



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Anasanat Dalı

**OKTAY ARAYICI'NIN OYUNLARINDA GELENEKSEL
TİYATRONUN VE EPİK TİYATRONUN İZLERİ
BİR REJİ ÇALIŞMASI “RUMUZ GONCAGÜL”**

Bilge Çağman PALA

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara, 2009

OKTAY ARAYICI'NIN OYUNLARINDA GELENEKSEL TİYATRONUN VE
EPİK TİYATRONUN İZLERİ
BİR REJİ ÇALIŞMASI “RUMUZ GONCAGÜL”

Bilge Çağman PALA

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara, 2009

BİLDİRİM

Hazırladığım Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporunun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

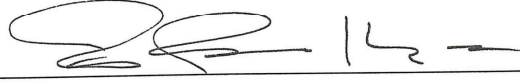
19.01.2009



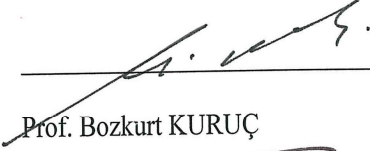
Bilge Çağman PALA

KABUL VE ONAY

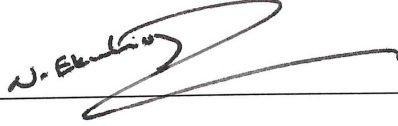
Bilge Çağman PALA tarafından hazırlanan Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül" başlıklı bu çalışma, 19.01.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.



Yrd. Doç. Dr. Füsun BALKAYA (Başkan) (Danışman)



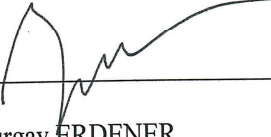
Prof. Bozkurt KURUÇ



Dr. Neslihan EKMEKÇİOĞLU



Yrd. Doç. Müride AKSAN



Yrd. Doç. Turgay ERDENER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

KABUL VE ONAY

Bilge Çağman PALA tarafından hazırlanan Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül" başlıklı bu çalışma, 19.01.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Füsun BALKAYA (Başkan) (Danışman)

Prof. Bozkurt KURUÇ

Dr. Neslihan EKMEKÇİOĞLU

Yrd. Doç. Müride AKSAN

Yrd. Doç. Turgay ERDENER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporunun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporunun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

19.01.2009

Bilge Çağman PALA

ÖZET

PALA, Bilge Çağman. Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül", Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2009

Köy tiyatrosu ve halk tiyatrosu geleneği ile zengin bir geleneksel yapıya sahip olan Türk Tiyatrosu, Orta Asya'dan günümüze geniş bir coğrafyanın kültürel birikimiyle zenginleşmiş, şamanizmden İslam ve tasavvuf anlayışına, doğu kültürünün özelliklerini Osmanlı'nın geleneksel toplum yapısı içinde yoğurarak, kendine özgü bir anlayışa ulaşmıştır. Açık biçime dayanan, göstermeci, doğaçlama temelli, tiplerin oluşturduğu, müzik ve dansın kullanıldığı, genellikle de güldürü amaçlı bu seyirlik geleneği, Osmanlı'nın batılılaşma süreci ile birlikte sorgulanmaya başlanmış, yenileşme ve batılılaşma çabaları içinde de giderek önemini yitirmiş ve batılı tiyatro anlayışı –şekli, işleyişi ve estetiği ile- yerleştirilmeye çalışılmıştır. Oysa 20. yüzyıl batı tiyatrosundaki alternatif arayışlar, yüzünü doğu tiyatrosuna, tiyatronun oluşumundaki mit ve ritüellere ve geleneksel halk tiyatrosuna dönmüş, bunlardan yararlanarak yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmayı amaçlamıştır. Bu arayışların en önemlilerinden olan epik tiyatro, gerçekçiliği karşısına alan doğu tiyatrosu anlayışı ve açık biçimli, episodik yapıdaki göstermeci anlatımı ile geleneksel Türk tiyatrosu ile benzeşmektedir. Bu benzerliğin fark edilmesi, ulusal tiyatro arayışı içerisindeki süreçte geleneksel tiyatrodan yararlanma çabalarına ışık tutmuş, gelenekselin kendine özgü estetiğinden yararlanan çağdaş Türk tiyatrosu oluşturma çabasına gidilmiştir. Yapılan incelemede geleneksel yapıyı çağdaş öz ile buluşturmayı başaran başlıca yazarlarımızdan olan Oktay Arayıcı'nın oyunları, geleneksel Türk tiyatrosu ve epik tiyatro açısından irdelenmiş ve Rumuz Goncagül oyunu özelinde yapılan reji çalışması ile bu özelliklerin kullanımı değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Türk tiyatrosu, epik, orta oyunu, Oktay Arayıcı, Rumuz Goncagül, açık biçim, episodik yapı, göstermeci tiyatro.

ABSTRACT

PALA, Bilge Çağman. Traditional Theatre And Epic Theatre Features In The Plays Of Oktay Arayıcı A Directing Work “Rumuz Goncagül”, Master’s Work of Art Report, Ankara, 2009

Turkish theatre which has a rich traditional structure together with the folk theatre tradition and village theatre, has been enriched by the cultural background of a wide geographical region covering both Middle Asia and Asia Minor of today, and it has also reached a certain approach of its own by mixing the characteristics of the eastern culture within the traditional social structure of the Ottoman together with the Muslim and religious mystical tradition extending from shamanism. This tradition which has generally the purpose of humour and depends upon an open and presentational style, improvisation and also comprises stereotypes in which music and dance are used, started to be questioned with the process of the westernisation attempt of the Ottoman, and began to lose its importance gradually by the endeavours of westernisation and renovation, thus the western concept of theatre with its own aesthetics, structure and function, has been tried to be replaced in our country. Whereas, the alternative searches in the twentieth century Western theatre, have turned towards the Eastern theatre, into creation of myths and rituals within the emergence of theatre and also towards the traditional folk theatre; these searches also aimed at setting forth a new understanding of theatre by using the advantages of these primary sources. Epic theatre which is, indeed, one of the most important of these searches, resembles to the traditional Turkish theatre with its episodic and open structure and presentational way of expressing and also the eastern theatre concept which is against the realistic approach on stage. The awareness of this resemblance has shed light upon the attempts to use the traditional theatre within the process of finding out a new approach of the national theatre. There has been an attempt to found a new contemporary Turkish theatre which can also use its own aesthetics of that traditional heritage. In this study, the plays of Oktay Arayıcı, one of our playwrights who manages to mix up both the traditional background and the contemporary essence of the theatre in his works, will be dealt with from the perspective of the epic theatre and the traditional Turkish theatre, and his play, Rumuz

Goncagül will be evaluated by a special study upon its staging and by the use of such features mentioned before.

Keywords: Traditional Turkish theatre, epic, marketplay, Oktay Arayıcı, Rumuz Goncagül, open style, episodic structure, presentational theatre.

TEŞEKKÜR

Hayatım boyunca hiç bitmeyeceğini ümit ettiğim öğrenme sürecime yeni bir kapı açarak beni “Konservatuvar”lı yapan tüm hocalarıma, gerek yüksek lisans eğitimim süresinde gerekse tez yazım aşamasında bilgi ve birikimiyle olduğu kadar gençlere destek olan duruşu ve sevgisiyle de her zaman yanımda olan tez danışmanım ve sevgili hocam, Sayın Doç. Dr. Füsun Balkaya’ya, ilgisini ve desteğini hiç esirgemeyip akademik çalışmalara devam etmem konusunda bana şevk kazandıran sevgili hocam Sayın Prof. Bozkurt Kuruç’a, sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, her zaman olduğu gibi tez yazım aşamasında da bana destek olup çalışma azmi kazandıran arkadaşlarım ile tüm nazımı çeken anne ve babama da teşekkür borçluyum.

Bilge Çağman PALA

Ankara, Ocak 2009

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY-----	i
BİLDİRİM-----	ii
ÖZET-----	iii
ABSTRACT-----	iv
TEŞEKKÜR-----	vi
İÇİNDEKİLER-----	vii

GİRİŞ -----	1
--------------------	----------

I. BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ-----

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU -----	8
A. Köylü Tiyatrosu Geleneği-----	10
B. Halk Tiyatrosu Geleneği-----	14
a. Meddah-----	15
b. Karagöz-----	18
c. Orta Oyunu-----	22
2. TANZİMAT TİYATROSU -----	27
A. Batılılaşmaya Giden Yolda Değişen Toplum Yapısı-----	28
B. Tanzimat Tiyatrosu Geleneği-----	33
3. MEŞRUTİYET TİYATROSU -----	37
4. CUMHURİYET TİYATROSUNUN YILLARA GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ -----	40
A. 1923–1940-----	45
B. 1940- 1950-----	46
C. 1950–1960-----	47
D. 1960–1970-----	49
E. 1970–1980-----	51
F. 1980’den Günümüze-----	52

II. BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİNDE RUMUZ GONCAGÜL-----

1. 1960–80 YILLARI ARASINDA TÜRK TİYATROSUNDAKİ ORTAK GÖRÜŞLER VE OKTAY ARAYICI’NIN TİYATRO ANLAYIŞI -----	55
A. Oktay Arayıcı: Yaşamı ve Sanatı-----	59
B. Türk Tiyatrosu Biçim Arayışları-----	66
a. Halk Tiyatrosu Geleneğinin Temel Özellikleri ve Yeniden Yorumlanması- 71	
b. Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksel Öğelerin Kullanılması-----	91

2. RUMUZ GONCAGÜL'ÜN ve ARAYICI'NIN DİĞER OYUNLARININ GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ve EPİK TİYATRO AÇISINDAN İNCELENMESİ -----	97
A. Açık Biçim-----	98
B. Mizah Anlayışı Ve Dilin Kullanımı-----	119
C. Kişiler Ve Kişileştirme-----	141
D. Oyuncu-Seyirci-Mekân İlişkisi-----	156
E. Dans Ve Müzik-----	163
3. RUMUZ GONCAGÜL REJİ ÇALIŞMASI -----	167
A. Dekor Kullanımı-----	168
B. Işık Planı-----	170
C. Oyunda Kullanılan Müzikler ve Efektler-----	172
D. Reji Defteri-----	173
E. Fotoğraflar-----	195
SONUÇ -----	197
KAYNAKÇA -----	201

GİRİŞ

“Sanat, insanın doğadan, toplumdan ve kültürden aldığı verilerin bilinçte ve bilinçaltında değerlendirilip estetik boyutlarda dışa vurulmasıdır. Bu dışa vurma, aynı zamanda, bireysel ve kolektif belleğin harekete geçirilmesidir.” Her topluluğun sanatı o topluluğun kültürel özelliklerine ve bunları şekillendiren koşullara bağlı olarak diğerlerinden ayrılır ve bu nedenle de bir “kültürü anlamının en doğrudan ve kültürler arası diyalogun sağlanmasının en işlek yollarından biri de sanat olmuştur.” (ÜNLÜ, 2006, s. 23–24)

Başlangıçta insanın doğa ile mücadelesi ve ona yön verme amacı doğrultusunda gelişen sanat türleri, zamanla kendine özgü kurallar oluşturmuş, toplumları geliştirmeye, düzeltmeye çalışmış, bu arada kendi de *haz* yaratmıştır. İlkel toplumlarda doğa güçlerini etkilemeyi amaçlamış, insanı eğiterek çalışmaya yöneltmiş sanat, yaşamın kendisidir. Sanat eserini oluşturan sanatçı da aynı kişidir; yaratırken coşkuya kendi de katılır, yaratı coşkusundan pay alır. Tüm sanatlar gibi zorunlu bir gereksinimden doğan ve doğanın gizemli güçlerini etkilemeyi amaçlayan tiyatro da başlangıçta, toplumun ortak malıdır. Önceleri insanın taklit yoluyla doğa olaylarını etkilemeye çalışmasında bir büyü aracı olmuş, zamanla ise sanat haline gelmiş ve büyük toplulukları etkilemeye başlamıştır.

Malzemesi insan olan ve kolektif bir üretim biçimine sahip olan tiyatro, insanın oyun olgusuna dayanır: çalışan, üreten, tüketen ve aynı zamanda oynayan insan. Oyun, topluluktaki iletişim, dinsel törenler, erginleme, eğlence, inançların yansıtılması gibi işlevleri sürdürürken doğayla ilişkiler doğrultusunda gelişmiş, doğayı bir yandan taklit ederken öte yandan etkilemeye ve değiştirmeye çalışmıştır. “Yabanıl” sanat bu yönleriyle Batı toplumlarının sanatından ayrılır. Batılı sanat, giderek kendi içine kapanmış, kolektifliğini yitirmiş, sanat dalı özelinde ilerlemeler göstermiş ve toplumsal işlevini yitirerek bireyselliğin egemen olduğu bir yol izlemiştir. 20.yüzyılın ikinci yarısı itibari ile Batı sanatı, içinde bulunduğu açmazdan kurtulabilmek için alternatif arayışlara girmiş, yüzünü “yabanıl kültürlerin sanatına döndürmüştür”. Batı tiyatrosu da benzer bir eğilim içinde mit ve ritüellere yönelmiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren “oynayan insanı” arayan tiyatro, klasik batı dramına alternatif hareketler

yaratmıştır. Kentsoylu ve kapitalist tiyatroya (özünde sistemin kendine de) alternatif oluşturan topluluklar, sanatla yaşam arasındaki ayrımı kaldırma çabası ile oyun alanlarını tiyatro sahnesi dışında yerlere, sokağa, fabrikalara vs taşımış, donanımda yoksulluğu, anlatımda ise seyirciyi de sürece katabilecekleri anlatıcılı episodik yapıyı seçmişlerdir. (ÜNLÜ, 2006, s. 23–26, 28)

Bütün avangard akımların ortak özelliği, sanatın yaşamdan kopuk olduğuna karşı çıkan bir tavır sergilemesiydi. Bu aynı zamanda sanatın bitmiş bir yapıt, bir ürün değil de, bir süreç olarak algılanmasını beraberinde getiren bir tavidir. Bu tavır tiyatroya ve gösteri sanatlarına şöyle yansıyor. Bir kere tiyatro için daha çok şimdi gösterim ya da gösteri sanatı deyimini kullanmaya başlıyoruz. Bu yeni tiyatro anlayışı dansı, müzikli tiyatroyu ve bütün türleri içeren ve tiyatronun, seyircinin de katılımıyla birlikte anlık bir yaşama dönüşmesi sonucunu zorunlu kılıyor. Ve seyirciye üretken yaratıcı bir pay biçiyor. (CANDAN, 1999, s. 135–136)

Türk Tiyatrosu, gerek köy tiyatrosu gerekse halk tiyatrosu ile zengin bir geleneksel yapıya sahiptir. Orta Asya'dan günümüzde Türkiye sınırlarına ulaşılan süreç içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun yayıldığı geniş coğrafyanın kültürel birikimiyle zenginleşmiş, şamanizmden İslam ve tasavvuf anlayışına, doğu kültürünün özelliklerini Osmanlı'nın geleneksel toplum yapısı içinde yoğurarak, kendine özgü bir anlayışa ulaşmıştır. Açık biçime dayanan, göstermeci, doğaçlama temelli, tiplerin oluşturduğu, müzik ve dansın kullanıldığı, genellikle de güldürü amaçlı bu seyirlik geleneği, Osmanlı'nın batılılaşma süreci ile birlikte sorgulanmaya başlanmış, Cumhuriyet dönemi ile de giderek önemini yitirmiştir. "Türk toplumunda, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet ile ivme kazanan yenileşme ve batılılaşma çabaları içinde önemli bir öge olarak ortaya çıkan dram sanatı, tıpkı batıdaki şekli, işleyişi ve estetiği ile ülkemizde yerleştirilmeye çalışılmıştır." (ÇELENK, 2003, s. 14)

Oysa 20. yüzyıl tiyatrosunda alternatif arayışlar, yüzünü doğu tiyatrosuna, tiyatronun oluşumundaki mit ve ritüellere ve geleneksel halk tiyatrosuna dönmüş, bunlardan yararlanarak yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmayı amaçlamışlardır. İlk alternatif arayışlardan olan epik tiyatro da gerçekçiliği tamamen karşısına almış, doğu tiyatrosu anlayışında bir yapı oluşturmuştur. Gerek epik tiyatronun kendine temel oluşturduğu

özellikler, gerekse günümüz batı tiyatrosunun içinde bulunduğu arayış, Türk geleneksel tiyatrosunun özellikleri ile iç içedir. Ancak, Tanzimat'tan günümüze, ülkemizde çağdaşlaşma, batılılaşma olarak görülmüş, batının modern yapısına öykünme, beraberinde Türk kültürünün özüne ait değerlerin küçümsenerek yok sayılmasına yol açmıştır.

Türk modernleşmesi, toplumsal altyapısı olmayan birçok batılı kurum ve yapının, ekonomik, kültürel, sosyal, toplumsal pek çok olgunun, bir değişim programı doğrultusunda yerleştirilmeye çalışılmasını da beraberinde getirmektedir... Bugüne dek Türkiye'nin yaşadığı, yaşamakta olduğu pek çok sorunun temelinde, Türk modernleşmesinin, yani Batılılaşmanın yarattığı uyumsuzluk ve toplumda oluşturduğu çelişkilerin yattığı söylenmekte, birçok alanda bu sorunun çözülmesi için çözümler öne sürülmektedir. Bu modernleşme olgusunun temel kurumlarından biri de kuşkusuz tiyatro sanatıdır. Öyle ki, tiyatro bütün bu süreç içinde, batılılaşma ideolojisinin kültürel alandaki asıl aracı olarak, son derece önemli bir yer tutmaktadır. Doğaldır ki, tiyatro da, diğer bütün alanlar ve kurumlarda olduğu gibi, batılılaşmanın yarattığı kimlik sorununu içinde barındırır.(PEKMAN, 2002, s. 10)

Batının kültürel birikimini doğu kültürü ile desteklemeye çalıştığı yüzyılda, ülkemizin kendi kültürel kaynaklarını hiçe sayarak batıya öykünmesi, bir yandan eleştirilse de öte yandan özellikle “doğu, hilâfet, İslâm ve imparatorluk” çerçevesindeki gericiliği kırmayı, halkı eğitmeyi ve çağdaşlaştırmayı amaçlayan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında değerlendirildiğinde anlaşılabilir bir süreçtir. Ancak, hukuktan başlamak üzere tüm batılı kurumların örnek alındığı bu süreçte, tüm araştırmacıların da değindiği gibi, organik yapının sağlanamamış olmasından dolayı, her alanda kimlik sorunu yaşanmış ve yaşanmaya da devam edilmektedir.

Bu süreçte, kendi kimliğini bulamayan tiyatro yazını ve tiyatro sanatının, büyük ölçüde batılı kimlikle yapılandığı ve bu kimlik sorununun ülkenin hemen bütün alanlarına yayıldığı görülmektedir. (PEKMAN, 2002, s. 11) Her alanda olduğu gibi tiyatrodaki de var olan *Türk insanının kimlik bunalımı*, Tanzimat-Atatürk Dönemi-Atatürk sonrası tarihsel çizgisinde tanımlanabilir. Akılcılık ve bilimsel düşünceye yaklaşma amacıyla yapılan Tanzimat hareketi, akılcılığın ve bilimsel düşüncenin o dönemde Batı'da varolması ile

batıcılığa dönüşmüştür. Çağdışı kalmış bir imparatorluğu kurtarmak olan amacından sapan ve başarıya da ulaşamayan Tanzimat sonrasında, Atatürk Dönemi ile birlikte *bütüncül bir çağdaşlaşma ve akılcı değerlere ve bilime dayanan ulusal bir kimlik kazanma* hedefi konmuştur. Bu sürecin amacı, henüz kendi kimliğinin farkında olmayan bireylerin birden batılılaşması değil, Türk insanının, bilimsel ve sanatsal yapıtlarını kendi dil, tarih ve kültürünün bilgisi ve bilinciyle oluşturacağı özgün bir kültürel kimlik eşliğinde vermesiydi. Ancak ellili yıllardan itibaren amacı *başkalaşma* olmayan bu hedef şaşmış, Türk insanı *Avrupalı ve Amerikalı olma hayali ve isteği* ile kendi kimliğinden, gerçeklerinden ve özünden giderek koparak yozlaşma ile eşdeğer bir başkalaşma yaşamıştır. (CEMAL, 1008, s. 200–202)

Bu çalışmanın temelinde de bu nokta yatmaktadır: gelenekselden çağdaşa ulaşan süreç içerisinde Türk Tiyatrosuna genel bir bakış yapmak, Cumhuriyet döneminde geleneksel özelliklerle yazmış bir yazarı ve oyunlarını inceleyerek geleneksel özelliklerden nasıl yararlanılabildiğini ortaya çıkarmak ve geleceğin Türk tiyatrosunun geleneksel öğelerle nasıl oluşturulabileceğini irdelemek. 21. yüzyıla geldiğimizde tiyatronun hem görsel anlayışta hem de metinsel olarak geliştiğini-değiştirdiğini, postmodernizm içinde metinlerarası, kültürlerarası gibi yapılandırmalara gidildiğini görmekteyiz. Bir yandan tamamen donanımsızlık ve oyunculuk üzerine kurulu yapımlar sahnelenirken öte yandan her türlü teknolojiden ve sinemasal görsellikten yararlanan yapımlar da üretilmektedir. Globalleşen ve kültürel çeşitliliğin yitirilmekte olduğu dünyada sanatın teknoloji ile yarışmakta zorlandığı bir süreç yaşanmakta ve bunun sonucunda tiyatrodaki farklı oluşumlar denenmeye devam edilmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise bu süreç ele alınarak Oktay Arayıcı'nın oyunları, gelenekselden çağdaşa uzanan süreç içerisinde değerlendirildikten sonra Rumuz Goncagül oyunu için bir sahneleme önerisinde bulunulacaktır. Oktay Arayıcı, geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerinden faydalanarak eserler vermiş ve bu özellikleri epik tiyatro öğeleri ile birleştirmiş bir yazarımızdır. Yapılan çalışma yazarın tüm oyunlarını içerse de rejî çalışmasının yapılacağı Rumuz Goncagül oyunu öne çıkarılmış, geleneksel öğeler açısından yapılan değerlendirilme ve epik tiyatro ile ilişkilendirilme süreci, öncelikli olarak bu oyun üzerinden yapılmıştır. Diğer oyunlar konusunda yapılan inceleme ile ise, konunun bir yazar geneline yayılması ve örneklerle çeşitlendirilmesi hedeflenmiştir.

Türkiye’de henüz kuramsal bir zemine oturulamayan alternatif tiyatro hareketlerinin gelişimi için öncelikle kültürümüze ait kimlik sorunlarının çözülmesi gerekmektedir. Biz kimiz, bizim içindeki ben kimim, sen kimsin doğrultusunda çağlar içinde Türk insanının gelişimi, etkileşimleri değerlendirilerek bugüne gelinecek, daha sonrasında ise günümüz insanına ve onun sahnede “ben ve öteki” olarak yansıtılabilmesine ulaşılabilecektir. (ÜNLÜ, 2006, s. 35) Zaten sanatın özü de bu çeşitlilikte, aynı olmama, benzememe ve özgün olma durumunda yatar. Yapılan çalışmanın amacı da bütün bu araştırmalardan yararlanarak kendi birikimimiz, dünya görüşümüz, tiyatro algımız ve deneyimimiz doğrultusunda bu yola katkıda bulunmaktır.

I. BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Türk tiyatrosu, geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batılı Türk Tiyatrosunu içerir. Geleneksel Türk tiyatrosu, kırsal kesimlerin köy tiyatrosu ile kentlerdeki halk tiyatrosudur... Geleneksel halk tiyatrosunun başlıca türleri ortaoyunu, gölge oyunu (karagöz) ve kukla oyunudur... 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılı anlamda tiyatro etkinliklerinin yer almaya başlamasıyla, gitgide geçerliliğini yitirmiştir. Batılı Türk Tiyatrosu üç evre içinde ele alınmaktadır. Tanzimat ve istibdat dönemlerini kapsayan birinci evre, Osmanlı Türkiye'sinde kapalı tiyatro yapılarıyla birlikte edebi sanat tiyatrosunu başlatan evre olmuştur... Meşrutiyet tiyatrosu, Batılı Türk Tiyatrosu'nun gelişimindeki ikinci evreyi oluşturur... üçüncü evresini oluşturan çağdaş Türk tiyatrosu, Cumhuriyet dönemi tiyatrosudur. (ÇALIŞLAR, 1995, s. 653–654)

Kültür kaynağında, başta dil ve soy açısından, pek çok ortak noktalara sahip Türk uluslarının çağlar boyunca birbirlerinden ayrı kalmış ve ayrı kültürel gelişmeler yaşamış olduğunu vurgulayan Metin And, incelemelerinde Türk tiyatrosunu “Anadolu Türklerinin tiyatrosu” olarak sınırlandırmıştır. Ayrıca Batı tiyatrosunun, dramın tanımının alındığı Eski Yunandan geliştiğini söylerken, Türk tiyatrosunun bu köke bakılarak sorgulanmasını da eleştirir. Tiyatro bir yandan “dram” diğer yandan ise “oyunculuk” başlıklarında ikili bir yapıyı içermektedir. Türk tiyatrosunun her ne kadar “dram” yönü eksik de olsa seyirlik olan “oyunculuk” kısmına bakıldığında özgün bir tiyatro niteliği ile karşılaşılır. Bu anlamda oluşmuş olan geleneksel Türk tiyatrosu, Anadolu Türklerinin kültür birikimiyle oluşmuş bir dramatik sanattır ve bu oluşuma katkıda bulunan beş etken bulunmaktadır: yer, soy, imparatorluk, İslam ve batılılaşma. “Yer” etkisi Türkler gelmeden önce Anadolu’da yaşamış olan uygarlıkların Türk kültür birikimine etkileridir. İkinci etken olan “soy”, Orta Asya’nın şaman inançlarından günümüze ulaşan etkileri ama özellikle bugün de konuşulan dil olan Türkçe’yi içerir. Osmanlı “imparatorluğu” içerisindeki etnik grup, kavimler ve azınlıklarla yaşanan kültürel alışveriş de Anadolu Türklerinin kültürü üzerinde önemli bir etken olmuştur. “İslam” ve İslam ülkeleriyle yaşanan ilişkiler de kültürel birikimi etkilemiş ancak,

tiyatro açısından genellikle olumsuz sonuçlara yol açmıştır. Son olarak “batılılaşma”, kültürel yapıda en önemli paydayı oluşturmuş, ileride de değinileceği gibi batıya öykünmeye ve geleneksel kültür değerlerinin küçümsenerek yok sayılmasına neden olmuştur. Beş etken varlığında gelişen Türk Tiyatrosunu çevre bakımından dört ana kesimde inceleyen Metin And, bunların ilki olarak “köylü tiyatrosu geleneği”ni gösterir. Türk köylüsünün eski bolluk törenleri ve animizm¹ doğrultusunda oluşturduğu seyirlik oyunlar, değişikliklere rağmen günümüze kadar devam etmiştir. İkincisi ise meddah, orta oyunu, Karagöz ve kukla gibi türleri içeren “halk tiyatrosu geleneği”dir. “Saray Tiyatrosu geleneği”, daha çok saray dışındaki tiyatronun sarayca benimsenmesi ve sarayın da kendi sanatçılarını yetiştirmesi şeklinde oluşmuştur. Dördüncü gelenek olan Batı tiyatrosu ise İstanbul ile birkaç büyük şehirde görülmüş ve Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet tiyatrosu olarak bölümlere ayrılmıştır. (AND, 1983, s.5–19)

Aslıhan Ünlü ise Türk tiyatrosunu kimlik öğeleri doğrultusunda dört bölümde incelemektedir. Birincisi, Türklerin Orta Asya’da yaşadıkları Şamanizm dönemi-ki bu noktada inanç sistemlerinin parçası olan Şamanizm, tiyatral bir gösteri olarak da karşımıza çıkmaktadır. İkinci olarak Anadolu’ya göç etmiş Türklerde yerli kültürlerin etkisiyle ritüelistik köy seyirlik oyunları dönemi yaşanır. İslamiyet ve Osmanlı İmparatorluğu etkisinde dramatik türlerin (meddahın, karagöz ve ortaoyunun) geliştiği süreç, üçüncü dönemdir. Son olarak ise, Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet ile hızla gelişen Batı etkisinde tiyatro dönemi hâkim olur. (ÜNLÜ, 2006, s. 46.)

Çoğu araştırmacı Türk Tiyatrosunu, kaynağına göre sınıflandırmış ve geleneksel-Batı etkisinde ya da köylü-kentli gibi ayrımları tercih etmişlerdir. Bu çalışmada, Türk Tiyatrosunun gelişim süreci, özünde benzerlikler içeren bu sınıflandırmalardaki gibi geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet tiyatrosu şeklinde ele alınacak ve Cumhuriyet Tiyatrosu bölümünde tezin asıl konusunu oluşturan gelenekselin etkileri araştırılacaktır. Amaç, Oktay Arayıcı’nın eserlerinin

1 “Göçebe Türk boylarının töresinde evrendeki her şeyin, nesnelerin, hayvanların, bitkilerin, ağaçların, dağların, taşların, güneşin, ayın, yıldızların canı vardır. Göçebelerin, insanı evrendeki her şeyle eşit sayan bu inanç sitemine “animizm” adı verilir. Animizm evreninde, insanın bir hayvan ya da ağaçla ilişkisi, başka bir insanla ilişkisi gibidir. Sadece Türklerde değil, bütün halkların “yabani” dönemlerinde yaygın inanç ve yaşama biçimidir animizm.” (Bkz. ÜNLÜ, 2006, s. 49–50).

incelenmesi ve Rumuz Goncagül oyununu özelinde değerlendirilmesi olduğundan, oyunun özellikleri bağlamında bir tarihsel süreç incelemesi yapılacak, kimi bölümler detaylı olarak değerlendirilirken kimi bölümler daha kısa olarak ele alınacaktır. Zira “Türk Tiyatrosu’nun gelişim süreci” çok kapsamlı ve detaylı bir alandır ve çok sayıda araştırmacının çalışmasına konu edilmiştir. Burada, bu çalışmalardan yararlanılarak, değerli araştırmacıların ve hocaların yapıtları eşliğinde, tarihsel süreç genel hatlarıyla ve çalışmanın konusu kapsamında incelemeye ışık tutacak biçimde çizilecektir. Esas olan, incelenen oyunun üretim aşamasına nasıl gelindiği; oyunun hem Cumhuriyet tiyatrosundan aldığı değerlerin hem de geleneksel tiyatromuzdan nasıl yararlandığının ortaya çıkarılması, yazarın diğer oyunlarının özelliklerinden örneklerle de *çağdaş Türk tiyatrosunda geleneksel öğelerin kullanılması* yöntemlerinin irdelenmesidir. Çalışmanın son bölümünde ise, tüm bu bilgiler ışığında, oyunun yeniden üretim - sahneye koyma aşaması- değerlendirilecektir.

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Her küme kendi varlıksal olgularını belli bir süreden sonra, kendine özgü geleneği oluşturup bunları kendini izleyen kümelere aktarır. Geleneksel olan, artık geçmişi değil; geçmişi irdeleyip ona özgü öğeleri rafa kaldırmak değil, şimdinin içinden yarını kurma biçimidir.

O halde bizler, şimdinin içindeki gelenekseli, yeniden kurgulayarak, yarınımızı oluşturmak zorundayız. Bu evrenseli kucaklayan bir sorumluluk sorunudur. (ATASEVEN, 1996, s. 44)

Metin And, Batı tiyatrosunun Tanzimatla birlikte ülkemize girişinden önce yüzyıllardan beri süregelen iki farklı geleneğin hüküm sürdüğünü belirtir: köylü tiyatrosu ile halk tiyatrosu geleneği. Köylü tiyatrosu geleneği, toprağa bağlı köylünün, eski bolluk törenleri ve animizm inançları doğrultusunda oluşturduğu seyirlik oyunlardır ve günümüzde de Anadolu’nun kimi bölgelerinde varlığını sürdürmektedir. Hayvan taklitleri, dans, müzik, kukla gibi öğeleri içeren bu seyirlik geleneğin etkisi, köy

çocuklarının oyunlarında da görülmektedir. *Mimus* geleneğine dayanan Halk tiyatrosu, sahnesiz bir tiyatrodur, yazılı metne dayanmaz; şarkı, dans ve söz oyunları başlıca niteliğidir ve güldürü ögesi asaldır. (AND, 2004, s. 11–12)

Geleneksel tiyatromuzun iki temel kolundan biri olan köy seyirlik oyunları, ilkel insanın doğayla barışık olma isteminden kaynaklanır, tören ve bayramları içeren ritüellerden beslenir. Öte yandan kentlerde gelişen halk tiyatrosu da Osmanlı'da çeşitli nedenlerle düzenlenen şenliklerinin vazgeçilmez oyunlarıdır. Her iki türün de şenlik atmosferi içinde yer alıp halk kültürüne ait popüler öğelere sahip olması, onları Batı tiyatrosunun kapalı-benzetmeci biçiminden uzaklaştırarak oyuncu-seyirci bağının organik anlamda kurulduğu açık-benzetmeci tiyatroya yaklaştırmıştır. (TEKEREK, 2004, s. 37)

Geleneksel Türk tiyatro yapısını oluşturan köylü tiyatrosu geleneği ve halk tiyatrosu geleneği arasında benzerlikler kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Her ikisi de metinsiz olmasına ve doğaçlamaya dayanmasına rağmen halk tiyatrosu geleneği daha esnek bir yapıya sahiptir. Köylü tiyatrosunda, çerçevesi kesin olan oyunda kısaltma ya da uzatma yapılamaz. Oysa denetimin oyuncuda olduğu, belirlenmiş bu kanava üzerinden doğaçlama ile yürütülen halk tiyatrosunda, seyircinin de istekleri doğrultusunda oyunun süresinde ve metinde değişiklikler yapılabilir. Köylü tiyatrosu geleneğinin, profesyonel bir etkinlik olmamasına karşılık, halk tiyatrosu geleneği, her ne kadar bu sanatçıların başka uğraşları da olsa, para karşılığında yapılan bir sanattır. Köylü tiyatrosu geleneği, genellikle mantık çizgisinden ve olaylar dizisinin gelişiminden yoksun basit ve ilkel bir yapıya sahip iken, halk tiyatrosunda basit de olsa sanatlaşmış bir yapı vardır. Bu farklılıklar türlerin yaşam sürelerini de etkilemiş, Batı tiyatrosunun Tanzimat ile birlikte ülkemize girmesiyle önemi giderek azalan halk tiyatrosu, zaman içinde yok olmaya yüz tutmuştur; yalnızca çağdaş tiyatrodaki bir biçimde yararlanılmaya ve yaşatılmaya çalışılmaktadır. Köylü tiyatrosu geleneği ise, köy-kent iletişimsizliği nedeniyle uzun süre kendini koruyabilmiş, yakın zamanlarda artan iletişim ve köy-kent etkileşimi çerçevesinde ise etkinliği azalmıştır.

A. Köylü Tiyatrosu Geleneği²

Müslüman olmadan önce çok tanrılı bir inanış anlayışı içinde olan Türk halkının, bu inanç etkisinde, “doğa mistisizmi” coşkusuyla oyunu andıran ayinler yaptıkları bilinmektedir; ancak yine de bu ayinler, Antik Yunan’dakine benzer bir süreci hazırlamazlar. Çok tanrılı kültüre ait bu ayinler, bir süre daha devam eder fakat zamanla ya değişikliğe uğrayarak kaybolur ya da İslam kültürüne ve mezheplerine uygun bir biçime dönüşür. Tüm kudretin Tanrı’da olduğu, dünyanın Tanrı’nın istemine bağlı olarak geçici bir anlayışta geliştiği anlayışındaki bu İslam inancında, güzel sanatlar da ancak, soyut anlayışta ve simgelerle gelişebilecektir. (AKI, 1989, s. 19–20)

Türk atalarının da içinde bulunduğu Orta Asya’nın göçebe topluluklarında, ortak atadan geldiğine inanılan bir kandaşlık inancı hâkimdir. Bu da tüm tehlikelere karşı dayanışma, birlikte üretme ve savaşma anlayışını getirir. Tarımsal üretim yoktur ve toprağın özel mülkiyet anlayışı gelişmemiştir. Türkler, yerleşikliğe geçişin ve İslam’ın kabulünün başladığı 10. ve 11. yüzyıla kadar, hayvancılık ve avcılıkla geçinmiş; göçebe ekonomisinin eşitlikçi anlayışı içinde yaşamıştır. Göçebe Türk toplulukları, bu dönemde insanın evrendeki her şeyle eşit olduğu *animizm* inancı içindedirler. Evrendeki her şeyin canının-ruhunun olduğu bu inançta, insanlar hayvanlarla ve doğayla çok yakın bir anlayış içindedir, sadece yaşam birliğinin bir parçasıdır; kendini en üst seviyede görmez. Her şeyin ruhunun olması ve insanın diğerlerinden üstün olmaması anlayışı, şamanın ortaya çıkışı ile değişmiş, kutsal olanla insan arasına aracı girmiştir. Tanrıların doğrudan doğadan alındığı Türk şamanlığında, (kış, yağmur, rüzgârın vs tanrılaştırılması gibi) ritüeller hem günlük sorunlara çözüm bulan sağaltıcı bir sistem hem de estetik öğelerle bezenmiş bir gösteridir; zaten bazı Türk boylarında şamana “oyun” adı verilir. Şamanın oyuncu, ayinin oyun olduğu bu eylemlerde tiyatral öğeler kullanılarak illüzyon yaratılır. Ritüeller, neredeyse insanlığın ortaya çıkışıyla başlamış, tüm üyelerin eşitliğine dayanan yapıda ayinler iken; zaman içinde şaman, ayinin yöneticisi olmuştur. Hiyerarşik yapının benimsenmesi ile devletleşen toplumlarda ise “doğayla ve tinsel âlemle barışın bir aracı

² Burada “köylü tiyatrosu kavramı” ile Orta Asya’dan beri Türklerin inançları ve kültürel birikimleri doğrultusunda geliştirmiş oldukları, oyun kavramı ele alınmakta; günümüz köy seyirlik oyunları çerçevesinde bir sınırlandırma yapılmamaktadır.

olan bu ayinler” eşitlikçilikten uzaklaşmış, yaşam tarzı, örf ve adetler, mitoslar, hatta hukuk için yapılan törenler haline gelmiştir. (ÜNLÜ, 2006, s. 47–57, 63–64)

Köy tiyatrosu geleneğinde dram öğeleri, oyuncunun taklitlerinde görülmektedir. Kendinden başka bir kişiliği canlandıran oyuncu, monologlardan hatta bazen diyaloglardan yararlanmakta, kılık değiştirmek için boya ya da maske kullanmaktadır. Başlangıçta doğadaki çatışmaların ve karşıtlıkların ak-kara ile simgelendiği bu oyunların kökeninde, doğaya ait gece-gündüz eşitliği, yılbaşı, kış yarısı gibi olaylar yatmaktadır. Ancak bu tarihsel ve mevsimsel değişikliklerin önemi zamanla kalmamış, oyunlar da giderek eğlence amacı ile oynanmaya başlanmıştır. Bu oyunların kökenini oluşturan ritüeller, bolluk-kıtlık, yaz-kış, yaşam-ölüm gibi karşıtlıkların dengelenmesi, eskinin kovulması ve yeninin gelişi çerçevesinde gelişir. Toplumda birlik ve dayanışma ruhunu oluştururken doğaya da yön vermeyi hedefleyen bu ritüeller de hem acı çekme hem de coşku birlikte yer alır. Zaten, dramın temelini ritüellere dayandıran inanış, acı çekmenin tragedyayı, coşkunun ve kutlamanın ise komedyayı oluşturduğunu söyler.

Anadolu’daki seyirlik oyunlar, ürünün bereketi, hayvan üretimi, doğanın canlanması gibi nedenlerle tanrılar adına yapılan bu ritüelistik törenlerin temelleri üzerine kurulmuş, ayrıca Orta Asya’dan getirilen şamanist etkinin Anadolu kültürüyle kaynaşması sonucunda oluşan çeşitli özellikler de eklenmiştir. Ak kara karşıtlığı, doktor kişileştirilmesi,(hekimlikle kutsal kişi arasındaki sağaltan, iyi eden şaman anlayışı) post giyilerek canlandırılan hayvanın kimliğine bürünme, giysilerin üzerine takılan çanların gürültüsüyle kötü ruhların kovulması vs köy seyirlik oyunlardaki şamanist etkidir.³

Köy seyirlik oyunları, sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile, halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler... (BORATAV, 1988, s. 224)

3 Şaman anlayışı içinde “ak şaman” ve “kara şaman” olarak iki tür vardır. Ak şamanlar sadece iyi ruhlara hâkimdirler ve ayinlerini gündüz yaparlar. Toplumda saygınlıkları olan ak şamanların aksine “kara kam”lardan korkulur. Göçebe topluluklarında yine bunun devamı olarak ak soyluluğu, kara ise soylu İmayan topluluğu simgeler; kötülüğü, uğursuzluğu, aşağı ve kirli olanı ifade eder. (ÜNLÜ, 2006, s. 55)

Anadolu köylüsünün yaptığı büyüler, oyunlar, törenler şu başlıklar altında sınıflandırılmaktadır: (KARADAĞ, 1995, s. 66–71)

Törensel, büyüsel nitelikli oyunlar

1. Hayvancılıkla geçinen yörelerde koyunların koçlarla çiftleşmesi için yapılan “Koçkatımı”, koyunların dişi ve ikiz kuzulamaları için yapılan “Saya gezme”, koyunların sütünün bol olması için ilk sağımda yapılan “Beri” törenleri.
2. Tarımla geçinen yörelerde ürünün bereketli olması için yapılan “Hasat Önü”, “Hasat Sonu” törenleri
3. Doğaya sıkı sıkıya bağlı olan yörelerde doğa ile yandaş ve barışık olmak için “Güneşi karşılama”, “Baharı karşılama” (Hıdrellez, Nevruz vb.), “Yağmur Yağdırma”, “Kış Yarısı”, “Yeni Yıl” törenleri.
4. Doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan törenler.

Eğlence nitelikli oyunlar

Yeni düzenlenen oyunların en önemli yanı, köylümüzün tiyatro yapma ya da seyretme isteğini ortaya koyması, tiyatro gereksinmesini içinde duymasındır. Köylünün yaşama koşulları değiştikçe, doğaya karşı büyü yapma gereksinmesi azaldıkça, seyirlik oyunların amaç sürdürülerek değiştiğini görüyoruz... köylü... eğlence kökenli de olsa kendi yaşamını gene de daha iyi sürdürebilmek için oyun çıkartıyor.

1. Büyüsel, törensel izler taşıyan oyunlar.
2. Günlük yaşamı konu alan oyunlar.

Konularına göre köy seyirlik oyunları ise şöyle değerlendirilebilir:

Ölüp Dirilme: Bir savaş sonrasında hasımlardan birinin ölüp daha sonra büyüyle ya da kendi kendine iyileşmesi üzerine kurulu bu temadaki oyunlar, doğum-ölüm döngüsüne dayanır. Anadolu’da değişik adlar ve çeşitlemeler içeren oyunlarda önce seyirci ölen için yas tutar, sonra dirilme gerçekleşince coşku ile kutlama yapılır. Ölüp dirilmeli seyirliklerde kimi zaman büyücü-hekim-şamanın uzantısı olan doktor kişileştirmesine de rastlanır.

Kız Kaçırma: Eski bolluk törenlerinin bir kalıntısı olan bu oyun, (buğday tanrıçası Demeter’in kızı kaçırılır, toprak ürünleri gibi yer altına bağlanır; ancak yeryüzünde annesiyle buluştuğu sürede yağmur yağar, ekinler bitmeye başlar.) köylerde çok

rastlanan bir toplumsal olgunun da yansılmasıdır. Bu tema, kimi zaman ölüp dirilme ile de birleştirilir.

Köse Oyunları: Anadolu'da simgesel anlam ve anlatımları değişik, eski yılın kovulup yeni yılın karşılanması, soğukların bitişi gibi konularda pek çok köse oyununa rastlanmaktadır.

Günlük Yaşamdan Sahneler: Anadolu köylüsünün *mimus* geleneğinde olduğu gibi kendi yaşamlarından sahnelere yer verip, toplumsal eleştiri ve taşlama yaptıkları oyunlardır. Eşler arasındaki geçimsizlik, gelin-kaynana ilişkisi, ölüm, hac, kuma olgusu gibi konulardan oluşan oyunların bir kısmı ritüel kalıntısı iken, kimi ise ritüeller üzerine günün koşullarının eklenmesi ile oluşturulmuştur.

Esnaflık Benzekleri: Çeşitli meslek gruplarının yansılması ya da abartılarla taklit edilerek alaya alınmasıdır. Köylü, tüccar, doktor gibi meslekler konu edilir, özellikle suçlanmak istenen meslekler üzerine alayın dozu arttırılır.

Tarımsal Oyunlar: Doğa olaylarını etkileme amaçlı ritüeller üzerine kuruludur ve yağmur yağdırma, baharın karşılanması gibi mevsimlik törenler şeklindedir.

Çoban Oyunları: Hayvanların sağlığı, üremeleri ve çoban yaşamı üzerine ritüel kalıntılarıdır.

Hayvan Benzetmeceleri: Ritüel anlamı olan bu taklitlere, Anadolu danslarında ve çocuk oyunlarında sıkça rastlanır.

Söylence ve Masallardan Oyunlar: En çok Köroğlu Destanı'ndan konulara ve Keloğlan masalına ait oyunlara rastlanır; Kurtuluş Savaşı ile ilgili oyunlar ise tarihten alınan örneklerdir.

Şakalar ve Dilsiz Oyunları: Bu oyunlar belli bir konuyu işlemek yerine, seyirciyi korkutmaya, tedirgin etmeye, şaka yapmaya ya da güldürmeye dayanır. Dilsiz oyunları ise samıt ya da lal denilen suskunluk oyunlarıdır.

Kukla: Orta Asya kültürünün bir kalıntısı olan kukla çoğunlukla yerde ya da arabada oynatılmaktadır. Korçak, Hemeçik, gibi isimleri vardır. Anadolu'da özellikle yağmur yağdırmak için ilkel bebek kuklalar kullanılmaktaydı. (AND, 2004, s. 18–27)

B. Halk Tiyatrosu Geleneği

Halk tiyatrosu geleneğimizi “Popüler Halk Tiyatrosu”, olarak inceleyen Nurhan Tekerek, popüler kültürü, “dil, din, ırk, toplum, sınıf ayrımı yapmadan tüm yurttaşların erişmelerinin mümkün olduğu kültür anlayışı” olarak ifade eder. Popüler sanat ve popüler tiyatro kapsamında incelendiğinde, geleneksel halk tiyatromuz, tüm İstanbul halkı tarafından izlenmesi, sevilen ve yaygın türler olması, profesyonel oyuncular tarafından kahvelerden saray şenliklerine, ramazan eğlencelerine kadar yaygın bir alanda oynanması, yani *halkın tiyatrosu* olması nedeniyle, popüler tiyatro olarak değerlendirilebilir. (TEKEREK, 2005, s. 3–10)

Halk tiyatrosu geleneği, açık biçimi, soyutlama kullanılması, gevşek doku ve parçalı yapısı ile göstermecî bir tiyatro anlayışına sahiptir. Oyuncu-seyirci bağı organik olarak kurulmakta ve bu nedenle de sahnedeki bağımsız olarak her mekânda oynanabilmektedir. Asıl olarak eğlence amacı taşıyan türde, yergi ve farsı içeren güldürü ögesi müzik ve dans ile birlikte kullanılmıştır. Geleneksel Halk tiyatrosunun en temel türleri olan meddah, Karagöz ve orta oyunu, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan süreç içerisinde -toplumun hemen her alanında olduğu gibi, tiyatrodaki da yaşanan çağdaşlaşma ve batılılaşma ile- yerini batılı bir anlayışa bırakmış; batı tiyatrosunun sahne, dekor ve mizansen teknikleri öykünmecî- aktarmacı bir anlayış ile alınarak geleneksel tiyatro geleneğimizin yerine konulmuştur.

Geleneksel Türk tiyatrosunun etkileşim içinde bulunduğu sosyal çevre ve kurumlar dört başlık altında toplanabilir. *Saray ve çevresi*; görevli nedim ve musahiplerin dışında meddah, hokkabaz ve karagözcüler de bulunurdu. Çeşitli vesilelerle düzenlenen şenliklerde, dramatik gösteriler yapılır, bunlara dışarıdan da karagöz gösterileri ve ortaoyuncular katılırdı. 18. yüzyıldan sonra ise saray tiyatroları kurulmaya başlanmıştır. *Esnaf Toplulukları*: Esnaf grupları arasında çeşitli seyirlik gösteriler düzenleyen topluluklar dışında, “kol” diye adlandırılan, seyirlik oyunları meslek haline getirmiş gruplar da vardı. Kollar, gündelik seyirlik etkinliklerin dışında şenliklerde de geçit alayına katılırlardı. *Asker Ocakları*: Yeniçerilerin arasında da seyirlik sanatıyla uğraşanlar bulunmaktaydı. *Dini-tasavvufî çevreler*: Çeşitli gruplar içinde şenliklerde

hünerlerini gösteren, raks eden kişiler vardı. Ayrıca bazı gruplar, seyirlik gösteriler de yapıyorlardı. (AND, 1985, s. 182–189)

a. Meddah

Meddah, sözcüğün kökenine göre şöyle tanımlanır:

Arapça övmek anlamına gelen meddah, dramatik öykü anlatıcı anlamında kullanılmaktadır ve Türk geleneksel dramatik gösteri türlerinden biridir. Kökenleri Arap, İran gibi İslam ülkelerindeki öykü anlatma geleneğine dayanan, ancak eski sözlü destanın yerini almış olan “hikâyecî âşık”lardan ayrılan meddah, Anadolu’da 13.- 14. yüzyıllarda önem kazanmaya başlayarak, 20. yüzyıla kadar sürmüştü de, bugün için hemen hemen hiç kalmamıştır. Meddahların dağıtıldığına yalnızca güldürüler değil, İslam kaynaklarına dayanan dinsel, Seyit Battal Gazi ve Hz. Ali ile ilgili konular; İran kaynaklarına dayanan efsane, destan ve Şehnameler, Türk hikâye, masal ve efsaneleri, ayrıca (Tanzimat döneminde) romanlar ile (Meşrutiyet döneminde) tiyatro oyunları da bulunmaktaydı. (ÇALIŞLAR, 1995, s. 418) Meddahlık bir senaryonun (hikâyenin), taklit (canlandırma) yoluyla bir dinleyici topluluğuna meddah denilen bir anlatıcı tarafından sunulmasıdır. (TEKEREK, 2005, s. 15)

Türklerde hikâye anlatma geleneğinin başlangıcı, Oğuzlar’da kentten kente dolaşan “ozan”lara dayanır. Dede Korkut, Oğuz destanı gibi klasiklerin yanı sıra gittikleri bölgenin güncel olaylarını da hikâyeleştirerek anlatan ozanların yerini, Azeri ve Anadolu Türklerinde “âşık”, Türkmenlerde ise “bakşı” almıştır. Şiirlerle, hikâyelerle ve büyüsel törenlerle hastalıkları iyileştirdiğine inanılan “bakşı”lar bir çeşit *büyücü-hekim* görevini devam ettirmekteydiler. Şamanlar gibi çeşitli doğa olaylarını etkileyebilecek doğüstü güçlere sahip olduğuna inanılan âşık edebiyatında, Şamanizm ve İran edebiyatı kadar tasavvuf düşüncesindeki tekke edebiyatının da etkisi görülmekteydi. Daha çok tasavvuf düşüncesini işleyen Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi kişilerin yerini zaman içinde din dışı konuları işleyen âşıklar almış; 15. yüzyıldan itibaren de Anadolu’da, sazıyla dolaşarak müzik eşliğinde sevda şiirleri okuyan, destanlar, hikâyeler anlatan âşıkların oluşturduğu, seyirlik-dramatik özellikler taşıyan bir halk hikâyeciliği edebiyatı gelişmiştir. 16. yüzyıl itibariyle, halk hikâyeciliğinde sazın, şiirin yanı sıra taklit, mimik

de kullanılmaya başlanmış, dinleyenleri eğlendirme amacı dışında, ideal insan tipine ve toplum yapısına değinen, çoklu olay dizileriyle örülü hikâyeler anlatılmaya başlanmıştır. Meddah, bu bağlamda, anlatı geleneğinin bir devamı olarak ele alınsa da seyirlik yönüyle, âşık, destan ve halk hikâyeciliğinden ayrılmaktadır. (ÜNLÜ, 2006, s. 86–87)

Meddah'ın “ tek kişilik tiyatro” sayılabileceğini ifade eden Özdemir Nutku, seyirlik oyunların en başta gelenlerinden biri olan bu türde, meddahın, seyircinin daha çok duygularına yöneldiğini, kahramanlık destanlarını, dinsel konuları ve tarihsel olayları anlatarak seyirci ile dramatik ilişki kurduğunu söyler. Ayrıca, yabancı belgelerden öğrenildiği üzere, 18. yüzyılda hükümetçe görevlendirilen meddahlar, kahvelerde hikâyeye anlatırken siyaset de yapmakta, sultan ya da vezirlerin kararlarını halka aktarmaktaydılar. (NUTKU, 1985, s. 197–199.) Niyazi Akı ise, meddaha “tek aktörlü” piyes adından çok, “konuşan öykü”nün uygun düştüğünü söyler, çünkü meddahın dinleyicisi vardır ama seyircisi yoktur. Seyredilen kişiler de öykünün kahramanlarından çok, meddahın kendisidir; bunun için de anlatılan-canlandırılan kişiye değil, meddahın kendisine gülünür. (AKI, 1989, s. 10)

Meddah, anlattığı hikâyenin arasına, taklitler, söyleşiler, kişileştirmeler yerleştirdiği için anlatıma dayansa da dramatik bir tür olarak nitelendirilmektedir. Zengin hikâyeye dağarcığı ile güldürmenin yanı sıra anlattığı konuya göre farklı atmosferler de yaratan meddah, sadece güldürmeyi amaçlayan Karagöz ve ortaoyunundan ayrılır. Ayrıca Karagöz ve orta oyununun göstermecisi bir tiyatro anlayışında olmasına karşın meddah, yerine göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatro tekniklerini de kullanarak dinleyende merak üzüntü, acıma, coşku gibi duygular oluşturmakta ve bu duygularla özdeşleşme yaratarak, göstermecisi tiyatrodan uzaklaşmaktadır.

“Türk kavimlerinde mimus sanatının özelliğinin halk eğlencesi niteliği taşıdığını ve Orta Asya kültürüne özgün mizah duygusu yarattığını” söyleyen Agnieszka Aysen Lytko, “insan davranışlarını canlı karikatür yoluyla yansıtan taklit, meddahın anlatıcısıyla birlikte mimus sanatını yürütmesine neden olmuştur” der. Meddahlar, bir yandan Kastamonu köylüsü, Yahudi, İranlı, sarhoş, sokak satıcıları gibi kişileştirmeleri taklit aracılığıyla aktarmakta öte yandan anlatılarında monologların dışında bu kişilerin oluşturduğu

diyaloglara da yer vermektedir. Tüm bunların birlikte kullanılması, meddahın bir tiyatro türü olmamasına rağmen, meddahın profesyonel bir oyuncu yetisinde olmasını zorunlu kılar; ancak bu sayede şive değişiklikleri, ses şekillendirilmesi, tiplerin stilizasyonu, söyleyiş kusurları, hayvan taklidi vs. seyirciye etkili bir biçimde aktarılabilecektir. Meddah, aksesuar olarak değnek ve makreme kullanır; değnek ile jestler vurgulanıp ses efektleri yapılırken, makreme ile ses bastırılır, şekillendirilir ve makreme ayrıca başlık olarak da kullanılır. Anlatımını genellikle oturarak yapan meddah, zaman içinde bir anlatıcıdan, makyajsız, dekorsuz, minimum aksesuar kullanan bir oyuncuya dönüşmüş, söz, ses ve jestlere hâkim olarak dengeli bir vurgu içinde sanatını yapar hale gelmiştir. Bu süreçte meddahlar, eşseslilik-zıt seslilik, tekerleme, yansıma, şive taklitleri, atasözleri, deyimler gibi pek çok dil zenginliğinden yararlanmışlar; kimi zaman –sazlı ya da sazsız- türküler söylemişler ve doğaçlama yeteneğine dayalı bir seyirlik tarzı geliştirmişlerdir. (LYTKO, 1997, s. 197–198)

Başlangıç, açıklama, hikâye ve bitiş olmak üzere meddah hikâyeleri, dört bölümden oluşur. Başlangıç bölümünün amacı, dinleyenlerin dikkatini çekerek onları hikâyeye yoğunlaştırmaktır, bu nedenle de meddah, değneğini üç kez yere vurarak ya da elini göğsüne üç kez götürerek “hak dostum hak” diyerek dikkatleri topladıktan sonra söze başlar ve bir tekerleme okur, türkü söyler ya da esprili bir olay anlatır. Hikâyenin geçtiği dönemin ve kişilerin anlatıldığı açıklama bölümü ise bir tür serim niteliğindedir. Asıl hikâyenin anlatıldığı üçüncü bölümün yapısı, konu, yer ve zaman birliğinin olmadığı, her anlatıcının kendine özgü tarzı ile seyircinin özelliklerine göre hikâyeyi biçimlendirdiği bir özelliktir. Anlatıdaki kişiler, halk tiyatrosunun tiplerleri gibi toplumsal ve etnik kalıp özellikleri içindedir ve psikolojik derinlikleri olmadan işlenirler.

Hikâye anlatımında şiir ve diyalogların dışında konudan ayrılan meddah, hikâyesini belirli bir perspektife oturtmaya çalışmakta, geçmişin kahraman dünyasıyla bağlantı kurmakta; çeşitli karşılaştırmalar yapmaktadır. Bu sürede ahlaki bir durum tartışılabilir ya da durum değerlendirmesi yapılabilir. Bu sayede dinleyenler ile meddahın arasındaki bağ güçlenir ve dinleyiciler anlatılanı daha kolay yorumlayabilecek duruma gelirler. Zaten hikâye anlatıcısı eğlendirici olduğu kadar öğreticidir (AND, 1996, s. 13.) ve

hikâyelerin bitiş bölümü, kıssadan hisse çıkarma şeklindedir, meddah verilmesi amaçlanan dersi özetler, dinleyicilerini uğurlar ve bir sonraki gösterinin yeri ve saatini duyurur: “*Sâkiye sohbet kalmazmış bâki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola! İnşallah başka zaman güzel hikâyelerle sizi güldürüp eğlendiririm. Cümlenize iyi geceler! Hayırlı günler görünüz!*” (ÜNLÜ, 2006, s. 91)

b. Karagöz

Karagöz; kaynağı çok eskilere dayanan gölge oyununun Orta Asya, Batı Avrupa, İslam ve Anadolu kültürü gibi çeşitli kültürlerin etkisiyle bir senteze ulaşarak, Osmanlı Türkiyesi’nde özgün bir kimlik kazanmış halidir. Türlü yöre, ırk ve uluslardan kişilerin toplandığı bir merkez olan İstanbul’un karışık toplumsal yapısının bir hayal perdesine yansıtıldığı, taşralı, azınlık ya da yabancı kişilerin, İstanbul diyalektine uymayan konuşmalarına, söz oyunlarına geniş yer veren, böylece şaka, alay, nükteler için zengin olanaklar sunan bir halk güldürüsüdür. (TEKEREK, 2005, s. 15)

Adını iki baş kişisinden biri olan Karagöz’den alan bu gölge oyununun kökenleri ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmektedir. Asya kökenli olduğu tahmin edilen oyunun Anadolu’ya ne zaman girdiği, baş oyun kişilerinin yaşayıp yaşamadığı konusundaki rivayetler temel olarak dört başlıkta toparlanmaktadır. Evliya Çelebi, Karagöz ile Hacivat’ın Anadolu Selçuklu Hükümdarı Alaaddin Keykubad zamanında yaşamış olduğunu ve aralarındaki tartışmaların hayal perdesine konu edildiğini ileri sürer. Halk ve Karagözcüler arasında yaygın olan bir inanışa göre ise, gölge oyununun baş kişileri, Bursa’da, Sultan Orhan zamanında yapılan bir cami inşaatında çalışan işçilerdir. Nükteli konuşmaları nedeniyle diğer işçileri işlerinden alıkoydukları gerekçesiyle öldürülen Hacivat ve Karagöz, zamanla Sultan’ın acı çekmesine neden olur. Bunun üzerine Şeyh Küşteri, bu gölge oyununu yaratarak, Sultanı avutmaya çalışır; zaten geleneğe göre Şeyh Küşteri, Karagözcülüğün kurucusu sayılmakta ve Karagöz perdesine de “Küşteri Meydanı” denilmektedir. Üçüncü görüş ise 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan araştırmalar çerçevesinde Karagöz’ü, Orta Asya Türk geleneğine bağlamaktadır. Bu konudaki en önemli görüş ise, Yavuz Sultan Selim’in Mısır’ı aldığı

1517'de, Cize'de seyrettiği bir oyunu beğenip gölge ustasını İstanbul'a getirterek geleneği başlattığını ileri sürer. (DÜZGÜN, 2000, s. 770)

Karagöz'ün zengin bir oyun dağarcığı olduğunu ve oyun kurucusunun hayal gücü ile bu zenginliği oluşturduğunu söyleyen Saim Sakaoğlu, Georg Jacob'un konulara göre sınıflandırmasını temel almıştır. (SAKAOĞLU, 2003, s. 55)

- *Karagöz'ün bir iş tutması*: Çoğu oyunda işsiz olarak karşımıza çıkan Karagöz, kimi zaman dostu Hacivat sayesinde iş bulur, kimi zaman da girdiği bir yarışmayı kazanarak iş sahibi olur. Bazen de işe girme süreci tamamen tesadüfî olarak gelişir.
- *Karagöz'ün, girilmesi yasak olan yerlere girmek istemesi, yapılmaması gereken işlere burnunu sokması*: Bu başlık altındaki oyunlarda, sınıf farklılığından kaynaklanan yasaklar, ele alınmakta, Karagöz'ün meraklılığı çeşitli tekrarlarla sergilenmekte ya da Karagöz'ün uğursuz yerlerde dolaşması ile halk arasındaki inanışlara atıfta bulunmaktadır.
- *Karagöz'ün bağımsız bir entrika içinde kendini gülünç veya çapraşık durumda bulması*: Genellikle bağımsız bir entrika bulunur ve gülme unsuru bu çapraşık olaylar ile sunulur. Bu türün oyun örgüsünde kimi zaman Karagöz, oyunun eksen kişisi iken, kimi zaman olaylar diğer kişilerin etrafında gelişir ve toplum hayatı yansıtılır.
- *Efsanelerden, halk hikâyelerinden, edebi eserlerden alınan konuların Karagöz'e uyarlanması*: Bu başlık altında halk hikâyelerine, romanlara, tiyatro eserlerine, doğu edebiyatına dayandırılan oyunlar yer almaktadır.

Oyunlarda Karagöz'ü oynatan, sesleri taklit eden ve sopaları hareket ettiren her ne kadar *hayali* ise de gösterinin hazırlanmasında ona yardım eden bir ekibi vardır. Geleneksel yapı içinde ona yardım eden, perdeyi hazırlayan ve ustasının yanında oyunun inceliklerini öğrenmeye çalışan bir *çırak* bulunmakta, ayrıca yine usta-çırak ilişkisi içinde çırağın da *sandikkâr* adında, oyun takımlarını gösteriye hazırlayan bir yardımcısı yer almaktadır. *Yardak*, oyunda söylenmesi gereken şarkı ve türküleri söylerken, *dağveren*, tef ve zil çalar ve gerekli efektleri çıkararak oyuna katkıda bulunur. (MUTLU, 1995, s. 55)

Karagöz'ün oyun kişileri şöyle sınıflandırılmaktadır:

- *Asıl kişiler:* Karagöz ve Hacivat oyunun baş kişileridir; her oyunda ilk olarak sahneye Hacivat indirilir, son olarak Karagöz kaldırılır. Her ikisi de zaman zaman aileleri ile yansıtılmaktadır.
- *Sıklıkla görülen kişiler;* Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi.
- *Zenneler, kadınlar.*
- *Kabadayılar, sarhoşlar.*
- *İmparatorluk Tipleri:* Bunlar, Anadolu ve Rumelili tipler, Arap, Acem ve Arnavut gibi Türk olmayan tipler ve gayri Müslimler (Yahudi, Ermeni, Rum, Frenk) olarak da kendi içinde sınıflandırılır.
- *Özürlü tipler:* Deli, hımhım, kekeme, kambur, sağır...
- *Eğlendirici tipler:* Kavuklu, Pişekâr, hokkabaz, cambaz, curcunabaz, köçekler...
- *Olağanüstü kişiler ve yaratıklar:* Büyücü, cin...
- *Diğer kişiler:* Edebiyattan alınan kişiler, meslek sahipleri ile Karagöz ve Hacivat'ın akrabaları.

Türk Gölge oyunu yapısal olarak dört bölümden oluşur: (GÖKALP, 2007, s. 175–176)

Mukaddime (Öndeyiş, giriş): Müzik eşliğinde göstermeliklerin perdeye çekilmesi ile seyirci oyuna hazırlanır, Hacivat, “Off! Hay Hak!” diye başlayan gazeli okur. Sonrasında Hacivat'ın “Yar bana bir eğlence!” seslenişiyle, Karagöz perdeye gelir ve ikili arasındaki dövüş başlar.

Muhavere (Söyleşme): Karagöz ile Hacivat'ın, asıl konunun işlendiği fasıl bölümünden çoğunlukla bağımsız olarak yaptığı konuşmalardır. Hacivat'ın sözlerini Karagöz'ün yanlış anlamasıyla biçimlenir, söz oyunları ve Hacivat ile Karagöz arasındaki karşıtlıklarla güldürü ögesi sağlanır.

Fasıl (Oyun): Oyunun bir konuya ve olay dizisine sahip asıl bölümüdür; Karagöz ve Hacivat dışındaki kişiler de perdeye yansır.

Bitiş: Karagöz, oyunun bittiğini bildirir, hatalar için af diler, gelecek oyunu duyurur.

Karagöz oyunlarındaki kişiler, Osmanlı'nın, dini, etnik ve kültürel farklılıklar gösteren toplumsal yapısından alınırlar. Toplumun bu farklı inançlara ve kültürel birikimlere

sahip bireyleri, bir arada yaşamaya çalışmakta ve hem birbirleriyle hem de devlet ile sorunlar yaşamaktadır. Oyunlardaki bu kişilerin, komik özelliklerinin altı fars ve grotesk anlatımlar ile çizilmekte, kozmopolit toplum yapısı hicvedilerek perdeye yansıtılmaktadır.

Bu yansıtma ile bir tür uzlaşma aranmakta ve bireyler üzerinde sağaltım sağlanmaya çalışılmaktadır. Burada hem toplumun farklı grupları hem de iki farklı yaşam görüşüne sahip aydın kesim ile halk kesimi arasındaki çatışma söz konusudur. İncelmiş zevklere sahip, sanata önem veren, nazik aydın kesimin temsilcisi olan Hacivat, güzel konuşmaktadır ancak içtenlikten yoksundur ve duruma göre tavır değiştirebilmektedir. Kaba saba ama dürüst, saf görünen ama her şeyin iç yüzünü gören halk kesiminin temsilcisi Karagöz ise sağduyunun ve doğruluğun temsilcisidir. Bu iki farklı yaşam görüşünün ve toplumsal yapının karşıtlığında, birbirlerine takılmalarında, bir toplum eleştirisi, her şeye rağmen süren arkadaşlıklarında ise farklı kesimlerin uzlaştırılması yatmaktadır. (ÜNLÜ, 2006, s. 94)

Metin And'a göre Karagöz'ün gelişiminde iki önemli nokta sorun oluşmuştur: Karagöz'ün toplumsal, siyasal eleştiri ve taşlama yanı ile açık-saçıklığı. Karagöz'ün mahalle çevresinden dışarı çıkmadığını, din ve devlet adamlarına dil uzatmadığını öne süren, bazı araştırmacıların aksine And, Karagöz'ün her olaya, her konuya kendini uydurabilen açık biçimi ve esnek yapısı ile daha geniş anlamda eleştirel bir yaklaşımı olduğunu, devlet büyüklerini ve işlerini perdeye yansıtarak siyasal taşlama yaptığını söyler. Karagöz'ün siyasal taşlama dışındaki ikinci özgürlüğü olan açık-saçıklık ise Türkiye'ye gelmiş yabancıları şaşırtacak kadar ileri boyutlarda bulunmaktadır. Karagöz, sadece Türkiye'de değil pek çok İslam ülkesinde ve de Balkan ülkelerinde de etkisini göstermiş, Türkler dışarıdan aldıkları oyunu kendi beğenileri, sanat anlayışları ve kültürel birikimleri doğrultusunda geliştirip Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş etki alanına yaymışlardır. (AND, 2004, s. 42-45)

c. Orta Oyunu

Orta oyunu, genellikle aşağıda belirtildiği gibi tanımlanır:

İzleyicilerle çevrelenmiş bir alanda, belirli bir ana konuyu izleyerek, ama metne çok bağlı kalmadan oynanan, müzik, dans, taklit ve tuluata dayalı Türk gösteri sanatı. Gölge oyunu Karagöz'le büyük benzerlik gösterir. Kesin biçimini 19. yüzyılın ikinci yarısında almış ve ortaoyunu terimi ilk kez 1834'de kullanılmıştır. Ortaoyunu için 17. yüzyılda “meydan oyunu”, 18. yüzyılda “kol oyunu”, 19. yüzyılda “zuhuri” gibi adlar kullanılmıştır. Zuhuri adının “sonradan zuhur eden anlamından”, ortaoyunu adının ise İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte* ile benzerliğinden yola çıkarak verilen “arte oyunu” adından türediği de öne sürülür. Orta oyunu için kullanılan bir başka ad da “taklit” oyunudur. Bir sava göre orta oyunu, 16. yüzyılda akıl hastanesinde hastaları tedavi etmek için oynanan oyunlardan, başka açıklamalara göreyse Karagöz'den, yeniçeri “orta”larındaki eğlencelerden ya da *commedia dell'arte* den kaynaklanmıştır. (ANA BRITTANICA, 1994, Cilt 24, s. 290)

Cevdet Kudret orta oyununu, “dört bir yanı firdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi bir metne bağlı kalmadan, canlı oyuncularla, oynanan doğmaca (irticali, tuluatli) bir oyundur. Bu oyun, belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, dans, taklit ve konuşmalardan birleşiktir.”(KUDRET, 1973) şeklinde tanımlarken, “Özdemir Nutku, “Karagöz'ün oyuncular tarafından yere indirilişi olarak da kabul edilebilecek olan ortaoyununa, “canlı karagöz” de denilirdi” diye ifade eder. (NUTKU, 1985, s. 203) Metin And ise bu iki türün hem çok ayrı özellikleri hem de oyun konuları, yapısı, güldürme yöntemleri açısından benzer pek çok da ortak noktaları bulunduğunu söyler; ancak hangisinin daha önce oluşup hangisinin ondan çıktığına karar vermenin güç olduğunu ekler. (AND, 2004, s. 49)

Orta oyununun ismi üzerine farklı yorumlar şöyle aktarılabilir:

En yaygın anlamıyla, orta oyunu, meydanda, orta yerde, seyircinin ortasında oynanan oyun anlamına gelmektedir. Bir diğer görüş, *commedia dell'arte* 'ye benzerliği nedeniyle orta oyununun ondan ortaya çıktığını, adını da “arte”den aldığını öne sürer; İtalyancadan dilimize giren pek çok tiyatro terimi de bu düşüncede etkili olmaktadır. Yahudiler, İspanya'dan ve Portekiz'den getirdikleri seyirlikler ile, ortaoyununa katkıda

bulunmuşlardır. İspanya’da tek perdelik oyunlara verilen “auto” adının da Türklerce benimsenip ortaya çevrilmiş olabileceği söylenmektedir. Ayrıca, seyirlik oyunlarımızın Çingeneler ve Çingenece ile de ilişkisi kurulmakta, İspanyolcada soytarılık, güldürücülük anlamına gelen “maskare” sözcüğünün bu dilde “ortada, arasında” anlamında olduğu ve orta oyunu adının buradan gelmiş olabileceği ifade edilmektedir. Son görüş ise, orta oyununun yeniçeri ortaları ile ilişkisi olabileceği şeklindedir, bu noktada ortaoyununu yeniçeri ortalarından, esnaf loncalarından, ordu ve donanmanın eğlencelerinden çıktığı savı öne sürülmektedir.(AND, 1983, s. 112–114) *Orta oyunu* terimi, ilk kez 1834 tarihinde kullanıldıktan sonra, 1836’da *Zuhuri Kolu* terimine rastlanmaktadır. Ayrıca, *meydan oyunu*, *yeni dünya oyunu*, *zuhuri kolu* ve *taklit oyunu* da bu göstermelik sanatı için kullanılan isimler arasındadır. (NUTKU, 1985, s. 204) Özdemir Nutku’nun aktardığı üzere Macar Türkolog Kunoş, orta oyununun iki türü olduğunu, saraylarda oynanan, daha kibar ve resmi olanına *zuhuri kolu*, halk arasında sergilenen ve daha kaba hatlı olanına ise *han kolu* denildiğini söyler. (Aktaran: NUTKU, 1985, s. 204) Çıkış noktası hakkında bir sonuca ulaşılamasa da Commedia dell’arte’nin etkisi altında kaldığı anlaşılan orta oyunu, zaman içinde esnaf toplulukları arasındaki kollarda usta-çırak ilişkisi ile gelişmiştir. Lonca sistemi içindeki icazet alma geleneği, burada da geçerlidir; ustalar, sahneye çıkan çıraklarını sürekli denetlemekte gerekirse sahneye çıkmama cezası vermekteydi.(ÜNLÜ, 2006, s. 98) Kollar, sadece oyunları denetlemekle kalmaz, kazançtan pay alma kurallarını da belirlerdi. 1870’lerde sekiz ile on arasında orta oyunu kolu, beş yüz kadar da orta oyuncu bulunmaktaydı; Batı tiyatrosunun etkisiyle zamanla kumpanyalar ortaya çıkmış ama bunlar tulûat tiyatrosunun yanı sıra zaman zaman orta oyunu oynamaya da devam etmişlerdi. Ayrıca İstanbul dışında Tekirdağ, İzmir, Aydın, Adana, Mersin, Rodos, Girit, Midilli adalarında, Kahire, Şam, Halep, Beyrut gibi şehirlerde de orta oyunu oynanmaktaydı. (AND, 2006, s. 36–37)

Cevdet Kudret, Kunos’un çizdiği ortaoyunu meydan düzenlemesini şöyle aktarır: (Aktaran: KUDRET, 2006, s. 25–27)

Sandık Odası (Pusat Odası): Oyuncuların giyinmesi için hazırlanmış, perdeyle kapatılmış yer ya da çadır.

Kapı: Oyuncuların meydana giriş çıkışları için

Çalgıcıların yeri: Genellikle zurna ve çifte nara kullanılır.

Dükkân: Her oyunda Pişekâr sayesinde iş bulan Kavuklu'nun iş yeri olarak kullanılan kafes, paravan.

Meydan: Oyunun oynandığı yer.

Yeni Dünya: Genelde ev olarak kullanılan, dükkândan daha yüksek bir paravan ya da kafes. 18. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'da Yenikapı'da, sur dışında kurulan mahalleye, buradaki ev ve dükkanların şehirdekilere yenilik getirmiş olmasından dolayı "Yeni dünya" adı verilmiştir. Bu dekor parçasına verilen ad, günlük hayatı kinayeli bir biçimde yansılayan orta oyun sanatçısının kıvrak mizah anlayışından kaynaklanmakta, günlük hayatın karmaşık ilişkilerine gönderme yapılmaktadır.

Mevki: Erkek seyircilerin oturduğu bölüm.

Kafes: Kadın seyircilerin oturduğu bölüm.

Parmaklık: Seyircilerle oyun yerini ayıran bölme.

Karagöz ve Hacivat'ın yerini eksen kişiler olarak, Kavuklu ve Pişekâr'ın aldığı orta oyunu, *Palanga* denilen yuvarlak bir alanda oynanmaktaydı. Hem bölümleri hem de konu dağarcığı, Karagöz'ünkiyle benzeşmekte, gösteri ana çizgiyi belirleyen kanavaya uygun olarak doğaçlama olarak gelişmekteydi. Sahneleri bittiğinde seyirci önünde kenarda oturup bekleyen oyuncuların efektleri de yapması, gösteride oyun gerçeği ile sahne gerçeği arasında geliş gidişlere ve "yabancılaşma"ya neden olmaktadır. Zaten incelenen konu kapsamında, ortaoyununu çağdaş tiyatroya yaklaştıran noktalardan biri olan açık biçimin soyutlama anlayışı ile seyirci-oyuncu ve oyun-yaşam ikileminde yaşanan estetik uzaklık ilişkisidir.

Orta oyunu temel olarak dört bölüme ayrılmaktadır: giriş, muhavere (arzbar ve tekerleme), fasil ve bitiş. Klasik bir ortaoyununda dramatik bölüm başlamadan önce, köçekler ve curcunabazların dans ettiği, Kavuklu ile Pişekâr da dâhil tüm oyuncuların katıldığı "curcuna" bölümü bulunmaktaydı. Curcunadan sonra başlayan asıl oyunda, meydana girecek her oyuncuya özel bir hava çalan zurnacı, oyuncuları *takdim eder*.

Giriş: Zurnacının çaldığı Pişekâr havasıyla meydana gelen Pişekar, temenna edip seyircilerle ve zurnacıyla konuşarak oyunu açar.

Pişekar - (seyircilere) Efendim, cümleten Safalar geldiniz! (zurnacıya) Amma benim Pehlivanım!

Zurnacı - Buyur benim pehlivanım

Pişekar - Bu da hesap değil.

Zurnacı - Nedir hesabın?

Pişekar -oyununun taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-i kirâm zevk-yâb olsunlar.

Muhavere (Diyalog): Zurnacının Kavuklu havası çalmasıyla, meydana Kavuklu ile Kavuklu arkası,(cüce, kambur ya da Denyo) gelir ve iki bölümden oluşan muhavere başlar. Orta oyununun en önemli bölümü olan muhaverenin birinci bölümü olan “arzbar”da, Kavuklu ile Pişekâr arasında çekişmeli bir konuşma başlar, sonrasında ise tanıdık çıkarlar. İkinci bölüm olan “tekerleme”de ise, Kavuklu önce bir tekerleme söyler, sonra sıra dışı bir olayı başından geçmiş gibi anlatır. Muhavere Kavuklu ile Pişekâr’ın çene yarışıdır ve orta oyununun en önemli bölümüdür, bu nedenle de orta oyunu bazı araştırmacılar tarafından “meydân-i sühan” olarak adlandırılmıştır.

Fasıl: Tekerleme bittikten sonra asıl konunun anlatıldığı fasıl bölümü başlar, oyuna kendi şive kılık ve karakterleriyle başka kişiler de katılır.

Bitiş: Oyunun bittiğini duyuran Pişekâr seyirciden kusurlar için özür diler, girişte olduğu gibi temenna ederek meydandan çıkar; zurnacı bitiş havası çalar.

(KUDRET, 2006, s. 28–34)

Orta oyunundaki fasıllar Karagöz’ün fasıl dağarcığı ile hemen hemen aynıdır ve konu çoğunlukla iki olay dizisi çerçevesinde gelişir: Pişekâr’ın Kavuklu’ya iş ve dükkân kiralaması ve zennelere bir ev bulup kiralaması.

- İşsiz Kavuklu’ya, Pişekâr aracı olup iş bulduğu ya da ortak olduğu oyunlarda, taklitler genellikle müşteriler ya da alacaklılar hakkındadır.
- Kavuklu kabullenemediği sınıf ayrımından dolayı kendine yasak olan bir yere girer.
- Bağımsız bir dolantı içinde eksen kişi olarak Kavuklu kendini zor durumlar, gülünç olaylar içinde bulur. Bu tür fasıllarda bazen baş kişi olan Kavuklu’nun eksen kişi olmaması ve dolantının başka kişiler etrafında gelişmesiyle toplum yaşamı yansıtılır, gelenekler sergilenir.

- Ortaoyununda da halk masalları, efsaneler, romanlar ve tiyatrodan yararlanır. Bu tür fasıllardan gerçek konulara dayalı olanlar ile günün toplumsal yapısı, töreleri, imparatorluğun etnik yapısı ve gruplar arasındaki farklılıklar ile dil, gelenek vs gibi özellikler yansıtılmaktadır. Yapıtı olup masallardan, hikâyelerden alınanlar da aslında, yine toplum yapısı gerçeği çerçevesinde ele alınmaktadır.

Orta oyununda olaylar dizisi yalındır, çoğu kez aynı durumun çeşitli kişiler çevresinde tekrarlanmasıyla oluşur, böylece bir yandan aksiyon oluşturulur öte yandan gülmece sağlanır. Ana çatışma, zengin-fakir, okumuş-cahil, kültürlü-kültürsüz çerçevesindeki komikten ve söz oyunlarından kaynaklanır. Bu süreç içinde işlenen konu, gelişip değişmemekte, çatışmalar çözümlenip sonuca ulaşmamaktadır. Eylem ve sonuçları tartışılmaz ve bu eylem sonucunda kişilerde de bir değişiklik olmaz. Oyun kişileri karakter değildir, oyun alanı da sahne değildir. Doğu sanatının bir özelliği olarak, kişiler arası ilişkiler ve çatışmalarla eylemin temeli oluşturulmakta, illüzyon kırılarak gerçek değil, derinde yatan anlam gösterilmektedir. Eylemin dans ve şarkılarla kesilerek episodik bir anlatımla aktarıldığı konu çerçevesinde, neden sonuç ilişkisi ile çizgisel bir akış değil, döngüsel bir yapı oluşturulmaktadır. (ÜNLÜ, 2006, s.101–103)

Orta oyununun, halk tiyatrosunun hususi bir şekli olduğunu ve halk tiyatrosuna özel bir takım özellikler taşıdığını söyleyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu, orta oyununda sahnenin ve dekorun olmadığını ekler; dekoru oluşturan *halkın yaratıcı gücüdür*. Yazılı bir metin, dolayısıyla yazar da yoktur: zaten rejisörün de olmadığı anlayışta her oyuncu doğaçlama içinde özgürce oynar; bu nedenle orta oyunu tam bir tuluat oyunudur. Ortaoyunu, aksiyon değil, söz üzerine kurulu bir yapıdadır ve “öz tiyatronun orijinal bir şeklidir.” (BALTACIOĞLU, 2006, s. 184–185)

“Açık havada, dekorsuz, suflörsüz, tulûat olarak oynamakla orta oyunu olmaz, orta oyunu olmak için öz tiyatroya mahsus bütün bu karakterlerle birlikte bir de diyalog bünyesi bulunmak şarttır... Orta oyununda fani olan elemanlar şunlardır: Tem, tipler, espriler. Baki olanlar da şunlardır: Meydan, diyalog, mücerretlik... Orta oyununu yenileştirmek için bu tipler yerine zamanımızın tiplerini koymalıyız... Pişekâr'ı Pişekâr yapan ne külahı, ne de cüppesi değildir, kafası, zihniyetidir. Kavuklu için de aynı şey. Bunlar, bu tipler de değişebilir... Bu iki tipin manası

kaybolmamak şartıyla yenileşmesinde ne teknik ne de estetik hiçbir mahsur yoktur.” (BALTACIOĞLU, 2006, s. 185–186)

Türk Halk tiyatrosu geleneğindeki üç temel tür olan *meddah*, *Karagöz ve orta oyununun* dışında, Orta Asya’dan günümüze kadar gelmiş *kukla geleneği*, el çabukluğunun dışında söyleşmeyi de içeren *hokkabazlık* ve hem kendi başına gösteri yapan hem de ortaoyununda da yer alan *çengiler-köçekler-curcunabazlar* gibi seyirlik danslar da yer almaktaydı. Ancak bu türler, hem çok etkin türler olmamaları hem içerikleri ve gelişim yapıları hem de çağdaş tiyatrodaki etkilerinin sınırlı olmasından dolayı, bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

2. TANZİMAT TİYATROSU

Türk kültürü, ticaret yollarının değiştiği, Batı’nın her açıdan güçlenmeye başladığı 16.yy.dan itibaren bir değişime girmiştir. Göçebe kültürden Osmanlı’ya dek dönüşüme uğrayarak gelmiş olan değerler, Batı’nın her alanı etkileyen akılcı-kapitalist değerleriyle çelişmeye başlamıştır. Türk kültürünün 16.yy.da başlayıp 19.yy.da doruğa ulaşan bu kırılma noktası, matbaanın yaygınlaşması, aydınların Batı sanatını tanınmaları, dış ülkelerde deneyimler edinmeleri ile tiyatroya da yansımıştır. Böylece harcamaya dayalı ekonomiden biriktirmeye dayalı ekonomiye, tek merkezli yönetimden çok merkezliliğe, kolektif yaşamdan bireysel yönelişlere, sözlü kültürden yazılı kültüre, “geleneksel” tiyatrodan “batı etkisindeki tiyatroya” geçilmiştir. (ÜNLÜ, 2006, s. 246–247)

Tiyatro sanatı, toplumların tarihsel gelişimlerinde *halk tiyatrosu geleneği* ve *soylu tiyatro geleneği* olarak ikili bir yapı çerçevesinde gelişmiştir. *Halk tiyatrosu geleneği*, her ilkel toplumun gündelik yaşamında ihtiyaç olarak ortaya çıkan ritüellerin, süreç içinde seyirlik oyun şekline dönüşmesi ile oluşurken, *soylu tiyatro geleneği* ise aynı kaynak temelli olarak egemen sınıf tarafından yaratılmış ve topluma yön verme amacıyla kullanılmıştır. Türkler de benzer bir süreci yaşamış, Orta Asya’dan beraberlerinde getirdikleri *oyun* kültürlerini, Osmanlı toplum yaşantısına paralel bir anlayışta, seyirlik halk tiyatrosu geleneğine dönüştürmüşlerdir. Ancak Osmanlı

İmparatorluğu'nun kuruluşuna kadar süren *göçerlik olgusu* ve sonrasında gelişen *din baskısı* nedeniyle soylu tiyatro geleneği 19. yüzyılın ikinci yarısındaki “batılılaşma” hareketlerine kadar gelişmemiştir.

A. Batılılaşmaya Giden Yolda Değişen Toplum Yapısı

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşanan dünya görüşü, İslami niteliklerin ağır bastığı, çatışmaya değil uzlaşmaya yönelik bir toplum anlayışı üzerine kurulu idi. Kişinin, kendini birey olarak ortaya koyup toplum kurallarına eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşabilmesi, göreneklere göre imkânsızdı. Bireyin başkaldırısı olanaksız hale getirilmiş, sınıf çatışmalarını engellemiş, böylece toplum yaşamında ve yönetiminde yapılabilecek devrimler de engellenmişti. (TUNCAY, 1995, s. 13)

Bu süreci Aslıhan Ünlü, modern toplumlardaki bireysel kimlik duygusunun yerini, geleneksel toplumlarda, kolektif kimlik bilincinin alması şeklinde ifade eder; bu sadece Türk insanının değil tüm doğulu toplumlardaki insan benliğinin, bir gruba aidiyet biçiminde oluşmasına neden olmuştur. Doğulu bilincin Anadolu'daki toplumsal yansıması ve İslam anlayışı içinde Osmanlı toplum yapısı, insanlar arasındaki ırk, cins, din, dil ayrımını yadsıyan özelliği ile karşıtların çatışması değil birliği üzerine kurulmuştur. Bu anlayış, batılı toplumların güçlü ve egemen olma bilincinden farklı bir yönde ilerlenmesini ve toplumsal yaşamda da farklı yapılanmaları getirmiştir. Kapitalist anlamda sınıflara değil, cemaatlere dayanan Osmanlı toplumsal düzeni, zaman içinde bireyselleşmenin ve demokrasinin karşısında en önemli engellerden biri olmuştur. Devlet ve hukuk, birey ve cemaatlerin hakkına değil, padişahın lütfettiği haklar üzerine kuruludur. (ÜNLÜ, 2006, s. 144–148)

İslam kültürü ve doğulu toplumsal yapılanma, bireyselleşmeyi ve batılı anlamdaki başkaldırıcıyı –ve getireceği farklı yaklaşımları- engelleyerek toplumun cemaatler içinde kapalı kalmasına neden olmuştur. Hem toplumsal yapı ve padişah otoritesi, hem İslam ve tasavvuf etkisi hem de kentlerdeki mekânsal örgütlenme halk sanatlarının gelişimine yön vermiştir.

Klasik Osmanlı mahalle kültürü “camisi, çarşısı ve ev yaşamı” ile bu sistemi bütünler bir yapıdadır. Meydan kavramı olmayan yapıda, “müminler”, ancak cami avlusunda toplanıp kendilerini ilgilendiren konularda bilgi alışverişinde bulunur; toplum sorunlarının tartışıldığı meydan, meclis gibi yerlerin varlığından söz edilemez. Bireysel çıkışlara, dünyevi zevklere kapalı, içe dönük insanlar, başkaldırı ve çatışmanın değil uzlaşımın hâkim olduğu geleneksel Osmanlı toplumunu oluştururlar.(TUNCAY,1995,s.14)

Dünyada değişen devlet sistemlerine ayak uyduramayan Osmanlı İmparatorluğu maliye, ordu ve devlet düzenindeki aksaklıkların giderilememesi üzerine 18. yüzyılda siyasi egemenliğini kaybetmeye başlamıştır. Bunun nedeni, güçlerini düzenin değişmezliğinden alan devlet adamlarının sistemi düzeltmek için bir şey yapmaması ve herkesin eşit ve tanrı kulu olduğu dinsel öğretisi içindeki halkın batıdaki gibi değişimi başlatacak bir toplumsal güç haline gelememiş olmasıdır. Ekonominin kapalı bir yapıda ve toprak mülkiyetinin Allahın adıyla padişaha ait olduğu bir sistem içerisinde, sadece bazı padişahların yaptığı ekonomik düzenlemelerle yetinilmiş, ancak dış borçların artmasıyla, giderek dışa bağımlı bir hale gelinmiştir. Önceleri sadece siyasi ve ekonomik ve askeri alandaki sorunların çözümü ile başlayan batıya yönelme ve bağlanma, giderek toplumun her kesimini ve yaşamın her alanını etkilemiş, kültürel gelişimin yönünü değiştirmiştir.

Osmanlı'nın Batı ile ilk tanışıklığı, haçlı seferlerinden, çeşitli siyasi ilişkilere, İstanbul'un fethi ve imparatorluk sınırlarını Avrupa'ya genişletme hareketlerine kadar uzanan bir süreç içerisinde değerlendirilebilir. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu'nun, ilerleme döneminde, pek de fazla önemsenmeyen “batı”, uğranılan yenilgi ve kayıplar ile ilgi merkezi olmaya başlar. Duraklama ve gerilemenin nedenlerini, ordunun durumuna bağlayan devlet adamları, bir yandan yeniçeri ordusunu yenilemeye çalışırken öte yandan batının bilim ve tekniklerini ülkeye getirmeye çabalarlar. 19.yüzyıl bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya yöneliş ve kültürel değişim devresidir. 1839'daki *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* ile Fransız İhtilali'nden alınan bir “hak ve adalet kavramı ile birey olgusu” yaratılmaya çalışılmış ancak, bu batıya yönelme hareketleri sonrasında, toplum düzeninde ikili bir yapı ortaya çıkmıştır. Yeniçeri-nizamiye, şer'î

mahkeme-nizamiye mahkemesi, medrese-okul ayrımları, yaşamın her alanında ikilikleri de beraberinde getirmiştir. Dünya görüşünde bir değişiklik olmaması nedeniyle, hem kurumsal hem de yaşamsal anlamda eski ile yeninin paralel gelişimi söz konusu olmuştur. 19. yüzyılın en önemli konusu, “batıdaki gelişmeler”dir. Bu nedenle, her alanda “batıya göre” davranılmakta, psikolojik alt yapıda da “batıya özenilmektedir.” 19. yüzyıl insanı, siyasi, askeri alanda ve birey ile toplum yaşamındaki altyapısı hazırlanmamış değiştirme girişimleri ile hem manevi açıdan hem de yaşam tarzı bakımından ikiliğe düşer. Bu sosyal gelişmeler, olaylar eşliğinde sanat alanları da kendini yeniliğe açmış, “eskiyi yerip yeniyi överek, eskinin yerine yeniyi koymaya ya da düzeltmeye çalışmışlardır.” (AKI, 1989, s. 31–39)

Bu süreç içerisinde Osmanlı geleneksel yapısının yerini, çatışan doğu ve batı düşüncesinin ikilemi almış ve bu çerçevede toplum yapısının her alanında yeni bir yapılanma oluşmuştur. Gerek toplumun cahil ve aydın kesimi arasında gerekse bu kesimlerin oluşturduğu toplumsal yapılarda, bireylerin din ve dünya işlerinden oluşan düşünce sistemlerinde, devlet ile halkın ilişkilerinde karşıtlıklar ve ikilikler yaşanmaktadır. Tanzimat ve getirdiği batılılaşma süreci hem tarihsel, ekonomik ve siyasi yapılanmada değişiklikler getirmiş hem de toplumsal yapılanmada bugünde devam eden çelişkili bir ikili yapı yaratmıştır.

Tanzimat ile başlayan çatışmalarla ortaya çıkan *iki farklı dünya görüşü* Tanzimat’ı da farklı değerlendirmiştir. Tanzimat fermanı ve sonrasındaki reformları kimi aydınlar, “önemli bir adım, toplum ve bürokrasi anlayışındaki olumlu değişme” olarak yorumlarken, kimi aydınlar ise “taklitçilik, yozlaşma ve aslını inkâr” olarak görür. Tanzimat’ın “batı emperyalizminin hukuksallaştırılması” olduğunu düşünenler olduğu gibi, “bireyin can ve mal haklarını korumayı başlatan bir süreç” olduğunu ifade eden aydınlar da vardır. Buradan da görüldüğü üzere, batılılaşma süreci içerisinde doğu ve batı yaşamları, düşünce anlayışları arasındaki çatışmalar toplumda günümüzde de devam eden ikiliğe neden olmuş, ancak ne yazık ki toplumun kimliğinin ne olması gerektiği, toplumun demokratikleşmesi, insan hakları, özgürlük gibi kavramlar üzerinde ise belirleyici olamamıştır.(ÜNLÜ, 2006, s. 104–110) “İç yapısında bir gelişme olmayan, endüstrileşemeyen toplumun üst yapısal modernleşmesi, kültür anarşisi denen olayı

yaratmış, üst yapısal değişimler, eski yaşam biçimleri değişmeyen geniş kitleleri ve onların sözcülerini rahatsız eder hale gelmiştir” (PEKMAN, 2002, s. 171)

Tanzimatla birlikte, batılılaşmanın etkisinin tüm kültür alanlarına yansması ile geleneksel edebiyatımızda bulunmayan, deneme, roman, anı gibi türler ile birlikte dram türü de sanat yaşamına giriş yapmış ve en popüler dönemini yaşamakta olan geleneksel Türk halk tiyatrosunun yerine “kurucu tür olarak” ortaya çıkmıştır. Batı toplumunda yüzyıllar boyunca gelişen, sosyo-ekonomik yapı, birey kavramı ve burjuva ideolojisi, toplumsal kültürü ve bu çerçevede sanatı oluşturan temel unsur olmuştur. Batılılaşma ve modernleşme adına bu sanat kollarının -kendi öz ve biçimleri ile- benzeri toplumsal gelişmeleri hiç yaşamamış bir topluma uydurulmaya çalışılması, temel bir hataya neden olmuştur. “Batı da modernite, toplum gerçeğinin meydana getirdiği, kendiliğinden olan bir olguyken, Türkiye’de dışarıdan ithal edilen ve bütün toplum gerçeğinin ona göre şekillendiği bir bağımsız üst kimliğe bürünmüştür.”(PEKMAN, 2002, s. 154, 170–174)

...çağdaşlaşma sürecinde yaşanan olumsuzluklar, eksik ya da yanlış anlamalar, kültür ve tiyatro politikamızı belirlemede karşılaşılan sıkıntılar, Anadolu halkının yaşam birikimiyle oluşturduğu bu zengin kaynaktan, Türk Tiyatrosu’nun özgünleşme sürecinde, yeterince yararlanılmasını engellemiştir. Bu olumsuzluklardan biri de, Batılılaşma kavramının, tiyatrodaki, gelenekten tamamen koparak, dahası onu küçümseyerek, Batı’ya öykünme, Batı’yı kopyalama olarak algılanmasıdır. (TEKEREK, 2004, s. 59)

19. yüzyılda, geleneksel tiyatronun ve özellikle ortaoyununun en gelişmiş olduğu dönemde, ülkede bir yandan, Batı tarzı tiyatro yaygınlaşmakta, öte yandan ise geleneksel tiyatro varlığını sürdürebilmek için yeni arayışların içine girmektedir. Bu ikili yapı içinde yazarlar da bocalamakta, kimi geleneksel etkiyi oyunlarında kullanmak istemekte, kimi ise tamamen reddetmektedir. Geleneksel tiyatroyu dışlayan, asıl tiyatronun batıda olduğunu söyleyen yazarlara karşın; batı tiyatrosunun bize yabancı olduğunu savunarak, bu yapıdan ancak teknik anlamda yararlanılmasını savunan yazarlar da vardı.

Yavuz Pekman'ın aktardığına göre, Diyojen dergisinde yayınlanan yazılarında tiyatro yazınımız ile Osmanlı Tiyatrosu temsillerine eleştiriler yönelten Teodor Kasap, geleneksel Türk Tiyatrosu formlarının çağdaşlaştırılarak günün koşullarına uydurulmasını önermektedir.

...Bize gelince. Bizim için tiyatroyu ne Yunan'dan, ne Roma'dan, ne Fransa'dan, ne de İngiltere'den almaya ve onları tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun, gerekse eskiden beri mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine "Zuhuri" diyoruz. Bu tiyatro, zamanın terakkilerine nisbetle geri kalmış da olsa şimdi ihtiyacımıza yetmiyorsa, bunu bugünkü ihtiyacımıza kâfi olabilecek dereceye getirmeliyiz. Yani Zuhuri'yi şimdi oynanmakta olduğu avlulardan yahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa tiyatrosu gibi muntazam yerlere götürmeliyiz. Ecel-i kaza gibi dramları ve buna uygun komedileri orada onlara oynatmalıyız. Yoksa *Zor Nikâhı'nı* Türkler zorla dahi beğenemezler. Hele *Kokona Yatıyor*'u ihtimal ki Hıristiyanlar dahi hoş görmezler...(Aktaran: PEKMAN, 2002, s. 177)

Namık Kemal ise, geleneksel tiyatroyu ilkel ve ahlaka aykırı bularak tümüyle kaldırılmasını savunmaktaydı:

Tiyatro "orta oyunu değildir. Çünkü orta oyunu yalnızca güldürür. Tiyatro ise gah ağlatır, gah güldürür, gah ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Ortaoyunu en budalaca evzayı (davranışları, durumları) biedebane (edepsizce) sözleri, en çetrefil, en galiz lafları (kaba saba) gösterir. Tiyatro, vicdanın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyatını (duygularını) tahlil eder, ... işte orta oyunu o, tiyatro budur. (Aktaran: PAKER, 2008, s. 64)

Bu tartışmalardan yaklaşık bir yüzyıl sonra çağdaş tiyatronun yaratım sürecinde gelenekselden en etkin biçimde yararlanan yazarlarımızın başında gelen Haldun Taner, Tanzimatla birlikte küçümsenen ve batılı tiyatro anlayışı karşısında giderek önemini kaybeden geleneksel tiyatro geleneğimizi şöyle yorumlamaktaydı:

Güllü Agop, Mınakyan, Darülbedayi, yabancı bir tiyatroyu burada tutturmaya çalışırken İstanbul'un asıl halkı kendini, Ortaoyununda, Karagöz'de, Meddahta, Kuklada, Tuluatçıların oyunlarında arıyor ve... buluyordu. Ama cahil, ama kaba saba, ama hoyrat, ama yer yer edepsiz bu gösteriler ona hiç değilse yüzde yüz bu toprağın insanlarını kendi toplumsal ve yöresel koşullarının geliştirdiği durumları,

davranışları, yorumları, yargıları yansıtıyordu. İçinde boğum boğum olmuş çözümünü bulamadığı soruları bir hazırcevaplılıkla bir nükte ile aydınlatıveriyordu ya! Bütün ağırlığı ile duyageldiği baskılardan onu bir oyun süresi içinde kurtarıp üstü örtülü de olsa, düdük içinde de olsa bazı taşlamalar, yermeler yapıp onun içini rahatlatıyordu ya! Onun boşalıp arınma özlemini kahkaha dalgaları halinde doya doya karşılıyordu ya! O halde asıl tiyatronun yapması gereken toplumsal ödevi işte bu halk tiyatrosu yapıyordu. (TANER, 1966, s. 737)

Batı toplumunda binlerce yıllık bir birikim içerisinde oluşan “dram sanatı” kavramının, bu kavramı bilmeden farklı bir tarz içinde seyirlik geleneğe sahip topluma tepeden inme bir şekilde kabul ettirilmeye çalışılması, düşünce yapısı değişmeyen toplum içinde ikiliklere, yazarlar arasında da farklı düşüncelere ve çatışmalara neden olmuştur.

B. Tanzimat Tiyatrosu Geleneği

Batılılaşma, Türkiye’de 19. yüzyılın başlarında Tanzimat hareketiyle birlikte kendi özelliğini kazanmış, Türk tiyatrosunda bir dönüm uğrağını oluşturmuştur... Türkiye’de ilk kez sahnesiz tiyatro yerine sahneli ve bir yapısı bulunan tiyatroların kurulmaya başlamasına, sözlü geleneksel tiyatro yerine Batı kültürünün bir ürünü olan edebi tiyatronun, drama sanatının çıkmasına neden olmuştur. Ancak drama sanatının Batıdaki kökenleri ve tarihsel gelişim gerçeği göz ardı edildiğinde ve Batı’daki sanatsal hareketlerin felsefi, siyasal, toplumsal ve estetik temelleri tam kavranmadığından, başlıcalıkla aktarmacılığa ve uyarlamacılığa düşülmüş; yapay bir drama sanatı yerleşmeye başlamış; Batılı anlamda tiyatro özüne uygun geliştirilemediği gibi, geleneksel Türk tiyatrosu da Batılı tiyatro kalıpları içinde oturtulamamıştır. Tanzimat tiyatrosuyla başlayan batılılaşma, daha sonra Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de sürmüş, yabancı tiyatro adamları Türkiye’ye gelerek kendi tiyatro ve oyunculuk anlayışlarını yerleştirmişler, tiyatro okullarına öncülük etmişlerdir. (ÇALIŞLAR, 1995, s. 62)

Tanzimat sonrası değişen kültürel yapı ve eğlence anlayışı sonrasında batıdan hem yeni tiyatro anlayışı hem de yeni sahne tekniği ve dram geleneği alınmıştır. Döneme kadar kahvehanelerde gösteri yapan geleneksel tiyatronun yerini, Tepebaşı, Direklerarası gibi

semtlerdeki batılı tiyatro toplulukları sayesinde ya da batıda oyun izleyerek bu türü öğrenen aydın kesim aracılığıyla öğrendikleri yeni biçimde gösteriler sunan tiyatrolar almıştır. Bu yeni biçim, kapalı biçimi ile yanılısamacı tiyatro anlayışı ile kanto, tuluat, fasıl ve çengi gibi çeşitli türleri içermekte, böylece meydanlarda, kahvehanelerde doğan tiyatro, binaya girmiş bulunmaktaydı. Gelenekselin göstermecili anlayışından uzaklaşıp, çerçeve sahnede oyuncunun rolüyle özdeşleştiği, dekor, kostüm, makyaj ve ışıklandırma gibi etmenlerle sahne-seyirci ilişkisinin kırılıp yanılısamacılığının sağlandığı yeni bir tarz benimsenmeye başlanmıştır.

Tanzimatla birlikte Osmanlı toplumundaki örgütlü yenileme çalışmaları, edebiyat alanında yeni türlerin kültür hayatına girmesine neden olmuş ve tiyatro türünde de yazınsal yapıtlar verilmeye başlanmıştır. Batı edebiyatı örnek alınarak verilen bu yapıtlar arasında, 2500 yıllık dram sanatı da batıdaki estetik anlayışı ile ülkemize girmiş, bir süre sadece yazılı bir tür olarak kaldıktan sonra zaman içinde batılı anlayıştaki tiyatro sanatının topluma kuramsal olarak yerleşmesi ile pratiğe dönüşmüştür. (ÇELENK, 2003, s. 14–17) Bu süreç içerisinde edebiyatın bazı türleri gibi tiyatro da gelenekselden moderne geçiş döneminde bir araç olmuş, toplum için eğitici işlev üstlenmiştir; amaç çoğu kez edebiyat yapmak değil, toplumun modernleşmesi yolunda çeşitli konularda eğitim vermektir. Bu *tezli oyunlarda* eğitim, aile ve toplum hayatı, vatan gibi dönem ruhunu yansıtacak konular ele alınmakta, ancak biçimsel olarak batı tiyatrosu doğrultusunda eserler verilmekteydi. Batı etkisi altında açık biçimden uzaklaşıp benzetmecili tarzda ve yanılısama yaratacak biçimde yazılan bu oyunlarla artık seyirci, günlük yaşama ve çevresindeki kişilere uzak ve eleştirel açı ile değil kendini onlarla özdeşleştirerek bakacaktır. Yabancılaşmanın olmadığı bu anlayışta, komedi ve gülme unsuru ön planda değildir, dil eski önemini kaybeder, grotesk ve taşlamada hoşgörünün yerini alay alır. En önemli taşlama malzemesi ise, töre ve gelenekler ile batılılaşmanın oluşturduğu değerler çatışmasının yarattığı çarpıklıklardır. (ÜNLÜ, 2006, s.115, 207)

19. yüzyılda geleneksel türlerin özellikle de orta oyununun en gelişmiş olduğu durumda iken batı etkisindeki tiyatronun yaygınlaşmaya başlamasıyla, bu tarihten önce yabancılar ve azınlıklarca kendi dillerinde sürdürülen tiyatro, Türkçeleştirilerek Türk izleyiciye de açılmaya başlandı. Bu süreç içinde bir yandan batılı üslupta oyunlar yazılırken, öte

yandan batılı yazarların oyunları yerli olay ve durumlara uygun bir biçimde değiştirilerek Türk tiyatrosuna uyarlanıyordu. Geleneksel tiyatronun türlerinden olan ortaoyununu, batılı sahne biçimine aktarma çabalarıyla *tulûat tiyatrosu* adı verilen bir tür ortaya çıkmıştı. Gerek geleneksel tiyatro ile batı tarzı tiyatro arasında bir sentez oluşturulmasını savunan yazarların oyunlarında, gerekse gelenekseli tamamen reddederek batılı tiyatro tarzını benimseyen yazarların yapıtlarında, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde hem yerli özellikler hem de batılı tarz yan yana gidiyordu. Ancak Tanzimat dönemindeki bu etkileşim, zaman içinde geleneksel tiyatroya karşı olunan bir anlayışa dönüştü ve Tanzimat'tan bu yana batılı bir anlayışta gelişen Türk tiyatrosu, zengin geleneksel tiyatro kaynağından yararlanamadı. (PAKER, 2008, s. 63–65)

Şinasi, ilk Türk oyunu olan “Şair Evlenmesi”ni yazarak Tanzimat dönemi tiyatro yazarlığını başlatmış, oyunları ve tiyatro konusunda görüşleri ile Türk tiyatrosunu yönlendiren Namık Kemal ise döneme damgasını vuran yazar olmuştur. Bu dönemin en önemli kişilerinden bir diğeri ise hem yaptığı uyarlama ve çevirilerle hem de Bursa valiliği sırasında yaptırdığı tiyatro ile Türk tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunan Ahmet Vefik Paşa’dır. Ahmet Mithat, Rezaizade Mahmut Ekrem, Ebüzziya Tevfik, Samipaşazade Sezai, Feraizcizade Mehmet Şakir, Manastırlı Mehmet Rıfat, Hasan Bedrettin Paşa, Ali Haydar Bey ve Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de eserler veren Abdülhak Hamit, dönemin diğeri önemli yazarlarındandır. Dönemin tiyatro toplulukları, zaman içerisinde isimlerini ve binalarını değiştirerek farklı gruplar oluşturan Ermeni sanatçılardan oluşmaktaydı. Kasparyan’ın kurduğu ilk profesyonel topluluktan sonra oluşan Eşkiyan’ın tiyatro topluluğu ile Türkçe gösterimlere başlaması ile Türk Tiyatrosunun gelişiminde önemli bir aşama yaşanmıştı. Daha sonra Güllü Agop, saraydan Türkçe oyun oynama tekeline almış ve Osmanlı Tiyatrosu ile hem Türkçe hem de Ermenice gösteriler vermişti. Güllü Agop’un saraya girmesiyle, Mınakyan yönetimine giren bu topluluk, dönem sonuna kadar tiyatro faaliyetlerini devam ettirmişti. Dönemde Dikran Cuhacıyan’ın kurduğu Opera Topluluğu, yerli ve yabancı eserlerle halka gösteriler sunmakta, Fasulyeciyan da tulûat tiyatrosu tarzında eserler vermekteydi. Vaspuaragen, topluluğu, faaliyetlerini Bursa’da sürdürürken, Ahmet Vefik Paşa’nın girişimiyle Bursa’da bir tiyatro topluluğu daha kurulmuştu.

Ayrıca Küçük İsmail'in kurduğu Temaşahane-i Osmanî gibi Türk toplulukları da Batı etkisi altında tulûat tiyatrosu yapmaktaydılar.

Tanzimat Dönemi oyunları şöyle sınıflandırılabilir: (AND, 2004, s. 99–114)

Komedyalar: Gelenekten gelme mizah anlayışının devamı olarak, başarılı komedyalar ve uyarlamalar yapılmıştır. Bu oyunlarda amaç, güldürü yoluyla kusurların, olumsuz eğilimlerin eleştirilmesidir.

Manzum Dramlar: Tragedya yazmayı amaçlayan ancak, kuruluşu ve çatışmasında gerekli etkiyi gösteremeyen yazarların oyunları, manzum dram olarak adlandırılmaktadır.

Romantik Dramlar: Dönem üzerinde temeli özgürlük olan romantizmin büyük etkisi vardır. Dönemin romantik eserleri, konularını, masal, mitoloji ve tarihten alanlar, vatanseverlik, namus, haksızlığa karşı özgürlük, yiğitlik gibi konuları işleyen ülkücü oyunlar ve tutkuların, sevginin ve öç almanın romantizmine yer veren oyunlar olarak incelenebilir.

Melodramlar: Romantik bir olaylar dizisinin, heyecan ve merak uyandıran bir gelişim içerisinde aktarıldığı bu oyunlarda çatışma genellikle iyi ve kötü arasındadır.

Duygusal ve Evcil Dramlar: Bu türde çağın toplumsal sorunlarına değinilmekle beraber, aşk acısının duygusallığı da işlenir ve her işlenen konuda duyguların altı abartıyla çizilir.

Müzikli Oyunlar: Dönemin en başarılı türü olan opera, operet, vodvil biçimindeki, müzikli oyunlar, batı tiyatrosunun etkisi altındaki bir anlayış ile geleneksel tiyatrodaki dans, müzik ve güldürü öğelerini de kullanarak seyircinin beğenisine ulaşmıştır.

Tanzimat Dönemi'nde, bir yandan batıyı örnek alan Türk tiyatrosu kendini geliştirmeye çalışırken öte yandan geleneksel Türk tiyatrosunun sanatçıları, kendi başlarına bir sentez yaratmaya çabalamışlardır. Güllü Agop'un Türkçe oyun oynatma aracılığını elde etmesi sonucunda, dönemin önde gelen tiyatrocularından Fasulyacıyan'ın önderliğinde orta oyuncular kendi sanatlarını batı anlamındaki sahneye taşımışlardır. Tuluat Tiyatrosu adı verilen bu türe, yine doğaçlamaya dayalı ve orta oyunu anlayışında bir teknik hâkim olmakla birlikte, klasik orta oyunu karakterleri yerine toplumdaki güncel tipler ele alınmış, doğu ve batı tiyatrosu sahne üzerinde biçimsel olarak birleştirilmeye

çalışılmıştır. Oldukça ilkel, yalın bir öyküye ve anlatıma sahip bu tiyatro türünde, klasiklerden uyarlanmış olan oyunlar da türe uygun değişiklikler yapılarak sergilenmiştir. (NUTKU, 1985, s. 379–382)

Türk tiyatrosunda yenileşme veya batılılaşmanın yaşandığı dönem olarak değerlendirilen 19. yüzyıl, 16. yüzyılda Rönesansı gören Avrupa ile kıyaslandığında gecikme çok açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu gecikme 19. yüzyılda başlayan ama ancak 1923 yani Cumhuriyet ile birlikte olumlu değişimleri başlatan ve günümüze kadar tamamlanamayan bir Türk Tiyatrosu sonucunu üretmiştir. (BALKAYA, 2004)

3. MEŞRUTİYET TİYATROSU

Tanzimat ile başlayan batı odaklı tiyatro hareketleri 1908’de Meşrutiyet’in ilanından 1923’de Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar süren bu dönemde de yine batıya öykünme olarak devam etmiştir. İstibdat sonrasındaki geçici özgürlük duygusu ile oluşan Meşrutiyet Tiyatrosu, ilerici yazarları, tiyatro adamları ve grupları ile Cumhuriyet Dönemi’nde de etkisini sürdürmüştür. Dönemde, batıya öykünen yazarlar bu tarzda pek çok oyun yazmış ancak batılı tiyatro tekniğine hâkim olamamaları nedeniyle yaratıcı oyun yazarlığını oluşturamamışlardır. Bunda dönemin kısıtlayıcı yapısı da etkili olmuş, yazını daha çok Fransız Tiyatrosu etkisindeki tezli oyunlar oluşturmuştur.

İstibdat döneminin yasaklamaları ile kesintiye uğrayan tiyatro yaşamı, Meşrutiyet’in ilanı ile canlanmış, yeni tiyatro binaları, grupları ile yaygınlaşmış ve bir tiyatro geleneğinin oluşturulması yolunda adımlar atılmıştır. Ancak dönemin tiyatro yazını, “eli kalem tutan herkesin, derdini tiyatro yolu ile ifade etmesi” şeklinde olduğundan eserlerin pek çoğu belirli bir seviyeye ulaşamıyor, zaten tiyatro sahnesi de, genellikle “söylev kürsüsü” olarak görülüyordu. (ÇELENK, 2003, s. 19–21) Türk Tiyatrosunun önemli tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul, dönemi, şöyle anlatmaktadır:

İstanbul artık ıslah kabul etmez bir divaneler şehrine dönüşmüştü. Saçlı, sakallı insanlar, bir arsaya dört gaz sandığı koyuyor, bir çarşaf geriyor, “Yaşasın Vatan!”, “Yaşasın Hürriyet!” cümleleriyle biten saçma sapan bir oyunu çıkarıp oynuyorlardı.

Hürriyet ilan edilince tiyatro çığırından çıkıp maskaralığa dönüşmüştü... İstanbul'da kör dövüşü devam ediyordu. Önüne gelen sahnede har vurup harman savuruyor, yeni ortaya çıkan bir takım tiyatro yazarı, “Sabah-ı Hürriyet”, “Jön Türkler”, “Hamid'in Son Günleri”, “Saray Entrikaları” vs. gibi tuhafıkları karalayıp türlü türlü isimler altında kurulan kumpanyalara oynatıyorlardı... Hiç kuşku yok ki, bu bir ihtilaldi. İhtilalin de tiyatrodaki meydana getirdiği bir anarşi idi.(Aktaran: ÇELENK, 2003, s. 19)

Tanzimat dönemi ile birlikte batılı tiyatronun teknik özellikleri ve biçimsel yapısı ile tanışan ve bunları geliştirmeye, kimi zaman da geleneksel ile kaynaştırmaya çalışan yazarlar, Meşrutiyet'de, bu biçimsel kaygılardan vazgeçmiş, halkın coşkusunun da etkisi ile tiyatroyu daha çok düşüncelerini iletme alanı olarak görmüşlerdir. Bu nedenle, dönemin tiyatro yazını çoğunlukla, estetik kaygıdan uzaktır; olaylar dizisi ile aktarılmak istenen temanın işlenişindeki eksiklikler ve kişileştirmedeki zayıflıklar nedeniyle tiyatral olamayan metinlerdir. (PAKER, 2008, s. 67)

Meşrutiyet'te çeşitli edebi akımlara ait pek çok yazar, tiyatro alanında da eser vermiş, kimi tiyatro eseri yazmaya Cumhuriyet sonrasında da devam etmiştir. Servet'i Fünuncular'dan, Hüseyin Suad, Cenap Şehabettin, Safveti Ziya, Edebiyat-ı Cedideciler'den Mehmet Rauf, Fecr-i Ati akımına bağlı yazarlardan Şehabettin Süleyman, Yakup Kadri, Refik Halit, Müfit Ratip, Milli Edebiyat akımı üyelerinden Halit Fahri, Yusuf Ziya, Midhat Cemal, ayrıca Halit Ziya, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri tiyatro alanında da eserler veren dönem yazarlarındandır. Dönemin en önemli tiyatro yazarları ise, Cumhuriyet'te de eserler vermeye devam eden Musahipzade Celal ve İbnürrefik Ahmet Nuri'dir. Ayrıca dönemde oyuncular arasından çıkan yazarlar olduğu gibi kadın yazarlar da bulunmaktadır.

Meşrutiyet Dönemi oyunları şu başlıklar altında incelenebilir. (AND, 2004, s. 140–155)

Komedyalar: Siyasi düşüncelerin, töre ve batıl inançların, dönemde ortaya çıkan “züppe” tavrın alaya alındığı oyunlar. Çoğunlukla Fransız tiyatrosu etkisiyle vodvil, karakter komedyası ve entrika komedyası şeklindedir.

Manzum Oyunlar: Hece vezni şeklinde olabildiği gibi, aruz vezninde de yazılabilen pek çok oyun yazılmış ancak pek azı sahnelenebilmiştir.

Siyasal ve Belgesel Oyunlar: İstibdadın kötülükleri, neden olduğu bozuk kamusal düzen ve Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ile düzelen toplum yapısının ele alındığı bu oyunlar, genelde açık biçim ve episodik bir yapıda yazılmıştır.

Tarihi Dramlar: Hürriyet'in ilk yıllarındaki özgürlük coşkusunun yerini kayıplara ve yenilgilere bırakmasıyla bozulan toplum moralini düzeltmek amacıyla eski zaferleri anlatan oyunlar yazılmıştır.

Savaş Oyunları: Bu oyunların da amacı yakın zaman savaşlarındaki kahramanlıkları ve zaferleri sergileyerek halkın moralini yükseltmekti.

Toplumsal ve Evcil Dramlar: Değişen özgürlük kavramı ve düşünce anlayışı ile toplum yapısı da değişmeye başlamıştı. Bu oyunlarda ahlak, aile yapısı, kadının yeri gibi konulara değinilerek toplumsal düzen sağlanmaya çalışılıyordu.

Duygusal Dramlar: 18. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda gelişen "burjuva tiyatrosu"nun etkisi altında yazılan bu tür oyunlarda, düşünce yerine duygu, ön plandadır. Genellikle toplumun alt katmanlarından kişilerin ele alındığı oyunların özelliği, duygusallığın sonucunda fedakârlık, acı, hayranlık gibi duyguların abartılı bir şekilde işlenmesidir.

Müzikli Oyunlar: Bir yandan yabancı gruplar öte yandan Türkler müzikli oyunlar sergilemektedir. Musahipzade Celal'in en çok sahnelenen Türk yazar olduğu dönemde, yabancı oyunlarda sahnelenmiş ve Türkçe'ye uyarlanmıştır.

Tanzimat döneminde Ermeni sanatçıların etkinliğinde gelişen tiyatrolarda çok az Türk oyuncunun olması nedeniyle dil, tiyatroya uygun saf arı bir Türkçe olmaktan uzaktı. Ayrıca oyunculuğun bir iş olamaması ve sanatçıların da çoğunlukla ayrı bir daldan para kazanmak zorunda kalması, sanatın kalitesini düşürüyordu. Bunda oyuncu yetiştirecek bir okul kurulamadığından oyuncuların yetiştirilmesi usta-çırak ilişkisi şeklinde olması da önemli bir etkendi. Tüm bu nedenlerle 1913-14 yıllarında kısa bir süre için İstanbul Belediyesi'nin başına gelen Cemil Topuzlu Paşa'nın girişimleriyle bir konservatuvar kurulması kararlaştırıldı ve Fransa'dan ünlü tiyatro adamı Andre Antoine getirildi. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine Antoine ülkesine döndü, ancak Darülbedayi-i Osmanî, 27 Ekim 1914'te açılarak ilk öğrencileriyle çalışmalara başladı. Yönetmeliğine göre, kuruluş amacı, sanatçı yetiştirmek, oyun yazarı yetişmesini sağlamak ve halkın tiyatro beğenisini ve kültürünü arttırmak olan Darülbedayi-i Osmanî ilk gösterisini 1916 yılında yapmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu savaşlar nedeniyle on yıllık bir bocalama

dönemi geçirmiş olmasına rağmen yetiştirdiği sanatçı ve içinden çıkan gruplarla hem Meşrutiyet dönemine hem de Cumhuriyet dönemine önemli etkileri olmuştur. Darülbedayi dışında dönemde, Minakyan, Raşit Rıza ve Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro adamlarının etkin rol üstlendiği Osmanlı Dram Kumpanyası, Benliyan Kumpanyası, Burhanettin Kumpanyası, Darülbedayi, İstanbul Operet Heyeti gibi pek çok tiyatro topluluğu kurulmuş, ancak çoğu çok kısa ömürlü olmuştur.

4. CUMHURİYET TİYATROSUNUN YILLARA GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, Türk halkının Batı'nın araştırmacı, sorgulayıcı kimliğine ulaşması öngörülmüş, bu çağdaş düşünce biçimine ulaşılabilmesi için kültürel reformlar başlatılmış ve bu doğrultuda tiyatrodan da yararlanılması hedeflenmiştir. "Halkın beğenisine seslenecek, halkın kültür düzeyini yükseltecek bir sanat olarak düşünülen tiyatro"da ulusal içeriği oluşturmak için çağdaş batı teknikleri kullanılacaktır. Diğer Cumhuriyet kurumları gibi tiyatro da bu yenilikçi gelişim içerisinde çağdaş toplum anlayışı ile bireysel düşünce biçimini benimsetmek ve yaygınlaştırmak için desteklenmiştir. (YÜKSEL, 1995, s. 47-48)

18. yüzyılda başlayan batılılaşma Tanzimat ile birlikte resmi ideoloji haline gelerek toplumun tüm alanlarını etkilemiş ve tiyatrodan da yeni bir anlayışın başlangıcı olmuştur. Ancak, tarihsel gelişim sürecini batıdan farklı bir şekilde yaşamış Türk toplumuna batının kendi gelişim aşamasında ürettiği kurum ve anlayışların üst yapı olarak kabul ettirilmeye çalışılması, her alanda sorun haline gelmiştir. Alt yapının oluşturulamadığı bir anlayışta üst yapının oturtulmaya çalışılması, geleneksel-batı düzleminde her alanda ikiliklere neden olmuştur. Cumhuriyet ile birlikte, batılılaşma hareketinin değer algısında yarattığı bu ikiliğe çözüm üretilmeye çalışılmış, tiyatronun da içinde olduğu kültürel bir yapılandırma programı başlatılmıştır.

Doğu ile Batı arasında köprü görevi yapan Anadolu coğrafyasında gelişmiş köy tiyatrosu (Köy Seyirlik Oyunları), halk tiyatrosu geleneği (Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla), kimi zaman halk tiyatrosu geleneğini benimseyen, kimi zaman

da Batı tarzı tiyatro etkinliklerinin yapıldığı saray tiyatrosu modern Türk Tiyatrosu'nu besleyen kaynaklardandır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak tiyatromuzun yönelişi üzerine karşıt iki görüşten söz edilebilir. Bunlardan biri, batılılaşmayı yalnızca taklit olarak algılayıp Batı tiyatrosunun model alınması gerektiği görüşü, diğeri de yaşadığımız coğrafyanın kültürel ve geleneksel özellikleriyle Batı tiyatrosunu kaynaştırarak yeni bir yol bulma savıdır. Çünkü gerek köylerde gelişen köy seyirlik oyunlarımız, gerekse kentlerde gelişen meddah, karagöz, ortaoyununda, günümüz dünya tiyatrosunun da anlatım tarzı olan açık biçim-göstermeci tiyatroyla buluşan kimi özellikleri vardır. Şenlik atmosferi, meydana oynamak, oyuncu ustalığına dayanan oyunculuk, doğaçlama oynamak, parçalı yapı, tiyatrosallık, tip boyutunda kişileştirme, güldürü, en aza indirgenmiş dekor, müzik ve dans, seyirci-oyuncu organik bağı, kısaca soyut bir anlatım tarzı. (TEKEREK, 2004, s. 35)

Aslıhan Ünlü, Cumhuriyet'in kurulmasıyla çağdaş Türk tiyatrosunun geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kalıplaşmış türleri dışında pek çok anlayışta eserler verdiğini, işlenen değişik temalarla toplumun her kesiminin sahneye aktarıldığını söyler. Darülbeyaz'ın kurumsallaşması, Ankara Devlet Konservatuarı, Devlet Tiyatroları, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması ile gelişen Türk tiyatrosu, değinildiği gibi iki temel etki altındadır. Bir yanda geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerine sahip, Türk kültürü ile oluşmuş, Türk insanının kolektif beğenisine hitap eden seyirlik anlayışını korumaya çalışan oyunlar yazılmakta; öte yandan ise Namık Kemal'in geleneksele karşı Batı tiyatrosunun yanılısamacı anlayışını benimsemesi doğrultusunda gelişen, batılı tarzda-kapalı biçimde eserler verilmektedir. Batı etkisi ile kapalı biçimde oyunlar yazılmaya başlanınca gelenekselin açık biçim, gevşek doku, göstermeci dekor, kostüm, aksesuar kullanımı, dans ve şarkı ile gelişen kurgu ile göstermeci ve yabancılaştırmaya dayanan tarzının yerini benzetmeci ve yanılısama yaratmaya çalışan bir anlayış almıştır. Seyirci artık günlük yaşamındaki olaylara ve kişilere uzak açı ile bakmak yerine kahramanla kendine ait özellikleri ile empati kurmaktadır. Gülmecenin de tarzı değişmiş, yabancılaşma ve grotesk önemini yitirmiş, dil yoluyla yapılan hüner gösterileri azalmış, taşlama ise alaya dönüşmüştür. Doğu kültürünün *geçmişten geleceğe birbirini içerisinde eriyen zaman anlayışının* yerini, Batı'nın *geçmişten geleceğe uzanan çizgide gelişen zaman anlayışı* almıştır. Bir anlayışta kolektif olan, gelenekler, cemaatler ve bunların değer sistemi baskınken,

diğerinde ise bireysel olan anlayış ile gelişme inancı ön plandadır ve laiklik hâkimdir. (ÜNLÜ, 2006, s. 119–120, 207)

Cumhuriyet sonrası tiyatro yazınına bakıldığında toplumsal gelişmeler eşliğinde gelişen bir tematik yapılanma görülmektedir. Batılılaşmanın yanlış anlaşılıp uygulanmasıyla toplumda oluşan değer karşıtıkları, tiyatro yazınına da yansımıştır. Maddi değerlerin önem kazanması, ekonomik koşullar, ahlak ve töre, geleneksel değerler ile çağdaş anlayışın çatışması ve bu çatışmanın toplum yapısına yansması yine işlenen konulardandır. Gelişen toplumsal ve ekonomik süreç içerisinde göç, köy yaşamı ve köylünün sorunları, gecekondü olgusu, yoksulluk gibi konular da ele alınmış, bireysel yabancılaşma, barış, mutluluk, özgürlük gibi evrensel kavramlar irdelenmiş, siyasal ve tarihi içerikli eserler verilmiştir. (ERKOÇ, 1995, s. 17–25)

Tiyatro yazınımız incelendiğinde oyun yazarlarımızın genellikle toplumun ortak gerçeklerini yansıttıkları, bu gerçekleri yorumlarken, yöneldikleri seyirci topluluğunun genel eğilimini gözettileri görülür. Bu bakımdan tiyatro yazınımıza bakarak toplumumuzda dönem dönem hangi olguların ilgi çektiğini, hangi sorunların gündemde olduğunu anlayabiliriz. Öte yandan tiyatronun seyircisini doğrudan etkileme gücü oyun yazarlarımıza toplumu eğitime sorumluluğunu da yüklemiştir. Yazarlarımız bu sorumluluğu oyunların kurgusuna sindirdikleri yorumlarla, eleştirel bakış açılarıyla, kimi zaman bir alt metin kurgulayarak, kimi zaman görüşlerini doğrudan ileten konuşmalara yer vererek yerine getirmeye çalışmışlardır... Tiyatro yazınımızda yansıtılan gerçeklerin ve bu gerçeklerin barındırdığı sorunsalların başında hızlı bir değişim sürecinden geçmekte olan toplumumuzda yaşanan değerler karmaşası gelir. Oyunlarda, dramatik dediğimiz heyecan verici ve düşündürücü durumları tetikleyen bu karmaşa olmuştur. (ŞENER, 2007a, s. 59)

Cumhuriyet'in ilanı sonrasında Atatürk devrimleri tiyatronun hızlı bir ivme içerisinde ilerlemesi için olanaklar sağlamış, dilde sadeleşme ile bu ilerlemeyi hem yazın hem de seyirci anlamında desteklemiştir. Harf devrimi ile Tanzimat ve Meşrutiyet yazarlarının ağdalı dilinden kurtulan tiyatro alanında artık daha çok eserin basılıp okunması mümkün hale gelmiş, ayrıca çevre ve saltanat ve hilafet baskısından kurtulan yazarlar, düşünce özgürlüğü çerçevesinde çeşitli konularda yazma hakkını elde etmişlerdir. Bu

süreç ile özgür tiyatronun temelleri atılmış, kadın hakları ve kadınların sahneye çıkma olanağını elde etmeleri ise hem tiyatro yazınına hem de sahneye koyuculara geniş imkânlar sağlamıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana toplumun her kesimi, iç ya da dış kaynaklı siyasi ve askeri süreçlerle etkilenmiş, bunların getirdiği yapılanmalarla biçimlenmiştir. Bu süre içerisinde iki dünya savaşı, üç askeri darbe yaşanmış, soğuk savaşın bitip doğu bloğunun yıkılması ile küresel dünya yapılanması oluşmuştur. Buharlı trenlerle başlayan ulaşım-iletişim süreci, internet ağlarına dönüşmüş, ülkeler üstü dünya anlayışı içerisinde birey ve toplum olgusunda ciddi değişimler yaşanmıştır. Artık ekonomik krizlerin bile ortak olduğu dünya sisteminde, üst boyutlara ulaşan teknoloji ile bir yandan uzayın derinlikleri araştırılmakta öte yandan ise insanlığın en eski aracı olan silahlar hala şiddetle kullanılmaya devam edilmektedir. Bu siyasi, askeri ve ekonomik süreçler bütün dünya toplumlarını olduğu gibi Türk toplumunu da etkilemiş, Türk insanı ayrıca siyasi darbelerin getirdiği baskı ile de çalkalanmıştır. Tüm sanat alanları arasında toplumu en fazla yansıtan dal olan tiyatro, özellikle yazın alanında bu süreçlerden etkilenmiş, dönemsel gelişmeleri bu doğrultuda yaşamış ve temalarını bu izlekte oluşturmuştur.

Özdemir Nutku, Cumhuriyet tiyatro yazınına, konu, üslup ve biçim açısından farklılıklara rağmen, genel bir bakış içerisinde şu başlıklar altında ele almaktadır: (NUTKU, 2000, s. 29)

- a. Birinci Dünya Savaşı Kuşağı
- b. Cumhuriyetin İlk On Beş Yılına Kuşağı
- c. İkinci Dünya Savaşı Kuşağı
- d. İlk Çok Partili Dönem Kuşağı (1950)
- e. 1961 Anayasası Kuşağı (1960)
- f. 12 Mart Faşizmi İçindeki Kuşak (1970)
- g. 12 Eylül Çalkantısı İçindeki Kuşak (1980)
- h. Demokrasiye Geçişte, Terör Ve Enflasyon Kuşağı(1990)

Sevda Şener de benzer tarihlerle yaptığı sınıflandırmada *1923–1940 yıllarını*, tiyatro edebiyatının devrimci aydın görüşünü yansıttığı, *1940–1950 arasını*, tiyatro

edebiyatının seyircinin hayat görüşü ve duygularını dile getirdiği, *1950–1960 süresini* tiyatro edebiyatında nesnel eleştirinin egemen olduğu ve *1960–1973 yıllarını* ise tiyatro edebiyatının ilgi alanının genişleyip yeni gerçeklere yönelerek, başarılı biçim denemelerinin yapıldığı dönemler olarak tanımlar. (ŞENER, 1993, s. 106–107) Altmışlı ve yetmişli yıllarda kurulu düzene karşı çıkılan ve toplumcu sanat anlayışı doğrultusunda eserler verilen tiyatro yazınımızda 1980lerden günümüze içe kapanma ile hesaplaşma ve kimlik anlayışı hâkimdir. Bu süreçte dış güçlerle hesaplaşma zamanla iç hesaplaşmaya ve kültürel parçalanma ve varoluşun sorgulanması, yetersizlik ve şiddet gibi konulara dönüşmüştür. (ŞENER, 2007b, s. 56, 63, 78)

Metin And ise 1923–1940 dönemini “Yenileyenler ve Yineleyenler” olarak adlandırmakta, hem oyun yazarlığına Meşrutiyet döneminde başlamış yazarların hem de yeni yazarların eserler verdiğini ifade etmektedir. 1940larda oyun yazarının arandığı, tiyatro yazınına geliştirmek için çeşitli öneriler sunulduğunu belirten And, 1940–50 döneminin kısırlığını, “Yazar Aranıyor” başlığı altında inceler. 1950–60, “İlk Kıvıltılar”ın yaşandığı devlet tiyatrosunun kurulduğu ve yeni yazarlar için gerekli ortamın sağlandığı bir dönemdir. “Olgunluk Yılları” olan 1960–1970 aralığında, 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı ile tiyatro hem nitelik hem de nicelik bakımından olgunluğa erişmiştir. 1970–1982, ise tamamlanmamış, “Yeni bir Dönem”in başlangıcıdır. (AND, 1983, s. 496–498)

Cumhuriyet tiyatrosunun yıllara göre incelenmesi çalışmanın ana hedefi olan “Çağdaş Türk Tiyatrosu’nu geleneksel Türk Tiyatrosu ile buluşturan temel özellikler ve bunların Oktay Arayıcı’nın eserleri ve Rumuz Goncagül oyununda incelenmesi” çerçevesinde yapılacaktır. Konunun temelini oluşturan “Oktay Arayıcı’nın eserlerini verdiği 1960–80 Dönemi” ise daha detaylı olarak ikinci bölümde ele alınacaktır. Yapılacak sınıflandırma, bu konuda çalışmaları bulunan değerli araştırmacıların izlediği ortak payda olarak belirlenmiş ancak dönemler sadece yıllar olarak verilmiş, isimlendirilmemiştir.

A. 1923–40 Dönemi:

Bu dönemde yazılan oyunları, Sevda Şener, üç başlık altında toplamaktadır. İlk grup olan ülkücü oyunlar, halkın kurtuluş savaşı sırasında gösterdiği kahramanlıkları, devrimleri ve Türk ulusunun kültür değerlerini yücelterek, seyirciye güven aşılama hedeflemektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kısa zamanda çağdaş uygarlık seviyesine ulaşacağını gösterilmeye çalışıldığı bu oyunlarda ana fikir, dramatik olaylar dizisi ya da durumlardan çok sözle verilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlarda ise İmparatorluk yönetimi ile kurumları yerilmiş, devrimlere, çağdaş insanlık değerlerine ve bilimsel gerçeklere aykırı davranışlar ve düşünceler yargılanmıştır. Musahipzade Celal'in başı çektiği bu türde, aksaklıklar ve zaafılar genellikle güldürü yoluyla eleştirilmiştir. Toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlarda ise, batılılaşmanın yanlış anlaşılması sonucu ortaya çıkan toplum sorunları anlatılmıştır. Öz ve biçim açısından farklılıklarına rağmen dönemin oyunlarının ortak özelliği *devrimci görüşü paylaşıp seyirciye devrimleri benimsetmeye ve güven aşlamaya çalışmaları olmuştur*. Seyirciyi toplum gerçekleri üzerinde düşündürmeyi hedefleyen oyun yazarları, değişimin bireye etkileri üzerinde de durmuşlar, toplumsal sorunları birey psikolojisi üzerinden ele almışlardır. (ŞENER, 1993, s. 107–112)

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren oyun yazarlarının yaklaşımları, toplumu eleştirmekten çok yüceltme şeklinde idi. Kendine güvenen bir toplum kurulabilmesi için tiyatro bir araç haline gelmiş, gerek işlediği kahramanlık temasıyla, gerekse devrimleri öven oyunları ile değer yargıları değişen toplumda koruyucu bir rol üstlenmişti. Bir yandan yeni toplum yaratma çabası ile toplum en önemli inceleme alanı haline gelmişken öte yandan bu yeni toplum değişen anlayışın oluşturduğu çalkantılara karşı korunmaya çalışılıyordu. (PAKER, 2008, s. 69–70) Batılı bir anlayışta yazılan bu oyunlarda genellikle, Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında etkin olan gerçekçi akımın etkisi görülmekte ancak simgecilik, dışavurumculuk, psikolojik gerçekçilik gibi çağdaş akımlardan da yararlanılmaktadır. Aile üzerine odaklanan oyunlarda ise genellikle melodram hâkimdir ve eski-yeni, iyi-kötü-, doğru-yanlış çatışması, değişen kültürel değerler ve ekonomik koşulların getirdiği sancılı toplum yapısı çerçevesinde verilmektedir. (YÜKSEL, 1999, s. 48–49)

Oyun yazarlığına meşrutiyet Döneminde başlamış olan Hüseyin Suat, Musahipzade Celal, Halit Fahri Ozansoy Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Cumhuriyet döneminde de eserler vermeye devam etmekteydi. Öte yandan tiyatroya Nazım Hikmet, Vedat Nedim Tör, , Cevdet Kudret, Necip Fazıl Kısakürek, gibi genç yazarlar kazanılmış, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yaşar Nabi Nayır, Behçet Kemal Çağlar gibi şairler de bu dönemde tiyatro alanına eserler vermişlerdir. Sabahattin Ali, Selahattin Batu, Nahit Sıtkı Örik yine bu alanda eserler veren edebiyatçılarımızdandır.

B. 1940–1950

1940–1950 yılları arasında, toplum yapısında değişen değerlerin ele alındığı oyun yazarlığında durağanlık yaşanmaktaydı. Bir önceki dönemin devrimci kuşağının heyecanının yerini, daha gerçekçi bir bakış açısı almıştı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan ekonomik kriz, bireyleri maddiyatçılığa itmiş ve toplum yapısını maddiyat temelli olarak oluşturmaya başlamıştı. Tiyatro yazınında da bu durum ele alınıyor, sorunlar orta halli memur kesiminin gözüyle değerlendiriliyordu. Artık dramatik olan devrimci kuşağın yeni bir ülke ve çağdaş bir toplum yapısı kurma konusundaki heyecanı ve bu süreçte savaş zengini ya da Osmanlı yanlıları ile mücadelesi değil, bu değerli kuşağın toplumsal ve ekonomik koşullar altında ezilmesi idi.

Devrimci ve aydın kuşağın değer yozlaşması sürecinde yaşadığı olumsuzluklar, orta halli memur kuşağın çektiği sıkıntılar ve değer çatışmaları sahnede duygusal dram, taşlama ve dolantı komedyası türünde oyunlar ile çoğu zaman da güldürü ve ağlatının birlikte kullanılması ile verilmekteydi. Baltacıoğlu bu durumu şöyle tanımlar: “Ülküleri, inançları, düşünceleri, alışkanlıkları yüzünden, içinde yaşadıkları topluma ters düşen kişiler mutsuz olurlar. Toplumsal gereklilik kişileri, kendilerine aykırı da olsa, ortama uymaya zorlamaktadır.” (ŞENER, 1993, s. 113–116)

1946'da çok partili döneme geçilmesi ile köylünün oy potansiyeli siyasetçilerin ilgisini çekmeye başlamış bunun sonucunda köy sorunları da toplumsal sorunlar arasında görülmeye başlanmıştır. Bu dönemden itibaren özellikle 1970lere kadar, köy hayatı resim, heykel ve edebiyat ile birlikte tiyatro sanatında da yer bulmuş, toplumsal sorunlara köy çerçevesinden de yaklaşılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet öncesinde tek tük olan köy oyunları, 1940lardan itibaren artmış, bu eserlerde köyün geri kalmışlığı, dinsel tutuculuk, ağalık, töre, kan davası, kadın-erkek ilişkileri, kuma olgusu ele alınmış, dinsel baskı ile çağdaş insan çatışması irdelenmiştir. (PAKER, 2008, s. 81–82)

İkinci Dünya Savaşı Kuşağı olarak adlandırdığı bu dönem yazarlarının toplumsal sorunları, ahlakçı ve didaktik bir bakış açısıyla ele aldıklarını söyleyen Özdemir Nutku, paranın bayağılığı ve insan ahlakı üzerindeki olumsuz etkileri gibi ekonomik sorunların ise romantik bir üslupla ele alındığını ekler. Ayrıca bu kuşakla birlikte toplumun en küçük biçimi olan “aile” sadece ahlaki temeller üzerinden değil, ekonomik durum açısından da ele alınmaya başlanmıştır. (NUTKU, 2000, s.31)

Ahmet Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Muhip Dranas'ın başlıca oyun yazarları olduğu dönemde ayrıca 1940ların sonuna doğru çoğu şair pek çok edebiyatçı da tiyatro alanında eserler vermeye başlamıştır. Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Sabahattin Kudret Aksal, Haldun Taner, 1950lere uzanan bir süreç içinde ilk tiyatro eserlerini vermekte, geçmiş dönemin oyun yazarları da çalışmalarını sürdürmektedir.

C. 1950–1960

Bu dönem, “toplumsal sorunları yansıtmadan, sorunların kökenlerine inme ve nedenlerini irdeleme”ye geçiş aşamasıdır. Toplumsal sorunların daha eleştirel bir boyutta ele alınmasıyla tiplere yerine karakter oluşturma çabasına girilmiştir. Ancak bireysel ve toplumsal dinamiklerin karşıtlığının irdelendiği oyunlar henüz iç aksiyondan çok dış aksiyona dayalıdır. (YÜKSEL, 1999, s. 52–53) 1950lerde yeni yazarlarla birlikte yeni konular, yeni temalar da işlenmeye başlanmıştır. Artık sadece belli bir grubun sorunları değil nesnel bir bakış açısı ile tüm toplum kuralları, değer yargıları ve

uygulamaları ele alınmakta; seyircinin duyarlılığını ve sempatisini kazanmaktan çok eleştiri gücünü arttırılması hedeflenmektedir. Değer değişiminin getirdiği uyumsuzluk, para ile ahlaki değerler arasındaki karşıtlık, dar gelirli ailelerin sıkıntıları, değerler karmaşasının yaşandığı ve ekonomik güvenin sağlanamadığı toplumda kişilik sahibi bireylere duyulan özlem, işlenen konular arasındadır. (ŞENER, 1993, s. 116–119)

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra üst yapıdaki değişikliklere uyum sağlayamayan birey ve toplum çelişkisi karşısında aileyi ve erdemi korumaya çalışan idealist yaklaşım 1950lere kadar tiyatro yazınımızı da etkilemiştir. Ancak bu tarihten itibaren çok boyutlu bir yaklaşım içerisinde bireyi ve toplumu birer canlı organizma olarak gören ve kendi gelişim yasaları içerisinde değerlendiren bir sürece geçilmiştir. Toplum artık ekonomik ve sosyal temellerden soyut, durağan ve korunması gereken bir kavram değildir. Bu anlayışın yerleşmeye başlamasıyla ileriki dönemlerde eserler, hem bireyden yola çıkılarak toplumu inceleyecek hem de toplumdan bireye yönelecek, ayrıca bu gerçekliğe bireyin içsel yaşantısı da katılacaktır. (PAKER, 2008, s. 74–75)

Yenilikçi yazarlar bu dönemde açılım sağlamayı amaçlamışlarsa da henüz yeterince gelişmemiş ifade ve biçim yöntemleri ile bunu başaramayıp benzer kalıplar üzerinden eserler vermişlerdir. Önceki dönemlerde olduğu gibi gerçekçiliğin etkisinde benzetmeci anlayışla eserlerin verildiği dönemde Türk tiyatrosunun kimlik arayışı da sorgulanmaya başlanmış ve geleneksel tiyatrodan yararlanılması gerektiğini öne süren savlar ileri sürülmüştür. Yenilikçi yazarlar her ne kadar bu dönemde etkin bir gelişim gösteremeseler de bir sonraki dönemin değişimci yapısını başlatmışlardır. Bu dönemde başlayan sorgulamalar, bir sonraki dönemin değişen siyasi ve toplumsal yapısı içerisinde etkilerini gösterecek ve yeni arayışlara gidilecektir. Sorunları sadece göstermeyip yorumlayan ve eleştiren bu kuşak, kendinden sonra gelen 1960 kuşağıyla birleşerek yeni gelişmelerin eşliğinde Türk tiyatrosuna önemli katkılarda bulunmuştur. Bu dönemin yazarları arasında, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner, Orhan Asena, Nazım Kurşunlu, Recep Bilginer, Cahit Atay, Çetin Altan, Refik Erduran, Hidayet Sayın, Turgut Özakman, Necati Cumalı, Aziz Nesin, Behçet Necatigil sayılabilir. Ayrıca Selahattin Batu, Sabahattin Kudret Aksal, Reşat Nuri Güntekin,

Ahmet Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, bu dönemde de eserlerine devam eden tiyatro adamlarıdır.

D. 1960–1970

1960–1970 yılları, Türk siyasi ve toplumsal tarihinin yeniliklerle dolu hareketli bir dönemidir. DP iktidarı ile yıpranan demokrasi “ordu-gençlik el ele” sloganıyla gelen 27 Mayıs ile yeniden yapılandırılmıştır. 1961 Anayasası, gerek toplumsal ve kültürel yaşamda, gerekse siyasal platformda pek çok özgürlüğün kapılarını açar. Seçim sistemindeki değişiklik, farklı ideolojileri temsil eden partilerin parlamentoya girmesini sağlayacak, böylece çok sesli bir demokratik anlayış işlerliğe konacaktır. Tıpkı çok partili yaşama geçişin tüm sorunları halledeceğinin umulması gibi, bu kez de umutlar 27 Mayıs ve yeni anayasaya bağlanmıştır... Altmışlı yıllar, ekonomik bakımdan da tam bir hayal kırıklığıdır. Cumhuriyetçi bürokrat geleneğe karşı küçük esnaf ve köylünün oyları ile iktidara gelen DP'nin izlediği dışa bağımlı, hesapsız ekonomi politikası, altmışlı yıllarda sonuçlarını hem ekonomik hem de toplumsal ve kültürel alanda göstermiştir... Siyasal ekonomik yapının toplumun yaşam pratiğine yansımaları da çelişkilerle dolu bir görünüm sunar... Büyük kentlerde gelir dağılımındaki uçurum derinleşmekte, lotaryacılık ile tüketim alışkanlıkları körüklenmektedir. Öte yandan hızla artan nüfus ve boş politik vaatlerin bir sonucu olarak yoksullaşan köylü, kent yaşamının içinde yerini almaya başlar... Toplum ve birey kendini tanımakta, çözümlemektedir. Bilimsel bir tabana dayalı toplum çözümlemeleri, siyasal ve kültürel bozukluğun nedenleri, çeşitli platformlarda tartışılmaktadır. (BELKIS, 2004, S. 69–71)

Türk Tiyatrosu'nun sayısal olarak yükselişe geçtiği ve çağdaş tiyatronun bütün türlerine ulaşılan yelpazede eserlerin üretildiği bir dönem olan 1960larda, alt ve orta sınıf ile işçi ve köylünün toplumsal, ekonomik ve politik sorunlarına değiniliyor, gecekondü hayatı da tiyatro yazınında yansıtılıyordu. Hem 1960 anayasası ile ülkenin yaşadığı görece özgürlük anlayışı çerçevesinde gelişen sol düşünce, hem de toplumcu gerçekçi tiyatro yazarı Brecht'in ülkede tanınmaya başlanması bunda etkili olmuş; oyun yazarlığında ve sahneleme anlayışında biçimsel arayışlara gidilmişti. Bir yandan “epik ve absürd” tiyatro ile tanışılırken öte yandan Türk tiyatrosunun kültürel kimlik arayışı çerçevesinde

geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan yararlanma yöntemleri irdeleniyor ve bu çerçevede geleneksel tiyatronun episodik ve açık biçimli, göstermeci yapısı ile seyirlik köy oyunları, çağdaş tiyatro anlatımıyla bütünleştirilmeye çalışılıyordu.

Toplumda ve bireyde görülen yozlaşmanın nedeninin siyasal ve ekonomik yapıdaki bozulmanın sonucu olarak görüldüğü altmışlı yıllarda, oyun yazarlığında hem içerik hem de biçim açısından çeşitlilik görülmektedir. Benzer temalara rağmen içerikteki çeşitlilik, yazarların konuyu işleyiş tarzındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Bireyin iç dünyasına eğildikleri oyunlarda soyut ve simgeci yaklaşımı kullanan yazarlar, tarih, mitoloji ve efsaneden de yararlanmış, dramatik kalıpların dışına çıkıp alışıldık temaları evrensel anlamda ele almışlardır. Ayrıca oyunlarda epik ve geleneksel öğeler kullanılmakta, gerçeküstücülüğe de yer verilmektedir. Ulusal Türk Tiyatrosu'nu yaratma amacı ile geleneksel biçimleri değerlendirip çağdaş bir anlayış ile oyunlarında kullanan, epik formları Türk tiyatrosu içinde yorumlayan ve geleneksel ile epik anlayışın kaynaşması ile kabare türünde eserler veren yazarlarımız da bulunmaktadır. (BELKIS, 2004, s. 73, 76-77)

Sevda Şener, 1960lı yılların oyunlarında baş temanın “toplumsal düzen eleştirisi” olduğunu söyler. Ezen-ezilen, iyi-kötü, yoksulluk ve güven eksikliği çerçevesinde işlenen, duygusal etki sağlayacak biçimler sunan, kurban üzerine yoğunlaşan, günlük hayata göndermeler yapılan bu oyunlardaki öz ve biçim açısından belirgin gelişmelere dikkat çeken Şener, tiyatromuzun başyapıtlarının büyük bir bölümünün bu dönemde yazıldığını ekler. (ŞENER, 2007b, s. 42) Toplum düzensizlikleri ve dünya siyasetinin nedenleri, efsane ya da tarihe dayalı olarak çağın eleştirilmesi, insanlığın evrensel sorunları gibi konulara yönelen bu kuşağın yazarları politik ve radikal eğilimleriyle diğer dönemlerden ayrılırlar. (NUTKU, 2000, s. 33) Bu yenilikçi dönemde Güngör Dilmen, Sermet Çağan, Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Kerim Korcan, Turan Oflazoğlu, Başar Sabuncu, Ali Yörük, Haldun Taner, Turgut Özakman, Oktay Rifat Vasıf Öngören, Dinçer Sümer, Orhan Kemal, Cevat Fehmi Başkut, Yaşar Kemal, Oktay Arayıcı, Cahit Atay, Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Sabahattin Kudret Aksal, Sadık Şendil gibi pek çok yazar, en önemli eserlerini vermiştir.

E. 1970–1980

12 Mart Dönemi'nden 12 Eylül 'e kadar geçen bu süreci, 1960larda üretilenin hızla tüketildiği ve tiyatronun tıkanma aşamasına geldiği bir dönem olarak tanımlayan Ayşegül Yüksel, ancak birkaç yeni yazarla tiyatromuza katkıda bulunulduğunu, yazılan pek çok oyunun yenilikçi olmadığını ancak var olan tiyatro düzeyini koruyabildiğini söyler. Ağırlık politik tiyatroya kaymış, slogancı tiyatro ön plana çıkmış, bu bağlamda işçi ve köylü sorunları ele alınmıştır.(YÜKSEL, 1999, s. 56–57) Bu süreci, Semih Çelenk ise, “Amerika’da 1930’larda yaşanan Büyük Buhran ve Avrupa’da 1940’lar ve 1950’lerde yaşanan ekonomik bunalımlarda işçi ekseninde sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunların çoğalması gibi, 1960’lardan başlayarak bizim dram sanatımızda da işçi ekseninde sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunlarda büyük patlama görülmüştür” olarak açıklar.(ÇELENK, 2003, s. 93–94)

1970’li yıllarda artan göç oranı ile birlikte kentli nüfus, giderek yoğunlaşmış bu da kent kültürünün yaygınlaştığı ama köy kökenli kentli nüfusun da arttığı bir sosyal yapılanmayı da beraberinde getirmiştir. Bu hızlı kentlileşme süreci, geleneksel değerler ile batı kökenli kent kültürünün çatışmasını doğurmuş, değişen ekonomik ve toplumsal yapı sonrasında geleneksel aile yapısında çözümler olmuş ve birey yalnızlığa itilmiştir. 1970–80 döneminde eser vermiş yazarlar bireyin içinde bulunduğu bu durumu, modern kent yapısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile yapısı ve insan ilişkilerindeki etkileri olarak ele almışlardır. Ortaya çıkan durum, bireyin sıkışmışlığı ve yaşadığı ruhsal bunalımlardır. Kimi yazarlar bu noktada toplumun değer yargılarının ve geleneklerin kent yaşamı içerisinde yok olmasını ele alırken kimileri, bu süreçte yalnızlaşan ve iyice içine kapanan bireyi konu etmişlerdir.

Bu dönem oyun yazarlığı, içerik açısından toplumsal sorunları ve ekonomik çelişkileri *sosyalist bakış açısı* ile ele alırken biçimsel olarak da yine bu dünya görüşünden temellenen yenilikçi bir arayışa girmiştir. Şinasi'nin Şair Evlenmesi ile başlayan süreç içerisinde Batı tiyatrosunun estetik ve biçimsel öğeleri doğrultusunda gelişen tiyatro sanatımız töre, karakter komedyası, romantik ve evcil dram türünde eserler vermiştir.

1950li yıllardan itibaren çağdaş batı tiyatrosunun öncü yazarlarından özellikle de Bertolt Brecht'den etkilenen Türk tiyatrosu, geleneksel yapıyı çağdaş tiyatro ile buluşturarak çağdaş bir tiyatro estetiği oluşturma yolunda eserler vermeye başlamış, bu süreç altmışlı ve yetmişli yıllarda da devam etmiştir.(ÇELENK, 2003, s. 158) Yüzyıllar öncesine dayanan orta oyunu geleneğinde var olan açık biçim, çağdaş Türk tiyatrosunu geleneksel ile batı sentezini yaparak oluşturma çabası içinde, yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Tiyatronun yaygınlaştırılması ve halka sevdirmesinde gelenekselin kullanılması yararlı olmakta, günün siyasi anlayışına uygun olarak eleştirel yaklaşıma ve siyasi taşlamaya da olanak sağlanmaktaydı. Toplumsal sorunlara eğilen yazarlar, dünya görüşünü *evrensel* bakış açısıyla ele almakta, geleneksel tiyatronun biçimini kullanarak başarılı eserler vermekteydiler. Eserlerinde açık biçimi kullanan yazarlar arasında Sermet Çağan, Turgut Özakman, Haldun Taner, Vasıf Öngören, Güngör Dilmen, Oktay Arayıcı, Oktay Rifat, Haşmet Zeybek, Refik Erduran sayılabilir.(PAKER, 2008, s. 90–91)

1970–80 dönemi oyun yazarlığında dört temel içerik ele alınabilir. *İşçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını ele alan tezli oyunlar*, hemen hemen sadece bu döneme özgü yapıtlardır. 1970lerden itibaren köy oyunları, farklı bir ekseninde, *kırsal kesim, göç olgusu ve gecekondulu yaşamını da içeren toplum yapısı* olarak ele almaktadır. *Tarih ve efsaneler* üzerine oyunlar yazılması artarak devam etmekte, bu malzeme güncel olandan kaçma ve sorgulama amaçlı olarak kullanılmaktadır. 1970lerde iyice kalabalıklaşan ve kozmopolit hale gelen *kent yaşamı* da dönem yazarlarınca ele alınan bir diğer önemli başlıktır. (ÇELENK, 2003, s. 159–160)Yazın hayatlarına devam edenlerin yanı sıra Zeynep Oral, Ahmet Oktay, Adnan Giz, Bilgesu Erenus, Ülker Köksal, Nezihe Araz, Tuncer Cücenoglu, İsmet Küntay, Vedat Türkali, Erol Toy, Dinçer Sümer, Oğuz Atay, dönemde eser veren yazarlarımızdandır.

F. 1980'den Günümüze

1980li yıllardan bu yana tiyatrodaki içine kapanma ile hesaplaşma ve kimlik arayışı olarak iki eğilim olduğunu söyleyen Sevdâ Şener, 12 Eylül darbesinden sonra yazılan oyunlarda konuların genellikle tarihten, efsanelerden masallardan, önemli kişilerin

yaşamlarından alınmasını *anılar dünyasına yapılan dönüşle yaşanan ortamdan kaçıp içe kapanma* olarak yorumlamaktadır. Ayrıca, *özgürlüklerin kısıtlanmasına, işkenceye, baskıcı geleneklere, şeriat özlemine karşı hesaplaşma* da oyunlarda yer almakta; askeri darbeler sonucunda aydın kesimin içinde bulunduğu durum ve adalet sistemi irdelenmektedir. Oyunlarda doğru olduğuna inanılan değerler ile bu doğruları yadsıyan uygulamalar arasındaki karşıtlıklar çatışmayı oluşturmakta; hesaplaşma zamanla kimlik arayışına dönüşmektedir. Bu kimlik arayışı toplumu kimi zaman tarih ve anı oyunları bağlamında değerlendirmekte kimi zaman kişinin ruhsal dünyasını mitolojik öğeler ile ele almaktadır. Seksenli yıllardan günümüze uzanan süreçte dış güçlerle hesaplaşma, iç hesaplaşmaya dönüşmüştür. Batı tiyatrosunun yabancılaştırma sorunu Türk tiyatrosuna girmiş, iç hesaplaşma zaman içerisinde, toplumla ve kültürle hesaplaşmaya doğru genişlemiştir. Değerler karmaşasının birey psikolojisi üzerindeki etkisi anlatılmakta ve bu anlatımlarda kişileştirmelerden, karakter özelliklerinden çok durumları temsil eden insanlara yer verilmekte, görsellik ön planda tutulmaktadır. İletişimsizlik, yabancılaştırma, yalnızlık gibi konuların ön plana çıktığı günümüz tiyatro yazınında medyanın görsel ve işitsel etkileri, tüketim çılgınlığı, varoluşçuluk gibi konular irdelenmekte, dramatik ciddiyet ile komik olanın karşıtlığı, çarpıcı ve yadırgatıcı bir tasarım, sahneye koyma etkinliğiyle verilmektedir. (ŞENER; 2007b, s. 71–77)

1990lar Türkiye'si, dünya düzeyinde “blok”ların ortadan kalktığı, soğuk savaş ortamının terk edildiği, 1980ler Türkiye'si'nde “köşeyi dönenler” ile “dönemeyenler” arasındaki gelir dengesizliğinin uç boyutlara ulaştığı, 12 Eylül baskı döneminden, bol koalisyonlu bir demokrasiye geçildiği, meydanın ve çetelerin devletten daha güçlü bir konuma geldiği, genç kuşağın Güneydoğu'da yitirile yitirile tüketilemediği, tüketim çılgınlığının uç boyutlara vardığı bozbulanık bir döneme açılır... 1990lar tiyatrosunda işçi ve köylü, tüm sorunları çözümlendiğinden olacak, neredeyse tümüyle terk edilmiş, genç ve orta yaşlı yazarlarımız yaratıcılıklarını genellikle, orta sınıf duyarlılığının sıfır noktasında biçimlenen yabancılaştırma, yalnızlaşma olgularıyla yüzleşme aşamasında dondurmuş gibidirler.(YÜKSEL, 1999, s. 60–61)

1980li yıllardan itibaren tiyatromuz yazılan ve sahneye koyulan çok sayıda oyuna rağmen gelişim gösterememiş, bir duraklama dönemine girmiştir. Murathan Mungan ve

Memet Baydur gibi iki önemli tiyatro yazarının yanı sıra, Âdem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Erhan Gökücü, Hasan Erkek, Cuma Boynukara, Burak Mikail Uçar, Civan Canova Behiç Ak, Remzi Çelikezer ve Özen Yula gibi pek çok yeni tiyatro yazarımız eserler vermiştir. Daha çok iletişimsizlik, yabancılaşma, kültürel parçalanma, suçluluk duygusu, şiddet eğilimi gibi konuları işleyen yeni yazarların en belirgin özelliği, tiyatronun söz ile anlatım biçimlerini görsel ve işitsel araçlarla desteklemeleri olmuştur. (ŞENER, 2007b, s. 63)

II. BÖLÜM

TÜRK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİNDE

RUMUZ GONCAGÜL

1. 1960–80 YILLARI ARASINDA TÜRK TİYATROSUNDAKİ ORTAK GÖRÜŞLER VE OKTAY ARAYICI'NIN TİYATRO ANLAYIŞI

Oktay Arayıcı, 1960 anayasasının getirdiği özgürlük ile hareketlenen sanat-tiyatro ortamında, toplumcu-gerçekçi çizgide gelişen tiyatro anlayışında eserlerini vermeye başlayan ve 1970li yıllarda çizdiği yol ile de Türk tiyatrosunun gelişimine yön veren kuşak içerisinde yer almaktadır. Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Güner Sümer ve Asaf Çiyiltepe ile birlikte Oktay Arayıcı da tiyatronun mutfağında yetişmiş, tiyatrodaki yazar/uygulayıcı olarak yer almış, toplumcu, gerçekçiliğin insanın içinde bulunduğu düzene baş kaldıran anlayışını eserlerinde yansıtmışlardır. Tiyatromuzun 1960–80 döneminde hızlı ilerleyişine ve kendi kimliğini arama serüvenine yazar ve uygulayıcı olarak katkıda bulunmuş bu kuşağın tüm bireyleri gibi Oktay Arayıcı da erken yaşta hayata veda etmiştir.

1950lerde Amerika'ya bağlılık süreci ve hızlı kentleşme sonrasında, çarpık gelişme dönemi yaşanmış, bunun sonucunda 1960lar -anayasasının getirdiği özgürlük anlayışının da etkisiyle- sosyalist ve toplumcu düşüncenin özellikle aydın ve sanatçılar arasında yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. 1960lardan 1980 askeri darbesine kadar geçen süreçte, Türkiye'de sosyalist düşünce gelişmiş, emekçi işçi sınıfı toplumsal süreçte önemsenerek ön plana çıkartılmış ve gerek edebiyatta gerekse tiyatro yazınında tüm bu toplumsal yapının etkileri görülmüştür. Bu sadece işçi sorunlarının ele alınması olarak değil, toplumsal yapının ekonomik koşullar altında incelenmesi, kent ve köy yaşamının sınıfsal yapılarla ele alınması ve birey ile aile yapısının tüm bu ekonomik koşullar altındaki parçalanmışlığının irdelenmesi olarak yankı bulmuştur. 1960lardan başlayarak, kentlerdeki ekonomik ve toplumsal sorunların getirdiği yaşam çelişkisi, insan ilişkilerine yansımış, bireyde ruhsal bir bölünmüşlüğü, toplum değerleri ile uyum sorununu ve sonucunda da mutsuzluğu getirmiştir. Tüm bu sosyo-ekonomik yapı, toplumsal

gerçekçilik görüşüyle tiyatro yazınında yansıtılmış, seyirciye verilen eleştirel düşünce ile değişimi sağlayabilecek bir bakış açısının yaratılması hedeflenmiştir.

Toplumsal düzenin değişmesi gerektiği tezini savunan bu yazarlar grubu, tiyatro özelinde de aynı anlayışı devam ettirmiş, yeni bir tiyatro dilinin oluşturulması için çaba vermişlerdir. Toplumcu tiyatronun en önemli yazarı ve epik tiyatronun yaratıcısı Brecht'in 1960lardan sonra ülkemizde tanınmaya başlanması, bu yazarlar üstünde hem ideolojik hem de biçimsel açıdan çıkış noktası sağlayacak bir etki yaratmış, onlara yeni bir politik ve estetik bakış kazandırmıştır. 1970lerin bu ilerici-toplumcu yazar-aydın kuşağı, toplumcu gerçekçilik doğrultusunda *toplumu bir bütün olarak gelişmesi gerektiğinin bilinci* ile ele almış ve yeni bir düzen kurmak için gerekli insan niteliklerini bulup çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu toplumcu gerçekçi anlayışın temelinde, "toplumcu sanatın özü, ulusal sanattır" düşüncesi yatar. Çünkü her toplum kendi tarihsel süreci içerisindeki evrimi ile bireylerine aktaracağı kendine has gelenekler ve kimlik kazanır. Toplumun bir bireyi olan yazar da ancak bu toplumsal kimlik ile yakın ilişkide olduğu sürece, toplumunu değiştirebilmeyi başaracak etkinlikte eserler yaratabilecektir. Oktay Arayıcı'nın da içinde bulunduğu kuşağın sanatsal çatıyı oluşturmak için gelenekselden yola çıkıp özgün ve ulusal bir tiyatro oluşturma çabaları, politik ve estetik açıdan bu doğrultuda değerlendirilmelidir.(PEKMAN, 2002, s. 110-114)

Arayıcı, ulusal tiyatro kimliğini şöyle tanımlar:

"Bir tiyatronun ulusal kişilik ve kimlik kazanabilmesi için ülkesinin somutuna yaslanması gerektiği inancındayım ben. Bu somut, hem insan malzemesidir, hem de kültür mirası, sanatsal yaratı mirası. İnsanın dünyayı tanıması, bilmesi için gereklidir sanat. İnsanın kendini değiştirmesi için gereklidir sanat ve bu gerçeklerin hepsiyle yükümlü ve ereklidir sanat. Biz sanatı böyle anlıyoruz. Amaçladığımız insandır. Etlî, kanlı-canlı insan. Bu, önce bastığımız toprağın insanıdır elbette. Ve iyi yakalayabildiğimiz, gerçeğini iyi aktarabildiğimiz takdirde, yolumuzun, onun neslinin aslına gideceğine inanmışlardır. Yani kendi insanımızdan somut evrensel insana. Yani yerli özden çağdaş evrensele...(ARAYICI, 1974)

Yine aynı kuşağa ait bir yazar olan Vasıf Öngören'e göre, toplumsal gerçekçiliğin amacı, gerçekle özdeştir:

“Bir yazarın işi gerçeği anlatmaktır. Tabii gerçek üzerine farklı bakışlar var. Gerçeği anlatmak, yazmak sorunu, özellikle Batı'da bireyin gerçeğini yazmak şeklinde gelişmiştir. Oysa, birey gerçeğin bir ucu. Gerçek, değişken bir yapıya, bizlerden bağımsız kendi kanunlarıyla gelişen temel bir yapıya sahiptir ve ancak toplumsal varoluş bilinciyle belirlenir.” (Aktaran: ÇELENK, 2003, s. 91)

Beliz Güçbilmez, tiyatro tarihinde arayışların, tiyatrocuların, kendi coğrafyasının yarattığı halk tiyatrosu geleneğine başvurarak zamanının tiyatrosunu oluşturma eğilimine götürdüğünü söyler. Türk tiyatrosunda halk tiyatrosundan yararlanma olgusunu temsil eden en önemli iki yazar, Haldun Taner ve Oktay Arayıcı, “bize özgü tiyatro” yaratmaya ilişkin çabalarla kendi tanımlarını yapmaya çalışmış ve yazarlık deneyimlerini de bu doğrultuda sergilemişlerdir.(GÜÇBİLMEZ, 2001, s. 77-78) Her dönemin toplumsal yapısına göre gelişen tiyatro anlayışını 1960-80 yılları arasında yazılan oyunların karakterleri bağlamında değerlendiren Refika Altinkulaç, bu dönemde toplumsal ve ekonomik sistemdeki hızlı gelişiminin, dönem eserlerindeki Don Kişot benzeri karakterlerle yansıtıldığını söyler. Karakterler, siyasi baskılar ve ekonomik bunalımlar yüzünden değişen toplum değerleri ve ahlaksal yozlaşmayı görememekte, bu nedenle de yok olmaya mahkûm olmaktadır. Herkesin açıkça gördüğü gerçekleri göremeyip, kendi doğrularını sonuna kadar uygulamaya çalıştıkları için zarar gören bu kahramanlar ile toplumsal yapıdaki çelişkilere göndermeler yapılmakta, karşıt dünya görüşleri ve ahlak felsefeleri “kahraman-karşı kahraman” ikiliği ile verilmektedir. Bu düzlemde, özdeşleşme-yabancılaşma, yazar-seyirci, gerçek-sahte, geleneksel-modern gibi karşıtlıklar, topluma karşı duran aykırı ama yalnız ve dolayısıyla güçsüz birey üzerinden verilmekte, seyirci toplumsal anlayış ile ona hem acımakta, hem kızmakta hem haklı bulmakta hem de gülmektedir. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 109-113)

Don Kişot ve Sancho Panza ikiliği, geleneksel Türk tiyatrosunun eksen kişi tipolojisi ile yansıtılan Osmanlı toplumundaki ikili yapıya benzemektedir. 1960larda başlayan politik ve ekonomik süreç, toplumsal değerler ile birey arasında benzer bir karşıtlık oluşturmuş, bu da tiyatro yazınına özellikle Brecht'in toplumsal tiyatro anlayışının etkisinde, eleştirel düzlemde yansımıştır. Dönemin epik tiyatro ve geleneksel öğeleri kullanarak

yazılan oyunlarında yer alan eleştirel toplumsal bakış, Don Kişot benzeri karakterleri bu anlamda sahneye taşımıştır. Onların varlığı ile toplumsal yozlaşmanın altının çizilmesi ve seyirciye eleştirel güç kazandırılması hedeflenmiştir.

“Epik tiyatronun açık biçimi, episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık biçimi, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerlik fark edilmiş, bu benzerlikten yararlanılarak yapılan biçimsel düzenlemelerle hem seyirci çoğunluğuna tanıdık gelen, hem de görmezden gelmeye alıştırıldığımız gerçekleri kurcalayan oyunlar yazılabilmektedir.”, diyen Seveda Şener, geleneksel Türk tiyatrosu ile batı tiyatrosunun özelliklerini kaynaştırarak yapılan bu dönem çalışmalarında gerçekçi bir toplum portresi sunulduğunu ve toplumda meydana gelen değişikliklerin toplumun günlük yaşamından alınan kesitlerle gösterildiğini söyler. Tiplerin bireysel değil, toplumsal özelliklerinin vurgulandığı bu oyunlarda, toplumsal sorunlar sergilenmekte, bu sorunların kişiler üzerindeki etkileri eleştirel bir bakış açısı ile gösterilmektedir. Ayrıca bu grup oyunların bazılarında, toplum sorunlarına ciddi eleştiriler getirilmekte, epik tiyatro anlayışının etkisi altında, seyircinin de bu eleştirel bakışa katılımı hedeflenmektedir. Klasik aksiyon birliğine uyulmayıp episodik bir yapıda yazılan bu eserlerde, her bölüm ile seyirciye eleştiride bulunacağı bir toplum kesiti ve çelişkiler yumağı verilerek düzenin bozukluğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. (ŞENER, 1993, s. 215–216) Bu süreci, “Brecht, gerek ideolojik içeriği gerekse klasik kuralları yerle bir eden yapısıyla bu dönemin yazarları için bir çıkış noktası olmuş, onları bu arayışlarında Türk tiyatrosunun kaynaklarıyla yeniden tanıştırmıştır.” şeklinde tanımlayan Yavuz Pekman, Oktay Arayıcı’nın da içinde bulunduğu bu kuşağın, geleneksel tiyatro malzemesini farklı bir bakış açısı, politik ve estetik tavır ile ele aldığını söyler. Toplumsal değişim için düzenin değişmesi gerektiğini söyleyen politik anlayışı tiyatroya uygulayan dönem tiyatro adamları, yeni ve özgün bir tiyatro dili ve modeli oluşturmayı hedeflemişlerdir. (PEKMAN, 2002, s. 111–114)

Dönemin tiyatro oyunlarında bu amaçla, değişen ekonomik koşullarla maddiyat kaynaklı oluşan toplum yapısı, aile kurumunu zorlayan yaşam koşulları, toplumda kadına uygulanan baskılar, kırsal kesimde haksızlıklar, kentleşme sürecinde gecekondü kesiminin uyum sağlamak zorluk çektiği koşullar, halkın bürokrasi ile savaşı, değişen

ve giderek yozlaşan toplumda bireylerin çevreleriyle yaşadığı sorunlar gibi konular, kurulu düzeni sorgulayan bir anlayış içerisinde ele alınmış, halkı uyaran bilinçli kişilerin çabası ve başkaldırısı ve temalar da değişimi tetikleme sürecinde değerlendirilmiştir.

A. Oktay Arayıcı: Yaşamı Ve Sanatı

KENDİ DAKTİLOSUNDAN YAŞAMI VE YAZARLIK SERÜVENİ

(Oktay Arayıcı İçin, 2001, s. 5–7)

1936 yılı, 12 Şubatında Rize’de doğdum. Babam, Nasrullah Arayıcı, eski bir kaptandı. Serüvenci yaşayışı yüzünden Karadeniz ve Akdeniz’de taşımacılık yaptığı motorunu, Patras’da satmış, baba ocağına dönmüştü. Anne Hikmet, eski ve yeni yazıyı bilen, iyi yetişmiş bir kadındı. Ben, ailenin üçüncü ve sonuncu çocuğuyum.

Okul öncesi dönemden hatırladığım şeyler arasında, masal dinleme (anlattırma) düşkünlüğüm vardır. Bu yüzden kış gecelerinde komşu evlerini dolanıp durmuşumdur. On yaşımdayken, kulak ağrısına neden olan bademciklerimin alınması için İstanbul’a gönderilince, Karagöz’le karşılaştım. Bu karşılaşma benim için ilginç ve etkili olmalı ki, iki yıl sonra evimizin bahçesinde perde kurup, arkadaşlarıma, komşularına Karagöz oynatacaktım.

Ortaokulda her ne kadar “iftihara geçen” bir öğrenciysem de, okul kütüphanesindeki Milli Eğitim Bakanlığı klasikleri, beni derslerden daha çok ilgilendiriyordu. Ortaokulu bitirdiğimde Rize’de lise yoktu. Ağabeyim Trabzon lisesinde okumaktaydı. Memuriyete kapılanmış babamın, ikimizi birden dışarıda okutabilecek gücü yoktu. Sorun, o sırada Malatya’da bulunan bir memur akrabamızın yanına gönderilmemle çözüldü. (1950) Bu yolculuk ve Malatya’da geçirdiğim sekiz ay, beni, Karadeniz’inkine pek benzemeyen Anadolu gerçeğiyle yüz yüze getirdi. Ertesi yıl, Rize’de lise açılınca, öğrenimime bir yıl ara vererek, ikinci sınıftan itibaren, orda devam ettim. O yıllarda, şiir ve hikâyeye yönelik kalem denemeleri yapmakta, okul gazetesini çıkarmakta, oyunlar sahnelemekteydim. Gene bu yıllarda, tatil aylarında, çay fabrikasında mevsimlik işçi olarak da

çalışıyordum. Bu arada (1954) de, iki arkadaşımınla birlikte, pek uzun ömürlü olmayan “Bomba” adlı haftalık bir mizah gazetesi de çıkarmıştık.

1956’da liseyi(dört yıllık) bitirdim. O yıl, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesine girdim. Ve aynı üniversitenin Talebe birliğine bağlı Gençlik Tiyatrosuna katıldım. Daha sonraki yıllarda, bu amatör tiyatrodan, yönetici oldum, yönetmenlik yaptım; topluluklarla birlikte, yurt içinde ve dışında turnelere çıktım, şenliklere katıldım.

1960’da, tek perdelik ilk oyunumu, Dışarıda Yağmur Var’ı yazdım; Gençlik tiyatrosunda sahneye koydum. 1961 Şubatında yüksek öğrenimimi tamamladım. Aynı yıl yazdığım bir film senaryosu Merkez Film Kontrol Komisyonunca (resmi sansür kurulu) sakıncalı bulundu, onaylanmadı. Bu çalışmanın getirdiği rastlantısallıkla, sinemada, tek filmlik bir yapımcı serüveni yaşadım.

Nisan 1962-Mart 1964 arasında yedek subaylığı yaptım.

1964, Cahit Atay’ın Sultan Gelin oyununa bağlı bir dramaturji çalışması niteliğini taşıyan ve o tarihte İzmit’te, Good-Year lastik fabrikasındaki grevi içeren, Kondulu Hayriye adlı ek oyunum, İzmit Şehir Tiyatrosunda, seyirci önüne çıkarılma aşamasındayken, valilikçe yasaklandı.

1965,1966 yıllarında, Türkiye Milli Talebe Federasyonunca düzenlenen, Uluslar arası Kültür Şenliklerini yönettim. Bu arada (1965) program yazarı olarak Türkiye Radyo televizyon Kurumuna girdim. 1981’e kadar hizmet gördüğüm bu kurumda, çeşitli programlara yapımcı imzası attım, yönetici sorumluluğu üstlendim, İzmir, Ankara radyolarında program, İstanbul radyosunda, Kültür,Eğitim müdürlükleri yaptım. Yasal dayanağını 1961 anayasasından alan özerklik ve çağdaş bir yayın düzeni için çaba harcadım.

1969, Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası adlı “seyirlik komediya’yı yazdım.

1970’de Cumhuriyet gazetesinin açtığı, Ulusal Kurtuluş Savaşı konulu film senaryosu yarışmasında, İkinci Hedef adlı senaryomla Yunus Nadi ödülünü kazandım. (Bu ödül, Güngör Dilmen’in Anzavur adlı senaryosuyla paylaşılarak alınmıştır.)

1970 Semiha Buhara ile evlendim.

1970, Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası, TRT'nin açtığı yarışmada, jüri tarafından övgüye değer bulundu. Bu oyun, ertesi yıl, (1971) Ankara Sanat Tiyatrosunda, Ergin Orbey'in yönetiminde sahnelendi. Sıkıyönetimce yasaklandı. Ankara Sanatsevenler Derneği ise, oyunu, (Mikadonun Çöpleri) ile birlikte yılın en iyi oyunu seçerek (beni Melih Cevdet Anday'la ortaklaşa) ödüllendirdi. Aynı oyun 1974-75 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosunda da Başar Sabuncu yönetiminde sahnelenmiş, bir yıl süreyle afişte kalmıştır.

1972,1973 kabare türünde skeçler yazdım.

1974-1976, “seyirlik tragedya” :Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi’ni yazdım.

1977,bir ortaoyunu denemesi: Rumuz Goncagül’ü yazdım.

1978, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Devlet Tiyatrosunda Can Gürzap yönetiminde sahnelendi. Türk Dil Kurumu ve Avni Dilligil (yılın en iyi oyun yazarı) ödülleri kazandı.

1978, televizyon için, At Gözlüğü adlı film senaryosunu yazdım. Bu senaryodan Yusuf Kurçenli yönetiminde çekilerek ekrana getirilen film, TRT Muhabirleri Derneğince, yılın en başarılı yerli yapımı seçilerek ödüllendirildi.

1978-1979 yıllarında, Server Tanilli'nin yaşamından yola çıkarak, yakın geçmişin yaşanılmış olaylarını irdeleyen, Geçit adını verdiğim oyunumu yazdım. (siyasal koşullar nedeniyle oynanamamaktadır)

1981, Rumuz Goncagül, Rutkay Aziz yönetiminde, Ankara Sanat Tiyatrosunda sahnelendi. Sanat Kurumunca (Ankara Sanatsevenler Derneği), yılın en iyi oyunu seçilerek ödüllendirildi.

1981, TRT'den uzaklaştırıldım. Devlet hizmetinden istifa ettim.

1982, Babalar adlı kabare oyunu yazdım.

Murat ve Zeynep adlarında iki çocuğum vardır.

Benimsediği toplumsal dünya görüşü doğrultusunda oyunlarında toplumsal, ekonomik ve politik koşulları irdeleyen Arayıcı, ortamı, ilişkileri ve durumları incelerken gelenekselden ve göstermeci biçim ile estetikten yararlanmıştır. Bir yandan geleneksel tiyatromuzun çeşitli özelliklerinden yararlanırken öte yandan mizah öğeleriyle trajik durumları sorgulamış ve günün sorunlarına parmak basmıştır.(ORAL, 1985) Çağının ve toplumun tanıdığı olmayı başarmış bir yazar olarak, oyunlarında “Anadolu insanının davranışını, duyusunu, tavrını yansıtmaya çalışır.” Bunu yaparken toplumsal ve siyasal taşlama geleneğimizden yararlanır, eleştirel bakış açısına izleyeni de katmaya çalışır; kırdığı yanılısma ve yarattığı uzak bakış ile seyirciyi değerlendirme yapmak zorunda bırakır. “Arayıcı tiyatrosu, Cumhuriyet dönemiyle birlikte toplumda yaşanan hızlı değişimin yarattığı sonuçların bireyler ve kurumlara olan yansımalarını irdelerken toplumsal gerçekliği temel almıştır. Hem toplumdaki sosyo-ekonomik yapıyı, hem de bunun toplumu oluşturan bireylere yansımadaki psiko-sosyal yapıyı tarihsel verilere dayandırmıştır.”(NUTKU, 2001, s. 130–133)

Sol ideolojiye inanmış, tiyatrodaki seyirciyi bu konuda yönlendirmeyi hedefleyen, bunun için geleneksel tiyatronun açık biçimi ve epik tiyatronun ideolojisi ile yabancılaştırma yönteminden yararlanan Oktay Arayıcı sanatını toplumu bilinçlendirerek değiştirmek için kullanmış ve her oyununda mesajı seyirciye farklı bir yöntemle iletmıştır. Oktay Arayıcı'nın oyunlarındaki ironik öğeleri inceleyen Refika Altinkulaç, *yazarın oyuna yaklaşımı, oyuncunun role yaklaşımı ve seyircinin oyuna yaklaşımı* şeklinde üç farklı ironi türünün varlığına dikkat çeker. Dört oyununda da yaşamın çelişkilerine dikkat çekerek yaşamın eleştirisi yüklü ironisini ortaya çıkaran yazar, bazen *Rumuz Goncagül*'deki gibi oyun kişilerinin bilinçsiz olmasını hoş görülebilir bir zaaf olarak göstermekte bazen de *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası*'nda olduğu gibi ahlaklı oldukları için tuzağa düşen kişileri ele almaktadır. Yazarın insani yaklaşımı ve hoşgörülü bakışı, bu noktada yaşama ironik bakışı getirmektedir. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* ve *Rumuz Goncagül*'de oyuncuların, hem oyuncu kimlikleri hem de oyun kişileri olarak kendilerini tanıtmaları, hem role ironik yaklaşmayı ve yaşamın ironik özelliğini yansıtmayı getirmiş, bir yandan ciddi mesaj verme kaygısı öte yandan komik üslup da bu durumu perçinlemiştir. Oktay Arayıcı, *bilme ve farkındalık* noktasında da seyirciyi

ironik bir konumda bırakmakta, yadırgatma ile oyuna uzak bakış sağlayarak seyircinin yaşamı sorgulamasına ve yaşam ironisini fark etmesine fırsat tanımaktadır. Seyirci dört oyunda da yaşam gerçekleri ile yüzleşir, mesajı alıp almama, eleştirel bakış kazanma ya da oyunda izlediklerini kabullenme noktasında yaşam ve oyun ironisini fark eder. Bu, toplumsal gerçeklerin tüm açıklığı ile sergilenmesi sürecinde seyirciye görmezden geldiği yaşam çelişkilerini fark ettirerek sağlanmaktadır. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 134–136)

Toplumcu gerçekçi bakış açısıyla kişilerini toplumun ezilen kesimlerinden alan Arayıcı, benzer kaderi yaşayan tipleri ortaya koymuş, eserlerini kişilerin ortak olan bu kaderlerini değiştirmeleri doğrultusunda bir anlayışla vermiştir. Bu nedenle yazar, halk tiyatrosu geleneğinin tiplene anlayışı ile sınırlı kalmamış, bozuk toplumsal yapının bireylerde yarattığı çatışmaları, duyguları ve çelişkileri daha keskin ve derin bir anlayışla çizerek düzeni somutlaştırmıştır. Bunlar, gerçekçi tiyatronun bireysel özellikleri ve iç dünyanın derinlikleri ile ele alınan karakterleri değil, epik tiyatronun düzenin değişmesinin gerektiğini gösteren tipleridir. Arayıcı, basit ve sıradan insanların yaşamı özelinde toplum gerçeğini yansıtmıştır. Seyirci bu şekilde, düzenin herkese aynı sorunları yaşattığının farkına varacak ve bu farkındalık ile düzeni değiştirme yolunda toplumcu bir adım atmış olacaktır. Amaç, kişilerin sanki yazgılarıymış gibi yaşadıkları düzenin ve dış yaşam gerçeğinin farkına varmalarıdır. Seyirci kendini dışarıdan içi acıyarak ve gülerek izleyecek ve böylece kaderine itiraz edip düzeni değiştirme yolunda bir gelişim yaşamış olacaktır.

Özdemir Nutku, Arayıcı'nın *düşünce düzeyini yürütürken, insan kavramını silmeden oyunu geliştirdiğini ve yarattığı kişilerin yalnızca birer temsilci olmanın dışında boyutlarının olduğunu*, söyler. Kişilerini çizerken grotesk özelliklerden de yararlanan yazar, geleneksel tiyatronun soyutlamaya dayanan anlayışı ile abartılı ve kalın çizgili bir anlatım yapmış, karikatürize kişilerle seyirci arasına belli bir uzaklık koymuştur. Grotesk ama yalın dille aktarılan bu kişiler, seyirci için toplumsal eleştirinin odak noktasını oluşturmakta ve trajedi-komik varlıklarıyla gündelik yaşamda kanıksadığımız olay, durum ve tavırlara karşı bir bilinç oluşturmamızı sağlamaktadır. (Aktaran: PEKMAN, 2002, s. 114–117)

Oktay Arayıcı'nın oyunlarındaki geleneksel öğeleri inceleyen Yusuf Sağlam, konu bakımından geleneksel tiyatromuza benzemeyen olaylardan ve kavramlardan hareketle yazdığı oyunları ile düşünce oluşturan yazarın, geleneksel tiyatro ve çağdaş özü buluşturduğunu savunmaktadır. Yazar, oyunlarında toplumsal-gerçekçi bakış ile değişen toplum kesiminden olayları ve bu değişimde yaşanan sorunları vermekte, hatta bunları sosyalist düşünce tarzı ile değerlendirerek seyirciyi çözüm konusunda yönlendirmektedir. Sosyo ekonomik dengeleri bozuk bir yapıda bireyin sıkışmışlığının, çaresizliğinin anlatıldığı oyunlardan *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, köy seyirlik oyunları, *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* ve *Rumuz Goncagül* ise ortaoyunu ve meddah geleneklerinde temellendirilmiştir. Metin biçimlendirilişini geleneksel tiyatromuzdan alan yazar, başlangıç ve bitişi geleneksel tiyatroya benzerlikler gösteren bir biçimde ele aldığı oyunlarda, episodik gelişimli bir anlatım sergilemiş ve episodlar arasına koyduğu şarkılarla düşüncelerin iletilmesini hedeflemiştir. Açık biçimdeki bu oyunlar, aksiyon birliği göstermez; oyunların akışı, kişiler, olaylar, durumlar ve çatışmaların üzerine kuruludur. Oyunlarda ayrı ayrı birçok şehrin ya da İstanbul'a birçok şehirden gelen insanın görülmesi, hem sahneleme özelliklerinde soyutlamayı gerekli kılması hem de tüm toplum yapısını gösteren özelden genele açılım sağlaması ile yine geleneksel Türk tiyatrosu ile benzerlikler taşımaktadır. (SAĞLAM, 1999, s. 181-184)

Yavuz Pekman, Oktay Arayıcı'nın geleneksel tiyatroyu kaynak aldığı oyunlarında, güldürünün dil ustalığı ve taşlama merkezli olduğunu söyler. Arayıcı'nın kişileri, kul ile birey, doğu ile batı arasında bocalayan, birey olmaktan çok toplum yapısının yönlendirmesiyle oluşmuş tiplerdir. Bu tipler, toplumsal eleştiriye daha fazla imkân veren trajik derinlikleriyle düzeni doğrudan eleştirmekte ve Karagöz ile ortaoyununun kişilerinden ayrılmaktadır. Orta oyununun çene yarıştırması da bu oyunlarda eleştiri amaçlı olarak kullanılmakta ve yazarı toplum düzeni ile karşı karşıya bırakmakta, kullanılan müzikler de taşlamaya düzen eleştirisi ile katkıda bulunmaktadır. Yabancılaştırma etmeni olarak kullanılan şarkılar kimi zaman eleştirdikleri düzene karşı saptamalar sunarken, kim zaman da düzeni değiştirmek için gerekli olanı söylerler. Yazar, bazen de metniyle ve sahneleme anlayışıyla dalga geçerek her türlü yabancılaştırma tekniğini dilsel ve görsel bakımdan kullanmakta, bunu yaparken bir

yandan eleştirel bakış açısı sağlamakta, bir yandan ise güldürü ögesi yaratmaktadır. (PEKMAN, 2002, s. 115-122)

... Tiyatro olgusunu kendi kültür mirasımızın öğeleri içinde değerlendirdiğimiz zaman, izleyici ile ilişki ve iletişim kurma kolaylaşıyor. Yaşadığımız toprağın insanının, yüzlerce yıldan süzülüp gelmiş, çeşitli etkileşimlerle oluşmuş, kendine özgü bir duyuş, davranış ve yaklaşım biçimi var. Bir İngiliz'in, bir Çinli'nin, bir İtalyan'ınki gibi; bir bakışta ayırmsanabilecek özellikleri var. Bu özellikler kültüre de yansıyor. Dahası ve doğrusu, kültürün oluşumunda yer alıyor. Amaç, bu yansımanın tiyatrodaki izdüşümünü yakalamaktır. Kişilikli bir ulusal tiyatro derken anlatmak istediğim budur.(ARAYICI, 1982)

“Kişilikli bir ulusal tiyatro, kendi ülkesinin somutuna yaslanmalı” diyen Arayıcı, çağdaş ve özgün bir Türk tiyatrosu yaratmak için, yüzünü geleneksele dönmüş ve orada meddah, Karagöz ve orta oyunu gibi halk tiyatrosu türleriyle karşılaşmıştır. “Bize özgü bir tiyatro” yaratma yolunda bu türlerinin ortak özelliği olan “açık biçim”i temel alan yazar, Karagöz ile orta oyununa ait çeşitli öğelere de oyunlarında yer vermiştir.(GÜÇBİLMEZ, 2001, s. 79.) Kaynağı toplumun özü olan geleneksel tiyatromuz, Arayıcı için zengin bir malzemedir. Gelenekselin estetiğinden önemli ölçüde yararlanan yazar, bu değerlere tarih bilinciyle sahip çıkmış, Özdemir Nutku'nun “Tuluat ve Güldürü” yazısında söylediği gibi geleneksel *tiyatronun kendine özgü estetiğinden bugünkü anlayışla kullanabileceğimiz yanları alıp çağdaş bir tiyatronun ve çağdaş bir toplumun özellikleri içinde bunları kullanmış*, ulusal tiyatromuzu oluşturma sürecine kendi dünya görüşü ve kendine özgün biçimi ile yazdığı oyunlarla destek vermiştir. (NUTKU, 2001, s. 131–132.)

Arayıcı, her şeyden önce, hakça bir düzen adına tüm düşünsel ve sanatsal gücünü seferber etmiş bir sanat insanıdır. Yazdığı dört oyunun her birinde tiyatro için yeni biçimler denemiş, her denemesinde kusursuza ulaşmayı amaçlamıştır. Az ama özenle yazmıştır; “güldüren”le “ağlatan” arasındaki o incecik çok duyarlı çizginin bir o yanında, bir bu yanında dolaşarak...(YÜKSEL, 1995, s. 123–125)

B. Türk Tiyatrosunda Biçim Arayışları

... Bugün, ne acı bir gerçek, “bir tiyatromuz var” diyebiliyoruz. Fakat ne yazık ki “Bir Türk Tiyatrosu var” diyemiyoruz. Çünkü onu var edecek yazma yapıtlarımız, onları yazacak yazarlarımız yok. Türk sanatçısı bugün sahnede varlığını gösteriyor. Bize ırklarının bütün özelliklerini taşıyan, Fransız, İngiliz; Alman, İtalyan; Rus, İskandinav tiyatrosunun oyunlarını olgunlukla “temsil” ediyor. Fakat “Türk Tiyatrosu”nun temsilcisi olacak oyunu henüz bekliyoruz. Kişileri Türk olan, içinde Türk’e özel düşünceler bulunan, Türk konulu, yerli yapıtı, Türk yazma oyununu, ne kadar bekleyeceğiz? Hepimiz, beklediğimiz Türk Tiyatrosu’nu kurmakta ne kadar gecikeceğiz? ... 5.11.1944, *İlk Telif Piyesler’den* (Aktaran: GERÇEK, 1966, s. 714–715)

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, batılılaşma hareketi ile birlikte toplumsal yapı ve kurumları konusunda pek çok aykırı fikir tartışılıp başta tiyatro olmak üzere edebiyat türleri aracılığı ile halka iletilmiştir. Bu süreçte tiyatro alanındaki en önemli tartışma, tiyatronun tarzının ne olacağı üzerinedir: “geleneksel malzemedен yararlanılmalı mı yoksa batı tekniği ile tiyatro yapılarak geleneksel tamamen terk mi edilmeli” sorusuna cevap bulunmaya çalışılmıştır. 18. yüzyılda askeri alanda başlayıp 19. yüzyılda toplumun her alanında etkili hale gelen batılılaşma anlayışı ile Osmanlı kültür ve toplum yapısında temel değişiklikler olmuş, çeşitli edebiyat ve sanat dalları gibi ülkemizde olmayan tiyatro türü ile de tanışılmıştır. Batılı tiyatronun özellikle büyük kentlerde yaygın olan geleneksel türlerden üstün görülmesiyle kurucu tiyatro, batılı bir doğrultuda gelişmiştir. Ancak, geleneksel türlerin yok sayılıp yüzyılların köklü birikimine sahip Batı tiyatrosunun, benzer sosyal gelişmelerin yaşanmadığı bir topluma dayatılması çelişkiler yaratmıştır. Sonrasında ise her alanda olduğu gibi tiyatrodaki ulusal kimlik arayışına gidilmiş ve aynı batılılaşmanın ilk ortaya çıktığı yıllardaki gibi gelenekselden yararlanma yöntemleri tartışılmıştır.

Modern Türk tiyatrosundaki arayışların temelinde, Batı ile Doğu’nun buluştuğu bir coğrafyada yeşeren Türk kültürü yatar. Bu kültürün bir ögesi olan tiyatro, yüzyıllardır Doğu’nun özelliklerine sahip geleneksel bir anlayış içerisinde iken, Tanzimat’tan itibaren özellikle de Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra Batı’nın gerçekçi-yanılsamacı anlayışı ile bütünleşmiştir. Seyircinin çevrelediği bir alanda oynanan, şarkı ve dansın

gösteriyle iç içe olduğu, zaman-mekân-aksesuar kullanımında soyut bir anlatım içeren, temel ögesi güldürü olan, tiplerin taklit edildiği, neden-sonuç ilişkisinin olmadığı, gevşek dokulu, episodik-göstermecî anlatım üsluplu “Geleneksel Türk Tiyatrosu”ndan 19. yüzyılda, Avrupa tiyatro geleneğine geçilmiştir. (YÜKSEL, 1995, s. 123–125)

Aradan ne sular akmış. Zavallı Kasap, zavallı Kunoş “Türk tiyatrosu kendi kaynaklarına dönmedikçe batının ikinci elden silik ve soluk bir kopyası olmaktan kurtulamaz” diye az mı çırpınmışlar... Sanatı, mutlu bir azınlığın tekelinde sanma saplantısından kurtulamamış bir yarı aydınlar takımı, giderek, halk lafından, halk şiiri, halk edebiyatı, halk tiyatrosu lafından huylanır olmuş. Öykünün meddahtan, romanın Dede Korkut’tan, şiirin Karacaoğlan’dan, musikinin halk şarkılarından, koreografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gereğinden her söz ettiğimizde bunların cinleri başına üşüşüyor. İstiyorlar ki, değer ölçümüzü onlar gibi Avrupa yazarlığı ölçülerinde uygulayalım.(TANER, 1966, s. 737–738)

Pekman, Tanzimat’ta ülkede tiyatro olmadığı düşüncesi ile kurucu tiyatronun Batı’da gördüğü biçimleri uygulamaya başladığını söyler. Modernleşme ideolojisinin gerçekleşmesi için, var olan dramatik formlar yok sayılarak Batı’nın kendi gelişimi içinden ürettiği yapı kabul edilmiştir. Batı’nın kendi geleneği ile hesaplaşması sonucunda oluşturulan bu yapının şartsız kabulü sonucunda ise Türk tiyatrosu, kendi dilini, kendi kimliğini ve kendine özgü anlatım biçimini oluşturamamıştır. Batılılaşmanın yaşandığı Tanzimat’tan günümüze, geleneksel tiyatrodan yararlanarak, özgün bir tiyatro dili oluşturma konusunda görüşler olmuş, bu konudaki çabalar 1940lı yıllardan itibaren kurumsal olarak da desteklenmiştir. Ancak bu noktadaki ölçüt, yine Batı’nın kendi içinden çıkan hesaplaşma olmuş; gelişmeler özellikle 1960lı yılların politik yapılanması etkisiyle, Türk tiyatrosunun Brecht ile tanışması sonrasında yaşanmıştır.(PEKMAN, 2002, s. 161–164)

Nurhan Tekerek’in aktarımı ile Baltacıoğlu, Batı aktarmacılığı yerine ulus, ulusallık, kültür, gelenek, kavramalarıyla geleneksel tiyatro kaynaklarımıza dayanan özgün bir tiyatro geleneğini önerdiği savının ilkelerini şöyle açıklar:

Temaşa nevelerimizde ölen ve ölmeyen elemanlar vardır. 2.Tipler, kostümler, temler, zamanla ve mekânla değişen şeylerdir. 3. Milli temaşamızın temsil anlayışı, tiyatro estetiği, hayat felsefesi zamanla ve mekânla değişici şeyler değildir. 4. Bu ölmeyen cevherleri bakımından Milli temaşamız benzeri olan Avrupa tiyatrosundan geri değildir, daha da ileridir. 5. 19. Asrın yarısından bu yana Avrupa tiyatro anlayışında olan ihtilal hareketleri dikkate çok değer bir mahiyet göstermektedir. 6.Bütün dünyada Avant/gadre tiyatrosu realizm ve natüralizmden kaçmakta, sürrealizme sarkmaktadır. 7. Tiyatro ihtilalcileri tiyatroyu edebiyat, resim, mimari ve süs sanatlarının etkilerinden kurtarmaya çalışmaktadırlar. Tiyatro, kanunlarını bu yardımcı sanatlarından alacak yerde, kendisinden çıkarmaya çalışmaktadır. 8.Dünya tiyatro ihtilalcilerinin bugüne kadar yapabildikleri şey, bilmeyerek, tiyatrodaki sürrealizmin şaheseri olan Bizim Köy oyununa, meydan oyununa, ortaoyununa yaklaşmaktan ibaret kalmıştır. 9. Bu tecrübeleri göz önünde durup dururken, milli temaşa nevelerini, eski ve geri tiyatro artıkları olarak görmek cehaletten başka bir şey değildir.10.Bu temaşaların orijinal, değişmez olan yanlarını alıkoyup değişici olanlarını değiştirmeliyiz. (Aktaran:TEKEREK,2004, s.42)

Tiyatromuzun kendi kimliğini kazanması ile kastedilenin, “kendi yaşam gerçeğimizin ele alınarak bireysel ve toplumsal boyutlarıyla irdelenmesi ve tiyatro sanatına özgün bir biçimde sunulması” olduğunu söyleyen Sevda Şener, tiyatromuzun gerçek işlevselliğine ancak, toplumumuzun gerçeklerine duyarlı ve tiyatro sanatının gereklerini yerine getiren bir anlayış ile ulaşılabileceğini ekler.(ŞENER, 1999, s. 66) Şener, Çağdaş Türk Tiyatrosu’nun biçim çizgilerini, geniş kesitli bir toplum portresi içinde, belirleyici toplumsal rollerin ilişkilerini yansıtan, grupların değer yargılarını verirken, oyun kişilerini işlevselliğin dışında, eğlendirici ve insani nitelikleriyle de betimleyen bir anlayış içinde değerlendirir. “Yerli tiyatro biçimi”ni, sorunların, geniş kesitli toplumsal yapının gevşek dokulu anlatım ile ele alındığı ve bu toplumsal anlatımın renkli kişilerin oluşturduğu doku ile yapıldığı bir anlayış oluşturmaktadır. Şener, oyun yazarlığında klasikleşmeye aday oyunları, “a. Bize özgü malzemeyi doğru olarak işlemiş, eğiticilik ve eğlendiricilik ön koşuluna uyma zorunluluğunda kalmadan gerçek bilgi vermiş olması, b. Bu bilgiyi bir tiyatro yapıtı içeriğine dönüştürmüş olması, c. Bu içeriği çağdaş uygarlık ölçütlerine uygun bir toplum ve insan anlayışı içinde değerlendirmiş olması d. Bize özgü bir biçim ve teknik geliştirmesi” ölçütlerinde ele alır. Biçimlendirmedeki temel esas, tiyatro metnini konudan, karakterden, teknikten yola çıkarak, kalıp ya da

kuralların dışında sadece tiyatro olayını ölçüt olarak alarak, kendine özgü bir tarzda sunabilmektir.(ŞENER,1978, s. 57-57)

Nurhan Tekerek, özellikle 1960lı yıllarda Batı tiyatrosu ile geleneksel tiyatromuzu birleştirip harmanlayarak yeni bir üslup bulma çalışmalarının pek çok oyunda denendiğini söyler. Geleneksel tiyatromuzun, açık biçim ve göstermecî tiyatro anlayışı modern sanatın önemli özelliği olan soyutlama ile çakışmakta ve günümüz modern tiyatro anlayışıyla örtüşmektedir. Bu birleştirme çalışmalarına bakıldığında, gevşek dokulu, episodik yapı içerisinde oyunlar yazıldığı, ironi, grotesk ve fanteziden yararlandığı, dilin kullanımı ile hem güldürü hem de farklı anlatım biçimleri yaratıldığı görülmektedir. Zaman ve mekânda sıçramalar, müzik ve dansın anlatım biçimi olarak oyuna katılması, seyirci ile oyuncu arasındaki organik bağ, çok amaçlı sade dekor anlayışı, yine geleneksel tiyatromuzdan çağdaş tiyatroya uzanan anlatım biçimleri ve teknik öğelerdir. (TEKEREK, 2003, s. 49)

1960lardaki politik yapılanma ve tiyatrodaki arayış ve gelişmeler eşliğinde, geleneksel tiyatromuzun komik dünya görüşüne sahip oyunlarına politik ve toplumsal eleştiri düzeyi katılmış, geleneksel yapılanma oyunlarda Brecht'in etkisiyle epik tiyatro doğrultusunda gelişmiştir. Üsluptaki bu gelişme, gerçekçi anlayıştaki oyunların yazılma tekniklerini ve sahnelenme biçimleri de etkilenmiş, soyut dekor anlayışı ile şarkı ve dansın kullanımı önem kazanmıştır. Dünya sanatında ve tiyatrosunda 1970lerden başlayan Doğu-Batı sentezi ile tiyatro, ortaya çıktığı ritüel kaynaklarına dönmektedir. Bu süreç, ülkemiz tiyatrosuna ise, köy seyirlik oyunlarından çağdaş sahneleme algısı içinde yararlanılması şeklinde yansımıştır.

Cevdet Kudret, çağdaş tiyatronun öncü yazarlarının yenilikçi arayışlar içinde doğu tiyatrosundan etkilendiklerini, kurdukları *epik tiyatro*, *total tiyatro*, *absürd tiyatro* gibi yapıtlarla Türk geleneksel tiyatrosu arasında benzerlikler bulunduğunu söyler. Kudret'e göre, Türk Tiyatrosu'nda çağdaş anlayışa uygun bir ulusal deyiş şu şekilde bulunabilir:

...Ve musiki, raks, eylem ve sözün bir arada yürütülmesi, seyirci ile oyuncu arasında ilişki kurulması, zaman zaman seyirciye seslenilmesi, vak'anın en aza indirilmesi; olaylar arasındaki mantık bağının, yer ve zaman kavramlarının çoğu zaman bir yana atılıp soyutluğa yaklaşılmaması, us dışı ve gerçeküstü olayların,

mantığa aykırı işlerin hiçbir açıklama yapılmadan gerçeğin bir parçasıymış gibi gösterilmesi; kalıplaşmış sözlerin, şarkıların, şiirlerin ses benzerliğinden yararlanılarak çarpıtılması yanında, anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle dilin mantığının çözülmesi, böylece insanlar arasında bir anlaşma aracı olan dilin bu yolda bir araç olmaktan çıkıp kendi başına buyruk, bağımsız bir nitelik kazanması; her biri ayrı telden çalan oyun kişilerinin birbirlerini anlamaması ya da yanlış anlaması yüzünden ters sonuçlara ulaşması gibi özelliklerden yola çıkılarak bulunabilir.(KUDRET, 1973, s. 7):

Oyunlarımızın tamamen bizden olması için, kendi çevremizin ve sorunlarımızın işlenmesi dışında, görüş açısının biçimlenmesinde de ulusal bir deyiş gerektiğini söyleyen Metin And, yeniye geleneğe yaslanarak onun temeli üzerinde kurmanın gerekli olduğunu ekler. Bu, yalnız, yakın Doğu'nun bolluk törenlerinden kaynaklanan köy seyirlik oyunları ile kentlerde gelişen Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi geleneksel halk tiyatrosunun “yüzeysel öğelerinden, kişilerinden, konularından yeni oyunlar yapmak olmayıp, bunlar içinde yüzyıllar boyunca birikmiş bir takım yapı biçim ve deyiş özelliklerini bulup çıkararak” çağdaş Türk Tiyatrosu'nu tüm bunların üzerinde kurma şeklinde olmalıdır.(AND, 1993, s. 7)

Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun başta gelen yazarlarından olan ve yapıtlarında gelenekselden yararlanarak “bize ait” olana ulaşmayı hedefleyen Haldun Taner, Münir Özkul ile kurdukları tiyatronun adını “Bizim Tiyatro” koyarak bize ait olanı içeren Türk Tiyatrosu kavramının altını çizmiştir. (TANER, 1989, s.7)

Oyuncularımız var, yabancı rolleri, yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var, Avrupa'da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklere benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar... Hepsi iyi hoş da, peki ama nerede Türk oynanışı, Türk sahneleyişi, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerede Türk Tiyatro üslubu? “Bizim Tiyatro” işte bunun peşinde gidecek. Bize özgü olanı araştırıp önümüze sermeyi deneyecek. Tiyatro, elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa, ortak ve zengin bir birikim sağlıyor. Ama her ulus da ona yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunmuş, bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görünen yolların çoğu işte hep bu eski ve yeni yöresel katkılardan doğuyor.

Çalışmaya konu edilen ve gelenekselden yararlanarak çağdaş öze eserler veren Oktay Arayıcı, tiyatrodaki ulusal olanın aranışını şöyle anlatmaktadır (ARAYICI, 1981, s. 12):

Zamana Yenilmeden Geleceğe Kalabilen...

Çağın, yazıldığı toplumun sosyal yapı ve yaşamına (tarihine) tanıklık ederken, taşıdığı sanatsal güç ve değerle, zaman yenilmeden, aşınmadan geleceğe kalabileni anlıyorum, klasik kavramından. Türk Tiyatrosu'nun klasikleri var mı? Başına Türk sözcüğünü oturttuğunuz zaman işin içine ulusallık sorunu giriyor. Derginizin bir soruşturmasına verdiğim karşılıkta, bu konunun tartışılabilirliğine değinmiştim. Yinelemiş olacağım belki, Batı tiyatrosunu izleyen, oradan oyunuyla, sahne düzeniyle kopya çeken, iş kotaran, ya da onlara öykünen kişiliksiz yerli ürünlere prim veren bir anlayış, ödenekli ödeneksiz tiyatrolarımızın hastalığı olarak sürüp gidiyor. Bu arada halk kaynağının içinden oluşup gelen, bize özgü olanla yoğrulup biçimlenen, ışıltılı yapıtlara, bilinçli denemelere, ulusal tiyatromuza giden yolun trafik işaretlerine de rastlıyoruz. Ama bunlar tekil olgular. Bunların ulusal kişilik ve kimlikli bir bütünü yaratabilmesi zaman içinde olacaktır. O zaman da çok uzakta görünmüyor bana.

a. Halk Tiyatrosu Geleneğinin Temel Özellikleri ve Yeniden Yorumlanması

Geleneksel Türk Tiyatrosu, dünyasal ve gündelik olanı ele alıp toplumsal olgulara yer veren özelliği olan, halkın sıradan, basit ve hatta kaba yaşamını sevinç veren muzip bir yapıda işlerken bireyin iç dünyasını ele almaz. Bu bağlamda, Karagöz oyunları, yansıttığı yoksulluk, cahillik ve işsizlik tablosu, orta oyunu ise yansıttığı kent yaşamı ile toplumsal sorunları ele almakta ama bunları hoşgörüle değerlendirmektedir. Biçimde ve anlatımda soyutlamanın kullanıldığı bu oyunlarda, neden-sonuç anlayışının tersine çatışmalar kişiler özelinde ele alınır; kişilerin çatışmaları ve birbirlerine karşı üstünlük sağlama yarışları devam ederken olaylar genelinde yaşam, sonuçsuz bir döngüde sürer. Anlatımda söz oyunlarından, simgelerden, mecazlardan, benzetmelerden ve ironiden yararlanan bu türlerde, sanatçılar söz ve oyunculuk becerilerini göstermecî bir anlayışta sergilerler.

Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu doğmaca oyunlar olduğu gibi kahvehaneler, hanlar, eğlence ve mesire yerleri ve meydanlar olmak üzere her yerde

oynanabildiği, dolayısıyla Açık Biçim ve Göstermecî anlayışla sunulduğu için, seyirci ve oyuncu arasında organik bir bağ ve alış-verişi kolaylaştıran sıcak bir ilişki vardır. Metinde, kişileştirmede ve görüntüde soyutlama, bunların oyun bozma, grotesk, ironi, fantezi gibi anlatım tarzlarıyla yansıtılması, müzik ve dans eşliğinde sunulması gibi seyirci-oyun yakınlaştırma(uzaklaştırma)sını sağlayan pek çok özellik Halk Tiyatrosu Geleneğimizi popüler hale getiren nitelikler olmuştur. Ayrıca, tür olarak “Güldürü”yü kullanması uzak açığı sağlayan başka bir özelliğidir. Böylece seyircide yarattığı enerjiyle onu özgürleştirerek, kendinden razı olmasını sağlayan bir tarz oluşturur. Bu haz, onun gerilimini boşaltmasını, rahatlamasını sağlar. Seyircinin temel gereksinimi olan eleştirerek güldürme ya da güldürerek eleştirmenin ardından gelen rahatlama da, oyunların seyirci tarafından sevilmesinde belirleyici bir etkidir. (TEKEREK, 2005, s. 77-78)

Açık Biçim ve Göstermecî Tiyatro Anlayışı

Sadece geleneksel tiyatromuzda değil, Osmanlı mimarisinde, resminde, şiirinde ve müziğinde de bulunan “açık biçim” özellikleri taşıyan sanat eseri kendini aşarak, ileriye sınırlandırılmamış olarak gösterirken, “kapalı biçim” ile eser kendi içinde sınırlandırılmış bir görünüme sokulmaktadır. Tiyatroda da bu bağlamda, açık biçimdeki bir oyun, sınırsız, parçalanmış bir yapıyı gösterirken, zaman ve mekân çokluğu yaşanırken; zaman ve mekân ortaklığı yaşanan kapalı oyunda, olaylar ve kişiler hep bir bütün ile ilintili, kendi içinde bütünlenmiş, içine dönük ve kapanıktır. Oysa sınırları olmayan açık oyunda, zaman ve mekân çevrelenmemiş, özgür bir yapıdadır, eylem de sınırsız bir yapıda hareket etmektedir. (AND, 1970)

Açık biçim, dünyayı bütünüyle yansıtmaya gereksiniminden ortaya çıkmıştır. Bireyler arası ilişkilerin yerini kopmuşluk, anlaşmazlık ve anlaşma güçlüğüne aldığı görüşü temelinde bağımsız sahneler, çok yanlı durumlar, oyun içinde oyun gibi öğeleri kullanan açık biçimde kişi, dış olayların ve genellemelerin kapsamı içinde verilir. Bu bütünlüğe varma kaygısı, özdeşleşmenin tersine soyutlamanın getirdiği bir estetik boyutu biçimlendirir. Genellemeler, zamanda ve mekânda sınırsızlık, fantezi, grotesk, düşler, anılar, ya tarihsel bir kesim ya da bütünü temsil edecek bir dünya dilimini sergilemek yolunda gevşek bir doku içinde ya da parçalar halinde kullanılır. Olay örgüsünün bütününde bir nedensellik bağlantısı yoktur. Dolayısıyla her parça ya da bölümün özü kendi içindedir ve akışları zamanla özdeş

bir akış içinde değildir. Yani sahneler ya da oluşumlar birbirini izlemez, kişi ya da kişiler de bir gelişim göstermezler. Başka bir deyişle ileri hareketleri yoktur. Oyun kişileri ve dünya, her parça ile yeni özellikler gösterirler. Çeşitleme, renklendirme ve tekrarlarla çemberler çizerler. (TEKEREK, 2004, s. 37)

Başlangıcından itibaren tüm sanatların da içinde bulunduğu gelişim çizgisinde, tiyatrodaki pek çok biçimsel arayış yaşanmış ve bunların temelini oyun ile gerçek arasındaki denge oluşturmuştur. Oyun-gerçek bilincinin farklı dengeleri, gerek öz gerekse mekânsal-biçimsel olarak izleyici ile sahne ilişkisine yansımış ve yaşam gerçeği ile oyun gerçeği arasındaki mesafeyi belirlemiştir. Bu mesafe gerçekçi-benzetmeci tiyatro anlayışında mümkün olduğunca kısaltılırken, göstermeci tiyatro anlayışında yanılısamanın kırılması ile uzatılmış, yaşam ve sahne ikilisi mümkün olduğunca farklılaştırılmıştır. Geleneksel tiyatro türlerinde göstermeci tiyatro anlayışının tersine izleyici, illüzyona sokulmaz ve sahnenin gerçek yaşam olmadığını altı çizilir. Batılı kuramcılar, Doğu tiyatrosuna ait bu durum-malzemeyi avangard akımların yeni biçim arayışlarında özü de destekleyecek şekilde kullanmışlar, Bertolt Brecht de gelenekselden doğan göstermeci, yadırgatmacı anlayış ve yabancılaştırma etmenini kullanan bir üslup ile “epik tiyatro kuramı”nı kurarak tüm Batı tiyatrosunu etkileyecek bir değişim ve yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur.

Estetik anlamda soyutlamanın, açık biçimin sıkça kullandığı yöntemlerden biri olduğunu belirten Nurhan Tekerek, bu eğilimin aslında daha çok ilkel ve doğulu toplumlarda yer alan dünyayı ve evreni kavrama biçiminden kaynaklandığını söyler. Batılı toplumlarda var olan *zihinsel yolla evrene egemen olma* anlayışının aksine doğulu toplumlarda *var olanların göreliliğine dair içgüdü*, doğu sanatını, gerçeğe benzetmenin tersi olan soyutlama anlayışına götürmüştür. Bu, özdeşleşmeden kurtularak, hayal ve düşünce gücünü kullanarak, asıl öze ulaşma çabasıdır. (TEKEREK, 2005, s. 25–27)

Bu algılama biçimini, Türk sanatının gelişiminde Anadolu İslam’ının tasavvuf düşüncesi ile açıklayan Ünlü’ye göre tasavvuf, insanın tanrıyla, kendisiyle ve öteki insanlarla ilişkisini konu alır. Aynı zamanda, tasavvufun felsefi çıkarımları, toplumsal ilişkilere, giyim kuşama, edebiyat, resim, müzik gibi sanat dallarına yansımıştır.” İnsanın amacı, *görünen ile görünenin ardındakine ulaşmak ya da görünen ile görünmeyenin birliğini*

kavramaktır. Bu noktada, İslam sanatlarında maddi dünyanın ötesine ulaşmak için trajik çatışmalar, bu çatışmalardaki iki yüksek değer arasında seçim ya da birine ulaşırken diğerinin yıkılması gerekli değildir.

İslam estetiğinde “güzel” görünende içkin olan anlamdır, özdür. Sanatçının görevi güzeli oluşturmak değil, keşfetmektir. Çünkü güzel, ister vücut’ların tecelli, ister mevcud’ların birlik anlayışıyla bakalım, âlemde zaten mevcuttur. Aristotelesçi Batı estetiği dış dünyanın benzerini yaratarak olanı değil olması gerekeni ararken, İslam estetiği olanın içine gizlenmiş mükemmelliğin arayışındadır. Bu öze ancak, soyutlama yoluyla gidilebilir. Soyutlama, İslam sanatında stilizasyonun, şematizmin ve bunun getirdiği kısırlıktan kurtulma için de çeşitlemenin gelişmesine yol açmıştır. Tiyatroda stilizasyon, figürlerin abartıyla ve kalıplarla soyutlamalarında, çeşitleme ise olayların epik anlatımla, tekrarlarla, başa dönmelerle, bir durumdan birçok durumun ele alınmasıyla gerçekleşecektir. (ÜNLÜ, 2006, s. 83,85)

Soyutlama, her sanat dalında genel bir bakış açısı veren anlayışı ile ayrıntılar ve gerçeklik konusunda kişinin hayal gücünü etkin hale getirir. Tüm sanat dallarını ve edebiyatı etkileyen ve özellikle modern sanatta etkin olan bu anlayış, tiyatrodaki açık biçim ve göstermeciliğiyle, Batı tiyatrosuna alternatif yaratmıştır. Gerçekçi-yanılsamacı-Aristotelesçi tiyatro anlayışına hem biçimsel özellikleri hem de özündeki anlatım şekli ile karşı duran soyutlama düşüncesi ve açık biçim özelliği, çeşitli akımlarda (epik başta olmak üzere, absürd ve postmodern tiyatrodaki) kullanılmış, biçimlendirdiği sosyal yapının keskin çizgiler halinde verilmesi ile yanılsamadan kurtardığı seyirciye uzak açı sağlamıştır. Oyunculunun rolü canlandırma değil, toplumsal özellikler (Brecht’in tanımı ile gestuslar) aracılığıyla rolü gösterme üzerine kurulu olduğu bu anlayışta, figür şeklinde yaratılan tipler aracılığı ile kişinin ait olduğu sosyo- kültürel-etnik yapıya ait temel özellikler, genel hatları ile verilirler. Geleneksel tiyatromuzda da Karagöz, Kavuklu, Hacivat, Pişekâr, Yahudi, Acem, Arap, Çelebi, Zenne tiplerini ele alınışı bu bağlamda olmuş, tipler gündelik hayata ait bir mekân ve konu içerisinde genel hatlarıyla yansıtılmıştır.

Geleneksel tiyatromuzun meddah türünde kimi zaman, seyircinin ilgisini canlı kılabilmek için çeşitli duygularla bir özdeşleşme yaratılmaktadır; zaten Karagöz ve orta

oyunundan farklı olarak, meddahta, baştan sona bir öykü anlatılır. Oysa diğer türlerde anlatım organik bütünlüğü olmayan, kesintili, episodik bir yapıda ve hatta bir kanava üzerine yapılan doğaçlama ile seyircinin isteklerine göre kısalıp uzayabilen, değişebilen bir anlayıştadır. Geleneksel tiyatro türlerinde -epik de görüleceği gibi- kesinleşmiş metinler yoktur, yazılı ve kapalı kurgulu metinlerden çok tüm seyircinin bildiği bir iskelet üzerinden anlatım yapılır. Her ne kadar, yaşamın değiştirilmesi konusunda *kıssadan hisse* verilse de, epik tiyatrodaki gibi dünyayı değiştirmek için seyircinin düşünce sürecine sokulması hedeflenmez. Seyircinin bir gerçeği yaşamadığı tersine izlediği bu anlayış içerisinde, tipler ile gerçek anlatılmakta ya da aktarılmaktadır. Geleneksel anlayışta oyuncunun kendine ya da seyircinin oyuna yabancılaşması gibi zaman zaman oyuncu, metne de yabancılaşarak kimi zaman gülerken kimi zaman da alay ederek seyirci ile bir bütün ve birlik olmaktadır. (PEKMAN, 2002, s. 25–30)

Orta oyunundaki *oyun bozma*, gösterilenin bir oyun olduğunun altını çizen, yanılısamayı bozma amacı ile kullanılan bir tekniktir. Pişekâr'ın var olmayan şeyleri, varmış gibi anlatması üzerine, Kavuklu bu oyunu bozarak, seyircide oyunun gerçekliğini kırar. Bu kimi zaman, dekor olarak kullanılan “yeni dünya”nın gerçek bir ev olmadığına, kimi zaman bir başka semte gidiyor(muş) gibi yapıldığına ait bir konuşma ile yapılır. (TEKEREK, 2005, 33–35) Özdemir Nutku, bu oyun bozma kavramını geleneksel tiyatronun açık biçiminin en önemli elemanlarından biri olan “yabancılaştırma” olarak ele almakta ve *metinde, oyun düzeninde, dekorda ve sahne ile seyirci arasında* olmak üzere incelemektedir. Orta oyununun varolan metnin üzerinde doğaçlama ile gelişimi üzerine kurulu, tuluata dayalı bir oyun niteliğinde olması, *metne yabancılaşmayı* olanaklı kılar. Bu noktada her sanatçının kendine göre değişikliklerle oynadığı senaryo üzerine yapılan kelime oyunları, metinden uzaklaşmayı yani metne yabancılaşmayı getirir. Kimi zaman oyunda geçen kelimelerin anlamı üzerine yapılan çeşitlemeleri de Nutku, metne yabancılaşma olarak ele almaktadır. *Oyun düzenindeki yabancılaşma* ise, açık havada, gün ışığında ve aynı dekorda oynanan oyunların her türlü mekânı, zamanı ve dönemi göstermesi üzerinedir. Kimi zaman, oyuncu, bu dekor kullanımının gerçekçi olmadığını vurgulayarak, konuya yabancılaşırken kimi zamansa oynadığı rol ile kendi arasına uzaklık koyarak role yabancılaşır. Bu durumda, oynadığı rolün dışına çıkan ya da başka bir şeyi de yansılayan oyuncu, bazen de pastavın çok amaçlı kullanımı ile

(kırbaç, anahtar, yelpaze, çeşitli efektleri çıkarma aracı vs) yabancılaştırmanın altını çizer. *Dekorda yabancılaşma*, iki pano ile tüm dekorun sağlanması şeklindedir. Bu noktada Kavuklu, sık sık ev ya da başka bir yer olarak kullanılan “yeni dünya”yı kötülemekte, beğenmemekte ve gerçek olmadığını söylemektedir. *Sahne ile seyirci arasındaki yabancılaştırma*, seyirciye izlediğinin tiyatro olduğunun vurgulanması ile sağlanmaktadır. Burada metnin özüne katkıda bulunmayıp tiplerin özelliklerini vurgulayan şarkıların kullanımı, oyun akışını keserek yabancılaştırmayı desteklemektedir. Pişekâr, kimi zaman güncel bir olay hakkında seyirciye açıklamada bulunarak ya da oynayacakları bölümü seyirciye anlatarak da özdeşleşmeyi kırabilir. Ayrıca, mantık dışı görüşlerin sahneye taşınması ya da anlaşılmasız tekerlemelerin kullanılması gibi dil oyunları da seyirciyi sahne gerçekliğinden uzaklaştıran elemanlardır. Yabancılaştırma konusu üzerinde yapılacak olan estetik arayışların, geleneksel tiyatromuzu çağdaş özelliklere taşıyacağını vurgulayan Özdemir Nutku, *Doğu tiyatrosunun tez, Batı tiyatrosunun antitez alınmasıyla senteze ulaşılabileceğini ve yabancılaştırmanın da bu noktada estetik bir yöntem olarak kullanılabileceğini* söylemektedir. (NUTKU, 1970, s. 33–47)

Mizah Anlayışı ve Dilin Kullanımı

Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun, en önemli özelliklerinden biri, konularını gülmece yaratacak biçimde ele almasıdır. Zaten Osmanlı toplumunda, tüm katı kurallara, din ve devlet baskısına rağmen gülmece önemli bir yer tutmakta; savaşların, isyanların yaşandığı ve ölümün belirleyici olduğu toplum yaşamında birey, Nasrettin Hoca fıkraları, Keloğlan Masalları, Bektaşî fıkraları gibi parodiler ile rahatlamaktadır. Antik Yunan’daki Dionysos şenliklerinde coşkun, şarkı, dans ve mizah ile yaşandığı, cinsel öğelerin kullanıldığı bir anlayıştan doğan batı komedi anlayışı, zamanla *kusurlu olanın sergilenerek halkın eğitilmesi* doğrultusunda gelişmiş, Türklerde ise bu türle, dinsel öğeler barındırmayacak biçimde toplum yapısını oluşturan cemaatler ve etnik gruplar arasındaki ilişkilerin anlatılması ve halkın eğlendirilmesi amaçlanmıştır. Burada eğitime anlayışından çok *kusurları ve çarpıklıkları göstererek toplumsal birliği sağlama; gülmece ile halk sağlığını perçinleme* hedeflenmiştir. Zaten komik öğelerin ağırlıkta olduğu geleneksel tiyatromuz, en acılı durumlara bile gülme ile yaklaşmakta ve Osmanlı

insanınin savaşçı ve ciddi kimliğine, küçük dūřürmeyen gülmece anlayışının hâkim olduğu mizah unsurunu da katmaktadır.

Halk güldürüleri kurulu düzenin ya da onun mantığının ortaya çıkarttığı olguların, durumların ve bunu içinde taşıyan insanların kusurları, zaafaları, yanlışlarıyla, çeşitli güldürme biçimlerini kullanarak alay etmeyi ve bu yolla intikam duygusunu da içerir. Üreme amaçlı coşkuların, heyecanların uyarılması gibi içgüdüsel bir kaynaktan beslendiği için de olağan insanı, dolaysız ve çıplak gerçeği içinde kaba bir biçimde güldürerek sunar. Bunu da ya fars ya da, biraz daha ileriye götürerek yergi(taşlama) boyutuna taşır. Nitekim Karagöz ve onun yergi boyutu azalmış bir çeşitilmesi olan Ortaoyunu da birer halk güldürüsü olan kaba güldürülerle benzer özellikleri taşır. Özellikle Bizans mimuslarıyla koşutluklar kurulur... Bu bağlamda Karagöz ve Ortaoyunu da, diğer halk güldürüleri gibi söz oyunlarında, hareket ve dolantıdan, alay ve yergiden bolca yararlanan türlerdir. Meddah'ta ise güldürü farklı düzlemde değerlendirilebilir. Çünkü Meddah'ta güldürünün temel öğesi, "taklit"tir... Meddah'ta güldürücülük, dil ve tavır farklılıklarının yansıdığı "taklit"ten kaynaklanır. (TEKEREK, 2005, s. 33-35)

Geleneksel Türk tiyatrosunun güldürme yöntem ve kaynaklarını farklı başlıklar altında inceleyen araştırmacılarından Sevinç Sokullu, mizah yaratma yöntemlerini, *yergisel gülünçleme, ironik gülünçleme, grotesk gülünlemesi ve fars gülünlemesi* olarak ele alırken,(SOKULLU, 1979, s. 102) Nurhan Tekerek, *fars(hareketten kaynaklanan güldürme), dilden kaynaklanan güldürme, ironi, grotesk ve fantezinin kullanılması ve yergi(taşlama)* şeklinde incelemektedir (TEKEREK, 2005, s. 83–126). Yavuz Pekman, *toplumsal eleştiri ile açık saıklığı* ayrı değerlendirip *dil kaynaklı güldürü öğelerinin* altını çizmekte (PEKMAN, 2002, 44–52, 69–86), Aslıhan Ünlü yaptığı antropolojik çalışmanın özüne uygun olara mizah yaratma tekniklerini, *toplumsal-siyasal taşlama, cinsellik ve şiddet* başlıkları altında işlemekte (ÜNLÜ, 2006, 201), Metin And ise, mizah öğelerini önce iki temel başlık altında *dilin kendisinin güldürücülüğü ve dil dışında kalan güldürücülük* olarak ele almaktadır (AND, 1983, s. 134). Biz mizah yaratma yöntemlerinden öncelikli olarak dilden kaynaklı güldürmeyi ele alıp, dil dışındaki güldürücülüğü ise, *fars, toplumsal taşlama, diğer güldürme yöntemleri (grotesk, ironi, fantezi, açık saçıklık, şiddet...)* şeklinde inceleyeceğiz. Rumuz Goncağül ve Oktay Arayıcı'nın diğer oyunları üzerinde yapılacak incelemede de öncelikle kullanılan dile ve

yarattığı mizahi özelliklere yer verilecek, sonrasında ise diğer güldürü yöntemleri ele alınacaktır.

Dilden Kaynaklanan Güldürü:

Oyun kişinin kullandığı dilin, kimliği ve kişiliği konusunda belirleyici olduğu, Osmanlı toplumunda, seçkinler ve aydınlar halk arasında ikilik yaşanmakta, aydınlar Halk kültürünü küçümsemekte ve kullandıkları Osmanlıca-Frenkçe karışımı bir dille Türkçe ile karşıtlık oluşturmaktadırlar. Toplum içindeki dil çatışması, sadece bununla da sınırlı kalmamakta, İmparatorluğa yayılmış etnik gruplar ile çeşitli ırk ve dinlere mensup kişileri dilde geniş yelpazede farklılıklar sunmaktaydılar. Bu dil özelliklerinin geleneksel tiyatrodaki kullanılması ile hem yaşanmakta olan kültürel parçalanmışlık verilmekte hem de bireylerin birbirlerini anlayamamalarının altı çizilmekte ve bu durum güldürme amaçlı pek çok söz oyununa fırsat tanınmaktadır. Toplumda yaşanan bu dil problemi çerçevesinde, uyumsuzluğa ve anlaşmazlığa dikkat çekilmiş, yüzyıllardır süregelen dil ile anlaşma olgusu kırılarak, dili boş anlamlarda kullanıp birbirlerini anlayamayan bireylerin iletişimsizliğini anlatılmıştır. Bu, 20. yüzyılda, Batı tiyatrosunda ortaya çıkacak olan absürd tiyatronun iletişimden uzak kişilerine bir bakıma öncülük etmiştir.(PEKMAN, 2002, s. 45-48)

Çehov’la başlayan oyun kişilerinin birbirlerini anlayamaması, dinleyememesi daha sonra çağdaş tiyatro kişilerinin birbirlerini dinlememesi, dinleseler de anlamaması, anlasalar da bu anlayışla bir yere varamayışları, bir yere varsalar da vardıklarının toptan bir anlamsızlık taşıması, Karagöz ve orta oyununda da vardır, hatta diyebiliriz ki bu iki seyirlik oyunumuzda en büyük çatışma kişilerin birbirlerini anlamamasından çıkar.(AND, 1961, s. 6-7)

Karagöz ve orta oyununda, dil kaynaklı gülmeceyi kişilerin birbirlerini anlamamaları, yanlış ya da ters anlamaları ve toplumsal farklılık, din, dil özellikleriyle oluşan konuşmalar ve diyalekt kullanımı oluşturur. Karagöz-Kavuklu ikilisi, ağdalı konuşmasından dolayı bazen Hacivat-Pişekâr ikilisi ile bazen de diğer etnik gruplardaki oyun kişileriyle anlaşmamakta ya da yanlış anlamaktadır. Bütün bu anlaşmazlıklar sonrasında ise Karagöz-Kavuklu bu kişilerin konuşmalarıyla yine dil özelliğinden kaynaklanan söz oyunlarını kullanarak alay ederler. Tiplerin doğuştan gelen kekemelik,

hımhımlık gibi sakatlıkları da çarpıtılarak gülmece amaçlı kullanıldığı bu oyunlarda söz sanatının çeşitli kullanımları ile de gülmece sağlanabilmektedir.

Dilin kişiler, oyun ve seyirci arasında anlaşma aracı olması gerekirken, anlaşmaya engel olup çatışma aracı haline dönmesi Metin And tarafından çoğunlukla olayların dışında, güldürü amaçlı, bağımsız bir gelişim olarak değerlendirilmiş, bunun çok ender durumlarda Karagöz'ün Osmanlıca'yı anlamaması üzerine kurulu bir taşlama olduğunun altını çizilmiştir. Söz güldürücülüğündeki en önemli özellik, kişilerin konuştukları dilin bir nedenle bilinenden ayrılması, bozulmuş olması ve kurallara aykırı ya da çarpıtılmış olarak kullanılması ve bu şekilde anlaşmayı engellemesidir. (AND, 1983, s. 138–139)

Geleneksel türlerin hemen hepsinin söz tiyatrosu olduğunun altını çizen Yavuz Pekman, orta oyununun, söz oyunları, laf cambazlıkları ile izleyenleri eğlendirirken bir yandan siyasal taşlamaya zemin hazırladığını ve çok yönlü kullanımlar ile de dilin zenginleştirildiği bir söz meydanı olduğunu söyler. Karagözden farklı olarak her kişinin bir başka oyuncu tarafından canlandırılması orta oyununda, sözün çeşitlenmesine fırsat vermekte, oyuncular çene yarışı ile birbirlerine laf yetiştirmektedir. Geleneksel tiyatronun bu söz sanatı üretimi, *ters anlama* (bir tarafın sözüne, bu sözün kastettiği anlama en uzak biçimiyle yanıt verme), *anlamazlıktan gelme* (kişinin kendine gönderilen imayı, anlamamış gibi görünüp ters çevirerek imayı yapanın aleyhine döndürmesi), *anlamadan anlamış gibi görünme* (Karagöz ya da Kavuklu gibi halkın cahil görünen kesiminin yüzeyde onaylayıp, kelimeye başka bir anlam yükleyerek karşısındaki ile alay etmesi) gibi tekniklere, *söz açma* ya da *söz uydurma* gibi trüklere dayanmaktadır (PEKMAN, 2002, s. 48–51). Ayrıca karşısındaki kişinin sözünü tersine çevirerek onu mat etmeyi hedefleyen *nükte*, anlamları ayrı ama yazılış ve söylenişleri bir olan kelimelerin kullanımına dayanan *cinas*, yanlış ya da ters anlamalara neden olan *mecaz*, *yinelemeler*, *tekerlemeler*, *abartı-mübalağalar*, *bulmaca* ve *bilmeceler ile uydurma ve bozulmuş sözcükler*, geleneksel tiyatrodaki gülmece yaratma amaçlı kullanılan diğer söz oyunlarından. (TEKEREK, 2005, s. 93–110)

Fars (Hareketten Kaynaklanan Güldürü):

Halk güldürülerinin temel yöntemlerinden bir olan farsı, Nurhan Tekerek, “komedyadan farklı olarak, gülünç olanı kusur ve zaaflarından değil, eylem ve durumlarından çıkararak, kalıplaşmış tipler aracılığıyla kalıplaşmış durumları, kavga ve gürültü sahneleriyle ve dil oyunları ile veren bir alt türdür” şeklinde tanımlarken, farsın anlatım yollarından biri olan hareket kaynaklı mizah yaratma yöntemlerine, Karagöz ve orta oyununda sıklıkla yer verildiğini söyler. Dayak yeme, çarpma, düşme, kavga, vuruşma, kovalamaca ve itiş kakış gibi pek çok abartılı ve gülünç hareket, geleneksel oyunlarımızda kullanılmakta, mecazların yanlışlıkla gerçek olarak anlaşılmasının yarattığı eylem ve durum ile yinelemelerle ortaya çıkan güldürme biçimlerinden yararlanılmaktadır. (TEKEREK, 2005, s.83-86)

Fars gülünçlemesini, oyuncunun konuşma ve hareket hünerine dayandıran Sevinç Sokullu, *komedyanın yarışma ve çekişme özelliğinin farsta muziplik, zevzeklik ve muzurluk ile birleştiğini* ifade eder. Bu bağlamda çeşitli söz oyunlarını da fars içinde ele alan Sokullu, harekette tekrara, reflekslere, beden cambazlığına, çeşitli maskaralıklara, budalalıktan doğan ve özrü içeren hareket komiğine dayanan güldürme biçimleri ile orta oyununda kullanılan “mış gibi yapma”ları, stilize etmeleri de fars başlığında inceler. (SOKULLU, 1979, s.116, 123, 147) Hareketin ve sözün ön planda olup biçimsel güldürme tekniklerine başvurulduğu bu yöntem ile kalıplaşmış tipler, olmayacak durumlarda abartılı biçimlerde gösterilmekte, güldürü amaçlı olarak yapılan bu hareketler oyunun kendisiyle ve dansla pekiştirilmektedir. (SAĞLAM, 1999, s. 32)

Toplumsal durumlar, motifler ve eylemlerin kullanılarak fars özelliğinde güldürü yaratılması Karagöz ve orta oyununda sıkça kullanılır. Eylemlerin yinelenmesi, toplum dokusunu oluşturan tiplerin sıralanması, kişilerin kimlik ya da kılık değiştirmesi, gerçeği öğrenmek için yapılan hareketli sorgulama yöntemleri, yarışmalar, kişiye ve topluma ait diğerlerinin anlayamayacağı söz ve işaretlerle konuşma, oyun içinde oyun, evlenme, ölüp dirilme, delirme, düş ve olağandışı anlatım, gözetleme gibi motifler geleneksel tiyatrodaki kullanılan fars ile güldürü yaratma yöntemleri olarak gösterilebilir.

Toplumsal Taşlamadan Kaynaklanan Güldürü:

Karagöz ve orta oyununda taşlama, iki eksen kişi arasındaki sınıf farkından, Karagöz ile Kavuklu'nun işsizliğinden, fakirliğinden ve cahilliğinden bunun karşılığında Hacivat ve Pişekâr'ın okumuş olması nedeniyle kendini farklı bir sınıfa ait gösteren, bilgili ama düzene ayak uyduran ve pişkin yapısından kaynaklanmaktadır. Bu iki eksen tip özelinde toplumdaki ikili yapı eleştirilmekte, para kazanmak için girilen işlerde toplumun diğer kesimleri ile de karşı karşıya kalınmakta ve tekrar eden durumlar ise gülmeceyi oluşturmaktadır. Bu süreçte mesleki ahlaksızlıklar, toplumun düzensiz yapısı, çıkar çatışmaları toplumsal eleştiri amaçlı kullanılmaktadır. Karagöz'de toplumsal ve siyasal taşlama daha baskınken, gerçek kişilerle sahnede oynanması nedeniyle ortaoyununda, daha çok insan kusurlarından kaynaklanan eğlendirici ve hoşgörülü bir alay ortaya çıkmıştır. Taşlamaları gerçekleştirmek için en çok dil anlaşmazlıklarından yararlanılmakta, toplumsal taşlamalar, özellikle çeşitli cemaatlerin canlandırılmasıyla yapılmakta, düzen bozukluğu gösterilmekte ancak nedenlerine inilerek ayrıntılarıyla sergilenmemektedir. (ÜNLÜ, 2006, s. 204–206)

Geleneksel Türk tiyatrosu, tüm diğer halk sanatları gibi öz bakımından gerçekçi bir yapıdadır. Burada gerçekçilik, yaşamın kendisini yani ekonomik, siyasi ve toplumsal faktörler eşliğinde Osmanlı toplum yaşantısını yansıtır. Oyunlarda Osmanlı şehir hayatının temeli olan mahalle özelinde, yaşanan kültürel farklılıklar, çatışmalar, sorunlar ve yaşayan kişilerin bu durumlar karşısındaki tavırları gösterilmekte ve böylece toplumsal bir panorama çizilmektedir. Ancak, her ne kadar toplumsal sorunlar sahneye ironi, yergi ve eleştiri gibi özelliklerle taşınsa da saptanan sorunların çözümü için bir öneride bulunulmaz. Geleneksel tiyatro, toplumsal taşlama ile mevcut duruma, dikkat çekerek bir ders çıkarılmasını, toplumun bu yol ile bir ölçüde rahatlamasını sağlamaya çalışır. Osmanlı'nın baskıcı anlayışı içinde gelişen oyunlar düzen değişimini önermekten çok uzak bir yapıdadır.(PEKMAN, 2002, s. 69)

Diğer Güldürü Yöntemleri:

İroni kaynaklı güldürü, beklenen ile gerçekleşenin uyuşmazlığından çıkmakta, izleyicinin durumu önceden kavraması ile duyduğu üstünlük duygusu da haz yaratmaktadır. Eğlencenin büyük kahkahalar olarak değil, alaycı bir gülümsemeyle

yansıması olan ironik gülmece, geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kullanılan temel güldürü yöntemlerindedir.

Eleştirisini akıl açısından yapan *ironik gülünçleme* kusurları abartıp çarpıtmaktan çok uyumsuzluk yaratan karşıtlık ve aykırılıkları sergiler. Satirik gülünçlemede ahlak açısından bir eğitime ve düzeltme amacı sezildiği halde ironik gülünçleme hata ve kusuru kaçınılmazlığı içinde kabul eder. Evrensel ya da toplumsal kader duygusu verir. (SOKULLU, 1979, s. 111)

Söze ya da duruma dayalı ironinin, tersini göstererek ima etme, beklenen ile gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk, gerçek ile görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki fark çatışmasında gülmeceyi ortaya çıkardığını söyleyen Nurhan Tekerek, Karagöz ve orta oyununda pek çok ironik durumdan ve bunların yarattığı gülmeden söz edebileceğini ekler. Karagöz ya da Kavuklu'nun cahilliği nedeniyle giriştiği işlerde başarısız olacağını seyirci tarafından bilinmesi, cahilliğine rağmen bilgeliğe soyunan Karagöz gibi örnekler, seyircinin önceden durumu bildiği bu nedenle de güldüğü ironilerdir. Ayrıca yinelemeler, tekrarlar ve kılık değiştirmeler, yine seyirciyi bilme-kavrama noktasında üstün kılarak güldürürken, kurnaz Karagöz'ün bilmezden ya da anlamazdan gelen tavrı da seyircide gülme yaratan ironik durumlardır. Meddahtaki ironik durum ise, beklenenin tersine çıktığı, hikâyenin sonu için beklenen ile gerçekleşenin uyumsuz olduğu durumlardan ve anlatının başında "isim isme kisib kisbe semt semte benzer, yalan gerçek vakit geçer" ile altı çizilen gerçek ile anlatılan arasındaki farktan kaynaklanmakta, tüm bu durumlar seyircide ironik bir çıkarsama ve bunun sonrasında da gülme doğurmaktadır. (TEKEREK, 2005, s. 110–115)

Grotesk-fantezi-cinsellik kaynaklı güldürü, halk tiyatrosu geleneğimizde, iğrenç, çirkin olanın, olağandışı ve gerçeküstünün seyirciye gerçek ve normalmiş gibi verilmesiyle yer bulmakta, bunların estetik açıdan değerlendirilmesiyle insanla ilgili estetik bir denge kurulmaya çalışılmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da gerçekçiliğin tersi bir anlamda kullanılan grotesk, gülünç olanı vurgulayarak, uyum dışı bırakmakta; gerçekte bağdaşmayan yapısı ile insanın özünde varolan bilinçaltı istekleri, çirkin ve kaba olanı meydana çıkararak özgürlük duygusu yaratmakta ve insanı rahatlatmaktadır. Halk geleneğinin tümünün dayanağı olan üreme olgusu, Eski Yunan Dionysos törenlerinde

bolluk simgesi olarak taşınan phallos heykellerine kadar uzanır. Osmanlı'da ise Padişah şenliklerinde sokaklardan geçen alaylarda sergilenen fallik öğelerin devamı olarak Karagöz'de grotesk ile birlikte iğrenç ve pornografik olana da yer verilmiştir (TEKEREK, 2005, s. 116-118). Sevinç Sokullu'ya göre, "...bu vurgulama ile bir yandan iğrenci, hayvanca olanı göstererek ilkel olanı yenmek, onları aşmak isteyen ahlak anlayışı dile getirilir. Diğer yandan insanı yiyen, içen, sevişen yönü ile canlandırarak onu doğal güdülerine yaklaştırmaya çalışır. Böylece insanı yetkinleştirme ülküsü ile onu olduğu gibi kabullenme gerçekliğini aynı anda yerine getirerek bir uyum arama yoluna gider."(SOKULLU, 1979, s. 106)

Aslıhan Ünlü, çıplaklığın sergilendiği ve cinsel özgürlük tanındığı bolluk törenlerinin amacının üremenin ve bolluğun kutsanması olduğunun altını çizerek, günümüzde de koç katımı gibi köy seyirlik oyunlarında müstehcen sahnelerin var olduğunu ekler. İslami etkiden çok ritüelistik bir yapı içeren köy seyirlik oyunları, bu nedenle cinsellik konusunu daha rahat işlemekte, hatta kadınlar arasında oynananların büyük çoğunluğunu cinsellik temalı olanlar oluşturmaktadır. Meddah, hikâyelerinde de cinsellik konu edilmekte, Karagöz'de ise cinsellik, bugün bile sansürlenecek bir açık saçıklık içerisinde yansılanmaktadır. Karagöz'de neredeyse pornografiyi andıran cinsellik, seyirci ile oyuncuyu karşı karşıya getiren orta oyununda sınırlanmış, müstehcenlik satır aralarına itilmiş, grotesk anlatım ise, fiziksel çarpıtmalar, garip sesler ve hareketlerle kısıtlanmıştır. (ÜNLÜ, 2006, s. 210–212) Grotesk hareket ve görüntünün kavuklu arkası olarak gelen cüce ya da kambur kişilerin varlığı ile sınırlandırıldığı orta oyununda, açık saçıklıkla ilgili güldürü de mecazlı ve cinaslı söz oyunlarına dönüşmüştür. (SOKULLU, 1979, s. 114)

İlkel yaşamda doğayla mücadele ve avcılığın uzantısı olarak gelişen şiddet de cinsellik gibi grotesk güldürü ögesi olarak, geleneksel tiyatrodaki kendine yer bulmuştur. Ancak, burada sözü edilen, ölenlerin dirildiği, acılı aşk hikâyelerinin mutlu sonla bittiği, her türlü saldırganlık, itişme, kakışma, ölme ve öldürmenin gülmece sağladığı bir biçimdir. Köy seyirlik oyunlarında, temelinde yaşamın ve doğanın yansıldığı, hem oyuncuların hem de seyircilerin itilip kakıldığı, canlarının yakıldığı sahneler görülmekte, bunların Karagöz'deki yansıması ise, cemaatler arası çekişmenin şiddet ile dışa vurulması

şeklinde olmaktadır. Karakteristik olarak Karagöz, her sözü sonrasında Hacivat'a vurmakta, ayrıca bu oyunlarda ölüp dirilme motiflerinden yararlanılmakta ve ölümden mizahi olarak bahsedilmektedir. Karagöz'de ritüelistik öğelerin etkisinde cinsellik, ölüm, şiddet gibi konulara çok yer verilmesine karşın, orta oyununda bunlar seyirciyi eğlendirmeye yönelik olarak yapılan bazı abartılar, soytarlıklar ve çeşitli söz-hareket hüneleri ile sınırlandırılmıştır. Günlük gerçeği yansıtan meddah hikâyelerinde de şiddet öğelerine yer verilmiş, ölüm, dayak sıkça konu edilmiştir. (ÜNLÜ, 2006, s. 212–215)

Meddah'ta güldürünün temelini taklit oluşturur. Taklit yalnız diyalog örgüsünde değil; jest, mimik, hareket ses ve efekt yardımıyla da oluşturulmaktadır. Hareketin ve sesin taklidi izleyiciye duygudaşlık ve hoşlanma duygusu yaratarak gülmeyi oluşturur. Anlatımla oluşturulan aykırılık da; kaba-sabalık, korkaklık, cimrilik, içten pazarlık...gibi insani zaafaların hoşnutsuzluğunun kendinde olmayışı da kendinde olanı taklitte görmesi, komiklik ve gülme oluşturur. Ayrıca, özellikle hikâyenin başında bulunan tekerleme, anlam ve anlamsızlığı ile izleyiciyi güldüren ya da güldürünün başka bir ögesidir. (SAĞLAM, 1999, s. 33)

Kişiler ve Kişileştirme

Tiyatronun ortaya çıktığı antik Yunan'dan başlayarak, bireyin toplumdaki yerinin, özelliklerinin ve ilişkilerinin sorgulandığı bir süreç ile tiyatrodaki birey merkeze konulmuştur. Trajik kahraman olgusu, yüzyıllar içerisinde farklı gelişimler yaşayarak, toplumsal yapıyı, bu yapıdaki toplum birey ilişkisini, bireyin siyasi, politik ve psikolojik çıkışlarını gösteren bir anlayışla evrimleşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Osmanlı'da ise, toplumsal yaşamın bireyciliği engelleyip bireyi kul olarak gören yapısı içerisinde, bireyin toplumsal yaşama, oradan da sanata konu edilebilmesi için 20. yüzyıla gelinmesi gerekmiştir. Bu süreç, Osmanlı toplumunun iç dinamikleri ile kendiliğinden gelişmemiş, ancak batılılaşma sonrasında Avrupa'dan alınan reformlar ile başlamış ve asıl olarak Cumhuriyet sonrasında yaşanan toplumsal değişiklik ile kabul görmüştür.

Osmanlı toplumunun, merkez-çevre ve yöneticiler-yönetilenler ikiliğinden oluşan yapısı içerisinde sultan ve çevresindeki seçkinler, vergi alan ve üretime doğrudan katılmayan sınıfı oluştururken, halk, üreten ve vergi veren kesimi oluşturmuştur. Törelere, bireyi kendi sınırları içinde tuttuğu bu yapıda *ideal insan, devletin buyruklarını yerine getiren,*

dindar olan, sorgulamayan bir kimlikte tanımlanmış, uygulanan iskân politikaları ile göç etmesi engellenmiş, meslek değiştirerek sınıf atlaması cemaatlerin kontrolünde sınırlandırılmış ve bireyin doğduğu yerde, doğduğu gibi yaşayarak, kimlik sorgulaması içine girmemesi sağlanmıştır. Saray çevresinde ise bilgili ve okumuş, bürokrat ve ulemalardan oluşan yönetici kesiminin yer alması sonucunda, Osmanlı toplumsal yapısında ikili bir kültür yapılanması oluşmuştur. Bir tarafta, Osmanlıca konuşan seçkinler, öte yanda Türkçe konuşan halk kesimi karşıtlığı, geleneksel tiyatro türlerinde de sergilenmiş, sokağın basit ve cahil adamı ile ağdalı sözlerle konuşan tahsilli yönetici sınıfı, Karagöz-Kavuklu, Pişekâr-Hacivat tiplerleriyle yansıtılmıştır. (ÜNLÜ, 2006, s. 158–160) Münir Özkul, ortaoyununun Kavuklu ve Pişekar tiplerini, Freud bağlantılı olarak açıklamakta, Kavuklu'nun hiç eğitilmemiş tavrıyla “id”i temsil ettiğini, Pişekar'ın ise toplum şartlanması ve günlük düzene ayak uydurması ile “süperego” olduğunu söylemektedir. Yani bu iki kişilik, aslında toplumun ikili karakter yapısıdır; diğer taklitler ise kişilerin ve toplumun patolojik unsurlarıdır. (ÖZKUL, 1973, s. 23–25)

Geleneksel türlerin hemen hepsinde karşıtlıkların eksen tipler ile verilmesi de toplumsal yaşamdaki bu ikiliğin ve çatışmaların yansımasıdır. Hacivat bir yandan kullandığı dili halktan kişilerin kendini anlamaması üzerine üstünlük taslamakta, öte yandan onun dilini bile anlamayan bu kesim sayesinde geçinmektedir. Karagöz, ise yoksulluğuna ve cehaletine rağmen, bir yandan Hacivat ile alay edebilme becerisine sahiptir, öte yandan Hacivat'ın yaşaması için verdiği fikirleri kullanır. Bu, toplumsal yapıyı özetleyen karşıtlığa diğer etnik grupların da eklenmesiyle, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınıfsal mekanizması oluşmuş olur. Toplumsal çelişkiler bir yandan yansıtılırken, öte yandan karikatürleştirilerek gülmece yaratılır. Söze dayalı bu oyunlarda, çatışma kadar önemli olan kahkaha, *söyleşmeyi açan dişi konuşana, erkek konuşanın cevabı verip lafı yetiştirmesi ve espriyi patlatması* ile sağlanır. Burada asıl olan, toplumun ezilen kesimi, söz düellosunda kazanmakta ama hayatın gerçeğinde sefalet ve cehalet içinde yaşamaktadır. (PEKMAN, 2002, s. 38–39)

Tiyatromuzda iki eksen kişinin söyleşmesinin temel belirleyen olması hem sözlü kültürün yapısından hem de Osmanlı'da iyice belirginleşen kültürel ikilikten kaynaklanır. Ancak bu iki kişinin bütün anlaşmazlıklara karşın bir arada olmaları, birbirlerinden vazgeçmemeleri, adeta birbirlerine mahkûm olmaları onların

kimliğimizin aynı bünyede toplanmış ikiliğini de gösterir. Yani Karagöz ile Hacivat ya da Kavuklu ile Pişekâr birbiriyle çatışan iki toplumsal katman değil, toplumun belki de tek tek kişilerde bile bulabileceğimiz ikili dünya görüşüdür. Okuma-yazmanın önemini güzel sözler söylemeye indirgeyen, akli kurnazlıkla bir tutan, iş bitirici ve saygı gören bir kimlik ile dürüst, saf, cahilliği yüzünden cefa çeken ama hasıraltı edilen gerçeğin farkında olan diğer kimlik birbirinin yansımasıdır ve bu yüzden de birbirlerine bağlı olan kaderleri bir türlü düzeni değiştirme yönünde ilerlememektedir. (ÜNLÜ, 2006, S. 158–160)

Geleneksel oyunlarımızda kişiler, durumlar karşısında belli davranışları gösteren özellikleri, altı çizilen kusurları ve zaaflarıyla tip özelliğindedirler. Bu tipler, karşıtlık ve tekrarlarla kişileştirme sağlar ve toplum içindeki yaşam biçimlerini gösterirler. Karagöz ve orta oyunundaki tiplerin bireysel tavırları değil çizdikleri toplumsal tavır belirleyici olmuş, bu özellikleri ile toplumdaki sınıfsal durum, ekonomik ve kültürel yapı ve etnik özellikler vurgulanmıştır. Geleneksel oyunlarımızın temelinde çatışma ve karşıtlıkların tip özellikleri ve ilişkileri ile verilir Osmanlı toplumunun soyutlandığı *eksen tip* (Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekâr) ikili yapısı yatmaktadır. Karşıtlık temeline oturtulan *eksen tiplerin* dışında yine karakter boyutunda olmayan ve toplumsal yapı içindeki konumlarıyla hareket eden *yan tipler* yer almaktadır. Yan tipler, geçmiş-gelecek çizgisinde zamansal bir gelişime oturtulmamaları ve tek boyutlu olarak verilmeleri ile Osmanlı toplumunun birbiriyle çatışan ama birlikte yaşayan kozmopolit yapısını simgelemektedir. Geldikleri toplumsal sınıfın belirli özellik, hareket ve konuşma biçimine sahip olan yan tipler, bazen de bunlardan ayrı olarak sakatlık gibi kusurlarıyla verilirler. Meddahta ise, Karagöz ve orta oyunundan farklı olarak eksen tipler, konunun alındığı olay, masal ya da hikâyedeki kahraman ve karşısında karşıtlık değil denge oluşturan kişilerden, yan tipler ise günlük yaşamdan alınan genellikle düz, yalın ve idealleştirmeden uzak kişilerden oluşurlar.

Sadık Aslankara, “Türk bireyini var edememiş bir toplumun bireyine yaslanamamasını” tiyatromuzun gelenek yaratmasındaki en önemli engellerden biri olarak görmektedir. Yunan toplumsal yapısının yarattığı trajik kahraman, ortaçağdaki bağnazlık ile baş ederek beş yüzyıl süren bir aydınlanma süreci ile günümüze gelirken, Anadolu aydınlanması ancak 1923–38 arasında sürebilmiş, Batı’nın kendi içinde oluşan birey

kavramının bize dayatılması sonucunda oluşamamış olan bireyimiz ancak görevci bir tiyatro anlayışı içinde yansıtılabilmektedir. Aslankara “Bireyin yadsınageldiği ya da bir türlü bireyleşilemediği bir toplumsal yapılanma ve siyasal örgütlenme modelinde, tiyatronun da sanatın da kendini ortaya koyabilmesi olanaksız görünüyor.” demektedir. (ASLANKARA, 2003, s.106–111)

Mekân - Oyuncu – Seyirci İlişkisi

Ortaoyunu’nda ve Karagöz’de, tüm yapısal ve teknik özellikler oyuncu-seyirci alışverişini kurmaya yönelik olarak düzenlenmiştir. Her şeyden önce Ortaoyunu bir meydan oyunudur. Asya Tiyatrosu’nun geleneksel özelliği olan ve günümüzde oyuncu-seyirci ilişkisini yeniden kurmaya yönelik tüm tiyatro anlayışlarında da görülen, seyircinin oyun seyrettiğinin bilincinde olma ya da ortak coşkuyu yaşama düşüncesinden kaynaklanan “ortada oynama” ve “Soyutlama-Tiyatrosallık” Ortaoyunu’nun da belirleyici özelliğidir. (TEKEREK, 2005, s. 78)

Türk tiyatrosu, tarihsel gelişimi içerisinde kolektif bir eğlence anlayışı içerisinde gelişmiş, kurulsallaşmaması ve çerçeve sahne kabul etmeyen oyun anlayışı, bina ihtiyacını gerekli kılmamıştır. Seyircinin de bir parçası olduğu şaman ayinlerinden, izleyici-seyirci konumunda olduğu köy seyirlik oyunlarına, hikâyeleri dinlerken ilişki içinde oldukları meddah anlatımlarından oyun ve oyuncu ile birebir ilişkide olup çıkış noktasını oluşturdukları Karagöz ve ortaoyunu kadar gösterimler, hep seyirci odaklı yapılmıştır. Seyirci, hem bir hastalığı iyileştirmek için ayin yapan şamanın illüzyonuna katılıp, onunla birlikte şarkı söyleyip dans ettiği şaman ayinlerinde, hem de yazın köy meydanlarında kışın odalarda oynanan köy seyirliklerinde, oyunla interaktif bir ilişki içindedir ve kimi zaman aksesuar ve dekor kullanımına da yardımcı bulunmaktadır. Meddahlar, seyircilerin kendini çevrelediği hanlarda ya da kahvehanelerde anlatımlarını yaparken daha benzetmeci bir anlatım tarzıyla bazen seyirci ile özdeşlik içine girerler ancak kullandıkları göstermeci aksesuarlarla, oyun dilindeki benzetmeciliği dengelerler. *Karagöz ve ortaoyununda,-birinin gölge perdesi diğerinin canlı oyuncularla gösteri yapmasına rağmen- açık biçim anlayışı içerisinde, mekânı hem hiç olmayan hem de her yer olabilen bir özellikte kullanmaktadırlar. Her şey gibi mekân da oyun olduğunun bilincinde olunan bir yapının parçasıdır.* (ÜNLÜ, 2006, s. 229–234)

Halk tiyatrosu türlerinin hemen hepsinin en belirleyici özelliğinin *mukallitlik* sanatı olmalarının altını çizen Yavuz Pekman, türlerin birbirinden yalnızca, kullandıkları aksesuarlar nedeniyle ayrıldığını söyler. Buradaki *taklit, olaylar dizisinin ve eylem halindeki kişileştirmelerin taklit yoluyla seyirciye aktarılmasıdır*. Geleneksel tiyatronun izleyicisi, genellikle oynanan oyunların öyküsünü önceden bilmekte, bu nedenle de daha çok hikâyenin nasıl aktarıldığı yani nasıl taklit edildiği ile ilgilenmektedir. Geleneksel sanatçılarımızın hepsi, her türlü etnik grup ve yöresel halkın temsilcilerini, kusurlu kişileri, sesleri, hayvanları, tavır ve hareketleri taklit etmekte ve bu şekilde toplum içindeki alt kültürleri ve etnik yapıyı göz önüne sermektedir. Meddah, bu süreçte, kurduğu özdeşlik ile diğer türlerden farklı bir yapı gösterir ancak onun da anlatımı tamamen hikâyenin, olayların ve kişilerin taklidine dayanır. (PEKMAN, 2002, s. 52–56)

Geleneksel oyunlarımızda dekor ve aksesuar kullanımı, soyut ve göstermeci bir tarzda iken Osmanlı toplumunun sosyo- ekonomik ve kültürel farklılıkları kostüm ile gerçekçi bir anlayış ile sergilenmekte, böylece toplumsal katmanların karşıtlıkları, özellikleri ve farklılaşması, fiziksel olarak da gösterilmektedir. Tamamen soyut oyun yeri ve dekor anlayışı gibi, aksesuar kullanımı da açık biçimin ve göstermeci oyunculuk tarzının getirdiği bir özelliktedir. Meddah, aksesuar olarak, boynuna doladığı makreme ile değneğini kullanırken, orta oyununun tek değişmez, aksesuarı Pişekâr'ın pastavidir. Soyutlamanın getirdiği anlayış çerçevesinde bu aksesuarlar çok amaçlı olarak kullanılmakta, pek çok kostüm, dekor parçasının yerine geçmekte ve zaman zaman efektlere de yardım etmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki oynanış özelliklerini *anlatı ve canlandırma* olarak iki başlıkta inceleyen Yusuf Sağlam, halk geleneğinin söyleme ve dinleme ögesinin, meddah'ın hikâye anlatıcılığında, Orta oyunu ve Karagöz'de ise anlatı özelliğindeki tekerleme bölümlerinde yansıtıldığını söyler. Anlatımın kesilip araya fıkra, açıklama ve kısa hikâyelerin sokulmasıyla, izleyicide duygunun geciktirilmesi, merak ve hayranlık uyandırılması sağlanmakta, Kavuklu, Pişekâr diyaloglarında her ne kadar, hayal dünyası ve hayat yansılması yapılsa da yöntem anlatı olarak kurgulanmaktadır. İkinci yöntem olan canlandırma ise, rolün içselleştirilerek yaşanması ve oynanması yerine gösterilmesi, yansıtılmasıdır. Gerçekçi olmayan bir mekânda izleyicinin karşısında olan

oyuncu, psikolojik olarak rol kişisine bürünmek yerine, abartı esasını üzerine canlandırma yapmakta ve komik, alaycı bir tarzda oynayarak dramatik biçimi ortadan kaldırmaktadır. Metnin sağladığı doğaçlama özgürlüğü ile yaratıcılık ölçütünde serbest bir oyunculuk tarzı gösteren sanatçının, rolü dışında kalan zamanlarda oyunu izlemesi de yanlısamayı kırarak izleyici-oyuncu algısını oluşturmaktadır. Daha çok canlandırma ve özdeşleşmeye dayanan meddahta, hikâye dramatize edilmekte ama yine göstermeci aksesuar kullanımı ve çoklu kişilik yansısıyla benzetmeci üsluptan uzaklaşmaktadır.(SAĞLAM, 1999, s. 40–41)

Geleneksel tiyatromuzun tüm türleri, metin, oyunculuk, oyun yeri ve diğer teknik elemanlarıyla, gerek yapısal gerekse biçimsel olarak, izleyicinin oyunla özleşmesini, onu gerçekliğin bir parçası gibi algılayarak kimi duygularını açığa çıkartıp belli bir arınma yaşamasını, kendiliğinden ortadan kaldırmaktadır. Geleneksel tiyatro, sahne olayı ile izleyici arasına koyduğu bu mesafeyi, yapısı gereği, oyuncu ile sahne, oyuncu ile metin ve dahası oyuncu ile oyuncunun kendi arasına da koymayı bilmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki, geleneksel tiyatromun oluşturduğu bu kemikleşmiş mesafe, (Brecht'te olduğu gibi), çoğunlukla düşünsel ya da eleştirel bir eylemle doldurulmamaktadır. Kuşkusuz bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun birey oluşumunu, dolayısıyla düşünsel üretimi, eleştirel tutumu sonuna dek engelleyen ve “peder-evlad, hoca-talebe, pir-mürid, padişah-kul” gibi bağımlılık ilişkileriyle şekillenen otoriter bireysel tasarrufu büyük ölçüde azaltan ümmetçi bir yapının doğal bir sonucu olarak görülmelidir.(PEKMAN,2002,s. 34)

Dans ve Müzik

Başlangıcından bu yana tiyatromun tarihsel gelişimi içerisinde, müzik ve dans farklı amaçlarla kullanılmıştır. Oyun bütünü ile gelişen dans ve müzik ilişkisinden uzaklaşarak, sahne aralarına serpiştirilen bir anlayışın hâkim olduğu bu gelişim sürecinde, müzik ve dansa yüklenen anlam da değişmiştir. Gerçekçi tiyatro anlayışında müzik ve dans, dramatik aksiyonun yönlendirilmesi, oyun kişilerinin hem kendileri hem de psikolojik durumları ile ilgili bilgi verme ve oyunun ana fikri ile vereceği ahlaksal dersi vurgulama amaçlı kullanılmıştır. Göstermeci bir anlayışta ise, oyunda yabancılaştırma yaratarak eleştirel bakış açısını kuvvetlendirmiş, ana fikri ve ahlaki dersi yine desteklerken, seyirciyi daha etkin bir hale getirmeyi de hedeflemiştir.

Hasan Erkek, oyun içinde kullanılan şarkı ve türkülerin, oyunda yer alan ana öykü ile koşutluk, karşıtlık göstererek oyunu anlam açısından katmanlaştırıp derinleştirerek, zenginleştirdiğini ifade eder. Böylece, hem farklı anlamlar katılmakta hem tema kanıtlanabilmekte hem de oyunun eleştirel yanı vurgulanmaktadır. Oyun kişiliklerini aydınlatan, gizli yönlerini ya da geçmişlerini seyirciye aktaran şarkılar, serimi de desteklemekte; özellikle epik tiyatrodaki yabancılaştırma aracı olarak kullanımları ile de seyirciyi oyundan koparıp eleştirel bakış açısına katkıda bulunmaktadır. Atmosfer yaratma, merak uyandırma, düğüm kurma, düğümün çözümü aşamalarında etkinliği destekleme ve finalin görsel anlamda zenginleşmesi için de kullanılan şarkılardan tüm bunların dışında eğlendirici öğeyi desteklemek amacı ile de sıkça yararlanılmaktadır. (ERKEK, 2002. 125–137)

Dans ve müzik, ritüelistik törenlerden başlayarak tüm halk tiyatrolarında kullanılmıştır. Asal olarak eğlence amacı güden geleneksel Türk tiyatrosunda da yer verilen müzik ve dans, animizm ve şaman ayinlerinden Anadolu İslam'ının çeşitli tarikatlarına kadar her türlü toplumsal, dinsel ayin, gösteri ve formda kendine yer bulmuştur. Ayrıca kırsal kültür yaşamı içerisinde çeşitli duyguları, olayları ya da günlük yaşamı canlandıran dans figürleri ile yörelere ait zengin *halk dansları* kavramı da oluşmuştur. Kırsal alanda, köy seyirlik oyunlarının törensel ve büyüsel ifadesi dans ve müzik ile kendini gösterirken, kentlerde ise, Osmanlı şenliklerinde dans ve müzik, önemli ölçüde kullanılmaktaydı. Şenlik havası içinde dans eden kadın (köçek) ve kadın kılığına girmiş erkek dansçıların (köçek, rakkas ve tavşan) dışında güldürü dansı yapan dansçılar da (curcunabazlar) bulunmaktaydı. (ÜNLÜ, 2006, s. 226–228)

Genelde bir eğlence havasında olan, Meddah, Karagöz ve orta oyununda, müzik ve dansın kullanımı ile bir yandan *oyun içindeki aksiyonun kesilerek, yaşam gerçeğine dönülmesi sağlanır* öte yandan, *oyunun vereceği zevk ve hoşlanma duygusu perçinlenir ayrıca kişilerin açılış şarkıları ile onların yaşamlarına ve tavırlarına dair ipuçları verilir.* Karagöz ve orta oyununda, klasik Türk musikisinden, İstanbul şarkılarına ve halk türkülerine kadar dönemin popüler müzikleri kullanılmaktaydı. Her tipin kendine özgü müziğinin bulunduğu tiplerden eğitimliler ve İstanbullular şarkı, Anadolu

ise yöre türküleriyle oyuna giriş yapmaktaydılar. Meddah ise anlatısında hikâyelerini renklendirip etkiyi arttırmak için müzikten yararlanmakta, çeşitli enstrümanlar çalmakta ancak çoğunlukla türküleri konuşma tonu ile aktarmaktaydı. (TEKEREK, 2005, s. 71–74)

Genellikle eğlendirme ve seyircinin ilgisini toplama amaçlı kullanılan şarkı sözlerinin oyun içeriği ile paralellik göstermemesi, anlamsal olarak seyirciye aktarımda bulunma konusunda işlevsiz olduklarını vurgulamaktadır. Bu şarkıların sözün yerine geçerek, seyircide daha aktif bir etki yaratmaları amaçlanmamış, esnek doku içerisinde parçaları birleştirmek için kullanılan şarkılara eleştirel bir anlam yüklenmemiştir. İleride Brecht'in Doğu tiyatrosunun geleneksel kalıpları üzerinden üretip ve toplumsal gerçekçi tavır içinde dünyayı değiştirme ülküsünü sunacağı epik tiyatrodaki şarkılar ve şarkı sözleri bu eleştirel etkinliğin sağlanmasında önemli bir rol üstlenecektir. Oysa koşulsuz bir alinyazısı fikri ile dondurulmuş Osmanlı toplumunda geleneksel tiyatrosunun eğlendirirken kıssadan hisse verme dışında bir amacı, şarkıların da böyle bir kullanımı bulunmamaktaydı. Bu bağlamda müzik ve dansın kullanımı, halk tiyatrosunda önemli bir yer tutmakla birlikte, modern tiyatrosunun seyirci-sahne gerçeğinde işlevlerinin sınırlı olduğu, günümüzün etkin işlevler yüklenen, hem sözel hem de müzikal olarak tiyatro bütünü içerisinde yeni bir tanıma ulaşan anlayışından uzak olduğu görülmektedir. (PEKMAN, 2002, 62–68)

b. Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksel Öğelerin Kullanımı

Günümüz dünyasında, bir yandan küreselleşme ile tekliğin ve birliğin altı çizilmekte öte yandan kültürel kimliklerin önemi artmaktadır. Bu noktada önemli olan, kültürel kimliklerin çağdaş değerler ile yeniden üretilip evrensel boyutlara taşınmasıdır. Bu, Türk tiyatrosu özelinde, geleneksel tiyatromuzdan yararlanarak, çağdaş senteze ulaşmak; yani geleneksel malzemeyle çağın düşüce sistemini yoğurmak ve çağdaş birikimin tekniklerinden, özgün bir tiyatro anlayışı oluşturmak şeklinde değerlendirilebilir.

Selen Korad Birkiye, Yunan Tiyatrosu'nu doğuran ritüellerin, köy seyirlik oyunları ile hala yaşatılmakta olduğu Anadolu'da, Brecht'in etkilendiği göstermecî üslubun varlığına dikkat çeker. Öte yandan Dario Fo gibi kendi halk tiyatrosunu geleneğe dönüştüren çağdaş yazarlara kaynaklı eden öğelerin, geleneksel Türk tiyatrosunda da bulunması, çağdaş tiyatronun oluşturulmasında kullanılabilir geniş çerçeveli bir kültür içi malzemedir. Bu malzemededen, Brook'un deyimiyle, *o kültüre can veren özünü bulup çıkarmak* ya da Barba'nın bakış açısıyla, *doğu ve batı oyunculuk formlarını bir arada kullanarak, bir Avrasya tiyatrosu sentezine ulaşmak* gerektiğini söyleyen Birkiye, Karagöz ve Pişekâr'ı donmuş kalıplarıyla sahneye taşımak yerine öz, sahneleme ve oyunculuk biçimini günümüze taşımanın gerektiğini ekler. Bu, Batı tiyatrosunu yadsımak değil, Doğu-Batı sentezini yaratmaya çabalamaktır. Batı'nın kendi içinde süregelen kültürlerarası arayışlar sonucunda ulaştığı "tiyatroyu kaynağına döndürmek", gelenekselden yola çıkılarak ulaşılması gereken hedeftir. Kültürlerarası tiyatronun ulaşmak istediği bu döngüsel amaç, ülkemizin geleneksel yapısının oluşturduğu kültür içi birikimdir ve kültürlerarası tiyatro ve kültür içi tiyatro birlikte, özgün bir tiyatro diline ve estetiğine varabilir."(BİRKIYE, 2007, s. 307-308)

Gökalp'in aktarımı ile İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ulusal kimlikli Türk tiyatrosu tartışmalarının ilk dönemlerinde, *Batı kültürünü özümseyip ancak Türk kültürünün inceliklerinden ve birikimlerinden yararlanarak, özgün yanlarını saklayıp gerekli yanlarını değiştirerek, "öz tiyatro" kavramına ulaşılabilirliğini* söyler. Karagöz ve ortaoyunu yenileştirme konusundaki fikirleri, gelenekselin çağdaş Türk Tiyatrosuna ulaşma doğrultusunda nasıl kullanılacağına örnektir.

Karagöz'ü modernize etmek demek, temalarını yenileştirmek değildir. Yeni karagöz, temalarını bugünkü sosyetenin bazen komik, bazen dramatik, hatta bazen de trajik olan olgularından alacaktır. Şahıslara gelince bunlar da ne Beberuhî ne de Tuzsuz Bekir olamaz; bunlar da yeni sosyetenin yeni tipleri olacaktır: Diplomatlar, feylesoflar, pilotlar, hekimler, salon adamları, sürrealist artistler, belediyeciler... Bütün bu tipler yeni kıyafetleriyle, mücerretleşmiş bir halde perdeye gelecekler ve yeni insanların anlayabilecekleri şekilde konuşacaklardır...(Aktaran: GÖLKALP, 2007, s. 181) ...Orta oyununu yenileştirebilmek için bu oyunda hangi elemanların zamana ve mekâna göre fani, hangilerinin de değişmeyici, baki olduğunu bilmemiz lazımdır. Orta oyununda fani olan elemanlar şunlardır: Tem, tipler, espriler. Baki

olanlar da şunlardır: meydan, diyalog, mücerretlik. Orta oyunundaki Arnavut, Acem, Arap... tiplerini saklamaya mecbur değiliz...yenileştirmek için bu tiplerin yerine zamanımızın tiplerini koymalıyız... yepyeni mevzular olmalıdır...yeni hayat düşüncelerini taşıyan mevzular...Orta oyununda Pişekâr, mücerret aklı, mantığı, matematik espriyi, hatta ananeleri temsil eden komformistin kendisidir. Kavuklu bu generik tipler hep tezat, kakafoni hâindedir. Kavuklu prejüjesiz, serazat, natürel, fevri, çalak, neşeli, kalender insandır. Bütün bu vasıflarıyla Kavuklu'da halkın rûhi taviyeti, yaratıcılığı, anane düşmanlığı, süs, yapmacık, gösteriş nefreti vardır. Bu iki tipin manası kaybolmamak şartıyla, yenileşmesinde teknik ve estetik hiçbir mahzur yoktur. (BALTACIOĞLU, 2006, s. 186-187)

Tiyatromuzun en çok tartışılan sorunu, *çağdaş ve ulusal bir tiyatro yaratırken geleneksel türlerden ne ölçüde yararlanabileceğimiz ve bu süreçte günümüz ihtiyacına cevap vermekten uzak kalan göstermelik oyunların sanat değerlerini ortaya çıkarmak gerekliliğidir*. İncelenmesi gereken, geleneksel biçim ve tekniklerin hangi değişim süreçleriyle, çağın ihtiyacını karşılayabileceğidir. Bir oyun yazarının başarısı yalnız ulusal ve evrensel değerleri birleştirmesinde değil geleneksel ve çağdaş bileşimini de yapabilmesinde yatar. Gelenekselden yararlanma, günlük yaşamın geniş bir kesit özelinde gerçekçi bir bakış açısıyla incelenmesi, oyun kişilerinin günlük yaşantıdan alınması, olayların sıralanışında açık biçimden faydalanılması, canlandırmanın yanı sıra anlatıma da yer verilmesi ve mizahın uzak açı sağlama için kullanılması ile olacaktır. (ŞENER, 1976, s. 41-42)

Gelenekselden yararlanılıp çağdaş öze yazılan oyunları, hem geleneksel hem de çağcıl olarak nitelendiren Nurhan Tekerek, bu süreçte epik ve kabare özelliklerinden de yararlandığı söylemekte ve bu arayış çabalarının ürünü olan oyunlarda şu ortak özellikleri tanımlamaktadır. (TEKEREK, 2004, s. 62-63)

- Konu olarak, ya tarihsel bir olaydan, ya yapıntı-masalsı bir kaynaktan ya da, geleneksel bir kanavadan yararlanılarak, göndermelerle güncel gerçekler imlenir.
- Halk güldürülerinin dil, durum, hareket, kaynaklı güldürme yöntemleri kullanılarak bir toplum panoraması sunulur. Böylece düzenin eleştirel bağlamda aksayan yönleri gösterilir.
- Geleneksel olana anlatım ve deyiş zenginliği kazandıran grotesk, fantezi ve ironinin sınırsız olanakları eleştiri yolunda kullanılır.

- Bir toplum eleştirisi söz konusu olduğundan, geleneksel açık biçim ve göstermecî tiyatroyla buluşmasını sağlayan ve soyutlama düşüncesinin somut bir biçimi olarak da ifade edilebilecek “tiyatrosallık-oyunsuluk” bağlamında eserler verilir.
- Episodlardan oluşan gevşek dokulu dairesel bir yapı, zaman ve uzamda sıçramalar,
- Gelenekselin parçalı yapısını oluşturan kimi motiflerden yararlanma,
- Anlatıcı aracılığıyla, müzik ve dansın eğlendirici veya yorumlayıcı desteğiyle kesintiye uğratılan ya da birbirine bağlanan episodlar,
- Kalın çizgili tip boyutunda kişileştirme,
- Oyun düzeninde, en aza indirgeme yönteminin kullanıldığı ve gösterilenin bir oyun olduğuna hizmet eden soyutlamaya dayalı bir oyun düzeni ve bunun getirdiği seyirci-oyuncu organik bağı, bu oyunların ortak özellikleridir.

Bu süreçte, Sevda Şener, gelenekselden çağdaşa uzanan çizgide, oyun yazarlığı, sahneye koyuculuk ve oyunculukta batılı biçimlemeler ile gelenekselden yararlanan yapıtları üç ana grupta toplamaktadır. Birinci grup, yerli özü, batılı sahne yapılanması içerisinde ele alarak konuyu, aksiyon birliği, organik bütünlük kuralları içerisinde, seyircide gerilim uyandıracak biçimde, neden sonuç ilişkisi ile anlatır. Bireysel ve toplumsal sorunları işleyen bu yapıtlar arasında az da olsa anlatımı derinlik içinde yapmayı başarmış yapıtlar bulunduğunu söyleyen Şener, Melih Cevdet Anday’ın *Mikado’nun Çöpleri*, Turgut Özakman’ın *Ocak*, Oktay Rifat’ın *Yağmur Sıkıntısı*, Haldun Taner’in *Fazilet Eczanesi*, Güngör Dilmen’in *Kurban*, Adalet Ağaoğlu’nun *Çok Uzak Fazla Yakın* oyunlarını bu grupta değerlendirir. İkinci grup, geleneksel Türk tiyatrosunun yapısından ve tekniklerinden yararlanılıp, olayların dramatik gerginlik yaratacak biçimde kurgulanmadığı, öykünün anlatıcı ile açık biçimde anlatıldığı, renkli oyun kişilerine yer verildiği, çoğu müzikli olan eserlerdir. Bu yapıtlarda gerçekçi bir toplum yapısı sunulmakta, toplumun değişik kesimleri, kendine özgü tavırları, konuşma ve davranışları ile verilmekte, bireysel özelliklerden çok toplumsal özellikler vurgulanmaktadır. Toplum yaşamından alınan kesit, toplumsal değişiklikleri göstermekte, anlatıcının varlığı, öykünün anlatımında karmaşık dolantıyı gereksiz kılmakta, olaylar gevşek dokulu yapıda, açık biçim ve göstermecî oyunculuk tekniği ile sunulmaktadır. Topluma yapılan eleştirel bakışın, söz hünerleri ve nükteli sahneler ile dengelendiği, eğiticilik ile eğlendiriciliğin bir arada verildiği bu oyunlarda aralardaki şarkılar hem temayı güçlendirmek hem de seyircinin ilgisini çekme amacındadır. Ahmet

Kudsi Tecer'in *Köşebaşı*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*, *Direklerarası*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* Oyunlarını bu grupta değerlendiren Şener, ayrıca Dinçer Sümer'in *Katip Çıkmazı* ve Beyazıt Gülercan'n *Lodos* oyunlarını da dramatik yapılanmaları yanında sundukları renkli toplumsal kesit ile bu grubun yanında tutmaktadır. İkinci grubun bir diğer yapılanmasını ise geleneksel tiyatromuz ile batı tiyatrosunun biçim özelliklerini kaynaştıran, çağdaş öykülerin batılı biçimde kurgulanıp seyirlik oyunların göstermecî üslubu ile sahnelendiği yapıtlardır. Toplumsal değişikliklerin yarattığı çatışmalara parmak basılan bu oyunlar arasında *Genç Oyuncular*, *Arena Tiyatrosu*, *Gülriş Sururi Engin Cezzar Tiyatrosu*, *Dostlar Tiyatrosu İle Ankara Sanat Tiyatrosu*'nun sahneleme çalışmalarını gösterilebilir. Şener, Yücel Erten'in *Keşanlı Ali Destanı* sahnelemesi, Nurhan Karadağ'ın Bilgesu Erenus'un *Misafir* rejisi ile *Yaren*, *Samah*, *Yazıbağında Şenlik*, Ergin Orbey'in *Ölüm-Doğum-Evlenme*, Ankara üniversitesi, Dil Ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümünün yaptığı, çağdaş tiyatrodaki dramatik köylü oyunlarından yararlanma çalışmalarını göstermektedir. Üçüncü grup ise ülkemizde epik tiyatronun tanınması ile yeni bir şeyler üretme çabası ile başlayan çalışmalardır. Epik tiyatro anlayışı etkisinde, organik bütünlük ve klasik aksiyon birliği olmadan yazılan bu oyunlarda düşünceler, toplum yaşamından örneklerle episodik yapı ile aktarılmaktadır. Sorunun baş oyun kişisinin yaşam örneği ile anlatıldığı oyunlarda, anlatıcı parçaları birleştirmek ve zaman zaman da mesajı iletmek için kullanılmıştır. Ayrıca araya serpiştirilen şarkılar ile de seyircinin yanılsamaya girmesi engellenmekte, hem öğreticilik hem de eğiticilik verilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmalarda geleneksel tiyatromuzun açık biçimi ve göstermecî oyunculuk tarzı ile epik tiyatronun yadırgatmalı, episodik yapısı ile bir sentez oluşturulmaya çalışılmış, yapılan bazı kuramsal çalışmalarda ise ortaoyunu ile epik tiyatro karşılaştırmalarına gidilmiştir. Kabare tiyatrosu bu sentezden doğan, seyircinin genel beğenisi doğrultusunda gelişen bir tür olmuştur. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Almanya Defteri*, *Zengin Mutfağı*, Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, Bilgesu Erenus'un *Nereye Payidar* oyunları bu grupta değerlendirilebilir. (ŞENER, 2003, s. 13–19)

Ülkemizde, geleneksel tiyatromuzdan yararlanma sürecinde atılan en önemli kurumsal adım, İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde, *Tiyatro Araştırma Laboratuvarı*'nın kurulması olmuştur. Amacı, “kültürümüzün kökünü ve kaynaklarını araştırmak, dönüştürmek, geliştirmek ve ortaya çıkan veriler eşliğinde Anadolu insanının kültürel kimliğini çağdaş kültürlerarası tiyatrodaki yapılacak uygulamalarla dile getirmek” olan TAL, bu kapsamda geleneksel tiyatromuzun kaynakları olan ozan, şaman, meddah, kukla, karagöz, orta oyunu, ibiş, cambaz, köy seyirlik oyunları, destan ve folklorumuzu ele alıp bu formları çağdaş bakış açısı ile sahneye getirmeyi hedeflemiştir. (ZEYBEK, 1997, s. 52–53)

Çağdaş tiyatro, batı tiyatrosunun bütün sahneleme hilelerini yıkarak, klasik kurgulama ilkelerinden, çatışma kurma tekniklerine kadar, dilin üstün olduğu oyun yazarlığı anlayışına savaş açmıştır. Bu noktadan bakıldığında Karagöz ve ortaoyunun geleneksel özellikleri, çağdaş değerlerin pek çok özelliğine sahiptir. Dilin eleştirel düzeyi ve çatışma yaratan yapısı ile tedirginlik yaratan bir özelliğe bürünmesi, gerçeğin alışıldık biçimler dışında yeni bir yüzle gösterilmesi, düş ile gerçekliğin karıştığı soyut düzlem ve oyun olduğunun altının çizilmesi, geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş tiyatro ile buluştuğu özelliklerdir. Ayrıca, çağdaş sahneleme düzeninin yaratıcı, seyirciyi canlı kılan anlayışı, sadece tiyatrodaki değil, diğer sanat dallarında da seyircinin interaktif olarak yaratıma katılımını sağlamıştır. Bu katılım, Karagöz ve orta oyununun seyircinin beğenisi ve tepkileriyle ilişkili olarak doğaçlama ile uzayıp kısılmasıyla uyuşur niteliktedir. Ayrıca, modern dünyanın tiyatroyu sahne dışına taşıma amacıyla gelişmiş meydan şeklindeki sahneleme anlayışı, orta oyununun seyirci ile kuşatılan sahne düzeni ile de benzeşmekte; dil, oyun kurgusu, oyunculuk, sahne düzeni, teknik özelliklerin en aza indirgenmesi gibi pek çok anlayışta ortak özellikler bulunmaktadır. Tüm bu benzeşen yapıya rağmen, tiyatromuza özgün bir dil getirmiş, yazar, oyuncu ve yönetmenlerin az sayıda olması nenenisiyle tiyatromuzda yeni bir akım başlatılmamış, özgünleşme arayışları ancak, batıda başlamış akımların yorumlanıp yerli malzeme ile üretilmesi sonucunda oluşturulabilmiştir. Burada geleneksel Türk tiyatrosuna ait teatral malzemenin modern koşullarda yorumlanıp yeni formlara dönüştürülmesi esastır. Ancak geleneksel tiyatromun formları kadar bu tiyatromun oyunculuk anlayışı ve seyirciyle oluşturduğu organik bağın da gözden geçirilip modern tiyatro anlayışı içerisinde yeniden

yorumlanması gerekmektedir. Değişen ve gelişen dünya, farklı entelektüel birikimler oluşturmakla birlikte popülerlik ile basitliğin arasındaki çizgiyi de son derece inceltmiş ve tehlikeli bir hale getirmiştir. Geleneksel-modern sentezi arayışlarında kurgusal yapılarla birlikte verilmek istenen öz ile seyirci ilişkisinin değerlendirilip gelenekselden çağdaşa uzanma sürecinde yeniden yorumlanması, geleneksel tiyatromuzun tüketim amaçlı olarak kullanılmasını engelleyecek ve tiyatrodaki arayışları, popülerlikten bize özgün olanın sanat yaratımında kullanılması doğrultusunda geliştirecektir.

2. RUMUZ GONCAGÜL'ÜN ve ARAYICI'NIN DİĞER OYUNLARININ GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ve EPİK TİYATRO AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yapılan çalışmada, ele alınan yazar ve oyuna temel oluşturabilmek için önce, Türk tiyatrosunun gelişim süreci incelenmiş, bu gelişim içerisinde *gelenekselden çağdaşa uzanan yapı* değerlendirilmiştir. Avrupa tiyatrosunun eski Yunan ritüellerinden doğması gibi Türk tiyatrosunda da Orta Asya Şamanizm ve animizm inançları çerçevesinde gelişen ve etkisini daha sonraları köylü tiyatrosu geleneğinde gösteren bir yapılanma bulunmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu bunun dışında şehirlerde gelişen ve doğu sanatının özelliklerini içeren, meddah, Karagöz ve orta oyunu gibi alt dallara sahipken Tanzimat'ın getirdiği batılılaşma ile Avrupa tiyatro geleneğiyle tanışmıştır. Batılılaşma ve sonrasında da Cumhuriyet ile birlikte, kurucu tiyatro, geleneksel türlerin yok sayılmasıyla batılı bir anlayışta gelişmiş, bu da batıya öykünen bir yapılanmayı doğurmuştur. Ulusal kimlik arayışı ile birlikte batı tiyatrosuyla ilk tanışılan yıllardaki “gelenekselden yararlanma” düşüncesi ağırlık kazanmış, doğu tiyatrosunun biçimsel yapısı üzerine kurulu epik tiyatronun ülkemizde tanınmasıyla *geleneksel tiyatroyu çağdaş özle buluşturan ve epik tiyatrodan yararlanan* çalışmalar artmıştır.

Oktay Arayıcı, ulusal Türk Tiyatrosu oluşturulması çerçevesinde geleneksel tiyatromuzdan yararlanan ve -politik dünya görüşünün gerçekçi toplumcu anlayışı içinde- epik tiyatronun özelliklerini kullanan bir yazarımızdır. Çalışmanın bu bölümünde, Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi ve Seferi*

Ramazan Bey'in Nafile Dünyası oyunları incelenecek, oyunlardaki geleneksel özellikler ve epik öğeler irdelenecektir. Ana çatının yazarı tarafından “ çağdaş bir ortaoyunu” olarak tanımlanan *Rumuz Goncagül reji çalışması* üzerine kurulu olması nedeniyle gelenekselden Cumhuriyet tiyatrosuna uzanan süreç, halk tiyatrosunun temel özellikleri ve çağdaş Türk tiyatrosunda gelenekselden yararlanma yöntemleri detaylı olarak ele alınmıştır. Bu bölümde öncelikle verilen bilgiler eşliğinde Rumuz Goncagül oyunu değerlendirilecek, yeri geldikçe, fark ve benzerliklerin ortaya konulabilmesi için epik tiyatroya da göndermeler yapılacaktır. Ancak burada temel çalışmanın Rumuz Goncagül oyunu üzerine olması nedeniyle diğer oyunlarla ilgili özelliklere, yazar hakkında genelleme yapma amacıyla genel hatlarıyla değinilecek, epik öğelere de yine geleneksel ile karşılaştırma çerçevesinde yer verilecektir. Reji çalışması olan Rumuz Goncagül, kuramsal olarak da ön plânda tutulmuş, çalışmanın belirleyicisi olarak, temel değerlendirmeler bu esasta yapılmış, diğer oyunlar ve epik öğeler çalışmada yan konular olarak işlenmiştir. Yapılan çalışmada yazarın *Tanilli Dosyası* ve *Dışarıda Yağmur Var* isimli oyunları kapsam dışı tutulmuştur.

A. Açık Biçim

Evlilik konusunun toplumsal bir sorun olarak ele alındığı Rumuz Goncagül’de olaylar İnsaf ve kızı Gülsün’ün çevresinde gelişir. Kocasını ölmüş olan İnsaf, kızıyla birlikte kiralık bir evde yaşamaktadır. Maddi sıkıntıları nedeniyle, evlerinin bir odasını bir yandan kâtiplik yapan üniversite öğrencisi Sıtkı’ya kiraya vermişlerdir. Ana kız ekonomik sıkıntıdan kurtulmanın tek yolunu Gülsün’ün evlenmesine bağlamış, kısmeti çıkmayınca bunun için adaklar adanmış, türbeleri gezmiş en sonunda da çareyi gazeteye Goncagül rumuzu ile ilan vermede bulmuşlardır. İlanı gelen 261 mektup arasından bir seçim yapmakta zorlanan İnsaf ve Gülsün, Gülsün’ün âşık olduğu kiracıları Sıtkı’dan yardım isterler. Sıtkı da Gülsün’ü sevmekte ama nasıl açılacağını bilememektedir ve o da kim olduğunu bilmeden Goncagül’e mektup yazmıştır. İnsaf’ın yardım isteği üzerine kendi mektubunu öneren Sıtkı, kadınlar tarafından reddedilir. Ana kız ise Sıtkı’nın Gülsün’de gönlünün olmadığına karar kılıp, gözlerine kestirdikleri mektup sahipleriyle görüşmeye karar verirler.

İlk olarak bohçacı kılığına girip, anlamadıkları ağdalı dilli mektubundan etkilenip, zengin olduğu kanısına vardıkları Halet Rezaki adlı hazır yiyici ile tanışırlar. Üçüncü evliliğini yapıp yaşlılığında kendine baktırmak isteyen Halet Rezaki'yi yaşlı bulup beğenmezler, daha sonra, Sıtkı'yı Dursun Ali adında, inşaat işçisi ile tanışmaya gönderip kendileri de takip ederler. Köyde imam nikahlı karısı olan Dursun Ali, oturdukları evin ana kıza ait olduğu düşüncesi ve "kat karşılığı" hayaliyle Goncagül'e mektup yazmıştır ama evli olduğunu Sıtkı'ya ağzından kaçıtır. Gülsün, adaylardan Refik Mayısöğlü ile görüşmeye giderek aslında muhabbet tellalı olan bu adamdan etkilenir. Kendini Kayserili bir diş doktoru olarak tanıtan Mayısöğlü, Gülsün gibi saf kızları kandırıp sahte bir nikâhla evlenmekte, balayının ardından da onları pazarlayıp kaçırmaktadır. Gülsün, Refik ile evlenmeye karar vermişken komşuları Ayşen adamı tanır. Bu onu da kandırmış olan ilk kocasıdır, Gülsün'ü ikna edemeyen Ayşen, geldiğinde Refik'i görmeye karar verir. Bu arada İnsaf, başka bir mektup sahibi ile nikâh memuru Müfit Mürted ile görüşmeye gitmiştir. Elli yaşını aşmış ama hiç evlenmemiş, Müfit Mürted, hala annesinin kurallarıyla yaşayan, kanunlara ve insana saygılı ama her konuda kararsız bir kişidir; rumuza cevap yazdığına pişman olmuş, kendinden utanmış, görüşmeye de bu tereddütlerle gelmiştir. Aslında İnsaf ve Müfit, birbirini çok beğenmişlerdir ama ikisi de durumun garipliğinden dolayı bunu açıklayamaz.

İnsaf, Müfit'i, Gülsün ise Refik'i eve davet etmiş, Sıtkı'nın da gelip adayları değerlendirmesini istemişlerdir. Önce, Müfit vazgeçtiğini söylemek üzere gelir, ama İnsaf'ın zoruyla içeri girer. Sonra, Dursun Ali, Sıtkı'yı görme bahanesiyle gelir. Davetli Refik'in ardından, bu sefer de kızının yerine annesiyle evlenmek isteyen Halet'in de gelmesiyle bütün adaylar buluşmuş olur. Halet'in niyetini anlayan İnsaf, onu kovar. Dursun Ali ise ana kızın kiracı olduklarını öğrendikten sonra vazgeçer ve gider. Refik'in onu kandıran ilk kocası olup olmadığını öğrenmek için Ayşen de kılık değiştirerek gelmiştir. Bu arada adayların bu geliş gidişleri sırasında Sıtkı, gizli gizli odasına gidip içmekte ve yavaş yavaş sarhoş olmaktadır. Refik konusunda yanılmadığını anlayan Ayşen, bıçak zoruyla yaptıklarını itiraf ettirdikten sonra onu polise teslim etmek üzere götürür ama karakola düşmekten korktuğu için kaçmasına engel olmaz. Refik'in gerçek

yüzü ortaya çıkınca Gülsün, hayal kırıklığına uğramış, İnsaf ve Müfit ise hiddetlenmiştir. Ayşen, döndükten sonra Sıtkı'ya Gülsün konusunda kızarak, zaten sarhoş olmuş ve cesareti gelmiş olan Sıtkı'nın mektup yazdığını ve aslında Gülsün'ü sevdiğini itiraf etmesini sağlar. Sıtkı, Gülsün'e evlenme teklif eder ve Müfit'e zorla yasal olmayan bir nikâh kıydırırlar. O coşku arasında kızların zoruyla Müfit ve İnsaf arasındaki yakınlaşma da ortaya çıkar ve onlar da evlenmeye karar verirler. Her şey tam mutlu sona ulaşırken, İnsaf'ın oyunun başından beri korktuğu şey başlarına gelir; ev sahibi Nasuhi gelmiştir. Üstelik gelmesinin nedeni, gecikmiş kira borcunu istemek değil, geçim zorluğu nedeniyle evi sattığını söylemek içindir. Oyun hepsinin yaşadığı büyük bir hayal kırıklığı ile biter.

Rumuz Goncagül, gevşek dokulu, “karakter”den çok “tip”i vurgulayan, dramatik gerilim kotarmaktan çok durum sergilemeyi gözeten, oyuncuyla baş kişisini, oyunun temel izleğiyle toplumun gündeminde olan nice konuyu iç içe verebilen, kaygı verici gerçekleri belleklere kazımak için ağlatmayı değil güldürmeyi seçen, yazarın epik tiyatro bilgisiyle de perçinlenmiş bir tür orta oyundur. Yazarının ustalıkla dil kullanımıyla nice duyarlıkların sınırsızca iletebileceği, güldürme eyleminin güldürüyü yozlaştırmadan gerçekleştirilebileceği, seyirciyi gıdıklamadan kahkaha alabilen, zekice kotarılmış bir “göstermecî” oyun...(YÜKSEL, 1997, s. 131)

Rumuz Goncagül, evlilik konusunu toplumsal yapının panoramasında ve kişilerin ekonomik beklentileri doğrultusunda değerlendirilen çağdaş bir orta oyundur; geleneksel tiyatronun gevşek dokulu, parçalı yapı, müzik kullanan biçimsel özelliklerine sahiptir. Oyun, orta oyunun giriş, muhavere, fasıl ve bitişten oluşan yapısına tam olarak uymayan, episodlardan oluşan parçalı yapı özelliğine sahiptir. Oyunun başında, oyunun iki asal-eksen kişisi İnsaf ve Gülsün sahneye gelirler ve İnsaf, Pişekâr'ın orta oyununu açmasına benzer sözlerle oyunu açar, tıpkı orta oyunundaki gibi hemen arkasından da müzik başlar.

İNSAF: Cümleten safa geldiniz, Safalar getirdiniz... efendim, eskiler “râviyan-ı ahbâr, nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ve hikayet ederler ki”, diye başlarlardı söze. Bizimki ne rivayet ne hikayet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz... uzun etmeyelim de sözü,

nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi... Usûl ile çalalım sazı, ahenk üzere başlatalım oyunu. (s. 177)

Orta oyununa benzer olan bu *giriş* bölümü sonrasında, *muhavere* kısmı atlanarak asıl konunun anlatıldığı *fasıl* kısmına geçilir. Fasıl yedi sahneden oluşmakta ve sahneler birbirine şarkılarla bağlanmaktadır.

- Giriş:* İnsaf'ın oyunu açışı
Şarkı: Birine Dayanarak Yaşamak
- Sahne 1:* İnsaf, Gülsün, Sıtkı
Hazır Yiyicinin Şarkısı
- Sahne 2:* İnsaf, Gülsün, Halet Rezaki
Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı
- Sahne 3:* Dursun Ali, Sıtkı, İnsaf, Gülsün
Muhabbet Tellalının Şarkısı
- Sahne 4:* Gülsün, Refik
Şarkı: Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar
- Sahne 5:* Gülsün, İnsaf, Ayşen
Şarkı: İki Şahit Dört İmza
- Sahne 6:* Müfit, İnsaf
Şarkı: Yuvayı Kim Yapar
- Sahne 7:* İnsaf, Gülsün, Müfit, Sıtkı, Dursun Ali, Refik, Halet Rezaki, Ayşen, Nasuhi
- Bitiş:* Şarkı: Sıcak Ekmek Gibi

Oyunun sonunda; yine iki eksen kişi tarafından toplumsal yapıyı sorgulayan ana düşüncenin tekrar edilmesiyle İnsaf, oyunu bitirir. Final, oyunu geleneksel çizgisinden çıkarıp kıssadan-hisseden çok toplumsal ders verecek ve seyirciyi düşündürtecek nitelikte bir şarkıdan oluşmaktadır.

İNSAF: Hey güzel Allahım ne zaman bitecek çilemiz?..

GÜLSÜN: Biz hayal mi kurduk acaba?

İNSAF: İşte bizim aslının aynı hikâyemiz... Önünüzde geçti her şey. Gördünüz olup biteni. Fazla söz gerekir mi?..

Sıcak Ekmek Gibi

Sevmek sevilme hakkı,/ Sarılabilmeli insan, sevdiğine,/ Sıcak bir somunu/ Tutar gibi elinde/ Isınabilmeli,/ Doyabilmeli./ Neden yoksun

bundan/ Peki ya onca insan?/ Evlenebilmek hakkı,/ Sokabilmeli insan başını./ Bir çatının altına, yuva kurabilmeli./ Neden yoksun bundan peki ya,/ Onca insan, bunca mektubu yazan?/ Ev sahibi dedi ki/ “Ben atmıyorum ki”/ Ya neden ortada onca insan, / Biz neden sokaktayız peki ya?/ Bir kusurumuz olmalı mutlaka. (s. 256–257)

Rumuz Goncagül’de konunun gelişimi, geleneksel yapıdaki gibi eksen kişiler üzerine kuruludur; oyun eksen kişilerle açılıp konu hakkında giriş yapıldıktan sonra yan kişilerin de oyuna girmesiyle olaylar, eksen ve yan kişilerin karşıtlıkları çerçevesinde gelişir. Ancak gelenekselin parçalı, gevşek yapıyı anlayışı içerisinde, klasik dramaturji anlayışıyla tanımlanabilecek bir olaylar dizisi-gelişimi yoktur. Evlilik konusunu sosyal bir olgu olarak nitelendiren Arayıcı, konuyu kent yaşamı içerisinde ele alır ve modernleşmenin getirdiği çarpık kentleşme ve toplumsal yapılanma örneği olarak İstanbul’u verir. Ortaoyunu ve Karagöz’ün toplum gerçeğine ve sorunlarına dayalı fasılları konu etmesi gibi burada da günün moda konularından biri olan gazeteye rumuzlu ilan verilerek yapılan tanışmalar ve evlilikler ele alınmıştır. Arayıcı’nın kendi de Rumuz Goncagül ilanı vererek gelen mektupları malzeme olarak oyununda değerlendirmiştir. Oyunun başkişisi İnsaf da; girişte ve bitişte oyunun toplum hayatının gerçeği üzerine kurulu olduğunu kendi ağzından belirtmektedir.

İNSAF: ... Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz... (s. 177)

İNSAF: İşte bizim aslının aynı hikâyemiz... Önünüzde geçti her şey. Gördünüz olup biteni. Fazla söz gerekir mi? (s. 256)

Rumuz Goncagül’de seyirciyi heyecanlı bir bekleyiş içerisinde sokacak, birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlanan olaylardan bahsedilemez. İşlenen konu çerçevesinde oyuna giren kişiler vardır ve hepsinin özelinde bir yandan toplumun evlilik kurumuna bakışı verilir, öte yandan çeşitli geleneksel motiflerin (taklit, kılık değiştirme, ev arama gibi) ve mizah yaratma yöntemlerinin kullanılmasıyla seyirci eğlendirilir. Geleneksel tiyatromuzda daha önce de değinildiği üzere, toplumu değiştirme çabası yoktur. Sorunlar göz önüne serilerek kıssadan hisse verilirken asıl amaç, seyircinin eğlendirilmesidir. Rumuz Goncagül de bu bağlamda, eğlendirme odaklı bir oyundur, her karakter, -kadın pazarlayan Refik bile- bu anlayış içerisinde çizilmiştir. Ancak,

yazar; dünyaya bakış açısı, politik düşünceleri ve epik tiyatro kuramının etkisiyle, metnin içine toplumsal odaklı sorgulamalar katmış, oyunu beklenenin tersine mutlu son ile de bitirmemiştir. Bu, *geleneksel ile epik tiyatronun buluşma noktasıdır; epik tiyatrodaki kadar provoke edilmese de, seyirciye gerçeğin asıl yüzü verilmeye çalışılmakta, düzenin değişmesinin gerektiği gösterilmektedir*. Az gelişmiş toplumun değer yargılarının yıkılmasına neden olan modernleşme süreci; kişiler, ilişkiler ve kurumlar bazında toplumsal dengeleri sarsmıştır. Oyun, bu değer yıkımı sonrasındaki toplumun, evlilik kurumuna bakışını değerlendirirken, maddiyat üzerine kurulan yeni kapitalist denge sistemini eleştirir ve bu düzenin değişmesi gerektiğini imler.

Birine Dayanarak Yaşamak:

Çıkmayınca talibi n'apacaksın/ Dönem böyle kaldırıyor artık/
Kismetini kendin arayacaksın/ Zaman kötü kötü/ Açlıktan örümcek
bağlamış milletin gö... (sessizlikten sonra) zü. / Kalmadı miras
dededen, babadan/ Para pul, han apartıman / yolu yok başka kızın /
Birine dayanıp yaşamaktan. (s. 177)

İNSAF: ... İşte kızım evladım, mini mini güzel serçem. Nerde yuvası, hani?...
Dalı yok daha konacak... Çıksın şu yoksulluğun gözü... (s. 177)

Bu noktada, düşüncenin iletimini geleneksel tiyatro kalıplarının ötesine götüren Arayıcı, epik tiyatronun “toplumu değiştirme ülküsü” doğrultusunda, düzeni sadece göstermekle ve eleştirmekle yetinmemiş, düzeni oluşturan bireylerin sorumluluğunu da vurgulamıştır.

Sıcak Ekmek Gibi:

Ev sahibi dedi ki / “Ben atmıyorum ki”/ Ya neden ortada onca
insan,/Biz neden sokaktayız peki ya?/ Bir kusurumuz olmalı mutlaka.
(s.257)

Bu çalkantılı toplum yaşamında; Gülsün’e eş arama da bir serüvene, fakirlikten ve geçim sıkıntısından kurtaracak bir beklentiye dönüşmüştür; ayağıyla gelen kismetten umudunu kesen ana kız, önce türbeler, dedelere başvurmuş oradan da bir şey çıkmayınca son çareyi gazeteye rumuzla ilan vermede bulmuşlardır. Toplumdaki maddiyat temelli yapılanma ve yozlaşmanın ve fakiri sömüren düzenin de eleştirisi yapılan Rumuz Goncagül’de, bu bağlamda, epik tiyatronun etkileri görülmektedir.

- SITKI: ... kendinizi ev sahibi göstermişsiniz?
- İNSAF: Bizim de o kadar yalanımız olsun. ...Hacı Kifaye'nin aklı; kendinizi varlıklı gösterin dedi, talibi iş güc sahibi olsun, varlıklı olsun, kız rahat etsin dedi... İlla zenginlik diye tutturduğumuz yok. Geçimli olan da kabulümüz.
- SITKI: Ne gerek vardı böyle gazeteye?
- İNSAF: İki boğazı geçindirecek gücümüz yok. Ne yapsak olmuyor. Hayat öyle pahalılanıyor ki yetişene aşk olsun. Seni keyfimizden mi mahremimize soktuk... Ah rahmetli Ruhi Bey, çok kurdu, çok hesap yaptı ama olmadı. Becerip de bir ev sahibi edebilseydi bizi, bu hallere düşer miydik?.. Şimdi aklım kapıda duruyor. Üç aylık kira birikti... Ama sen bunları nereden bileceksin? Sen neyin farkındasın ki?..
- SITKI: Her şeyin farkındayım. Şu sıra ben de ay sonlarını zor getiriyorum...Demek dedelerin bir yardımı olmadı.
- İNSAF: Ne dedelerin ne de babaların... Hepsi paralarının hizmetinde. Zengin kızını kör topal demeden kapıyorlar. Yoksul, dünya güzeli de olsa, namusu okka da çekse nafi... (s. 185–187)

Evlilik kurumunun ekonomik durum çerçevesinde değerlendirildiği oyunda; rumuza karşılık veren koca adayları da maddi arayışlar içerisindedir. Toplum dengeleri alt üst olmuş ve maddiyat temelli olarak kurulmuştur. Sıtkı, kendi mektubunu başkasınınmış gibi okurken; düzen içerisinde ancak karısının da çalışmasıyla geçinebileceğini söyleyerek toplumda, kadının da, iş ve eş olarak paylaşımcı bir yapıda olması gerektiğinin altını çizer. İnşaat işçisi Dursun Ali, köşeyi dönme amacıyla evlenmek istemekte, Refik Mayısöğlü ise evlenme vaadiyle kandırdığı kadınları pazarlayarak para kazanmaktadır. Oyunun mirasyedisi Halet Rezaki'nin geçim derdi yoktur ve o da bu yüzden her şeyi elde edebileceğini düşünmekte, kızı olmayınca annesiyle evlenmek istemektedir. Ayşen'in aklı fikri baştan beri zengin kocada olduğundan mutlu olamamaktadır. Evliliğe maddiyat temelli değil, sosyal ve duygusal bir olgu olarak bakabilmeyi tek başaran Müfit, şarkısında; bir toplumda olması gereken evlilik tipolojisini tanımlayarak, dengelerin ne kadar bozulmuş olduğunun, bir kez daha altını çizer.

İki Şahit Dört İmza

Nikâh dediğin nedir ki/ İki şahit dört imza/ Zoru işin sonrası/ Yürekten bağlanarak/ İki ayrı kişiliği /tek tek de var olarak/ Eritmek bir potada (s. 219)

Ana düşüncenin evlilik çerçevesinde geliştiği oyunda gerçekçi-toplumcu anlayış içinde, toplumsal kargaşa, işsizlik, fırsatçılık, yoksulluk gibi konular da değerlendirilmektedir. 1970–80 yılları arasında ülkede yaşanan toplumsal kargaşa ve anarşi ortamında kişiler, güvenliklerinden endişe duymaktadırlar.

HALET: Bir dakika bekleyin lütfen (tabancayla döner) Güvenliğimi sağlamak zorundayım. (Gülsün korkuyla homurdanır, İnsaf'ın kolundan gidelim gibisine çeker)

İNSAF: Ne korkutuyorsun kızcağızı.

HALET: Asıl korkan benim. Ortalık eşkıya, soyguncu, hırsız dolu. Bir kısmı siyasi, bir kısmı adi... (s. 192)

Ülkenin baş sorunlarından olan işsizlik ve geçim sıkıntısı, köşe dönücülüğü ve fırsatçılığı doğurmuştur.

İNSAF: Nerden bulacağız da ödeyeceğiz... Evin üç aylık kira borcu duruyor. Ev sahibi kapımıza dayansa şaşmam... Görüyorsun değil mi, senin bir an önce evlenmen farz. (s. 180)

İNSAF: Biz akıl hocası değil, koca arıyoruz evladım.

GÜLSÜN: O ne diyor anne?

İNSAF: Bir işe girer çalışırsanız evlenebiliriz diyor. Sanki iş bulduk da çalışmadık. (s. 181)

D. ALİ: Size bir şey söyleyeyim mi; bu dünyada açık göz olacaksın. Kazığı Yemeyecek, atacaksın... Biz de mezara kadar işçi kalacak değiliz ya. Kat karşılığı kolluyorum. Bir tane düşürdüm mü, tamam. Sonrası; yürü ya kulum... (s. 198–199)

Öz bakımından, gününün toplumsal yapısını, sorunlarını ve düşüncesini, parçalı ve gevşek dokulu bir anlayış içerisinde sorgulayan Rumuz Goncagül; biçimsel olarak çağdaş yapı içerisinde epik tiyatro ile buluşan geleneksel öğelerden yararlanmıştır. *Parçalı bir yapı ile aktarılan, soyutlama anlayışı üzerine kurulu açık biçimde, sahne*

gerçeği ile oyun gerçeği arasında hızlı geçişler yaşanmakta, seyirci; söz, eylem ve şarkılarla oyuna ve duyguya yabancılaştırılmaktadır. Çağdaş tiyatrodaki epik kuramın etkisiyle nesnel bir bakış açısı kazandırma amaçlı olarak yapılan bu *yadırgatma-yabancılaştırma*, geleneksel tiyatronun seyredilenin bir oyun olduğunun altını çizen *oyun bozma* tekniğidir. Episodik olarak gelişen Rumuz Goncagül’de oyuncuların gerek role ve metne, gerek dekor kullanımına pek çok yabancılaşma yaşadıkları ve bunu seyirciye aktardıkları yer bulunmakta, hatta oyuncular, oyunun biçimini bile tartışmaktadır.

Rumuz Goncagül’de; her episodda bizim toplumsal yapımıza ait, kendi imgesinde bir kesiti simgeleyen damat adayları görülür. Toplumun çeşitli sınıflarını en tipik tavrı ile temsil eden damat adayları teker teker, İnsaf ve Gülsün’le tanışır. Damat adaylarını tek tek tanımak isteyen İnsaf ve Gülsün’ün karşılaşma durumlarında aykırılıklar ve gülünçlükler oluşur. Oyun bu durumların serimidir. Tiplerin tanıtımı arka arkaya gelir. Sonra bazıları çağrılma, bazıları da bahaneyle bir çatı altında toplanırlar. İnsanların birbirinden habersiz aynı nedenden ötürü bir mekânda bulunmaları, gülünç ve komik bir durum oluşturur. Oyun mutlu sonla bitmemiş olsa da aynı çatı altında sonuca ulaşır. (SAĞLAM, 1999, s. 127–128)

Epik tiyatronun ve geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerinden yararlanan Rumuz Goncagül’ün giriş bölümü, geleneksel yapıdadır. Oyunun eksen kişilerinden İnsaf, ikinci eksen kişi olan Gülsün ile gelerek oyunu açtığı tiradında hem geleneksel tiyatronun Pişekâr’ı rolündedir, hem de meddah anlatımı içindedir. Pişekâr’ın sözlerine benzer bir karşılamayla oyunu açar, tiradının sonunda da müziği başlatarak gene orta oyunu tarzında bir özellik sergiler. Ancak, seyirciyle konuşurken bir yandan da içinde bulunduğu durumu anlatması ve rol kişiliğine bürünmesi ve oyundan hikâye olarak bahsetmesi anlatımını meddaha da yakınlaştırmaktadır. Ayrıca, orta oyunu girişinden farklı olarak konuyu betimlemesi de meddah özelliğinin altını çizmekte ve konu başlıklarının sahnelerin öncesinde verildiği epik tiyatroya yakınlaştırmaktadır. Oyunun yan düşüncelerinden biri olan yoksulluk da ilk planda verilmiş, epik tiyatronun gerçekçi toplumcu tiyatro anlayışının etkisiyle, toplum düzeninin eleştirisine oyunun hemen başında başlanmıştır. Bu özellikler göz önüne alındığında, oyunun girişinde Arayıcı’nın

epik tiyatro özellikleri ile geleneksel tiyatronun orta oyunu ve meddah öğelerini buluşturduğunu söyleyebiliriz.

İNSAF: Cümleten safa geldiniz, Safalar getirdiniz... Efendim, eskiler “râviyanı ahbâr, nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ve hikayet ederler ki”, diye başlardı söze. Bizimki ne rivayet ne hikayet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz. Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dişi kuş yapar demişler. Hah... İşte dişi kuş... Şöyle ortaya gel kız... İşte kızım evladım, mini mini güzel serçem. Nerde yuvası hani?.. Dalı yok daha konacak... Çıksın şu yoksulluğun gözü...(Bir an) uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi... Usûl ile çalalım sazı, ahenk üzere başlatalım oyunu. (s. 177)

Oyunun ilk bölümünde orta oyunun göstermeci yapısına, dekor anlayışına ve oynanış özelliklerine, gönderme yapılmış, oyuncuların ağzından orta oyununun biçimsel özellikleri değerlendirilmiştir.

GÜLSÜN: Ev oracıkta ama biz çevresinde dolanıp duruyoruz.

İNSAF: Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki... Neymiş efendim, çağdaş bir orta oyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermeci olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı... Düşünsene, perde olmadan, böyle derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız, maksesuarsız oyun mu oynanır? Üstüne üstlük, role konsantre olmak da yasak. Hah!...Yaptığımızın orta oyunuyla bir ilgisi olsa bari! Orda baş rollerde Kavuklu ve Pişekâr. Burada baş rol seninle benim. Ee biz kadınız?(s. 178–179)

Böylece, hem oyunun türüne ve oynanış özelliklerine ait bilgi seyirciye verilmiş hem de bu bilgilendirmenin direk yapılmasıyla oyuncu ile rolü ve seyirci ile oyun arasına estetik uzaklık konulmuş ve oyunun en başından seyircinin izleyeceği oyuna yabancılaşması sağlanmıştır. Bu noktada, İnsaf ile Gülsün’ün; rollerine, oyuna, metne, dekora, uzaktan bakarak yabancılaşması ile Sevdâ Şener’in tanımladığı *devinden bir uzaklaşma ve yaklaşma* ilişkisi kurulmuş olmaktadır.

Başlangıçtan beri estetik uzaklık, tiyatronun yalnızca biçimini, hünerini, oyunsal özelliğini değil, özüne ilişkin değerini, bildirisini, asal gerçekle olan bağlantısını tanıtmak, yaşam içinde doğru yerine oturtulmasını sağlamak amacına yöneliktir. Her zaman olduğu gibi, bu sanat kavramında da öz ve biçim bir bütün oluşturuyordu. Bu bakımdan epik tiyatronun yabancılaştırması, öze olduğu kadar biçime de etken olabilir. Sahneye yabancılaşan seyirci, bir yanda bilinçlenirken, bir yandan da bilinçlendirme işleminin nasıl sanathıca yapıldığını gözlemleyebilir. Bu yorum Brecht'in diyalektik tiyatro anlayışına uygundur. Bertolt Brecht, dekor ile aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyuncunun oyunu ile kendi, oyun kişinin gerçek kişiliği ile toplumsal tavrı, giderek oyun ile seyirci arasında çelişkiler üretecek, diyalektik bir ilişki kurulmasını istemiştir. Yabancılaştırma, öz ve biçim ilişkisini böyle diyalektik bir ilişkiye dönüştürebilir. Ancak, burada estetik uzaklığın çağdaş yorumunu yapmak, tıpkı uyumsuz tiyatrodaki olduğu gibi, dondurulmuş bir uzaklık olmadığını, devingen bir uzaklaşma ve yaklaşma olduğunu belirtmek gerekir.(ŞENER, 1993, s. 59–60)

Oyun kişilerinin, oyunun fiziksel yapısına yabancılaşmaları da bu estetik uzaklık içerisinde, devingen bir yapıdadır; kimi zaman soyut, gerçekçi olmayan dekor, aksesuar anlayışına yabancılaşmakta, kimi zaman ise bu anlayışı gerçekmiş gibi benimseyerek üzerine espri yapabilmektedirler. Ayrıca, oyunda efektler de geleneksel tiyatronun bir özelliği olarak oyuncular tarafından çıkarılmakta; kapı-pencere gibi dekor parçaları da var“mış” gibi yapılarak yabancılaştırmaya katkıda bulunmaktadır.

GÜLSÜN: Önüne baksana be adam.

İNSAF: Direkleri de adam gibi görmeye başladım

GÜLSÜN: Aman anne. (Direği kucaklayıp kenara taşır)

İNSAF: Hadi öyle gördün, ya sarılması ne oluyor kız?

GÜLSÜN: Görmüyor musun kenara alıyorum. (s.179)

...

D. ALİ: (Voltalanırken) Faaşşş... Fiişşş... Çaaşşş... Foouuşşş... Çüüüüşş.

SITKI: (Şaşkın, Dursun Ali'yi izler) Bu acayip ses nedir?

D. ALİ: Dalga kardeşim, dalga.

SITKI: Benimle dalga mı geçiyorsunuz?

D. ALİ: Ben geçmiyorum, dalga geçiyor.

SITKI: (Karşısındakinin aklından kuşkulu) Yaa!..

D. ALİ: Burası ritim değil mi?

- SITKI: Rıhtım.
- D. ALİ: Rıhtımda deniz olmaz mı?
- SITKI: Olur.
- D. ALİ: Denizde dalga?
- SITKI: Olur
- D. ALİ: (İzleyiciyi imleyerek) Nasıl anlaştıracamız ha bu millete buranın rıhtım olduğunu. Faş foş çiş'le işte...(s. 199)
- ...
- İNSAF: Koş bak bakalım.
- GÜLSÜN: (Koşar kapıyı açar) şakırt şakırt (eve girer) hah buradaymış.(s. 180)
- ...
- MÜFİT: Yanlış yere mi geldim acaba? (Zili çalar) Zırt zırt.
- İNSAF: (Kapıyı açar) Gacıır gacırt. Hoş geldiniz Müfit Bey. (s. 227)

Parçalı yapı ve episodik özellikteki oyunda, gerçekçi tiyatrunun çizgisel zaman anlayışının yerini sıçramalı bir zaman yapılanması almış, oyunda aynı sahne içerisinde zamanda ilerlemenin yaşandığı, oyun kişilerinin de bu duruma şaşırmasıyla seyircide yadırgatmanın sağlandığı bir biçim kullanılmıştır.

- SITKI: İnşallah beceririm. (Odasına geçer)
- İNSAF: (Gülsün'e öfkeyle) ben taşı gediğine koymaya çalışıyorum, sen lafı kaydırıveriyorsun... O şeyi doğru söyledi ha. Düşünemedik. Yarın çıkacak bir taliplin evin bizim olmadığını öğrenince ne olacak? Yanlış oldu.
- SITKI: (odasında mektupları hızla karıştırır, birini ayırır) Sünepeliği bırak artı Sıtkı. Ne olursa olsun. Girdin bir yola, sonuna kadar yürü. (Odasından seslenir) İnsaf Hanım.
- İNSAF: Efendim Sıtkı Bey oğlum.
- SITKI: Mektuplarınızı verebilir miyim?...Dün gece ve bugün fabrikada hepsini okudum...(s. 187-188)
- ...
- İNSAF: Erkek işte; yarın buraya gelecek görürsün.
- GÜLSÜN: Eve mi çağırdım onu da?
- İNSAF: Başka türlü nasıl tanışacaktınız?
- GÜLSÜN: Başka bir güne çağırıyaydım bari. Yarın Refik Bey gelecekti.

- İNSAF: İkisi de buyursun ne olacak
 GÜLSÜN: Ya karşılaşırlarsa
 MÜFİT: (gelir, zile basar) Zıırrt zırt
 GÜLSÜN: Yüreğim ağzımda.
 İNSAF: Geldi galiba
 GÜLSÜN: Yarın oldu mu?
 İNSAF: Olmuş, görmüyor musun?... (s. 227)

Mekânda, zamanda ve eksen kişilerin anlatımı ile sağlanan bu yadırgatmaların dışında her oyun kişisi de oyuna girdikleri andan itibaren rolüne yabancılaşmaktadır. Önce, orta oyunu özelliği içerisinde şarkısını söyleyen oyun kişisi sonra oyuncu kimliği ile “taklidine çıkacağı” oyun kişisinin adını söylemekte ve tekrar rol kimliğine- oyun kişiliğine bürünmektedir. Tüm bunlar, seyircide izlenilenin bir “oyun” olduğu bilincini oluşturmakta ve epik tiyatronun eleştirel bakış açısına katkıda bulunmaktadır. Sahnelerin birbirinden şarkılarla ayrılması da yine oyunda kullanılan ve orta oyununu epik tiyatroyla buluşturan özelliklerdendir. Şarkılar, oyuna yeni girecek yan tip tarafından söylenmekte, böylece hem bu kişiler tanıtılmakta hem de oyunun kesintisiz çizgisi kırılmaktadır.

- HALET: Bendeniz bu oyunda Halet Rezaki'nin taklidine çıkıyorum. (Halet kimliğine bürünür). Mutlaka karşılık verecek mektubuma. Öyle parlak bir nesir kaleme aldım ki, böylesini ancak üstat Halit Ziya yazabilirdi. Kremimi tazeleme saatim. Özür dilerim. (s. 190)
- D. ALİ: Ben Dursun Ali rolünü oynuyorum. (Dursun Ali kimliğinde sürdürür) Size bir şey söyleyeyim mi; bu dünyada açıkgöz olacaksın. Kazığı yemeyecek, atacaksın... Kısmetimi bekliyorum şimdi. (s. 198–199)
- REFİK: Bendeniz Refik Mayısöğlü'nu canlandıracağım. (Refik kimliğinde sürdürür) Atadan pastırmacı soyumuz. Ben mesleği değiştirdim. Yeni mesleğim profesyonel kocalık... Bu galiba. Tarife uygun... (s.206)
- AYŞEN: Ayşen rolündeyim oyunda.(Ayşen kimliğinde sürdürür) Yaşım yirmi beş. Annem hacı. Dünyalarımız ayrı. Baktım ki bir arada olamayacağız, kendimi evliğe attım... (Yürür eve girer, özentili) Selam...(s. 214)

MÜFİT: Müfit Mürted'in taklidini getiriyorum.(Müfit kimliğinde sürdürür)
Doğru mu ettim yanlış mı, daha karar verebilmiş değilim. Annem
hayatta olsaydı... (s. 220)

Oyunun, gelenekselden gelen bir diğer özelliği ise; ev arama, kılık değiştirme, taklit gibi motiflere yer vermiş olmasıdır. İnsaf ve Gülsün, bohçacı kılığına girerek, Halet Rezaki'nin evine giderler, Halet Rezaki de onların evlerini arayıp bularak İnsaf ile evlenmek istediğini söylemek için gelir.

GÜLSÜN: Burası galiba, yukarısı kapalı.

İNSAF: Merdiven bitti zaten.

GÜLSÜN: (Kapıdaki isme bakar) Tamam burası. Çalışıyorum.

İNSAF: Dur bir soluklanayım... Bir adresi bulana kadar canımız çıktı...

GÜLSÜN: (Zili çalar) Bing beng

HALET: (Zile) Bu da kim şimdi?... (Kapı açma sesi) Şukırt, Şıkırt.. Kimi aradınız? (İnsaf ile Gülsün aralıktan içeri bakarlar) Ne aradınız?

İNSAF: Hanım yok mu?

HALET: Yok

İNSAF: İyi çarşaf larım var, yatak yüzlerim var.

HALET: İhtiyacımız yok.

İNSAF: Size göre paçalı don larım var.

HALET: Yanlış yere geldiniz. Bu semtte, bu apartmanda öyle şeyler satılmaz.

(s. 191–192)

...

HALET: Kösem Sultan Sokağı, Genç Osman Sokağı... Tamam; şimdi numero on ikiyi bulacağız... İşte burası. (Zili çalar) Zırr zırr zırrr...

İNSAF: ... (Şaşkın ve öfkeli) Adresimizi nasıl buldunuz?

HALET: Kömür karnenizi o hengâmede bizde düşürmüşsünüz. Kömür işleri zor, malum, karne çıkarmak derdine düşmeyeziniz diye devlethaneyi arayıp buldum. (s. 234)

Ayşen, onu kandırıp sahte bir nikâhla evlendikten sonra; pazarlamak isteyen eski kocasını yakalamak için kılık değiştirerek, Refik Mayısöğlü ile aynı gün İnsaf ile Gülsün'lerin evine gelmiştir.

- AYŞEN: Zır zır...
- İNSAF: ... (Kapıyı açar) Gacirt... (Ayşen'i tanımaz) Kimi aramıştınız efendim... Az kalsın tanımıyordum kız.
- AYŞEN: Emanetlerinizi getireceğimi söylemiştim ya...
- REFİK: ... Allahım, ne niyetle geldim neyle karşılaştım.
- AYŞEN: (Peruğunu atar, takma kirpiklerini çıkarır) Tanıdın mı şimdi on günlük karımı...(s. 239–242)

Ayrıca, oyunun gevşek dokulu anlayışı içerisinde Karagöz ve ortaoyunundaki gibi konuyla ilişkili olmayan bir toplumsal olgunun ele alınışı da yer almaktadır. Karakol gibi konuyla bağlantısı olmayan bir toplum gerçeği sorgulanmış, dönemin sorunsalına “karakola düşmek” çerçevesinde parmak basılmıştır. Oyunun gelişim aşamasında yer tutmayan, çıkarılsa da bir şey kaybedilmeyecek olan bu bölüm yine gevşek dokulu ve parçalı yapı anlayışından kaynaklanmaktadır.

- MÜFİT: Neden bıraktınız?
- AYŞEN: Ben bırakmadım, kendi gitti.
- MÜFİT: Kaçtırmamalısınız.
- AYŞEN: Öyle mi cici beyciğim?
- MÜFİT: Tabii. Bu ahlaksız sahtekârları, aşağılık alçakları, adaletin pençesine teslim etmek şart.
- AYŞEN: Gören de... (Susar) senin yolun ömründe hiç karakola, mahkemeye düştü mü cicibeyciğim.
- MÜFİT: Hayır
- AYŞEN: Benim düştü. Karakol nedir, mahkeme kapısı nedir bilirim... (s. 246)

Tüm bu özellikleri düşünüldüğünde, *Rumuz Goncagül* oyununun geleneksel tiyatronun parçalı yapısı ile gevşek dokusu ve neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulmayan olaylar dizisi gelişiminden yararlandığını söyleyebiliriz. Açık biçim anlayışının getirdiği soyutlama anlayışı ve episodların şarkılarla birbirine bağlanması, epik tiyatronun da kullandığı biçimsel özelliklerdir. Yine geleneksel ile epik tiyatronun benzerliğinde oyun bozma-yabancılaştırma tekniğinden de yararlanılmıştır. Öz bakımından ise geleneksel Türk tiyatrosunun eğlence yaratma düşüncesi üzerine Brecht'in epik kuramının ve gerçekçi toplumcu düşüncenin etkisinde maddiyat temelli çıkar ilişkilerine dayalı, toplumsal düzenin sorgulanması eklenmiştir. *Rumuz Goncagül*'de

buluşan bu özellikler, Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* isimli oyunlarında da rastlanmaktadır. Yazar, bu oyunlarında da geleneksel tiyatronun biçimsel yanını epik tiyatro ile birleştirip çağdaş özü ele almıştır.

Oktay Arayıcı'nın oyunlarında görülen günlük yaşamdan kesitler, toplumda diyalektik bir gelişimin yaşandığını gösterir bize. Sınıfsal olarak geçiş dönemini yaşayan bir ülke olan Türkiye'nin resmi çizilirken, bu değişim esnasında birey, toplumsal gelişime katıldığı oranda etkilenir. Geçiş dönemi toplumlarında sosyal dengenin bozulması son derece normaldir. Bu atmosfer yansıtılırken, kişilerin, kurumların ve kavramların yerli yerine oturmadığını hatta zarar gördüğünü sahnede izleriz. Arayıcı, sadece Brecht'in toplumcu tiyatro görüşünü benimsemedi, onun biçimsel olarak epik tiyatro kuramını da oyunlarında içselleştirdi. Oyunlarını episodlarla kurmuş olması her episodun birbirine ara sahnelerle bağlanmış olması, epik tiyatroya biçimsel bağlılığının yalnızca bir yanı ama belki de en önemlisiydi... Arayıcı'nın da episodik yapıyı oyunlarında kurmadaki başarısını da bunlara eklersek olayların göz önüne serilmesi, seyircinin olayları anlayıp, yorumlamasına, düşünmesine katkı sağlamış olur.(AYSAN, 2001, s. 60-61)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi için, “Osmanlı'nın son zamanlarından başlayarak günümüze gelen ve bu noktadan geleceğe köprü kuran panoramik bir bakış içinde, sosyo ekonomik ve politik yapıyla, düzenle hesaplaşmadır” diyen Oktay Arayıcı, “seyirlik tragedya” olarak nitelendirdiği oyunundaki yeni biçimi şöyle açıklar: (ARAYICI, 1978)

Seyirlik, genel olarak kırsal kesimin gülünçlü oyunlarının adıdır. “Komik” ağırlıktadır seyirlikte. Ancak, bu biçim oyunlar arasında “taziye” gibi dramatik içerikli olanı da var. Taziye biçimsel yönden enikonu “açık” ve “göstermecî”. Üstelik doğulu bir oyun geleneği: Toplumumuza, insanımıza yakın. O nedenle ve izleyiciyle iletişimi sağlamak açısından, oyunun trajik özünü, biçimsel açıdan seyirliğe yaslamayı denedim.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, 1961 Anayasası'nın hazırlandığı aşamada gündemde olan toprak reformunun feodal düzenin devam ettiği bölgelerde yol açtığı paniği ve bu panikle işlenen bir cinayeti konu almaktadır. Sahne olayının birbirinin içine geçmiş üç düzlemde anlatıldığını söyleyen Ayşegül Yüksel, birbirini izleyen episodlarda, sanatçıların bu gerçeklik düzlemlerinin birinden diğerine geçerek göstermecî bir

yaklaşım ile oynadıklarını ekler. Oyunda birinci düzlem, yıllar önce intihar olduğu sonucuna varılarak kapatılan bir cinayet olayının, araştırmacılar tarafından tekrar ele alınışı sırasında olayla ilgili kişilerle yapılan konuşmaları içerir. İkinci düzlemde aynı kişilerin olayın geçtiği sırada söylemiş oldukları ses alıcısından verilir. Üçüncü düzlemde ise yaşananlar oyuncular tarafından canlandırılır. (YÜKSEL, 1997, s. 129)

Oktay Arayıcı, feodal yapının oluşturduğu sömürü düzeni ile ekonomik düzene siyaset, dostluk, arkadaşlık ve aile ilişkileri gibi toplumun her alanındaki ilişkilere egemen olmasını anlattığı ve kan davası, namus kavramı, çıkar ilişkileri gibi konuları bir cinayet çerçevesinde ele aldığı oyununda, cinayetin ardındaki nedenleri ortaya çıkararak seyirciye eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir. Yazar, vermek istediği mesajı dikkat çekmek için yadırgatma tekniğinden yararlanırken, oyunu geleneksel tiyatronun göstermeciliği biçimiyle kurgulamış ve köy seyirlik oyunları ile benzerlik yaratmıştır. Oyunda, seyirciye kendi için hazırlanmış bir halk mahkemesi ile karşı karşıya olduğu izlenimi verilerek, bu kurgu mahkeme ile oyun kişisi Haydar'ın başına gelenlerin, toplumsal nedenleri ve suçluları ortaya çıkarılmaya çalışılmış ve bu süreçte seyircide eleştirel bakış oluşturulması hedeflenmiştir. Oyunun girişinde oyuncuların ve araştırmacıların seyirciye hitaben konuşmaları, hem epik tiyatronun yadırgatma yönteminden hem de geleneksel tiyatronun anlatım özelliklerinden yararlandığını gösteren uygulamalardır. Ayrıca, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi oyuncuların, izleyicileri selamlayarak oyuna başlamaları sonrasında sahnede yerlerini almaları ve işi biten oyuncunun sahneyi terk etmemesi de yine geleneksel tiyatronun devamı niteliğindedir. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 40-54)

1. OYNC: İzleyicilerimiz hoş gelmişler, safa getirmişler.
2. OYNC: Az sonra bin dokuz yüz altmış-altmış birlerin bir olayını getireceğiz ortaya.
3. OYNC: Benzetisini, özel olarak derlenmiş seslerden, Oktay Arayıcı çıkardı seyirlik tragedyamızın.
4. OYNC: Olayımız, konumuz geçmişte ama oyunumuz gelecekte geçiyor.
5. OYNC: Yani bir ayağımızla geçmişte, bir ayağımızla gelecekteyiz.
6. OYNC: İzledikçe görüleceği gibi her ikisiyle birlikte günümüzdeyiz hem de.
7. OYNC: Hepimiz görevliyiz burada. Bizler oyuncularız sizler izleyici.
8. OYNC: Ve de yargılayıcı. (s. 101)

Açık biçim ve episodik yapı ile gelişen, aksiyon birliğinin olmadığı oyunda, olaylar dizisinin de zaman içinde üç ayrı düzlemde geçmesiyle göstermecî üslûp daha da vurgulanmış, oyun geçmişten geleceğe taşınarak seyirciye verilen düşünme görevinin altı çizilmiştir. Ölüm olayını araştırırken kurumlar, kavramlar ve kişilerin tartışılıp ilişkilerin değerlendirilmesinde belgesel tiyatronun yöntemlerine de göndermeler yapılmış, epik tiyatronun sorgulama ve gerçeği ortaya çıkarma ögesine diğer oyunlara kıyasla daha fazla yer verilmiştir.

Oyunda ölümün daha önce gerçekleşmiş olması olaylar dizisindeki çizgisel gelişimi ve dramatik etkinin oluşmasını ortadan kaldırırken, ölüm olayının araştırılışı ile merak oluşur. Araştırmacıların konuyu irdelemelerinin, oyunun devinimini oluşturduğu ve episodları birbirine bağladığı oyunun ana düşüncesi, oyunun başında Haydar'ın Koçaklamasında verilen “insan olmanın onuru, özgürlük ve barış içinde her yönüyle tok mutlu yaşamasıdır”. Ayrıca Haydar'ın siyasî nedenle öldürülüşünün araştırılmasında, devlet - toprak ağalığı – köylü ve ağalık - din sömürüsü - siyaset ilişkileri ortaya serilmekte, kan davası, ekonomik ve toplumsal düzen ve bu düzende kadın-namus olgusu ele alınmaktadır. Olaylar dizisinde araştırmacıların elde ettikleri belgeler ses efektleri ile dinlendikten sonra yansımaya geçilmesi, oyunun sunumunu farklı düzlemlerde, farklı bakış açılarıyla olanaklı kılmaktadır. (SAĞLAM, 1999, s. 71, 77, 95)

Oyun kişileri, önce kendilerini tanıtır ve sonra da olaylara ilişkin bildiklerini anlatmalarıyla... oyunun içinde oyun olduğu seyirciye hissettirilir... Oyunda “geriye dönüş” tekniği kullanılarak ve gerçek olmayan bir mahkeme canlandırılarak, seyircinin oyuna uzak açıdan bakması sağlanmakta ve yadırgatma etkisi yaratılmaktadır. Örneğin Haydar'ın, neden ve kimler tarafından öldürüldüğünün araştırma konusu olduğu bilindiği halde Haydar'ın da oyunda rol alması “yadırgatma” etkisinin ortaya çıkmasına neden olur. Bir oyun olarak sunulan mahkeme, seyircinin, olaylar karşısında tepkisiz kalmaması gerektiğini hatırlatacak biçimde düzenlenmiştir. Oktay Arayıcı, bu oyununda, anlatıcı olarak koro kullanmıştır. Oyunda üç araştırmacı, anlatıcı işlevinin yanı sıra oyunu yönetir ve olayların seyrine yön verirler. Oyun, araştırmacıların sorgulamalarına uygun olarak gelişir ve sonuçlanır. Arayıcı'nın koro görevi verdiği bu araştırmacılar, önce kaset

kayıtlarına sonra oyun kişilerinin anlatılarına ve son olarak da canlandırmaya başvururlar. Kaset kayıtları, araştırmacıların, olayla ilgili önceden araştırma yaptıklarını, gerçeğin ne olduğunu keşfettiklerini ve şimdi de bu gerçekleri ortaya çıkarmak için buldukları delilleri sergilediklerini göstermektedir. Böylece anlatıcılık görevini, yönetici olarak da sürdürerek üç farklı boyutta yerine getirirler. Bunun yanı sıra koro, perde aralarında seyirciye ara verelim mi diye sorar. Koro, bir bakıma oyunun rejisörü konumundadırlar. Seyirciyi oyuna katmak da oyunun yönetmeni olarak koronun görevidir. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 45-49)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nin herhangi bir tiyatro biçimiyle okunamayacak bir anlatım biçimine sahip olduğunu söyleyen Süreyya Karacabey, Arayıcı'nın, Brecht tiyatrosundaki gibi seyircinin özdeşlik kurmasını engelleyerek düşünmesini sağlamak için öyküyü parçalamış olmasına karşın, dramatik gelişimi bütünüyle yok edemediğini ekler. Her ne kadar biçimsel olarak epik tiyatronun özelliklerinden yola çıkılsa da Haydar'ın, doğruların farkında olan tek kişi olarak kurgulanması, kişi olarak yüceltmeyi ve özdeşleşmeyi getirmiştir. Zaten Haydar'ın öldürülüşünün sonuçları, Brecht'in kişilerin değişmezliği savı dışında gelişmiş, (Sultanca, Selvihan, Rüstem gibi) oyun kişilerini toplum düzeni için değiştirmiştir. Oysa epik tiyatro kişilerin değişmezliğini izleyen ve bundan ders alan seyircinin, durumun farkına vararak düzeni değiştirmesini önermektedir. Bu anlamda oyun, seyircisini dönüştürmeye çalışan epik tiyatro ile politika dışı bir tiyatronun özelliklerini birleştiren ve türleştirmeye olanak tanımayan bir yapıdadır. (KARACABEY, 2001, s. 71, 75)

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası oyununda Oktay Arayıcı, toplumsal, ekonomik, sosyal ve siyasal sorunları ele alarak bunların nedeni olan ikiyüzlülük ve kanun- kişi çıkarları çatışmasını eleştirmiş, Başkomiser Ramazan'ın kişiliğinde görünen ile görünmeyen gerçekler arasındaki çelişkiyi ve yaşam ironisini ortaya koymuştur. Adalete güvenen, görevi gerçekleştirirken düzenin gizli kurallarını göremediği için öldürülen komiserin yazgısı, düzenin karşısında davranan kesmi yok eden yanını ortaya çıkarmaktadır. Dört bölümden oluşan oyunun sunuş bölümünde, bütün oyun kişileri sahneye çıkararak rollerinin özeti niteliğindeki kısa diyaloglarla kendi kişilikleri, oyun ve Başkomiser Ramazan'ın kişiliği hakkında bilgi verir. Oyunun diğer üç bölümü, yapı bakımından birbirine benzeyen aşamalarla Ramazan'ın tayin olduğu yerlerde devam

eder. Başkomiser Ramazan, kanunun gücüne inanarak, önüne çıkan her engeli aşmaya çalışsa da, gerçeklerin iç yüzünü ve kaderini göremediği için savaşı öldürülerek kaybeder. (ALTIKULAÇ, 2003, s.59–81)

1970lerin en önemli oyunlarından biri olan “Nafile Dünya” bir taraftan seyirlik tiyatro geleneğimize diğer taraftan da Brecht’e uzanan yapısıyla bu anlayışın tipik bir örneği olarak kabul edilebilir. Öne çıkan kapitalizmin az gelişmiş Türkiye toplumunda yarattığı yeni değerler sistemiyle bir türlü uyum sağlayamayan Komiser Ramazan’ın trajik-komik maceraları oyunun ana çerçevesini oluşturur. Ramazan oyunda bütün geleneksel değerlere, dürüstlük, onur, doğruluk... vb. sahip olmasının yanı sıra Cumhuriyet rejiminin ilke ve yasalarına da sonuna dek bağlı kalan ideal bir yurttaş tiplemesini canlandırır. Karşılaştığı yolsuzluk, rüşvet, adam kayırma vb. gibi bütün yasadışı olaylarla ödünsüz mücadele eder. Onun bir türlü anlayamadığı birtakım ilke ve değerlerin, yaşamı değil, yaşamın onları belirlediğidir. Bu yüzden çağdaş bir Don Kişot gibi sürdürdüğü mücadelesinde sürekli olarak yenilgiye uğrar, oradan oraya sürülür ve sonunda Seferi Ramazan Bey olarak anılmaya başlar.(ÖZDEN, 1995, s. 50–51)

Oktay Arayıcı epik ve geleneksel tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanarak oyunda seyirciye bir oyun izlemekte olduğunu hatırlatacak ve uzak açıdan bakmasını sağlayacak bir yapı kurgulamıştır. Seyirciye yönelerek yapılan konuşmalar, anlatıcı kullanılması, episodik yapı, güldürü yaratma yöntemleri, yadırgatma yönteminin ve göstermecî biçimin kullanıldığını gösterir niteliktedir. Ayrıca, seyircilere hitaben konuşan oyuncuların şarkı da söylemesi ile seyirciye bir oyun izlemekte olduğu hatırlatılmakta, sahne illüzyonu bozulmaktadır. Oyuncuların, “Düzene Uygun Ahlâk Dersleri” başlığı altında söyledikleri şarkıların sonunda, toplumda genellikle kabul gören ahlâk anlayışını, ironik bir dille ele alarak; seyircinin yanlış görerek doğruyu bulması amaçlanmış, bunun için şarkılar ve anlatılarla seyirci ile doğrudan iletişim kurularak mesaja dikkat çekilmeye çalışılmıştır. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 65–70)

Anlatıcı kullanarak, epik tiyatronun yadırgatma yönteminden yararlanan Arayıcı, anlatıcının üç ayrı kişiyi de canlandırması ile oyunun hem ironik yapısına ve geleneksel

tiyatrodan yararlanma biçimine dikkat çekmektedir. Oyunun girişinde Ali-Cemali-Abdülcemali'yi canlandıran oyuncu, seyircilere hitaben şunları söyler:

ALİ-C.ALİ-A.ALİ: Cümleten sefa gelmiş ahali;

Nafile Dünya bugünkü oyunumuzun adı. / Bendeniz, polis memuru Ali Cemali Abdülcemali. / Bizler ne kör rehberleriniz./ Nede körler yurdunda ayna satmak isteriz./Oyunumuz gösterir hali,/ Niyetimiz geçmişten kıssa getirmek, / Kurcalamak bazı yerleşik yargıları. / Kıssa hisse içindir elbette... (s. 15)

Bu girişle orta oyununun eksen tipi Pişekâr'ın; sunuş biçiminin anımsatıldığı oyunda; Ali-Cemali-Abdülcemali epik tiyatro anlatıcısı özelliğinde de bölümler arası geçişlerinde seyirciye bilgi verip yorum yapmaktadır. Anlatıcının yorum ve anlatımıyla Ramazan'ın yaşam karşısındaki traji-komik durumu sergilenmekte ve yaşanan ironiyi seyircinin algılamasını sağlamaktır. Düzenin adamı olan anlatıcı Ali-Cemali-Abdülcemali'nin Ramazan'ın farkında olmama durumuyla bir bakıma alay etmesi, seyirciyi, eleştirel düşünmesi için tetikler. Anlatıcının kostüm ve makyaj değiştirerek yeni bir rol üstlenmesi ise meddahı hatırlatır özelliktedir. Aynı zamanda, oyun kişisi olduğundan, sözleri kendi karakterinin bakış açısını da dile getirerek, seyirciye, düzenin gizli yüzünü yaşamın gerçeğiymiş gibi anlatması, eleştirel bakışı arttırma amacıyladır. Tüm bunlar düşünüldüğünde Arayıcı'nın, Nafile Dünya'nın anlatıcı kullanan açık biçimli yapısında, geleneksel tiyatronun orta oyunu kişileri ile meddah özelliklerini aynı kişide topladığı ve epik tiyatronun anlatıcısını yarattığı söylenebilir.

Nafile Dünya geleneksel Türk tiyatrosunda ve epik tiyatrodada olduğu gibi kendi içinde bir bütün olan episodik bir yapıya sahiptir. Episodların art arda dizilerek öyküyü oluşturduğu oyunda Ramazan, üç ayrı karakolda görev yapar ve her karakolun kendine özgü problemleri ve toplumu temsil eden tipleri ile karşı karşıya kalır. Bu tipler, Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi sırayla sahneye çıkar ve oyunun eksen kişileri olan Ramazan ve Ali-Cemali-Abdülcemali ile diyaloga girerler. Kendi içinde bir bütün olan episodlar, epik tiyatrodada olduğu gibi iletme istediği mesaj açısından birbirleri ile bağlantılıdır. İkiyüzlülük, hırsızlık, kaçakçılık, genelev işletmeciliği, metres tutma, ihbarcılık ve cinayet gibi konular bir araya getirilerek toplumun yaşadığı çarpık düzenin panoraması sergilenmiş olur. Zaten İzmir, İstanbul ve Karkamış şehirleri gibi ülke

coğrafyasının farklı bölgeleri seçilerek genellenme yapılmıştır. Geleneksel tiyatrodaki yer alan güldürü amaçlı, toplumsal ve siyasal eleştiri ve devlet adamlarının gülünç durumlara düşürülmesi, epik tiyatroların etkisiyle *eğlendirme* amacından *eğitme* amacına taşınmıştır. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 65–81)

B. Mizah Anlayışı Ve Dilin Kullanımı

Geleneksel Türk tiyatrosunun temel özelliği olan konularını gülmece yaratacak biçimde ele alması, onu çağdaş tiyatro ile buluşturan öğelerdendir. Bu Brecht'in toplumcu gerçekçi özellikte geliştirdiği epik tiyatro kuramının da dayandığı bir özelliktir. Tiyatroya eğlendirirken, toplumsal düzeni eleştiren ve bunu topluma sunan bir misyon yükleyen Brecht'in epik kuramıyla *eğlendirme* noktasında kesişen geleneksel Türk tiyatrosu, toplumu değiştirme ülküsü içinde olmayan bir anlayış içerisinde toplumsal taşlamayı mizah yaratma yöntemi olarak kullanmıştır. Bu durum, geleneksel tiyatrodan yararlanan çağdaş yazarlarda, politik düşüncelerinin ve epik tiyatro etkisiyle, daha sert bir eleştirel tutuma ve toplumu değiştirme isteğine dönüşmüştür.

Bilimle sanatın ortak noktaları, her ikisinin de varlık nedeninin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla, öteki ise eğlenceleriyle ilgilidir. Yaklaşmakta olan çağda ise sanat, eğlence kaynağını, geçim durumumuzu olabildiğince düzeltebilecek ve önündeki engeller bir kez kaldırıldığında, bütün eğlencelerin en büyüğü olabilecek yeni üreticilikte bulacak. Eğer kendimizi bu büyük üretin tutkusuna adanmak istiyorsak, o zaman insanların birlikte yaşamını ne tür betimlemelerle canlandırmalıyız. Bilim çağının çocukları olan bizler tiyatromuzda doğa ve toplum karşısında, aynı zamanda eğlendirici nitelikte nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, tiyatro üretici olabilsin. Bu eleştirel tutumdur... İnsanların toplumsal yaşamına ilişkin betimlemelerimiz,.. toplumu köklü biçimde değiştirenler için yaratılmıştır; bizler, ... gönüllerince değiştirsinler diye dünyayı onların düşünce ve duygularına sunmaktayız. (BRECHT, 1993, s. 30–31)

Gelenekselden yararlanan bir yazar olan Oktay Arayıcı, oyunlarında halk tiyatrosu geleneğimizin güldürü yaratma yöntemlerinden yararlanarak oyunlarını bu temeller üzerine oturtmuştur. Dil kaynaklı, fars kaynaklı ve toplumsal taşlama üzerine kurulu

güldürü yaratma yöntemlerinin dışında, oyunlarda ironi, grotesk/ cinsellik/şiddet gibi öğelerin de güldürü amacıyla kullanılmasına rastlanmaktadır.

Rumuz Goncagül, “söz” özelliği ön planda, orta oyunu gibi karşılıklı söyleşime dayanan bir oyundur. Oyun kişileri, canlandırdıkları tiplerin özelliğine uygun, günlük yaşamın canlı konuşma örgüsü içindedirler. Geleneksel tiyatromuzun biçimsel özelliklerinin yanı sıra Karagöz ve orta oyununun *söz ile güldürü yaratma* özelliğinden de yararlanmıştır.

Anlamadan anlama: Oyun kişilerinden Halet Rezaki, Goncagül’e yazdığı cevapta, etkileyici olmak için ağdalı bir dil kullanması ile iki grup arasındaki sınıfsal fark ortaya çıkarılmıştır. Eğitimsiz olan kesim –aslında burada Halet Rezaki’nin kullandığı dil eğitim kaynaklı değil tamamen gösteriş amaçlıdır- anlamadığı halde anlamış gibi davranarak, diğer kesime olan sorgusuz beğenisini ortaya koymakta, bu yine toplumcu-gerçekçiliğin etkisiyle, Arapça Kuran benzetmesiyle eleştirilerek bir yandan da taşlama yapılmaktadır.

GÜLSÜN: Şunu bir dinle (Okur) Hüsnü tesadüf neticesi, ilanınıza nazar atfedince, kalben sarsıldım. O lahza, derûnumda bir arzû’yi şedîd hâsıl oldu Size yazmaktan içtinap edemedim. Kaderim hazân yaprağı gibi âgûşunuza doğru şitâb ediyor. Mâzide maalesef talihsiz iki izdivâca mütedahil oldum. İcarlarım mevcuttur. Lâkin fikri âcizanem vâridatın saadette ehemmiyeti olmadığı merkezindedir.

İNSAF: Ne dediğini anladın mı?

GÜLSÜN: Anlamadım ama çok güzel.

İNSAF: Hem anlamadın hem de çok güzel; nasıl oluyor?

GÜLSÜN: Arapça Kuran gibi. (s. 182)

Anlamazlıktan gelme: mektupları incelemesi için Sıtkı’ya veren İnsaf ve Gülsün, Sıtkı’nın incelemelerinin istatistikî dökümünü dinlemekte ama ilgilenmemekte, bu nedenle anlamazlıktan gelerek Sıtkı’nın seçtiği mektupları bir an önce söylemesini beklemektedirler. Sıtkı’nın konuyu kendi mektubuna nasıl getireceğinin derdinde olmasıyla da aralarında bir iletişimsizlik ve derdini anlatamama örgüsü ortaya çıkar.

SITKI: Mektupları ve sahiplerini sınıflandırdım... Taliplilerin mesleklerine göre dağılımı... Yüzde on dördü memur, yüzde on üç buçuğu serbest

çalışıyor, bir kısmı işini belirtmemiş, ...Yaş gruplarına gelince şöyle.
Yirmi-otuz yaş grubu yüzde altmış yedi buçukotuz-kırk arası...

İNSAF: (Keser) Oğlum Sıtkı?

SITKI: Efendim. Bunları niye sıralıyorsun? Sayılardan bize ne? (s. 188)

Yanlış Anlama: Oyunda, yine kişilerin birbirini anlamadığı durumlardan ortaya çıkan güldürü öğeleri bulunmaktadır. Goncagül'ün yerine, Dursun Ali ile buluşmaya giden Sıtkı'nın durumu yanlış anlaşılakta, Gülsün ile Müfit arasında da benzer özellikte konuşmalar geçmekte, yanlış anlamanın oluşturduğu dolantı da güldürüyü oluşturmaktadır.

SITKI: ... hayır, şunun için ki belki de beklediğiniz benim.

D.ALİ: Yahu sen erkeksin. Ben kız kısmetimi bekliyorum anlasana... Yoksa sen... Vay anasını başımıza gelen. Goncagül beklerken karşımıza deve diken çıktı.

SITKI: Yanlış düşüncelere kapılmayın. Bir dakika beni dinleyin... Beni Goncagül sanıyorsun?

D.ALİ: Ya nesen?

SITKI: Vekiliyim.

D.ALİ: Aynı kapıya çıktı. Ben erkekten vekili ne yapayım?... (s. 199–201)

...

GÜLSÜN: Çok üzuldüm babasız büyümenize.

İNSAF: Yüreği çok yufkadır, insanıyetlidir kızım.

MÜFİT: (Gülsün'e) Çok memnun oldum efendim.

GÜLSÜN: Ben üzuldüm diyorum, siz memnun oluyorsunuz?..

MÜFİT: Yanlış anladınız efendim.

GÜLSÜN: Neyi yanlış anladınız. Siz anlattınız ya babasız büyüdüğünüzü.

MÜFİT: Ben gösterdiğiniz iyi duygulara memnun oldum dedim. (s. 230)

Söz tekrarı da gelenekselin döngüsel yapısında hareket ve durum tekrarı gibi kullanılan yöntemlerdendir. Rumuz Goncagül'de İnsaf ve Müfit, karşılaşmalarında birbirlerini beğenmelerinin heyecanı ile ne yapacaklarını bilemez ve kendi kendilerine konuşurlar. Bu apar konuşmalar, aynı cümlelerin farklı tiplerin kişilik özelliklerine göre tekrarından oluşmalarıyla güldürü yaratır.

- MÜFİT: O ise daha genç olmalıydı.
 İNSAF: Daha genç biri olmayacak mıydı?
 MÜFİT: Bu da pek yaşlı sayılmaz ki
 İNSAF: Pek yaşlı değil canım, olgun bir erkek.
 MÜFİT: Heyecandan doğru dürüst göremiyorum ama endamı güzel.
 İNSAF: Boyu posu yerinde, artist gibi de giyinmiş.
 MÜFİT: Görünüşü, bakışı, duruşu diri; güzel bir kadın, ah, ahh.
 İNSAF: Görünüşü, bakışı, duruşu diri. Tam bir erkek, ah, ahh. Ah rahmetli Ruhi Bey, ah.
 MÜFİT: Topla kendini Müfit, ayıp.
 İNSAF: Kendine gel, İnsaf, ayıp. (s. 220–221)

Dişi-erkek söyleşen özellikleriyle söz açma, sözcüklerle oynama, söz uydurma, laf yetiştirerek karşıdaki kişiyi mat etme, yine Rumuz Goncagül’de kullanılan dil Kaynaklı güldürü yöntemlerindedir. Ayrıca, geleneksel tiyatronun tekerleme, atasözü, deyim ve argo kullanımı gibi özelliklerinden de yararlanmıştı. İnsaf, çekingenliğinden düşüncesini açıklayamayan Müfit’in, kelimelerinden yararlanarak *söz açar* ve olayların gelişimini istediği doğrultuda yönlendirirken, yine Müfit, *sözcüklerle oynama* yoluyla, söylemekten çekindiği durumu aktarmaktadır.

- İNSAF: .. Mektubu yazarken bir karar vermemiş miydin sen?
 MÜFİT: Mektup yazmaya karar vermiştim.
 İNSAF: Mektubun içinde evlenme kararın yok muydu?
 MÜFİT: O karar değil, düşünceydi.
 İNSAF: Mektubunu bu düşünceyle yazmamış mıydın? Kalkıp buraya da gelmişsin değil mi Müfit Bey?
 MÜFİT: Geleyim mi gelmeyeyim mi diye tereddütler içinde yürüdüm.
 Sonunda tereddüt içinde baktım ki gelmişim.
 İNSAF: Sonra tereddüt içinde beni gördün.
 MÜFİT: Evet
 İNSAF: Konuşayım mı konuşmayayım mı diye tereddüt ettin?
 MÜFİT: Evet, aynen böyle oldu.
 İNSAF: Sonra tereddüt içinde konuştun.
 MÜFİT: Bu da doğru.
 İNSAF: Ondan sonra da birdenbire evlenme isteğinde tereddüde düştün!..
 MÜFİT: Evet efendim.

- İNSAF: Bak Müfit Bey. Anladım sen aşırı bir müteredditsin....(s. 224)
 ...
 MÜFİT: ... Ancak annenizin ısrarlı tutumu yüzünden, gelemeyeceğimi haber vermek için gelmek zorunda kaldım.
 İNSAF: Ne demek şimdi bu yani?
 SITKI: Demek istiyorlar ki gelmemek için geldim?
 MÜFİT: Benim de mi dilim dolanıyor yoksa? (s.229)

Yine geleneksel tiyatronun bir özelliği olan eşesli ya da benzer kelimelerden yararlanmak, oyunda kullanılan bir diğer öğedir. Sıtkı: “ Onun derdi ev-lenmekti” diyerek, Dursun Ali’nin asıl ev sahibi olma isteğinde olduğunu ifade ederek, üstü kapalı bir anlatımdan yararlanır. (s.237) Onu kandırıp pazarlayan Refik’i bıçakla tehdit eden Ayşen’in yarattığı gerilim, Sıtkı’nın söz oyunları ile *laf yetiştirmesi* ile güldürü öğesi artarak, dengelenmiştir.

- REFİK: ... daha önce de evlenmiş değilim. (Ayşen uzaktan bıçağı saplar gibi hamle yapar, Refik geri kaçır, camı yanmış gibi bağırır) Aahh... İmdat.
 İNSAF: Aman!
 MÜFİT: Yapmayın rica ederim. Ben heyecanlanınca bayılırım.
 (Gülsün ve Sıtkı iki yandan bağırır)
 GÜLSÜN: (İçkili, çok doğal) Anne cinayet mi işleniyor?,
 SITKI: Burada film kopmuş...
 AYŞEN: Palavrayı kes, doğruyorum yoksa.
 SITKI: (Elindeki domatesi uzatır) Elin değmişken şu domatesi de doğrasana...
 GÜLSÜN: Azrail gelmiş anne, ne rüyası..
 SITKI: Baksanıza, asri Kanlı Nigar. (s. 243)

Rumuz Goncağül’de Kullanılan atasözleri:

- Yuvayı dişi kuş yapar demişler (s. 177)
 Tüfeğini duvara dayamış talime çıkmaya kalkıyor.(s. 197)
 İnsanlar konuşa konuşa demişler . (s. 206)

Deyimler:

- Ne demişler, işe yarayan yalan, iş bozan doğrudan iyidir. (s. 185)
 Ben taşı gediğine koymaya çalışıyorum. (s. 187)

Burnun Kaf Dağı'nda.(s. 187)

Ata nal çakıldığını görmüş, kurbağa da ayaklarını uzatmış. (s. 195)

Sen bakarken bakarken boynuz takacaksın.(s. 197)

Ecinni taifesine yakalandım, koru beni ya Rabbi. (s. 197)

Kaşın gözün telgraf memuru.(s. 200)

Suratınla maniple yapıyorsun.(s. 201)

Öğüre gelmiş boğa gibi saldırıyorsun.(s. 203)

Seninki aydan arsa bağışlamak dedikleri. (s. 204)

Kendimi sağlam kazığa bağlıyorum. (s. 216)

Sormazlar mı adama, almayıacaksın satmayıacaksın, pazarda işin ne?(s. 222)

Çok seçen seçintide kalır? (s. 223)

Hem kel hem fodul. (s. 228)

Halk Lehçesine Özgü Sözcükler:

Hasenat (s. 187) / darlanmak (s. 199)/ kamete, maraza, dangıl dungul, Lafın biraz kılıklıdır (s. 203)/ bozarı(s. 204) / seksapelli (s. 210) / dandüçük (s. 216) / şipinişi (s. 217) / kanayıklı (s. 237) / askaatımız (s. 237)

Argo kullanımı:

Ooh, babaların üzerine oturdular.(s. 200)/Bunlar babalı dememiş miydim?(s. 203)/ Afili (s. 207)/ Saloz (s. 211)/Tongaya bastın demek godoş (s. 242)/ Ulan (s. 244) / Osuruğun mu düğümlendi (s.244) / Pezevenk (s. 245)

Tekerlemeler:

İNSAF: ... elemtere, kelemtere, burda olmuşlara olacaklara göster bir kere (s. "194)

Geleneksel Türk tiyatrosunun biçimsel öğeleri üzerine kurulmuş olan Rumuz Goncagül, söz meydanı orta oyununun dil kaynaklı güldürü teknikleri dışında fars, taşlama, ironi yaratma, cinsellik ve şiddet içeren öğeler gibi, diğer mizah yaratma yöntemlerini de kullanmıştır.

Fars kaynaklı güldürü, Rumuz Goncagül'de kullanılan bir yöntemdir. Açık biçimin getirdiği soyut anlayış, stilize edilmiş ve "mış" gibi yapan tiplerini getirerek hareketin kurgusuyla birleşen güldürüye imkân tanımış, oyun içinde kişilerin kimlik değiştirmesi de fars kaynaklı güldürüyü doğurmuştur. Bohçacı kılığında, İnsaf ve Gülsün, Halet

Rezaki ile görüşmeye gitmişler, kim olduklarını anladıktan sonra kırdığı potların farkına varan Halet Rezaki, şaşkınlıktan bayılmıştır.

GÜLSÜN: (Zili çalar) Bing beng

HALET: (Zile) Bu da kim şimdi?... (Kapı açma sesi) Şukırt, Şıkırt.Kimi aradınız?
(İnsaf ile Gülsün aralıktan içeri bakarlar) Ne aradınız?

İNSAF: Hanım yok mu?

HALET: Yok

İNSAF: İyi çarşaf larım var, yatak yüzlerim var.

HALET: İhtiyacımız yok.

İNSAF: Size göre paçalı don larım var.

HALET: Yanlış yere geldiniz. Bu semtte, bu apartmanda öyle şeyler satılmaz.

İNSAF: Aman ne görüyorum, bu eve gelin geliyor... kararı verdim olmaz.

HALET: Siz ne karışiyorsunuz? Ne hakkınız var aramıza girmeye?

İNSAF: Kız benim kızım...

HALET: Ortada bir gariplik olduğunu anlamıştım. Duygularıma nasıl yenildim. Ne diyeceğimi bilemiyorum. Ben artık...(Bayılır)
(s. 192-197)

Başka bir farsa dayalı gülmece yaratan durum, eski kocasına suçüstü yapmak isteyen Ayşen'in kılık değiştirmesidir. Önce durumdan emin olan Ayşen, sonrasında kendini hatırlatmaya çalışır, Refik'i sıkıştırır; durumu anlayan Refik kaçmak isteyince de bıçak çekerek olanları itiraf ettirir. Bu sahne ile farsın hem kimlik değiştirme özelliği hem de harekete ve kaçıp-kovalamaya dayanan mizah yaratma özelliğinden yararlanılmıştır; bu geleneksel tiyatromuzda da sık sık yararlanılan bir motiftir.

AYŞEN (Kapıyı tutar) Kaçmak yok Kenan Bey... (Çantasından bıçak çıkarır)
Tongaya bastın demek godoş. Ellerini havaya kaldır. Gebertirim...
(peruğunu atar, takma kirpiklerini çıkarır) Tanıdın mı şimdi on günlük karını; bırakıp kaçtığın karını.

REFİK: Beni birine benzetiyorsunuz.

AYŞEN: İnkâr yiğidin kalesi değil mi?

REFİK: Sizi ömrümde ilk defa görüyorum. Daha önce de evlenmiş değilim.
(Ayşen uzaktan bıçağı saplar gibi hamle yapar, Refik geri kaçar, canı yanmış gibi bağırır) Aahh... İmdat.

- İNSAF: Aman!
- MÜFİT: Yapmayın rica ederim. Ben heyecanlanınca bayılıyorum.
(Gülsün ve Sıtkı iki yandan bağırtıya gelirler)
- GÜLSÜN: (İçkili, çok doğal) Anne cinayet mi işleniyor?,
- SITKI: Burada film kopmuş...
- AYŞEN: Palavrayı kes, doğruyorum yoksa.
- SITKI: (Elindeki domatesi uzatır) Elin değmişken şu domatesi de doğrasana...
- GÜLSÜN: Azrail gelmiş anne, ne rüyası..
- SITKI: Baksanıza, asri Kanlı Nigar. (s. 242–243)

Rumuz Goncagül’de açık biçimli oyun yapısını güldürü ile birleştiren bir anlayış da sergilenmiş, bu çerçevedeki sözler ve hareketler de komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

- GÜLSÜN: Önüne baksana be adam.
- İNSAF: Direkleri de adam gibi görmeye başladın
- GÜLSÜN: Aman anne. (Direği kucaklayıp kenara taşır)
- İNSAF: Hadi öyle gördün, ya sarılması ne oluyor kız?
- GÜLSÜN: Görmüyor musun kenara alıyorum. (s.179)
- ...
- D. ALİ: (Voltalanırken) Faaşşş... Fiişşş... Çaaşşş... Foouuşşş... Çüüüüşş.
- SITKI: (Şaşkın, Dursun Ali’yi izler) Bu acayip ses nedir?
- D. ALİ: Dalga kardeşim, dalga.
- SITKI: Benimle dalga mı geçiyorsunuz?
- D. ALİ: Ben geçmiyorum, dalga geçiyor.
- SITKI: (Karşısındakinin aklından kuşkulu) Yaa!..
- D. ALİ: Burası rıhtım değil mi?
- SITKI: Rıhtım.
- D. ALİ: Rıhtımda deniz olmaz mı?
- SITKI: Olur.
- D. ALİ: Denizde dalga?
- SITKI: Olur
- D. ALİ: (İzleyiciyi imleyerek) Nasıl anlaştıracamız ha bu millete buranın rıhtım olduğunu. Faş foş çiş’le işte...(s. 199)

Farsa ait bir başka özellik ise oyun tiplerinin sıralanarak bir araya gelmeleridir. Orta oyununun bir özelliği olarak eksen tiplerle karşı karşıya gelen yan tipler daha sonra Gülsün ve İnsaf'ın evinde bir araya gelmişlerdir. Eve aynı günde davet edilen damat adayı Refik ve Müfit'in dışında Dursun Ali, Sıtkı'yı görme bahanesi, Halet Rezaki ise kömür karnesini geri getirme bahanesiyle gelmiştir. Adayları değerlendirmesi istenen Sıtkı'dan sonra Ayşen'in de gelmesiyle oyunun tüm tipleri aynı çatı altında toplanmış, seyircinin tanıdığı ama birbirlerini tanımayan tiplerin tanışmaları ve çatışmalarından güldürü doğmuştur.

Toplumsal taşlama aracılığıyla güldürü yaratılması, yine çağdaş, özü epik tiyatro ve geleneksel ile kaynaştıran bir biçimde sunan yazarların kullandığı bir yöntem olmuştur. Bir yandan güldürü sağlayan yazarlar, bir yandan da, toplumsal düzeni eleştirmiş, geleneksel tiyatronun bozuk düzeni sunma özelliğini, eleştirme ve değiştirme doğrultusunda geliştirmiştir. Bu hiç kuşkusuz, epik tiyatronun ülkemizde tanınması ve sol düşünce yapısının gelişmesiyle de desteklenmiş bir süreçtir. Bu anlamda Arayıcı'nın oyunlarındaki toplumsal taşlama özelliklerini, geleneksel epik sentezi içinde değerlendirmek gerekir; ancak bu sentezde Brecht'in toplumcu görüşüne ulaşamadığının da altı çizilmelidir.

Taşlama, orta oyunu özelliğinde ve güldürü ağırlıklı olan Rumuz Goncagül'de; ana konuyu oluşturmamış, ancak, evlilik çevresinde durumların gelişimiyle, tiplerin düşünce, davranış ve şarkılarıyla verilmiştir. Oyunda evlilik temasının yanında yoksulluk, eğitimsizlik, işsizlik, toplumda kadının durumu ve sorunları, çıkarıcılık ve fırsatçılık, haksız yolla elde edilen kazanç, din ve hurafeler, kötü yola düşen kadınlar gibi konular özelinde, bozuk düzen verilmiş ve eleştirilmiştir. Ancak, burada da eleştiri yine güldürü yaratacak bir dozda, yapılmış, ya da şarkılarla verilmiş ve oyundaki her karakter güldürü yaratabilmiştir. Final şarkısı, toplumsal taşlamayı, düzen eleştirisi boyutunda perçinleyen ve seyirciyi düşündürmeyi hedefleyen bir özelliktedir.

Yoksulluk:

İNSAF: ... İşte kızım evladım, mini mini güzel serçem. Nerde, yuvası hani?..
Dalı yok daha konacak... Çıksın şu yoksulluğun gözü... (s. 177)

...

Birine Dayanarak Yaşamak

Zaman kötü kötü,/Açlıktan örümcek bağlamış/Milletin gö... zü. /
Kalmadı miras dededen, babadan / para pul, han apartman / Yolu yok
başka kızın/Birine dayanarak yaşamaktan...(s. 177)

...

İNSAF: ...Rahmetlinin üç aylığını kırdırsak o da yetmeyecek. Ah, bir evimiz
olsaydı. Görüyorsun değil mi senin bir an önce evlenmen farz...
(s. 180)

...

İNSAF: Bizim de o kadar yalanımız olsun... talibi, iş güç sahibi, varlıklı
olsun; kız rahat etsin...

SITKI: Hem zengin arıyorsunuz, hem içgüvey kabul ediyorsunuz. Bari onu
demeseydiniz... (s. 185)

...

İNSAF: O akıl hocası. Enayi. Ben anlarım, bunun ev geçindirecek vakti yok.
Kendine destek arıyor. (Alaylı) Demek sana göre işe yarar bir bu. Üç
aylıkların sonuncusunu bu mektuplara verdik. Ben o parayı sokağa
atmam evladım. (s. 189)

...

NASUHİ: Haber vereyim dedim. Evi satıyorum. Burada banka şube açacak.
Aldığım parayı faize vereceğim.

GÜLSÜN: Ama biz burada evleniyorduk?

NASUHİ: İstirham ederim, evle evlenecek değilsiniz ya.

GÜLSÜN: Sokakta mı evleneceğiz şimdi?

SITKI: Yeni bir yeri nasıl kiralarız. Daireler ateş pahası.

NASUHİ: Ben de çaresizdim üzgünüm... Benimki de geçim derdinden.

MÜFİT: İnsanlık paraya değişilmemeli. (s. 255- 256)

...

Sıcak Ekmek Gibi Şarkısı

Neden yoksun bundan / Peki ya onca insan? / Ya neden ortada onca
insan, / Biz neden sokaktayız peki ya? / Bir kusurumuz olmalı
mutlaka (s. 257)

Din sömürüsü ve hurafeler:

İNSAF: ... Telli babadan başlayıp İstanbul'un ne kadar ermiş evliya türbesi varsa adağa gittik...

SITKI: Demek dedelerin bir yardımı olmadı.

İNSAF: Ne dedelerin ne babaların. Hepsi paralarının hizmetinde zengin kızını kör topal demeden kapıyorlar. Yoksul, dünya güzeli de olsa, namusu okka da çekse nafiye... (s. 187)

...

SITKI: Evli misin?

D. ALİ: Uyy, ağzımdan kaçtı. Ne durdun? Ne şaşırın? Hoca ne diyor... Dörde kadar yolumuz var... (s. 204)

...

AYŞEN: .. annem hacı, dünyalarımız ayrı. Baktım ki birarada olamayacağız, kendimi evliliğe attım...

İNSAF: Hani kocan için varlıklı diyordun, iyi diyordun?

AYŞEN: Görgü olmayınca varlık nedir ki... Bilek gücüyle çevirmiş Seyrantepe toprağını... Kendini adam sanıyor Allah'ın ayısı...

İNSAF: Vah boğazından kesip Hac'a giden Kifaye'ciğim... (s. 214–216)

İşsizlik:

İNSAF: Bir işe girer çalışırsanız evlenebiliriz diyor. Sanki iş bulduk da çalışmadık.... (s. 181)

...

SITKI: Neden şimdiden peşin peşin ev kadınlığını seçiyorsunuz? Kocasının eline bakan bir olmaktansa, en azından çalışıp hayatınızı kazanmanız doğru değil mi?...

Toplumdaki ekonomik düzenin getirdiği çıkarıcılık, miras yedilik, açığözlük, düzenbazlık:

Hazır Yiyicinin Şarkısı

Bilmedim fiyatını ömrümce/Ekmeğin, şekerin, tuzun, muzun./
Ayağıma geldi ne istedimse.../Hayatın yorgunuyum ben/Rahat
vurgunuyum ben./...Mal mülk edince intikal./Anladım en zor
mesleğin adı hamal... (s. 190)

Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı

...”Hiç mülkiyet esas olmasa/ Elden gitmez mi dinimiz, imanımız, / Oturur bekler mi bizi evde, karılarımız” / Uluorta konuşurur muyum dinsizleri... Anlattım sabahına Hamdül Bey’e, “Aslan evladım” dedi/ Duymasın arkadaşların, / Yevmiyene zam geldi.” (s. 198)

D. ALİ: ... Bu dünyada açığöz olacaksın. Kazığı yemeyecek, atacaksın... Kazığı yiyen düşünsün, bana ne... Biz de mezara kadar işçi kalacak değiliz ya. Kat karşılığı kolluyorum. Bir tane düşürdüm mü sonrası yürü ya kulum... (s. 198–199)

D. ALİ: Altı senedir İstanbul’da sabah sekiz akşam sekiz mala sallıyorum. Anam dinim si... (ötekilerden ötürü sözünü değiştirir) ağlıyor. Bana yeşil ışık yandı köşeyi döneceğim. (s. 203)

Muhabbet Tellalının Şarkısı

Dar boğazlar devrine yetiştik, / Para karganın ağzında değil, peynir gibi / aslanın ağzında demir leblebi, / Bizim meslekte hele, metazori, / Tilkiden kurnaz olacaksın... Merhamete yer yok yürekte...(s. 205)

Kadın sorunları:

Hangi tarlanın Ürünü Bunlar

Pembe’nin babası yoksul bir köylü.../ Pembe güçlü, bir çift öküzü bedel,/ Başlığı hesaplı bir çift öküzden... Konfeksiyoncu kızlar aranıyor, / On iki, on dört yaş arası. / Dardaydı elleri, / Hacer’i işe koydu babası... Ne sigortası vardı ne sendikası... / Köyden göçüp gelmişlerdi / Anası gündeliğe gittiğinden, küçüklere o bakıyordu.../On altısında apansız kaybordu ortadan.../ Nadide genç yaştabir yanlışlık yaptı, kendi gibi küçük bir memurla evlendi... / Arttı her gün hırgür, dırdır; / Yokluk gönül soğutur... Bir de şaşkın sormuyorlar mı, neden çoğalıyor düşkün kadınlar diye.(s. 213)

Yuvayı Kim Yapar

Yemek bulaşık, / Çamaşır temizlik... Kumara veriyor paraları/ Her gece körkütük sarhoş/ Her gün dayak birkaç fasıl/ Ev açtı metresine/ Dayanamayacağım artık yeter. /Sabır kızım, dayan dayan/ Dişi kuştur yuvayı yapan.

İNSAF: (İzleyiciye) Diye diye, dişi kuşun yuvasını yapmışlar... (s. 225–226)

Rumuz Goncagül, *ironi ile güldürü yöntemini* de kullanmıştır. Oyunun ilk sahnesinde, anlatıcı-eksen kişi konumundaki İnsaf, oyunun türünü ironik bir biçimde eleştirir. Oyunda göstermecî anlayışın pek çok özelliği kullanılacaktır ve İnsaf, oyunun daha başında göstermecî anlayışı eleştirip, seyirciye oyunun gelişimi hakkında bilgi vererek onlara bilme noktasında ironik bir üstünlük sağlar ve güldürüye katkıda bulunur.

İNSAF: ... Neymiş efendim çağdaş orta oyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermecî olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı... Düşünsene perde olmadan, böyle derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız maksesuarsız... Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara... (s.178–179)

Oyunun en önemli ironisi, Gülsün'ün kiracıları Sıtkı'yı sevmesine rağmen, evlenmek için gazeteye Rumuz Goncagül olarak ilan vermiş olmasıdır. Sıtkı da Gülsün'ü sevmekte ama açılmamaktadır. Goncagül'ün kim olduğundan habersiz mektup yazan Sıtkı, ana kızın yardım isteği üzerine gerçeği öğrenir ve kendi yazdığı mektubu kabul ettirmeye çalışır; ancak karşılıklı anlaşmazlık sonucunda iki taraf da karşı tarafın kendini sevmediği kanısına kapılır ve oyunun dolantısı başlamış olur. Oyunun sonunda diğer mektup sahiplerinin iç yüzünün anlaşılması sonucunda, Gülsün ve Sıtkı, aslında başından beri birbirlerini sevdiklerini itiraf ederler. Bu durumu oyunun en başından bilen seyirci, beklenen ile gerçekleşenin uyuşmazlığını, önceden kavramanın verdiği üstünlük duygusu ve ironik haz ile oyunu izlemiş, oyunun kendi bekledikleri doğrultuda gelişmesiyle, kahkaha atmasa da gülümsemiştir.

SITKI: Benim düşüncem başka... Niye içtim bugün sorsanıza bana.

AYŞEN: Adam olmaya niyetlenmişsin herhalde. Çıksana ortaya açık açık.

SITKI: Çoktan çıktım... Mektubumda da yazdım.

AYŞEN: Hangi mektuptan bahsediyorsun?

SITKI: (Geciktirmeli) O destenin içinde benimki de vardı... Tek işe yarar bu dedim içlerinde. Ciddiye almadılar. Zengin aradıklarını söylediler; şey dediler... (s. 247–248)

Rumuz Goncagül'de beklenen ile gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk dışında, gerçek ile görünüş çatışmasında da seyirci bilme-kavrama noktasında üstün kılınarak ironik

güldürü yaratılmaktadır. Bunun en belirgin örneği kişileştirmelerde olmaktadır. Geleneksel tiyatronun tipleri durumunda olan oyun kişileri, durum ve olaylarla değişmeyen, gelişmeyen özelliktedir; ayrıca, oyuna sırayla giren bu kişiler, şarkıları ile kendilerini tanıtmakta ve kişilikleri hakkında bilgi vermektedirler. Bozuk düzenin sergilendiği oyun içerisinde, kendilerini olduklarının dışında aktaran bu oyun kişilerinin seyirci tarafından bilinmesi de ironik bir bakış açısı sağlamaktadır. Bu, görüldüğü gibi olmayan kişiliklerin genellemesi *görünen ile görünmeyen arasındaki farkı* da ortaya çıkarmakta ve epik tiyatro tarzında bir yaklaşım sunmaktadır; *yaşam gerçeği görünenin dışındadır*. Rumuz Goncagül’de, düzenin yarattığı tipler yine düzen içerisinde farklı davranarak çevrelerini yanıltmayı başarmaktadırlar. Seyircinin kendilerine kavramabilme noktasında sağlanan üstünlük ile yaşam içinde de benzer bir genellemeye gitmeleri ve sorgulama yapmaları hedeflenmektedir. Kişi kendine verileni sorgulamadan, düşünmeden kabul etmemeli, gerçek ile görünen arasındaki farka düşünerek ulaşabilmelidir; bu epik tiyatronun dayandığı toplumu değiştirme ülküsü doğrultusunda bir adım olacaktır.

Grotesk-fantezi-cinsellik kaynaklı güldürü açısından bakıldığında; Rumuz Goncagül’de sadece açık-saçıklık olarak yansılanan cinsellik kaynaklı güldürü öğelerinin bulunduğu görülmektedir. İnsaf ile Gülsün’ün varlığı zaman zaman Kavuklu ve Kavuklu arası gibi bir ilişkiyi canlandırırsa da, burada Gülsün, saflıktan ve eğitimsizlikten dolayı yaşam deneyimine ve kültürel birikime sahip olmamasıyla, gülünen kişidir; var olan bir fiziksel kusuru nedeniyle grotesk bir durum yaratılmamaktadır. Oyundaki cinsellik kaynaklı güldürü; Karagöz’deki gibi belirgin bir açık saçıklık değil, söz oyunları ile sınırlandırılmış, satır aralarında verilen bir müstehcenlik şeklindedir. Oyun kişinin özelliğine göre dozu da değişmekte, tipin ve toplum yapısının bu durum karşısındaki tavrı verilmektedir. Bu noktada cinselliğe, toplum içinde söylenmesi ayıp karşılanan sözcüklerle atıfta bulunulmuş ve cinsellik çağrıştırılmıştır.

Şarkı: Birine Dayanarak Yaşamak

Zaman kötü kötü,/ Açlıktan örümcek bağlamış /

Milletin gö... (sessizlikten sonra) zü. (s. 177)

D. ALİ: ...Anam dinim si...(ötekilerden ötürü sözünü değiştirir) ağlıyor
(s.203)

İNSAF: Sen sittin sene kiracı kalacak değilsin ya aşağıda... (s. 185)

- AYŞEN: Ne susuyorsun osuruğun mu düğümlendi? (s.244)
- ...
- İNSAF: Bizim için yaş o kadar önemli değil. Yeter ki (durur) şey olsun, her halde şeysin sen.
- MÜFİT: Ne?
- İNSAF: Yani gücün kuvvetin şey işte.
- MÜFİT: Şey nedir anlayamadım?
- İNSAF: Şey şeydir efendim, nasıl anlatayım. (Utangaç bir gülümse ile elini ağzına götürür.)
- MÜFİT: (Utangaç) Ha şimdi anladım.şey. (şemsiyesini bir an öne tutarak omzuna alır) Evet şeyim, ama onunla bitmez ki. Başka şeyler de var...(s. 222–223)

Oyunda bazen de cinsellik, direkt karşılığında kullanılmış ve bununla güldürü yaratılmıştır.

- İNSAF: ... Sen bakarken bakarken boynuz takacaktın.
- HALET: O nasıl lakırdı; ne demek efendim bu şimdi?..
- İNSAF: Hep bakacaktın Halet Bey... İnsan soyu bakışaraktan mı çoğalıyor?
- HALET: Çaresi var. Harika ilaçlar yapıyorlar. Padişah macunlarına taş çıkarıyor. (s.197)
- ...
- D. ALİ: Kör topal bir şey değildir ya?
- SITKI: Bozarı yoktur.
- D. ALİ: O da bize yeter. Zaten çirkin güzel adı bir, karanlıkta tadı bir. (s.203)
- ...
- REFİK: Sigara?
- GÜLSÜN: Hayır içmem. İçine ilaç koyup şey yapıyorlarmış şey işte. (s. 208)
- ...
- GÜLSÜN: ... Offf, ne zor işmiş.
- İNSAF: Becerdin ya?
- GÜLSÜN: Becerdim.
- İNSAF: Nasıldı?
- GÜLSÜN: (Hülyalı) Tam bir erkek.
- İNSAF: (Çıkışır) Tadına mı baktın?.. (s. 212)
- ...

Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar

Gözüne uyku girmiyordu geceleri, / O garip seslere uyanıp / Babasını
anasının üstünde görelili beri... (s.213)

...

AYŞEN: Eyvah kız yoksa?

İNSAF: Ne yoksası?

AYŞEN: Şıpınışı becerir o... Başına bir iş gelmiş olmasın. (s. 217)

Şiddet de güldürü ögesi olarak, geleneksel tiyatrodaki kendine yer bulmuştur. Ancak, Rumuz Goncagül'de de şiddet, saldırganlık, itişme, kakışma ile gülmece sağlanan ve en kötü kahramanın bile -şiddet kullanılarak yakalanılıp cezalandırılmak istenen, kadın pazarlayan Refik'in; güldürü amaçlı olarak betimlendiği bir biçimdedir.

AYŞEN: (Kapıyı tutar) Kaçmak yok Kenan Bey... (Çantasından bıçak çıkarır)
Tongaya bastın demek godoş. Ellerini havaya kaldır.
Gebertirim... (peruğunu atar, takma kirpiklerini çıkarır) Tanıdın mı
şimdi on günlük karını; bırakıp kaçtığın karını...

REFİK: (Ayşen uzaktan bıçağı saplar gibi hamle yapar, Refik geri kaçar,
Canı yanmış gibi bağırır) Aahh... İmdat...

İNSAF: Aman!

MÜFİT: Yapmayın rica ederim. Ben heyecanlanınca bayılıyorum.
(Gülsün ve Sıtkı iki yandan bağırıtıya gelirler)

GÜLSÜN: (İçkili, çok doğal) Anne cinayet mi işleniyor?,

SITKI: Burada film kopmuş...

AYŞEN: Palavrayı kes, doğruyorum yoksa.

SITKI: (Elindeki domatesi uzatır) Elin değmişken şu domatesi de
doğrasana...

REFİK: ... (Ayşen'in uzaktan bıçak dürtüsüne, canı yanmışçasına) Aahh...

AYŞEN: ... İş başa düştü... (Bıçağı Refik'e saplamak üzere hamle
yaparken) Yaşamak istiyorsan konuş ulan.

REFİK: (Canı yanmışçasına) Aahh. ... Ben bir alçağım... Gençliğinin
güzelliğinin hatırı için bağışla beni.

AYŞEN: Hala mı güzellik palavrası ulan. (Bıçakla hamle yapar).. Söyle ulan,
benim gibi kaç kişiyle evlendin?...

REFİK: ... (Ayşen'in bıçak hamlesi hazırlığına karşılık) On iki.

AYŞEN: Yaylan polise teslim edeceğim seni... (s. 242-245)

Geleneksel ve epik özellikler açısından incelenen Oktay Arayıcı'nın oyunlarında; bu özelliklerin kullanımı, oyunların türüne ve işlediği konulara bağlı olarak, farklı çizgilerde gelişmektedir. *Rumuz Goncagül*'ü çağdaş bir ortaoyunu olarak niteleyen ve geleneksel tiyatronun orta oyunu kalıplarından yararlanan yazar, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde köy seyirlik oyunlarının biçimini kullanmış ve bu özde toplumu eleştirmiştir. *Nafile Dünya*'da ise seyirlik geleneğimizi güldürü özelliğiyle değerlendiren Arayıcı, her oyununa epik tiyatronun eleştirel bakış açısı oluşturma ilkesini eklemiştir. Bu anlamda, oyunlarda kullanılan mizah yaratma özelliği ve dil kullanım biçimleri farklılaşmakta ancak, hepsinde ortak olan açık biçimin etkisiyle gelişmektedir.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, yazarının tanımıyla seyirlik tragedya'dır. Bu nedenle incelenen başlık altında mizah yaratma yöntemlerinden değil, dili kullanım özellikleri ile toplumsal taşlamanın eleştiri boyutuna ulaşan yapısından söz edilebilir. Yazar, toplum yapısını incelerken, gülmece değil ağırbaşlı bir düşünce sistemi oluşturmuş, oyununu her ne kadar biçimsel olarak geleneksel türlerle benzerlik içinde kurgulasa da; güldürü bakımından, bunlardan ayrılarak köy seyirlik oyunu ritüeline benzer bir yapı oluşturmuştur. "Benzetisini, özel olarak derlemiş seslerden, Oktay Arayıcı çıkardı seyirlik tragedyamızın. (s. 101)"

Oyun kişilerinin birçoğunun köylü olmasına karşın şive veya ağız kullanılmamıştır. Fakat yeri geldikçe halk deyişleri ve atasözlerine başvurulur. Arayıcı'nın, oyunun öyküsünü anlatırken deyimlere, atasözlerine başvurmuş olmasının nedeni; hem seyirciye, doğruluğu; genellikle kabul edilmiş düşünce yapılarının tartışmasız kabul edilemeyeceğini, dolaylı olarak bildirmek, hem de anlatımın akıcılığını sağlamak olmalıdır. Oktay Arayıcı'nın amacının sosyalist gerçekçi dünya görüşüne dayanan bir anlayışla, seyirciyi eğitmek olduğunu söyleyebiliriz... Oktay Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde seyirci için kurulmuş bir halk mahkemesi ile, oyun içinde oyun kurgulayarak yadırgatma yönteminden yararlanmıştır. Böylece, uzaklaşma-yakınlaşma arasında ironik konumda tutulan seyirci, aktif hale getirilmiştir. Yazar mesaja dikkat çekmek için illüzyon bozmadan, anlatıma, tat katmak içinse; geleneksel tiyatrodan yararlanmıştır. (ALTİKULAÇ, 2003, s. 40-54)

Değişik sosyal sınıfların ve zümrelerin yer aldığı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde, kişilerin konuşmaları kendi kimlik özellikleriyle örtüşür özelliktedir. Yazarın oyunun başında “ağız kullanılmamalıdır” uyarısı, oyunu yöresellikten çıkarıp evrensele taşıma amacıyladır. Oyunda kullanılan halk konuşma lehçesine uygun sözcükler, atasözleri, deyimler; gelenekselin köy seyirlik türü özelinde toplumsal sınıfı tanımlama amacındadır, günlük ve yaşayan bir dil oluşturulmasına katkıda bulunurlar. Oyunda diyalog kadar, düşüncüyü aktaran monologlardan da yararlanılmış, kişilerin ve grupların çatışması bu düşüncelerin aktarımı ile de oyunun devinimi oluşturulmuştur. (SAĞLAM, 1999, s. 140–141)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nde Kullanılan Atasözleri:

İt arabanın gölgesinde yatmış da araba benim sanmış. (s. 121)

Ekin vermeyen tarlanın tapusu sandıkta tutulmaz. (s. 134)

Gökten ne yağmış da yer almam demiş. (s. 145)

Düzelir böyle kalmaz, yıkılır güze kalmaz. (s. 151)

Elifi görse mertek sanır. (s. 162)

Deveye binmişken koyun arasında saklanılmaz. (s. 167)

Deyimler:

Dereyi geçerken ayı dayı olur. (s. 112)

Başının üstünde yel estirmez. (s. 113)

Tilki uykusunda... (s. 114)

Darı beklediğin tarlaya bostan ekmişsin. (s. 119)

Dar zamanda insan yılanı da sarılır. (s. 119)

Boşa koydum dolmadı, doluya koydum almadı. (s. 142)

Taşın temizse suyun bulanık, nasıl içeyim. (s. 144)

Tuzu kuru. (s. 148)

Öküz altında buzağı aramayın. (s. 154)

Alnımız açık. (s. 154)

Canlı cenaze. (s. 159)

Ölecek karga kırılacak dala konarmış. (s. 163)

Sürtü tersine dönünce arkadaki uyuz keçi kılavuz yerine geçer. (s. 163)

Ayağı baş yapmak. (s. 164)

Anasının elini öpen kadı olunca, oğlu kimi kime dava etsin. (s. 165)

Halk Lehçesine Özgü Sözcükler:

Yüzgeri, Eynime, Devrisi, Çizisinden (s. 111), Umuşlu, Erimli (s.114), Güdek (s.116), Arısili (s.118), Yağısına (s. 117), Pulat (s.118), Esritip (s. 118), İşkil (s.119),Çevrenim, Genledi (s. 121),Sarılaşmak, Serpelen (s. 122), Koşa yaşatsın (s.123), İstihareye (s. 129), Diyesiymişsin (s. 138), Küşüm, (s.141), Kızanın (s.144), Kanayıklı (s.145), Varsıya, Göresledim (s.151), Güves, Gönendirenim (s.152), Kursağına(s.158), Ürküş, Yüksünmüş (s.161), Soykasını (s.165), Irganmasını, Tutamağı (s.171)

Tekerlemeler:

SULTANCA:Elleriniz zincir olsun. / Zincirleriniz sağlam olsun.

İlk doğacak oğlan olsun./ Açık cennet kapısı/ Muratlar hâsıl olsun.

Maşallah /Yüce mevlam vere / İnşallah (s. 123)

HACER: Yattım ala / Dört yanım Kal'a / Kilidim Muhammed Mustafa/

Anahtarım Cebrail/ Allahım baş / Hazreti Ali yoldaş /

Yanıma gelen / Eli bağlı yüzü kara yuttaş. (s. 130)

Mizah öğeleri içermeyen oyun, geleneksel tiyatronun açık biçim özellikleri dışında ironi yaratma özelliğinden de yararlanmıştır. *İroni* açısından bakıldığında Oktay Arayıcı'nın, mesaja ağırlık vermek için epik öğelerden, anlatıma tat katmak içinse; geleneksel öğelerden yararlandığı, oyun içinde oyun kurgusu ile seyirciyi, olaylardan uzaklaşma ile duruma yakınlaşma arasında bıraktığı söylenebilir. Ancak, seyircinin bilme noktasında üstün bir konumda olduğunu söylemek güçtür; zaten oyun kişilerinin de rolleri bittiğinde sahneden ayrılmayıp seyirci gibi sorgulama işlemi ve araştırmayı izliyor olmaları, oyunda; *oyun kişileri ve gerçek* olmak üzere iki tür seyirci olduğunu gösterir. Bu nedenle oyun kişileri de gerçekleri değerlendirmek konusunda, gerçek seyirciler kadar yükümlüdür ve bu oyunun farklı bir ironik yaklaşımı olduğunu ve yazarın, seyirciyi olduğu kadar oyuncuyu da olaya yakınlaşma-uzaklaşma, bilme-bilmeme arasında ironik bir konumda bıraktığını göstermektedir. Oyunda ele alınan bir başka ironi ise Haydar'ın öldürülmesi üzerinedir. Oyun kişileri Haydar'ın öldürüldüğünü bilirler, fakat, bu da örtük bir bilme durumudur. Gerçekten neler olduğunu ve Haydar'ın neden öldürüldüğünü, onu öldürenler bile tam olarak bilemezler. Haydar da oyuncu ve seyirci gibi bilme-bilememe arasında ironik bir konumdadır. Ayrıca, yazdığı mektupların ölümüne neden olabileceğini görememiş, Haydar'ın hatasını fark eden ve

bunu seyirciye hatırlatan araştırmacılar olmuştur. Burada verilen “kaderin değişmezliği” değil, kaderin; insanların elinde olduğu ve bunun için eleştirici ve yargılayıcı olmak gerektiği mesajıdır ve bu, oyunun girişinde Haydar’ın, oyunun özetini içeren koçaklaması ile açık bir biçimde seyirciye iletilmektedir. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*’nin verdiği bu mesaj, oyunun epik tiyatro ve gerçekçi-toplumcu düşünce etkisinde yazıldığını gösterir bir özelliktir. (ALTIKULAÇ, 2003, 107–134)

Nafile Dünya’da Kullanılan Atasözleri:

- Ağaç fidan insan gençken. (s. 17)
- Karı malı, kapı mandalı. (s. 29)
- Bir müsibet bin nasihattan yeğmiş ha. (s. 69)
- Üç günlük seyisliği var, kırk yıllık at boku eşeler. (s. 91)
- Yetim hırsızlığa çıkınca ay akşamdan doğarmış. (s. 92)

Deyimler:

- Boyumuzdan büyük işlere karışmayalım. (s. 22)
- Sen benim boyumun ölçüsünü ne zaman aldın. (s. 22)
- Baltayı taşa vurmuş olmalıyım. (s. 24)
- En iyisi etliye sütlüye karışmamak. (s. 30)
- Pire için yorgan yakmak. (s. 32)
- Başınıza çorap öreyim görürsünüz. (s. 33)
- Yangına körükle gitmek. (s. 36)
- Bu abdestle çok namaz kılar onlar. (s. 42)
- İki ucu boklu değnek. (s. 48)

Halk Lehçesine Özgü Sözcükler:

- Akıntı çağanozu (s.21), Kerçemeli (s.23), İcarsız ırgat (s.32), Yelyepelek (s.33), Hasenat (s.44), İşkil (s.51), Çumup (s.52), Esvelesine (s.53), Zabartasından (s.53), Nizam (s.56), Kanayaklı (s.61), Yestelemişken (s.71), Hasedi fesadi (s.85), Tözüne (s.90), Kavarası (s.91), Nirengi (s.94), Malı müsadere (s.94), Çağalarımız (s.95),

Oyunda Başkomiser Ramazan tipinin ironik durumuyla toplumsal ve siyasal yergi iç içe geçmiştir. Ortadaki suç; kişisel değil, sistem kaynaklıdır, geçmişin değerleriyle bozuk düzen ve yoz değerlerle savaştan Ramazan ise suçun, tüm bu düzenin işleyişine izin veren yapıda olduğu gerçeğini kavrayamaz. Seyircinin bu durumu ve Ramazan’ın başına gelecekleri anlayıp, Ramazan’ın, kendi yazgısını görememesi ve düzenin değişmezliği,

oyundaki ironiyi oluştururken, yergiyi de eleştiri boyutuna taşır. Oyundaki dil ve hareketten kaynaklı güldürü öğeleri de ironiyi ortaya çıkarmak üzere kullanılmıştır. (TEKEREK, 2005, s. 283)

Nafile Dünya'da orta oyunu ile Karagöz'deki gibi toplumun farklı kesimlerini temsil eden kişilerin hallerinden, farsa dayalı güldürü üretme biçimleri yaratılmıştır. Ayrıca oyunda dile dayalı güldürü yaratma yöntemleri ve ironiden de yararlanılmış, siyasî taşlama ile hem güldürü sağlanmış, hem de toplumsal eleştiri yapılmıştır.

RAMAZAN: Sözlerimi tekrarla. Doğruyu söyleyeceğime.

HALİL: Doğruyu söyleyeceğime.

RAMAZAN: Allahın kitabı üzerine.

HALİL: Kur'anı Kerim üzerine,

RAMAZAN: Ben Allahın kitabı demiştim.

HALİL: Ben Allahın kitabı demiştim.

RAMAZAN: Yanlış söyledin.

HALİL: Yanlış söyledin.

RAMAZAN: (Eliyle Halil'in ağzını kapattıktan sonra) Ben Allahın kitabı diyorum, sen Kur'anı Kerim diyorsun.

İNSAF: Üsteleme evladım, fukaranın, fazlasına ne aklı erer, ne dili döner.
(s.40)

Oyundaki ironi, Ramazan'ın gerçekleri görmemekte diretmesidir. Bir devlet büyüğünün çıkarlarına ters bir davranışında, başka bir yere tayin edilmesinin nedenini göremediği gibi, iş arkadaşı Ali-Cemali-Abdülcemali'nin gerçek yüzünü de göremez. Tayininin çıktığını haber vermeye gelen Emniyet Müdürünün, kendisini, başından savmak istediğini anlayamaz. Kaçakçı köylülerle, milyoner kaçakçıları, aynı kefeye koymaması gerektiğini ve tehlikede olduğunu da fark edemez. Ramazan'ın bilme-farkındalık noktasındaki ironisinin en çarpıcı özelliği, bilmek istememesi ve onun için, tek gerçek olarak, özdeyişlerde yazılı olanları kabul etmesidir. Özdeyişlerin yazılı olduğu levhalar, bu anlamda görünen ile görünmeyen gerçekler arasındaki çelişkiye dikkat çekerek ironik durumun altını çizmektedir. Ramazan, oyunun sonunda öldürüldüğünde, tüm oyuncular sahneye çıkar ve: "Devir devran ters döner/Suç kimdedir çare ne?" diye sorarlar. Ramazan, yattığı yerden doğrular "Çare orda, levhalarda yazılı" cevabını verir. Aslında

sahne işçisi levhaları kaldırmıştır. Ramazan'ın görmediği ironi, Bertolt Brecht'in epik tiyatro seyircisinden beklentisini vurgular biçimdedir. Arayıcı oyunda, ülkenin görünmeyen gerçeklerini tartışmaya açarak, seyircinin, Ramazan'ın içinde bulunduğu düzenin kendilerini de kavradığının farkına varıp, Ramazan'ın yaşadıkları sonrasında değişim için adım atmasını sağlamayı hedeflemiştir. (ALTIKULAÇ, 2003, 107–134)

Arayıcı'nın oyunlarında söze dayalı güldürünün en önemli yeri tuttuğunu söyleyen Yavuz Pekman, halk tiyatrosunun söz ustalığının çene yarışı ile seyircide büyülenme ve hayranlık etkisi yaratan özelliğinin, yazarın oyunlarına da hâkim olduğunu ekler. Arayıcı için sözcükler, sadece seyirciyi güldürme amaçlı değil, belli durum ve kişileri tanımlamak, toplumsal taşlama sağlamak ve izleyenin kalıplaşmış algısını kırma amaçlıdır. Arayıcı, sözlerle gerçekleşen bir atışma biçimindeki çene yarışını kullanarak, sözlerle iki tipi değil, düzen ile kendini ve seyirciyi karşı karşıya bırakmaktadır. (PEKMAN, 2002, s. 121–122)

ALİ: (Girer, sıkıntılı) Beyefendi yeni öğrendim, malın sahibi milletvekiliymiş.

RAMAZAN: Biliyorum.

ALİ: Eşi dostu çok. Bunlar arasında hatta...

RAMAZAN: Hatta?

ALİ: Hatta yı biliyorsunuz. Yani (tekrar susar)

RAMAZAN: Yani ne?

ALİ: Baltayı taşa vurmuş olmayalım.

RAMAZAN: İşimiz kanunla, baltayla değil. (s. 25)

...

MÜFETTİŞ: (Boynunu işaret eder) Vuracaksın boyunlarını. İdam edeceksin.

RAMAZAN: Bizde idam iple

MÜFETTİŞ: Sallandıracaksın ipte. Bizim politik vazifemiz bu.

SARHOŞ: Baylar adalete siyaset karıştırdığınızın farkında mısınız.

MÜFETTİŞ: Asacağız. Adaletle asacağız.

SARHOŞ: Çamaşır mı asıyorsunuz?

MÜFETTİŞ: Adam, adam.

SARHOŞ: İyi iyi güneşli yere asın da çabuk kurusunlar. (s. 75)

C. Kişiler ve Kişileştirme

Çağdaş Türk tiyatrosunda, oyun kişilerinin, genellikle tip özelliği taşıdığını, renkler katılsa da, bunun, onları henüz karakter haline getiremediğini söyleyen Sevda Şener, seyircinin oyun kişileriyle, ancak, ortak toplumsal yapı özellikleri ve insani nitelikleri aracılığıyla duygusal yakınlaşma sağlayıp özdeşlik kurabildiğini ekler. *Tip* özelliği taşıyan oyun kişilerinin temel özelliği, sorun yaratan toplum kurumlarını ve değerlerini simgelemesi ve toplum sorunlarına ışık tutmaları olmuştur. Tiyatronun kalın çizgilerle yaratılmış tipleri, konunun genellikle aile ortamından alınması nedeniyle karı, koca, kız ve erkek olarak nitelendirilerek ekonomik durumları, meslekleri ile sınıflandırılmakta ve burada kültürel ve ahlaki özellikleri de rol oynamaktadır. Oyun yazarının toplumu eleştirip yargılamasının aracı olan tipler, sivriltilen zaafı ile toplumdaki aksaklıkları göstermekte, ahlak dışı günlük davranışları ile ele alınmaktadır. Aile namusu, kadın erkek ilişkileri, iş ahlakı gibi konularda değer yozlaşmasının bireyler üzerindeki etkileri gibi konularda tipler, kesin ve önceden saptanmış tutum ve davranışları ile çizilmekte, kişilerdeki gelişimler gösterilmemektedir. (ŞENER, 1972, s. 63–65)

Geleneksel tiyatromuzun özelliklerinden yararlanarak çağdaş oyunlar yazma arayışında olan yazarlarımız, *tip* özelliklerini seyircinin oyun kişisi ile özdeşleşmesini engelleme noktasında kullanmışlardır. Oyun kişileri, ne kadar psikolojik derinlikten yoksun bir genelleme içinde olurlarsa, seyirci oyunda bu kişilerin anlatımı ile verilmeye çalışılan yaşam gerçeğini, o kadar net görebilecektir. Rumuz Goncagül’de de yazar, oyun kişilerini, tipik toplumsal özellikleriyle yansıtarak, seyircinin kendi toplumsal portresini ve bunu oluşturan sosyo-ekonomik yapıyı dışarıdan gözlemleyebilmesini sağlamayı hedeflemiştir. Bunun için, geleneksel tiyatronun ortaoyunu türünden yararlanılmış ve kişileştirmeler bu doğrultuda yapılmıştır. Evlilik kurumunun ekonomik koşullar altında değerlendirilerek toplumsal bir sorun olarak irdelendiği Rumuz Goncagül’de; olaylar, kızını evlendirmek isteyen İnsaf ile Gülsün çevresinde gelişir. Geçinmekte zorlanan anne ile kız, tüm umutlarını Gülsün’ün evliliğine bağlamış, bu nedenle de gazeteye Rumuz Goncagül olarak ilan vermişlerdir. Oyun süresince, rumuza cevap yazmış toplumun çeşitli kesimlerinden erkekleri görürüz. Ayrıca, ana kızın kiracıları Sıtkı ve İnsaf’ın hacı arkadaşının kızı Ayşen de çizilen toplum panoramasında rol oynarlar.

İNSAF:

Kocasından kalan emekli aylığıyla geçinemedikleri için, kızı Gülsün'le birlikte kirada oturduğu ve namus kalesi dediği ahşap evin bir odasını, bir bekâra kiraya vermek zorunda kalan, iyi yürekli ev kadını; yaşı geçmekte olan kızını evlendirmek için didinen, bu uğurda ziyaret edilmedik, adak adanmadık yatır bırakmayan, son bir ümitle evlenme ilanı yoluna başvuran, bu ilana karşılık verenlerden biriyle kızı adına konuşmaya gittiğinde, içinde beklenmedik duygular kabaran, merhum Ruhi Beyin biçare dul eşi. (s. 174)

Oyunun iki eksen kişisinden biri olan İnsaf, “geleneksel değerlere bağlı, yapmacıksız, ev kadınlığı ve analık görevlerinin sorumluluğunu taşıyan *orta halli ve koruyucu kadın* tipidir. Kocasına sadık, çocuklarına fedakâr bu kadın tipi, para sıkıntısına ve türlü zorluklara sabırla göğüs gerer, ilişkilerinde sevgi ve bağlılık rol oynar.”(ŞENER, 1972, s. 67) Yaşı geçmekte olan kızını, üzerine geçim sıkıntısı da eklenince bir an önce evlendirmek isteyen İnsaf, güngörmüş ama kocasının ölümüyle fakir düşmüş, namuslu, dürüst geçmişin değer algısına sahip bir annedir. En son çareyi rumuzda da arasa, zengin damat bulmayı da istese, aslında kızının mutluluğunu ister, kiracıları Sıtkı ile aralarını yapmaya bile çalışır.

İNSAF: Biz bu işi Sıtkı'ya açacağız... Açacağız ona. Bakalım ne renk verecek?

Eğer niyeti varsa ortaya çıkar.

GÜLSÜN: Çıkmazsa?

İNSAF: Ümidini kesersin ondan; mektuplardan seçeriz.

GÜLSÜN: Ya bunlarda daha hayırlı bir kısmetim varsa.

İNSAF: Üç beş mektup geldi diye zamane kızları gibi gönlündekinden yüz mü çeviriyorsun? (s. 180–181)

GÜLSÜN:

İnsaf Hanımın, ahlakı bozulmasın diye ilkokuldan sonra okutturulmayan, eline, diline, beline sağlam yetiştirilmiş, ama onca erdeme rağmen hanideyse küle kalan, bir yandan kiracıları Sıtkı'ya yakınlık duyarken, bir yandan da “Goncagül” rumuzuyla koca arayan, görüşmeye gittiği ve hayatta baş başa kaldığı ilk erkek olan, kadın satıcısı Refik'e tutulan ev kızı. (s. 174)

Oyunun diğerk eksen kişisi olan Gülsün, “orta halli ailenin eğitilmemiş yüzeysel geç kız tipi özelliğindedir. Tüm umutlarını geçimini sağlayacak ve ona özlediği rahat ve gösterişli yaşayışı verecek bir kocaya bağlamıştır ve törenin kısıtlayıcı olduğu çevrelerde düzenci bir anlayıştaadır. (ŞENER, 1972, s. 74) Okumamış, saf, insanları ve erkekleri tanımayan, annesinin sözünden dışarı çıkmayan Gülsün, bir koca bulamadığı takdirde; hayattaki beklentilerinin hiçbirinin gerçekleşemeyeceği kaygısıyla, insani özelemler taşımakta ve toplumda var olabilmek için koca bulmaktan başka çaresi olmayan, “birey olamayan” kadın gerçeğine parmak basmaktadır. (ÖZDEN, 1995, s. 50–51) Eğitim görmemiş, çalışmamış ve dolayısıyla annesinin evinden ve kendi kabuğundan dışarı çıkamamış olan Gülsün, yaşam gerçekliğinden uzak, saf düşüncelere sahiptir. Herkesi kendi gibi sanan Gülsün, hayalini kurduğu evlilik vaadi ile kolayca kandırılabilir. Ekonomik özgürlüğü olmadığı için kurtuluşu kocada arayan bu kadınlar, komik ve iç burkucu bir çaba içerisinde evlenmeye çalışmakta ve bunda bile kendi kararlarını verecek yetide ve isteklerini yaşayacak özgürlükte olamamaktadır. Bu kadınlar gibi, aslında kiracıları Sıtkı’ya âşık olan Gülsün de ona açılmamakta, ancak Rumuz aracılığı ile evlenebilmeyi ümit etmektedir.

GÜLSÜN: (Hülyalı) Anne, beni Kayseri’ye gönderirsin değil mi?

İNSAF: O da nereden çıktı?

GÜLSÜN: Refik Bey, Kayseri’liyim. Hem de dışı, biliyor musun?

İNSAF: Oh oh, bizim kız bir görüşte teslim bayrağını çekmiş...(s. 212)

...

GÜLSÜN: Refik Bey bu söylediğin insan olamaz. inan bana, o böyle bir şey yapmaz.

AYŞEN: Sen erkek milletinin daha ne mal olduğunu bilmiyorsun kızım...

Annem hata etmiş, size bu aklı vermekle. Nerden bilsin ki kızın her konuştuğu mektup sahibine âşık olacak. (s. 218)

SITKI:

İnsaf Hanımın tek göz odasına sığınmış bir bekâr; çalışarak okuyan, aynı nedene bağlı olarak öğrenimi uzayan, arada evliliği düşleyen ama bir evi geçindirebilecek kazancı olmadığı için; hayatını çalışan bir “bayan”la birleştirmek isteyen ve bu düşünceyle Gülsün olduğunu bilmeden “Goncagül”e talip olan, aklı ve dili dışa açık, duyguları içine kapalı bir kâtip.(s. 175)

“Genellikle içine kapanık, yumuşak bir tip, duygulu, iyi yürekli, hayalci, yoksul bir genç olmasıyla *duygulu genç erkek tipi*” olarak karşımıza çıkan Sıtkı’nın âşık olması da bu durumu perçinlemekte, ayrıca, çağdaş oyunların çoğunun erkek kahramanının memur (Sıtkı, bir yandan okumakta -memur olmasa da- bir yandan da geçinebilmek için kâtiplik yapmaktadır.) olması geleneğini de bozmamaktadır. (ŞENER, 1972, s. 85) Bir yandan çalışarak gece mektebinde okuyan Sıtkı da kim olduğunu bilmeden Rumuz Goncagül’e yazmıştır. Durumu anlar ve akıl hocalığı yapması istendiğinde kendi mektubunu över ama, o kadar çekingendir ki; İnsaf’ın ısrarlarına ve ağız aramalarına bir türlü karşılık verip açılmaz. Âşık olduğu Gülsün’e, kendi eliyle koca beğenmek ve derdinden içmekten başka çaresi kalmamıştır. Sıtkı, toplumun saf, temiz, henüz bozulmamış kesimini temsil eder ve bu sınıfın her bireyi gibi, parasız, sıkıntılı ve mutsuz olması da oyunun sunduğu ironik yaşam çelişkilerindedir.

SITKI: Aralarında şey var mı? Tanıdık bildik, diyecektim... Çok, çok güzel yazmışsınız. Yani, demek istiyorum ki, yabancı olduğunuzu sanarak ben de... Yani yazabilirdim ama yazmadım tabi

İNSAF: Senin yazmaya ne ihtiyacın var... Bir söyleyeceğin, bir niyetin varsa, oturup söylersin.

SITKI: Niyetim yok, hayır, benim bir niyetim yok. (s. 185)

...

SITKI: Sünepeliği bırak artık Sıtkı. Ne olursa olsun. Girdin bir yola, sonuna kadar yürü... Belki hoşunuza gitmeyecek ama biri hariç gerisini gözüm tutmadı... Şu. Şöyle diyor...(s. 188)

...

SITKI: Tek işe yarar bu dedim içlerinde. Ciddiye almadılar. Zengin aradıklarını söylediler; şey dediler...(s. 248)

HALET REZAKİ:

İmparatorluktan müdevver bir Osmanlı paşasının; Fransız kültürüyle yetişmiş Cumhuriyet çocuğu; ilk karısını bir aktöre, ikincisini bir fabrikatöre kaptırdıktan sonra, genç görünmek sevdasıyla cildini kremlerle besleyen, saçlarını boyayan, briyantınleyip tarayan, kendine baktırmak için üçüncü bir eş ararken gazetede “Goncagül” rumuzlu evlenme ilanını okuyup kaleme sarılan yaşlı bir hazır yiyci. (s. 175)

Hazır yiyici olan Halet Rezaki çalışmayıp babasından kalan mirası yiyerek hayatını sürdürmüş, iki karısı tarafından da terk edilmiş, yaşlanmışlığı kabul etmeyip, kremlerle gençliğini geri getirmeye ve evlenmeye çalışmaktadır. Kendini bilmez Halet Rezaki, çapkındır ve kızından yüz bulamayınca bu sefer de annesiyle evlenmeye talip olur.

DURSUN ALİ:

İmam nikâhlı karısını memlekette bırakıp büyük şehirde zenginlik şansı arayan biri; harç kararken milyonerliği düşleyen, yerine göre, kendini, usta ya da kalfa diye satan, kat karşılığı yap-satçılığa soyunmak için medeni nikâhla evlenmeyi kuran bir inşaat işçisi.(s. 175)

“Toplumdaki iş ve ticaret işlerinin yozlaşması ve kolay kazanç yollarının artmasıyla ortaya çıkan *fırsatçı tipi* olarak, dürüst olmayan işlerin küçük uygulayıcısı, aracısıdır.” Küçük fırsatları değerlendirip, büyük kazançlar elde etme hayali kurar; açığöz ve düzenbazlığının yanı sıra aile ilişkilerinde de ahlak dışı davranışlar sergilemektedir. (ŞENER, 1972, s. 87, 89)Fırsatçı Dursun Ali'nin tek amacı, köşeyi dönmektir; bunun için köydeki karısı ve ailesinden vazgeçip tekrar evlenecektir. Zaten önemli olan evleneceği kız değil, malı, mülkü, evidir; Goncagül'den çok ev ve imar durumuyla ilgilidir. Burada maddiyat temelli oluşan toplum yapısına ve bu yapının oluşturduğu olumsuz insan tiplerine de dikkat çekilmekte, bu yapının dışında kalan temiz insanların içler acısı hali gözler önüne serilerek düzen eleştirilmektedir. Dursun Ali, aslında düzenin onu sömürdüğünün farkında bile olmayan ve bu sömürü sisteminde kendine de yer bulmaya çalışan küçük insan grubundandır.

D. ALİ: Kiraya verilecek yerleri olduğuna göre evleri büyük demek.

SITKI: (Abartır) Büyük.

D. ALİ: (Sevinçli) Uyyy. Demek büyük. Hangi semttedir?

SITKI: Kocamustafapaşa'da.

D. ALİ: Yanında yöresinde apartman var mı?

SITKI: (yalanını sürdürür) İki yanında da.

D. ALİ: İmar durumu nasıl...

D. ALİ: ... Ne bozuluyorsun? Kız alırken malını mülkünü kim düşünmüyor ki? (bir an) Yahu sormadım, nasıl bir şeydir? Güzel midir? Nelerden hoşlanır?... (s. 202–203)

AYŞEN:

Adını Ayşe'den Ayşen'e çeviren, hacı annesiyle anlaşamadığı için kurtuluş olarak evliliği seçen, mutlu bir yuva kurabilmek uğruna durmadan koca değiştirirken; bir hayli de feleğin çemberinden geçen, şehir gelişirken kenarda kalmış eski bir mahallenin dilberi. (s. 175)

Oyunun *züppe genç kız tipidir*. “Bu tipin değişmeyen özelliği ile; giyime, süse ve gösterişe düşkündür, eğlenceye tutkundur. Eğlenceye ve gösterişe olan aşırı eğilimi, onu öz saygısından, hatta namusundan fedakârlık etmeye zorlar. Hiçbir işi ve sorumluluğu yoktur, tek amacı varlıklı bir koca bulmak ve gösterişli yaşantısını daha da iyi koşullarda sürdürebilmektir.” (ŞENER, 1972, s. 73.) Maddi durumunu yükseltmek için yaptığı evlilik uğruna feleğin çemberinden geçmiş Ayşen, hala zengin olma ve rahat yaşama derdindedir. Zengin kadınlara özentisi ve sınıf atlama isteğiyle adını bile Ayşe'den Ayşen'e değiştirmiştir. Para, mal, mülk hırsı onu hayatta para ve süs dışında bir beklentisi olmayan, kırgın ve mutsuz hale getirmiştir; ama, züppe ve eğitimsiz olan Ayşen, bunların mutsuzluğunun asıl nedeni olduğunu anlayamamakta, kendi bildiğince yaşamaya devam etmektedir. Ayşen'in annesinin hacı olması da, toplumsal çarpıklığın bir göstergesi olarak durmakta ve bu baskıcı din unsuru bir şekilde taşlanmaktadır. Sıtkı ile Gülsün'ün arasında arabuluculuk yapıp birbirlerine açılmalarını sağlayan Ayşen, İnsaf ile Müfit'in de arasını yapar. Ayşen henüz yeni bir koca bulmamıştır ama oyunun en dışa dönük kişiliği olarak çöpçatanlık işlerini üstlenmiştir.

AYŞEN: Yaşım yirmi beş. Annem hacı. Dünyalarımız ayrı. Baktım ki bir arada olamayacağız, kendimi evliliğe attım. (s. 214)

...

AYŞEN: Ev için her şey var... Bana gelince yok. Komşular toplanıp konken monken eğlenip oyalanıyorlar. Boş insan sıkılır değil mi ya. Ben de imrendim, özendim. Hayır, kukumav kuşu gibi oturup akşam onu bekleyeceğim. Kadın süslenir değil mi? Kuaföre, kozmetiğe de para yok... Hangi erkek, cebinden bin lira aldı diye karısını döver...

İNSAF: Vah boğazından kesip Hac'a giden Kifaye'ciğim vah... Ne diyor annen bu işe?

AYŞEN: Ona sorsan her boşanmamda dünyanın sonu geliyor.

İNSAF: (Bozuk) Dünyanın sonu bir türlü gelmez ya, koca delisi... Seninki nikâhli orospuluk. (s. 215–216)

REFİK MAYISOĞLU:

Evlenme vaadiyle ağına düşürdüğü kadınları, balayı yaşadktan sonra parayla satan ve yaptığı iş mesleki yönden ticaret kabul edildiğinden doğal olarak kendini işadami sayan bir muhabbet tellalı. (s.176)

Ayşen'in ilk kocası muhabbet tellalı Refik, bu sefer de Kayserili diş hekimi kılığında Gülsün'ü ağına düşürmeye çalışmış, saf ve dünyayı yeterince tanımayan Gülsün'ü kandırıp etkilemeyi de başarmıştır. Gülsün'ün şansı, Ayşen'in Refik'i tanıyıp foyasını ortaya çıkarmasında yatar.

MÜFİK MÜRTEDE:

Elliye aşmasına rağmen hala annesinin ağzından kaptığı kurallarla oyalanarak yaşayan, yağmur korkusuyla yaz güneşinde şemsiye taşıyan, papyonlu, yasalara saygılı, kararsız bir küçük bürokrat; her nasılsa talip olduğu "Goncagül" ile tanışmaya gittiğinde, karşılaştığı İnsaf Hanıma gönlü kayan bekâr bir nikâh memuru. (s. 176)

Elli yaşına gelmiş ama kendi ayaklarının üzerinde duramayan Müfit Mürted; annesi ölmüş olmasına rağmen, hala onun söylemleriyle yaşamını devam ettirmektedir. Bir başkasının yardımı ile ancak eyleme geçebilen Müfit Mürted, kararsız, kuralcı ve mesleğine daha doğrusu kendi yaptığı işin önemine inanan biridir. Burada; inisiyatif ve yükselme şansı verilmeyen, ezilen ve kendini geliştirmeyi de başaramayan küçük memurun durumuna parmak basar. Eyleme geçemeyen pısrık Müfit Bey, ilk gördüğü andan itibaren Goncagül sandığı İnsaf'ı beğenmiştir, ancak hem terbiyesi hem de kişiliği, görücü geldiği kızın annesine açılmasına engel olur. İş, Ayşen'e ve Gülsün'e düşer.

NASUHİ:

Babadan kalma görgüsüyle, gene babadan kalma ahşap evlerinin kirasını on yılda bir artıran bir İstanbul efendisi; bir bankanın şube açmak üzere, bu kiralık evi satın alma önerisini, düştüğü geçim sıkıntısından ötürü kabule mecbur kalan ve evden çıkarılacaklarını haber vermek için üzgün bir halde kiracısı İnsaf hanımın kapısını, biraz zamansızca çalan, soyu tükenmekte olan bir ev sahibi. (s. 176)

Benzeri kalmamış ev sahibi, Nasuhi, aynı babası gibi, evinin kirasını bile on yılda bir arttırmakta, geciken kiranın peşine düşmemekte; zorunluluk sonucu satmaya karar verdiğiğinde bile, bunu utana sıkıla haber vermektedir. Toplumun her şeye rağmen değişmeyen, temiz ve iyi kalan kısmını sembolize eden Nasuhi Bey de değişime ve ekonomik şartlara direnemez ve son kale de yıkılır. Nasuhi'nin varlığı ve sürekli geleceği korkusu, oyunda ironik bir beklenti oluşturmaktadır. Tam da unutulduğu anda gelen Nasuhi, oyun sonunda mutluluk tablosunun gerçek hayata indirgenmesini sağlayarak seyircide yaşam ironisi perçinleyen bir unsur oluşturur.

GARSON:

“Düzene uymasını bilen, bahşişini peşin alınca, işini istenilen biçimde yapabilen biri.” (s. 176)
Garson, tek bir sahnedeki varlığı ile toplumun iş bilir, fırsatları değerlendiren küçük insan tavrının bir örneğini oluşturur.

Oktay Arayıcı, çağdaş bir ortaoyunu benzetmesiyle kurguladığı Rumuz Goncagül'ün kişileştirmelerini de bu doğrultuda geliştirmiştir. Arayıcı'nın kişileri, gerçekçi benzetmeci tiyatronun karakterlerine benzemezler. Oyun içinde, gelişimden uzak yapılarıyla belirli konular karşısında, sosyal durumlarına göre tanımlanmış belirli tavır ve tutumları sergilerler. Psikolojik derinliklerin verilmediği bu tarz, Türk tiyatrosunun karakter yaratılmadığı için tiplerle oyun kurgulanan anlayışından farklıdır. Burada amaç, zaten karakter değil, tiplere yaratarak, seyircinin göstermeci bir anlayış içinde özdeşleşmeye girmesini engellemektir. Arayıcı, bu anlamda geleneksel tiyatronun toplumun durumlar karşısında belirli tavır ve tutumlarını sergileyen anlayışından yararlanmış, bunu günümüz toplumsal gerçeklerine uyarlayarak, bugünün kişilerinin düşüncesini iletmiştir. Rumuz Goncagül'de oyun, yine orta oyunundaki gibi iki *eksen tip* üzerine kuruludur. *Yan tipler* ise, orta oyununda Osmanlı toplumunun farklı kültür, etnik ve dini yapılanmasını sergileyen tipler gibi, günümüz toplumunun farklı katmanlarını ve ülke coğrafyasının belirli özellikleriyle tanınan çeşitli bölgelerini temsil ederler. Ancak oyunun baş kişileri İnsaf ve Gülsün, biçimsel olarak orta oyununun eksen tipleri Karagöz ve Pişekâr'a benzeseler de eylem, cinsiyet ve çatışmalar açısından eksen tip özelliğinden farklılaşmaktadırlar. Rumuz Goncagül'ün eksen tipleri İnsaf ve

Gülsün, birbirinin karşıtı değildir, her konuda uyuşmasalar da aynı amaca sahiplerdir ve onun için birlikte uğraş verirler. Bu nedenle, oyunun gelişimi eksen tiplerin karşıtlığından ve çatışmasından değil, olayların yan tiplerin de katılımıyla seriminden oluşmaktadır. İnsaf, oyun açma-kapama özelliği ile Pişekâr'a benzemekle birlikte, klasik Pişekâr tiplemesinin; erkek, okumuş, iş bilir ve düzen tarafı özellikleriyle uyuşmamakta, oyun kişiliği olarak da bunu vurgulamaktadır.

İNSAF: Cümleten hoş geldiniz, Safalar getirdiniz... Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı... Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi... Usul ile çalalım sazı, ahenk üzere başlatalım oyunu. (s. 177)

İNSAF: İşte bizim aslının aynı hikâyemiz... Önünüzde geçti her şey. Gördünüz olup biteni. Fazla söz gerekir mi? (s. 256)

İNSAF: ... Yaptığımızın orta oyunuyla ilgisi olsa bari! Orda başrollerde Kavuklu ve Pişekâr. Burada başrol senle benim. Ee biz kadınız? s.179)

İnsaf, kişilik özellikleri açısından daha çok Kavuklu tiplemesine benzer, bozuk düzen içerisinde yaşamını sürdürmeye çalışan, yoksul ve çaresiz, yol yordam bilmeyen tavır, gelişmelere çok da açık olmayıp toplum yapısını koruyan, eski düşünce sistemine sahip özellikleri ile Kavuklu ile benzerlikler sergilemektedir. Eski- yeni, iyi-kötü karşıtlığında İnsaf toplumun eski kafalı, değişimden uzak, iyi ama toplumun değişen değerlerine ayak uyduramadığı için kaybetmeye mahkûm kesimini temsil etmekte ve tüm bunlarla hem geleneksel tiyatrunun Kavuklu tiplemesine, hem de Oktay Arayıcı döneminin Don Kişot özelliğindeki bireylerine benzemektedir. Eksen tip özelliği taşımayan Gülsün daha çok Kavuklu arkası özelliğindedir ve ayrıca Sancho Panza ile de benzerlikler taşımaktadır. Üçüncü kişilerle olan sahnelerde, İnsaf daha etkin bir rol üstlenmekte, Gülsün, annesinin sözünü dinleyen kız tiplemesiyle olayların gelişimine ve ikilinin tutumlarına pek fazla katkıda bulunmamaktadır. Ancak belirgin bir Kavuklu ve/veya Pişekar özelliği/ayrımı göstermeseler de, İnsaf ile Gülsün, asal kahraman olmaları nedeniyle oyunun eksen tipleridir.

Rumuz Goncagül'ün kurgusu, geleneksel tiyatrodaki gibi önce asal kahramanların yani eksen tiplerin oyunu başlatması, sonrasında ise yan tiplerin sırayla oyuna katılarak eksen tipler ile karşılıklı diyaloga girmesiyle oluşmuştur. Konunun evlilik ve koca arama

üzerinden geliştiği oyunda; koca adayları, toplumun değişik kesimlerindedir. Bu şekilde evlilik anlayışı ve farklı kesimlerin evlilikten farklı beklentileri sergilenmiş, çıkar ilişkilerine göre şekillenen toplum yapısı eleştirilmiştir. Çıkarıcılık ve maddi ilişkiler üzerine kurulmaya başlanan yeni toplum yapısında evlenmek amacıyla rumuzu kullananların çoğu, maddiyat kaygısı içindedirler ve evliliği ruhsal birliktelikten çok ekonomik bir ortaklık olarak görmektedirler.

Oyunun yan tipleri ile ortaoyununun yan tipleri arasında benzerlikler bulunmaktadır: *Halet Rezaki*, mal mülk sahibi olması, mirasyediliği, züppeliği, zamparalığı ve ağdalı, anlaşılmayan dil kullanan özentî tavrı ile *celebi* özelliğindedir. (SAĞLAM, 1999 s. 137)

HAZİR YİYİCİNİN ŞARKISI

Bilmedim fiyatını ömrümce/ Ekmeğin, şekerin, tuzun, muzun. Girmedim bakkal, kasaptan içeri./ Ayağıma geldi ne istedimse,/ Kondu önüme ne yedimse...Karneyi görmedi bile evimiz,/ İkinci Dünya harbi yılları/ Sonrası yeknesak yıllar,/ Peder bey rahmetli oluncaya kadar,/ Mal mülk edince intikal...(s. 189–190)

Halet Rezaki, geçmiş yılların özentisi ve anlaşılmayıp değerli sanılma isteğiyle, konuşmalarına kimi zaman Osmanlıca, kimi zaman da Fransızca kelimeler katmaktadır. Bununla ortaoyunun sonradan görme, aydın olamayıp sıradan halka anlaşılmaz sözlerle hava atarak aydın görünme hevesinde olan tiplerine -ve belki Hacivat'a da- gönderme yapılmıştır. Zaten Osmanlı toplumunun kozmopolit yapısı günümüzde de değişen tiplerleriyle devam etmekte, aydın kesim, sıradan halk ve aydınmış gibi görünmeye çalışan kesimin çatışmaları hala sürmektedir.

GÜLSÜN: (Ezberden okur) Muhterem valdeniz hanımefendiye arz-ı hürmet ederken bende-i kalb-i mecrûhları olarak, şevk-i visâl, devlet-i vasl içinde rûberû görüşmek bahtiyarlığına erişeceğim güne muntazır- ı bisabırım efendim.

İNSAF: Sen iyi hafız olurmuşsun.

GÜLSÜN: Hiç düşünmedik, konuşması da mektubu gibiyse nasıl anlaşacağız?

İNSAF: Vatandaş, Türkçe konuş derim, olur biter. (s. 191)

...

HALET: İlki “kültür dö Frans” ile yetişmişti. Çalışmak istedi. Makul karşıladı.
Zamanla evi ihmal etti. Boheme kaydı.

İki kere evlenmiş, üçüncü evliliğini yapmak isteyen Halet Rezaki, Gülsün’le evlenemeyeceğini anlayınca şansını İnsaf’dan yana da deneyerek zamparalığını gösterir.

İNSAF: ... Ne görüyorum. İki kadın var. Daha önce aynı adamla nikâh geçmiş başlarından. Doğru mu?

HALET: Doğru.

İNSAF: Kimin karısıydı onlar?

HALET: Benim. (s. 194–195)

...

HALET: ... Desti izdivacınıza talibim efendim... Benimle evlenir misiniz?

İNSAF: ... Sen aklını mı kaçırdın? Önce kızıma, tutturamayınca şimdi bana, öyle mi? (s. 235)

Dursun Ali, aceleci, fırsatçılığı, konuşması ile *Laz* tiplemesi özelliğindedir ve soyadından da anlaşılacağı gibi *Kayseriliyi* temsil eden, ticaret adamı Refik Mayısöğlü ile birlikte, geleneksel tiyatrunun taşradan İstanbul’a gelen tiplerine benzerler.

D. ALİ: ... Bu dünyada açığöz olacaksın. Kazığı yemeyecek, atacaksın... Seni Allah mı gönderdi bana? Dur bir öpeyim Sütçüoğlü’nun uşağı... Bana yeşil ışık yandı. Köşeyi döneceğim. Hadi şimdi sen sor.

SITKI: Ne sorayım?

D. ALİ: Elçi değil misin, sor işte.

SITKI: Sen çok sordun, gerek kalmadı.

D. ALİ: Ha bu lafın biraz kılçıklıdır. Ne bozuluyorsun? Kız alırken malını mülkünü kim düşünmüyor ki? (s. 198, 202, 203)

...

SITKI: Ana kız burada kiracılar.

D. ALİ: Ula!.. Şiştin mi Dursun Ali su kabağı gibi... İlk seferinde erkek erkeğe konuştuk. Böyle olduğunu evveliyatından söyleyecektin bana... çiğnetmeyecektin gururumuzu... (s. 237)

...

REFİK: Bendeniz Refik Mayısöğlü’nu canlandıracağım... Atadan pastırmacı soyumuz. Ben mesleği değiştirdim. (s. 206)

Oktay Arayıcı'nın diğer oyunlarından, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde; üç asal tip olduğunu belirten Yusuf Sağlam, Araştırmacılar, Haydar ve Zalha ile Abdülgani'nin konumları ve olayların gelişimindeki tavır, tutum ve davranışlarıyla Köy Seyirlik Oyunları'nın yönetici, ak ve kara benzerleri olduğunu ifade eder. Araştırmacılar, oyunu yönetip, yönlendirdikleri, konunun sınırlarını belirledikleri, sahne üzerinde yansılacak kısmı hazırladıkları ve finali oluşturdukları için yönetici konumundadırlar. (SAĞLAM, 2001, s. 50)

2. ARAŞT: Biz üçümüz koroyuz: Araştırmacılar korusu.

1. ARAŞT: Ancak söz açmayacağız, Tanrı buyruklarından, alınyazısından, raslantıdan.

2. ARAŞT: Bir yandan sergileyip anlatacağız öykümüzü.

3. ARAŞT: Bir yandan da eşeleyeceğiz altını, irdeleyeceğiz olayları.

1. ARAŞT: Hem de kurumları, kavramları, insanları. (Bütün oyuncular arkadaki yerlerine geçerler. Araştırmacılar yerlerine oturur. 1. Araştırmacı masadaki ses alma aygıtını çalıştırır...) (s. 102)

...

2. ARAŞT: Burada keskin bir dönemece geldi öykümüz. Burada bir mola verip dinlenelim mi (s. 136)

...

3. ARAŞT: Oyunumuz bitti. Korumuzun size gösterecekleri bu kadar.

2. ARAŞT: İşte insanlar, işte kurumlar, işte kavramlar.

1. ARAŞT: İşte gerçekler, işte suçlar, işte suçlular. (s. 172)

Ak eksen tip Haydar'dır. Yaşamı güzel kılmak adına, onulmaz olan kara ile çatışma halindedir. "Düşüncesiyle güzel, inancıyla yiğit, emeğiyle saygın Haydar" ölümüyle yüceleşir. Bu yüceliş geleceğin kazanımıdır. Karayı eylemiyle değil, düşüncesiyle yener... Kara oyun tipinde ise, Abdülgani ve Zalha görülür. İki oyun tipi de soylarının önderleridir. Ne pahasına olursa olsun düzenlerinin devamını isterler. İşgal ettikleri toprakta egemenlik kurup, asıl sahiplerini sömürürler... Üç eksen tip, işlevleri, eğilimleri ve erekleriyle Dramatik Köy Oyunları'ndaki aynı işlev ve eğilimle simgeleşmiş eksen tiplerle benzerlik gösterirler. (SAĞLAM, 2001, s.50)

Oyun kişilerinin üç ana kümede incelenebileceği oyunda kişiler; Abdülgani, Zalha gibi *toprak ağaları*, Avukat Erhan, Hurşit, Kaymakam, Jandarma Komutanı gibi *devleti temsil eden kişiler* ve Sultanca, Rüstem, Ali, Güllüshan, Kevser, Şehmuz gibi *toprak ağalarının emrindeki köylüler* olarak da kümelenebilir. Ebe Hacer ve Şeyh Üveyiz ise büyük çıkar kavgalarından, küçük menfaatler sağlamak için insanların inançlarını kullanan kişileri temsil etmektedirler. Bu sınıflandırma; oyun kişileri arasındaki çıkar ilişkilerinin hiyerarşisini de göstermekte, Haydar ve üç araştırmacı ise düzen karşısında, düzenin bozukluğuyla çatışan adaleti ve aydın kimliğini temsil etmektedirler. (ALTIKULAÇ, 2003, s. 40–54)

Oyunun çeşitli düzlemlerinde yer alan oyun kişilerinin bir bölümü zorbalık, yalan ve ikiyüzlülükle maskelenmiş bir “çıkar mekanizmasının” parçalarıdır: Toprak davası yüzünden “kanlı” olan, parasal çıkarlar adına gerektiğinde barışan, ya da bu uğurda kendi çocuklarını ve torunlarını bile harcayan “ağa”lar, feodal düzenle devlet düzeni arasında -kendi çıkarlarına ters düşmeden- denge kurduğunu sanan devlet görevlileri, toprak reformunu öne sürüp ağaları kaygılandırarak onların topraklarını ele geçirmeye çalışan açığözler, küçük çıkarlar adına rahatça yalan söyleyen yerel tipler.. bu kişilerin karşısında özgürce düşünebilen emekçi kesimi vardır: Araştırmacılar. Araştırmacılar oyunda koro işlevi taşırlar; geçmişte olup bitenlerin nedenlerini irdeleyen, yaşananlara nesnel bir nedensellikte açıklık getiren ve son yargıyı seyirciye bırakan çağdaş bir koro...(YÜKSEL, 1997, s. 129–130)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi’ndeki oyun kişilerinin özellikleri ve ele alınışları, yine yazarın, geleneksel öğelerle epik tiyatrodan ortak faydalanması biçimindedir. Yazar, köy seyirlik oyunları özelliğinde kurguladığı oyununa epik tiyatronun eleştirel düşüncesi ile sorgulamasını ve belgesel tiyatronun yöntemini katmış; bu sefer seyirciyi güldürmeyi değil toplum düzeni hakkında düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu noktada, oyun kişilerinin çizilişi de bu özelliكتedir; tip özelliğindeki bu kişiler, toplumun belirli sınıflarını ve bu sınıfların kalıplaşmış özelliklerini temsil ederler. Bu tipler, toprak ağası, devlet görevlisi ya da köylü olmanın belirli özelliklerini oyunda yansıtarak, geleneksel tiyatro kişilerinin “tip” olma özelliğiyle ve epik tiyatronun “toplumsal tavır-gestus” larıyla örtüşürler. Düzenin değişmesinin gerekliliği ve düzen içindeki kişilerin

değişmezliği, kendini geliştirip, düzeni değiştirmek isteyen Haydar'ın öldürülmesi ise; oyunun güldürü değil acı ve üzüntü yaratan ironisidir.

Nafile Dünya'da; kişileştirmenin tip boyutunda olduğunu ve bu tiplerin toplumsal kültürel ve yerel özellikleriyle geleneksel tipleri çağrıştırdığını söyleyen Nurhan Tekerek, Başkomiser Ramazan ile oyunun anlatıcısı konumundaki Ali-Cemali-Abdülcemali'nin karşıtlıklarıyla, Karagöz-Hacivat ve Kavuklu-Pişekar çiftini çağrıştırdığını ekler. (TEKEREK, 2005, s. 278) Ayşegül Yüksel, nesli git gide tükenmekte olan insan türünü simgeleyen Komiser Ramazan'ın, Arayıcı'nın tiyatromuza armağan ettiği tiplerin en unutulmazı olduğunu söyler. Oktay Arayıcı, paranın tüm değerlerin önüne geçtiği bir toplumda insani değerleri savunduğu için çıkar peşindeki herkesle çatışmaya giren ve yenik düşen Ramazan tipini, ele alış ve olaylar dizisi içinde sunuş biçiminde epik ve geleneksel özellikleri birleştirmiştir. Epik tiyatronun ironi ile eleştirel bakış yaratma özelliği ile geleneksel tiyatronun oyun kişilerinin davranış ve özellikleriyle güldürü yaratan tarzı ile kurgulanmış oyun, hem tiplere hem de bu tiplerin diyaloglarında ince işlenmiş, sağlam ve tutarlı bir yapı sunmaktadır. (YÜKSEL, 2000, s. 117–118)

Komiser Ramazan “nesli git gide tükenmekte olan” insanlarımızdandır. “Para”nın tüm değerleri çiğneyerek ön düzeye çıktığı az gelişmişlik ortamında, görev sorumluluğu, namus, doğruluk gibi değerlere ölesiye bağlı, bu değerleri savunan davranışlarıyla çeşitli kesimlerden kişilerin çıkarıyla çatışan, kahramanlığın artık geçerli olmadığı bir dünyada “kahraman” olmaya çalıştığı için yenik düşen, benimsediği ilkelerin tümüyle çatışan düzenin gerçeklerini kavrayamadığı için de neden yenik düştüğünü bir türlü anlayamayan gülünç-sevilesi bir küçük adam...(YÜKSEL, 1997, s. 128)

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yeni düzenin dürüst, doğruluk, vatanseverlik, onur ve erdem gibi özellikleriyle örülmüş Ramazan'ın bozuk düzene karşı Don Kişot vari bir biçimde savaştığı trajik komik varlığını oyunda onunla karşıtlık oluşturan eksen tip konumundaki anlatıcı Ali-Cemali-Abdülcemali, şöyle anlatmaktadır:

ALİ, C.ALİ, A.ALİ: Babası öğütlemişti ona ergenliğe yakın/ Hata da işlese
doğru söyle / Yalandan, iki yüzlülükten sakın / Ayrıca çevresinden çok duydu /
Şerefi, haysiyeti, namusu... / Daha sonra eklenince bunlara biraz da kanun /
mesleki icap: / Derken, Çıkıverdi ortaya birden, / Kalkanı doğruluk / Kılıcı ahlak/
Zırhı kanun olan Ramazan/ Nice musibet kar etmedi Ramazan Bey'e / Durmadan
başı kokmuş balığın kuyruğuyla / Dalaştı. / Temeldeki sakatlığı görmedi hiç; /
Fazilet, ahlak, kanun diye tutturup ömrü billah / Çürümüş binayı çatıda
onarmaya çalıştı. / Bulamadı hiçbir zaman gerçek nedeni, / Çöl ortasında gül
koklamak istedi/Battı burnuna deve dikenini. (s.17-18)

Geleneksel tiyatronun tiplene özelliklerinden yararlanan oyunda, düzen adamı Ali-Cemali-Abdülcemali, Hacivat ve Pişekâr'ı çağrıştırır özellikleriyle, düzenin açıklarından faydalanarak işlerini yoluna koymayı bilirler. Duruma göre tavır değiştiren, ilkesiz üç polis memuru tipi anlatıcıda yansındığı için oyun kurma ve sunma da onların görevidir ve bu özellikleriyle taklit ustası meddahı da çağrıştırırlar. Ayrıca, Arayıcı'nın daha önce yazdığı Nafile Dünya kökenli Rumuz Goncagül'ün eksen kişileri; memur eşi, dul anne tiplene İnsaf ile, evlendirmeye çalıştığı kızı Gülsün, Kavuklu ve Kavuklu arkasını çağrıştırır özelliktedirler.

Türkiye'nin üç ayrı yerinde geçen Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası oyunu, mekânsal olarak olduğu kadar, sınıfsal ve meslekî olarak da farklı gruplardan kişilerin kullanılmasıyla, toplumsal çelişkileri sergiler. Oyun kişilerinin karşıtlıklarından oluşan çatışmanın, oyunun gelişimini oluşturduğu yapıda kadın-erkek, erdem-erdemssizlik, şehirli-köylü, zengin-fakir sınıflaşmasının yarattığı çatışmalar, yan tipler ile sergilenir. Ürkek devlet memuru Esafettin, hoyrat çiftçi Halil, görmüş geçirmiş dul İnsaf ve saf kızı Gülsün, şirret kapıcı Gülbeyaz, cahil, çıkarıcı bekçi Abdullah, akıl hastası Fahri Emniyet Müfettişi, bozuk düzenin adamı Emniyet Müdürü, yoksulluğun çaresini kaçakçılıkta bulan köylülerin oluşturduğu oyunun, bu yan tipleri, toplum panoraması çizme açısından geleneksel ile benzerlik taşısalar da Karagöz ve orta oyununun tiplerine benzemezler. (SAĞLAM, 1999, s. 139–140)

D. Oyuncu-Seyirci-Mekân İlişkisi ve Oynanış Özellikleri

Gelenekselin açık biçime dayalı, göstermeci anlayışı içerisinde bir oyunculuk anlayışı, oyuncu-seyirci ilişkisi ve mekân tasarımı kullanan Oktay Arayıcı'nın oyunlarındaki yapısal ve teknik özellikler ve oyunculuk anlayışı geleneksel Türk tiyatrosu özelliğindedir. *Rumuz Goncağül*'ün dekor ve sahne kullanımı meydan tiyatrosu özelliğinde olan ortaoyunu anlayışındadır.

Bezem son kerte yalın olmalıdır. Birkaç sandalye, bir çeyiz sandığı, bir askılık vs. Bezem öğeleri oyuncularca da getirilip götürülebilir. Merdiven devinimle, dahası yalnızca sesle verilebileceği gibi, bu iş için küçük bir merdiven parçası da kullanılabilir. (s. 174)

Oyunculuk, dekor kullanımı ve sahneleme anlayışı ile ilgili en önemli bilgiyi, oyunun girişinde baş kişilerden öğrenen seyirci, göstermeci anlayışın etkisiyle gelişecek oyunun soyutlamalarla kurulu, tiyatrosallık içeren öğelerini de baştan kabul etmiş olur. Oyun kişinin anlattığı bu durum, tarihsel gelişimi içerisinde çerçeve sahne kabul etmeyen oyun anlayışı ve seyircinin de oyunun bir parçası konumunda oyuncu ile birebir ilişkide olduğu geleneksel Türk tiyatrosunun seyirci odaklı gösterimleriyle örtüşmektedir.

GÜLSÜN: Ev oracıkta ama biz çevresinde dolanıp duruyoruz.

İNSAF: Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki... Neymiş efendim, çağdaş bir orta oyunuymuş. O biçimde oynayacak mışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermeci olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı... Düşünsene, perde olmadan, böyle derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız, maksesuarsız oyun mu oynanır? Üstüne üstlük, role konsantre olmak da yasak. Hah! Nasıl etkili olacağız peki. İşin heyecanı, büyüsü kalmadıktan sonra seyirciyi nasıl kavrayıp götüreceğiz? Yaptığımızın orta oyunuyla bir ilgisi olsa bari! Orda baş rollerde Kavuklu ve Pişekâr. Burada baş rol seninle benim. Ee biz kadınıız? Hadi yaşınız önceliklere erişmedi; Dümbüllü'yü de mi seyretmediniz. Orta oyunu diye koca koca kitaplar basıldı, onları da

mı okumadınız? Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler...
Bizi de seyirciye maskara... (s. 178–179)

Arayıcı'nın orta oyununa ikna olmamış “oyun kişileri”, oyunun başında, yanılısamacı, kapalı biçimli olmayan bir tiyatronun izleyicisini “nasıl kavrayıp götüreceği”ni anlayamazlar. Yazar, İnsaf’ın bu konudaki kaygısını dile getirmesini sağlarken iki adrese: hem oyuncu ve oyun kişilerine hem de izleyicisine vaatte bulunur. Oyun ilerledikçe hem yanılısamacı tiyatronun oyunculuk yöntemine aşina oyuncu, oyun kişilerini, bir başka yönelimin, açık biçimin gerektirdiği oyunculuk yöntemine ikna edecek, hem de “heyecansız büyüsüz” , “kavranıp götürülemeyeceği” düşünülen bir izleyici topluluğun, yanılısamaya başvurmadan etkisi altına alacaktır... Bu noktada önemli olan, yazarın kendi coğrafyasının halk tiyatrosu geleneğinden yararlanma yolunu seçerken, bir yandan da izleyicisini, oyun kişilerini başka bir tiyatro anlayışına ikna etmek için, tiyatronun aynasını kendine tutmasıdır. (GÜÇBİLMEZ, 2001, s. 83)

Soyut bir mekân anlayışı içerisinde oyunun dekoru, sokak, ev, merdiven, apartman dairesi, rıhtım, otel, Sultanahmet olarak kullanılmakta; tüm bunlar göstermecî bir biçimde, zaman zaman da oyuncuların ifadeleriyle betimlenmektedir. Burada hedeflenen, seyirciye mekân kullanımının soyut ve göstermecî bir anlayışla, “mış” gibi yapıldığının vurgulanmasıdır. Bu, geleneksel tiyatronun mekânı hem hiç olmayan hem de her yer olabilen bir özellikte kullanım anlayışıdır. Her şey gibi mekân da oyun olduğunun bilincinde olunan bir yapının parçasıdır.

- D. ALİ: (Voltalanırken) Faaşşş... Fiişşş... Çaaşş... Foouuşş... Çüüüşş.
SITKI: (Şaşkın, Dursun Ali’yi izler) Bu acayip ses nedir?
D. ALİ: Dalga kardeşim, dalga.
SITKI: Benimle dalga mı geçiyorsunuz?
D. ALİ: Ben geçmiyorum, dalga geçiyor.
SITKI: (Karşısındakinin aklından kuşkulu) Yaa!..
D. ALİ: Burası rıhtım değil mi?
SITKI: Rıhtım.
D. ALİ: Rıhtımda deniz olmaz mı?
SITKI: Olur.
D. ALİ: Denizde dalga?
SITKI: Olur

D. ALİ: (İzleyiciyi imleyerek) Nasıl anlaştıracamız ha bu millete buranın rıhtım olduğunu. Faş foş çiş’le işte...(s. 199)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, dekor ve kostüm kullanımını açısından incelendiğinde oyunun soyut anlayışla ele alınan pek çok mekanda geçtiği görülmektedir. Yazarı tarafından dekorun sadeliğinin altı çizilmiş, kostümde ise hem sınıfsal farklılıkları vurgulamak amacıyla gerçekçi bir anlayışa, hem de anlatım dili açısından simgesel kostüm kullanımına da olanak tanınmıştır.

Bütün oyuncular göreneğin arkaca bir yerinde, yarı aydınlıkta, sıralı olarak oturmaktadırlar. Yükselti birkaç sıra olabilir. Bunların önünde, bir ortaya, öteki ikisi, yanlara doğru yerleştirilmiş üç masada, araştırmacılar oturabilirler. Önlerinde birer ses alıcısı bulunmaktadır... Oyun sırası gelen oyuncular, yerlerinden kalkıp öne çıkacaktır... Bezem çok yönlü kullanıma elverişli olmalı, oyunun akışını engelleyecek düzenlemelerden özenle kaçınılmalıdır... (s. 98)

Nafile Dünya’da olayların ve durumların sorgulandığı uzam daha çok “Karakol”dur. Bu bağlamda halk tiyatrosu geleneğimizdeki fasıl konularının geçtiği çeşitli tiplerin uğrak yeri olan kahvehaneleri anımsatır karakollar. İzmir Rıhtım Karakolu, İstanbul Cihangir Karakolu, Karkamış Hudut Karakolu’ndan oluşan bu uzam, sorunları olan çeşitli tiplerin bir vesile ile toplandığı bir yerdir. Dolayısıyla, bu tiplerin durumlara yaklaşımı, tavırları ve deyiş özellikleri toplumun görünümünü verirken sistemin açmazlarını da sergiler. (TEKEREK, 2005, s. 278)

Geleneksel tiyatrodaki Osmanlı toplumunun sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıkları, kostüm kullanımında gerçekçi bir anlayış ile sergilenmekte ve böylece toplumsal katmanların karşıtlıkları, özellikleri ve farklılaşması, fiziksel olarak da gösterilmektedir. Toplumsal bir sorunu, tipler aracılığıyla çeşitli kesimlerin bakış açısı içinde ele alan Rumuz Goncagül, kostümde geleneksel tiyatrodaki gibi gerçekçi bir anlayış içindedir ve bu şekilde sosyal sınıf farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır. Oyunda ayrıca, gelenekselin oyun içinde oyun özelliği ile çeşitli kılık değiştirmeler de vardır ve oyunun teatral özelliği, bunlarla ortaya çıkmaktadır.

(İnsaf ile Gülsün bohçacı kılığında oyuna girerler. Merdiven çıkarlar.)

İNSAF: Hanım yok mu?...

HALET: Yanlış yere geldiniz. Bu semtte, bu apartmanda öyle şeyler satılmaz...

- İNSAF: ... Elemtere Kelemtere, burada olmuşları olacakları göster bir kere. (Bir an susar) geliyorlar, görüyorum. Karşılıklı mektuplar yazılmış. Evlenmek isteyen biri var bu evde. ... Kararı verdim olmaz.
- HALET: Siz ne karışıyorsunuz? Ne hakkınız var aramıza girmeye?
- İNSAF: Kız benim kızım... İşte Goncagül (s. 190–197)
- ...
- AYŞEN: Zır zır...
- İNSAF: ... (Kapıyı açar) Gacırt... (Ayşen'i tanımaz) Kimi aramıştınız efendim... Az kalsın tanımıyordum kız.
- AYŞEN: Emanetlerinizi getireceğimi söylemiştim ya...(Peruğunu atar, takma kirpiklerini çıkarır) Tanıdın mı şimdi on günlük karını...(s. 239–242)

Bu durum, halk tiyatrosu türlerin hepsinin en belirleyici özelliğinin taklit olmasıyla ve olaylar dizisinin ve eylem halindeki kişileştirmelerin, taklit yoluyla seyirciye aktarılmasıyla da örtüşmektedir. Geleneksel tiyatronun oyunculuk anlayışı, gerçekçi olmayan bir mekânda oyuncunun psikolojik olarak rol kişisine bürünmeden, abartı esası üzerine canlandırma yapması, komik ve alaycı bir tarzda oynaması ve anlatı üzerine kurulmuştur. Oktay Arayıcı, oyunlarında geleneksel tiyatronun anlatım özelliğini içeren, rol kişisiyle özdeşleşmeye değil, rolü canlandırmaya ve taklide dayanan oyunculuk anlayışını kullanmıştır. Bu oyunculuk tarzının özellikleri, temelini doğu tiyatrosunun soyutlama anlayışından almakta ve Brecht'in doğu sanatı üzerine kurguladığı epik tiyatro kuramının oyunculuk özellikleriyle de benzeşmektedir.

Epik tiyatrodaki oyuncu, rolüyle özdeşleşmez; seyirciye oynadığı oyun kişisini nasıl düşündüğünü gösterir, onun hakkındaki görüşünü bildirir. Amaçlanan seyircinin, oyuncuyu, oyundaki karakterin kendisi gibi algılamaması, onun oyuncu olduğunu unutmamasıdır. Oyuncudan beklenen, canlandırdığı kişi "olmak", onun içsel yaşamını ve duygularını "yaşamak" değil, onu "göstermek"tir. Oyuncu, seyircide oynadığı rol kişisini, kendisiymiş yanılması yaratmaktan kaçınmalıdır. Oyuncunun hakkında seyirciye bilgi sunduğu kişi kendisi değil, bir başkasıdır. Oyuncu, sahnede rolü hakkında bildirimde bulunan bir "anlatıcıdır... Epik tiyatrodaki oyunculuk, toplumsal jest-tavır anlamına gelen "gestus" kavramından yararlanır. Brecht'e göre duruş, oturuş, ses tonu, mimik ve davranışlar, toplumsal bir "gestus" tarafından belirlenir. Eylem halindeki oyuncu, hareketlerini kesintiye uğrattığı

ölçüde jestler elde eder. Epik tiyatro, bireysel değil, toplumsal bir bakış açısıyla hareket etmektedir; bu yüzden epik tiyatro oyuncusu, oynadığı kişinin içsel yaşantısına değil, davranışlarına ve gestuslarına odaklanır. Gestuslar sayesinde oyuncu, duyguları yaşamaz, duyguları “temsil eder”. (ÖZÜAYDIN, 2006, s. 78–83)

Rumuz Goncagül’de anlatı ve canlandırmanın arka arkaya geldiği oyunculuk anlayışı ile tipler, *sunucu-anlatıcı, meddah ve tipleme canlandırıcı oyuncu* özelliklerinin tümünü çağrıştırırlar. Oyundaki tüm tipler öncelikle şarkılarını söyleyerek oyun kişisini canlandırır, sonra oyuncu kimliği ile “...oyun kişiliğini” taklit edeceğini-canlandıracağını-rolüne çıkacağını söyleyerek oyununa başlar ve sonrasında da oyuncu olarak rolünü özdeşleşme yaşamadan oynar.

- HALET: Bendeniz bu oyunda Halet Rezaki’nin taklidine çıkıyorum. (Halet kimliğine bürünür). Mutlaka karşılık verecek mektubuma. (s. 190)
- D. ALİ: Ben Dursun Ali rolünü oynuyorum. (Dursun Ali kimliğinde sürdürür) Size bir şey söyleyeyim mi... (s. 198- 199)
- REFİK: Bendeniz Refik Mayısoglu’nu canlandıracağım. (Refik kimliğinde sürdürür) Atadan pastırmacı soyumuz... (s.206)
- AYŞEN: Ayşen rolüneyim oyunda. (Ayşen kimliğinde sürdürür) Yaşım yirmi beş...(s. 214)
- MÜFİT: Müfit Mürted’in taklidini getiriyorum. (Müfit kimliğinde sürdürür.) Doğru mu ettim yanlış mı ... (s. 220)

İnsaf ise oyunun epik tiyatroya göre oyuncu-anlatıcısı, geleneksel tiyatroya göre hem meddah hem de oyun kurucusu olan Pişekâr ve eksen kişisidir; oyunu açar, kapar, gelenekselden farklı olarak konuyu anlatarak durumunu epik anlatıcı ya da meddah özelliğinde genişletir ve rol kişisini canlandırır. Oyuncululuğuna da bu özelliklerin etkisiyle role yabancılaşma, seyirciyle konuşma ve estetik yakınlığın sağlanabileceği duygu aktarımının yanında taklit özellikleri de hâkim olmaktadır.

- İNSAF: Cümleten safa geldiniz, Safalar getirdiniz... Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz. Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dişi kuş yapar demişler. Hah... İşte dişi kuş... Şöyle ortaya gel kız... Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada

göreceksiniz her şeyi... Usûl ile çalalım sazı, ahenk üzre başlatalım oyunu. (s. 177)

Gelenekselden yararlanan çağdaş oyunların geleneksel türden en önemli farkı, doğaçlama değil, metin üzerine kurgulu olmalarıdır. Gelenekselden farklı olarak topluma eleştirel bir bakış sunmayı da hedefleyen bu oyunlar, metin üzerine kurgulu yapılarıyla oyunculuk tarzında serbestlik tanısalar da oyunun metni üzerinde doğaçlamaya izin vermezler. Bu anlamda Oktay Arayıcı'nın oyunları da açık biçimli, episodik yapı içerisinde tamamlanmış bir metin üzerine kuruludur. Bu özellik de epik tiyatronun metine dayanan ama seyircinin eleştirel bakışını desteklemek için göstermecî biçim ve yabancılaşma içeren oyunculuk anlayışıyla da uyuşmaktadır: zaten metnin söyleyeceği bir fikrin varlığı, konu üzerinde doğaçlamayı engellemektedir. Bu bağlamda Arayıcı'nın tüm oyunları seyirciye aktif bir görev yükler: düşünme ve eleştirel bakış açısıyla değerlendirme. Zaten episodik gelişim, açık biçim ve göstermecî tarz ile oynanan oyunda seyirci, oyun izlediğinin bilincinde ve gözlemci-yorumcu konumundadır.

Rumuz Goncagül:

İNSAF: ... Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi...
Usûl ile çalalım sazı, ahenk üzre başlatalım oyunu. (s. 177)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi:

7.OYUNCU: Hepimiz görevliyiz burada. Bizler oyuncularız, sizler izleyici.

8.OYUNCU: Ve de yargılayıcı. (s. 101)

...

ERHAN: (Üçüncü araştırmacıya) Hem yargıç hem davacısınız, görülmüş şey midir bu?

1.ARAŞ: Yargıçlık savımız yok, yalnızca araştırmacıyız. Eğer bir yargıç arıyorsanız, o, karşınızda. (İzleyiciyi gösterir) İzleyicimiz, halk. Biz yalnızca olup biteni gösteriyoruz. (s. 167)

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası:

ALİ, C.ALİ, A.ALİ: Bizler ne kör rehberleriz. / Ne de körler yurdunda ayna satmak isteriz./ Oyunumuz gösterir hali. /Niyetimiz geçmişten kıssa getirmek/ Kurcalamak bazı yerleşik yargıları/ Kıssa hisse içindir elbette. / Hüner değil midir görmede/ Ağacı tohumda, başağı tanede/

Sadece nükte için sanılmasın sözümüz, /Gerçekleri kotarır fikriyle bak
özümüz... (s. 15)

Oktay Arayıcı'nın her üç oyununda da oyunların tamamlanmışlığı ile geleneksel Türk tiyatrosundan ayrılan izleyici, halk tiyatrosu geleneğindeki kadar oyunu yönlendirme pozisyonunda değildir. Ancak seyirciye epik tiyatronun eleştiri misyonu yüklenmiş, oyun üzerinde düşünerek yargıya varması istenmiştir.

Rumuz Goncağül:

İNSAF: İşte bizim aslının aynı hikâyemiz... Önünüzde geçti her şey. Gördünüz olup biteni. Fazla söz gerekir mi? (Alaylı gülümser) (s.256)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi:

3.ARAŞ: Oyunumuz bitti. Korumuzun size gösterecekleri bu kadar.

2. ARAŞ: İşte insanlar, işte kurumlar, işte kavramlar.

1. ARAŞ: İşte gerçekler, işte suçlar, işte suçlular. (s. 172)

Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası:

Gerekmez Arife Tarif Ama Biz Gene de Soralım/ Kelamı dinledik,
bitirdik sözü/ meramı dinledik, Hem çaldık sazı/ nükteden getirdik,
güldürdük bazı/ Arif anlamıştır maksadı özü/ ... Derdimiz aşık ararız
derman/ Bulunmaz mı başka bir usul erkan / ...(Müziğin bitiminden
sonra, dervişane bir selamla birlikte) Bulunmaz mı?

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, kurgusu nedeniyle tamamen yadırgatmaya ve oyun içinde oyun özelliğine dayalı bir noktadadır. Oyun kişilerinin düşünceleri ve olanlar farklı zamanlarda, farklı anlatımlarla verilmekte, seyirciye gerçeğin ne olduğu ya da ne olmadığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Seyirci, oyuncular sürekli sahnede olduğu, olaylar farklı ağızlardan dinlendiği, konuşmaların ses alıcısından gerçek kişinin ağzındanmış gibi verildikten sonra, oyuncu kişiliği tarafından da tekrar edildiği, zamanda ve mekânda geçişler yaşandığı için, oyunda hiçbir zaman yanılısına içerisine girmeyecek bir noktada durmakta, duygusal bir yakınlık kursa da, izlediğinin oyun olduğu bilincinden uzaklaşmamaktadır.

Nafile Dünya’da hem oyuncu hem de anlatıcı olan Ali-Cemali-Abdülcemali, oynadığı oyun kişiliğinden çıkarak oyunu sunar, yorumlar, gelecekteki olayların gelişimi hakkında ipuçları verir ve tekrar oyun kişiliğine bürünür. Bu durumun meddahı çağrıştırdığı oyunda, anlatı ve canlandırmanın arka arkaya kullanılması ile oyun göstermeci bir anlayışta sunulmaktadır. Zaten işlenen konunun ve yansılanan olay ve durumların gevşek dokulu anlatımı da oyunculukta abartıyı mümkün kılarak oyunsu bir hava yaratmış, işlenen konunun özü ise, epik tiyatronun sorgulayıcı ve eleştirici özelliğini getirerek seyirciyi etkinleştirmeyi hedeflemiştir.

E. Dans ve Müzik

Geleneksel Türk tiyatrosunda köy seyirlik oyunlarının törensel ve büyüsel ifadesi, dans ve müzik ile kendini gösterirken, kentlerde de Meddah, Karagöz ve orta oyununda, müzik ve dansın kullanılarak oyun içindeki aksiyonun kesilerek, yaşam gerçeğine dönülmesi sağlanır. Şarkılarla, hem oyunun vereceği zevk ve hoşlanma duygusu perçinlenir, hem de kişilerin yaşamlarına ve tavırlarına dair ipuçları verilirdi. Bu anlamda Oktay Arayıcı’nın oyunlarının geleneksel özellikler taşıdığı söylenebilir. Ancak; Arayıcı, sahip olduğu politik görüşün toplumsal gerçekçi tavrı içinde, epik tiyatronun biçimsel özelliklerinden de yararlanarak şarkılar ve şarkı sözlerini; oyunlarda, eleştirel etkinliğin sağlanmasında kullanmıştır. Oyunlarındaki şarkılarla göstermeci bir anlayışla yabancılaştırma yaratılarak seyircinin özdeşleşmeye girmesi engellenmiş ve eleştirel bakış açısı kuvvetlendirilmiş; şarkıların ana fikri ve ahlaki dersi desteklemesiyle de seyirciyi daha etkin bir hale getirecek bir eleştiri dozu sunulmuştur.

Oyun içinde kullanılan şarkıların oyunu derinleştirip, temasının kanıtlanmasına ve eleştirel yanının desteklenmesine katkıda bulunduğunu söyleyen Hasan Erkek, Oktay Arayıcı’nın Nafile Dünya oyunundaki şarkıların böyle bir özellikte olduğunu ekler. Arayıcı, ayrıca oyunları içindeki şarkıları yanılısama içine giren seyircinin yabancılaştırılması için de kullanmış, baştaki şarkılarla ilgiyi toplarken finalde de şarkı kullanarak, oyunun daha etkili bitmesini sağlamıştır. Rumuz Goncagül’de kimi zaman atmosfer yaratma amacıyla da şarkı kullanıldığını söyleyen Erkek, tiplerin kişilik

özellikleri, geçmişleri ve isteklerinin de yine şarkılarla anlatıldığına dikkat çeker. (ERKEK, H. 2002, s. 125–137)

Parçalı bir yapıda olan Rumuz Goncagül’de, episodlar birbirine şarkılarla bağlanmakta ve her şarkıda oynanacak bölümün ana fikri verilerek, oyuna katılacak yan tipin tanıtımı yapılmaktadır. Oyunun başında Pişekâr konumunda olan İnsaf’ın, seyirci ile yaptığı karşılıklı konuşma ile oyunu açması sonrasında, oyunun konusunu oluşturan evlilik ve yoksulluk temasındaki *Birine Dayanarak Yaşamak* şarkısını söyler ve fakirlere evlenme hakkı bile tanımayan düzeni eleştirir. İkinci şarkı *Dünyanın En Güzel Aşk Mektupları*, Goncagül rumuzuna verilen cevapları özetlemekte, Gülsün’ün koca için duyduğu özlemi vurgulamaktadır. Gülsün’ün şarkısında ondan bahsedilmese de sonrasında Sıtkı’nın gelişi, Gülsün-Sıtkı, aşkına da gönderme yapmakta ve oyunun ironik kurgusunu oluşturan bu durumu vurgulamaktadır. Oyundaki bir sonraki şarkı, *Hazır Yiyicinin Şarkısı*, oyuna girecek olan Halet Rezaki hakkında bilgi vermekte ve damat adayını Halet Rezaki’nin oğlu sanan İnsaf ile Gülsün karşısında seyirciyi bilme noktasında üstün kılmaktadır. *Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı* da yine Dursun Ali’yi tanıtmakta, düzenin yarattığı toplumdaki adaletsizliğe, adalet için uğraşan sınıf ile kendinin de ezildiğinin farkında olmayıp düzenin parçası olan küçük, çıkarıcı sınıfın çatışmasına dikkatleri çekmektedir. *Muhabbet Tellalının Şarkısı* ise yine oyundaki ironiye, görünenin arkasındaki gerçeğe hizmet ederek, seyirciye Gülsün’ü kandırmaya çalışan Refik Mayısoglu’nu tanıtır. Oyunun bir sonraki şarkısı *Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar*, oyuna yeni girecek Ayşen’i tanıtmaz ama onun durumunun genellemesiyle toplumsal bir soruna parmak basarak, düşkün kadınlar sorununu ele alır. Bu, yine toplumsal bir sorunu ele alarak, seyirciyi düzen eleştirisine götürecektir. Oyundaki son damat adayı ise şarkısında kişisel özelliklerini değil, kendinin de nikâh memuru olarak içinde bulunduğu evlilik kurumu anlatır. *İki Şahit Dört İmza*, evliliğin nasıl olması gerektiğini anlatarak, oyundaki kişilerin ve toplumun evliliğe bakış açısını eleştirmektedir. *Yuvayı Kim Yapar ya da Ne Tufeyli Ne Köle* ise; kadının, toplum ve evlilik içindeki konumunu sorgulayan, ezilmişliğine dikkat çeken bir şarkıdır. Oyunda final yine bir şarkıdan oluşmakta, *Sıcak Ekmek Gibi Şarkısı* ile toplumdaki eşitsizliğe evlilik üzerinden eleştirel bir bakış yapılmış ve izleyicinin -yani toplumu oluşturan kişilerin- bu düzendeki sorumluluklarına değinilmiş ve seyircinin kendi durumunun

farkına varması sağlanmaya çalışılmıştır: *Bir kusurumuz olmalı mutlaka...* Arayıcı, şarkı kullanımında da yararlandığı geleneksel tiyatro özelliklerini epik tiyatronun öğeleriyle birleştirerek eleştiri düzeyini bir üst seviyeye götürmüştür.

Oktay Arayıcı, toplumcu gerçekçi tavrına şarkılı anlatımla da belirginlik kazandırmıştır. Şarkılar *Rumuz Goncagül*'de olduğu gibi, bir yandan kişileri tanıtırken, bir yanda da onların yaşamdaki çelişkilerine, çatışmalarına işaret edebileceği gibi, bir yandan da onca insanın sevmek, sevmek, ısınmak, doymak gibi en doğal ihtiyaçlarından bile “neden yoksun olduğunu” açık yüreklilikle sorgulayabilmektedir. Öyle ki Arayıcı, Nafile Dünya’da şarkıların başına “Düzene Çapraz Deyişler” başlığı koyarak bu sorgulamayı çapraz ateşe kadar vardırabilmektedir. Şarkı kullanımı, Arayıcı için, yabancılaştırmanın en temel unsuru olmakla kalmaz, oyuna, dolayısıyla düzene, bu düzenin yarattığı sorunlara ilişkin saptamaları da içerir... kimi kez de toplumcu bakış açısının yeni bir düzen kurma amacını şarkılarına taşır... şarkıya anlatımın bir başka özelliği de ritmik ve melodik yapısı dolayısıyla, oyun çıkışında da akılda kalması, dillere dolanmasıdır. Böylelikle toplumcu tavır, bir bakıma belleklere kazanmış, ağızdan ağza aktarılmış olmaktadır. Bunun en belirgin örneği, Nafile Dünya’nın aynı zamanda oyunun sonu da olan final şarkısıdır. (PEKMAN, 2002, s. 116–117)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nde, oyunun başında Haydar’ın Koçaklaması, hemen devamında sunuşta, Haydar’ın tanıtımı ve finalde Sultanca’nın, Haydar’ın ölümü sonrasındaki ağıtı olmak üzere üç yerde şarkı kullanılmıştır. Oyunun geleneksel tiyatro özelliklerine sahip şarkısı olan Haydar’ın Koçaklaması’nın, köy seyirlik oyunlarının evler gezilirken söylenen manilerine benzediğini ifade eden Yusuf Sağlam, koçaklamanın bu manilerdeki gibi, katılımı teşvik eden, katılım ile birlikte daha güzele, verimliliğe ulaşılacağını söyleyen bir çizgide oluştuğunu ifade eder. Koçaklama, bir yandan oyunun özetini ve ana fikrini verirken öte yandan toplumun genel yapısını aktararak sosyal ve sınıfsal farklılıkları ortaya çıkarır. Diğer şarkılarda ise sadece oyunla ilgili bilgilendirme söz konusudur. (SAĞLAM, 1999, s. 162–163)

Haydar’ın Koçaklaması

Gezdim gördüm gurbetin ilini/ Söktüm abeceyi kitaba baktım/ Daldım fikreyledim nicelerini/ Yolumu kendimce seçmeye kalktım./ Dilim

döndürünce suç oldu çıktı / bize de yaşamak güç oldu çıktı/ Behey zorba beyler, zalim ağalar/ Ben ölede dünya size mi kalır/ Ölümünüzün elbet sorusu olur... (s. 100)

Arayıcı, bu koçaklama ile toplumsal düzeni, fakiri ezen, hakkını arayanı suçlu sayan düzeni, gözler önüne sermekte ve “Ölümünüzün elbet sorusu olur” diyerek halkın hakkını arama noktasındaki ümidini ortaya koymaktadır. Bu, epik tiyatronun seyircinin farkındalığını arttırıp harekete geçmesini sağlayarak dünyayı, düzeni değiştirme ülküsüyle, örtüşür bir niteliktedir.

Arayıcı'nın ele alınan diğer oyunu Nafile Dünya'da da sahneler, anlatı ve şarkılarla birbirinden ayrılmıştır. Şarkılar sahnede gösterilene yorumlayan veya ironik bir üslupla alay eden tarzı ile epik tiyatro özelliğinde; tiplerin içinde bulunduğu atmosferi tarif eden yapısıyla ise geleneksel Türk tiyatrosu işlevselliğindedir. Her iki tiyatronun da seyirciyle oyun arasına mesafe koyarak tiyatrosallığı vurgulayan göstermecî tarzından yararlanmış, şarkılarla yapılan düzen eleştirisi ile seyircinin düşünmesi hedeflenmiştir. Yazarın şarkılarına koyduğu *Düzene Çapraz Değişler/ Düzene Uygun Ahlak Dersleri* isimleri de ironik bir biçimde düzeni eleştirir niteliktedir.

Düzene Çapraz Değişler 1: Kuzu Kendini Kurt Sanınca

Sen bir garip komsersin,/ Bu afra tafra niye/ Kanun Kanundur diye/
Her önüne gelene / Nasıl tatbik edersin/ Adam kaçın kurası/ Ankara'da
arkası/ ...Gel vazgeç iyi düşün. / Yoksa bitiktir işin... (s. 26)

Düzene Uygun Ahlak Dersleri 5: Zorunlu Bir Dolantının Anlatmak İsteddiği

Sokakta bulmadık/ Bu vatani biz/ Devlete sahiplik/ Asli
görevimiz...Gövde ayağının üstünde durur/ baş gövdenin üstünde/
Başbaştır, ayak ayak /Karar kimde? /Hükmeden kim, sen ona bak./
Başka nasıl olacak?/ Var mı başka çaresi/ Güzide evlatları dururken/
Memleket idaresi/ Ayaktakımına mı kalacak?... (s. 76)

Nafile Dünya'da İnsaf ile damat adayı babası Halil'in şarkılarının Karagöz oyunlarındaki Acem Karagöz ya da Âşıklar Atışması'nı andırdığını ve şarkılarla her iki tipin dünya görüşünü ve değer anlayışını açıkladığını söyleyen Nurhan Tekerek, bu

şarkılarla, gelenekseldeki gibi eğlenceye de katkıda bulunulduğunu ekler. (TEKEREK, 2005, s. 277–278)

Düzene Uygun Ahlak Dersleri 2:

HALİL: Köylük yerde şehirli gelin nerde görülmüştür./Köyde gelin eker derler/ Sabah tutar harman döver /Kazan kurar davar güder/ Kolay değil ister hüner/ Vazgeç boşuna zorlama/ Almam kızını oğluma / Şehrin boyalı kızları/ Girmez köylü koynuna / Olmaz bu iş olamaz...

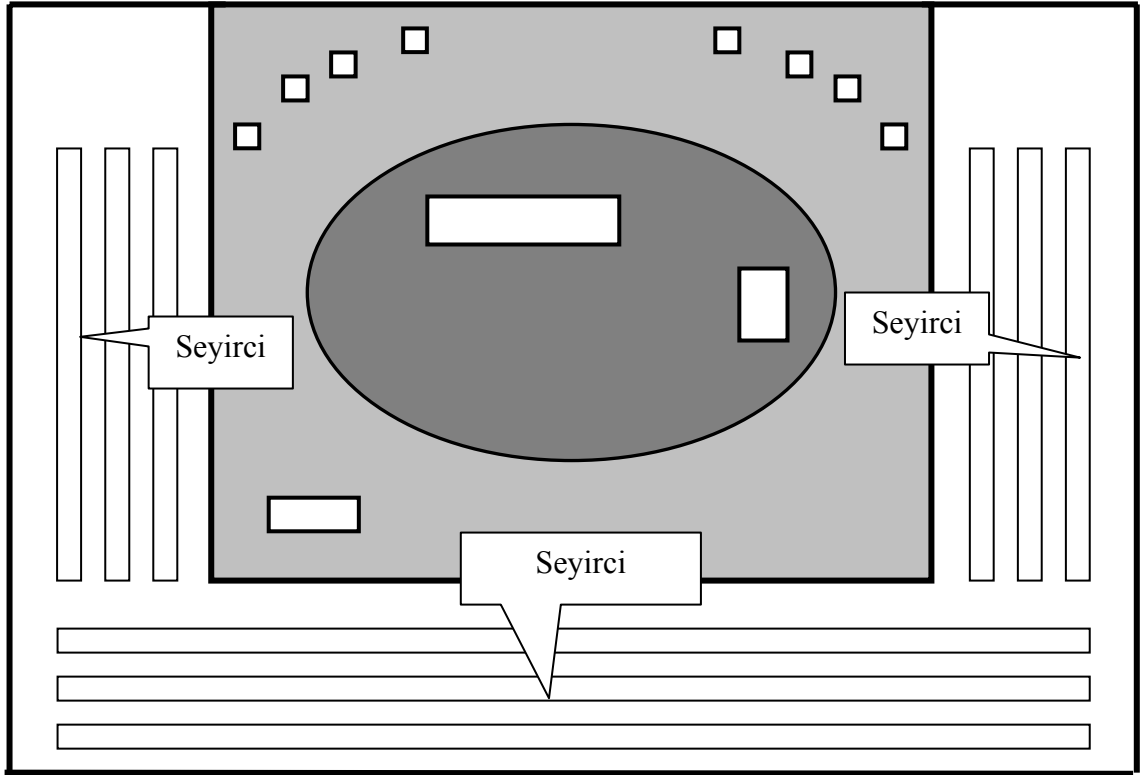
İNSAF: Hah! Sanki ben köylüye kızımı vermişim de. Anasından almış hüner./ Nakış işler dikiş diker / Bilir daha ince işler/ Nerde şimdi böyle dilber/ Vazgeç boşuna zorlama/ Vermem kızımı oğluna/ Şehrin nazlı kızları/ Girmez köylü koynuna/ Olmaz bu iş olmaz...(s. 38–39)

Arayıcı'nın oyunlarındaki şarkıların varlığı dans özelliğini akıllara getirirse de; geleneksel tiyatro anlayışı içerisinde bir dans kullanımı (curcunabazlar, tavşan, rakkas...) sunulmamaktadır. Ancak, dans ve müziğin varlığı, sahneye koyanın düşüncesine göre, dansla birlikte harmanlanabilecek özelliktedir.

3. RUMUZ GONCAGÜL REJİ ÇALIŞMASI

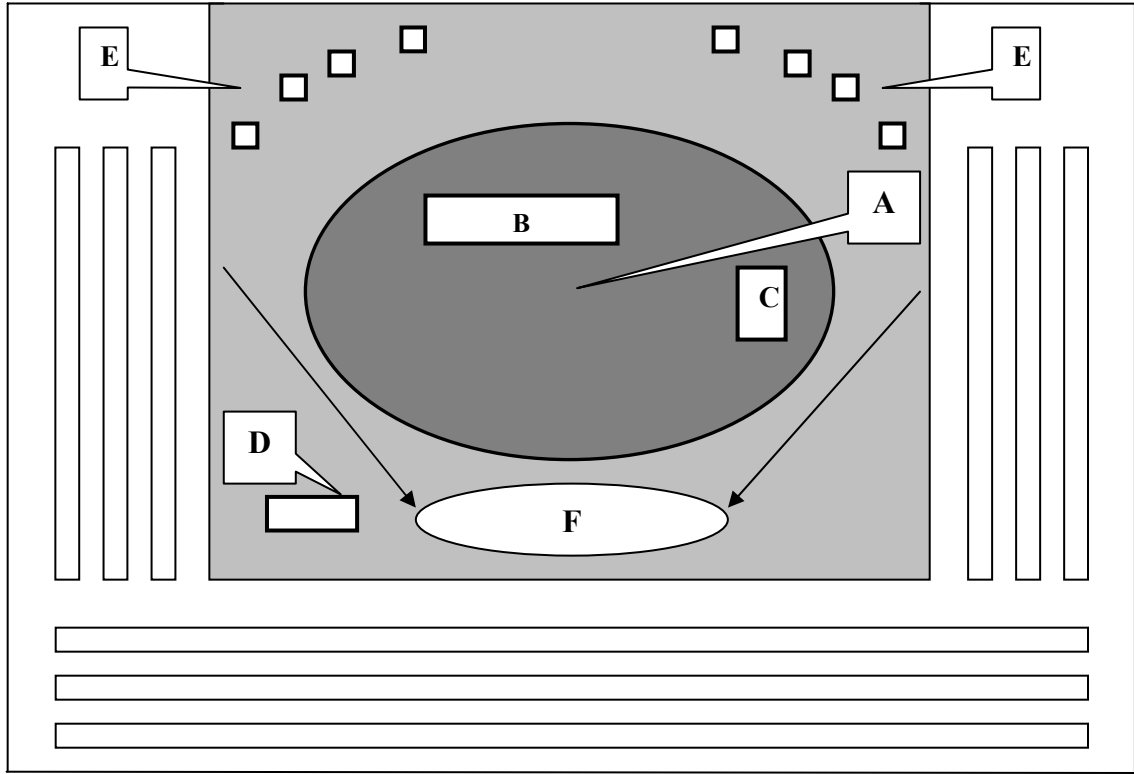
Rumuz Goncagül oyununun geleneksel ve epik özellikler açısından incelendiği bu çalışmanın devamında, oyunun kuramsal yapısının sahne üzerindeki yansımaları ve dekor, ışık, müzik gibi sahne elemanlarının bu süreci destekleyen özellikleri irdelenmiştir. Bu bölümde oyunun İnsaf'ın oyunu açtığı, giriş bölümü ile birinci ve ikinci sahneleri ele alınmış ancak, gerek süre çerçevesinde gerekse oyundaki geleneksel ve epik özelliklerin altının çizilebilmesi açısından kısaltmaya gidilmiştir. İnceleme, uygulamaya yönelik olarak dekor ve ışık kullanımının içermekte ayrıca oyunda yer alan şarkı ve efektler de ele alınmaktadır. Ayrıca, göstermecî yapı içerisinde gerçekçi bir anlayışta ele alınacak kostümlerin dönem özelliğinde olması gerektiği düşünülmektedir.

A. Dekor Kullanımı

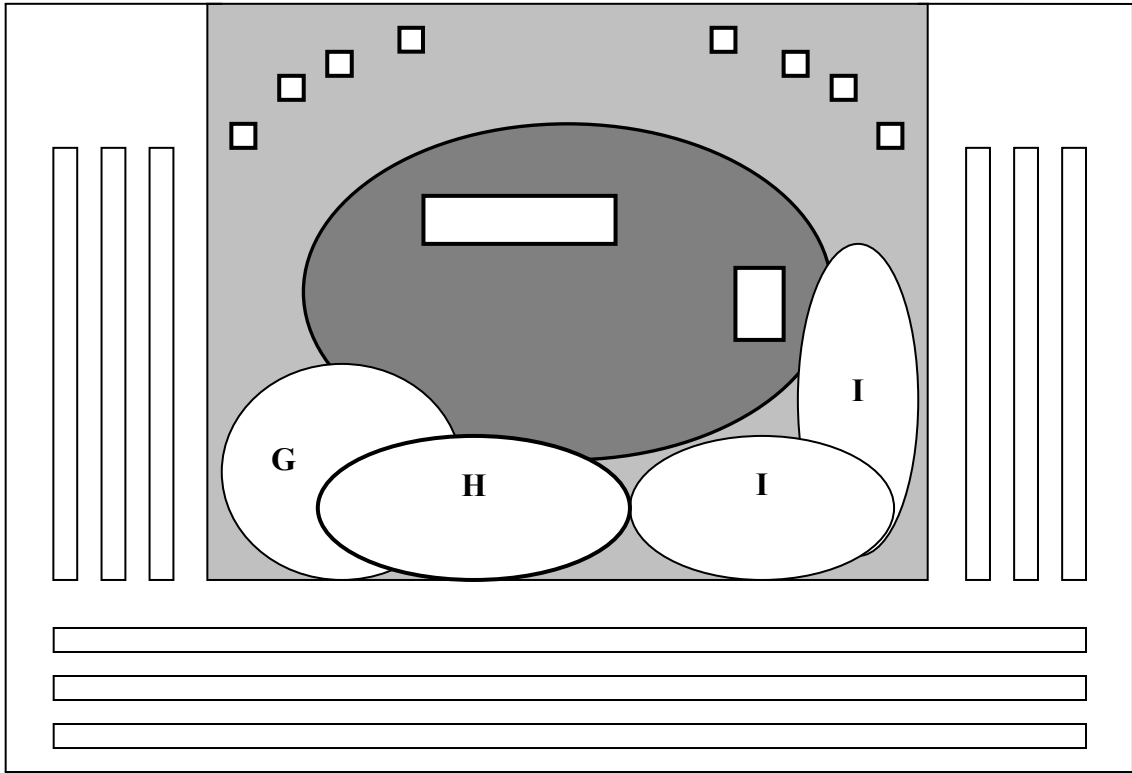


Rumuz Goncagül oyunu için geleneksel Türk tiyatrosunun sahne biçimi doğrultusunda üç tarafı seyircilerle kaplı çevre sahne seçilmiştir. Böylece geleneksel yapının ve epik tiyatronun açık biçim ve göstermecî üslûbu, çerçeve yerine çevre sahne kullanımı ile de desteklenecek ve dördüncü duvarın olmadığı bir anlayış özdeşleşme değil yadırgatma yaratacaktır. İzlenilenin oyun olduğunun altının çizilebilmesi için, seyirci salona alındığında oyun yerinde olan oyuncular, oyunun başlaması öncesinde arkada seyircinin görebileceği bir alanda oturarak kendi sahne sıralarının gelmesini beklerler. Bu durum, ilk andan itibaren oyunsuluğun altını çizerek seyircide yadırgatmayı başlatacaktır. Ayrıca, oyunda bir mekânın pek çok yer için kullanıldığı çoklu sahne anlayışı da oyunun yabancılaştırma özelliklerini destekleyecek, duvarlar, merdivenler, asansör, rıhtım, iskele babaları gibi dekor ve aksesuar parçalarının olmayıp imlenerek oynanması da açık biçim ve göstermecî anlayışın altını çizecektir. Bu anlamda oyunda basit bir mekân kurgulaması yapılmış, sahne ortasına konulan bir plâtfom ile oyunun temel mekânı olan İnsaf ile Gülsün'ün evi betimlenmiştir. Evin içinde yer alan Sıtkı'nın bölümü için ayrı bir ayırım yapılmamış, yalnızca bir oturma ünitesi

konulmuştur. Oyunda kullanılan aksesuarlar olan her üç oturma ünitesi da çok yönlü kullanıma izin verecek soyutlukta olacaktır. Zaten “D” ünitesi, hem Halet Rezaki’nin evindeki koltuk, hem otel lobisindeki oturma birimi hem de Sultanahmet’deki bank olarak kullanılacaktır.



- A: İnsaf ile Gülsün’ün evi
- B: İnsaf ile Gülsün’ün bölümü
- C: Sıtkı’nın bölümü
- D: Sultanahmet’teki bank, otel lobisindeki koltuk, Halet Rezaki’nin evindeki kanep
- E: Oyuncuların sahneye çıkmayı beklerken oturdukları bölüm.
- F: Sokak
- G: Otel, Halet Rezaki’nin evi
- H: Sultanahmet
- I: Rıhtım



B. Işık Planı

Oyunun ışık düzeni de yadırgatmayı desteklemek üzerine kuruludur; bu nedenle ışık geçişleri hızlı ve seyircinin fark edeceği bir şekilde yapılacak, çok amaçlı kullanılan mekânlar ışık ile ayrıştırılacaktır.

Q1: Salon ışığı

Q2: Genel sahne ışığı

Q3: Sahne önü

Q4: Sokak

Q5: Ev

Q6: Ev platformunun ön kısmı

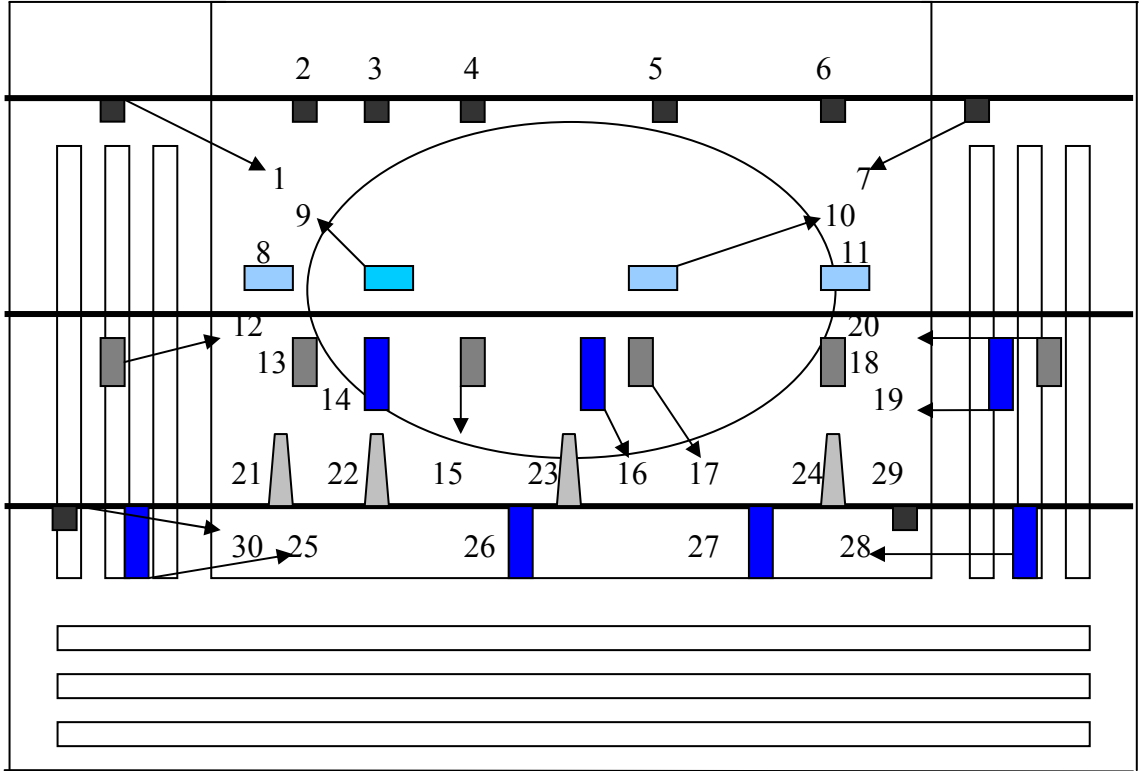
Q7: Ev

Q8: Sahne önü

Q9: Halet Rezaki'nin evi

Q10: Sahne önü

Q11: Rıhtım



- 500 Wt P.C. Projektör
- 1000 Wt P.C. Projektör
- 650 Wt. Profil Projektör
- 1000 Wt PAR-64
- 500 Wt Reflektör

Bölgeler İşin Kullanılan Işık Kaynakları:

A: 1, 3, 5, 7, 12, 16, 22, 26, 27, 29, 30

E: 8, 11, 15, 17

F: 9, 10, 21, 24, 25, 28

G: 13, 15, 17, 20, 29

H: 2, 4, 6 (yeşil renk, ağaç gobosu)

I: 10, 11, 12, 14, 18, 19 (mavi renk, dalga gobosu)

C. Oyunda Kullanılan Müzikler Ve Efektler

Oyunda kullanılan şarkıların bestesi Timur Selçuk'a aittir.

Şarkı 1: Birine Dayanarak Yaşamak

Şarkı 2: Dünyanın En Güzel Aşk Mektupları

Şarkı 3: Hazır Yiyicinin Şarkısı

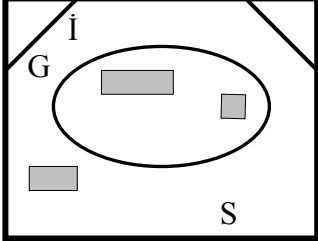
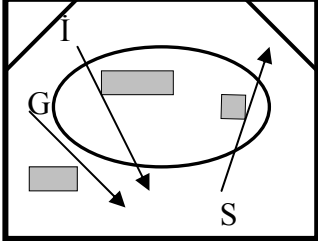
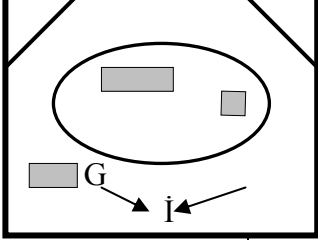
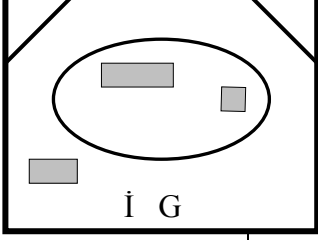
Oyundaki kapı sesi, anahtar sesi, zil sesi, dalga sesi gibi efektleri göstermeci üslûbun bir özelliği olarak oyuncular kendileri yapmaktadırlar.

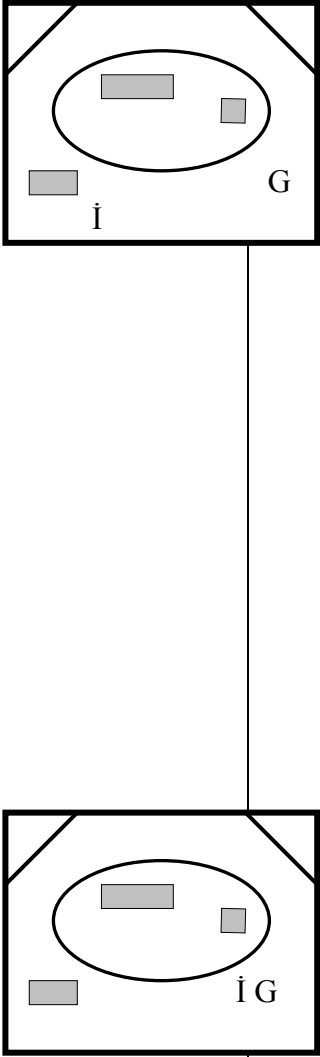
Efekt 1: Gülsün: ... şakırt şıkırt (s.170)

Efekt 2: Gülsün: Bing beng (s. 186)

Efekt 3: Halet: Şukırt şıkırt (s. 186)

D. Reji Defteri

METİN	İÇ VE DIŞ AKSİYON	TEKNİK ETMENLER	HAREKET VE FİĞÜR
<p>İNSAF: Cümleten safa geldiniz, Safalar getirdiniz... Efendim, eskiler “râviyan-ı ahbâr, nâkilan-ı âsâr şöyle rivayet ve hikayet ederler ki”, diye başlarlardı söze. Bizimki ne rivayet ne hikayet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz... Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dişi kuş yapar demişler. Hah... İşte dişi kuş... Şöyle ortaya gel kız... İşte kızım evlâdım, mini mini güzel serçem. Nerde yuvası hani?.. Dalı yok daha konacak... Çıksın şu yoksulluğun gözü... Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burada göreceksiniz her şeyi... Usûl ile çalalım sazı, ahenk üzere başlatalım oyunu.</p>	<p>Oyuncular, salona alınan seyircileri, “Hoş geldiniz, safalar getirdiniz” sözleriyle selâmlar, bir yandan da hazırlıklarına devam ederler. Bu arada birbirleriyle de günlük hayat içerisindeki kimlikleriyle konuşmaktadırlar.</p>	<p>Q1</p>	
	<p>Seyirciler yerlerini alırken, İnsaf ve Gülsün dışındaki oyuncular da arkadaki yerlerine otururlar. İnsaf öne doğru yürürken seyirci ışığı da alınır ve İnsaf oyunu açar.</p>	<p>Q1</p>	
	<p>Seyirci ile oyunun anlatıcı-Pişekar-eksen kişisi olarak konuşan İnsaf, açık biçimin göstermecisi tavrı içinde oyunu açarken, epik tiyatroyun, sıradaki episod hakkında bilgi veren anlatıcısı konumundadır. Ama bir yandan da kızı Gülsün ile yaklaşma kurarak yabancılaşma ve seyirci- sahne -oyun ilişkisindeki dinamik mesafeyi oluşturmaktadır. İnsaf'ın yarı rol kişisi yarı oyuncu olarak seyirci ile konuşması esnasında Gülsün, rol kimliğine bürünmüş, seyirci arasındaki genç çiftlere imrenerek, genç erkeklerle ise utanarak bakmaktadır.</p>	<p>Q2</p>	
		<p>Q2</p>	

<p>BİRİNE DAYANARAK YAŞAMAK</p> <p>Değildi düztaban / Ne de aynadan korkan / Yoktu bedence kusuru / Dahası, enikonu güzeldi. Diline beline sağlam./ Çıkmayınca talibi n'apacaksın Dönem böyle kaldırıyor artık Kısmetini kendin arayacaksın.</p> <p>Zaman kötü kötü, / Açlıktan örümcek bağlamış / Milletın gö... zü. / Kalmadı miras dededen, babadan / Para pul, han apartıman / Yolu yok başka kızın / Birine dayanarak yaşamaktan. / Çıkmayınca talibi n'apacaksın / Dönem böyle kaldırıyor artık, Kısmetini kendin arayacaksın.</p> <p>İNSAF: Bırak şimdi sokakta okumayı. Çantayı sıkı tutuyorsun değil mi?</p> <p>GÜLSÜN: Tutuyorum.</p> <p>İNSAF: Boş olduğunu bilmez de çarparlarsa. Çanta gitmiş bir şey değil; mektuplar da gider. Neyse geldik sayılır, ev şuracıkta.</p>	<p>İnsaf'ın sözleri ile seyirciden tamamen alınmış ve İnsaf ile Gülsün üzerinde toplanmış ışığın şarkıyla birlikte keskin değişimiyle seyircide yadırgatma yaratılır ve daha oyunun başında özdeşleşme kırılarak izlenilecek olanın bir oyun olduğunun altı çizilir.</p> <p>Oyundaki şarkılar, bir yandan konunun epizodik anlatımı için bölümlenme aracı olarak kullanılırken, öte yandan hem tipleri tanıtmakta hem de oyunun düşüncesini desteklemektedir. Bu şarkıda epik tiyatro etkisiyle dönem ve dönemin sosyo ekonomik koşullarının getirdiği toplumsal yapı sorgulanmakta ve yoksulluk kavramının oyun içindeki yeri ortaya konulmaktadır. Esas olarak İnsaf'ın şarkısı olan bu parçaya reji yorumunda Gülsün de katılmakta, şarkıyı ikili, sanki Kavuklu ve Kavuklu arkasymış gibi söylemektedir.</p> <p>Şarkı sonrasında hızlı bir ışık değişimi ile sokak ışığı (genel) yaratılır; önceden koyduğu yerden mektup dolu çantayı almış olan Gülsün ile İnsaf, evi imgeleyen yarım yuvarlak platformun önünde sağdan sola, soldan sağa yürümeye başlarlar. Her iki oyuncu da oyun kişiliklerine bürünmüştür. Sabırsız genç kız özelliğindeki Gülsün'ün derdi bir</p>	<p>Q3</p> <p>Ş1</p> <p>Q4</p>	
---	---	-------------------------------	--

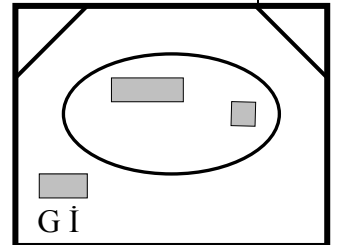
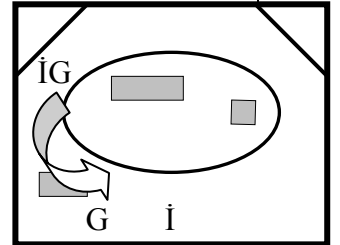
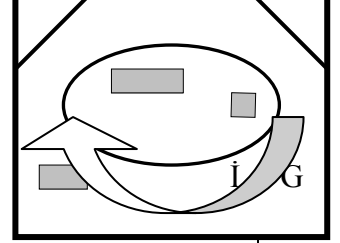
GÜLSÜN: Ev oracıkta ama biz çevresinde dolanıp duruyoruz.

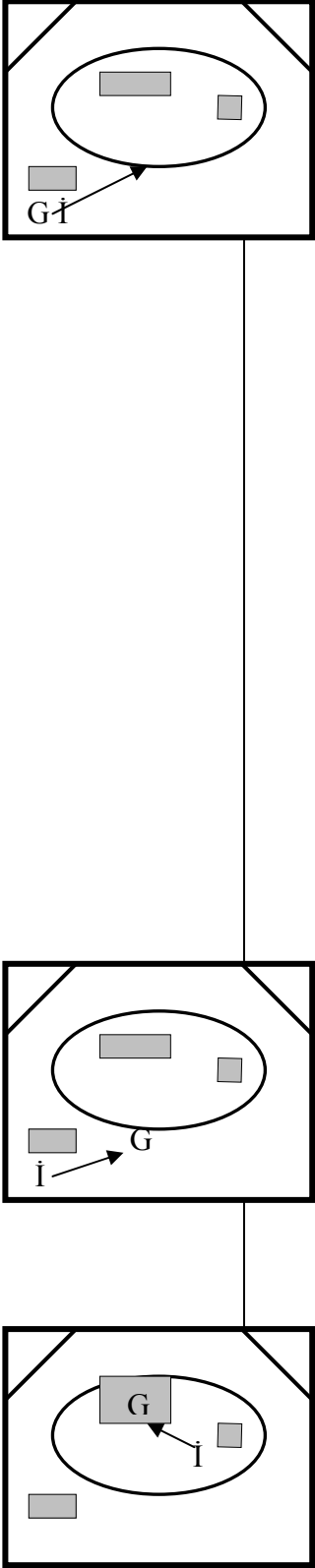
İNSAF: Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki... Neymiş efendim çağdaş bir orta oyunumuş. O biçimde oynayacak mışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermeci olacmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı... Düşünsene, perde olmadan, böyle derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız, maksesuarsız oyun mu oynanır? Üstüne üstlük, role konsantre olmak da yasak. Hah! Nasıl etkili olacağız peki. İşin heyecanı, büyüü kalmadıktan sonra seyirciyi nasıl kavrayıp götüreceğiz? Yaptığımızın orta oyunuyla bir ilgisi olsa bari! Orda baş rollerde Kavuklu ve Pişekâr. Burada baş rol seninle benim. Ee biz kadınız? Hadi yaşınız önceliklere erişmedi; Dümbüllü'yü de mi seyretmediniz. Orta oyunu diye koca koca kitaplar basıldı, onları da mı okumadınız? Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara... Sıkı tutuyorsun değil mi?

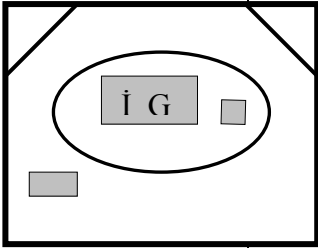
an önce eve ulaşp mektupları okumaktır.

İnsaf bu duruma tiyatroyun biçimi açısından yaklaşır ve göstermeci üslubu eleştirir. Bu noktada bir yandan türler arasında kıyaslamalar yapan İnsaf, asıl olarak oyun ve oyuncu kişiliği arasındaki geçişle seyirciyi şaşırtmakta ve göstermeci üslubu hem kuramsal olarak anlatmakta hem de bunu somutlaştırarak çok net bir yarıdığatma sergilemektedir. Ayrıca rol kişisinden oyuncu kişisine dönüşen İnsaf ile hala rol kişiliğinde olan Gülsün'ün birbirlerine yabancılaşması da bu durumu pekiştirmektedir.

Sokak sahnesine geçildikten sonra platformun önünde yürüyen Gülsün ile İnsaf, tiradın başında da yürümeye devam ederler. Duruma sinirlenen ve heyecanla eleştiride bulunan İnsaf'ın aksine Gülsün'ün aklı sadece mektuplardadır. Hem yürümekten hem de kızmaktan yorulan İnsaf, soluklanmak üzere dekorun köşesine, bir banka ya da kaldırımın kenarına oturuyormuş gibi ilişir.



<p>GÜLSÜN: Terbiyesiz.</p> <p>İNSAF: Ne oldu kız?</p> <p>GÜLSÜN: Seni göğsüme bastırıp öpeceğim günü iple çekiyorum diye yazmış.</p> <p>İNSAF: O ipli takımındanmı?</p> <p>GÜLSÜN: Utanmaz.</p> <p>İNSAF: Eve kadar dayanamıyor musun?</p> <p>GÜLSÜN: Gazetede ki adam iki yüz altmış bir mektuptan en az on tane koca bulursunuz dediydi ya.</p> <p>İNSAF: Eee?</p> <p>GÜLSÜN: Hakkı var.</p> <p>İNSAF: Rumuza yazmak istemeyene bak. Hani gönlünde Sıtkı vardı.</p> <p>GÜLSÜN: Bunların yeri ayrı. Sıtkı'nın yeri apayrı. Şakırt şakırt.</p> <p>İNSAF: Yol boyunca düşündüm biliyor musun? Biz bu işi Sıtkı'ya açacağız.... Bakalım ne renk verecek? Eğer niyeti varsa ortaya çıkar.</p> <p>GÜLSÜN: Çıkmazsa?</p> <p>İNSAF: Ümidini kesersin ondan; mektuplardan seçeriz.</p> <p>GÜLSÜN: Ya bunlarda daha hayırlı bir kısmetim varsa.</p> <p>İNSAF: Üç beş mektup geldi diye zamane kızları gibi gönlündekinden yüz mü çeviriyorsun?</p>	<p>Gülsün'ün "Terbiyesiz" sözüyle heyecanla, bir şey olduğunu sanarak ayağa kalkan İnsaf ile Gülsün tekrar yürümeye başlarlar ve evlerine girerler.</p> <p>İnsaf, bir an önce mektupları okumak ve hemen kendine koca bulmak isteyen kızına kızmakta, aslında içinden hala bu yöntemin doğru olmadığını düşünerek, Sıtkı'yı duruma müdahil etmenin yolunu aramaktadır.</p> <p>Sonunda eve gelmiş gibi yapan ana kız, yine göstermecici bir tavırla kapı ve anahtar sesi çıkararak içeri giriyormuş gibi yaparlar. Eve girişleri ile birlikte hızla değişen ışık, ev olarak kullanılan platformu aydınlatmaya başlamıştır.</p> <p>Eve giren İnsaf ve Gülsün, sanki gerçekçi dört duvarlı bir eve girmiş gibi davranırlar: üstlerindeki paltoları çıkarırlar, arkadaki stilize koltuğa otururlar, yorulmuş İnsaf, dinlenmeye çalışırken, Gülsün merakla mektupları karıştırır. Burada önemli olan, tiplerin genel özellikleriyle stilize olarak verilmesi</p>	<p style="text-align: center;">Q5</p>	
--	---	---------------------------------------	--

<p>GÜLSÜN: Nasıl olsa ortaya çıkmayacak. İyisi mi gel şunları okuyalım, gözümüzün tuttuklarını görelim.</p> <p>İNSAF: Kafama koydum. Sanki hiçbir isteğimiz yokmuş gibi açılacağız ona. Düşüncesini almak istiyoruz, hepsi bu. Ver bana birkaç tane, ben de okuyayım. Hay sen aklınla bin yaşa e mi... biz akıl hocası değil, koca arıyoruz evlâdım.</p> <p>GÜLSÜN: O ne diyor anne?</p> <p>İNSAF: Bir işe girer çalışırsanız evlenebiliriz, diyor. Sanki iş bulduk da çalışmadık.</p> <p>GÜLSÜN: Neciymiş?</p> <p>İNSAF: Kâtiplik yapıyor.</p> <p>GÜLSÜN: Kâtipler kenarda dursun şimdi. Ahh! Sıtkı da kâtip.</p>	<p>ve toplumsal davranış biçimlerinin ortaya konulmasıdır.</p> <p>İnsaf, bir yandan Sıtkı'ya durumu anlatarak, onun ağzını aramayı istiyordur. Aslında Gülsün 'ün de gönül Sıtkı' dadır ancak Sıtkı'nın ortaya çıkmayacağı korkusuyla durumu ona anlatmaktan çekinmektedir; çünkü birkez hayır denilirse Sıtkı'ya olan aşkı konusunda hiçbir ümidi kalmayacaktır. Şimdi en azından mektuplardan bir şey çıkmazsa Sıtkı ile hala bir şeyler olabilir ümidini taşımaya devam etmektedir.</p> <p>İnsaf da mektupları okumaya başlar, seyirci yavaş yavaş mektup yazanların kimlikleri hakkında bilgi almaya başlar. Klasik anlamda dramaturjik bir düğüm atılmayan oyunun giriş kısmından ortaoyunu bölümlerindeki fasıl bölümüne geçilmiştir. Konunun "evlenme olduğu" fasıl örneğinde damat adaylarının sergilenmesi sırasında pek çok geleneksel motiften ve güldürü yaratma yönteminden yararlanılacaktır. Burada okunan mektubun sahibinin daha önce konu edilen Sıtkı gibi katip olması ile ironik durum oluşturularak seyircide merak yaratılır. Oyundaki damat adaylarından Halet Rezaki'ye ait mektup geleneksel tiyatrunun "anlamama"ya dayanan dil özelliklerindedir. Burada "anla-</p>	
---	---	---

Şunu bir dinle (Okur) Hüsnü tesadüf neticesi, ilânınıza nazar affedince, kalben sarsıldım. O lahza, derûnumda bir arzû'yi şedîd hasıl oldu. Size yazmaktan içtinab etmedim. Kaderim hazan yaprağı gibi hâsıl oldu Size yazmaktan içtinab edemedim. Kaderim hazân yaprağı âgûşunuza doğru şitâb ediyor. Mâzide maalesef talihsiz iki izdivâca mütedahil oldum. İcarlarım mevcuttur. Lâkin fikr-i âcizanem vâridatin saadette ehemmiyeti olmadığı merkezindedir.

İNSAF: Ne dediğini anladın mı?

GÜLSÜN: Anlamadım ama çok güzel.

İNSAF: Hem anlamadın hem de çok güzel; nasıl oluyor?

GÜLSÜN: Arapça Kur'an gibi.

İNSAF: Adı ne?

GÜLSÜN: Halet Rezaki.

İNSAF: Ben beğendim.

GÜLSÜN: Nesini?

İNSAF: İcarları var; varlıklı. Ayır bunu.

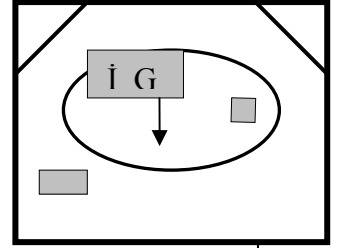
GÜLSÜN: Sen bu yana Halet Bey.

DÜNYANIN EN GÜZEL AŞK MEKTUPLARI

Yazmışlar neler neler,
Döktürmüşler ne diller,
Yurdun dört bir yanından
Yavru vatan Kıbrıs'tan,
Almanya'dan, Hollanda'dan,

mama” ile hem de ortayolu özelliklerine gönderme yapılmış hem de geleneksel türlerin özelliği olan sınıfsal farklılıklar ve okumuş ve cahil kesim farkının altı çizilmiştir. Bu, cahil kesimin anlamadığı üst sınıfa olan hayranlığının ve bu şekilde sömürüldüğünün göstergesidir. Zaten oyun kişileri de anlamadıklarını itiraf ederler. Burada oyunculuk gerçekçi çizgide son derece yalın olacaktır. Önemli olan tiplerin karakter özellikleri ve psikolojik derinlikleri ile değil toplumsal tavırlarıyla ortaya konulmasıdır. Bu anlamda İnsaf ve Gülsün, tipik orta halli ev kadını ve okumamış saf genç kız tipinin genel özelliklerini taşır ve fiziksel eylemlerinde yansıtırlar. Eylemler sade ve stilizedir. Bu sahne boyunca evlerinin salonu olarak imlenen mekanda oturan oyun kişileri, sınıfsal özelliklerine has tavırlarla mektupları okurlar.

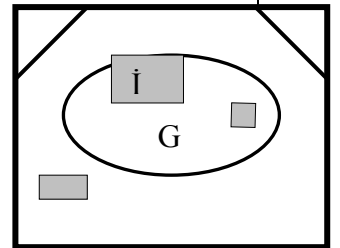
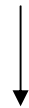
Gülsün'ün son sözünden sonra ışık hızla değişir, ışığın dışında kalan Gülsün'ün ışığa gelerek şarkıyı söylemesi yabancı-



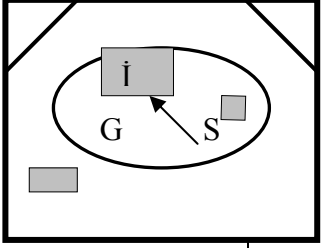
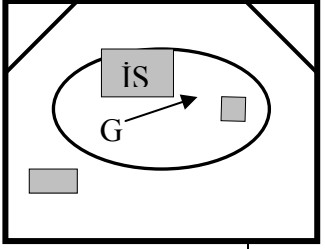
Q6


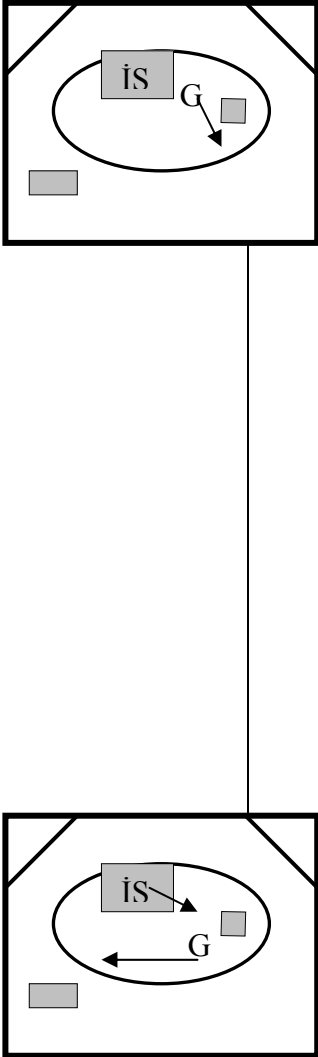


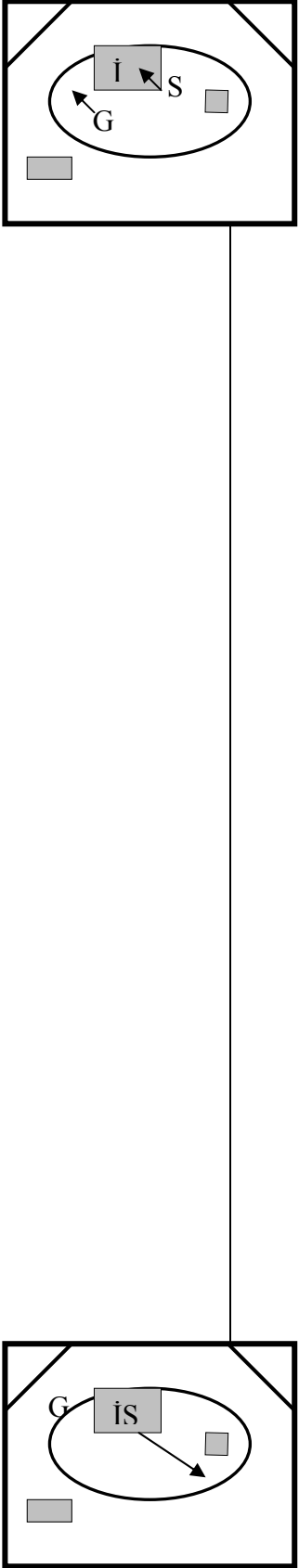
Ş2

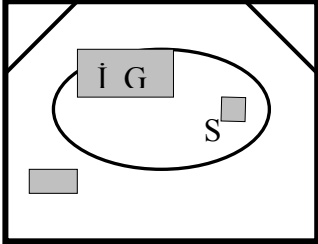



<p>Dünyanın bir ucundan, Taa Avustralya'dan.</p> <p>İşçi, esnaf, emekli / Memuru öğrencisi; / Olsun, ne çıkar sanki, / Pek çoğu boşa gezer Ya da tezkereci er. / Tenim utanırken içim ısınıyor ya Çıkacak içlerinden elbet bir koca, / Yürüyüp gelecek sokağın başından beri, Çalacak kapımızın zilini, Evimizin sahibi bir erkek eli.</p> <p>Bakarken akşamüstleri pencereden, / Evimize kimse gelmeyeceği bir yola, Göremeyecek artık / komşularımız, / Bizi bir daha.</p> <p>İNSAF: Bir ses duydum, geldi mi?</p> <p>GÜLSÜN: Evet o.</p> <p>İNSAF: Sıtkı Bey oğlum.</p> <p>SITKI: Efendim İnsaf Hanım.</p> <p>İNSAF: Bize kadar zahmet eder misiniz?</p> <p>SITKI: Bendeniz, adımı duydunuz, Sıtkı'nın taklidine çıkıyorum bu oyunda. İyi akşamlar.</p>	<p>laştırma yaratır. Şarkının sonunda kendine katılacak olan İnsaf'ı da Gülsün, gidip ışığa doğru getirmesiyle sanki oyun içinde bir gösteri yapılmış hissi verilerek seyirci, duygusal özdeşlikten uzaklaştırılır. Işık yine ev olarak kullanılan platform üzerinde olmakla birlikte, merdivenlere doğru yoğunlaşmış, oturma bölümü karartılmıştır.</p> <p>Gülsün'ün tanıtımı ve iç dünyası üzerine olan şarkının son kısmına İnsaf'ın katılımıyla düşüncede toplum genellemesine gidilir.</p> <p>Şarkının son bölümünde Sıtkı'yı oynayan oyuncu, arkada oturduğu bölümden kalkarak ev yükseltisinde kendi odası olarak gösterilen bölüme gider ve şarkı sonunda ışık tekrar ev ışığına geçer.</p> <p>İnsaf ile Sıtkı, arasında geçen konuşmalar, aynı platformda yapılır; ancak her iki oyuncu da birbirini görmüyormuş gibi yapar.</p> <p>Rol kişiliğinden oyuncu kişiliğine bürünen Sıtkı, seyirciye dönerek kendini takdim eder ve tekrar rol kişiliğine geçerek İn-</p>	<p>Q7</p>
--	---	-----------

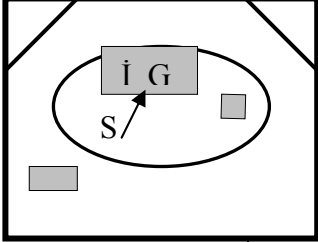
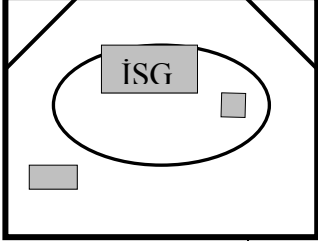
<p>GÜLSÜN: İyi akşamlar.</p> <p>İNSAF: Hoş geldin Sıtkı Bey oğlum. Seni niye çağırdım biliyor musun? Ben kızımı evlendirmek kararındayım.</p> <p>SITKI: Evlenmek her genç kızın hakkıdır. Hem de görevi...</p> <p>İNSAF: Hoş bu kararım yeni değil ya. Ama kısmeti bugüne kadar çıkmamıştı.</p> <p>SITKI: Güzel demek şimdi çıktı.</p> <p>İNSAF: Çıktı sayılır... Gazeteye vurdurttuk Gülsün'ü.</p> <p>SITKI: Nasıl yani?</p> <p>İNSAF: Rumuza yazdık.</p> <p>GÜLSÜN: Ama ben istemedim.</p> <p>İNSAF: Bir alay talip çıktı kızıma. Ne kadardı sayısı.</p> <p>GÜLSÜN: İki yüz altmış bir.</p> <p>İNSAF: Mektupları burada.</p>	<p>saf ile Gülsün'ün bölümüne geçer. Oyun içinde oyun kişilerinin seyirciye kendilerini takdimleri, rol-oyun kişisi arasında yarattığı yabancılaşma ile seyirciyi yadırgatmakta ve oyunu gerçekçi tiyatro izleğinden kurtarmaktadır. Burada, hem orta oyununun hem de epik tiyatroyunun tiplene yaratan ve karakteriyle özdeşleşmeyen oyuncu özelliği kullanılmıştır.</p> <p>Bu sahnede İnsaf, bir yandan Sıtkı'nın ağızını aramakta, bir yandan da gerçekten mektuplar arasından seçim yapmak için yardım istemektedir. Bu sahne, seyircinin Sıtkı'yı tanıdığı, Gülsün-Sıtkı aşkı hakkında bilgi sahibi olduğu ve mektuplar konusunda ironik bakış açısı yakaladığı bir özelliktedir.</p> <p>Geleneksel tiyatroyunun cinsellik içerikli güldürü yaratma yöntemlerinden yararlanılan oyunda, "vurdurttuk" sözü ile bu özellik yinelenmekte, ancak espri üstü kapalı olarak yapılmaktadır.</p> <p>Durumu kızıştırarak, eğer gönlü varsa Sıtkı'nın bir an önce harekete geçmesini sağlamaya</p>	 
--	---	--


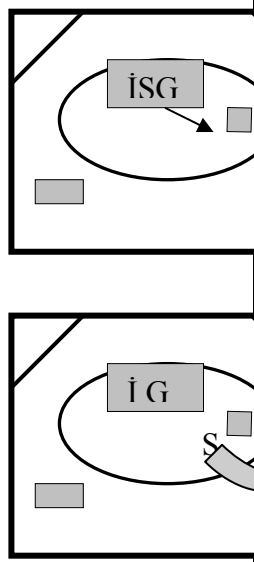
<p>Sen bize göre okumuş, akıllı birisin. Gece mekteplerine gidiyorsun. Düşünceni almak istedim.</p> <p>SITKI: Ben ne diyeyim? Rumuzun neydi?</p> <p>İNSAF: Neden telâşlandın?</p> <p>SITKI: Telâştan değil; merak ettim.</p> <p>GÜLSÜN: Şöyle yazmıştık. Yirmi beş yaşlarında bir aile kızuyum.</p> <p>SITKI: Ben rumuzunuzu sordum.</p> <p>GÜLSÜN: Onu okuyorum işte. Aile kızuyum. Ev işlerini becerir, güzel yemek pişiririm.</p> <p>SITKI: Ya!</p> <p>GÜLSÜN: Ne demek ya?!</p> <p>SITKI: Hayır benim ya'm başka; siz okuyun.</p> <p>GÜLSÜN: İlkokul mezunuyum. Babam vefat ettiği için annemle kendi evimizde oturmaktayım. Ahlâklı, geçimliği olan biriyle evlenmek istiyorum. İçgüveyi de olabilir. İsteklilerin Goncagül rumuzuna yazmaları.</p> <p>SITKI: Şimdi şey, Goncagül siz misiniz?</p>	<p>çalışan İnsaf, sahne boyunca İnsaf ile Gülsün arasında arabuluculuk görevi üstlenir.</p> <p>Gülsün'ün gazeteye rumuz ile evlilik ilanı verdiğini öğrenen Sıtkı, telaşlanır. Seyirci gibi İnsaf da bu telâşı fark ederek Sıtkı'nın üzerine gider.</p> <p>Bu sahne yine orta oyununun bir özelliği, motifi olan "anlamama" üzerine kuruludur. Ancak burada söz oyunları ya da dolantı yerine duygusal bir anlamama durumu vardır. Hem Sıtkı hem de Gülsün, birbirini sevmekte ama çekingenliklerinden dolayı açılmamaktadır. Bu durumun farkına varan seyirci ise ironik bir üstünlük kazanmış olur.</p> <p>Telaş içindeki Sıtkı, kendinin de mektup yazdığı rumuzun Gülsün'e ait olup olmadığını öğrenmeye çalışmakta, Gülsün ise ballandıra ballandıra rumuz ilanına yazdıklarını tekrar ederek Sıtkı'ya özelliklerini saymaktadır.</p>		
--	--	--	--

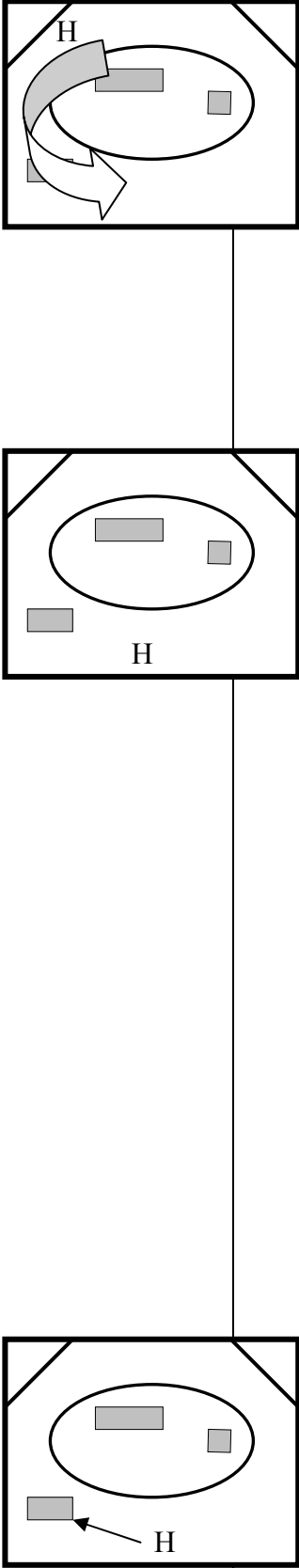
<p>İNSAF: Yakıştıramadın galiba...</p> <p>SITKI: Hayır o değil. Böyle bir şey yapabileceğinizi düşünmezdim yani...</p> <p>İNSAF: Biz de düşünmüyorduk ama oldu işte.</p> <p>SITKI: Aralarında şey var mı? Tanıdık bildik diyecektim. Ben de ne söyleyeceğimi şaşardım nedense. Çok, çok güzel yazmışsınız. Yani, demek istiyorum ki, yabancı olduğunuzu sanarak ben de... Yani yazabilirdim ama yazmadım tabii.</p> <p>İNSAF: Senin yazmaya ne ihtiyacın var... Bir söyleyeceğin, bir niyetin varsa, oturup söylersin.</p> <p>SITKI: Niyetim yok, hayır, benim bir niyetim yok.</p> <p>GÜLSÜN: Olsaydı şaşardım zaten.</p> <p>İNSAF: Neyse bu iş için başımıza bir erkek gerekli. Şimdi rahmetli Ruhi Bey olacaktı. Okur okumaz şıp diye anlardı kimin ne mal olduğunu. Hadi al şu mektupları. Aralarından bize uygun olanları seç. Senden istediğimiz yardım bu.</p> <p>SITKI: İnşallah beceririm.</p>	<p>Sıtkı'nın halinden iyice şüphelenen İnsaf, onu sıkıştırarak ağzından laf almaya çalışır. Bu sahne boyunca Sıtkı gerginliğiyle kendini ele verirken, Gülsün ise ondan gelecek olumlu bir adımı beklemektedir. İnsaf bir şey sezmede ama bunu ortaya çıkarabilecek kadar durumu yönlendirememektedir. Sıtkı ise gerginlikten dolayı ana kızın kendinden aslında ne istediğini fark edemez. Bu anlaşmazlık dolu durum, bir yandan güldürü üretirken öte yandan seyircide ironik bir üstünlük oluşturur.</p> <p>En sonunda Sıtkı'nın açılmasını sağlayamayan İnsaf Sıtkı'ya durumu anlatır. Ana kız yardım istemektedirler; ancak bunun altında İnsaf'ın Sıtkı'ya ortaya çıkması için zaman tanıma düşüncesi de yatar.</p> <p>Ne yapacağını, ne diyemeyeceğini bilemeyen Sıtkı, şaşkın bir şekilde İnsaf'ların salonundan ayrılarak kendi odasına geçer.</p>	
--	---	--

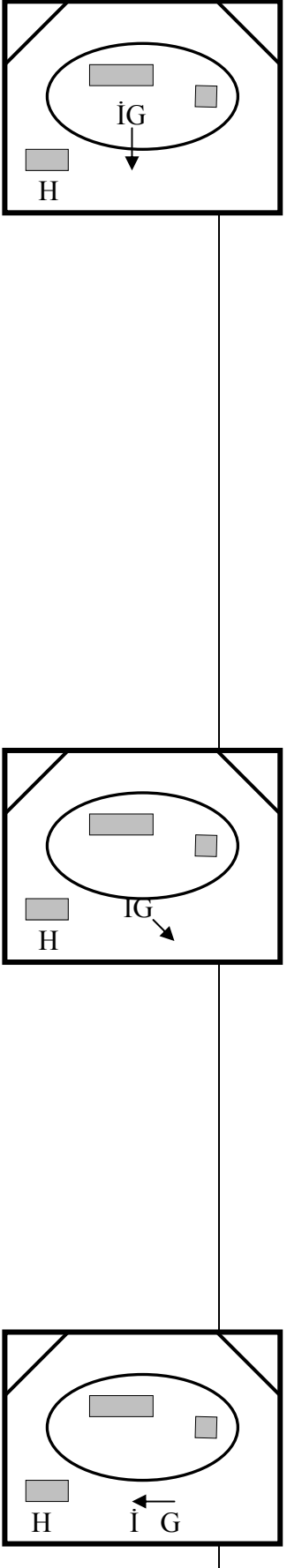
<p>İNSAF: Ben taşı gediğine koymaya çalışıyorum, sen lâfi kaydırıveriyorsun. Burnun Kaf Dağı'nda. Fark ettin mi eli ayağı dolandı. İki lâfi bir araya getiremedi. Ben de yazabilirdim dedi.</p> <p>GÜLSÜN: Ama yazmadım da dedi. Bırak, pısrıgım biri.</p> <p>SITKI: Sünepeliği bırak artık Sıtkı. Ne olursa olsun. Girdin bir yola, sonuna kadar yürü. İnsaf Hanım.</p> <p>İNSAF: Efendim Sıtkı Bey oğlum.</p> <p>SITKI: Mektuplarınızı verebilir miyim?</p> <p>İNSAF: Getir, gel Sıtkı bey oğlum.</p>	<p>Sıtkı, kendi bölümünde mektupları okuyup sınıflandırıyormuş gibi yaparak oyuncu kişiliği olarak bir sonraki sahneye hazırlanırken İnsaf da kendi bölümünde kızını azarlamaktadır. Gülsün ise annesine her ne kadar bu işten vazgeçmesini söylese de Sıtkı'dan beklediği ilgiyi alamamaktan ötürü üzgündür.</p> <p>Hala kendi odasındaymış gibi yapan Sıtkı, bir yandan İnsaf ve Gülsün'e kendi mektubunu önermek için kendini ikna etmeye çalışır, bir yandan ise yaptığı istatistiki çalışmaları toplarlar. Ancak burada Sıtkı'nın kendini gerçekçi bir ikna süreciye da istatistiklerin gerçekçi bir anlayış ile hazırlanması söz konusu değildir. Sıtkı, sadece mektupları hızlıca göstermeci bir tavırla birkaç sınıfa ayırır ve bir tanesini grubun dışında bırakır. Yine daha önceden yazılmış birkaç kağıt ile eski tip bir muhasebeci hesap makinesini kolunun altına sıkıştırarak İnsaf'a seslenir.</p>	
---	---	---

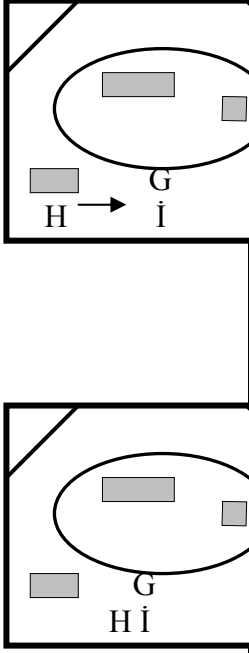
<p>SITKI: Dün gece ve bugün fabrikada hepsini okudum. Çok değerli istatistikî veriler elde ettim.</p> <p>İNSAF: Nedir o?</p> <p>SITKI: Mektupları ve sahiplerini sınıflandırdım.</p> <p>İNSAF: Sınıf geçenleri söyle sen.</p> <p>SITKI: Taliplilerin mesleklerine göre dağılımı şöyle: Yüzde kırk yedisi tezkereye gün sayan erler.</p> <p>İNSAF: Onları bir kalemde geç.</p> <p>SITKI: Yüzde on dördü memur, yüzde on üç buçuğu serbest çalışıyor, bir kısmı işini belirtmemiş. Yüzde on ikisi liseli, üniversiteli öğrenci, yüzde sekizi çırak ya da kalfa, yüzde üçü emekli, yüzde ikisi hükümlü, hapishaneden yazmış. Yüzde bir buçuğu inşaatçı, yüzde biri emlak komisyoncusu, toplam yüzde yüz. Yaş gruplarına gelince şöyle. Yirmi-otuz yaş grubu yüzde altmış yedi buçuk, otuz-kırk arası...</p>	<p>Oyunun bu bölümünde yirmi dört saatlik bir geçiş yaşanmaktadır. Ancak bu geçiş sadece Sıtkı'nın "dün gece ve bugün" sözleri ile imlenmektedir. Yadırgatma yaşatılması ve gerçekçi bir oyun kurgusu çizilmemesi için herhangi bir ışık değişimi kullanılmamaktadır.</p> <p>Sıtkı platformdaki kendi bölümünden, İnsaf ile Gülsün'ün bölümüne geçmiştir.</p> <p>Sıtkı, bu bölümde getirdiği kâğıtlar üzerinden İnsaf ile Gülsün'e bir öğretmen edasıyla istatistikî veriler aktarmaktadır. Ana kızı karşısına alan Sıtkı, bir yandan yaptığı hesapları getirdiği makinede tekrar etmekte bir yandan ise bunların istatistikî dökümünü önceden çizilmiş olan kâğıtlarda göstermektedir. Burada dönem ve sınıfsal konumu belirtmesi açısından kraft kâğıdı kullanılarak yapılan çizimler usta işi olmaktan uzaktadır. Önemli olan, Sıtkı'nın yaptığı işi ne kadar önemseyişinin gösterilmesidir. Hatta o kadar önemsemiştir ve o kadar istekle anlatır ki kendi bile asıl amacı olan "mektubunu önerme" fikrini unuttur.</p>		
---	---	--	--

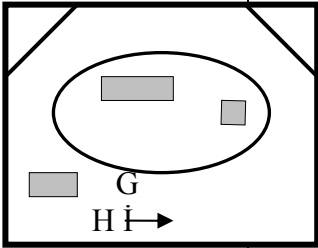
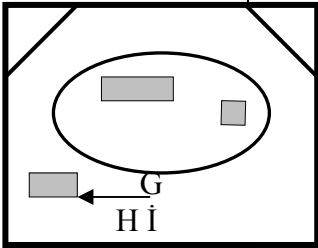
<p>İNSAF: Oğlum Sıtkı?</p> <p>SITKI: Efendim.</p> <p>İNSAF: Bunları niye sıralıyorsun? Sayılardan bize ne?</p> <p>SITKI: Çok yararlı bilgiler bunlar. Yerleşim bölgelerine göre, öğrenim durumlarına göre...</p> <p>İNSAF: Evlâdım biz o mektupları sana niye verdikti?</p> <p>SITKI: Yardım istememiş miydiniz benden?</p> <p>İNSAF: Allah razı olsun... Bize istatistikî çıkardın... seçmeyecek miydin aralarından beğendiklerini; istediğimiz bu değil miydi?</p> <p>SITKI: Belki hoşunuza gitmeyecek ama biri hariç gerisini gözüm tutmadı.</p> <p>İNSAF: O biri hangisi?</p> <p>SITKI: Şu. Şöyle diyor: Kocanızı neden çalışma hayatınızda, çevrenizde değil de gazetede duyuru yayımlayarak arıyorsunuz?</p> <p>İNSAF: Biz de çevremizden olsun isterdik ama olmuyor işte.</p>	<p>Tüm bu anlatılanların ne anlama geldiğini anlayamayan İnsaf, bir an önce seçilen mektupları öğrenmeye çalışmakta, Sıtkı ise hala başka konularla oyalanarak asıl konudan kaçmaktadır. Burada orta oyununun “anlamama ve anlamazlıktan gelme” güldürü yöntemlerine başvurulmuştur. Bu durum bir yandan da asıl gerçek ve görünenin arkasındaki gerçek gibi bir soyutlamayı da akıllara getirmektedir.</p> <p>Sayılar içinde boğulmuş ve asıl amacı olan kendi mektubunu önerme fikrini çekingenlikten dolayı gerçekleştiremeyen Sıtkı, İnsaf’ın kesmesi ile gerçek hayata ve asıl konuya dönmek zorunda kalır.</p> <p>En sonunda İnsaf’ın çıkışı nedeniyle plânını uygulamak zorunda kalan Sıtkı, kendi mektubunu önerir.</p> <p>Sıtkı, mektubunu okurken Gülsün ve İnsaf, yavaş yavaş bunun beğenmedikleri mektup olduğunu anlayarak, memnuniyetsizliklerini belirtirler. Aslında sadece seçilen mektup değil, Sıtkı’nın Gülsün ile evlenme konusunda bir düşünce-</p>	<p style="text-align: center;">↓</p>	 
---	---	--------------------------------------	--

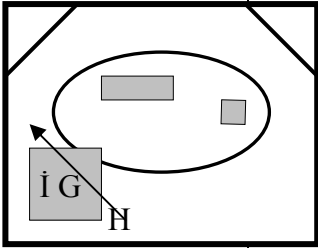
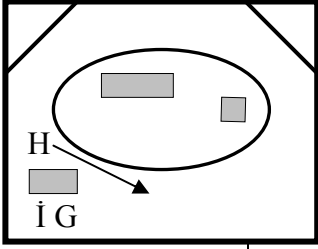
<p>SITKI: Neden şimdiden peşin peşin ev kadınlığını seçiyorsunuz? Kocasının eline bakan biri olarak yaşamaktansa, en azından çalışıp hayatınızı kazanmanız, daha doğru değil mi? İnsan, kendi alın terinin hakkına dayanarak yaşarsa, daha güçlü olmaz mı? Bir işe girip çalışmayı kabul ederseniz evlenebiliriz.</p> <p>İNSAF: Bu benim baktığım şeyinki değil mi?</p> <p>SITKI: Kâtipmiş.</p> <p>İNSAF: O akıllı hocası. Enayi. Ben anlarım, bunun ev geçindirecek vakti yok. Kendine destek arıyor. Demek sana göre işe yarar bir bu. Üç aylıkların sonucunu bu mektuplara verdik. Ben o parayı sokağa atmam evlâdım.</p> <p>SITKI: Orasını siz bilirsiniz artık. Ben kendi payıma elimden geleni yaptım. İzninizle inip yemeğimi hazırlayayım.</p> <p>İNSAF: Hadi afiyet olsun.</p> <p>GÜLSÜN: Zehir zıkkım olsun. Bir enayi de bu işte. Ben sana dememiş miydim?...</p> <p>İNSAF: Hoş geldin Gülnihal vapuru... Kes... İş başa düştü. Okuduğumuz mektup vardı ya; ondan başlayacağız... Neydi adı?</p> <p>GÜLSÜN: Halet Rezaki.</p>	<p>ye sahip olmaması da onları hayal kırıklığına uğratmıştır. Ancak burada oyunun temelini oluşturan ironik durumun seyirciye geçmesi önemlidir. Seyirci, Sıtkı'nın asıl niyetini ve seçtiği mektubun ona ait olduğunu anlamıştır.</p> <p>İnsaf ile Gülsün'ün tavrına bozulan Sıtkı, evden mutsuz ayrılırken Gülsün de arkasından ağlamaktadır. Oysa tüm bu olanlar tamamen bir "yanlış anlamadan ya da anlamama"dan ibarettir ve oyunun ironisini de bu durum oluşturur.</p> <p>Sıtkı, eline aldığı kağıtlar ve hesap makinesiyle önce platformun kendi bölümüne oradan da oyuncuların arkada oturdukları kısma geçer.</p> <p>Sıtkı'dan iyice ümidini kesen Gülsün üzgündür. İnsaf ise "iş başa düştü" diyerek mektup sahiplerini tanıyacıkları izlenimini seyirciye verir ve oyunun orta oyunu biçiminde gelişen dolantısı başlar. Bundan sonraki sahnelerde oyunun yan tipleri sahneye gelecek ve evlilik üzerine kurulu fasıl bölümü çeşitli geleneksel motiflerin eklenmesiyle gelişecektir.</p>		
---	---	--	---


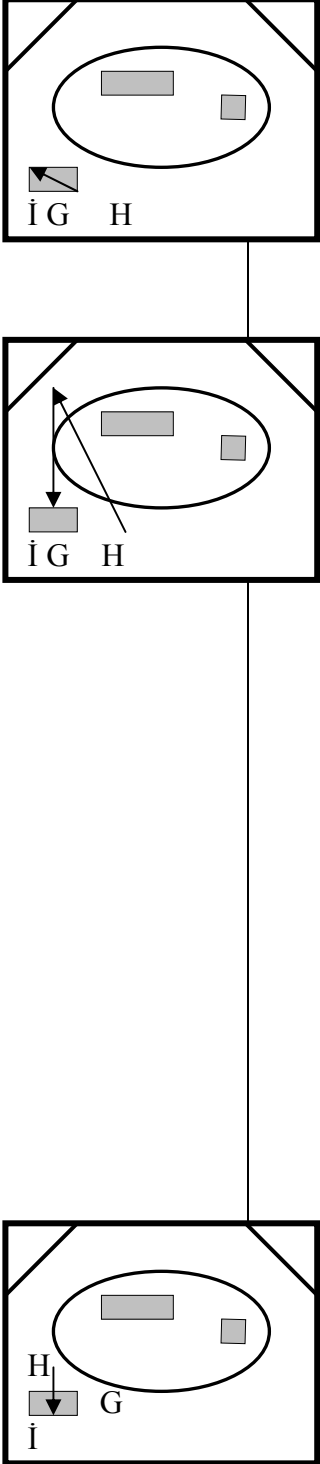
<p>HAZIR YIYICININ ŞARKISI Bilmedim fiyatını ömrümce Ekmeğin, şekerin, tuzun muzun. / Girmedim bakkal, kasaptan içeri. / Ayağıma geldi ne istedimse, / Kondu önüme ne yedimse.</p> <p>Bıktım dünyayı sırtımda taşımaktan / Hayatın yorgunuyum ben /Rahat vurgunuyum ben</p> <p>Barut, kan, açlık bitirirken dünyayı, / Yok kelimesini hiç duymadı, / Odalarımızın duvarları / Karneyi görmedi bile evimiz, / İkinci Dünya harbi yılları.</p> <p>Yirmi beşindeyim o sıra Peder koştu beni bu zora; İlk ciddi imzama nikah dairesinde attım / Hiç unutmam, o soğuk kış günü, Kan ter içinde kaldım, Sıkıntıdan çatlayacaktım.</p> <p>Bıktım dünyayı sırtımda taşımaktan / Hayatın yorgunuyum ben / Rahat vurgunuyum ben</p> <p>Sonrası yeknesak yıllar, Peder bey rahmetli oluncaya kadar. / Mal mülk edince intikal, / Anladım en zor mesleğin adıymış hamal.</p> <p>Bıktım dünyayı sırtımda taşımaktan /Hayatın yorgunuyum ben / Rahat vurgunuyum ben</p> <p>HALET: Bendeniz bu oyunda Halet Rezaki'nin taklidine çıkıyorum. Mutlaka karşılık verecek mektubuma. Öyle parlak bir nesir kaleme aldım ki, böylesini ancak üstat Halit Ziya yazabilirdi. Kremimi tazeleme vaktim.</p>	<p>Rumuz Goncagül'ün diğer tipleri gibi Halet Rezaki de kendi sırası geldiğinde önce bir şarkıyla kendini anlatır. Bu şarkı da diğerleri gibi hep sıradaki tipi tanıma amaçlıdır hem de oyunun düşüncesi paralelinde ve epik tiyatro etkisinde politik bir söyleme sahiptir.</p> <p>Bir önceki sahnenin bitmesiyle birlikte yine ışıktaki hızlı bir değişim yaşanır ve Halet Rezaki sahne önüne gelerek şarkısını söylemeye başlar. Kendi ev bölümlerinde olan İnsaf ile Gülsün ise şarkı sırasında bohçacı kıyafetlerini giyerler.</p> <p>Şarkının sonunda oyuncunun kendini takdim etmesiyle birlikte ışık, Halet Rezaki'nin evi olarak kullanılan bölümü aydınlatacak biçimde değişir.</p>	<p>Q8 Ş3</p> <p>Q9</p>	
--	---	------------------------	--


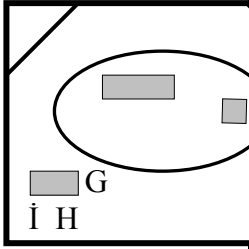
<p>Özür dilerim.</p> <p>İNSAF: Sonunu bir daha söyle bakalım, ne diyordu?</p> <p>GÜLSÜN: Muhterem valdeniz hanımefendiye arz-ı hürmet ederken bende-i kalb-i mecrûhları olarak, şevk-i visâl, devlet-i vasl içinde ruberû görüşmek bahtiyarlığma erişeceğim güne muntazar-ı bisabırım efendim.</p> <p>İNSAF: Sen iyi hafız olurmuşsun.</p> <p>GÜLSÜN: Hiç düşünmedik, konuşması da mektubu gibiyse nasıl anlaşıcağız?..</p> <p>İNSAF: Vatandaş, Türkçe konuş derim, olur biter. Bu merdivenler de çık çık bitmiyor. Şurda dur azıcık. Ay dizlerim. Kaçınıcı kattayız?</p> <p>GÜLSÜN: Dört galiba.</p> <p>İNSAF: İki kat daha mı var? Körolası elektrik kesintisini görüyor musun? Asansörle ne rahat çıkacaktık. Geldik mi?</p> <p>GÜLSÜN: Doktor İmdat Onaran</p> <p>İNSAF: Hah tam yeri. Merdivende kalbi tutanlara imdada koşar.</p>	<p>Halet Rezaki, ev bölümüne geçerken, Gülsün ve İnsaf da seyircinin görebileceği bir şekilde göstermeci bir üslupla evin karşıt tarafından kendi platformlarından iner ve sanki sokakta yürüyüp bir yandan da evi arıyormuş gibi yaparlar.</p> <p>Bu konuşmalar yine dil ve “anlamama” üzerine- dir. Burada dil kaynaklı güldürü yöntemlerinden yararlanılırken, epik tiyatronun çoklu sahne kullanımından da faydalanılır. Yine karşı karşıya olan oyuncular birbirini görmüyormuş gibi davranmaktadır. Önemli olan gerçekçiliğe kaçmadan “mış gibi yapmak” ve göstermeci bir oyunculuk tarzı sergilemektir.</p> <p>Oyuncuların sokaktan apartman içine girdiklerini ve merdiven çıkmakta olduklarını onların tavırlarıyla anlarız. Merdiven çıkılıyormuş gibi yapılmakta ve sanki kapı var gibi kapılardaki yazılara bakılmaktadır. Yine olmayan dekorun köhneliğinin bize geçişi oyuncuların algısını aktarmaları ile olacaktır.</p> <p>Dil kaynaklı söz oyunlarına bu sahnede sıkça yer verilmekte ve bu şekilde güldürü yaratılmaktadır.</p>	
--	--	--

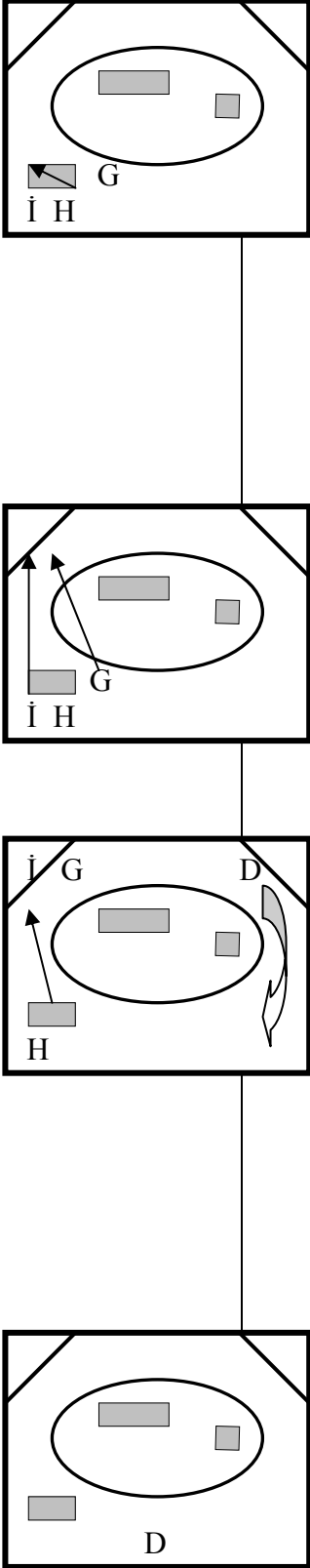
<p>GÜLSÜN: Burası galiba, yukarısı kapalı. Varlıklı da niye bu köhne apartmanda oturuyor anlamadım.</p> <p>İNSAF: Eskinin varlıkları hep buralarda otururlardı. Kalbim helecandan çatlıyacak nerdeyse... Becerebilecek miyiz kız?</p> <p>GÜLSÜN: Sen istedin.</p> <p>İNSAF: Ya Allah bismillah, çal bakalım.</p> <p>GÜLSÜN: Bing beng.</p> <p>HALET: Bu da kim şimdi? Ben rahat olayım diye hizmetkârı gönderdim. İnadına kapı işledi bugün. Şukırt şıkırt. Kimi aradınız? Ne aradınız?</p> <p>İNSAF: Hanım yok mu?</p> <p>HALET: Yok.</p> <p>İNSAF: İyi çarşaf larım var, yatak yüzlerim var.</p> <p>HALET: İhtiyacımız yok.</p> <p>İNSAF: Size göre paçalı don larım var.</p>	<p>Yine varlık-yokluk konusu işlenen bu bölüm, oyunda sosyo ekonomik durumun eleştirildiği sahnelerdendir.</p> <p>İnsaf'ın kaygısı, seyircide merak uyandırmaktadır. Episodik yapılanma içerisinde olan oyunun her bölümü kendi içinde bir örgüye sahiptir ve kendi gelişim süreci ile bütüne etki eder. Bu anlamda bu sahne damat adaylarını tanımaya başlamamız ve oyunun gelişimi hakkında fikir sahibi olmamız açısından önemlidir.</p> <p>Dekor ve aksesuar seslerini çıkaran oyuncular, efektleri de kendileri yapmakta; Gülsün bir yandan kapıyı çalıyor-muş gibi yaparken, öte yandan zil sesi de çıkarmaktadır.</p> <p>Halet Rezaki'nin kapıyı açmasıyla oyun içinde oyun olarak kurgulanan sahne başlar. Bohçaç kılığındaki İnsaf ve Gülsün eve girerek bilgi almaya ve mektubun sahibiyle tanışmaya çalışmaktadırlar. İronik bir üstünlüğe sahip olan seyirci, hem bilme noktasında oyun kişisinden üstündür, hem de güldürü öğelerine hakimdir. Buradaki komik, birbirlerinden habersiz olan Halet Rezaki ve ana kızın içine düştükleri durumdur; ayrıca komedi</p>	<p style="text-align: center;">↓</p>	
--	---	--------------------------------------	--

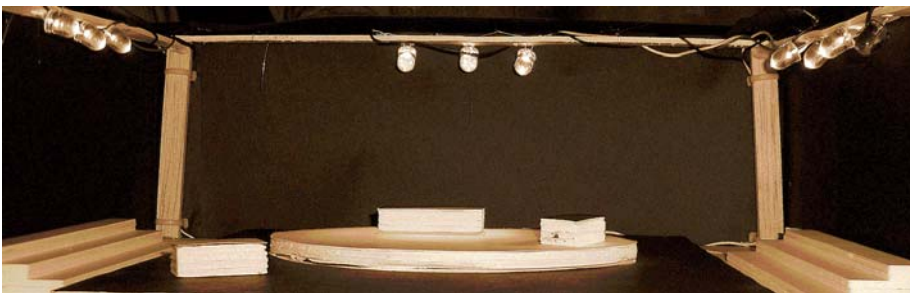
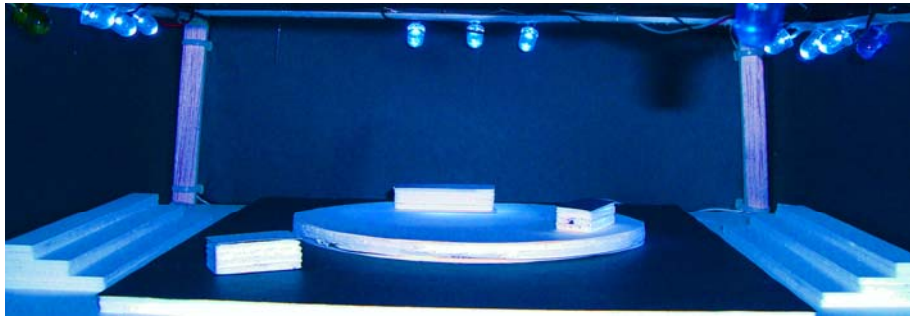
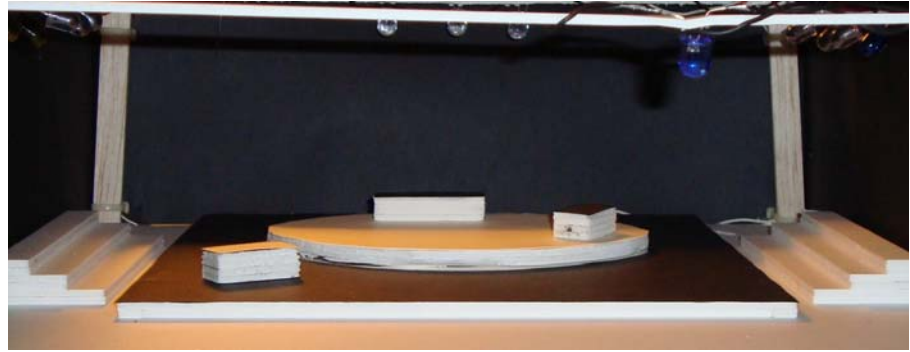
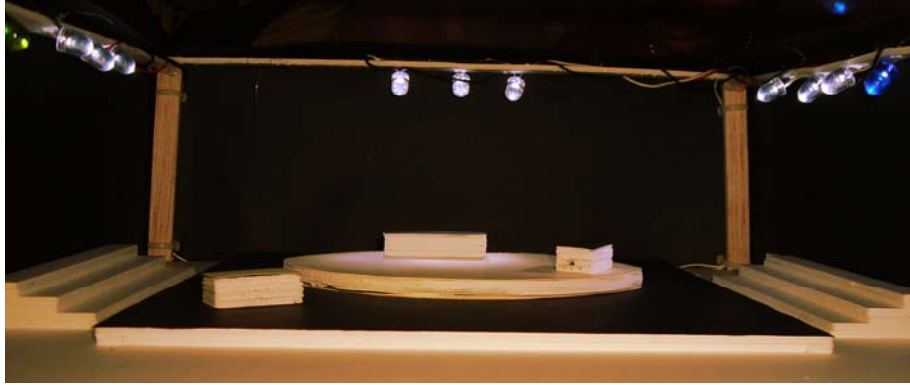
<p>HALET: Yanlış yere geldiniz. Bu semtte, bu apartmanda öyle şeyler satılmaz.</p> <p>İNSAF: Aman ne görüyorum, bu eve gelin geliyor.</p> <p>HALET: Nerden bildiniz?</p> <p>İNSAF: Daha ne güzel şeyler görüyorum.</p> <p>HALET: Allah Allah.</p> <p>İNSAF: Neden şaşırdınız?</p> <p>HALET: Neler görüyorsunuz?</p> <p>İNSAF: Bir mektup var, bu evden biri yazmış. Çok şey ayan oluyor bana. Oturulacak bir yer yok mu?</p> <p>HALET: Şöyle kanepeye buyurun. Siz de şöyle geçin.</p> <p>İNSAF: Duymaz, dilsizdir.</p> <p>HALET: Ya, vah vah. Adımızı bağışlar mısınız?</p> <p>İNSAF: İn... Kifaye?</p> <p>HALET: Hiç duymadığım bir ad İnkifaye.</p> <p>İNSAF: Yok, yalnızca Kifaye</p> <p>HALET: Konuya geçelim Kafiye hanım.</p> <p>İNSAF: Kifaye.</p> <p>HALET: Ben, edebiyatla ilgilendiğim için... Neyse, asıl konumuza gelelim. Nasıl yapıyorsunuz, fâl gibi bir şeye bakarak mı?</p>	<p>söz oyunları ve fars ile desteklenmektedir.</p> <p>İçeri giremeyeceklerini anlayan İnsaf, o anda bir yalan uydurarak falcı ve gaipten sesler duyan bir kadın kılığına bürünür. Bu sahne kendi içinde Rumuz Goncagül'ün olduğu kadar göstermeci bir özelliktedir. Nasıl oyunun oyuncuları dramatik özdeşlik ve göstermeci oyunculuk arasında gidip geliyorlarsa rol kişisi İnsaf da falcı ve İnsaf arasında bocalamalıdır. Bu bocalama bir yandan güldürü üretecek öte yandan oyunun göstermeci yapısını destekleyecektir.</p> <p>İnsaf'ın ısrarı ve merakına yenik düşerek, İnsaf ile Gülsün'ü içeri alan Halet Rezaki'nin mektubu yazan kişi olduğunu tahmin edemeyen ana kız, merakla evi incelerler. Bir yandan oyununa devam eden İnsaf ise fal bakan kadın taklidiyle yere oturmuş, Halet Rezaki'nin ağzından laf almaya çalışmaktadır. Zaten Halet Rezaki de bir an önce konuya geçip istediğini öğrenmeye çalışmaktadır; onun sınıfa ait olmayan bu kim-seleri evinde gereğinden fazla tutmaya niyeti yoktur.</p> <p>Bu sahnede geleneksel tiyatronun oyun içinde oyun, söz oyunları, taklit, cinsellik gibi pek çok</p>		
--	--	---	---

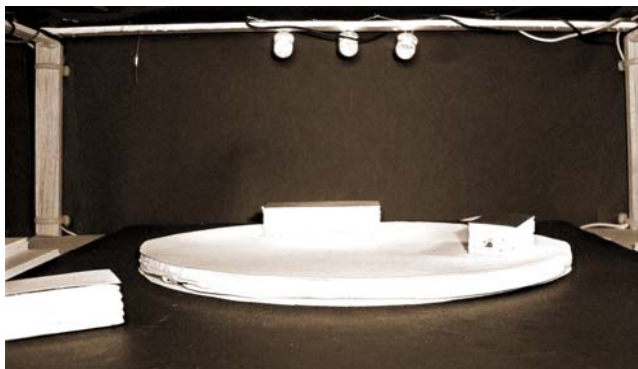
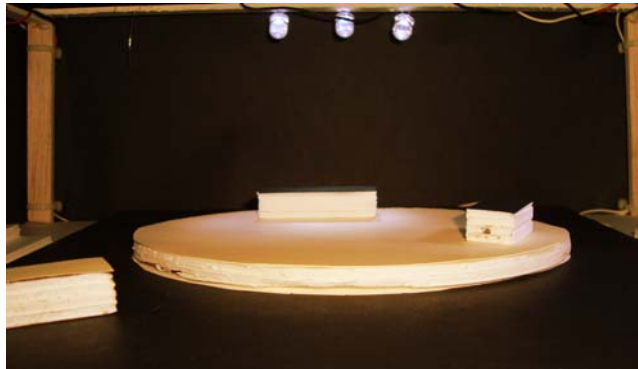
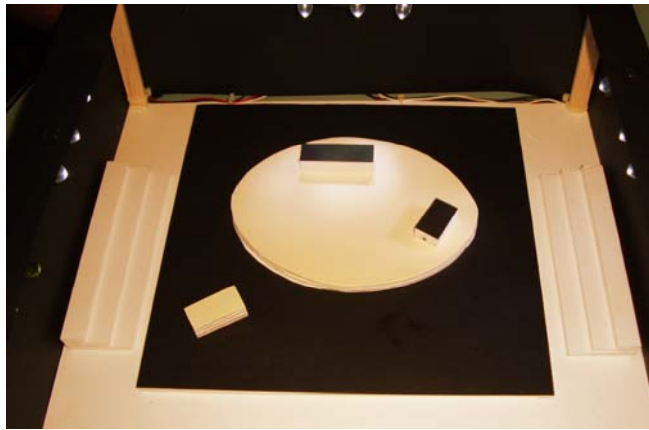
<p>İNSAF: Gaipten okurum.. Susun. Elemtere kerermtere, burada olmuşları olacakları göster bir kere. Geliyorlar, görüyorum. Gelin geliyor buraya. Kız ayın on dördü gibi. Terü taze... Selvi boylu, inci dişli, kiraz dudaklı.</p> <p>HALET: Hii, Allah.</p> <p>İNSAF: Dili şeker, sesi şakrak.</p> <p>HALET: Güveyi görünce beğenecek mi acaba, onu da söyler misiniz?</p> <p>İNSAF: Mektubunda yazdığı gibiyse beğenir, neden beğenmesin? Bizim öyle yukarlarda gözümüz yoktur. Ama yukardakileri görüyorum işte. Ne görüyorum. İki kadın var. Daha önce aynı adamlar nikâh geçmiş başlarından. Doğru mu?</p> <p>HALET: Doğru.</p> <p>İNSAF: Bu evde kötülük görmüşler.</p> <p>HALET: Hayır asla. Onlar kaçtılar. Kötülüğü onlar ettiler. Onlara karşı asla hoyratça davranmadım.</p> <p>İNSAF: Belki oğlun davranmıştır.</p> <p>HALET: Ne oğlu. Benim oğlum yok ki. Nerden çıktı bu soru şimdi?</p> <p>İNSAF: Peki kimin karısıydı onlar?</p> <p>HALET: Benim tabii.</p>	<p>güldürü yöntemleri aynı anda kullanılmıştır.</p> <p>Falci kılığındaki İnsaf, abartılı bir biçimde fal bakmakta bir yandan da kızı Gülsün ile paslaşmaktadır. Zaten saf Gülsün, kimi zaman annesinin taklitlerine gülmekte kimi zamansa anlatılan tarifinden gurur duyan bir tavır takınmaktadır. Ayrıca, annesine ipuçlarıyla yardım etmeye çalışması da güldürü yaratmaktadır.</p> <p>Burada kendi ile falci arasında bocalayan İnsaf'ın durumu, oyunun gerçekçiliğini kırma açısından önemlidir. İnsaf'ın oyunu gibi, İnsaf'ı oynayan oyuncunun sergilediği de bir oyundur. Durumu Gülsün'ün uyarısıyla fark eden İnsaf, hemen toparlanır ve hikayesine devam eder. Artık, Halet Rezaki, oyuna gelmiştir ve onu sorgulayarak ağzından laf almaktadır. Bu sahne, orta oyununun anahtar vererek konu açma özelliğindedir.</p>	 
--	--	--

<p>İNSAF: Yani Halet Rezaki sen misin?</p> <p>HALET: Neden öyle garipseyerek soruyorsunuz?</p> <p>İNSAF: Atanal çakıldığını görmüş, kurbağa da ayaklarını uzatmış.</p> <p>GÜLSÜN: Anne.</p> <p>HALET: Dilsiz konuştu.</p> <p>İNSAF: Hayatında hiç bayılmamıştı. Pencereyi aç, su yetiştir. Kızım kızım...</p> <p>GÜLSÜN: Ne oldu bana?</p> <p>HALET: Bu insan gibi konuşuyor.</p> <p>İNSAF: Ya ne gibi konuşacaktı?</p> <p>HALET: Dilsiz demiştiniz?</p> <p>İNSAF: Sus, gene görünüyolar.</p> <p>HALET: Bu iş ne kadar zamanda olacak onu öğrenin lütfen</p> <p>İNSAF: Ya, vah vah.</p> <p>HALET: Ne oldu?</p> <p>İNSAF: Demek karar değişti. Bu eve...</p> <p>HALET: Evet?</p>	<p>Halet Rezaki'nin karşılarında duran yaşlı adam çıktığını anlayan İnsaf, şaşırır, Gülsün ise bayılır. Burada deyimlere başvurularak güldürü yaratılmıştır.</p> <p>Gülsün'ün bayılması üzerine panikleyen ve falcılığı unutan İnsaf telaşla su arar. Halet Rezaki'ye suyu, arka tarafta oturan oyuncularından biri verir. Bu arada Halet Rezaki de oyuncu ve oyun kişiliği arasında bir geçiş yaşamış olur ve oyunun göstermeci üslubu desteklenir.</p> <p>Kızan İnsaf'ın bu sözleri hem oyun içinde oyun kurgusundaki gaipten seslere hem de halk arasında şiddete başvuru sırasının geldiğini imleyen söyleme gönderme yapmaktadır.</p> <p>Durumu hala fark edemeyen Halet Rezaki, İnsaf'dan hala bir şeyler öğrenmeye çalışarak onu iyice kızdırır.</p> <p>Burada, İnsaf kızgınlığını Halet Rezaki ile dalga geçerek göstermekte ve hala ısrar eden Halet Rezaki'nin yaşlılığını yüzüne vurmaktadır. İnsaf, gaipten seslerle o kadar ustaca konuşur ki sadece oyunun seyircisi</p>		
---	--	--	--

<p>İNSAF: Gelin.</p> <p>HALET: Evet?</p> <p>İNSAF: Gelmiyor?</p> <p>HALET: Neden?</p> <p>İNSAF: Çok yaşlı diyor?</p> <p>HALET: Bir parça yaşlı olduğum doğru. Ama tedbirimi alıyorum... Nasıl kalbimden vuruyor beni. Kraliçe gibi yaşatacaktım, ona öyle bakacaktım.</p> <p>İNSAF: Sonra?</p> <p>HALET: Sonra?</p> <p>HALET: Gözümün bebeği gibi sakınacaktım?</p> <p>İNSAF: Sonra?</p> <p>HALET: Gözümü gözünden ayırmayacaktım?</p> <p>İNSAF: Sonra sonra?</p> <p>HALET: Bir dediğini iki etmeyecektim. Kuş sütü kuru üzümle besleyip bakacaktım.</p> <p>İNSAF: Bildim. Sen bakarken bakarken boynuz takacaktın.</p> <p>HALET: O nasıl lakırdı? Ne demek bu efendim şimdi?</p> <p>İNSAF: Hep bakacaktın Halet Bey... İnsan soyu bakışaraktan mı çoğalıyor?</p> <p>HALET: Çaresi var, harika ilaçlar yapıyorlar...</p> <p>İNSAF: Kararı verdim olmaz.</p>	<p>değil kendi seyircisi olan Gülsün de güler.</p> <p>Üzülen ve yaşlılığı kabul edemeyen Halet Rezaki, koltuğa çöker, onun oturmasıyla korkan Gülsün kalkar/uzaklaşır ve “sonra” replikleri annesiyle birlikte tekrar ederek, geleneksel tiyatrodaki tiplerin, birbirinin sözcük tekrarı yöntemini uygular.</p> <p>Dayanamayan İnsaf patlar ve edebini bozarak cinsellikle ilgili bir espriyi fiziksel gönderme de kullanarak yapar.</p> <p>Bunun üzerine bozulan Halet Rezaki, ortada bir terslik olduğunu giderek hissetmekte kendini savunmaya da devam etmektedir.</p>		
---	--	--	---

<p>HALET: Siz ne karışıyorsunuz? Ne hakkınız var aramıza girmeye?</p> <p>İNSAF: Kız benim kızım. Aç yüzünü kız. İşte Goncagül.</p> <p>HALET: Ortada bir gariplik olduğunu ta başından beri anlamıştım... Ben artık...</p> <p>GÜLSÜN: Kız anne.</p> <p>İNSAF: Getir şu sürahiyi.</p> <p>HALET: Ecinni taifesine yakalandım, koru beni, ya Rabbi.</p> <p>İNSAF: Tüfeğini duvara dayamış, talime çıkmaya kalkıyor.</p> <p>KÖŞEYİ DÖNMEK İSTEYEN İŞÇİNİN</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>ŞARKISI</p> <p>D. ALİ: Ben Dursun Ali rolünü oynuyorum...</p>	<p>Halet Rezaki'nin anlamaması ve pişkinliği üzerine iyice kızan İnsaf, durumu açıklar ve bunun üzerine Halet Rezaki bayılır.</p> <p>Kızan İnsaf suyu Halet Rezaki'nin üzerine boşaltır, ayılan Rezaki onları görünce tekrar bayılır.</p> <p>İnsaf son sözünü ders veren bir edayla söyler, bu arada ışık hızla değişirken, İnsaf ile Gülsün platformun arkasına yürürler.</p> <p>Dursun Ali, ışık değişimi ile birlikte, sahne önüne gelip şarkısına başlarken İnsaf, Sıtkı ve Gülsün, platformun arkasındaki oyuncu bölümünde ufak aksesuar değişiklikleri ile bir sonraki sahneye hazırlanırlar. Şarkının bitimiyle değişen ışık ile birlikte sonraki sahne başlar.</p> <p>...</p>	<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Q10</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Q11</p> <p style="text-align: center;">↓</p>	
--	---	--	--

E. Fotoğraflar



SONUÇ

Toplumların tarihlerindeki gelişimine bakıldığında hemen her toplumda, tiyatro sanatının halk geleneği ve soylu tiyatro geleneği olarak ikili bir yapıda geliştiği görülmektedir. İlkel toplumların gündelik yaşamında ihtiyaç olarak ortaya çıkan ritüellerin, süreç içinde seyirlik oyun şekline dönüşmesi ile oluşan halk tiyatrosu geleneği, zaman içinde egemen sınıf tarafından soylu tiyatro geleneğine dönüştürülerek topluma yön verme amacıyla kullanılmıştır. Türk tiyatrosu da benzer bir gelişim süreci geçirmiş, Orta Asya'dan beraberlerinde getirdikleri oyun kültürlerini, Osmanlı İmparatorluğu'nun yayıldığı alanın kültürel birikimi, şamanizmden İslam ve tasavvuf anlayışına dinsel öğeleri de içeren doğu kültürünün özellikleri ile harmanlayan Türkler, toplum yaşantılarına paralel bir seyirlik halk tiyatrosu geleneği oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşuna kadar süren göçerlik olgusu ve sonrasında gelişen din baskısı nedeniyle gelişemeyen soylu tiyatro geleneği ise, Tanzimat sonrasında batılı bir anlayış içinde gelişmeye başlamıştır. Tanzimat'tan günümüze, ülkemizde çağdaşlaşma, batılılaşma olarak görülmüş, batının modern yapısına öykünme ise geleneksel kültürel değerlerin küçümsenerek yok sayılmasına ve yerine batı değerlerinin konulmasına neden olmuştur. Bu süreç içerisinde, tiyatro da halkın aydınlanması ve modernleşmesi için bir araç olarak kullanılmış, Cumhuriyet tiyatromuz kendi coğrafyasının yarattığı halk tiyatrosu geleneği ile gelişememiş, batılı bir tiyatro anlayışı temel alınmıştır. Batı toplumunun yaşadığı aydınlanma sürecini ve birey gelişimini yaşamayan bir kültüre batılı değerlerin oturtulmaya çalışılması kurumsal alanlarda üst yapı sorunu, kültürel alanlarda ise kimlik bunalımı oluşturmuş, tiyatro sanatı da bu durumdan olumsuz anlamda etkilenerek kendi ulusal kimliğini bulamamış ve büyük ölçüde batılı kimlikle yapılanmıştır.

Oysa ülkemizde doğulu anlayışın yok sayılarak batılı tiyatro anlayışına geçildiği yüzyıllık dönem içerisinde gerçekçilik ile gelişimini sürdüren batı tiyatrosu, alternatif arayışlar içerisine girerek yüzünü doğu tiyatrosuna ve tiyatronun oluşumundaki mit ve ritüellere ile geleneksel halk tiyatrosuna dönmüştür. Doğu tiyatrosuna ait bu malzemeden yararlanarak yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmayı amaçlayan Batılı kuramcılar, avangard akımların yeni biçim arayışlarında doğu-batı sentezini yaratmaya

çabalamışlar, kültürlerarası arayışlar sonrasında tiyatroyu kaynağına döndürme hedefine ulaşmışlardır. Bu hedef, ülkemizin geleneksel tiyatro yapısının içinde yer alan kültür birikimi ve biçimsel özellikleriyle özdeşlik taşımakta ve geleneksel Türk tiyatrosu bu anlamda özgün bir tiyatro dili ve estetiği yaratma aşamasında önemli bir noktada durmaktadır.

Seyircinin çevrelediği bir alanda oynanan, şarkı ve dansın her zaman gösteriyle iç içe olduğu, zaman-mekân-aksesuar kullanımında soyut bir anlatım içeren, temel ögesi güldürü olan, tiplmelerin taklit edildiği, neden-sonuç ilişkisinin olmadığı, gevşek dokulu, episodik-göstermecî bir anlatım üslubunda olan geleneksel Türk tiyatrosu, çağdaş tiyatronun yakalamak istediği yenilikçi atmosfere ait pek çok özellik taşımaktadır. Dilin eleştirel özelliği ve çatışma yaratan yapısı ile tedirginlik yaratması, gerçeğin alışıldık biçimlerin dışında yeni bir yüzle gösterilmesi, düş ile gerçekliğin karıştığı soyut anlayış ve oyun olduğunun altının çizilmesi, geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş tiyatro ile buluştuğu özelliklerdir. Ayrıca, modern anlayışın tiyatroyu sahne dışına taşıma amacıyla geliştirdiği meydan şeklindeki sahneleme anlayışı, geleneksel Türk tiyatrosunun seyirci ile kuşatılan sahne düzeni ile de benzeşmekte ve oyunculuk, sahne düzeni, teknik özelliklerin en aza indirgenmesi gibi pek çok anlayışta da yine çağdaş tiyatronun yenilikçi anlatımı ile örtüşen bir yapı sergilenmektedir.

Öz açısından bakıldığında ise, Osmanlı'nın baskıcı yapısı içerisine mümkün olduğu çerçevede toplumsal ve siyasal taşlama geleneğimizden yararlanan, izleyene eleştirel bakış açısı katmaya çalışan, yanılısamayı kırarak yarattığı uzak bakış ile seyirciyi değerlendirme yapmak zorunda bırakan geleneksel Türk tiyatrosu, günümüzün hayatı, insan ilişkilerini ve yaşama biçimini sorgulayan modern tiyatro anlayışı ile bu anlamda da ortaklıklar taşımaktadır. Tiyatronun her döneminde oyun-gerçek bilincinin farklı dengeleri, gerek öz gerekse mekânsal-biçimsel olarak izleyici ile sahne ilişkisine yansımış ve yaşam gerçeği ile oyun gerçeği arasındaki mesafeyi belirlemiştir. Bu durum, geleneksel Türk tiyatrosunda görünen ile görünmeyen arasındaki farkı da ortaya çıkaracak biçimde kullanılmış ve epik tiyatroya benzer bir yaklaşım yakalanmıştır. Yaşam gerçeğinin görünenin dışında olabildiği dünya gerçeğinde, kişi kendine verileni

sorgulamadan, düşünmeden kabul etmemeli, gerçek ile görünen arasındaki farka düşünerek ulaşmalıdır. Bu öz, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezci anlayışı içerisinde her ne kadar ancak alt metin olarak verilebilmiş de olsa, sanatın her dalında genel bir bakış açısı veren soyutlama anlayışı ile ayrıntılar ve gerçeklik konusunda kişinin hayal gücü etkin hale getirilmiştir. Modern sanatta etkili olan bu anlayış, tiyatro sanatında açık biçim ve göstermecî yapısı ve soyut anlayışı ile gerçekçi-yanılsamacı-Aristotelesçi tiyatro anlayışına hem biçimsel özellikleri hem de özündeki anlatım şekli ile alternatif yaratmıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosunu çağdaş tiyatroyla buluşturan tüm bu özellikler düşünüldüğünde Cumhuriyet tiyatrosunu oluşturan batılı anlayışın modern dünyanın getirdiği sanatsal çerçeve içinde yeniden ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Nitekim “ulusal tiyatro” arayışı içerisinde olan yazar ve kuramcılar özellikle 1960lı yıllardan itibaren geleneksel tiyatroyu epik öğeler ile buluşturan çalışmalar yapmış, kendi öz ve biçimine yaslanan bir tiyatro üretmeye çalışmışlardır. Ancak 2000li yıllara gelinen bu dönemde yapılan bu çalışmalar yetersiz kalmış, 1980lerden sonra üretimin kısıtlı olduğu Türk tiyatrosunun yenilikçi yazar da ortaya çıkaramamış olmasıyla ulusal tiyatro yaratma amaçlı bu arayışlar, günümüzde devam edememiştir. Nitekim tezin konusunu oluşturan Oktay Arayıcı'nın oyunları da 1970 ve 1980li yıllara aittir.

Bu noktadan değerlendirilmeye gidildiğinde Türk tiyatrosunun hala kendi kimliğini oluşturamamış bir yapıda olduğu görülmektedir. “Ulusal kimlik oluşturma” sürecinde batı tiyatrosu ve geleneksel tiyatrodan yararlanma aşamalarının yeniden gözden geçirilmesi ve kültürlerarası tiyatro birikimi özelinde, harmanlanması gerekmektedir. 2000li yılların postmodern anlayışı içerisinde her sanatta olduğu gibi tiyatrodada da kültürleri birleştiren, yorumlayan ve harmanlayan bir algı oluşmuş, özde metinlerarası denemelere gidilerek metinlerüstü bir yapı yakalanmıştır. Öte yandan biçimsel olarak bakıldığında ise bir yanda çok katmanlı teknik elemanların kullanıldığı bir anlayış öte yanda ise tamamen saf oyunculuk üzerine kurulu bir tiyatro yapılanması görülmektedir. Bu çerçevede ele alındığında geleneksel Türk tiyatrosu, günün tiyatro anlayışına, batılı anlayışa geçildiği Tanzimat döneminden ya da epik anlayışta eserler verilen 1970-80li yıllardan çok daha fazla hizmet etmektedir. Çünkü günün çağdaş tiyatro yapısına

kozmpolit dünya görüşü ve kültürleri birbiri içine geçiren ve soyut bir perspektifte gelişen bir anlayış hâkimdir. Geleneksel Türk tiyatrosunun da dayandığı görünenin ötesindeki anlamayı ve anlatmayı hedefleyen bu anlayış, sadece tiyatrodaki değil sanatın her alanında geçerli bir kavramsal yapı oluşturmuştur.

Bu aşamada yapılması gereken geleneksel tiyatroyu bu kavramsal yapı içerisinde yeniden değerlendirerek hak ettiği geniş perspektifte yararlanılmasını sağlamaktır. Kendi geleneksel değerlerimizi yok sayarak batıya öykünerek oluşturmaya çalıştığımız Türk tiyatrosundaki eksik öge, ancak bu şekilde, -yani doğu batı sentezi içerisinde ele alınarak günün çağdaş tiyatro anlayışına uygun bir formatta değerlendirilen geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanılmasıyla- tamamlanacak ve bütüncül bir Türk tiyatrosu oluşturulabilecektir. Bunun için söz konusu edilen malzeme olan geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş değerlere uygunluğu, yapılan araştırmada yeniden ele alınmış ulusal tiyatro arayışında olan yazarlarımızdan Oktay Arayıcı'nın gelenekselden yararlanma yöntemindeki başarısı bir kez daha ortaya konulmuştur. Şimdi bu süreci günümüz tiyatro anlayışı içerisinde de devam ettirmenin ve geleneksel Türk tiyatrosundan günün - postmodern, kültürlerarası ve metinlerarası- tiyatro anlayışında yararlanma yöntemlerinin bulunmasının zamanıdır. "Çağdaş tiyatro anlayışında ulusal yapıyı oluşturmuş bir Türk Tiyatrosu" yaratmanın yöntemi de bu noktada durmaktadır. Ulusal tiyatroya ulaşma noktasında geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanmanın gerekliliği yapılan bu çalışma ile bir kez daha ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- . 1994). *Ana Brittanica*. İstanbul: Ana Yayıncılık ve Ency. Brit. Inc. Cilt 24.
- AKI, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ALTIKULAÇ, R. (2003). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi. Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü,
- AND, M. (Aralık 1961). Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz Ve Orta Oyunu. *Değişim*, 2, 6–7.
- AND, M. (1970). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosundaki Önemi. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1.
- AND, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- AND, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları
- AND, M. (1993). Cumhuriyetin 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı: *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 10, 1–21.
- AND, M. (Mayıs 1996). Türkiye'de Geleneksel Gösterimler: *Tiyatro*, 59, 11–20.
- AND, M. (2004). *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AND, M. (2006). Orta Oyunu Kolları Oyun Yerleri. A. EMEKSİZ. (Haz.) *Orta Oyunu Kitabı*.(s. 35–40). İstanbul: Kitabevi.
- ARAYICI, O. (Eylül 1974). Neden Nafile Dünya. *Şehir Tiyatrosu Dergisi*.
- ARAYICI, O. 4 Kasım 1978. Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi Üstüne Konuşma, *Cumhuriyet*.
- ARAYICI, O. (Kasım 1981). Zamana Yenilmeden Geleceğe Kalabilen. *Gösteri*, 12, 73–74.
- ARAYICI, O. (5 Ocak 1982). Tiyatro kendi Ülkesinin Somutuna Yaslanmalı. *Cumhuriyet*.
- ARAYICI, O. (1996). *Bütün Oyunları I*. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları.
- ASLANKARA, M.S. (2003). Tiyatromuzun Geleceğindeki Geçmiş. *Adam Sanat*, 209, 106–111.

- ATASEVEN, H. Ş.(1996). Anadolu İnsanının Kültürel Kimliğinde Oyun: Geleneksel Türk Tiyatrosu. *Tiyatro*, 65, 44–46.
- AYSAN, E. (2001). Bir Karşılaştırma Denemesi: Oktay Arayıcı ve Brecht. S.Öndül, B. Güçbilmez, S. Aybar, E. Akın, A. Yalazan. *Oktay Arayıcı İçin*.(s. 58- 64). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- BALKAYA, F. (2004). *Türk Tiyatrosu Ders Notları*. Hacettepe Üniversitesi, Tiyatro AnaSanat Dalı. Ankara.
- BALTACIOĞLU, İ. H. (2006). Orta Oyunu Nasıl Dirilir. A. EMEKSİZ. (Haz.) *Orta Oyunu Kitabı*. (s. 184–190). İstanbul: Kitabevi.
- BELKIS, Ö. (2004). 1960'tan 1970'e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü: *Atatürk Üniveristesisi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 68–83
- BİRKİYE, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Basım
- BORATAV, P.N.(1988). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- BRECHT, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*.(K. Şipal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- CANDAN, A. (1999) . Tiyatroda Alternatif Arayışlar. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu Paneli*.(s. 134–138). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- CEMAL, A. (1998). *Bir Kimlik Bunalımının Anatomisi. Aradığımız Tiyatro*. Mitos Boyut Yayınları: İstanbul.
- ÇALIŞLAR, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇELENK, S. (2003). *Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. İstanbul: YGS Yayınları.
- DÜZGÜN, D. (2000). Osmanlı'da Sahne Sanatları: *Yeni Türkiye*, Sayı 34, 766–677.
- ERKEK, H. (2002). Oyun İçinde Şarkılar Ve Türküler. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14, 125–137.
- ERKOÇ, G. (1995). Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Anlayışı. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 17–25.
- GERÇEK, S. N. (1966). Yerli Tiyatro: *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*,178, 714–715

- GÖKALP, G.(12 Mart 2007). Modern Türk Tiyatrosunda Gölge Oyunları: *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu I.* (s. 175–199). Ankara.
- GÜÇBİLMEZ, B. (2001). Metadramatik Metinlerin Yazarı Olarak Oktay Arayıcı. S.Öndül, B. Güçbilmez, S. Aybar, E. Akın, A. Yalazan. *Oktay Arayıcı İçin.* (s. 76–85). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- KARACABEY, S. (2001). Seyirlik Tragedya. S.Öndül, B. Güçbilmez, S. Aybar, E. Akın, A. Yalazan. *Oktay Arayıcı İçin.* (s. 64–71). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- KARADAĞ, N. (1995). Türk Tiyatrosunun Kut-Törenselle Kaynakları Ve Köylü Tiyatrosu. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 65–75
- KUDRET, C. (1973). *Orta Oyunu*. Cilt 1. İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara.
- KUDRET, C. (2006). Orta Oyununun Oyun Yeri ve Bölümleri. A. EMEKSİZ. (Haz.) *Orta Oyunu Kitabı*. (25–35). İstanbul: Kitabevi.
- LYTKO, A, A. (Mart-Nisan 1997) Meddah: Avrupa Ve Doğu Tiyatrosu Geleneği Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Tiyatrosu. *Agon*, 10, 194–201
- MUTLU, M. (1995). Karagöz. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 53-63
- NUTKU, H.(2001). Bugüne arayışın Ustası: Oktay Arayıcı. S.Öndül, B. Güçbilmez, S. Aybar, E. Akın, A. Yalazan. *Oktay Arayıcı İçin.* (s. 124-136). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- NUTKU, Ö. (1970). Orta Oyununda “Yabancılaştırma” Kavramı. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1,
- NUTKU, Ö. (1985). *Dünya Tiyatro Tarihi*. Cilt I-II. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2000). XX. Yüzyıl Biterken Türk Oyun Yazarlığına Genel Bir Bakış: *Varlık*, 1108, 29–35.
- ORAL, Z. (Ocak 1985). *Milliyet Sanat*, 113.
- ÖZDEN, S. E. (Nisan 1995). Nafile Dünya: *Tiyatro Tiyatro*, 48, 50–51.
- ÖZKUL, M. (1973). Kitapsız Tiyatrodan Kitaplı Tiyatroya. *Tiyatro* 73, 19, 23–25
- ÖZÜAYDIN, N. U. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- PAKER, Ö. (2008). *Tiyatro Estetiği*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

- PEKMAN, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- SAĞLAM, Y. (1999). Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SAĞLAM, Y. (2001) "Tiyatro Ülkesinin Somutuna Yaslanmalıdır." S.Öndül, B. Güçbilmez, S. Aybar, E. Akın, A. Yalazan. *Oktay Arayıcı İçin*. (s. 46–56). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- SAKAOĞLU, S. (2003). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Basım Yayım.
- SOKOLLU, S. (1979). Türk Tiyatrosunda komedyanın Evrimi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ŞENER, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*. Ankara: A.Ü. Basımevi.
- ŞENER, S. (Şubat 1976). Ulusal Ve Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine. *Birikim*,2,41–48.
- ŞENER, S. (1978) Türk Tiyatrosunda Klasik Tanımını Hak Eden Yapılar, *Gösteri*, Sayı 12,
- ŞENER, Ş. (1993). *Oyundan Düşünceye*. Gündoğan Yayınları: Ankara.
- ŞENER, S. (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. Alkım Yayınevi:İstanbul.
- ŞENER, S. (1999). 75.Yılın Değerlendirilmesi. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu Paneli*. (s. 134–138). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ŞENER, S. (2007)a. Tiyatro Yazınıımızda Gerçeklere yaklaşım: *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu I*. (s. 59–64). Ankara.
- ŞENER, S. (2007)b. *Oyunlar Ve Gerçekler*. Ankara: Dost Yayınevi
- TANER, H. (1966). Yüzyıllık Bir Tartışma. *Türk Dili - Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 736–738.
- TANER, H. (1989). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi .
- TEKEREK, N. (2003) Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Birleştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 17, 35–49
- TEKEREK, N. (2004). Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi Ve Baltacıoğlundan Bir Deneme: Kafa Tamircisi. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 17, 35–49

- TEKEREK, N. (Mart 2004). Tiyatromuzun Özgünleşmesi Yolunda. *Çağdaş Türk Dili*. Cilt XVII, 193, 64–65
- TEKEREK, N. (2005). Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- TUNCAY, M. (Aralık 1995). Geleneksel Türk Tiyatrosu Ve Üç Temel Türü Meddah, Karagöz, Ortaoyunu: *Türk Tiyatrosu*, 446, 13–17
- ÜNLÜ, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- YÜKSEL, A. (2000). *Sahnedeki İzduşümler*. İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- YÜKSEL, A. (1997). *Türk Tiyatrosunda On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- YÜKSEL, A. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu Paneli*. (s. 47-62). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- YÜKSEL, A. (1995) Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 124–130
- ZEYBEK, H. (Ocak 1997). Tiyatroya Gelenek Aşısı. *Gösteri*, 194, 52–53.