



DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI

Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
2019**

(Her hakkı saklıdır.)

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU

DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR**

ERZURUM – 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

19.08.2019

Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. *Benjamin Aydemir* danışmanlığında, *Suzan Nestiher* tarafından hazırlanan bu çalışma *19.10.2019* tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. *Selma Sert* Anabilim / ~~Anasanat~~ Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Doç. Dr. *Benjamin Aydemir*

İmza :

Jüri Üyesi

: Doç. Dr. *Kemal Bakır*

İmza :

Jüri Üyesi

: Dr. Öğr. Üyesi
Eli A. Çehaneli

İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. *19.10.2019*

A. S. Doğan
Doç. Dr. Ahmet Şefim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. DİL NEDİR?.....	6
1.2. AĞIZ KAVRAMI	17
1.3. TÜRKÇE'DE AĞIZ	20
1.4. TÜRKÇE'DE TEMEL AĞIZ TASNİFLERİ	24
1.4.1. Doğu Grubu Ağızları.....	24
1.4.1.1 Erzurum Ağızı.....	24
1.4.1.2. Urfa Ağızı	25
1.4.2. Batı Grubu Ağızları.....	25
1.4.2.1. Maraş Ağızı.....	25
1.4.2.2. Gaziantep Ağızı.....	25
1.4.3.3. Muğla Ağızı	26
1.4.2.4. Kütahya Ağızı	26
1.4.2.5. Antalya Ağızı	27
1.4.2.6. Balıkesir Ağızı	27
1.4.2. Kuzeydoğu Grubu Ağızları	28
1.4.3.1. Rize Ağızı	28
1.4.3.2. Trabzon Ağızı	28
1.5. EDEBİYATTA AĞIZ KULLANIMI	29
1.6. DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI	33

İKİNCİ BÖLÜM**AĞIZ OLGUSUNUN MODEL OYUNLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

2.1. ŞİNASİ – ŞAİR EVLENMESİ.....	49
2.2. HİDAYET SAYIN – TOPUZLU	53

2.3. CAHİT ATAY_ ANA HANIM KIZ HANIM.....	57
2.4. CAHİT ATAY – SULTAN GELİN	62
2.5. HALDUN TANER- SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI.....	66
2.6. MURATHAN MUNGAN – TAZİYE.....	70
2.7. TURGUT ÖZAKMAN - TÖRE.....	75
SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA	87
ÖZGEÇMİŞ.....	93



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI

Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2019, 93 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Doç. Dr. Kemal BAKIR

Dr. Öğr. Üyesi Elif ÖZHANCI

Yaşamın en önemli parçası sayılan dil, toplumdaki bireylerin birbirleriyle anlaşmaları, uyum içinde yaşamaları, birikimlerini gelecek kuşaklara aktarmaları için gereklidir. Dil onu konuşan toplumun kültürünün ve dünya görüşünün kanıtı niteliğindedir. Ana dildeki söz ve biçim farklılıkları da toplumun karakterinin yansıtır. Dilin tiyatroya etkisi de bu karakteri birebir yansıtmaya açısından önemlidir. Dram sanatı dili, bir işlev özelliği doğrultusunda kullanılırken çok yönlü bir etkileşimde yaratır. Tiyatroda canlandırılan rolün biyolojik, sosyolojik, fizyolojik özelliklerinin dil ve tavır özellikleriyle belirlenmesi seyircide yaratması beklenen etki açısından önemlidir.

Dramatik metinlerde konuşma örgüsü, sahne aksiyonunu beslerken aynı zamanda sahne dışındaki anlatımdan izleyiciye bilgiler verir. Bu noktada Dramatik metinlerde ağız kullanımı, anlatılmak istenenin fazla çapaklandırmadan oyun kişilerinin; eğitim seviyeleri, yaşadıkları yörenin kültürel özelliklerini, duygu ve düşüncelerini doğrudan yansıtır.

Oyun kişilerinde kullanılan yerel söylem biçimlerinin; kullanım nedenlerini, yansıtmak istediği kültür özelliklerini, yönelişlerini, tavırlarını, eğilimlerine yön veren özellikler açısından ele alacağız. Genellikle yaşam gerçeğini yansıtan oyunlarda gördüğümüz ağız olgusu, model oyunlar ekseninde dramatik dildeki etkisinin nasıl çok yönlü bir işlevsellik kazandığına yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, ağız, dramatik dil, oyun incelemesi

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****THE USE OF DIALECTIN DRAMATIC TEXTS****Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR****2019, 93 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR****Assoc. Prof. Dr. Kemal BAKIR****Assist. Prof. Elif ÖZHANCI**

Language which is considered as the most important part of life is necessary for individuals to get on well with each other, to live in harmony and to transfer their accumulations to the next generations. Language is a sign for the culture and worldview of the speaking society. Differences in speech and style in the mother tongue reflect the character of society as well. The impact of language on theater is also important in terms of reflecting this character directly. The language of dramatic art creates a multifaceted interaction when being used for a function feature. In terms of the expected impact on the audience, it is important to determine the biological, sociological and physiological characteristics of the role performed in the theatre with language and attitude characteristics

In dramatic texts, the dialogues not only feed the action on the stage but also inform the audience about off-stage narration. At this point, the use of the dialect in dramatic texts, without changing narrative much, directly reflect characters' education levels, feelings, thoughts and the cultural characteristics of the region in which they live.

In this study, the researcher examines local discourse used by characters in theatre play in terms of why the characters use this type of discourse, the cultural characteristics that they want to reflect, their orientations, attitudes and the features which shape their tendencies. It is also aimed at explaining how the impact of the dialect which we usually see in plays reflecting the reality of life on language gains a multifaceted functionality in the light of model plays.

Key Words: theatre, dialect, dramatic language, text analyses

ÖNSÖZ

Bu çalışma, dramatik metinlerde kullanılan ağız olgusunun yansıttığı çok işlevli özellikler üzerine bir inceleme sunmaktadır.

'Dramatik metinlerde ağız olgusu' başlığı kapsamlı bir araştırmayı gerekli kılması dolayısıyla önce dilin; insan, kültür, toplum açısından ilişkileri konu edinilmiştir Dilin yadsınamayacak kadar önem teşkil eden görevi, sanat açısından da oldukça işlevseldir. Sahne sanatlarında insan- dil ögesi iç içe geçmiş bir yapının resmini oluşturur. Dramatik dilde kurulan biçim onun anlamına ve inandırıcılığına hizmet eder. Dramatik metinlerde kullanılan ağız olgusu oyuna çok işlevselli bir anlatım sunmasının yanında aynı kültürü paylaşan insanların resmini oluşturur. Bu açıdan çalışmamızın ilk bölümünde ağız olgusu üzerinde durulmuş, Türkçe ağız gruplarının tasnifi irdelenerek birkaç ilin ağız özellikleri örneklendirilmiştir. Edebi ve tiyatral metinlerde ağız kullanımının edebi eserdeki işlevi, verilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Yazarın, oyun kişisine hareket etme ve konuşma özelliği kazandırırken bunu en etkili biçimde nasıl kullandığını ve dramatik dil- tavrını nasıl işlevsel bir noktaya taşıdığı örnek yapıtlar üzerinden incelenmiştir. Yaptığımız çalışmada ağız kullanılan tiyatro eserleri iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde dramatik metnin; yan temasına ve baş oyun kişisine hizmet eden belli tip yada karakterlerde görülen ağız incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümde ise, dramatik metnin tamamına hâkim olan ağız kullanımını, özellikle gerçek özdeksellik özelliği taşıyan oyunların, izleyicide tikel bütünleşmeyi nasıl sağladığı ve kültürel kodların fazla söze gerek kalmadan nasıl etkili bir dil tavrı oluşturduğu model oyunlar ekseninde örneklendirilmiştir.

Bazı zorlu süreçler içinde büyük desteğini gördüğüm ve yine bu çalışmanın şekillenmesinde beni her zaman destekleyip yönlendirdiği için, kıymetli hocam, danışmanım Doç. Dr. Bünyamin Aydemir'e şükranlarımı sunuyorum.

Bu çalışma en sevdiğime... Sayıl Narmanlıoğlu'na ithaf edilmiştir.

GİRİŞ

Dil, insanların duygularını hislerini iletmek için kullandıkları her türlü işaret sistemidir. Dil insanoğlunun düşünce, duygu, algı durumlarını karşı tarafa iletmeye ihtiyacı içindedir. Bu açıdan bakınca dil aslında bir işlev etkisi görür. Dil tanımı yapan tüm kaynaklar dilin iletişim aracı olduğunu söylerler; ancak dil felsefesi üzerine yapılan söylemlerle dilin çok daha fazla işlevsel özelliklerini sıralarlar. Fredric Jameson “dil, konuşmayı anlama gücüdür.” (Kula, 2012, s. 4).

Dilin tanımına birçok dilbilimci yanıt vermiştir ancak tanımından çok daha işlevli yapısı birçok sosyolojik alanla olan ilgisini gün yüzüne çıkarmıştır. Doğan Aksan’ın da değimiyle, “Dil, düşünce, duygu ve bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü çok gelişmiş bir dizgedir.” (Aksan, 1971, s. 55).

Dilin, alıcı - verici arasındaki bağı oluşturması bildirişim ve iletişim işlevinden sayılır. Bu bağlamda dilin nasıl ortaya çıktığı hakkında dilbilimcilerin tutarlı bir cevabı yoktur. Bazı dilbilimciler dilin, nesnelere ve kavramlar arasındaki bağı nedensizlik ilkesiyle açıklarken, bazı dilbilimcilere göre ise tarihsel süreç içerisinde insanoğlunun birbiriyle olan iletişimi doğrultusunda ortaya çıktığını savunur. Merritt Ruhlen dilin kökeni hakkında şöyle der;

Bir anlamda dilin kökeni biyolojik atalarımızdaki konuşma kapasitesinin gelişimi anlamına gelir. (Neandthal adamı, Homo erectus, Homo Habilis ve üç milyon yıl önce yaşadığı düşünülen Lucy) fakat bu yaratıkların en yakın zamanda yaşamış olanı Neandtral Adamı bile 35. 000 yıl önce ortadan kalkmıştır. Bu tarih Sümerlerin milattan önce 4 bin yılda yazıyı icat etmelerinden yaklaşık 30. 000 yıl öncedir. Bu ilk yaratıkların ne dilleri ne de dil yetenekleri hakkında bilgiye sahibiz. Hiçbir zamanda sahip olamayacağız. (Ruhlen, 2006, s. 9).

Dilin kökeni konusu tam olarak aydınlatılamasa da din olgusu açısından ele alındığında dilin kökeninin kutsal kitaplar olduğu bazı dil bilimciler tarafından kabul edilmiştir. Özellikle Süssmilch’in temsil ettiği bu görüşe göre, “Dil insan tarafından bulunmuş bir şey olamaz, doğrudan doğruya Tanrı’nın insana bağışladığı bir şeydir. Öte yandan Herder, dilin hakikatte insan tarafından bulunmuş olmasına inanmıyordu. Dil insanın düşünmesiyle yaratılmış olamaz, zaruri olarak insanın iç tabiatından fıskırmış olmalıdır. Olgun bir embriyonun hayata atılışı gibi bir iç atılımdır.” (Akarsu, 1955, s. 5-

6). İlk konuşmaların nasıl gerçekleştiği konusundaki birçok varsayım bizi dil- insan ilişkisi konusuna yöneltir.

Dil ile insan ilişkisi birbirlerinin özünü oluşturduğu varsayılabilir. Dil, insan yaşamının kaynağını ve tutarlılığını yansıtır. Emile Benvenite' göre, "İnsan dil içinde ve dil aracılığıyla özne olarak ortaya çıkar." (Kıran, 2018, s. 61). Dil, sadece iletişim aracı olmaktan öte bir toplumun kültürünü, mantığını, eğilimlerini oluşturan bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Bu durum dil insan, dil kültür, dil toplum üçlüsünün en yetkin ürünüdür. Dil ve insan olgusu bağlamında düşüncelerimizi dile kaynaştırarak bir oluşum yaratılabiliriz. Bu konuda Platon, "Düşünme konuma eylemleri aynı şeydir, ancak içinden konuşmada ruh sesi açığa vurmaz." (Bayraktar, 2006, s.15). Der. Yine aynı noktada Humboldt "dili, düşüncenin oluşturucu organı" (Kula, 2012, s. 67). Olarak tanımlar.

İnsanın gelişmesiyle beraber doğru orantılı olarak dil de gelişmiştir. Toplu yaşamın başlamasıyla birlikte karmaşıklık arttı; savaşlarla, göçlerle ve ticaretle karşılıklı kurulan temaslar toplulukların dillerini geliştirdi ve böylece milyonlarca yıl süre içinde dil oluşumu da değişti ve çeşitlendi ve toplumlaştı.

Dil, iletişim ve konuşarak düşünce alışverişinde bulunma aracı olarak ortaya çıkmıştır. Toplum başlangıçta kabile ve boy, daha sonra millet olarak yaşamıştır. Buna bağlı olarak kabile dili, boy dili ve millet dili oluşmuştur. (Ahanov, 2008, s. 48).

Bu açıdan toplum katmanlarına özgü, anlatım yetisi, kelime zenginliği, dilsel bilgeliği o toplumun kimliğidir. Bir kültürün paylaşıcısı olan toplumların, dil haritaları dilbilimciler tarafından incelendiğinde o kültürün kimlik haritasını yansıttığı göze çarpar. Dil ve toplum birbirinden bağımsız düşünülemez. Ortak bir dil oluşturmamış bir toplum, tüm yaşamsal faaliyetlerin de olmadığı bir toplum anlamına da gelir aynı zamanda. Dil olmadan ortak bir yaşam düşünülemez. Bu duruma Doğan Aksan şöyle açıklık getirir. "Dil terimiyle, herhangi bir toplumun, ulusun bireyleri arasında anlaşma sağlayan yerleşik dizge anlatılır." (Akan, 2009, s. 65).

Toplumda dil de yalnızca insanla vardır. O toplumda yaşayan insanların ortak yaratımı, geçmişi ve geleceğidir. Toplumsal yaşamda insanlar genel olarak iletişim dizgesi içinde birbirleriyle anlaşıp iletişim kurarlar. Bir insan tarafından anlatılmak istenenin karşı tarafın anlaması için dilin toplumsal ve kültürel yönü gereklidir. Her kültürün farklı oluşturduğu bu dil dizgesi de elbette kültürümüzün resmi olacaktır.

Topluluğun topluma dönüşmesini sağlayan insan dilinin bu köklü düzene sahip olması hayatın her alanında kendini gösterir. Bir topluluğun dilinde bulunan birkaç sözcük bile o toplumun kültür özellikleri hakkında bize birçok bilgi verebilir.

İnsanla var olan tiyatrodaki da kullandığı dil özellikleri bakımından Vardar'ın da değindiği gibi anlaşma ve anlaşılma sağlaması açısından önem teşkil eder.

Bireyi toplumsallaştıran, dilsel topluluğu, birçok durumda ulusu oluşturan temel öğedir dil ve birincil işlevini toplumsal bağlamda yerine getirir. Bildirişim ya da iletişim işlevidir bu da. Gerçekten de dil, her şeyden önce anlaşma sağlayan bir düzen bir araçtır.(Vardar, 1982, s. 74).

Çalışmamızın başlığı doğrultusunda Dramatik metinlerde kullanılan ağız, bize o toplumun izlerini yansıtır. Çünkü toplumda dilde yalnızca insanla vardır. O toplumda yaşayan insanların ortak yaratımı, geçmişi ve geleceğidir. Toplumsal yaşamda insanlar genel olarak iletişim dizgesi içinde birbirleriyle anlaşır iletişim kurarlar. Bir insan tarafından anlatılmak istenenin karşı tarafın anlaması için dilin toplumsal ve kültürel yönü gereklidir. Her kültürün farklı oluşturduğu bu dil dizgesi de elbette kültürümüzün resmi olacaktır. Topluluğun topluma dönüşmesini sağlayan insan dilinin bu köklü düzene sahip olması dramatik dil özelliğinin çok işlevsel kullanımına örnek teşkil eder. Ağız kullanımı, bir kültürü resmeder. Örneğin aynı kültürü paylaşmayan bir komedi yazarının yazdığı komik öğeler her alıcıda aynı tepkiyi yaratmaz; bir kültürde komik olan unsur başka bir kültürde sayılmaz. Yine başka bir örnek olarak bir dilin kültür ve geleneğini yansıtan atasözleri ve deyimlerimizin çevirilerini başka bir dile tam bir çeviri yapılsa da orada bulunan anlamı başka kültürün parçası olan birey anlamayacaktır. Böylece aynı dili konuşan, aynı kültürü paylaşan kişiler arasında bu tümceler özel bir bildirişimle sağlanır. Türk kültürüne özgü bildirim kalıplarını batı kültüründen ayıran bu özellikler aslında dil ve kültürümüzün iç içe geçmiş bildirişim dizgeleridir. Kısacası; kültürleri farklı kılan o milletin dini, inancı ve dilidir. Bu ortak payda etrafında birleşen milletin daha küçük yaşam alanlarına indikçe tezimizin de araştırma amacına hizmet eden lehçe, ağız gibi olguların dramatik dile etkisi yadsınamayacak ölçüde işlevseldir.

Dramatik metinlerde ağız kullanımı aslında bir yaşam biçimini anlatmak demektir. Bu durum elbette bize birçok kültürün, yaşayışın, karakterlerin fazla söze gerek kalmadan anlatılmasına yardım eder. Edebi metinde geçen dili anlamak, eserin temasını mesajını anlamak demektir. Yazarın betimleyemediği her türlü imge tek bir

ağız kalıbıyla verilebilir. Kısacası edebi metinlerde ağız kullanımı, anlatılmak istenen yaşam tarzını okuyucuya tüm doğallığıyla aktarır.

İletişim alanı sadece görünen nesnel durumları yansıtmaz aynı zamanda duygu, düşünce, korku, kaygı, dönemi yansıtan kültür özelliklerinin bütününe kapsar. Dramatik dilin taşıdığı bu unsular ağız kullanımını desteklemesi açısından büyük bir önem taşır. Eserde kullanılan ağız kalıpları görünenin ardında yatan görüntüyü seyirciye dolambaçsız biçimde anlatır. Tiyatro metnindeki ağız kullanımını incelediğimizde genellikle töre, kırsal yaşam, kadın sorunsalı gibi temaların üzerine kurulduğunu görmekteyiz. Bu temaları içeren oyunlarda kullanılan ağız kalıpları, tamamen toplum özelliklerini yansıtır. Kırsal kesimde geçmeyen eserlerde ise, bazı karakter ve tiplerle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise bize tip ya da karakter farklılıklarını yansıtır. Ağız kalıplarıyla konuşan karakter genellikle cahil, sorgulamayan, mevcut durumu kabullenen; yada uşak, köylü, amele tiplerini yansıtır. Her iki durumda da dramatik dilin tek sözle çok şey anlatan özelliğini yansıtır. “Bir tiyatro adamı için önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle neler yapabildiğidir; sözlere nasıl can verdiğini ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu bulmaktır.” (Grotowski, 2002, s. 57).

Konuşma örgüsünü oluşturan iletişim dile dayanır. Bu dilin kullanımı, çağın ve türün özelliklerini yansıtır. Oyun kişilerini konuşuran yazar, kendi çağının, toplumunun özelliklerinden etkilenir. Farklı şive ve ağız kullanan karakterler Tiyatro sahnesinde farklılıkları ve ötekiliği vurgulama noktasında önemli bir görevi vardır. Tiyatro metinlerinde çokça karşılaşılan Doğu şivesi kullanan karakterler; ezileni, saflığı ve çaresizliği anlatırken, kır/kent ikileminde göç etmek zorunda kalan içe kapanık bir insan profilini de çizmektedir. Hep yokluk içinde doğu ve güneydoğuda yaşamış köylünün çaresizliğini, suça itilişini, anlatma noktasında ağız kullanımı genellikle yan karakterlere sağlanır. Bu yan karakterler yan temaları destekleme noktasında önemli bir işlev görür. Geneli ağız kalıplarıyla oluşmuş tiyatro metinlerinde ise temaya hizmet eden görüntünün dildeki yansıması yasılır. Reşat Nuri Güntekin’in makalelerinde geçen dramatik dil üzerindeki görüşü şöyledir; “Tiyatroyu mükâleme şekline konmuş edebi cümlelerden ibaret kıyas edenler onunla faraza roman arasındaki farkı göremezler. Tiyatronun bizde bir tarihçe bile demeyecek olan elim macerası da zahiren kendilerine hak verir.” (Yavuz, 1976, s.258). Yazarında belirttiği gibi dramatik dil estetize edilmiş dilden ibaret saymak büyük bir hata teşkil eder. Dil anlatım aracı olarak yararlı olduğu

gibi ağız kullanımının dramatik metinlere yararı ise onun bir aracı görevi üstlenmesi sayılabilir. Çünkü oyun dili, bir düşüncenin belirlenmesine ve anlatımına yarayan bir araçtır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. DİL NEDİR?

Dil, uzlaşımsal, göstergesel ve insan düşüncesi ile ilişkisi bakımından ömür boyu kullandığı en önemli araçtır. İnsanoğlunun tüm etkinlik alanını kapsayan, tüm alanına nüfuz eden, geçmişine ve geleceğine uzanabilen, en gizli en açık tasavvurlarını, düşüncenin bir aracı olarak insandan insana aktaran, fikir alışverişinde bulunduran yegâne iletişim aracıdır. “İnsanoğlu için dil, mekânları, insanları, diğer nesnelere, olayları ve hatta düşüncelerle duyguları betimlemek için özel olarak kurgulanmış bir araçtır.” (Corballis, 2003, s. 12). Dili, bir araç gibi kullanarak bu anlatım görevinden faydalanır, duygu ve heyecanımızı iletir. “Dil, düşünce duygu ve isteklerin, bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü çok gelişmiş bir dizgedir.” (Aksan, 2009, s. 55). Zaten eski Mısırlılar ‘sözün, düşüncenin babası’ olduğunu kabul ederek dilin toplumsal evin malzemesinin hem temeli hem de inşası olduğunu belirtmiştir. “İnsanın tüm eylemlerine ses verir, bunu karmaşık ve incelikli yollarla gerçekleştirir. Uluslararası ilişkilerden özel ilişkilere kadar sosyal iletişimin pek çok katmanı dil aracılığıyla yürütülür, etkin kılınır ve güçlendirilir.” (Fischer, 2010, s. 173).

Dil sorunsalıyla ilgili her türlü bilgi sosyolojik, felsefi ve toplumsal açıdan ele alınmıştır. Göstergeler dizgesi altında tüm sembol ve işaretler, insan iletişimi açısından ilerlemeye gelişmeye dayalı bir örgütlenmeyle oluşmuştur. Dil, bir toplum varlığının kanıtıdır. Bir dilin gelişmesi insanların tasavvur yeteneğiyle doğru orantılıdır. İnsanoğlunun düşüncesini yansıtan aynı ölçüde biçimlendiren elbette dildir. Dil kavramının insan doğasında nasıl var olduğu noktasında ise; İnsanların zihninde doğuştan ‘dil öğrenimi’ adına bilgi olduğunu savunan Chomsky de biz insanoğlunun büyüdükçe bunu desteklediğini, pekiştirdiğini savunur.

Dili de oluşturan insan düşüncesinin ve zekâsının şeyler arasında kurduğu bağlantıdır. Dil konuyla ilgili başvuru yapıtlarında genellikle iletişim aracı, düşüncenin dışı vurum aracı, konuşma gücü veya göstergeler dizgesi olarak nitelendirilir. Bütün bunların yanı sıra Fredric Jameson’un belirlemesiyle Dil konuşma gücü olmaktan çok konuşmayı anlama gücüdür (Kula, 2012, s. 3-4).

Dil, biz insanoğlunun bir olay karşısında neden-sonuç ilişkisi kurmamızı, dünya – insan arasındaki tüm ilişkilerimiz dil sayesinde kolaylaşır. Tepkilerimiz,

adlandırmalarımız arasında bir köprü görevi görmektedir. Dil, insanoğlunun her türlü iletişimini sağlarken, insanoğlunun algı ve tepkilerinin yanı sıra belli düzen işleyişine de ayak uydurabilmesini sağlar. Dil aracılığıyla dünya ile iletişim halinde oluruz. Adı konulmamış nesne ve durumlar insanlara ürküntü verir. Adlandırma bir çeşit düzen sağlar, dünya kısmen de olsa kavranabilir duruma gelir. Neyin ağaç neyin bilgisayar olduğunu biliriz. Neyin bilgisayar olduğunu bilmek çok önemlidir. Bir nesneyi bir kez adlandırınca ikinci kez gördüğümüzde bu nesnenin ne işe yaradığını biliriz. Dolayısıyla dünya ile olan ilişkilerimize ve algılarımıza açıklık getirir. (Erkman, 2000, s. 33).

Dilin en basit tanımlaması iletişimin en önemli aracı olmasıdır; ancak dilin sadece bundan ibaret sayılması dil tanımı için yetersiz sayılır. Dili farklı kılan özellikleri, onun her türlü işlevi için sayılabilir. “İnsan dilinin çift eklemeli olması en önemli ayrıcalıklardan biridir. Bizler dili kullanırken önce iletiyi bir bütün olarak alırız, ancak iletiyi oluşturan öğeleri parçalayıp başka iletiler için kullanabiliriz.

“Ali geldi” gibi bir cümle duyduğumuzda birinci eklemelik düzeyini aşmış oluruz. İletiyi ses olarak alırız ve zihinsel süreçler sonucu anlama gerçekleşir. Bu iletide yer alan öğeler başka iletiler içinde kullanılabilir. Örneğin (– ID) ekini “Ahmet uyudu” başka bir cümlede de kullanabiliriz. Bunu yapabilmemiz ikinci eklemelik sayesinde. Çünkü insan dili çift eklemeliğin sağladığı bir söz dizimine sahiptir. Hayvanların iletişim biçimi ise tek eklemelidir. (Kerimoğlu, 2014, s. 1-2).

Corballis’in de belirttiği gibi hayvanlarında kendi aralarında iletişim kurduğu bilinmektedir. Hayvanların iletişim biçimleri ise tek eklemelidir. Bu iletişim sistemleri arasında insan dili çok karmaşık, dogmatik ve yaratıcıdır. Hayvan dilinin üzerine bilimsel verilerle bir dil bilim sistemi kurmaya çalışan Corballis şöyle der:

Pek çok kuş ses becerilerinin zenginliği ve esnekliği konusunda en yakı piramit atalarımız dâhil memelileri solda sıfır bırakır. Kuşların seslerinde insan konuşmasıyla çok paralellikler görmek mümkündür. Özellikle ötücü kuşlarda aynı insanlardaki gibi beynin sol kısmını kullanırlar. Kuşların ötüşü büyük ölçüde içgüdüseldir ama değişik lehçeleri öğrenebilirler, hatta bazıları ileri gidip gelişigüzel bazı nota dizilerini tekrarlayabilirler. Ne var ki, böylesine karmaşık bir yetenek en başından beri sadece bizim türümüzle evrimleşmiş olamaz. (Corballis, 2003, s. 30-31).

21. yüzyılın başından beri dilin tanımından veya tarihinden bahsederken sadece insan dilinin anlaşılmasına çeşitli verilerle açıklama getiren Steven Roger Fischer şöyle der: “En evrensel anlamıyla dil, canlılar dünyasının ilişki ağıdır. Dilin sınırlarını belirleyen ise aslında insanların tanımlarıdır.” (Fischer, 2010, s. 2).

İnsanlar bir arada sürekli iletişim halindedir. Alışveriş yaparken, arkadaşıyla sohbet ederken, kavga ederken, kısacası hayatın her anında iletişim halindedir.

İnsanoğlu bu özelliğiyle doğaya hükmeder. İçsel heyecanlarını, duygularını, düşüncelerini paylaşma arzusuyla dil denilen olguyu oluşturur.

Dil ve düşünce arasında doğrudan bir ilişki vardır. Düşünmek ve tasavvur etme de insanın özel bir yetisidir. İnsani diğer canlılardan ayıran etkinliklerini dil yoluyla paylaşır; ancak bunu sağlayan nöral yollara sadece insanların sahip olduğunu, ilk dilin ortaya çıkışı kapsamında açıklamak yanlış olmasa gerek.

Yalnızca yirminci yüzyılın son yirmi yılında bilim bu konuyu ciddiyetle araştırmaya başlamıştır. 1. 6 milyon yıl önce, Habilis'i takip eden bir hominid türü olan Homo ergaster'de, omuriliğin geçtiği göğüs kafesinin göğüs omurgasında küçük bir deliğin hala mevcut olduğu görülür. Bu delik bugünkü insan-dışı primatlarda görülen küçük boşluğun aynıdır. Böylesi küçük bir boşlukla konuşma için gerekli olan nefes kontrolü yapılamaz İlk iki Homo türü, bu yüzden yalnızca kısa, yavaş, düzensiz konuşma kalıplarını kullanabiliyorlardı. Nöral yolları, konuşmaya imkân vermiş olsa bile bunun için gerekli olan fiziksel organları mevcut değildi. (Fischer, 2010, s. 29-30).

Bu nedenle ilk dilin ortaya çıkış tarihi üzerine yapılan araştırmalar gösteriyor ki dil, sözcük öbekleriyle bir bütün cümle kurma ve konuşma anlamına gelmiyor. 4, 1 milyar yıl öncesine kadar Homo Erectus ve Neandertal'lerin arkeolojik kazılar sonucu toplu halde yaşadıkları, birlikte avlanıp, göç ettikleri göz önünde bulundurulduğunda insan diliyle de doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. İnsan diliyle hayvanların fiziksel gereksinimleriyle kullandıkları dil arasındaki en büyük farklılığın dil bilgisi olduğunu kabul edersek; İnsan dili, söyleneni idrak etme, anlama, mantık bağıni oluşturma yetisine sahipken diğer yandan hayvan iletişiminde fiziksel bir tepkinin ötesine geçemez ve insan dilindeki gibi çeşitlenip evrilemez. Tarihte ilk insan kabul edilen Hominid türleri evrimleşmeden önce nörolojik olarak daha düşük zekâyâ sahipti ancak iki ayak üzerinde durup daha çeşitli beslenmeye başlayınca nörolojik olarak zekâları arttı ve bu doğrultuda dil zekaları da gelişti. Tarihsel kanıtlar göstermektedir ki:

Erectus türüyle birlikte belki de 900. 000 yıl kadar erken bir tarihten itibaren, açık seçik bir insan dili ilk defa geliyordu ve belki de bu dil, karmaşık planlamaya ve örgütlenmeye olanak tanıyordu. Bu sürecin Erectus ile başlamasının bir başka kanıtı ise, erectus'un Neandertal'ler ve sapiens'ler (ilk insan) ile paylaştığı fiziksel ve sinirsel konuşma yetileri ve bunların ulaştıkları konuşma temelli toplumlarının ulaştıkları gelişim düzeyidir. Bu gelişim düzeyi, yakınsak bir evrime ya da ortak bir kökene işaret etmektedir. (Fischer, 2010, s. 37-38).

Dilin ortaya çıkışıyla ilgili ilk insanlardan bu yana pek çok teoriye yer verilebilir. Dil, insanoğlunun yetenekleri arasında nasıl edindiğine en karmaşık cevabı vereceği özelliği, dil edinimi olabilir. Dilin, insan türünde doğuştan kodlanmış olması sosyologlardan evrimcilere birçok disiplinin konusu olmuştur. Evrimciler dili;

oluşturdukları piramidin üstünde şempanzeler den ilk insana kadar zihinsel ve bedensel hazır olma durumuyla dil tarihini ilişkilendirirken; toplumsal ve kültürel açısından dile bakan dil araştırmacıları ise nedensizlik ilkesini benimsemiş dilin ortaya çıkış süreciyle ilgili kesin veriler sunmamışlardır. Bir diğer bakış açısı ise; Birçok ulus ve millet dilin ortaya çıkış sürecini dinsel açılardan da değerlendirerek eski Mısır, Hint, Yunan, Roma ve Arap gelenekleri de dilin ortaya çıkışını din ile ilişkilendirmişlerdir. Dilin ilk ortaya çıkış sürecini kutsal kitaplarla ve dinle ilişkilendirmişlerdir. “Dilin işlenmesine yönelmede başlıca iki etkin rol oynamıştır bunlardan ilki dindir.” (Aksan, 2009, s. 16).

Özellikle Süssmilch’in temsil ettiği bu görüşe göre, dil insan tarafından bulunmuş bir şey olamaz, doğrudan doğruya Tanrı’nın insana bağışladığı bir şeydir. Öte yandan Herder, dilin hakikatte insan tarafından bulunmuş olmasına inanmıyordu. Dil insanın düşünmesiyle yaratılmış olamaz, zaruri olarak insanın iç tabiatından fişkırmış olmalıdır. Olgun bir embriyonun hayata atılışı gibi bir iç atılımdır.(Akarsu, 1955, s. 6-7).

Bu görüşlerin karşısında ise Wilhelm von Humboldt kendisine kadar gelen dil anlayışlarının hepsiyle savaştırmıştır.

Dili insan aklının eseri olarak ele alan rationalistlerle de dilin, tabiatın seslerini taklitten doğduğunu ileri süren pozitivistlerle de, dili duyuların bir kendini açması olarak kabul eden empiristlerle de, dili Tanrı tarafından insanlara hazır olarak verilmiş kabul eden teorik görüşle de savaştırmıştır.(Akarsu, 1955, s. 7).

Prof. Dr. Doğan Aksan bu duruma şöyle açıklık getirmiştir.

- Acaba konuşan ilk insan ne zaman yaşamıştır; insan dilinin tarihi nereye kadar götürülebilir?
- İlk konuşmalar ne biçimde gerçekleşmiş, anlaşma nasıl bir dille sağlanmıştır?
- Diller tek bir kaynaktan mı, yoksa başka başka kaynaklardan mı türemiştir? Gibi soruların, bugün de kesinlikle aydınlatılabileceğini söyleyecek noktada değiliz. (Aksan, 2009, s. 94).

Tüm bu bilgiler ışığında ilk konuşmaların nasıl gerçekleştiği konusundaki birçok varsayımın yanı sıra dilin insan ilişkisi konusu, bizi dil- düşünce bağlamına yöneltir. İnsanın insanla ve insanın dünyayla ilişkisi zamanla dili evrimleştirmiştir. Homboldt, şöyle der; “Dil kaçınılmaz olarak insandan doğar” (Kula, 2012, s. 37). Dolayısıyla dil organizmasını ve tüm bir dili de koşullar ve buna bağlı olarak dil, düşünme gücünün işlevini de belirler. “İnsan bilinci ile dil ayrılmaz bir şekilde birbiriyle ilişkilidir.” (Kula, 2012, s. 37). “Kısacası dil, düşüncenin hem ürünü hem de koşuludur.” (Kıran, 2018, s. 64).Dil, insanın düşünsel bir dışavurumu mudur? Sorusuna David Crystal’dan şöyle yanıt alabiliriz.

Dil düşünce ilişkisi üç durumla açıklanabilir. Birinci durumda insanlar düşüncelere sahiptir ve düşünceler dil elbisesini giyerler. İkincisinde ise insanların dili kullanma şekli düşünce

yollarını dikte eder. Üçüncü durum ise, dil ve düşüncenin benzerlik olmaksızın sadece bazı durumlarda bağlı olduğudur.(Güven, 2015, s. 10).Dil insanın özüdür ve görsel alanı, yani gözün gördüğünü aşma yetisine sahiptir. Dünyayı döndüren dildir, oysa biz dünyanın döndüğünü görmeyiz. İşte yaşadığımız dünyayı''portakal gibi mavi yapan''(Paul Eluard) yine dildir sözüdür.(Kıran, 2015, s. 10).

Bu açıdan dil gördüğümüzün bildiğimizin dışında yorumlama biçimine de kapı aralar. J. P. Sartre, “Dünyayı dilin içinden keşfetmek için, dili uzun süre dünya olarak gördüm der.” (Kıran, 2015, s. 63). İnsan- dil arasındaki sıkı bağlantıda ne dilsiz gerçek bir düşünce ne de düşüncesiz gerçeklik mümkün olamaz. Düşüncelerimizi dile kaynaştırarak bir oluşum yaratılabilir. Bu konuda Platon, “Düşünme konuma eylemleri aynı şeydir, ancak içinden konuşmada ruh sesi açığa vurmaz.” (Bayraktar, 2006, s. 15).der. Yine aynı noktada Humboldt, dili, “düşüncenin oluşturucu organı”(Kula, 2012, s. 67). Olarak tanımlar.

Düşünceler, dile gereksinim duyar. Hissedilen her his tümüyle dille bütünleşecek şekilde yankı bulur. Her türlü iletişim; bilinç, his, duygu vb. tüm öğelerin hayatla değiş tokuşu gibidir. Humboldt,

Nasıl ki dil insanı koşullarsa, insan da dili etkiler. Dolayısıyla her tikel söz konusu nedenden ötürü, üç farklı etkilenmenin bütünleşmesinin sonucudur. Sözü edilen üç farklı etkileme veya etki;

- Nesnelere insan gönlünü devindiren gerçek doğası
- Ulusun(veya dil topluluğunun)öznel doğası
- Dilin özgün doğası

Düşünce ve dilin birbirine karşılıklı bağımlılığı, dillerin asıl olarak bilinen hakikati anlatmanın aracı olmadığını, bunun çok ötesinde daha çok bilinmeyen hakikati keşfetmenin aracıdır. (Kula, 2012, s. 42).

Dil-düşünce ilişkisini, kimi dilciler sıkı sıkıya bağlasa da; bazı dilciler buna karşı çıkarak karşıt bir görüş öne atmışlardır. Dil olmadan düşünebilir miyiz? Sorusuna Langacker diğer dilcilere karşıt olarak şöyle cevap verir:

Düşüncenin bilinçli bir fikir uğraşı olarak incelendiğinde dilden bütün bütün ayrı olarak ortaya çıktığının saptandığına değinir. Müzik besteleme, heykel yapma gibi bazı işlerin dile bağlı olmadığını dile getiren bilgin, kimi zaman düşüncelerimizi anlatacak sözcük bulamayışımızı da hatırlatarak ‘eğer dil olmadan düşünülemez idiyse böyle bir sorun ortaya çıkmazdı ‘biçimindeki yazgısal düşünmenin dilden ayrı var olabileceği görüşüne eğilim göstermektedir. (Aksan, 2009, s. 54).

Doğan Aksan, dil ile düşüncenin birbirinden ayrılmaz olgular olduğunu savunarak bu tartışmalara son noktayı “dil olmadan düşüncenin gerçekleştiremeyeceği yargısı ağırlık kazanmaktadır.” (Aksan, 2009, s. 54).

Düşünsel iletişimde bulunma eylemini, ister dille ister işaretlerle ister göstergelerle yapılıns bunun bir alıcıya ulaşması belli bir üçgen içinde gerçekleşir. İnsan –dil arasındaki bağlantının üçüncü ayağı ise iletişimin alıcı ayağıdır. “Dinleyici konuşanın dil yoluyla aktardığı iletiyi alır, yorumlar ve tekrardan geri aktarımda bulunur. Kısacası bu eylem önce bir yöne yapılan, sonra da o yönden geriye, yani ters yöne yapılan iki ileti sisteminden oluşur.” (Başkan, 1988, s. 17). “Görüldüğü gibi her iletişim süreci gönderici ileti ve alımlayıcı arasında ki ilişkiden meydana gelir ve buna üçlü ilişki denir.” (Karaağaç, 2008, s. 15). Bu durum elbette ki her zaman dille veya sözle sağlanmaz. Bu konuda Sassure, dil göstergelerinden bahseder. Bunun nedensiz olduğunu kabul eder ve şöyle der. “gösterenle gösterilen arasında doğal bir ilişki vardır onda. Adaletin simgesi olan terazinin yerine herhangi bir şey, örneğin bir araba kullanamayız.” (Timuçin, 2005, s. 422). İnsan ve dil bağlamında iletişimin belli ortak bilgilerle gerçekleştiği ve alıcı zihninde belli kodların oluşması, Humboldt’un belirttiği gibi, “ses imgelerinin keşfi, her türlü insani deneyimin ötesine giden dilin, kökenini düşündürür.” (Kula, 2012, s. 40).

Dil, ilk varoluş evriminden bu yana varlığını nasıl ortaya koyduğu noktasında pek çok görüş ortaya atılmıştır. Dil, tarih içine yerleştirilerek irdelenirse; insanın gelişmesiyle beraber doğru orantılı olarak dil de gelişti, toplu yaşamın başlamasıyla birlikte karmaşıklık arttı; savaşlarla, göçlerle ve ticaretle karşılıklı kurulan temaslar toplulukların dillerini geliştirdi ve böylece milyonlarca yıl süre içinde dil oluşumu da değişti ve çeşitlendi ve toplu yaşadı. “Dil, iletişim ve konuşarak düşünce alışverişinde bulunma aracı olarak ortaya çıkmıştır. Toplum başlangıçta kabile ve boy, daha sonra millet olarak yaşamıştır. Buna bağlı olarak kabile dili, boy dili ve millet dili oluşmuştur.” (Ahanov, 2008, s. 43).

Amerikan dil bilimci Leonard Bloomfield, “İnsan davranışlarının özel bir biçimi” (Vardar, 1999, s. 66).olarak nitelerken bu biçimler birleşip, öznel toplumsal biçimi oluşturur. “Dil toplumsal bir yaşamın parçası olarak, sonsuz anlam boyutları taşıyan ve bunları ileten; fiziksel, ruh bilimsel, fizyolojik, zihinsel, toplumsal vb pek çok olgularla kesişimleri bulunan bir işaretler dizgesidir.” (Eker, 2005, s.3).Herkes dilin genel dizgesinden kendine göre yararlanarak bireysel söylemler oluşturur. Böyle olmasaydı kişiler toplumsal olguyu sağlayamayacaktı. Toplum sosyolojisi diğer sosyolojik unsurlarla varlığını anlamsal bir bütüne oturtamayacaktı. Dil, toplumsal bir olgudur ve

iletişim gereksiniminden doğmuştur. İşte Saussure'ün vurguladığı önemli noktalar bunlardı. İnsanlardaki ortak dil yetisinin ve tek tek dillerin büyük birer dizge oldukları, dilin asıl işlevinin toplumsal olduğu ve iletişim gereksinimini karşıladığı. (Erkman-Akerson, 2000, s. 74). Toplumsal yapı ile dil yapısı arasındaki ilişki ise mutlaka bir kimlik bildirecektir.

Milletlerin gerçek yaratmaları dillerinde görülür, çünkü her dilin milli bir formu vardır. Ancak dile bu mili formu veren nedir? Dil mi milleti belirler, yoksa millet mi dili belirler? Humboldt'a göre dil incelemeleri bize dilin mi, milletin mi önce geldiğini göstermez." (Akarsu, 1955, s. 42-43). "Toplumu toplum yapan en önemli özellik dildir. Schleicher 'e göre insanlığın ırklara ayrılmasında kafatası biçimi, saç rengi gibi dış görünüşler ayırıcı birer işaret olarak alınmamalıdır. Çünkü bular sabit kalan şeyler değildir. Bu ayırıcı dil temel olarak kabul edilmelidir. (Akarsu, 1955, s. 43)

Dil yalnız iletişimi sağlayan araç değil, aynı zamanda toplumsal bir grup kimliğinin ve gruba üyeliğin sembolüdür de. Toplumsal süreçler ve bu süreçlere bağlı olarak gelişen toplumsal davranışlar, dilin toplum bilimine ait yöntemlerle değerlendirilmesini gerekli kılmıştır.(Yaylagül, 2015, s. 190).

Humboldt 'a göre toplum özelliklerinin nasıl farklılaştığını milletlerin edebiyat dillerini araştırarak Yunan ve Roma dillerine başvurmuş ve Yunan dilinde o dönemin koşulları altında yaşanan toplumsal durumun dilin ruhuna yansıdığını savunmuştur. Örneğin Yunan toplumunun insanlarını, milli, canlılık sahibi savaşçı bir toplum olarak nitelmiş ve bu özelliklerinin de dile ve dolayısıyla edebiyatın ruhuna yansıdığını ve yine aynı şekilde Romalıların tamamen farklı karakteristik özellikleriyle farklı bir dil geliştirdiklerini savunmuştur. Özetle denebilir ki, toplumsal yaşam farklılıkları arasındaki bu kuvvetli ayrılık dilde ki farklılıkla aynıdır. Yani toplumun ruhsal ayrılığıdır. Doğan Aksan bu konuyla ilgili şöyle der,

Bir ulusun yaşayış biçimi, inançları, gelenekleri, dünya görüşü, çeşitli nitelikleri ve hatta tarih boyunca bu toplumda meydana gelen çeşitli olaylar üzerinde hiçbir bilgimiz olmasa, yalnızca dil bilim incelemeleriyle, bu dilin söz varlığını, söz hazinesini derinliğine inerek bütün bu konularda çok değerli bilgiler ve güvenilir ipuçları edinebiliriz. (Aksan, 2009, s. 65)

Kuşaktan kuşağa aktarılan belli bir zaman dilimine yayılan ve toplulukların belirli özelliklerini yansıtan insan dili aslında bir kültür varlığıdır. Steger'e göre toplumsal dilbilim gruplara özgü edimlerin ve toplumsal davranış biçimlerinin ortaya çıkarılışıdır. (İmer, 1980, s. 160)

Dil insan ruhunun en gizli köşelerine girdiğinden dil için ayrılıklar önemlidir. Ancak bu ayrılıklarla herkes kendi özelliklerini dile getirebilir. Bu bakımdan "bir dil aynı millete sonsuz çocuklara bölünürse de başka milletlerin dilleri karşısında bu çocuklar belli bir karakterle bir birlik olarak birleşirler.(Akarsu, 1955, s. 46).

Ünlü dil bilimci A. Meillet 'e göre Dil sözcüğün tam anlamıyla toplumsal bir olaydır. Eğer bir toplum yok olmuşa dili de, yok olur.” (Vardar, 2001, s. 15). Bugün bahsedilen Arap dili, Türk dili, İngiliz dili gibi dil ayırımları, toplumsal bütünleşmeyle sağlanan dil oluşumdur. Her bir dil, ünlü dilbilimci Bernstein 'in Dell Hymes de değindiği gibi “konuşma bir bildiri, bir koddur. (İmer, 1990, s. 34)

Bernstein 'e karşı olarak ünlü dil bilimci Gipper,

Aynı biçimde dar ve geniş kod kavramlarını da yanıltıcı bulmaktadır. O, bir toplumsal katmanın, katmanlara özgü dil alışkanlıklarına sahip olabileceğini, ama her an kendi konuları için geçerli olan norm ve dil kullanımıyla tümüyle yeterli bir dil dizgesine sahip olacağını belirtmektedir.(İmer, 1990, s. 35).

Bu açıdan toplum katmanlarına özgü, anlatım yetisi, kelime zenginliği, dilsel bilgeliği o toplumun kimliğidir. Elbette tarihsel süreç içerisinde özellikle yakın yerleşkeli toplumlar birbirlerinden ticaret, savaş vb. durumlarla etkilenmişlerdir. Ve bu durum da toplumsal dil ağını da o denli etkilenmiştir. Kültürün paylaşıcısı olan toplumların, dil haritaları dilbilimciler tarafından incelendiğinde dikkate değer ölçüde benzerlikler göze çarpar. Onur Bilge Kula, bu duruma şöyle açıklık getirir;

Dil ve ulus birlikte düşünüldüğünde, dilin kökensele öz-yapısının asıl olarak ulus tarafından belirlendiği ve bu ikisinin bir tekte kaynaştığı görülür. Buradan da dildeki özgünlüğün 'etkileme tarzının' bir türevi olduğu sonucu çıkarılabilir. Latin dillerinde görüldüğü gibi ve 'aynı eski dönemlerin edebiyatının yeni döneminkini etkilediği' gibi, 'değişim ve karışım' yoluyla dillerin yepyeni bir yapı kazandığı yerde 'ortak yönlerin ve özgünlüklerin' ayrımı, hem kolaylaştırır hem de önem kazanır (Kula, 2012, s. 51).

Dil ve toplum birbirinden bağımsız düşünülemez. Ortak bir dil oluşturmamış bir toplum, tüm yaşamsal faaliyetlerin de olmadığı bir toplum anlamına da gelir aynı zamanda. Dil olmadan ortak bir yaşam düşünülemez. Bu duruma Doğan Aksan şöyle açıklık getirir. “Dil terimiyle, herhangi bir toplumun, ulusun bireyleri arasında anlaşma sağlayan yerleşik dizge anlatılır.” (Aksan, 2009, s. 65). Ayrıca Afşar Timuçin ise,

Dil toplumsal bir kurumdur, ama öbür kurumlardan, siyasal kurumlardan ve hukuk kurumlarından önemli çizgilerle ayrılır. Onun özgül doğasını iyi anlayabilmek için yeni bir olgular düzeni getirmek gerekecektir. Dil ruhsal bir olgu olmakla ruhbilimle de ilişkili olacaktır. Dilin yapısını ve gelişimini, toplumun ve toplumu oluşturan bireylerin düşünsel ve ruhsal özellikleri belirler. Dilde ruhsallık birinci planda etkilidir, biz bunu bireylerarası ilişkide, başkasıyla giriştiğimiz ilişkide açık açık duyarız. Bizim bir sorumuza insanların yüz bin çeşit 'evet' ya da 'hayır' deme olasılığı vardır. Daha doğrusu her 'evet' imiz, her 'hayır' ımız ayrı bir özellik taşır. Öyle 'evet' ler vardır ki sakınlık taşır, nice 'evet' in içi boştur, bazı 'evet' ler kesindir, bazı 'evet' ler 'hayır'a benzer. (Timuçin, 2004, s. 421).

Bir toplumun dil haritasında dili ve sözü birbirinden ayrı düşünen Saussure,

Karmaşık bir olgu olarak gördüğü dil yetisi içinde toplumsal nitelikli dil ile bireysel dil nitelikli sözü birbirinden ayırmaktadır. Bilgine göre, Dili sözden ayırmak demek:1. toplumsal olguyu bireysel olgudan, 2. Önemli olguyu önemsiz, belli oranda rastlantısal nitelik taşıyan olgulardan ayırmak demektir (İmer, 1990, s. 10).

Diğer yandan Saussure, toplumsal yaşamın bir gereği olarak ortak dil konusunu ise şöyle belirtir;

Dil varlığını yalnızca toplum üyeleri arasındaki bir tür sözleşmeye borçludur. Öte yandan işleyişini bilebilmek için bireyin dili öğrenmesi gerekir. (İmer, 1990, s. 11)

Toplumca kullanılan dil, bir önceki kuşakların aktarımını yansıtır. Bu katmanlar halinde zamana evrilir bu bakımdan başka toplumların dilleriyle yalnızca benzerlik sağlanabilir. Sosyolojik bağlamda dilsel kod olarak nitelenebilecek bir olgudur.

Saussure'ün dil tanımlamalarında kullandığı dilsel göstergelerin nedensiz olduğunu söyler. Çünkü gösterilen(kavram) gösterene (işitim imgesi) uzlaşımalsal biçimde bağlanır; bu bağ doğal değil toplumsaldır. Saussure'ün da değindiği gösterge belli bir toplum içinde varlığını ortaya koyan bireyin dil dizgesinden kaynaklanan toplumsal ve ruhsal bir kendiliktir. Bu noktada dilin oluşumunda toplumsal olgu normlarının dille varlığını bütünleştirmesinden çıkar. Birbiriyle iletişim halinde olan bireyler o topluluğa ait değerleri tek başlarına kullanırlar. Kullanılan dil toplumca biçimlendirilmiştir bu açıdan toplumun parçası bireylerin düşünceleri, davranışları, ortak değerleri belli bir payda da buluşur. (Doğan: 2004).

Tüm bu bilgiler ışığın da toparlamak gerekirse; Dil toplumsal olguların fotoğraf karesini yansıtır. Toplum ya da topluluk olmaksızın dil gelişemez. Bu nedenle toplumsallık, dilin önkoşulu sayılırken topluluklarında yaşam biçimi yansıtan kültür özellikleri dil olgusu bağlamında çok işlevsel bir misyon yüklenir.

Kültürü oluşturan başat unsurlardan birisinin dil olduğunu varsayarsak, tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle etkileşim kuran toplumlarda savaşlar, din değişikliği, çevresel etkenler, iklim koşulları gibi etkenlerin değişimine koşut olarak bir değişim gösterir. Şu an yeryüzündeki tüm dillerin çoğu ilk oluştukları dil özelliklerine benzememektedir. Tarihsel süreç içerisinde kültür kavramı evirildikçe doğru orantılı olarak dil de değişmiştir.

Macit Gökberk bu noktada, “dil yalnız başına değişemez, onun içinde olduğu kültürün bütününün devinime ayak uydurduğunu” (Gökberk, 2004, s. 74). Vurgular. Humboldt' un bu noktada düşüncesi, “her dilden o dili konuşan milletin karakterin, kültürünü, dünya görüşünü çıkarmak düşüncesidir.” (Akarsu, 1955, s. 76). Buna ek

olarak Humboldt, diller arasındaki fark, ”seslerin göstergelerin arasındaki fark değil, dünya görüşleri arasındaki farktır.” (Kula, 2012, s. 42).Der.

Bir dil bilimci, bu durumu koskoca dünya içinde küme küme toplumları ele alıp incelerse örneğin coğrafi özelliklerin bile dil –kültür oluşuna etkisi yadsınamayacak kadar fazladır. “Eskimo dilinde kar ile ilgili 50 kadar sözcük olması bu kültürde karın önemini belirtir, Arapçada karla ilgili hiçbir sözcük bulunmaması ise, Arap kültüründe yaşanan coğrafya nedeniyle karla ilgili sözcüğe gereksinim olmamasının göstergesidir.” (Kıran, 2018, s. 66). Kültür toplumun yaşayışıdır. Arap dilinde tarımla, deveyle, çöllerle ilgili pek çok sözcük vardır. Ancak ‘kar’ sözcüğü onların yaşamında öneme sahip olmadığından, dil ağzı da bu doğrultuda oluşmuştur.

Bir dilde ki kavramla, çeşitli atasözleri deyimler, kalıplaşmış sözler incelenir, ilgili oldukları anlam kavramlarına göre öbekleştirirse kimi alanlarda ki öğelerin kabarık olduğu, öbürüne oranla fazlalık gösterdiği öne çarpar. Dikkat edilirse bu kabarık öbekler, dili konuşan ulusun tarihi boyunca en çok ilgilendiği, yaşayışında büyük yer tutan kavramlara ve konulara aittir. Örneğin, dilimizin ve edebiyatımızın en büyük ürün olan Göktürk Yazıtlarında en çok geçen kavramlar; kavim, ulus, halk, kağan, asker, ordu, savaşma gibi kavramlardır ki, bunlar Türklerin, o çağlardaki savaşlarla dolu hareketli yaşamlarının aynasıdır. (Doğan, 2009, s. 66).

Kültür, toplumsal kalıntıların öznel kimliğidir ve dilde bir bütün halinde kendini gösterir. Bu noktada V. Doğan Günay şöyle der; “Dünya üzerinde sayısız dillerin kendilerine göre ayrıcalıkları vardır. Bir dildeki ince bir ayrıntı başka bir dilde olmamaktadır.” (Doğan, 2004, s. 177).

İnsanoğlu, toplumların oluşturduğu kültürel özellikler bağlamında doğal ortamlarına göre sözcükler kullanırlar. Her dil topluma göre değişiyorsa bu yaşadıkları kültürün gereğidir. Dünya üzerinde her toplumun kültürünün, inançlarının, değer yargılarının değişiklik göstermesi muhtemeldir. Tüm bu olgular toplumsal dille ilintili olarak farklılık gösterir. Dil kültür arasında karşılıklı etkileşime dayalı öznel bir ilişkidir. Bir toplumun kendine özgü kültürel özellikleri dil bütününde de mevcuttur.

Dille insan kültürünü özümser, sürdürür ya da dönüştürür. Oysa her dil gibi, her kültür, her toplumun kendini özdeşleştirdiği özel bir simgeler dizgesi oluşturur. Dillerin, kültürlerin çeşitliliği ve değişimi bunları eklemleyen simgeselliğin uzlaşım niteliğini ortaya koyar. Sonuçta dil ve kültür arasında bu canlı bağı kuran simgedir.(Kıran, 2018, s. 68).

Kültür ve dil ilişkisini antropolojik ve sosyolojik açıdan dil- kültür kapsamında önemli bir noktada değerlendirilir. Dil içinde bulunduğu toplumun etnik ve geleneksel özelliklerini barındırır. Dil de bir kültürü belirleyen, çoğaltan, yaşatan değişikliklerle

paralel olarak ilerler. Atasözü ve deyimler üzerinden örneklendirirsek; “Bazı olayların belirli bir insan kümesi içinde kalması, diğer insanlara duyurulmaması gerektiğinde, ‘Kol kırılır yel içinde, baş yarılır börk içinde’ deriz. Oysa ne yen giyilmektedir artık, ne de börk.” (Kurt, 2004, s. 83). Zaman içinde kültürümüz değişime uğrasa da süre gelen bu bağ iletişimi dille aktarılır. Toplumların kodlarını belirleyen bu olguların her toplumda aynı olması beklenemez. Bir kültür de yer eden bir takım değişlerin yukarıdaki örnekte de olduğu gibi başka kültürlerde karşılığı yoktur. Strauss şöyle der;

Sanki sadece iki kutup varmış gibi düşünüyoruz. Bir yana dil, kültür diğer yanda. Böylece sorun sebep-sonuç ilişkisi içinde tanımlanabilirmiş gibi davranıyoruz; dil mi kültürü etkiler, yoksa kültür mü dili? Oysa dilin de kültürün de temel olarak benzer etkilerin ürünü olduğunun yeterince farkında değiliz. (Arslantunali, 1992, s. 88).

Böylelikle diller insan topluluklarını bir arada tutarak birbiriyle aynı duygular ve hisler üzerinden bağlar kurar. Bu açıdan bakıldığında aynı ortak kültürde yaşayan insanlar ortak bir dil ekseninde konuşur; bu da ortak bir şuur demektir aynı zamanda. Bu ortak bilinç, kültür bilincine ışık tutar. Bir milletin ortak kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasını, kültürünü devam ettirmesini dil aktarımına borçludur. Dil ve kültür birbirini zenginleştirerek besler.

Kültür, toplumda yaşayan insanların ortak yaratımı, geçmişi ve geleceğidir. Toplumsal yaşamda insanlar genel olarak iletişim dizgesi içinde birbirleriyle anlaşip iletişim kurarlar. Bir insan tarafından anlatılmak istenenin karşı tarafın anlaması için dilin toplumsal ve kültürel yönü gereklidir. Her kültürün farklı oluşturduğu bu dil dizgesi de elbette kültürümüzün resmi olacaktır. Topluluğun topluma dönüşmesini sağlayan insan dilinin bu köklü düzene sahip olması hayatın her alanında kendini gösterir. Bir topluluğun dilinde bulunan birkaç sözcük bile o toplumun kültür özellikleri hakkında bize bir çok bilgi verebilir. Bir toplum içinde inanç, tavır, düşünce, insanı değerler, kültür birdir ve tektir. Bu çeşitli etkinliklerin toplum içinde bir kimliği olur. Tüm kültürlerin müziği, sanatı, edebiyatı farklıdır. Bu kodlanmış, benimsenmiş göstergeler bir kültürü resmeder. Örneğin aynı kültürü paylaşmayan bir komedi yazarının yazdığı komik öğeler her alıcıda aynı tepkiyi yaratmaz; bir kültürde komik olan unsur başka bir kültürde komik sayılmaz. Yine başka bir örnek olarak bir dilin kültür ve geleneğini yansıtan atasözleri ve deyimlerimizin çevirilerini başka bir dile tam bir çeviri yapılsa da orada bulunan anlamı başka kültürün parçası olan birey anlamayacaktır. Böylece aynı dili konuşan, aynı kültürü paylaşan kişiler arasında bu

tümceler özel bir bildirişimle sağlanır. Türk kültürüne özgü bildirim kalıplarını batı kültüründen ayıran bu özellikler aslında dil ve kültürümüzün iç içe geçmiş bildirişim dizgeleridir. Kısacası; kültürleri farklı kılan o milletin dini, inancı ve dilidir. Bu ortak payda etrafında birleşen toplum alt tabanlara indikçe tezimizin de araştırma amacına hizmet eden lehçe, ağız gibi olgulara ayrılarak bize bu olguları da inceleyeceğimiz dallara ayrılır.

1.2. AĞIZ KAVRAMI

Dili, genel anlamda bir göstergeler dizgesi olarak sayarsak toplum içinde kendi kültürümüzü yansıtan geleneksel bir dil oluşumundan da söz edebiliriz. Bu geleneksel dilimiz, belli ağız kalıplarından oluşmuş ve belli bir topluluk tarafından benimsenmiş dildir. Bu dil insanoğlu tarihi boyunca belli bir topluluk içinde daha yerel kalan kendince değer kazanmış telaffuz farklılıkları olan seslerden meydana gelmiştir. Dilimizi konuşan herkes birbiriyle rahatça iletişim kurabilir ancak oluşan bu ağız kalıpları belli yöre kültürünü yansıtırken aynı zamanda bireysel özellikleri de yansıtır. Bu dil Türkçemizin özelliklerinden farklı yapılarla karşımıza çıkar. Dildeki bu değişimleri yansıtan ağız kalıpları o yörede yaşayan insanlar içinde gelişir. İstanbul ağzının temel alındığı Türkçemizden yöresel ağız kalıpları ses özellikleri bakımından ayrılır.

Dünyadaki ağız atlası çalışmalarını ilk olarak Almanlar ve Fransızlar gerçekleştirmişlerdir. Avrupa’da ağız atlaslarının hazırlanmasına XIX. Yüzyılın sonlarında başladığını biliyoruz. Bunlardan ilki Almanların 1876’da yayınladıkları ‘Alman Dil Atlası’, ikincisi ise Fransızların 1902’den itibaren yayınlamaya başladıkları ‘Fransız Dil Atlası’dır. İlk Ağız çalışmaları kabul edilen bu çalışmalar daha sonra yapılacak olan ağız çalışmalarının da rehber özelliğini oluşturmaktadır. (Boz, 2012, s. 348).

Ağız kavramını Ahmet Buran şöyle açıklar; “Ağızlar, bir yazı dili alanı içinde bulunan farklı konuşma biçimleridir.” (Buran, 2010, s. 16).

Bir dilin veya bir lehçenin yazı diline oranla çoğunlukla ses, bazen de şekil, anlam ve söz varlığı bakımından birbirinden az çok ayrılan konuşma biçimleri :Türkiye Türkçesinin İstanbul ağzı, Aydın ağzı, Konya ağzı, Nevşehir ağzı, Anadolu ve Rumeli ağzıları, Bakü ağzı, Taşken ağzı, Avşar ağzı, Doğu Türkistan ağzıları, Harezmi Oğuz ağzıları gibi.. (Korkmaz, 2007, s. 11-12).

Muharrem Ergin ise ağız terimini şöyle açıklar;

Ağız bir dilin şive içinde mevcut olan ve söyleyiş farklarına dayanan küçük kollara, bir memleketin çeşitli bölge ve şehirlerinin kelimeleri söyleyiş bakımından birbirinden farklı olan konuşmalara verdiğimiz addır. Ağız’larda ses (söyleyiş), şive’lerde ses ve şekil,

lehçe'lerde ise ses ve şekilden başka kelime ayrılıkları, kelime sahasına inen ayrılıklar bulunur. (Ergin, 2000, s. 10)

Ağız olgusu aynı dilin farklı açılardan bozulmuş halidir. Aynı dil, bir ilçe içindeki köyler arasında bile farklılık gösterebilir. Bu farklılık birbirleriyle sürekli iletişim halindeki bireyin yaşam biçimine özgü bir paralellik gösterir. Ağız kalıplarının gösterdiği bu ses farklılıkları bazen iletişimi zorlayacak şekilde biçimlenmiş de olabilir. İstanbul Türkçesinden ses farklılıklarıyla ayrılan ağız kalıpları o kültüre aşına olmayan bir bireyin iletişim problemi çekmesine sebebiyet verebilir. Örneğin Trakya bölgesinde 'h' harfi ile başlayan sözcüklerde 'h' harfi okunmaz. Harun (Arun), hangi (angi); Erzurum ağzında 'k' harfinin genellikle 'g-ğ' dönüşmesi; kaz (gaz), kırmızı (gırmızı), kar (gar), gibi... Örnekte de belirtilen bu ses farklılıkları bireysel iletişime engel bir durum oluşturabilir. Bu durum da ağız olgusunun kültürel kavramla bağdaşmasına en güzel kanıttır.

Bir dilin konuşma dilinde kendini gösteren ağız kavramı kentten kente, bölgeden bölgeye farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar ise insanların birbiriyle olan iletişiminden ve toplumsal yaşamdan bilgiler verir. Bu durumu Nurettin Demir şöyle açıklar;

Aynı kökenden geldiği üst sistem durumundaki bir standart dile bağlı, doğal olarak ortaya çıkmış; aile ve dost çevresinde; iş yerinde; okuryazarlığı az, bulunduğu bölgeden uzun süre ayrı kalmamış insanlarca sözlü iletişimde dilin baka türleriyle karşı karşıya gelme oranına göre değişen biçimde kullanılan resmi ortamlarda kullanılmasından kaçınılan, yazılı bir gelenek oluşturmamış iletişim alanı sınırlı, bağlı olduğu üst sistemden dilin her alanında karşılıklı anlaşmanın korunacağı oranda ayrılabilen, prestiji standart dile göre daha az yerel konuşma biçimleridir. (Demir, 2002, s. 114).

Aynı düşünce doğrultusunda Kerim Demirci ise şöyle der;

Ağız, bir dilin alt versiyonlarından biridir. Temelde aynı dili konuşan toplulukların küçük veya orta ölçekli mesafelere dağıldıklarında dillerinde ortaya çıkan küçük çaplı fonolojik, morfolojik veya leksikal farklar bir dilin ağızlarını oluşturur. Ağızlar arasındaki fark oluşumu evvela ses ile başlar. Mesela Erzurum-Artvin arasında Olur-Yusufeli civarında kuş bakışı aşağı yukarı elli kilometrelik bir hat üzerinde sıralanan köylerde gideceğim fiil çekimi cidecem gidacam gedacam gedecan gedecam gedicağum gibi morfofonetik değişiklikler gösterir. (Demirci, 2015, s. 337).

Ağız bir çevrede doğar ve büyür. Küçük coğrafi bölgelerle, çeşitli etkenler tekelinde bir araya gelen grup dil kullanımı doğrultusunda oluşan, ana dil haritasında bölge sınırlarını, hayali çizgilerle oluşturan bir dil ağıdır. Tarih sahasında, yerleşik toplulukların birbirinden uzaklaşması, konuşma dil yapısında da farklılaşmalara sebep olmuştur. Bağlı oldukları dil yapısına adeta bir ağacın dalları misali belli ağız kalıplarına ayrılmıştır. Bu ağız kalıpları kendine has özellikler içerir.

Derlenen ağız malzemesi ile ortaya sadece dili değil, folklor, tarih, etnografya, sosyoloji gibi birçok bilim dalının çalışma alanını ilgilendiren ürünler elde edilebilmektedir. Dolayısıyla ağız araştırmaları, dilin kendisi için olduğu kadar, içerisinde barındırdığı sosyal ve kültürel değerlerin keşfedilmesi açısından da önemlidir. (Güneş, 2012, s. 22).

Ağızlar aynı kökten geldiği üst sistem durumundaki bir üst dile bağlı, doğal olarak ortaya çıkmış; aile ve dost çevresinde, iş yerlerinde, okuryazarlığı az, bulunduğu bölgeden uzun süre ayrı kalmamış insanlarca, sözlü iletişimde dilin başka türleriyle karşı karşıya gelme oranına göre değişen biçimde kullanılan, resmî ortamlarda kullanılmasından kaçınılan, doğal olmakla birlikte yazılı bir gelenek oluşturmamış, iletişim alanı sınırlı, bağlı olduğu üst sistemden dilin her alanında karşılıklı anlaşmanın korunacağı oranda ayrılabilen, prestiji standart dile göre daha az, okullarda öğretilmeyen yerel konuşma biçimidir

Kendi doğal oluşumu içinde gelişen ağız kavramı; toplumların zihinsel yapılanmalarında, kültürlerinde, kimliklerinde ve sosyal yaşamları arasında evrilir ve gelişir. Farklı ağız grupları kendi içinde oluşan bütünsel özellikleri hemen üstünde bulunan ana dil varyantıdır aslında. Doğan Aksan buna ortak dil adını verir. Ortak dil çatısı altında ağız grupları kendi aralarındaki ortak kültürünü yansıtır. Toplumun kendine has özellikleri, ağız kalıplarıyla kendini var eder. Bir dilin altında oluşan dil katmanları, bir makalede yansıtılan dille sokakta konuşulan dil arasında alt kavramlar oluşturur. “Her dil kendi içinde bölünmeye, bir süre sonra farklı dillere dönüşmeye eğilimlidir.” (Kerimoğlu, 2014, s. 277).

Dünyanın bütün dillerinde görülen bir özellik, eski, zamanla unutulmuş öğelerin bir bölümünün o dillerin lehçe ve ağızlarında yaşamlarını sürdürmesidir. Bir anadilden ayrılan dilde olsun, değişik lehçe ve ağızlarda olsun, bu dil birlikleri kendi içlerinde yeni gelişmeler gösterebilmekte, yabancı etkilerle farklılaşabilmekte, ancak eski söz varlıklarını koruyabilmektedir. (Aksan, 1996, s. 74).

Daha çok sözlü dilde kendini gösteren ağız kavramı zamanla evrimleşerek ve kalıplaşarak dil varyantına yön vermiştir. Tüm dillerde kendisini gösteren bu durum Türk dilinde Leyla Karahan’ın makalesinde belirttiği gibi Anadolu ağızlarının tasnifi eski kültürümüzün bir resmedilişidir. Bir sonraki başlık altında daha detaylı inceleyeceğimiz Türk dilindeki ağız atlası aslında özellikle Anadolu’da ses, yapı, söz varlığı, söz dizimi ve vurgu bu beş temel birim dikkate alınarak oluşturulan ağız haritalarının temel kökeni kültür ve dil bütünlüğünün kanıtı durumundadır.

1.3. TÜRKÇE'DE AĞIZ

Dil bilimi çerçevesinde konuşma türlerini temsil eden ağız, temel kabul ettiğimiz dilden belli ses farklılıklarına göre ayrılır. Bu farklılıklar coğrafi bakımdan, yöreye tarih boyunca süren göçlerden ve bu coğrafyada karşılaşılan kültürel farklılıklardan dolayı dil etkileşim haline girer. Dilin bu iç ve dış etkilerden sürekli etkileşim halinde olması da ağız gruplarının oluşumuna yol açar. Tarih sahnesinde Türklüğün izlerini geniş sahada takip ederek en küçük ağız kalıplarının tasnifine bu minvalde ulaşmak daha sağlıklı bir yol olacaktır. Türk dilinin kaynağı hakkında dil bilimciler pek çok görüş savunsa da dil aileleri soy ağacında, Altay dil grubu içine alınmıştır. Türk dilinin tarihsel gelişim evrelerini Fahriye İpekçioğlu şu başlıklar altında toplamıştır:

- I. Altay Çağı(Ana Altayca)
- II. En eski Türkçe Çağı
- III. İlk Türkçe Çağı
- IV. Eski Türkçe Çağı (Kök-Türk, Uygur yazı dili)
- V. Orta Türkçe Çağı
- VI. Yeni Türkçe Çağı
- VII. Çağdaş Türkçe Çağı(İpekçioğlu, 2014, s. 37).

20. yüzyıl başlarından günümüze kadar gelen dönemi kapsayan zamanda ‘Türkiye Türkçesi’ terimi kullanılır. Türkiye Türkçesi Oğuz boylarının batı kolunda yer alır. Türkiye Türkçesinin Tarihsel gelişimini F. İpekçioğlu şöyle şekillendirmiştir.

- I. Tarihsel Türkiye Türkçesi(XIII. - XX. Yüzyıllar)
 - a)Eski Anadolu(Türkiye)Türkçesi(XIII. –XV. Yüzyıllar)
 1. Selçuklu Türkçesi(XIII. Yüzyıl)
 2. Eski Osmanlıca(XIV. –XV. Yüzyıllar)
 - b)Osmanlı Türkçesi(XVI. - XX yüzyıllar)
 1. Klasik(Orta)Osmanlıca(XVI. –XIX. Yüzyıl ortası)
 2. Yeni Osmanlıca(XIX. Yüzyıl ortası- XX yüzyıl başı)
 - II. Çağdaş(Yeni) Türkiye Türkçesi(XX. Yüzyıl)
 - a) Yazı Dili(Yeni Türkçe)
 - b) Anadolu halk ağızları (İpekçioğlu, 2014, s. 39-40).

Türkiye Türkçesi çeşitli coğrafi, tarihi, kültürel değerlerle geniş bir alana yayılmış olduğu için birçok lehçeye ayrılmıştır. Pek çok milletle komşuluk ticari ilişkiler dolayısıyla diller arası etkileşim olsa da bugünkü Türkçemiz bütünlüğünü korumuştur. Bugün Türklerin 100 milyonu aştığı bilirse, tarihi akış elbette lehçe ayrılıklarına sahne olmuştur. “Ses ayrılıklarına göre ilk sınıflamayı 1883’de Wilhelm Radloff (1837 -1918, Alman asıllı Rus bilgini) yapmıştır. Radloff Türk dilindeki Ünlülerin durumuna göre Türk lehçelerini 4 şive grubuna ayırmıştır.” (İpekçioğlu, 2014, s. 42) Radloff’un tasnifi yalnızca dilleri değil lehçe ve diyalektleri de içine alması bakımından oldukça

ayrıntılıdır. Radloff dört ayrı gruba soktuğu lehçelerin fonetiği hakkında geniş bilgiler vermiştir.

Erdoğan Boz'un Türk Dili Araştırmaları kitabında belirttiği Türkiye'deki ağız haritası derli toplu bir çalışma şeklinde oluşturulamamıştır. Ona göre son elli yılda yapılan çalışmaların büyük bölümünü Leyla Karahan, Ahmet Buran oluşturmaktadır. Bugün Anadolu ağızları çeşitli bölgelere ve kendi özel yapıları itibariyle kümeleştirilmiştir. Bu durum Anadolu'nun sürekli göç alan Anadolu'nun Türkleşmesinde etkili Oğuz boylarından Anadolu Selçuklularından bu yana ağız kalıplarının dalgalanmalarını ve etnik yapısını şekillendirmiştir. "Türkiye esas itibariyle bir Oğuz boyları coğrafyasıdır. Genellikle 24 Oğuz boyundan 23'ünün Anadolu'ya geldiği bilinmektedir." (Gülensoy, 1979, s.73-98). "Türk dili ve şiveleri, Altay dil grubuna alınmıştır." (İpekçioğlu, 2014, s. 33).

Özellikle Anadolu ağızlarında görülen tasniflerin Oğuz boylarına kadar dayandığı ve Anadolu da birçok etnik kökenin yaşadığı da göz önüne bulundurulursa Türkçe'de 'ağız oluşumu' birçok etnik unsur ögesi barındırır. Prof. Dr.Ahmet Buran - Berna Yüksel Çak'ın Türkiye'de diller ve etnik gruplar kitabında genişçe yer verdiği etnik grup başlıklarında: Araplar, Arnavutlar, Boşnaklar, Çerkezler, Ermeniler, Gürcüler, Hemşinliler, Kürtler, Lazlar, Pomaklar, Romanlar, Rumlar, Süryaniler, Yahudiler, Zazalar ve Diğerleri olarak gruplandırmış ve Türk dilinin etnik – kültürel kimlik oluşmasında birinci dereceden önemli olduğunu belirtir. Türkçe de ağız haritası oluşturulurken bu etnik grup yapıları göz ardı edilemez. "Türkiye Türkçesi ağız araştırmaları yapılırken çok zaman iyi bir iskân tarihi ve etnik araştırma yapılmadığı için hangi ağız özelliklerinin hangi boylara, gruplara ait olduğu anlaşılamamaktadır." (Buran, 2010, s. 17). Göktürk yazıtlarında geçen pek çok öge, hemen hiçbir biçim ve anlam değişikliğine uğramaksızın bugün ortak dilde ve Anadolu ağızlarında yaşamaktadır. "Türkçe dile dönüşmüş lehçeleri, değişik lehçeleri içindeki çeşitli ağızlarıyla çok geniş bir alana yayılmış eski ve yerleşik bir dildir." (Aksan, 1996, s. 74). Bu noktada Prof. Dr. Doğan Aksan'ın çeşitli Çavuşça, Yakutça, Kazakça vb. lehçelerden biçim ve anlam değişmelerine karşın özellikle Anadolu'da ve birçok lehçede bugün varlıklarını sürdürdüğünü belirterek bu doğruluda oluşan sözcük değişimlerine pek çok örnek vermiştir. Bunlardan bazıları şöyledir:

Kuyu sözcüğümüzün bilinen en eski biçimi Uygur döneminde geçen kudug'dur. Yine d/y değişimiyle ve uzun zaman içindeki gelişmesiyle Türkiye Türkçesinde kuyu'ya dönüşürken Kazakça'da Kudik Kırgız Özbek ve yeni Uygur lehçelerinde Kuduk Türkmen lehçesinde guyu ve Azeri'de guyu biçimlerini almıştır. (Aksan, 1996 s. 75-76).

Bir başka örnek

Daha Göktürk metinlerinde Yuyka 'ince' biçiminde geçen ve bugünkü Türkiye Türkçesinde yufka'ya dönüşerek anlamca anlamca başkalaşan sözcük değişik lehçelerde Yuka (Türkmen) Yübka (Özbek) Yoka (Başkurt) Yuka (Tatar) Juka (Kazak) cuka (Kırgız) Yübka (Özbek) vb. biçiminde ve hep ince anlamında kullanılmaktadır. (Aksan, 1996, s. 75).

Daha pek çok örnek içeren söz kalıplarından yola çıkılarak görülmektedir ki Göktürk ve Uygulardan günümüze gelen birçok sözcük hemen hiçbir anlam değişikliğine uğramadan çeşitli lehçelerde ve ağızlarda yaşamaktadır.

Ortak dilimizde yaşayan pek çok sözcük birkaç harf değişimiyle günümüze kadar birçok eylemin türevi olarak ortaya çıkar. Göktürklerden bu yana H. W. Brands'a göre de tüm Türk dil ve lehçelerinde görülen ve anlamca değişmeyen sözcüklerin yaklaşık %20 sini oluşturduğunu varsayılmaktadır. Tüm bunların yanı sıra Türkçenin sözcük varlığını etkileyen birçok uygarlıkta sayılabilir. Türklerin Uygur döneminde yerleşik yaşama geçmeleriyle Şamanizm'in yanı sıra Budizm Hıristiyanlık gibi birçok dini kabul ettikleri göz önünde bulundurulursa pek çok dillerle ilişkisinde hem alıcı hem de verici olduğu kabul edilir. Batı dünyasından ilişkilerimiz üzerine Macarca Arnavutça gibi ögelerin yanı sıra doğu dünyasında ise İran ve Arap dillerinin birçok ögesinin Türkçemizde barındırdığını kabul etmek yanlış olmaz. Türk dili; lehçeleri ağızları ve tüm eski ve yeni yazı dilleriyle bir bütün olarak dönemleştirilmiştir.

Türkçe ağız kalıplarına kadar sirayet eden bu sözcükleri içeren tasniflere göz atacak olursak; Türkiye Türkçesi'nin ağız haritası birçok dil bilimcinin titiz çalışmalarıyla oluşturulmuştur.

Türkiye'deki ağız araştırmaları ile ilgili ilk yayın V. A. Maksimov tarafından yapılmıştır. Bu çalışma 1867 yılında St. Petersburg'da basılmış olan Hüdavendigâr ve Karamanlı ağızları (Opıt izsledovanij tjurskich dialektov v Hudavendigare i Karamanii'dir). Bunu J. Thury Ignas Konos M. Hartmann K. Foy V. Pisarev L. Bonelli F. Giese F. Vincze'nin çalışmaları takip etmiştir. (Kokrmaz, 1995, s. 199).

1986'da İgnas Konos, ilk defa Anadolu ağızları dil haritasını oluşturmuştur. 1940'lı yıllarda yerel dil bilimcilerimiz Türkiye Türkçesi ağız dil haritasını tasniflemişlerdir. Ahmet Caferoğlu, Tahsin Banguoğlu, Leyla Karahan bunlardan bazılarıdır.

İgnas Kunos Tasnifi

1. İzmir ile Bursa arasında Zeybekçe
2. Kastamonu ağzı
3. Karadeniz'in doğu kıyılarına doğru Lazca
4. Harputça
5. Güneydoğu Anadolu'da Mersin ile Konya arasında Karamanlıca
6. Kızılırmak havzasında Ankara ağzı
7. Anadolu'da dağınık olarak yaşayan Yörük ve Türkmenler

Ahmet Caferoğlu Tasnifi(1946)

1. Doğu illeri ağızları(Kars Elazığ Van ve Civarı Malatya)bölgesi
2. Erzurum Trabzon kısmen Rize ağızları bölgesi
3. Sivas kısmen Tokat illeri ağızları bölgesi
4. Amasya Çorum Ankara kısmen Yozgat ağızları bölgesi
5. Orta Anadolu(Kayseri başta olmak üzere)ağızları bölgesi
6. Gaziantep(ve kuzey sınır ağızları)bölgesi
7. Batı illeri ağızları(Eskişehir Balıkesir Manisa İzmir kısmen Afyon Aydın ve Antalya'ya kadar)bölgesi
8. Konya ağız bölgesi
9. Kastamonu ağız bölgesi”(Buran, 2011, s. 42-43).

“Türkiye Türkçesi ağızları ilk yazılı belgelerini 13. yüzyıldan itibaren vermeye başlayan ve bugün Anadolu ve civar sahalarda kullanılan Oğuz kökenli Türk yazı dilinin ağızlarıdır.” (Buran, 2010, s. 16).

Her dilin kendi içinde lehçeleri ve ağızları olduğu gibi ölçünlü Türkiye Türkçesinin de lehçeleri ve ağızları bulunmaktadır. Geride kalan tarihsel süreçte kendisine Anadolu sahasında yaygın kullanım alanı bulan ve bu coğrafyada ölçünlü hâle gelen Türkiye Türkçesi lehçeleri ve ağızları bakımından dünyanın en zengin dilleri arasında yer almaktadır. (Alyılmaz, 2018, s. 10)

Berke Vardar'ın iletişimde ortak paydanın önemini özetle; “Çünkü birini anlamak demek anladığımızda bizimle konuşan kimseninkine benzer kavramlar oluşturmak demektir.” (Vardar, 1982 s. 48). Anadolu ağızlarına ait özel ağız bölgelerini ayırıcı ve belirleyici olarak tespit edilen bazı ses şekil ve söz dizimi özellikleri dikkate alınarak üç grup içinde toplamak mümkündür:

Doğu Grubu Ağızları, Kuzeydoğu Grubu Ağızları, Batı Grubu Ağızları. Doğu Grubu Ağızları: Ağrı, Artvin merkez ile Şavşat Ardanuç ve Yusufeli, Bingöl, Bitlis, Diyarbakır, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Hakkâri, Kars, Mardin, Muş, Siirt, Tunceli, Urfa(Birecik ve Halfeti hariç) Van ağızları. Kuzeydoğu Grubu Ağızları: Hopa, Borçka, Arhavi (Artvin) Rize ve Trabzon ağızları. Batı Grubu Ağızları: Adana, Adıyaman, Afyonkarahisar, Amasya, Ankara, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bartın, Bilecik, Bolu, Burdur, Bursa, Çanakkale, Çankırı, Çorum, Denizli, Eskişehir, Gaziantep, Giresun, Hatay, Isparta, İçel, İzmir, İzmit, Kahramanmaraş, Kastamonu, Kayseri, Kırşehir, Konya, Kütahya, Malatya, Manisa, Muğla, Nevşehir, Niğde, Ordu, Sakarya, Samsun, Sinop, Sivas, Tokat, Uşak, Yozgat, Zonguldak ağızları. (Karahan, 1996, s. 1-2).

Bu tasnife göre doğu grubu ağızlarını temsil eden; Erzurum ve Urfa Kuzeydoğu ağız grubunu temsil eden; Rize, Trabzon; Batı grubu ağızlarını temsil eden; Balıkesir,

Muğla, Antalya, Gaziantep, Kütahya, Maraş ağızlarında kısaca değişen ses farklılıklarına kısaca değinirsek;

1.4.TÜRKÇE'DE TEMEL AĞIZ TASNİFLERİ

1.4.1.Doğu Grubu Ağızları

1.4.1.1 Erzurum Ağızı

Ahmet Caferoğlu' u Erzurum ağızı hakkında şunları söylemektedir.

Karakter itibariyle Erzurum ağızı, benim topladığım malzemeye göre aşağı yukarı asıl öz Kars ili ahalisinin ağızına yakındır. Yalnız bu iki ağız arasında göze çarpan hususiyet Erzurum ağızlarında (K) yerine (Ç) ile (G) lerin (C) ile (GY)a rasında telaffuz edilmiştir. (Caferoğlu, 1942 s. 181-216).

İhsan Çoşkun Atılcan, aradaki farkı şöyle belirtir. Komşu ilimiz Kars'a yakın yerlerde Kars ağızının etkisi görülebilir ancak kesinlikle söylenmek gerekir ki, Erzurum da nüfusun %99'u (G) harfini gayet normal ve rahat kullanmaktadır." (Atılcan 1977 s. 13).Erzurum ağızında (K) harflerinin genellikle (G) ye dönüşmesi, Arap alfabesinde var olan ve Osmanlı Türkçesinde de uzun yıllar kullanılmış bu harf İstanbul Türkçesinden ayrılarak hala kullanılmaya devam etmektedir. (Atılcan, 1977, s. 13-14). Erzurum ağızı sözcüklerinin birkaç örneğini şu şekilde verir.

Meret: Sevimsiz, çirkin, hoyrat. (Atılcan, 1977, s.84).

Mudara: Fena, işe yaramaz. (Atılcan, 1977, s.85).

Pottik: Kısa bacaklı, kuyruksuz tavuk, Bodur İnsan. (Atılcan, 1977, s.96)

Gırcon: Karmaşık. (Atılcan, 1977, s.54).

Gokkuzlanmak: Dikelmek, kafa tutmak, kabadayılık satmak, gururlanmak. (Atılcan, 1977, s.55).

Guzzik: Kambur. (Atılcan, 1977, s.57).

Xızan: (X: boğazdan çıkan 'hı' 'ğı') Yoksul, görmemiş, sonradan bulma. (Atılcan, 1977, s.62)

Xızek: Kızak. (Atılcan, 1977, s.62).

1.4.1.2. Urfa Ağzı

Urfa ağzı, genel görünüşü itibariyle Azeri lehçesine benzer. Genel yazı dilimizin aksine (G) (Ğ) (H) ve (K) harfleri Urfa ağzında fazlaca kullanılır. Genelde kelimeler boğazdan söylenir. “Urfa ağzında (K) genel yazı dilimizin ince vokallerle birlikte olan (K) dır; fakat biraz sert çıkar. (V) sesi (F) ye yaklaşacak şekilde telaffuz edilir (B) harfi (V) ye kayma istidadı gösterir. Babam- Bavam gibi..Yazı dilimizin bir çok kalın vokaller yanındaki (K) leri de Urfa ağzında (H) ye çevrilir. Okumak (ohımah), Okşamak (Ohşamah), Akmak (Ahmah)” (Edip, 1945, s. 12-13). İnce vokalli (Ğ) leri (G) suretinde kullanılır. Eğer (Eger), Değil (degil), Dağ (dag), Ekmeğe (Ekmege) vb. (Edip, 1945, s. 20).

1.4.2. Batı Grubu Ağzları

1.4.2.1. Maraş Ağzı

Hacı Ali Özturan Maraş ağzının, Kırım Türkleriyle benzer olduğunu savunur. “Maraşlıların uğrak yeri olmayan illerde bile pek çok ortak değim bulunmaktadır. Bunu en çok Kırım Türklerinin deyimlerini tararken gördük. Maraş değimleri ile birebir aynı. Kırım Türklerinin değimleri ile Maraşlıların değimleri yüzde yetmiş oranında örtüşüyor.” (Özturan, 2014, s. 16).Maraş ağzında kullanılan harf farklılıklarını ise şu şekilde belirtmektedir. “Maraş ağzında bazı heceler çıkartılırken Ğ ve Y harfleri o kadar zayıftır ki yok sayılır. “sağlık olsun derken ğ’yı çıkarmayız ama heceyi uzatırız.” (Özturan, 2014, s. 17).

Ahmet Caferoğlu’nun Güneydoğu İllerimiz Ağzlarından Toplamalar (1945) adlı eserinde kısa hikâyelerden örnek şöyledir. “Neye yapak dosdum elbolu bizim halımız gılımız ahacıka (işte). Üç gün aç galdılar her biri bir yerde duvara yaslandılar sesleri çıgmaz oldu.” (Caferoğlu, 1945, s. 143).

1.4.2.2. Gaziantep Ağzı

Gaziantep ağzında yapılan çalışmalarda, Ömer Asım Aksoy Divanü Lugat-it Türk ve Azarbaycan Atalar sözleri kitaplarından faydalandığını belirtmiştir. Gaziantep ağzının özel telaffuz ve şeklinde İstanbul ağzıyla olan farklılıkları Ahmet Caferoğlu’nun

Güneydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar (1945) adlı eserinde kısa hikayelerle ele aldığı ağız yapısından örnek şöyledir: “Bacısı hemen atın başınan dutdu: gız siltan hanım dedi: küçük Şah Muhammedi gucana al, bir tas suy al da gel. Siltan hanım o dakgada çocuğu gucana aldı bir elinde bir tas suy aldı geldi.” (Caferoğlu, 1945, s. 198).

1.4.3.3. Muğla Ağızı

Ali Akar, “Muğla ağızındaki ses ve yapı biçimlerinin çeşitliliği farklı oğuz boylarının bölgeye iskânı yanında bölgenin coğrafi şartlarıyla da ilgilidir. “Güney- batı Anadolu ağızları içinde çeşitli fonetik ve morfolojik özellikleriyle önemli bir yer tutan Muğla ağızı, Türkiye ağız haritası içinde incelenmesi gereken özel bir alandır. Ali Akar, Muğla ili ağızlarını üç ana bölgeye ayırmıştır. Kısaca:

1. -İp batı bölgesi: Fiillerle yapılmış şimdiki zaman biçimleri (-ıpbır-; ıp dur-; ıp yürü)sınırlı bir yaygınlıkla kullanılmaktadır. Muğla merkez ilçeye bağlı birimler yatağan Milas Kavaklıdere Ula Marmaris’in bir bölümünü içine alan dil alanıdır.
2. -Yoru Bölgesi: Şimdiki zaman eki –Yoru’dur. Fethiye, Dalaman, Ortaca ağız bölgesini temsil eder.
3. –Yo Bölgesi: Yer yer Muğla ağızındaki diğer yapılar (-yuru _er) da bu bölgede kullanılır. Bu ağız bölgesini Marmaris’in Reşadiye yarımadasındaki yerleşim birimleri ile Datça temsil etmektedir. (Caferoğlu, 1945, s. 9-10).

1.4.2.4. Kütahya Ağızı

Kütahya yöresi ve ağızlarında yazı dilimizde bulunan genel Türkçe ile ortak olan a ı o u; e i ö ü temel ünlüleri ile bazı Anadolu ağızlarında da bulunan kapalı(e) ünlüsünün yanında komşu seslerin etkileri yada konuşan kimselerin konuşma özelliklerine bağlı etkiler altında oluşmuş ve boğumlanma nitelikleri değişmiş başlıca ünlü türleri şunlardır. a ı o u ü. (Gülensoy, 1988, s. 21).

Doç. Dr. Tuncay Gülensoy, tüm bu ünlülerin tek tek ele alıp boğumlama özelliklerini temel ünlü özellikleriyle karşılaştırmalı olarak ayrıntılı şekilde incelemiştir. Ahmet Caferoğlu’nun tasnifinden örneklendirmek gerekirse; “İslan-olu bir eşgiyay idi. Bu eşgiyayın işta ailasini galdırmişla. Onnan sona azıyo. Çeviriyola bu islan-oluna bir ceviz kötüyü arqasını sipar alıyo. Ordan zaptıylara hateş ediyola. Orada vuruluyola.” (Caferoğlu, 1940, s. 142).

1.4.2.5. Antalya Ağzı

Antalya ağzı, batı grubu ağızları içerisinde değerlendirilir. Zamir, kökenli çokluk ikinci şahıs ekiyle bildirme ekinin Batı grubu ağızlarının karakteristik özelliğiyle uyum içinde olan örneklerin yanında damak 'n'sinin düşerek ikinci uzun ünlüye veya diftonglu şekillere sebep olduğunu gösteren örnekler de karşımıza çıkmaktadır. Şimdiki zaman eki -yor yöre ağzında daha çok düz ve geniş şekli olan -ya -ye kısmen de yuvarlak şekli olan -yo şeklinde karşımıza çıkar. Ekin düz dar i ünlülü şekli fiilin olumsuz çekimlerinde görülmektedir. Yine üçüncü teklik kişi çekimlerinde -yor ekinin -yeri/-yuru şekilleri de karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında şimdiki zaman çekiminde yori- yardımcı fiilinin yanında birçok yardımcı fiilin eklenerek şimdiki zaman işlevinde kullanıldığını tespit etmekteyiz. Birinci şahıs, teklik ve çokluk emir ekleri(-ayın -eyin -alım -elim) yöre ağzında en/-ân - elim/-alım şeklindedir. Yöre ağzında soru şekli vurguyla değil soru ekiyle yapılmaktadır.” (Erdem, 2011, s. 39). Ahmet Caferoğlu tasnifinden örnek ise şöyledir;

Kasaba soqulan şışlar
Davulcü toqmani gümüşlar
İki gözüm bay-afandi
Davulcu Hasan sizden datlı istar. (Caferoğlu, 1940, s. 136).

1.4.2.6. Balıkesir Ağzı

“Balıkesir İli ağızları; Yörük, Türkmen, Manav ve Çepni olmak üzere dört ana ağız grubuna ayrılır. Yörük ağızlarının, diğer ana ağız gruplarına göre belirgin özelliği içerisindeki farklı gramer şekillerinin çok olmasıdır. Bölgedeki Yörük aşireti sayısının çok olması bu farklılıkları çoğaltan bir unsurdur.” (Mutlu, 2009, s. 72).

Balıkesir’e çeşitli illerden de Yörük gruplarının geldiği kabul edilir. Bu bağlamda Balıkesir ağzının bu farklılıkları çoğaltmasında nasıl bir ağız yapısı olduğuna dair Hüseyin Kahraman Mutlu kısaca şöyle açıklar;

Esasen yoru- Fiil + Ip yat- ve Fiil + Ip bar-” şekillerinden ortaya çıkan bu şimdiki zaman biçimlerinde bazı ses olayları neticesinde değişimler meydana gelmiştir. Bu ses olayları daha çok y ve r ünsüzlerinin sebep olduğu daralma incelmeye büzülme ve ünsüz kaybı hadiseleridir. Uzun ünlüler ise genellikle ünsüz düşmeleri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Fiil tabanı sonundaki ünlüyle şimdiki zaman ekinin bağlantı ünlüsünün kaynaşması uzun ünlülerin oluşmasına sebep olur. Bu durum ana ağız gruplarından sadece Yörük ağızlarında görülür.(oynāyo, oynamāyo, isdēyom gibi). (Mutlu 2009 s. 82).

1.4.2. Kuzeydoğu Grubu Ağzları

1.4.3.1. Rize Ağzı

Rize ağzının coğrafi ve etnik kimliği açısından diğer ağız gruplarından daha çok farklı fonetik yapısı göze çarpmaktadır. Bunun temelini Turgut Günay şöyle açıklar;

İki ayrı Kıpçak boyu tarafından iskân edilmiştir. Bunlardan birincisi doğu sahil şeridinde yaşayan ve bugün Lazlar adıyla anılan Alaz (Çınar)boyu ikincisi de doğu dağlık kesiminde yaşayan ve çevrede Hemşinliler adıyla anılan Balkar boyudur. (Günay, 1978, s. 21).

Rize ağzının fonetik farklılıkları ise şu şekildedir;

- 1) “ı>î i ö>ô o;ü> û u olan ünlü değişimleri
- 2) Tonsuz ünsüzlerin korunması ve tonlu ünsüzlerin tonsuzlaşması; pirak<bırak tohtor<doktor
- 3) c ç g k ünsüzlerin sıkışması
- 4) Kelime vurgusunun sondan bir önceki hecede bulunması
- 5) Yüklemin cümle başında geçmesi; çıkarsun dağa> dağa çıkarsın verdi bi karpuz> bir karpuz verdi. (Günay, 1978, s. 27-18).

Alıntı örnek şu şekildedir;

Benum bi amcam var adı Hemze. Bu gitmiş İstanbulla bi daa arkadaşı var gene emicesinin oğli; şişko hac’i derler ona beraber ikiside tosun gibi. Gittiler Arnavutun lokantasına yemek yemeğa. tabaklan tabi tabak işi bunlar doyar mi?Tabaklan yemek getirmiş ona’ne bu hemşerum demiş karsona?’...(Günay 1978 s. 277).

1.4.3.2. Trabzon Ağzı

Trabzon ağzı, Kuzeydoğu ağız grubunun en önemli ağız grubu arasında sayılmaktadır. Tarihin en eski dönemlerinden bu yana birçok farklı etnik grubu içinde barındırdığı dikkate alınırsa kelimelerde oluşa ses farklılıkları da bu etkileşim çerçevesinde katmanlaşmıştır. “Caferoğlu’da Trabzon ağızlarında tamamıyla sabit ve düzenli bir halde görülen ses özelliklerinin bölgeyi Uygur ve Göktürk Türkçesine bağladığını söyler.” (Coşar, 2015, s. 245). Ağız özelliklerinin belirleyen unsurların tarih sahnesinde oldukça eski ve geniş bir alana yayıldığını görmekteyiz. Yörede etkileşim halinde olan her kültürden her toplumdan belli özellikler barındırdığı aşikârdır. Trabzon ağzında görülen ses farklılıklarının yörenin Türkleşme tarihinden bu yana pek çok farklı unsuru barındırdığının kanıtı olarak Kıpçakça ses özellikleriyle bazı benzer dil durumları oluşturmaktadır.

Bugün Trabzon ağızlarında ölçünlü dile nispetle, dilde yadırganabilecek bazı ses ve şekil özellikleri ile bir takım söz varlığı unsurları arkaik yapılar üzerinden açıklanabilecek durumdadır. Kelime başındaki /g/ lerin /k/ /d/ lerin /t/ /b/ lerin //p/ olması; düzlük

yuvarlaklık uyumunun ihlali; /ng/ sesinin durumu; ön seste b- ünsüzünün korunması; ek fiili devrik kullanımı; ikili fiil biçimleri bu minvalde sayılabilir (Coşar, 2015, s. 245).

Bu ses farklıklarına Ahmet Caferoğlu'ndan örnek olarak Hamsi hikâyesinden bir kesit şöyledir;

Ula garşımda ne dirdir edüp duriysün oyle. Pırak beni gendi halumada yim yemoğmu. Pırak birazda ban gonusayımda yerüm gonusurum sa ne oliy? Tabiyetüme ne garişiyşün. Haçan bişe sayatsun yisün da onun çeşiti nedür dili nedür hali ne dür tabiyetü ne dür. Yani yaki hamsi gonusiy mi gonusmay mı? Da bi şeyden haberün yok (Caferoğlu 1946 s. 133).

1.5. EDEBİYATTA AĞIZ KULLANIMI

Edebi metinlerde ağız kullanımı; bir dilin içinde mevcut olan bölgeden bölgeye değişen konuşma farklılıklarının edebiyatımızdaki yeri yadsınamaz derecede önemlidir. Bir bölgede öğrenim farklılıkları çevre, kültür, üslup ve yaşadığı kurallar bütünü yansıtması açısından edebi metinlerde zaman, zemin ve yöre hakkında büyük anlatımlara gerek kalmadan bilgiler verir. Bu konuşma biçimi genellikle bulunduğu bölgeden uzun zamandır ayrılmamış insanlar tarafından konuşulmaktadır. Öte yandan yaşadığı bölgenin ağız kalıplarını benimsemiş bir sosyal standardı yüksek birey sosyal çevresinde konuşmazken daha rahat hareket ettiği aile bireyleri ve dost çevresinde ağız kalıplarını kullandığı görülür. Edebiyatta da ağız kullanımı yazarın oluşturduğu tip veya karakterler hakkında sosyal, statü, inanç, ideoloji, eğitim seviyesin belirmesinde kilit rol oynar.

Edebi metinlerde bunun örneklerini Yaşar Kemal'in eserlerinde net olarak görürüz. Yaşar Kemal'in romanlarında görülen 'ağız' özellikleri romanlarının anlatım gücünü artırmış romanlarının inandırıcılığını da pekiştirmiştir. Feridun Andaç, bu konuda şöyle der.

Yaşar Kemal, hikâye etme tekniğini ustalıkla kullanır. Bu bağlamda inanışlar, töreler, atasözleri, deyimler, yerel sözcükler, özgün söz dizimleri, sözcük öbekleri, tekerlemeler alkışlar, kargışlar, ağıtlar, söylenceler... Bu romanda eşsiz güzellikleriyle yer alır. (Andaç, 2015, s. 86).

Yazarın; Demirciler Çarşısı Cinayeti, Yusufçuk Yusuf, İnce Memed romanları ağız kullanımının en çok olduğu romanlarıdır. Birkaç örnekleme şu şekildedir.

...Kara İbrahim ve avenesi, bir güz bir kış dağlarda kaldılar. (Kemal, 2012, s. 399).

Avene: Yardımcılar, arkadaşlar, kötü işte yardım edenler. (Doğan, 1990, s. 67).

...Savrun çayının bir ulu çınarlı büküntüsünü, derin burgaçlı yerini kışlak tutmuşlardı. (Kemal, 1992, s. 279).

Burgaç: Girdap, burulmuş, bükülmüş (Doğan, 1990, s. 144).

...sarı yağmur çıvgınına varmış eğri uçuşarak yağıyordu. (Kemal, 1992, s. 28).

Çıvgın: Karla karışık rüzgârlı yağmur. (Doğan, 1990, s. 205).

...Asım Çavuş, sağlıcakla kal o dırdırını tamir et de gel. (Kemal, 2012, s. 170).

Dırdır: bıktırarak tarzda durmadan yapılan konuşma (Doğan, 1990, s. 254).

...Boynu uzamış ırgatlar, taşlık bir yamaçta, parmaklarında tahta ellikleri, ekin biçiyorlar sıcaaktan terleyerek. (Kemal, 1975, s. 26).

Ellik: Ekin biçerken sol elin parmaklarına geçirilen eldiven şeklinde tahtadan yapılan bir araç. 3. Yemenciler yemeni dikerken ip ellerini kesmesin diye parmaklarına geçirdikleri meşin parmaklık. (TDK <http://sozluk.gov.tr/> 2019)

...Evlerin gündün yanına, duldaya oturmuş çikrik eğiriyordu. (Kemal, 2012, s. 24).

Dulda: Bir yerin rüzgârdan güneşten korunma vb. korunan kısmı siper. (Doğan, 1990, s. 283).

20. yüzyıl edebiyatının önemli isimlerinden Yaşar Kemal, halk dilinde kullanılan bu ifadeleri romanlarında kullanarak anlatım gücünü zenginleştirmiştir. Onun belli ağız kalıplarına yer vermesi eserlerinde içtenliği sağlarken öte yandan ağız kalıplarının edebi metinlerle yaşatılmasına da sebebiyet verir. Coğrafi bölge farklılıklardan doğan ağız kalıpları kullanılan eserlerde, memleket ayrımlarına işaret ettiği gibi oluşturulan tipin ya da karakterinde oluşumunda büyük rol oynar. Ülkemizde kırsalda kentte köyde yaşayan insanların salt yaşamlarını edebi eserlere konu ederken bütün yönleriyle yansıtmak toplumu tanıma ve benimseme açısından büyük önem arz etmektedir. Ağız kalıplarıyla yazar eserin seçtiği coğrafi bölgeyi betimleme ihtiyacı duymadan birkaç kalıpla bizlere duyulandan çok daha fazla bilgi verir. Yaşar kemal bu noktada şöyle der, “Önce kendini sonra komşusunu, sonra köyünü, sonra bölgeni taklit etmeden özüne uygun biçimde söylemek, yapmak gerekir.” (Önertoy, 1984, s. 110).

Özellikle Yaşar Kemal'in de içinde bulunduğu Cumhuriyet dönemi edebiyatı, yapılan inkılâpları, ideolojileri, fikirleri topluma belirtme ve açıklama amacı gütmüştür. Bu bağlamda kullanılan ağız kalıplarının halkın tam da kendisinden olması, eserlerde söylenmesi gereken sözün, topluma etkisi tahmin edilenden de büyük olmuştur. Muzaffer Uyguner bu konuda şöyle der:

Yaşar Kemal'in öykülerinde, romanlarında da olduğu gibi, yerel sözcükler çokça kullanılmıştır. Onun görüşü, dilin halkın dili olduğu yolundadır. Bu görüşten hareketle halkın dilinin ürünleri olan, halkın kullandığı sözcükleri önemsemiştir. (Uyguner, 1993, s. 50).

Halkın konuşma diline önem veren Yaşar Kemal kendi öz Türkçemizin ağız kalıplarını kullanarak halkın anlayamayacağı dil özelliklerinden kaçınmıştır.

Yaşar Kemal, çocukluğunu ve gençliğini doğup büyüdüğü bölgede geçirmiş, o bölge insanının konuşma özelliklerini öğrenmiştir. Çok küçük yaşta doğaçtan şiirler söylemesi ve bunların geniş yankılar uyandırması da gösteriyor ki çevresinin dilini, çevresindeki insanların kolayca anlayabilecekleri dili iyi öğrenmiştir. (Uyguner, 1993, s. 27).

Yaşar Kemal'in romanlarında toplumsal değişimi göstermek adına konusu Çukurova doğası ve insanıdır. Onun romanları herkesin anlayabileceği tarzda yazılmıştır. Kişi kadrosunun çoğu köylüdür ve Çukurova'ya ırgatlık için inerler. Irgatların yanında ırgatbaşı, ağalar, beyler de vardır. Kısacası Yaşar Kemal romanlarında; köylüler, ırgatlar, ağalar, çocuklar, kadınlar onun roman kişilerini oluşturur. (Uyguner, 1993, s. 67). Türkiye Türkçesini konuşan her bireyin birbiriyle anlaştığı yadsınamaz gerçektir; ancak herkesin birebir aynı konuşması beklenemez. Tıpkı kişilik karakterlerimiz gibi konuşma durumumuz bizde yaş, cinsiyet, yöre, yaşadığımız coğrafya üzerinden bize bilgiler verir. Edebi metinlerde yaratılan kişilerin konuşma özellikleri de bu bireysel özelliklerden bilgi sağlar. İşte bu yüzden bir dili konuşan herkesin bireysel bir dil ayrıcalığı vardır. Buna özağız denir. (TDK: 465, 1980, s. 76).

Edebiyatımızın mihenk taşlarından Orhan Kemal'de Adanalı olması dolayısıyla özellikle Manisa, Osmaniye, Adana gibi pek çok yöre ağzını edebi metinlerinde sıkça kullanmıştır.

Birden aklına 946 seçimleri geldi. Herkesin ağzında dolaştığına göre seçimleri kazansalar bile bakalım iktidarı ele teslim alabilecekler miydi? 'İsmet vermez' deniyordu. Bir kincifircilik çıkarır allam ederi kalem eder işleri uçkâğıda çevirirdi. (Kemal, 2005, s. 304).

Kincifir: Sözünde durmayan

“Fabrikatör olduğun öğrendiğim kırnatayla gözlüklü arkadaşı cazın önünde harmandalı oynuyorlardı sözde. İkisi de fitil gibi sarhoş. Kırnata, bir ara yere yuvarlandı. O yuvarlanınca gözlüklü arkadaşı da yuvarlandı.” (Kemal, 2008, s. 178-179).

Kırnata: Yaşlı erkek Malatya yöresi.

Yine başka bir eserinde yansıtılan ağız kalıbı şöyledir.

Cahal oğlan, uygunsuz işlere katışır kötü mötü bir yerlere gider mider, baştan maştam çıkar Allah vermeye.” (Kemal, 2010, s. 137).

Farklı ağızla konuşan insanların sözde kullanılan kelimeler farklılık gösterse de mana aynıdır, paraleldir; ancak yöre kültürünün ağız kalıpları bize o kalıplara yüklenen anlamlardan bilgiler verir. Orhan Kemal, ağız kalıplarını yadsınamayacak ölçüde sık kullanmıştır. Bu konuda eserlerinde folklorik unsurları, ustalıkla yansıtması noktasında Svetlana Utuguari şöyle der:

Orhan Kemal bu iç dünyayı kişilerin, davranışları söyledikleri, iç diyalogları gibi dış belirtilerle de yansıtır. Orhan Kemal diyalogları ruhsal çözümleme amacıyla büyük bir ustalıkla kullanarak kahramanların kişiliklerini vermektedir. (Utuguari, 1980, s. 208).

Türk Edebiyatında Cumhuriyet edebiyatıyla birlikte edebiyatta ağız kullanımına ilişkin yazarlar arasında bazı anlaşmazlıklar vuku bulmuştur. Bir kısım yazarlar şive taklitlerini savunurken bazı yazarlarımız bunu reddetmiştir. Dünya gazetesinde yayınlanan yazısında, şive taklidini gerçeklik kaygısıyla açıklayan ve eserlerinde şive taklidine önemli bir yer veren Orhan Kemal yanında Can Yücel, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz gibi yazarlar şive taklidine taraf olmuşlardır. Tartışmayı başlatan M. Fuat’tan başka M. Cevdet Anday, Tarık Buğra, Nurullah Ataç gibi yazarlar ise şive taklidine karşı çıkmışlardır. Tüm bunlarla birlikte ağız ve şive kullanımının nasıl kullanılacağından ziyade kullanmanın doğru olup olmadığı konusunda ilerlemiştir (Demir, 2009, s. 3).

Elbette bu tartışmaların yanında edebiyatta kullanılan ağız kullanımını morfolojik açısından çok sosyolojik olarak okuyucunun edebi metinle ne kadar bağ kurabildiği ağız özellikleri açısından üzerinde durmamız gereken durumdur.

Yerel konuşma biçimleri edebi metinlerde bize o yöre kültürünün de sözü gibi yansıtılır. Doğallık, gerçeklik, inandırıcılık, ilkesi olarak kullanılan ağız kalıplarında

okuyucunun eseri özümsemesi açısından önem taşır. Konuşma ve yazı dili arasında mutlak bir ayırım söz konusu ise bunu edebi eserlerde yansıtmakta elbette eseri daha etkili kılacaktır.

“Dil yetisinin bireyin dışında kalan toplumsal bölümüdür, birey onu tek başına ne yaratabilir ne de değiştirebilir. Dilin varlığını yalnızca topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur.” (Saussure, 1976, s. 17).

Berke Vardar şöyle der:

Gerçekten de dil bireyin bilincini oluşturan benliğini biçimlendiren temeldir; bilincin köklerine, bilinçaltının derinliklerine uzanan başlıca insansal bir işlemdir. Düşünce, us, bilgi, buluş insani anlamda ancak dille olanak kazanır. Düşünsel – ruhsal oluşum etkeni olan dil, dünyayı anlığımızın egemenliği altına sokan temel araçtır, başlıca anlatım yöntemidir. İnsan yaşamının tüm görünüşleriyle de iç içedir: İnsanın hem içindedir hem dışında, hem öznel, hem nesnel. Somut uyaranlar düzlemini ancak onun aracılığıyla aşabilir insanoğlu. Gündelik gereksinimlerin birincil düzeyi de onun alanıdır, kimi sanatsal yaratım etkinliklerinin yüce katları da.(Vardar, 1982, s. 10).

Berke Vardar’ın da değindiği gibi edebiyatta dil kullanımı bir şey demek istemek dilin sanatsal yönünü değerli ve edebi kılar. Günlük konuşma dilinden farklı olarak edebi dil ona can veren kullanımdır. Edebi dil kullanımı aslında bir yaşam biçimini anlatmak demektir. Bu edebi metinlerde de kullanılan ağız olgusu elbette bize birçok kültürün, yaşayışın, karakterlerin fazla söze gerek kalmadan anlatılmasına yardım eder. Edebi metinde geçen dilin işlevselliğini anlamak eserin temasına, mesajına hizmet eden söylenmemiş olguyu anlamak demektir. Bu doğrultuda yazarın betimleyemediği, anlatmadığı her türlü imge tek bir ağız kalıbıyla verilebilir. Onun zihninde tasavvur ettiği dünya, edebi dille farklı gösterir ve farklı anlamlandırılır. Kısacası edebi metinlerde ağız kullanımı, anlatılmak istenen yaşam tarzını okuyucuya tüm doğallığıyla aktarır.

1.6. DRAMATİK METİNLERDE AĞIZ KULLANIMI

İnsanoğlu iletişim kurmak için en çok konuşma dilinden yararlanır. Duygularını, düşüncelerini aktarmak isterken büyük oranda konuşma diliyle iletişim kurar. Konuşma dilini dramatik dilden ayıran bazı çıkış noktaları vardır. İnsanoğlunun belli kurallar çerçevesinde öğrendiği yazı dilini kullanırken konuşma dilinde olduğu gibi hareket edemez. Yazı dilinin belli okuyucu kitlesine ulaştığının bilincinde kurallar çerçevesinde oluşturur. Konuşma dili sokakta, okulda, pazarda, kahvede, günlük yaşamın her alanında iletişim kurduğumuz dildir. Bu da elbette yöreden yöreye kişiden kişiye bazı

söyleyiş ve ses farklılıklarına neden olur. Bu durum genel kabul edilen İstanbul ağzının ses farklılıklarından ayrılır. Ağız kalıplarıyla konuşan bir bireyin genel geçer ağız kalıbımızın dışına çıkarak konuşması onun en doğal halidir. Bu yüzden ki ağız kalıplarının kullanımı Tiyatro metinlerinde de gerçekte olduğu gibi doğallığın resmidir.

Bir tiyatro eserini oluşturan yazarın ilk başvuracağı olgu dildir. Tiyatro metninde sözlü bir anlatım kullanacaksa toplum ile ilişkilerini yansıtması açısından yaratacağı görüngüyü dille sağlar. En basit konuşma örgüsü bile dramatik dille çok boyutlu bir işlev görür. “Bir oyunun en önemli öğesi, bir bakıma kendisi onun söyleşmeleri başka deyişle dilidir.” (And, 1971, s. 135).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise şöyle der:

Dilin bu iç varlığı öteki varlığı gibi bilinçli olmayıp bilinçaltı bir varlıktır. Bu bilinçaltı varlık sanat tekniği ile bilinç üstüne çıkarılınca dil sözleri ile edebiyat sanatını, pozları ile bale sanatlarını, deklamasyon ile hitaplık sanatını aksiyonu ile de tiyatro sanatını var eder. Bütün bu sanatlar eros zekâ, ahlak, metafizik, din değerlerinden geleneklerinden birini birkaçını taşır. Onun için dil karmaşık, kaynaşık bir varlıktır. Ulusların kalıtıdır.(Baltacıoğlu, 1963-1964, s. 283).

Genel geçer görüş şudur ki, insanın bir şeyleri anlatma isteği ilk varoluştan bu yana süregelmiştir. Elbette ki bu durum onun olduğu her yer, aynı zamanda sanatında varlığı demektir. Bu anlatma içgüdüğü sanatla buluşunca her alan için farklı sanatsal dil ağları doğmuştur. Bir sanatçı resim, müzik, heykel, tiyatro gibi her türlü sanat dilini kullanabilir. Elbette ki tiyatro sanatı sadece sözlü olmak zorunda olmayan her türlü sanatı içinde barındıran bir sanat dalıdır. Diyalog örgüsünde çatışmasını mesajını eylemini barındıran tiyatro metinlerinin dil örgüsü yalın ve güçlü kılınmak zorundadır..“Tiyatro dili konuşma dili değil gösterit dilidir, eylem dilidir.” (Baltacıoğlu, 1951, s. 31).Tiyatro sanatı yaşam gerçeğine en yakın sanat olması bakımından diyalog örgüsünü kurarken konuşma dilini estetize etmek için sözcükleri ekonomik kullanmak zorundadır. Tiyatro metinlerinde ağız kullanımı tüm bilgi bütününe kapsar.

Daha detaylı inceleyeceğimiz Cahit Atay’ın pek çok oyunun diyalog örgüsünde ağız kalıpları vardır. Onun kullandığı dil Cevat Çapan’ın dediği gibi dağınıklıktan uzaktır. “Tiyatro sanatı çatışmaya gerilime dayandığı için gündelik konuşma diline dayansa bile sahnede dağınıklıktan uzak gereksiz ayrıntılardan arınmış bir biçim kazanması gereklidir.” (Çapan 1992 s. 14).Esrin geçtiği yöre hakkında bilgiler veren oldukça ekonomik kullanılan diyalog örgüsü eseri yaşam realitesine en yakın kılar.

Dramatik dil konuşma diliyle beslenen gerçekliği estetik ölçüde yansıtan çapaklarından arındırılmış bir dil özelliği gösterir.

“Bir tiyatro adamı için önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle neler yapabildiğidir; sözlere nasıl can verdiğini ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu bulmaktır.” (Grotowski 2002 s. 57).İsmail Haki Baltacıoğlu’nun değindiği gibi okuma dili bir dış etkene bağımlı değildir. Okuyucu ve eser arasında öznel bir iletişimdir. Konuşma diline gelince okuma dilindeki ‘teklik’ konuşma dilinde yoktur. Birey bu iletişimde yalnız değildir. Burada topluluk yaşayışı başlar. Bunun bir ileri adımı ise eylem dilidir. Eylem dili kişinin fizyolojik psişik bütün olgularla beraber hareket eder. Kişiyeye özgü mimik, jest, el kol hareketleriyle bütünsel varlığını ortaya koyar. Yazar buna gürlem dili der. Eylem dili, konuşma dilinden okuma dilinden çok başkadır. Tiyatral dil, tüm konuşma biçimlerinden farklıdır.(Baltacıoğlu, 1951, s. 32).

Belki görünüşte aynı gibi gözükse de günlük konuşma dilini dramatik dilden ayıran pek çok unsur vardır. Dram sanatında aktif iletişim kanalı sahnede geçer. Seyirci bunun alımlayıcısıdır. Bu bakımdan Tiyatro da dil kullanımı başat unsurlardan biridir. Dilin iletişim alanı sadece görünen nesnel durumları yansıtmaz aynı zamanda duygu, düşünce, korku, kaygı, dönemi yansıtan kültür özelliklerinin bütününe kapsar. Dramatik dilin taşıdığı bu unsular ağız kullanımını desteklemesi açısından büyük bir önem taşır. Eserde kullanılan ağız görünenin ardında yatan görüntüyü seyirciyeye dolambaçsız biçimde anlatır. Tiyatro metinlerindeki ağız kullanımını incelediğimizde; genellikle töre, kırsal yaşam, kadın sorunsalı gibi temaların üzerine kurulduğunu görmekteyiz. Bu temaları içeren oyunlarda kullanılan ağız tamamen toplum özelliklerini yansıtır. Kırsal kesimde geçmeyen eserlerde ise, bazı karakter ve tiplerle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise bize tip ya da karakter farklılıklarını yansıtır. Ağız kalıplarıyla konuşan karakter genellikle cahil, sorgulamayan mevcut durumu kabullenen; ya da uşak, köylü, amele tiplerini yansıtır. Her iki durumda da dramatik dilin tek sözle çok şey anlatan özelliğini yansıtır. Kullanılan ağız kalıplarından Erzurum ağızı, Ege ağızı, Rize ağızı, gibi kullanılan kalıplar eserin geçtiği yöre ve kültürünü yansıtırken memleket farklılıklarını da yansıtır. Çapan’ın da değindiği gibi diyalog örgüsü, toplumun özellikleriyle harmanlanır.

“Konuşma örgüsünü oluşturan iletişim dile dayanır. Bu dilin kullanımı, çağın ve türün özelliklerini yansıtır. Oyun kişilerini konuşuran yazar, kendi çağının, toplumunun özelliklerinden etkilenir.” (Çapan, 1992, s. 9).

Tiyatro dili, halkın kullandığı dildir. Tiyatronun kullandığı dil, temsil ettiği dönemin mekânın oyun kişilerinin doğal bir yansıması olmalıdır. Deyimleriyle, argosuyla, ağız kalıplarıyla halkın dili tiyatronun da yaşayan dilidir. Karakteristik olanı ve tarihsel açıyı getirdiğinde de insanlık tarihinin hangi dönemi o dönemin hangi kişilerini sahne üzerinde gösteriyor ya da canlandırıyor o dönemin ve o kişilerin dilindeki özellikleri de içinde bulunduğu döneme getirir. Bunun için tiyatro halkın konuştuğu çağdaş dili kullanmadığı anda işlevini yitirir.

- “1- Konuşmalar, karakterlerin ne olduğunu belirtmelidir.
- 2- Onların nasıl hareket edeceklerini hissettirmelidir.
- 3- O kişilerin yaşadıkları çevreyi ve dönemi açıklayabilmelidir.” (Nutku, 1999, s. 109).

Farklı şive ve ağız kullanan karakterler Tiyatro sahnesinde farklılıkları ve ötekiliği vurgulama noktasında önemli bir görevi vardır. Tiyatro metinlerinde çokça karşılaşılan Doğu şivesi kullanan karakterler; ezileni, saflığı, ve çaresizliği anlatırken kır/kent ikileminde göç etmek zorunda kalan içe kapanık bir insan profilini de çizmektedir. Hep yokluk içinde doğu ve güneydoğuda yaşamış köylünün çaresizliğini, suça itilişini anlatma noktasında ağız kullanımı genellikle yan karakterlere sağlanır. Bu yan karakterler yan temaları destekleme noktasında önemli bir işlev görür. Geneli ağızla oluşmuş tiyatro metinlerinde ise temaya hizmet eden görüntünün dildeki yansıması bütünlüğün en estetik halini oluşturur. Reşat Nuri Güntekin’in makalelerinde geçen dramatik dil üzerindeki görüşü, estetize edilmiş cümlelerden kaçınmayı uygun bulmuştur.

“Tiyatroyu mükâleme şekline konmuş edebi cümlelerden ibaret kıyas edenler onunla faraza roman arasındaki farkı göremezler. Tiyatronun bizde bir tarihçe bile demeyecek olan elim macerası da zahiren kendilerine hak verir.” (Yavuz, 1976, s. 258).

Tiyatro sanatı, bir fotoğraf karesi değildir. Bu bakımdan dil örgüsü kişinin kendi dünyasıyla, yaşadığı dünyayla ilgili bilgiler içermesi bakımından gerçektir. Tiyatro metinlerinde ağız kullanımı düşüncelerle örtüşür. Ağız halkın ta kendisidir. Bu hayatın

bir parçasının vehm (illusion) ini uyandırmakla mükellef sanatın lisanı da o hayattaki lisanının aynı olmak lazım gelir. Sanat ile hayat arasındaki farkı sanatın suni bir lisan olmasında aramak doğru değildir. Konuşma dilinde kullandığımız ağız kalıpları bize sahnede yaşam gerçeğinin yansıtıldığının en vurucu noktasıdır. Bir tiyatro eserinde kullanılan ağız kalıpları eserin estetik kaygılarından ziyade gerçek bir yaşam kesiti sunar. Onun işaret ettiği fikir; kişi özellikleri yansıttığı kültür, eğitim seviyesi, yaş gibi buna benzer bir çok durum fazla açıklamaya gerek kalmadan, bu ağız kalıplarıyla aşikar edilir. Çünkü piyesteki güzelliğin lisandaki fevkaladelikte değil onun tebliğ ettiği fikir ve heyecandaki başkalıktadır.(Yavuz, 1976, s. 258-259).

Dramatik metinlerde ağız olgusunu, metinler üzerinden örneklendirirken Türk Tiyatrosu içinde en eski tarihine uzanan meddahlıktan bahsetmemek kaçınılmazdır. Yaşam gerçeğini yansıtan unsurlarla harmanlanmış tavrıyla Geleneksel Türk tiyatromuzun en önemli değerli arasında sayılan Meddahlık; insanlık tarihi boyunca en eski geleneklerimizden olan hikâye anlatıcılığı canlandırma taklit unsurları eklenerek dramatik bir özellik kazanmıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu içinde bizim sözlü edebiyatımız açısından önemli bir yer tutar. Meddah, köy seyirlik oyunlarındaki tüm özellikleri tek başına kullandığı yerel ağızla anlatır. Anın koşullarına göre doğaçlama yapar, bu özellikleriyle doğal ve gerçektir.

Meddahların gerçekçi bir tutum sergiledikleri göz önüne alınarak kullandıkları ağız da bu durumun kanıtı niteliğindedir. Meddahın ele aldığı hikâyeler ya halk hikâyesi ya da meddahın kendi bulgusudur. Her iki durumda geleneksel Türk tiyatrosunun gerçek bir kesiti yansıtması özelliğinden de yola çıkılarak meddahın kullandığı dil özellikleri yerel ve doğal bir oluşum içindedir.

Halk arasında bilinen yaşanmış ya da yaşanıldığına inanılan hikâyelerin ağızla anlatılması geleneksel Türk tiyatrosunun kendine has, gerçekçi tavrının bir özelliğidir. Meddah hikâyelerini ağızla anlatarak dinleyeni yadırgatmaz ve yabancılaştırılmaz. Zaten geleneksel Türk Tiyatrosunun tavrı; bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeği anlatmaktır. Meddahın bu gerçeği ifade ediş biçimi ağız kalıplarıyla olursa; bu durum da bize yaşam gerçeğiyle uzlaşan bir bütünü oluşturur. Geleneksel Türk Tiyatrosunda izleyici karşısındakinin bir oyun olduğunu bilmekle kalmaz, oyuna katılma müdahale etme

hakkına sahip olacak kadar yanılısamalardan uzak tutulur. Meddahın ağız kullanması, seyircinin onunla özdeşleşmesini, ona tanıdık gelmesine neden olur.

En yalın ifadesiyle hikaye anlatma sanatı olan Meddahlık, geleneksel kaynakları şamandan, masal anlatıcısına, âşık ozanlıktan kıssahan-şehnamehanlara, menkîbe söyleyenlerden, mukâllidlere uzanan geniş bir perspektifle bakıldığında evrensel bir boyutu olan tek kişinin taklit – canlandırma ile anlatıyı harmanladığı seyirlik bir tür olarak tanımlanabilir. (Tekerek, 2010, s. 104).

Türk kültürüne büyük katkıları olan Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal'ın 1974 Ağustos'nda, Erzurum'da yaşayan son büyük masalcı ve meddah Behçet Mahir'in ağzından derlenen 'Hatemi Ta'i Padişah' adlı Erzurum ağzıyla derlenen masaldan, bir kesit şöyledir;

Hatemi Tey bir hökümdar padişahıdır. El açan bir sahile yüz lira ehsan ederdi. Günlerin bür günün'da hatemi tayin sarayına bir düşgün, bir bir sahil derviş çıktı. 'hak rizası için' deyüp elini uzatdı. Hatemi Tey emir verdi: "yüz lira da şu adama verin!" diye, kesdiler bir mekbuz haznedardan yüz lirayı aldı. Aynı bu derviş meger çoğ tahsilli, kalendar bir derviş idi. Kesilen mekbusa bakıp, atılan hadlere, imzaya bakıp evleden sonra da aynı ol veziyetde bir mekbüz kendisine düzdi, heznedardan yüz lira evleden sona daha aldı. Bunda hatemi teyin ve vezirlerin heç haberi olmadı. Yalnız, giden mekbusa karşılık heznedar yüz lirayı verdi. Mekbusi aldı kasaya. İkindide gine ele, yemiye üç defe. Sabahı elini uzadıp, hatemi teyden aldığı ehsan evleile ikindiye bunarın gözüne görükmeden habersizliin gendi gendine mekbuz düzerek, iki oyunida aldı. Yemiye üçyüz lira aldı. Bir sene ele devam üçyüz lirayı alıp bir sene tamam oldu. Hatemi tey, meclisini cem ederek haznedeki varlığı hesaba goydular(...)(Gülensoy, 1974 s. . 410-411)

Tiyatroda ağız kalıplarını ilk kez kullanan ve ilk tiyatro eserimiz Şair Evlenmesi, dramatik dilin gerçeğe en yakın, dinamik, etkin, bireyselliği yansıtan bütün varlığını diyalog örgüsüyle yansıtmıştır. Dramatik dil anlayışımız; Türk tiyatro tarihinde dil evrimi, 1858 yılının Türk Tiyatrosu için milat sayılmasından bu yana 'oyun dili' nin yaklaşımları da değişmiştir. 1858 yılında ilk kez Dolmabahçe Saray Tiyatrosuyla ilkyazım alanında İbrahim Şinasi'nin Şair Evlenmesi yayınlanmıştır. Bundan önce Geleneksel Türk Tiyatrosunda sahnelenen oyunlar daha çok doğaçlamaya dayandığı için 'oyun dili' nin nasıl olması gerektiği konusunda herhangi bir görüş ve tartışmanın olduğu sanılmamaktadır. Tanzimat'la birlikte Osmanlı yazı dili ile konuşma dili arasındaki ikilem karşılıklarına çıktı. Bu dönem yazarlar, Tiyatro dilinin kendine özgü bir dili olması gerektiğini kavrayamadılar.(Tuncay, 1988, s. 12-13).

Oyunun, tümüyle diyalog örgüsünün taşıdığı düşünülürse bunun matematiksel bir düzlemde oluşturulması gerekir. Oyun kişilerini oluştururken bir mimar, bir mühendis

titizliğinde aynı kalıpta olmadan yazılmalıdır. Dramatik metinlerin dil yapısı, kimi metinlerde şiirsel(antik yunan tragedyaları gibi), Turgay Nar'ın kullandığı gibi şiirsel, Turgut Özakman'ın kullandığı kadar doğal olması, esere uygunluğuyla değer kazanır. Bir eserde kullanılan ağız kalıpları; o eserin hem tip-karakter farklılıklarıyla hem de yaşamsal gerçeği yansıtmasıyla eserde değer kazanır.

Şair Evlenmesi'nin Dramatik dili ve oyun kişilerinin tavırları hakkında Murat Tuncay şöyle der;

Şinasi'nin oyun kişilerinin tavırlarını belirlemede dilden bilinçli bir şekilde yararlanmış olduğunun bir başka kanıtı olarak Şair Evlenmesi'nde Ziba Dudu, Habbe Kadın gibi mahalle karılarının diliyle; Bekçi Batak Ese ise ile Çöpçü Atak Köse'nin köylü ağzıyla İmam Ebüllaklaka'nın medrese ağzıyla konuşturulması gösterilebilir." (Tuncay, 1988, s. 16).

BATAK ESE: Efendi biliyo musunuz, ben bunun daha bilmen nelerini bilürün. Durun sizi deyivereyin. Bekçi olduğumdan için geceleri mahallede dolanırken buna çat pat çak sokak ortasında irast geliyorun. Bir kere kendiciğine "nerene geliyosun?" diye soracak oldum. Bana ne garşuluk virse iyi. "Taratordan geliyon" demesin mi? Bu beni maskaralığa alma değil de ne demektir? Bakın şu ahmağa! (Şinasi, 1956, s. 37).

Oyun kişileri arasındaki; eğitim kültür meslek gibi unsurların karşıtlığı olarak Batak Ese'nin bu sözleri ağız kalıbı içinde oluşturulmuştur. Müştak beyin ve mahallelin yaşam biçimi 'farklılığının' belirginliği ağız olgusuyla desteklenmiştir. Oyunda Halka yabancılaşmış batı özentisi, Müştak Bey'in tam karşısında Osmanlı geleneğinin hâkim olduğu daha kapalı bir kültür anlayışı vardır. Bu güçlü dramatik karşıtlıklar eserde dil özelliklerinin ağız kalıplarıyla desteklenmesi duruma güçlü bir karşıtlık getirir. Geleneksel mahalle hayatının temsilcisi sayılan Batak Ese'ye karşı yenedünya düzeni temsilcisi Müştak Bey'in karşıtlığı belirleyici unsurlarla desteklenmiştir.

Türk tiyatrosunda Cahit Atay, kısmen Turgut Özakman, Hidayet Sayın, Murathan Mungan, Mehmet Baydur, Haldun Taner gibi tiyatro yazarları eserlerinde belli ağız kalıplarını kullanmışlardır. Oyunlarda kullanılan ağız kalıpları, yaşamsal gerçeği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda oyunu renklendirir, konuşma dilinin doğallığını yansıtır. Eserlerde ağız kullanımı aynı zamanda dramatik dilin zenginliği sayılır. Azda özü vermesi, doğallığı yansıtması, kişileştirme açısından kolaylık sağlaması ağız kalıplarının yok sayılamaz özellikleri arasında sayılabilir. Bu zengin kullanımla beraber seyirci ve sahne arasında kurulan sihirli bağında desteklemesine yardımcı olur. Kişileştirmede yazarın dikkate alması gereken dil unsurlarını Bünyamin Aydemir şöyle açıklamıştır.

'Tasarımcının giydirdiği role uygun kostüm ne ise, yazarın role giydirdiği kostüm de dildir.' biçimindeki yakıştırma oldukça yerindedir. Özel bir amacı yoksa dilenci dilenci, gibi polis polis gibi, bilim adamı yine kendisi gibi konuşmalıdır. Bir köylü, er subay gibi olmamalıdır, okuryazar olmayan biri de bilgince konuşmamalıdır. (Aydemir, 2010, s. 125).

Bu bilgiler ışığında yazarın oluşturduğu ağız kalıplarının yerinde kullanımı da esere uygunluğuyla değer kazanır. Kültürel farklılıklara, cinsiyete, yaşa, eğitim durumuna yaşadığı, yöreye dair bilgiler sağlayan ağız kalıpları pek çok fonksiyon sağlar. Dilin bireyle toplum arasındaki münasebeti, ortak bir idrak etmenin sonucu olarak kalmaz aynı zamanda bireysel karakterin dışavurumunu yansıtır. Bu demek oluyor ki, oyun kişilerinin oyunun devingen katmanlarına uygun olarak konuşması, dilin kalıp gibi karaktere veya tipe biçilmesi dramatik yapının çatılmalarıyla kriz noktalarıyla bir bütün oluşturur. Yine Bünyamin Aydemir kullanılan ağız kalıplarının oyun kişilerini nasıl fonksiyonel noktalara taşıdığını şöyle belirtmiştir;

'Herkes kendisi gibi konuşmalı' ilkesi lehçe, ağız, şive gibi ayrılıkçı güçlerin /yerel söyleyiş biçimlerinin de sözlü örgü içinde yer almasını gerekli kılmaktadır. Bu bir yandan toplumsal yapı ile birlikte yerel doku ve motiflerin yansıtılmasına hizmet ederken, diğer yandan tiyatro uzamını hem renklendirmekte, hem de derinlikli kılmaktadır. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki dram sanatında işlevsiz olan hiçbir şey yoktur. Yerel söyleyiş biçimleri kullanılacaksa, ölçü onların bir şeye karşılık gelmesi, katkıda bulunması daha doğrusu işlevsel olmalarıdır. (Aydemir, 2010, s. 125).

Tiyatral metinlerde ağız kullanımı yazarın oluşturduğu karakter ya da tip hakkında bize çeşitli bilgiler yansıtır. Oscar Reichmann kendine özgü dil ve kendi kimliğini ele verecek dil kullanımını toplumsal gruplar şeklinde sınıflandırmıştır. Oluşturulan ağız kalıplarıyla kişinin veya grubun dünyaya bakış açısını bireysel özelliklerini anlayabiliriz. Bu tasnif şöyledir;

1. Toplumsal katmanlar(köylüler orta soylu kentliler kentsoylular burjuvalar)
2. Mezhep Grupları
3. Cinsiyet grupları
4. Yaş grupları
5. Söz konusu olabilecek tüm çıkar grupları
6. Aile akraba ve dost grupları
7. Eğitim grupları
8. Meslek grupları

Politik grupları özellikle partiler. Burada sözü edilen her grubun kendi topluluğunu ele verebilecek bir farklı türde dil kullanımı vardır. (Günay, 2004, s.107). Dramatik

metinlerde dil kullanımı, oyun kişinin yansıttığı bireysel özelliklerin çözümlendiği alandır. İç çatışmasının dışa yansması, yönelimleri, tutum ve davranışlarını yansıttığı gibi içinde yaşadığı yaşam gerçeğini yansıtır. “Diyalog sözün sahnedeki yaşama dokunduğu andır.” (Aydemir, 2010, s. 164).Ağız kalıplarıyla oluşturulan diyalog örgüsü, bahsi geçen toplum ve kültürün de yan temasını oluşturur. Saussure’un da değindiği küçük bir toplumda pek çok dallara ayrılan yöresel ağız kalıpları iletişime kapalılığı yansıtır.

“Dar kapsamda kullanılan dil değişkenlikleri söz konusu bölge insanının kendi toplumu dışındakilerle az ilişkide bulunmasına yani dar çevrede oturan toplumların birbirlerinden uzaklaşmasına bağlanabilir.” (Günay, 2004, s. 106).

Bu durumun dramatik metinlere yansması da dramaturjik çözümlene açısından önem taşır. Cahit Atay’ın oyunlarını incelediğimize, kırsal kesimde yaşayan oyun kişileri birbirinden kopuk, birbirini dinlemeyen sorgulamadan yaşayan tipleri yansıtır. Bu açıdan bakıldığında oyun kişilerinin cehalet göstergelerinin yansırı topluma kapalılığı yansıtan diyalog düzeni şöyledir;

FOTER_Hey! Kadın dövme ganunen yasaktır.

ANA_Neden hay efendi? Yasak öyle mi?

FOTER_Yasak!

ANA_Bak hele, biz garıları, hükümet aramaz heç suval, etmez sanırdım. (Atay, 1971, s. 165).

Diyalog örgüsünde de yansıtıldığı gibi sadece kendi toplum kültürüne hakim bir profil çizilir. Kendi yaşadığı ülkenin nizamından bir haber olan tipler dünyalarını yaşadıkları dar kalıplara sığdırmışlardır. Ülkemizin pek çok yöresinde de görülen bu durum kişilik çözümlenmeleri açısından önem teşkil eder. Bu şekilde bir tiplmeyi veya yansıtılan kültürü yorumsuz olarak çözümlene olanağı buluruz.

Dramatik metinlerde ağız kullanımı yansıtılan oyun kişinin dil kurallarına uymayı tasavvur etmeden, konuşma diliyle en paralel yürütülebilen, en doğal şekilde yansıtılan özellikleriyle sahne ve seyirci arasında sihirli bağı realiteden koparmadan estetize eder. Yine aynı bağlamda Haldun Taner’in Ayışığında Şamata adlı oyununda aynı memleketli olmalarına rağmen farklı konuşma özellikleri gösteren Saime ve Zülfikar’ın konuşma örgüsünü daha detaylı biçimde inceleyelim.

Yazdığı eserlerde farklı kültür unsurlarını ele alan yazar, sanatın yararlılığı düşüncesindedir. Bu bakımdan bozuk düzen temalı Ayışığında Şamata adlı oyunun oyun kişilerinin bir kısmı idealist tipi yansıtırken bazı oyun kişileri yozlaşmış tipleri yansıtır. Oyunda Pop İsmet, Özcan, Ömer, Özer gibi bozuk düzenin temsilcisi pek çok tiplere vardır ancak tezimizin ana fikri doğrultusunda bu bozuk düzen temsilcilerinden ağız kalıplarıyla konuşan Saime ve onunla yasak aşk yaşayan gece bekçisi Zülfikar'ı ele alacağız. Oyunun ilk perdesi, bozuk düzeni yansıtan; kadın erkek ilişkilerini, aldatmayı, ikiyüzlülüğünü anlatırken ikinci perde tam tersi olarak kişi ve olaylar idealist tiplerde yansıtılmıştır. İlk perde de görevlerini aksatan ve evli Saime'yle yasak aşk yaşan Zülfikar 2. Perde de kibar, görevine sadık bir tiplere olarak karşımıza çıkar. Saime ise 2. Perde de tam bir hanım efendidir.

Taner, oyunun ikinci perdesini, yaşamı ve toplumu, orta sınıf değerlerini hep geçerli kılan 'pembe gözlükler' arkasından izlemeye alıştırmış seyircinin seçimleri doğrultusunda yeniden yazarken, kişiler ve olaylar bağlamında ilk perdeyle oluşan karşıtlığın doğal güldürücülüğünü, özellikle dil kullanımında yaptığı değişikliklerle destekleyerek, çeşitli ilişkileri ve durumları abartma yoluyla gülünçleştirerek, ikinci perdenin baştan sona 'mantıksız' ve 'gerçekdışı' görünmesini sağlamıştır. (Taner, 2016, s. 10).

Oyunda Saime ve Zülfikar aynı memlekettendir. İlk perdede yansıyan diyalog örgüsü şu biçimdedir;

SAİME- Al götür şu yumurcağı bekçi emcesi. Gene bana kahr veriy. Uyumiy. Alacan değil mi? Ha alacan?

ZÜLFİKAR- Alacam susmazsa karakola götürürüm.

SAİME-Get Zülfikar emcesi get. Get de sen hırsızları katilleri götür karakola. Ben paşa oğluma virmem sağa. (Taner, 2016, s. 17).

ZÜLFİKAR- ...Bak bu ayakkabılarla kayışı bugün verdiler. Gelecek ay da yeni üniforma dağıtacaklarmış. Yeni hükümet eyi çalışıyor. (Taner, 2016, s. 17).

Oyunun ikinci perdesini, alt kısımda örneklediğimiz diyalog örgüsü bütününcü; yazar yanlış koşullanan oyun kişilerini idealize ederken dil özelliklerini de ideal biçimine getirmiştir. Oyun dili ve yaşam dili bağlamında olağanüstü bir bağ oluşturan yazar iki perde de farklı bir dil kullanması dilin oyun metnindeki fonksiyonelliğinin en güzel kanıtlarından biridir. Saime kırsal kesimden gelmiş, yozlaşmış, cahil bir tip olarak harmanlanırken tipine uygun ağız kalıpları onun yansıtmasını amaçladığı özelliklerine hizmet eder. Oyun metninin tasarladığı çatışma dil örgüsü bağlamında 'farklı bir ileti' olarak karşımıza çıkar.

SAİME- Alın götürün şu yaramazı bekçi beyamcası, yine beni üzüm üzüm üzülüyor. Uyumuyor. Alacaksınız değil mi söyleyin Zülfikar Bey alacağım deyin lütfen.

ZÜLFİKAR_ Almayacağım Saime Hanım, o kaka bebek değil ki? Neden alayım? Cici bebek o. (Taner, 2016, s. 51).

“ZÜLFİKAR- Simone de Beauvoire’yi nasıl buluyorsunuz?

SAİME- En sevdiği yazar. Ben kadınlığının bilincine onun sayesinde vardım.” (Taner, 2016, s. 52).

Oyunda, genel geçer görüşe göre biçimlenen tiplerde üniversiteli gençler, iş adamı Cemil Çalışkur eşi Suzan, Dr. Epkem statülerinin gerektirdiği şekilde İstanbul ağzıyla konuşurlar. Ancak Bekçi Zülfikar, kapıcı karısı Saime kırsal kesimden şehre gelen ve sosyal statülerinin belirtildiği ölçüde ağız kalıplarıyla biçimlendirilmiştir. Yukarıda da değindiğimiz gibi ağız kalıpları oyun kişilerinin statülerini, eğitim durumlarını ve kişiliklerini yansıtır. Aynı zamanda oyunun iki perdesini de farklı çatışma karşıtıllıklarıyla kurgulayan yazara ağız kalıplarını, ikinci perdede idealize edilmesi onun yansıtmak istediği eleştirel gerçekliğin yardımcısı olmuştur.

Aynı doğrultuda Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı oyununda Zilha karakterinin dil farklılıkları aynı değişken durumları kanıtlar niteliktedir. Oyun, değişen dünya düzeninde ekonomik gücün; insan ilişkilerini yozlaştırması, kültürel değerlerin yok sayılması, ezilenin daha da ezilmesine, ezenin ise aynı doğrultuda güç kazanmasına neden olan bu düzen içinde sorunların üstesinden gelmek için ‘destansı’ bir kahramana ihtiyaç duyulur. Keşanlı Ali. Ali, asında dünya düzenini değiştiremez. İdeal ve olması gereken yaşam biçimine müdahalede bulunamaz. Sadece sorunları ötelere ve günü kurtarır. Sineklidağ’da yaşayan insanlar aynı kültürün ortak bir paydasıdır. Ezilen, yenedünya düzenine ayak uyduramayan, taşrada yaşayıp ve şehirli hayatına özenen halkın görüntüsüdür Sineklidağ. Araf da kalmış oyun kişilerinden kendi kimliğini istenç dışı edinen Zilha karakterinin, ele alınması gereken dil özelliğinin değişkenlik göstermesi onun bu sıkışan durumuna net bir örnek teşkil eder. Sineklidağ halkın görüntüsüdür. Orada yaşayan kültürün yansıması olarak şu diyalog örneklerinden birkaçını verebiliriz;

ZİLHA- (Kalabalığı yarıp çıkarak) Benim söyleyecek iki çift lafım var. Bu adam gaatilin biridir. Dayımı vurdu. Hepiniz biliyorsunuz. Gendinize gaatilden mihtar mı seçeceksiniz? (Taner, 2009, s. 57).

ZİLHA- Doğru söyleyen yeminsiz konuşur. Polisi mahkemeyi kandıramadın da şimdi beni mi gandıracağın gavlince.. (Taner, 2009, s. 68)

ALİ- (Alçak sesle) Anla işte, durum vaziyetini kurtarttık a canım..

ZİLHA- Durum vaziyetini gurtarttım demek. Vay namuzsuz irezil. Buraya para goyup elaleme afra satarmışsın ha. Senin sadakana ihtiyacım yok. Al da gafana çal alçak!” (Taner, 2009, s. 73).

Zilha, temizlikçi olarak çalıştığı yerde tesadüfen karşılaştığı Onaran'ların evinde yaşamaya başlar. Ayışığında Şamata oyununda olduğu gibi taşra ve şehir hayatının kültürel karmaşasını yansıtan bu durum Zilha'nın dil özelliğinde de görülür. Orada yaşamaya başladıktan sonra, ağız kullanmaz. Ait olmadığı bu kültür içinde devinip durması onun dil özelliğinde yansıtılmıştır. Sineklidağ'a tekrar dönünce diyaloglarında taşra ağzından kalıntılar ufak tefek kullanılmışsa da yazarın oyundaki sözünün en güzel örnekleri dil tavrı üzerinden verilir. Henüz ortak bir kültürün oluşmadığı yaşamda iki anlatım biçimini yansıttığı düşünülen Zilha'nın dil özelliğinin diğer anlatım ucunu yansıtan diyalog örgüsü şu biçimdedir;

“ZİLHA- (Küçümseme ve acıma ile) Bu ne biçim konuşma? Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben sizle muhatap olamam.

ALİ- Bana bak. Bana sökmez böyle kibar ağızları. Şimdi ağzını yırtarım.

ZİLHA- (Ali'nin sıçrattığı tükürükleri çok zarif bir el hareketiyle siler.) Üstüme tükürük sıçratıyorsunuz. Bir kerem bir kadınlan nasıl konuşulur habarınız yok. Şapkanızı çıkarın lütfen.” (Taner, 2009, s.106).

Yine tiyatrodaki ağız kullanımını sadece tipler üzerinden yansıtan bir diğer oyun yazarımız Necati Cumali'nin Boş Beşik oyunu; kırsal yörede geçen gelenek baskılarının insan üzerine etkisini anlatır. Çocuğu olmayan Ali'ye annesi, Emmi ve Dayı kişilerinin baskısıyla kuma getirmek isterler, eşi Fatma'yı çok seven Ali bu duruma razı gelmez. Fatma, yedi yıl sonra gebe kalır ve çocuğu olur. Kışlak tutukları yöreden yazlık için kurulacak yere göç ederken Akkuş kuşu bebeği beşiğinden kaçıırır. Fatma kartal'ın peşinden giderken çaya düşer ve ölür. Göç olgusu üzerinden Çiçek Dağı'nın geçit vermemesi dinsel gelenek bağlamında bir motif olarak işlev görür. Oyunda ağız kalıpları çoban gençlerin replikleriyle yansıtılır.

II. YÖRÜK_ Bak hele, kuzgunlar!..

I. YÖRÜK_ O yanda ileş olmalı..

II. YÖRÜK_ Çağrışimleri duy bak !

I. YÖRÜK_ Belli ki ileş kokusu almışlar. (Cumali, 2004, s.45).

Cumhuriyet döneminin başarılı yazarlarından Mehmet Baydur'un oyunlarını oluşturan meseleler; sosyo-ekonomik ve kültürel. Yazıldığı dönemin toplum tarzını yansıtan oyunlar kaleme almıştır. Bu bağlamda dönem ve toplum eleştirisini yansıtan oyunları ekseninde bireyin içsel durumunu sorgulamıştır. Mehmet Baydur bu noktada şöyle der;

Düşüncelerden çok, durumları, duyguları göstermeye çalışıyorum oyunlarımda. Her ayrıntı başka ayrıntıları getiriyor aklıma. Çoğu zamanda birbiriyle çelişen durumları, duyguları. Üstelik kuşku kavramına yabancı insanlardan mürekkep bir ülkede yaşıyorum. Hemen herkesin yüzünde, gerçeği bulmuş insanların gerginliği, sorumluluğu, ekşimişliği. Bana acıklı hüznü geliyor bu. Hem de komik (Şener, 2011, s. 120).

Yansıttığı dönemin şartlarından etkilenen oyun kişileri, hem sistem eleştirisine hem de bireysel tepkilerle birlikte harmanlanmıştır. Yaşam gerçeğinden yola çıkarak yazdığı oyunlarının dil özellikleri de yine yaşam gerçeğine uygun ağızla verilmiştir.

Oyun, taşralı altı oyun kişisi ekseninde geçer. Antep'ten İstanbul'a nakliye için yola çıkan kamyon sapa yolda bozulmuştur. Oyun kişileri; yarı kentli, köylü, eğitimsiz, sistem içinde sıkışmış, maddi yetersizlik yaşayan oyun kişileridir. Bu bağlamda Anadolu insanının içinde bulunduğu yetersizlikler oyun kişileri üzerinden resmedilmiştir. Yoldan geçen iki köylünün onları tamirci yalanıyla aldatması ve onların hiç gelmeyen tamirciyi beklemeleri oyun kişilerinin, hayatta çaresiz kaldığı umduğunu bulamadığı yitik insanların resmi gibi karşımıza çıkar. Oyun kişilerinden Abuzer, özgürlüğü seçerken diğer oyun kişileri kamyonun başında kaderine terk edilmiş çaresiz insan görüntüsünde kalırlar. Sistem gereği hiç yaşamamış, hiç nefes alamamış bu insanların sistem içinde yalnızlaşmışlardır.

O dönemim kültürel yozlaşmasını içeren, kırsal kesimde yaşayan kimseleri, yitik insan biçiminde yansıtılırken oyun kişilerinde kullanılan ağız bu durumu perçinlemektedir. Köyden kente göçün insanda yarattığı kültür karmaşasının yerel konuşma biçimiyle şöyle verilmiştir;

ŞABAN- (Torbadan bir şişe koka-kola çıkarır) De-he! Kakala içip serinle! (Bir paket cips çıkarır) Cıbıs ile beraber pek güzel!

RECEP- (gülür) Ulan dilini eşek arısı soksun e mi! GokaGula'ya Kakala diyo duydun mu Necati abi?

NECATİ- Medeniyetsiz heyvan nolcek!

ŞABAN- Tilivizyonda da öyle diyorlar.

NECATİ- (Kamyondan iner ıkına sıkıla) Ne diyolla?

ŞABAN- Kakala gibisi yohtur diyollar.

NECAT- Seyrediyon mu tilivizyon?

ŞABAN-Hepsini değil. Reklamları hiç geçirmem. Bir de aklak saatini...(Baydur, 2016, s. 326-327)

Yaşam gerçeğini yansıtan oyununda, ağızla konuşan oyun kişilerinin eğitim düzeylerini, geldikleri toplum kültürünü aynı paralellekle yansıtır. Mehmet Baydur

oyunundaki dil kullanımı için şöyle demiştir: “birkaç bölge ağzını kullanmayı da yazma keyfini azaltacağı ve yazma temposunu düşüreceği gerekçesiyle istemediğini ifade eder. Yazarın burada denediği dil, o zamana kadar hiç kullanmadığı bir yönteme dayanır: “Tümüyle karmaşık birbirinin içine geçmiş televizyon Türkçesi denilen felaketten son derece etkilenmiş, büyük şehir Türkçesine kıyısından bulaşmış, köyündeki lehçeden tastamam kopmamış bir “ÇORBA” Türkçesiyle yazmayı denedim.” (Erol, 2013, s. 17). Yeni dünya düzenine ayak uydurmada kültür karmaşası yaşayan oyun kişilerinde kullanılan ağız, oyunun temasına mesajına hizmet eder. Bu karmaşık ve araf da kalmış toplum düzenini anlatmak için dallanıp budaklanmadan dilin gücünü eline almış yazarın başarısıdır. Yazarın yansıtmak istediği tavır oyun kişilerinin dil özellikleri üzerinden de perçinlendiğinin kanıtını oluşturmaktadır.

Yine dünya tiyatrosundan bu duruma örnek teşkil edecek kırsal tragedya yazarı Federico Garcia Lorca oyunlarının, dil tavrı ağız kullanımı açısından irdelenmeye uygundur. İspanyol yazar Lorca'nın kırsal tragedya olarak adlandırılan üç oyunun içinde olan Yerma ve Kanlı Düğün oyunları gelenek, din, aile baskısı altında kadın olgusunu irdeleyen kapalı toplum yapısı içinde insanın özgürlük ve doğal yaşamı arasında kalan çatışma, ağız kullanımını destekleyen bir dil tavrı içindedir. Kırsal kesim kapalılığını bu kadar etkili yazılan oyunları yabancı dillere de çevrilerek aynı etkiyi devam ettirmiştir. Halk hikâyelerini yansıtan bu üçleme oyunun içinde Kanlı Düğün'de gelin, düğün gecesinde sevdiği adam Leonard ile kaçır, oyun sonunda iki erkek birbirlerini öldürürler. Yerma 'da ise çocuğu olmayan Yerma, oyun sonunda onun arzu ve isteklerini anlamayan kocasını öldürür. Her iki oyunda da başat öge kadındır. Onun istek ve arzularına ilkel ve namus kavramlarının çatışması onların kadersel sonu olmuştur. Lorca oyunlarında İspanya köy hayatını ve insanlarını ele alırken dil özellikleri de bu doğrultuda daha kırsal hayata uyan ağız farklılıkları bulunacaktır. Her iki oyunda da görülen bir yanda tutku ve arzuların, hayallerin gerçek olduğu dünyanın karşına geleneksel âdetlerin insana nefes aldırılmayan kurallarını koyar. Cehalet içinde yaşayan kırsal kesim insanların içinde bulunduğu şeffaf duvarı gösterirken oyun dilini de aynı biçimde şeffaf kullanmıştır. Oyunda geçen tüm sembolik ve nesnel olgular, kırsal kesimde geçmesi dolayısıyla oldukça doğal ve işlevsel bir dil tavrına bürünmüştür. Kanlı Düğün oyununda Anne, kırsal kesim geleneklerini içselleştirmiş bir tiplere olarak karşımıza çıkar bu doğrultuda oyunun dil tavrı incelendiğinde en çok dil

farkının da anne tiplmesiyle verildiğini görmekteyiz. Metin tercümelerinde, orijinal metne bağıllık noktası elbette farklılıklar yansıtacaktır. Türkçeye uygunluk durumu hangi cümleye hangi cümlenin tercüme edildiği, metne bağıllı kalıp kalmadığı ayrıca irdelenmesi gereken bir konudur. Çevirmenin, sözcüklerde belli eşdeğerlilik durumunu dikkate alıp almadığı noktasında muamma bir nitelik taşıırken bu duruma örnek olarak Kanlı düğün oyununun Hale Toledo ve Tahsin Saraç, Yücel Yıldırım çevirilerini irdelediğimizde sözcüklerin belli eşdeğerlilik durumunun farklılıkları göze çarpmaktadır. 1989 basımı Kanlı Düğün oyununda ağız kalıpları göze çarparken; 2006 Hale Toledo çevirinde, bu ağız kalıplarının İstanbul ağızıyla çevrildiğini görmekteyiz. Her iki oyun metninin Anne tiplmesi üzerinden örnekleri şu biçimdedir:

ANNE_Dur hele (Lorca, 1989, s.3).

ANNE_Bekle (Lorca, 2006, s.9).

ANNE_Hayır susmayacağım. Kim geri getirebilir bana babanı kardeşini? Evet zindan da var. Ama zindan dediğin ne ki? İnsan orada yer içer sigarasını tütürür.(Lorca, 1989, s.4)

ANNE_Hayır. Kesmeyeceğim. Kim babanı bana geri getirebilir? Ya kardeşini? Sonra hapishane var işin içinde. Hapishane ne demek? Sigara içerler yemek yerler çalgı çalarlar orada! (Lorca, 2006, s. 10).

ANNE_Bu acı anılar kafama üşüştü mü konuşmadan edemiyorum. Bugün her zamankinden daha çok çullandılar. Bundan böyle yapayalnız kalacağım çünkü. (Lorca, 1989, s. 42).

ANNE_Konusu açılınca konuşmadan edemiyorum. Üstelik bugün daha çok hatırlıyorum çünkü artık yalnız kalacağım koca evde. (Lorca 2006 s. 45).

Oyun dilinin çeviri farklılıkları, sözcüklerin eşdeğerlilik durumuna göre örneğin; sigara-sigara, hapishane-zindan, çullanmak-üstüne gelmek gibi kırsal kesimde kullanılabilir kelime farklılıklarına örnek teşkil etmektedir. Lorca'nın kırsal kesim sorunlarını yansıttığı bu geleneksel tutumu dille belirgin kılmıştır. Dünya tiyatrosunda da oyunun dil tavrı ele aldığı konunun dinamiğine göre evrilmiştir. Oyun hangi amaca hizmet ediyorsa, oyun dili de o doğrultuda yönelim gösterir. Oyun yazarının elinden geldiği kadar arınmış bir dil kullanması, tiyatro gücünün dildeki yansıması olarak

karşımıza çıkar. Oyun dilinin hizmet ettiği tavır, onun edebiyattaki gibi belli kurallara bağlı kalmasından ziyade, dramatik akışa uygun olması ağız kullanımının da etkisini belirtmektedir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi tiyatrodaki ağız, eserin dil örgüsünde iki şekilde kullanılır. Baş oyun kişilerini destekleyen tipler üzerinden ya da yan temaya hizmet edecek tip olgusu üzerinden yansıtılır. Kırsal kesimden kente göç etmiş bir tiplerde, kapıcı tiplerinde, komik unsur yaratması beklenen bir tiplerde ikinci durumda; ise eserin dil örgü bütünü ağızla oluşturulur. Bu durum eserde, etkinlik, verimlilik, ekonomik ve işlevsel bir özellik taşır. Eserinin tamamını ağızla oluşturan yazarın yapıttan beklentisi, seyirci ve sahne üzerindeki bağı güvence altına almaktır. Bu amaçla istençli veya istençsiz olarak eseri nitelikli kılar. Ağız kullanımıyla oyun kişilerini nitelikli ve zengin kılar. Bu tarz eserlerde zenginliğin, çeşitliliğin ve belirlemenin baş ölçütü olarak ağız görülür. Eserin geçtiği yer, zaman ve olay ekseninin tözel niteliklerini etkinleştirerek hem bireyselliğe hem topluma hem de çok yönlü ilişkileri verimli biçimde birleştirir.

İKİNCİ BÖLÜM

AĞIZ OLGUSUNUN MODEL OYUNLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2.1. ŞİNASI – ŞAİR EVLENMESİ

İbrahim Şinasi'nin batı tarzında yazdığı ilk tiyatro eseri olma özelliği taşıyan Şair evlenmesi tezimizde konusu bağlamında irdelenmesi gereken önemli bir eserdir. Dramatik metinlerde ağız kalıplarını irdelerden ilk tiyatro eserimiz sayılan şair evlenmesi'nde ağız kullanımını, yazarın dil – tavır ilişkisi hakkında birçok işlevsel bilgi sağlar. İbrahim Şinasi'nin batıya öykünerek yazdığı eserinin arka planında Fransa'da uzun yıllar kaldığı ve edindiği bilgi ve birikimlerin aktarımını eserinde görebiliriz. Aynı zamanda dönem padişahı Abdülmecit tarafından ısmarlanarak yazılan oyunda geleneksel Türk Tiyatro'sundan da esintiler görmek mümkündür.

Şair Evlenmesi'nde vaka birliği, monologa yer verilmesi, sırdaş gibi unsurların bulunmasıyla batı tiyatrosu kurallarına uydurulmuştur. Bunun yanı sıra psikoloji yerine fars unsuruna geniş yer vermesi, her sınıf halkın sahneye çıkarılması, oyun terimleri, cinaslı sözler, şive taklitleri gibi unsurlar da geleneksel Orta Oyunu ve Karagöz'den alınmıştır. Eserin konusu üzerinde de hem Moliere'in Zoraki Nikâhı'nın hem de Karagözdeki ters evlenme hikâyesinin etkilerini birlikte bulabiliriz. (Mermutlu, 2003, s. 90-91).

Bu açıdan bakıldığında günlük sosyal hayatın bir kesitini anlatan Şair Evlenmesi dil özelliği bakımından bize birçok malzeme sunar. Oyun kişilerinde; şair, imam, bekçi, çöpçü hayatın içinden tiplerdir. Şinasi'nin halk kültüründen şerh ettiği bu tiplerin konuşma örgüsünü de belli 'ağız' kalıplarıyla konuşturmuştur.

Şair Evlenmesi'nde tiplerin dil özellikleri, yansıttıkları kültür, sosyal sınıf, eğitim gibi unsurlar çerçevesinde oluşturulmuştur. Yazar bunları kaleme alırken halkın yadırgamayacağı, kolayca anlaşılabilen bir oyun diliyle yazmıştır. Yapıtın dil bütünlüğü içinde yabancı dil kurallarıyla yapılmış tümcelere rastlaması, bu yoldaki sözcüklerin çoğunlukla Ebüllaklaka, Hikmet Efendi, Müştak Bey gibi okumuş kişilere söylenmesi böylece rastlantısal olmaktan çıkmaktadır. (Tuncay, 1988, s. 15-16).

Şinasi'nin oyun kişilerinin tavırlarını belirlemede dilden bilinçli bir biçimde yararlanmış olduğunun bir başka kanıtı olarak Şair Evlenmesi'nde Ziba Dudu, Habbe Kadın gibi mahalle kadınlarının diliyle; bekçi Batak Eşe ile çöpçü Atak Köse'nin köylü ağzıyla, İmam Ebüllaklaka'nın medrese ağzıyla konuşturulması gösterilebilir. Böylece Şinasi oyun kişilerini dil-tavır özelliklerini gözleterek konuşturmasında ilk adım atan tiyatro yazarımız olacaktır. (Tuncay, 1988, s. 16).

Dil ve teknik özellikleri açısından tiyatromuzda ilk olma özelliğini koruyan eser birçok noktada da birey ve toplum eleştirisi yapar. Eserde, birbirini sevip evlenemeyen iki kişinin başından geçen olumsuzluklar konu edilmiştir. İlk sahne Müştak Bey ve ahababı Hikmet Bey’le başlar. Müştak Bey Kumru Hanım’la nikâhlanmış onu severek evlendiği için duyduğu memnuniyetten bahseder. Tek mutsuzluğu nikâha engel olan ablası Sakine Hanımdır. Onu hayatından bertaraf etmek için Hikmet Bey’in onunla evlenmesi ister ancak Hikmet Bey bunu kabul etmez. İkinci sahne, Müştak bey ve aracı kadın Ziba Dudu’ya evlenmesine vesile olduğu için minnetini dile getirir. Üçüncü sahne, Müştak Bey’i heyecanını dile getirir. Dördüncü sahnede Ziba Dudu gelini getirmiştir. Müştak Bey gelini görünce bayılır, Ziba Dudu ve Zabbe Kadın onun heyecandan bayıldığını düşünür ancak Müştak Bey evlendiği kişinin Kumru’nun ablası Sakine olduğunu anlamıştır. Beşinci sahnede, Müştak Bey Ziba Dudu’ya bu durumu kabul etmeyeceğini söyler, Ziba Dudu ne yapacağını şaşırır. Altıncı sahnede, nikâhlarını kıyan imam Ebulaklaka, mahalleliyle birlikte sahneye girer, bu durumun geri dönüşü olmadığını söyler, Müştak Bey nikâhlandığı kişinin Kumru Hanım olduğunu söylese de kimse onu dinlemez. Batak Ese, onun tiyatroya gittiğini gördüğünü bu yüzden onun hem edepsiz hem deli olduğunu söyler. Yedinci sahnede Hikmet Efendi duruma çözüm getirmek için imama bir kese altın verir, parayı alan imam olaylara daha başka baktığını söyleyerek Müştak Bey’e nikâhladığı kızın yaşça değil boyca büyük olduğu söyler. Mahalleli, imamın ani karar değişikliğini sorgulamaz ve ona destek olurlar. Sekizinci sahnede Kumru Hanım ve Müştak Bey durumu çözülmüştür. Dokuzuncu sahnede Müştak Bey ve Hikmet Bey görücü usulü evlilik hakkında didaktik mesajla son bulur.

Şinasi, konunun bu kadar sıradan seçilen eserinde dil özellikleri bakımından toplumun sorununu gerçekçi dille ve eğitimsiz tiplerin ağız kalıplarıyla yerine getirmiştir. “Şinasi, tiyatro eserinde kullandığı dille mahalleye uzanıyordu. Tiyatro bir dilin, konuşma dilinin en iyi kullanıldığı, en iyi örneklerinin verildiği bir alandır.” (Mermutlu, 2003, s. 91). Eserde dil örgüsünü o dönemin toplumunu, yeni bir kültürle tanıştırdığı dikkate alınarak değerlendirilirse dramatik dil açısından sonraki yazarlarında bireyin konuştuğu dili sahne diline yansıtmasında öncü olmuştur. Dil, kişiden kişiye toplumdaki topluma farklılıklar gösterir bu söyleyiş farklılıkları lehçe, ağız, şive olarak karşımıza çıkar. Dil ve tiyatro birlikteliği tiyatro sanatının en güçlü aracıdır. Düzeltmek istediği düşüncüyü dil aracılığıyla seyirciye ulaştırır, bu yüzden yaşamın gündelik dilini

dramatik dil halinde biçimlendirir ve yöneltir. Elbette tiyatro dil ve sözden ibaret değildir, sunduğu bir fotoğraf karesiyle de çok şey anlatabilir ancak tiyatro sanatı tüm unsurları birleştiren bir sanattır. Bu noktada Özdemir Nutku şöyle der “Yazın dili bildirimini getirir, oyda tiyatrodaki konuşma dili daha çok bir düşüncenin, bir duygunun, durumun, kişinin ya da olayın birleşmesine ve anlatılmasına yarayan araçtır.” (Nutku, 1978, s. 80). Bunun için yaşam dili ve dramatik dil birbirinden beslenir ve estetik yönüyle yaşam dilinden ayrılır.

Şinasi, eserinde dramatik dil estetiği içinde, sahne ve seyirci bağına güçlendiren ağız özelliklerine konuşma örgüsünde yer vermiştir. Eserde mahalleliyi temsil eden Batak Ese, Atak Köse’de bu ağız özelliklerini görürüz.

BATAK ESE- Efendi, biliyo musunuz ki ben bunun daha bilmen nelerini bilirün. Durun, size deyivereyin. Bekçi olduğumdan için geceleri mahallede dolanırken buna çat pat çak sokak ortasında irsat geliyorun. Bir kere kendiciğine ‘nereden geliyorsun’ diye soracak oldum. Bana ne garşuluk virse iyi ‘tatatordan geliyon’ demesin mi? Bu, beni maskaralığa alma değil de ne demektir? Bakın şu ahmağa! (Şinasi, 2015, s. 46).

Eserde oyun kişilerinin birbirinden farklı tiplerde yansıtılmasında dil özelliklerinin önemi büyüktür. Bu bakımdan birkaç işi birden yapar. Karakterlerin eğitimlerin, sosyal statüleri hakkında bize bilgi verir. Farklı bir ağız belki farklı bir dil bize oyundaki kişilerin ayırımını doğrudan yapmamıza olanak sağlar. Mahalleli tiplerinin ağızla konuşmaları tesadüf değildir. Bu noktada Turgut Özakman şöyle der;

“Bir dramada, biri ötekine benzemeyen birçok karakter, farklılıklarını kullandıkları dil yardımıyla ortaya koyarlar.” (Özakman, 1998, s. 114).

Oyun kişilerinin dil yardımıyla birbirinden ayıran özellikler seyircinin de kolayca ayırım yapmasına olanak sağlar. Tipleminin ya da karakterin olay karşısında hangi tutumu sergileyeceğini seyircinin bilmesi yine diyalogların kişisel biçimde oluşturulmasıyla olanaklıdır. Şair Evlenmesi’nde örnek diyalog yapısı şöyledir;

HİKMET EFENDİ_Ay! Mahallelinin neden hakkı var?

ATAK KÖSE_hakkı olduğunu pek yavuz bilirün. Ama bak, doğrusu neden hakkı olduğunu bilmen.

HİKMET EFENDİ_Öyle ise bilmediğin şeye neden karışyorsun?

ATAK KÖSE_Vay! Neye garışman? Ben de bu mahallenin galbur üstüne geçenlerinden değil miyim?

HİKMET EFENDİ_Sen kim oluyorsun?

ATAK KÖSE_ Daha sen hala benim kim olduğumu bilmiyor musun? (Şinasi, 2015, s. 49).

Oyun kişilerinin dil özelliklerinin ağız kalıplarıyla birbirinden ayrılması onların hem yaşadığı doğal çevre hem de mahalle kültüründen uzak daha eğitilmiş sınıfın yaşadığı çevreyi anlatır. Oyun kişilerindeki bu dil farklılıkları bize farklı iki çevreyi anlatır. Bir ortamda tüm insanların aynı olması beklenemez. Bu alt özellikler kişiliği etkile, her oyun kişisi kendi çevresinin adet ve geleneklerine uygun dille konuşarak kişisel niteliklerini taşır. Böylelikle eserin yazıldığı dönemden, kişilerin fizyolojik, psikolojik, duyuşsal ve mantıksal özellikleri hakkında izleyiciye bilgi verir.

BATAK ESE _ Beyefendi, deminden size dediğim ilafların hepiciği şagayücündü. Sizi gasvetiniz vaktinde güldürüp eğlendirmek isteyedum.

ATAK KÖSE _ Efendim tövbe olsun, bir daha mahallenin sürpüntüsünden başka bir işine garışsam adam değilim. (Şinasi, 2015, s. 52).

Yazar klişelerden, söz sanatlarından uzak konuşma diline yakın bir dramatik dil oluşturmuştur. Dil özellikleri, geleneksel hayatın estetize edilmiş yansımasıdır. yazarın vermek istediği mesaj, diyalog örgüsünde bir tür tanıtım gibidir. Geleneksel hayatın bireye yaşattığı sorunlar, toplum baskısı, bireyin arzularını gerçekleştirmesine engel olan gelenekler sorun olarak ele alınmıştır. Bu olumsuzluklara karşı çıkan oyun kişisi Müştak Bey bu gelenekleşen otoriteyi yıkmak niyetindedir. Bu aşırı batılılaştırılmış tip, sadece kendi menfaatleri doğrultusunda isyan eder, toplum düzeni değişmeyecektir. Cevdet Kudret Müştak Bey'i şöyle tanımlar; “alafrangalık meraklısı genç bir şair” (Şinasi, 2015, s. 9). Onun yaşam biçimini eski düzen temsilcileri anlayamaz bunun için Müştak Bey'i saf dışı tutma eğilimindedirler.

“MÜŞTAK BEY _ Vay ferasetli adam vay!

BATAK ESE _ Feres atlı adam sensin, ulan hayvan! Bana kötü ilaf söyleyip durma. Şimdi sana fan-fin demeyi görerrirum!” (Şinasi, 2015, s. 46).

Eser konusu itibariyle oldukça gerçek ve yereldir. Halkın içinden seçilen oyun kişileri, halk diliyle oyun dilinin en güzel harmanlandığı diyalog bütününe örnek teşkil eder. Bu bağlamda, Şinasi'nin yazdığı “Şair Evlenmesi” türünün ilk örneği olması dolayısıyla dil özellikleri bakımından da doğallığı, yaşamsal realiteyi yansıtan diyalog bütünüyle yansıtır. Kullanılan ağız kalıplarıyla sosyal statülerini kolayca idrak edebildiğimiz oyun kişileri bağlamında da ilk örnek teşkil etmesi bakımından kayda değer bir eserdir.

2.2. HİDAYET SAYIN – TOPUZLU

Hidayet Sayın, yazarlık tavrı içinde, köy yaşamının kültürel kodlarını oyun diliyle bütünleştiren bir yazar olarak karşımıza çıkar. Toplumda etnik açıdan farklılıklar gösteren insanların dili de çeşitlilik ve farklılıklar yansıtır. Bu doğrultuda tiyatro metnine konu olan ‘yöre’ nin kültür yapısı, dil yapısına yansıtılır. Özellikle kırsal kesim oyunlarında görülen ağız kullanımı, o yörenin kültürü hakkında doğrudan mesaj verir. Köy yaşamı içindeki sıkışmışlık, acı, yoksulluk, cahillik ortamını natüralist bir dille aktaran yazar, bu sorunların karşısına kapalılığı ve eylemsizliği koymaktadır. Köy sorunu ile ilgili çalışmaların az sayıda ve sınırsız düzeyde kaldığı göz önüne alınırsa yansıtılan oyun kişilerinin kapalı tutumları bir sistem eleştiri olarak da görülebilir. Arzu Bezircioğlu, Hidayet Sayın’ın yazarlık tavrını şöyle değerlendirir;

1950-1970 yılları arasında Türk tiyatrosu yazın geleneği içinde genelde köylünün ekonomik ve sosyal sorunlarını ele alan oyunlar yazılmıştır. Bu oyunlar biçim ve içerik bakımından birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Yazarlar köylünün içinde yaşadığı sıkıntı ve bunalımları, onların yoksulluğunu, cahilliğini ve bütün bunlara kayıtsız kalan yöneticileri dile getirmektedirler. Türk tiyatrosunda köyün gerçeklerini ve köylünün sorunlarını dile getiren yazarlar, yaşam gerçeğine paralel olarak ağalık sistemini, geleneksel yapıyı, köylünün tutucu yanlarını eleştirel bir bakış açısı ile dile getirmişlerdir. (Bezircilioğlu, 2006, s. 15).

Köylü; gelenekseldir, saftır, kültürü olduğu gibi yansıtır. Köylü kişinin oyun dilinde ağız kullanımı onun geleneksel, saf ve bozulmamış milli kültürün doğrudan yansımasıdır. Bu kültürel zenginliği yansıtan oyun kişileri, eserin gerçek bir görüntüyü, gerçek bir toplumu, tiyatro sanatının gerektirdiği düzlemde estetize edilerek kullandığını izleyiciye kanıtlar. Oyun metni, dil –tavrına hizmet eden yapısından dolayı kısaca ele alınan konu şöyledir; Üç perdeden oluşan oyun, Ege Bölgesi’nin Kozalı köyünde geçer. Köyde uzun zamandır yağmur yağmaz. Kuraklıktan kıvranan köy halkı; köy hocası olarak gördükleri Molla Veli öncülüğünde yağmur duasına çıkmak isterler. Topuzlu, Molla Veli’nin, insanları sömüren fesat yapısından dolayı bu duaya katılmak istemez karısı Halime ise hocaya diğer köy halkı gibi inanır ve itaat eder. Topuzlu ve Molla Veli sekiz yıl önce avlanmaya giderler. Av esnasında ikisi de aynı anda bir kuşu isabet alır, kuşu Topuzlu’nun vurmasına rağmen Molla Veli köyde kuşu kendisinin vurduğunu iddia ederek avcılık hünerleriyle övünen Topuzlu’nun şanını yerle bir eder. Bu bakımdan ikisi arasında bir anlaşmazlık doğar. Karısının tüm ısrarlarına rağmen Topuzlu yağmur duasına gelmek istemez. Bu esnada komşu çocuklardan biri hastadır,

karısı Halime onu tedavi için sahneden çıkar, oğlu Osman sahneye girer. Osman taşıma suyla pamuk tarlasını sulamıştır ancak tarla yine de susuzdur. Askerde öğrendiği kuyu açma işini, tarlaya kurmayı teklif eder; ancak yeterli paraları olmadığı için Osman kuyu ve onun başına kurulacak motoru satın almak için Çoraktepe'deki zeytinliği satmayı teklif eder. Topuzlu köydeki itibarını düşünür ve kabul eder. Eserde kadın olgusu Fadime kişisi üzerinden yansıtılır. Osman sevdiği kız Zehra'yla değil de annesinin uygun gördüğü bir kızla evlenmiştir. Fadime'nin çocuğu olmaz. Fadime sürekli başı ağrıyan, ev işlerini askıya alan, kayıtsız bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Halime, gelini Fadime'yi eksik ve kusurlu görür. Kendisinin ayak direterek aldığı gelini şimdi değersiz ve işe yaramazdır. Onun bir kadın olarak yine bir kadına uyguladığı bu tavır, bozuk düzene sağırlaştığının kanıtıdır. Bu tavrı yansıtan diyalog örgüsü şöyledir;

OSMAN _ Napem? Kısır işte. Olmuyo çocuğu.

HALİME _ Bi yandan da gençlik gidiyo emme.

OSMAN _ O zaman ayak dayadın. Gözyaşı döktün, istemedin. Senin istediğini istemiyom deye dövündün. (taklit ederek) Deli Mehmed'in deli Zehra.. Allah yazdıysa bozsun.. ' Ya biz neydik? Biz neyiz? (Sayın, 1972, s. 25).

Halime, dert ortağı ve komşusu Erebiş'le dertleşirken Osman'ın bekârken sevdiği Zehra'nın kocasına birkaç kuruş para verip Zehra'yı kuma almayı teklif eder. Bu sırada komşu çocuğun ölüm haberi gelir. Molla Veli sahneye girer. Tüm köy halkıyla yağmur duasına çıkmak için Topuzlu'yu da çağırır Topuzlu, onun insanları sömüren, kandıran yanını bilen tek oyun kişisidir, bu yüzden duaya gitmek istemez. Tüm köy halkı toplanmışken Molla Veli'ye herhangi bir nesneye nişan alıp düello yapmayı teklif eder. Molla Veli korkmuştur, hızlıca sahneden çıkar.

İkinci perde de, yağmur duasına çıkılalı on gün geçmiş, buna rağmen yağmur yağmamıştır. Topuz'lu romatizma ağrılarından yağmur yağacağını söylese de kimse inanmaz. Şemsiyesini alarak köy kahvesine gider, havada tek bulut olmamasına rağmen yağmurun yağacağını ısrarla savunur. Kahvedekiler, yağmur duasına katılmadığı ve Molla Veli'nin duasına inanmadığı için onu dinsizlikle suçlarlar. Köye yağmur yağınca köy halkı Topuzlu'yu ermiş ilan eder. Diğer yandan eşi Zehra'yı dövüp kaçırmıştır Erebiş ve Halime iki çocuklu Zehra'nın kuma gelmesi için gizlice Osman'a baskı yaparlar. Köy halkı, Topuzlu'ya köy kahvesinde itibarlı bir kişi olarak davranınca karşı koyamadığı bir egolu tavra bürünür; bu yüzden Molla Veli ile aralarında bir çatışma doğar. Topuzlu sağduyulu davranışı temsil ederken Molla Veli sömürüyü ve yozlaşmayı

temsil eder. Topuzlu, köyde herkesin derdine çareler bulan bir ermiş gibi davranır. Aslında bozuk düzene karşı çıkan Topuzlu aynen onlar gibi olmuştur. Eşi Halime bu durumların geçeceğini bir gün gelip keramet gösteremeyince herkesin ondan yüz çevireceğini söyler Topuzlu durumun farkındadır ve rahatsız olmaya başlamıştır içinden gelen ses ona Cuma günü öleceğini söylemiştir.

Üçüncü perde, kahve sahnesiyle başlar. Köylüler keramet gösterdiğini sandıkları Topuzlu'ya övgüler ağıdırırken Molla Veli'nin hocalığı etkisini yitirmiştir. Topuzlu'nun Cuma günü ölecek olması onların için güçlü bir keramet göstergesidir. Molla Velinin yeğeni 4. Köylü, dayısını Topuzlu'ya karşı savunur diğer tüm köylüler Topuzlu'nun kerametine inanmış onu ermiş seçmişlerdir. Diğer yandan Halime, Osman'a kuma alması için baskı yapar. Eğer çocuğu olmazsa ermişliğin sülalede son bulmasına içerlediğini söyler ve Osman'a Zehra'yı alması için ayak diretir, Osman dayanamayıp askerde yapılan muayene sonucu kendisinde kısır olduğunu söyler. Hasta gözükmeyen Topuzlu, yaşadığı sorumluluğun yüküyle ağır hasta gibi davranır. Molla Veli Topuzlu'yu ziyarete gelmiştir. Molla Veli bu durumu kendi lehine çevirerek kahve de Topuzlu'nun ölmeyeceğini söyleyerek yeni bir keramet arayışına girmiştir. Bu yüzden Topuzlu'nun yaşaması için kuşu kendisinin değil Topuzlu'nun vurduğunu köylüye itiraf edeceğini söyler. Cuma günü kahve halkı hocanın ölüm haberini beklerken Topuzlu'nun evinin önüne yığılan köylüler, onun son kez hayır duası almak için beklerler. İyice köşeye sıkışan Topuzlu bu durumdan kurtulamayacağını anlayınca ayak yoluna gidiyorum diye Osman'ın açtığı kuyuda kendini atarak intihar eder. Değişen toplum düzenine ayak uyduramayan cahil toplum, hala onun keramet gösterdiğini düşünür. Artık Molla Veli'nin kerametine inanmayan köylüler, onu taşıyarak köyden gönderirler. En güçlü yan temalarından olan cehalet olgusu diyalogları eşliğinde oyun biter.

Oyunda, cahil köy halkının, din, aidiyet, gelenek duygularının sömüren Molla Veli bozuk düzenin en güçlü temsilcisidir. Yazarın dil_tavır anlayışı gereği, eserin sözünü de dil tavrına uydurmuş, konuşma dili ile oyun dilini doğalcı bir bağla bağlamıştır. Yazarın yarattığı kişiler kendi karakterleri ekseninde konuşurken hizmet ettiği eleştiriye yine kendi bildiği dil ekseninde konuşur. Molla Veli, kırsal kesimde saf gördüğü halkı, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan bir tavır içinde oluşturulurken ona atfedilen dil özellikleri de ona bir kılıf gibi giydirilmiştir.

TOPUZLU _ (Suçlar gibi) İki kere okumuşsun. Eyileşecek demişin.

VELİ _ Helbet öyle deyecem Topuzlu. Ana babayı sevindirmek ilazım. Gökte Allah var annamıştım öleceğini ben.

TOPUZLU_ Sen öyle demesen, kasabaya doktora götüreceklerdi. Belki de..

VELİ_ Sen ne diyon topuzlu? Allak i kerem yazmasın insanın burasına (alınını gösterir.) Ötesi ne desen boş. Kötü desem de fikiraları masraftan çıkarsam eyi miydi? Hoh, doktor doktor deyip geçme Topuzlu ilacı, vırtı, zırtı.. En azından elli gaymeye patlar. (Sayın, 1972, s. 34).

Köylü halk, bilimsel veriler yerine hurafeyi seçer. Hasta olan kişi için hastane yerine muska yazılacak iyileşeceklerine inanırlar. Bu denli cehalet, güçlü bir yan tema olarak karşımıza çıkar. Özellikle kırsal alanlarda yaşanan bu durumun gerçekçi bir boyutta yansıtılması dil özelliklerinin de çok fonksiyonlu kullanılmasına olanak sağlamıştır. Dil özelliği açısından ölçünlü olmayan, Türkçe gramer yapısına aykırı ‘ağız’ kullanımı onun yansıtmak istediği sınırların bir bütünü oluşturur. Yazarın, bu denli yaşamın içinden seçtiği oyun kişileri hakkında Sabahattin Kudret Aksal şöyle der;

Sanatın hiçbir bölümü, hayatın katıksız bir kopyası değil ki tiyatro öyle olsun? Örneğin bir kahveci çırağını gerçekte olduğu gibi en küçük bir değişiklik yapmadan gerçekte olduğu gibi konuşturalım demek sahneye kahveci çırağını oynayacak bir oyuncu yerine kahveci çırağının kendisini çıkaralım demekle birdir. Gerçeği göz önünde bulundurmuyacak mıyız? Denecek. Elbette ki bulunduracağız. Ama sahnede kahveci çırağını oynayan oyuncu kahveci çırağından daha gerçektir. (Tuncay, 1988, s. 31).

Yaşam gerçeğiyle uyum içinde olan bu dil tavrı, Hidayet Sayın’ın oyunun hareketini ve dinamiğini pekiştiren ağız kullanımudur. Oluşturduğu tiyatral dili, yaşanan yörenin kültürünün işaretler sistemi gibidir fazla söze gereksinim duyulmadan işlevli bir özellik kazanmıştır.

Kırsal kesimde yaşayan kadın olgusu da yansıyan diğer güçlü bir yan temadır. Yazar titizlikle davrandığı bu olguyu iki boyutlu olarak yansıtmıştır. Gelin Fadime, kısırdır, onun bu durumunu hazmedilemez ve kuma getirmek soyun devamı için yozlaşmış bir değer yargısı olarak karşımıza çıkar. Sıkışmış bir toplumda tasavvur edemeden yaşayan köy halkı, için bu durum elbette kabul edilemez.

EREBİŞ_ Demem o değil. Bu Molla Veli son zamanlarda eyice azıttı. Ne yapıyo, biliyo mu? Nerden bilcen sen? Yemin ettiriyo avratlara, söylemesinner deye... Ya. Ayıptır söylemesi, memelerinin üstüne yazı yazıyo. Cıscıbidak soyuyo garırları da, göbeklerine tükürüyo. (Bu sözünün Osman’daki tepkisini araştırır) Mahrem filan tanımiyo gosgocaman herif. Üstünesine paralarını da alıyo. Neler neler... (Gözü yan tarafta Fadime’yi gözleyerek) Ben biliyom gızcaz gocasını sevmiyo emme, naspın iki çocuknan? Gatlanıyo her bişeye... Bak Osman! Seni oğlum gibi severim biliyon sen de (Usulca) Bu seninki... (Bu sırada Fadime girince öksürür) Ee Osman’ım ... Napacasın, dünya bu. (Sayın, 1972, s. 58).

Son olarak Arzu Bezircioğlu'nun Hidayet Sayın'la Topuzlu oyunu üzerine yaptığı söyleyişi, bu araştırmanın özetini yansıtır;

Topuzlu karakterinden yola çıkarak yazdığım oyunda, köyün kendi içinde barındırdığı trajik-komik yanları biliyor olmam oyunumda bunu işlevsel bir şekilde kullanmama yardımcı oldu. Köy insanlarını da şehir insanlarında yakından tanıma şansım olduğundan köy ve şehir insanı arasındaki mesafeyi gördüm. Her ikisi de birbirlerinin yaşam biçimlerinden ve değer yargılarından habersizdiler. Bu insanlarımızı birbirine yakınlaştırmak, değer yargılarını, yaşam biçimlerini bu insanlara tanıtmak için bu oyunu yazdım. Değişen yaşam koşullarına rağmen köylü hala gelenek ve göreneklerini, ağalığın, üfürükçülüğün, muskanın, yobazlığın etkisinde ve köy insanının saflığından, cehaletinden yararlanmak isteyen sömürücülerin, şarlatanların karşısında korumasız olduğunu göstermek istedim. Köyün içinde bulunduğu ve yaşamak bu diye kabullendiği gerçeğini değiştirecek olan şüphesiz ki köylünün kendisi değildir. Tüm bunlar devlet yardımları, hizmet ve eğitimle aşılacak sorunlardır. Bunun için de köylüyü tanıtmak gerekliydi. Köy konulu oyunlarımı, onların değer çatışmaları doğrultusunda ilerici ve gerici olarak yorumladım. (Bezircioğlu, 2006, s. 20).

2.3. CAHİT ATAY_ ANA HANIM KIZ HANIM

Yazar Ana Hanım Kız Hanım eserini 1964 yılında kalem almıştır. Oyunun asal kişileri kız hanım ana hanım olarak 'hanım' düzleminde iki aynı kişi olarak ele alınarak tüm kadınların iki kişide buluşması gibidir. Cahit Atay'ın 1960'lı yıllar Türk Tiyatrosunda yerini aldığı o dönemler birçoğ yazarın toplum sorunlarını yansıtan eser yazdığı döneme denk düşer. Cahit Atay'da dönemi daha çok kırsal kesimde geöen sorunları eserlerinde konu etmiştir.

Ana Hanım Kız Hanım oyunu iki perde olarak yazılmıştır. 1. Perde, Ana hanım ve Kız hanım'ın sahne üzerinde bir panoyla ayrılmış evlerinin önünde ağıt yakarken başlar. Foter Hasan Ana Hanım'ın eşeği ve öküzü nü kaöırmıştır; Kız hanım'ın kocası Ali amelelik etmek için şehre kaöımiştır. Her ikisi de kendi derdinin daha büyük bir sorun olduğunu düşünür. Aralarında yarışır gibi seyirciye anlatmak isterler. Ana Hanım, derdini seyirciye anlatmaya başlarken kız sahne gerisinde sırasını bekler.

Bir gün Kara İrreşit yardımcısı Çakır Ali'nin evine gelirler. Reşit, kızını bırakıp şehre kaöan Foter Hasan'a kızmaktadır. Tarlada yapılacak işler için Ali ve Çakır'ı görevlendirir. Karşısında titredikleri Reşit'e itiraz edemezler. Reşit, kızını Ali'nin oğlu Ahmet'le evlendirmek ister. Ali, zengin olma hayaliyle bu duruma oldukça memnun olur. Reşit Ağa yolda Çakır'a mahkemelik olan tarlası için yalancı şahit bulacağını ve tarlayı geri alacağını söyler. Ali'nin oğlu Ahmet için söylediklerinin Ali'yi tarlada çalıştırmak için kurgu bir oyun yaptığını anlatır.

Kız Hanım kendi derdini seyirciye anlatır. Kocasını haşlak Ali eve gelirken çocuğu olmadığını için mahalledeki çocuklar tarafından kızdırılır. Haşlak Ali, oldukça öfkeli ve hırçın bir tiptir. Kız Hanım çocuğunun olmamasına üzülür ve bir eksiklik gibi kendisini yoksun hisseder. Diğer yandan çocukların alaycı sesleri duyulmaya devam eder. Kız Hanım, Haşlak Ali'ye kasabada bozdurup yeni bir eş alması için altınını verir. Kız Hanım'ın altını evlenmeden önce annesinin ömür boyu saklaması için vermiştir. Haşlak bu altını bozduracak başlık parası verip kendine yeni bir eş alacak ve ondan çocukları olacaktır. Kız annesine derdini anlatır annesi kızına birbirlerinin derdine derman olmak yerine kendi dertleriyle ilgilenir her biri.

Ahmet ortalarda yoktur. Ana hanım ve eşi Ahmet'i aramaktadır. Ali, Reşit ağanın kızını Ahmet'e vermek istediğini söyler. Ana Hanım bu durumdan hoşnut değildir. Ahmet sahneye girer. Babası Reşit ağanın dediklerini başlarına devlet kuşu konuş gibi sevinç içinde Ahmet'e anlatır. Reşit Ağanın tarlası sürmek için sözleşirler. Ana Hanım, altı kız evladı olmasına rağmen Ahmet'i düşünür onun için üzülür. Ona köyden bir kız bulduğunu başlık parasına gerek kalmadan kızını alacağını söyler.

Diğer yandan Kız Hanım eşi için köyde bakmadığı kız kalmamıştır ancak başlık parasını denkleştiremez. Uzak köylerde kör bir kız bulmuştur ucuz fiyata başlık istendiği için onu almaya razı olurlar. Ana Hanım, Foter Hasan'ın kimse görmeden köye geldiği günü anlatır. Çek Ali, kambur Zeynep'e Ahmet'i verme umudunda olduğu için Foter Hasan'ın gözünü korkutur. Reşit'in onu gördüğü yerde vuracağını söyler. Diğer yandan onun kalmasını isteyen Ana Hanım gitmesine karşı gelince Ali'den dayak yer. Korkak bir tip olan Foter Hasan iyice korkmuştur.

İkinci perdede, Kör kız evdedir ve hamiledir. Haşlak Ali köyde yürütür çocukların alaylı bağırışlarına karşılık olarak gururla naralar atar. Kör kız, Kız hanım'ı kendi hizmeti için kullanır. Kör kız eve geldikten sonra Haşlak Ali'nin eşine olan sevgisi biraz daha artmıştır. Kör kız aralarında muhabbeti yanlış anlar, başka biriyle ilişkisi olduğunu düşünür. Diğer yandan Foter Hasan eve dönememiş paraya sıkıştığı için Çek Ali'nin eşeğini ve öküzünü satın şehre kaçırmıştır. Çek Ali Reşit Ağa'da gelecek tarlaları ve malları düşündüğü için Foter'in peşine düşmez. Ahmet annesinin ve babasının bulduğu kızla evlenmek istemediğini söyler çünkü sevdiği kızla gizlice birlikte olmuştur. Ana Hanım kendi iş gücünü azaltacağını düşündüğü gelin adayını alamayacağını düşününce

kahrolur. O esnada Çakır gelir Reşit'in tarlasını sürmeye gideceklerdir. Ali durumu Çakır'a fark ettirmeden Ağanın kızını alamayacaklarını anlatmaya çabalar elbette bu durumu ağaya izah etmekte oldukça güçtür. Çakır'da yardım ister, Çakır kendi tarlasını sürmesi karşılığında ağaya bu durumu üslûplu bir dille kendisinin izah edeceğini söyler.

Diğer yandan kör kızın bir hastalık üzerine karnının şiştiği gebe olmadığı anlaşılır. Kız hanım'a karşı üslubu daha da yumuşamış ve Ali'nin kısır olduğuna kanaat getirmiştir. Kız Hanım'a Haşlak Ali'ye karşı birlik olmayı teklif eder. Kız Hanım'ın sevgilisinden hamile kalırsa Haşlak Ali'nin onu kendi çocuğu zannederek kör kızı evden atmasından korkar. Kız ne dese de bu duruma inandıramaz ve aralarında münakaşa çıkar o esnada Haşlak Ali, doğacak oğlunu görme umuduyla sevinçle gelir, çocuğu olmadığını öğrenince küplere biner, dışarıdan alay sesleri yükselmeye başlar bu köyde daha fazla kalamayacağını söyleyerek evi terk eder. Ana Hanım iki kızı da kendi evine alır çünkü onunda öküzü çalınmış tarlayı sürmek için iş gücünü yaptıracağı kişiye ihtiyacı vardır. Kız Hanım'ın son manidar repliğiyle perde kapanır.

KIZ _ Demincek anam, duysalar halımızı tefe gorlar, mani yakarlar derdi. Bizim maniler, türküler her bir yanı tuttuğuna baharak şu bizim derti anaminkini çohtan geçmedi mi, siz hak virin Allasen? (Atay, 1971, s. 198).

Sulan Gelin oyununda da yer verdiği 'kırsal kesim' yaşamına Cahit Atay bu eserinde de yer vermiştir. Yine kadın temasının ağır bastığı oyun yan temaları bağlamında ekonomik durum, feodal yapı, çıkar ilişkileri, sömürü şeklinde sayılabilir. Oyunun yine kırsal kesimde geçmesi dolayısıyla diyalog bütününe yerel ağız kalıpları, hâkimdir. Yazar ustalıkla oluşturduğu diyalog bütünü oldukça samimi, içten ve net biçimde oluşturmuştur. Oyunun ilk repliklerinde sömürünün hâkim olduğu ortamda 'kadın' en çok ezilen en çok sömürülendir. Ekonomik yetersizlikten erkeklerin onları bir meta gibi satıp aldığı yöresel ağız, diyaloglara şöyle yansıtmıştır;

ANA _ Gız evladı hayır etmez zati. Biraz boy altıncak ere, gocaya gaçarlar.

KIZ _ Ali'ye beni siz verdiniz beni ana..

ANA _ Duyan da essah sanacah. Buban sattı buban.. O gönlerde paraya darlığı vardı da yok pahasına he dedi Haşlah'a. Gız sen on beş paket tütüne gettin desem yalan olmaz. Niden herif? Diyecek olduydum da, bana bir görünüverdi, tohumuna para mı verdim deyi...Gardaşlarında ucuza getti ya hep.. Hemi el köylerine. Emme ne sen, ne gardaşların anam nider, nişler? Deyi hiç arayıp sormadınız. (Atay, 1971, s. 136).

Kadının başlık parası, tütün paketi fiyatı kadar değersizdir. Ekonomik olarak güçlü 'ağa' ve onları sömüren gücün karşısında ezilen kişiler.. Bu durum özellikle

edebiyat alanında 1950 ve 60'lı yılların en çok ele alınan konuları olarak sayılır. Bu kadar sahici bir konunun tiyatro sahnesinde yansıtılması elbette ki yansıtılan illüzyonu, kırmamak adına Cahit Atay ustalıkla konuşturduğu oyun kişilerini, süslemeden, olduğu gibi yerel bir ağızla diyalog biçimini oluşturmuştur. Oyunda ki güzellik dil, üslup, tavır durumunun en doğal haliyle yansıtılmasıdır. Tiyatroda diyalog örgüsü, bilgi aktarımı sağlar ancak buna ek olarak Cahit Atay'ın, bundan öte sağladığı şey ağız kullanımıyla anlatılan kırsal yaşam sorununun bir bütün içinde yansıtılmasıdır.

KIZ _ İn doğru şusaya, yola... Bin bi tomafile...Get gazaya... Tez, bunu para et getir!

HAŞLAK _ (...)

KIZ _ Başlık parası edip, sana acer bi garı; bi ferik alacağız.

HAŞLAK _ (...)

KIZ _ Paramız yettiğincek... Öyle bi gız alacağız ki sana...Oğlan çocuklar sıralıya tosunlar gibi...

HAŞLAK _ Oğlan çocuk? Tosun gibi mi den? Tosun gibi... Benim gibi değel. Guru haşlak... Tosun gibi... Tosun gibi...(Atay, 1971, s. 153).

Kız Hanım, tipik bir köy kızı gibi çocuğu olmadığı için kendisini eksik ve yoksun hisseder. Kocasını evlendirmek için kalan son altınını başlık parası için bozdurur. Oyunun sonlarına doğru aslında Haşlak Ali'nin çocuğunun olmadığını bilse de eşine toz kondurmaz. Bu kadar halk meselesi kokar diyaloglar. Atay, kelimecilik ve şekilcilikten uzak, sonunu bildiği yolu kestirme yoldan seyircinin önüne çıkarmıştır. Onun sanatı kelime oyunlarından ziyade halkın gerçekliğini bir payda da gözler önüne sermesidir.

ALİ _ Öyledir. Gözeli de birdir çirkini de.. Gelini de.. kızı da.. Şehir garıları görün gazaya vardığında boyalı süslü.. Onlar da aynı gapıya çıkar ula.. Hepiciği eksik ve de noksan.. Mevla erkek gullarını daha bi eyi ve üstün halkeylemiştir. Bu benim demem değel İrreşit Ağa söyler ha. İrreşit Ağa deyincek de azıcık eylen. Töbe ne azıcığı? İrreşit Ağa adı geçen de dur durduğun yerde (...) (Atay, 1971, s. 157).

Konuşma örgüsünde de yansıtıldığı gibi kadın olgusu toplumun kanayan yarasıdır. Kadın, sosyal yaşamda ne kadar çabalarsa çabalasın sonunda en mağdur olan yine kendisi olacaktır. Ataerkil düzenin getirdiği yükümlülükler, ekonomik özgürlüğünün olmaması üstüne bide eğitimsiz olması gibi tüm olumsuzluklar, oyundaki iki kadın üzerinden resmedilmiştir.

Oyunda yansıtılan diğer bir olgu köy ve şehir karşıtlığıdır. Köyde yaşayan insanlar için şehir yaşamı oldukça şaşalı ve büyüleyicidir. Kapalı bir hayat yaşayan köy halkı, daha rahat olan şehir yaşamına özlem duyar. Oyunda şehir yaşamına özlem duyan ismiyle müsemma Foter Hasan bu doğrultuda çizilmiş bir tiptedir. Giyimi kuşamı

şehirli insanlara özenti duyar şekilde biçimlendirilmiş; fötr şapkası bu tipten en manidar motiftir. Tezimizin konusu doğrultusunda ele alırsak; Foter Hasan'ın diyaloglarında diğer oyun tiplerinden daha az ağız kullanılmıştır. Çünkü o şehir hayatına özlem duyan, şehir ve taşra karşıtlığını yansıtan bir tiptedir. Bu doğrultuda, ağız kalıplarını kullanmamaya özen gösterir.

ANA _ Döndün he? Hoş gelmişin, buyur çök.

FOTER _ Ben çökmem, otururum. (yerinde kalakalmış Ali'ye) Öyle değil mi Ağa?

ALİ _ İkisi de bi gapıya çıkar.

FOTER _ Değel. (omzundan tutup Ali'yi mindere çötürerek) Buna çökme derler. (kendi de valizin yanına ilişerek) Buna da oturma. (Ana'ya) yenge sen çöken mi oturun mu? (Atay, 1971, s. 165).

Kırsal ağız kullanan tiplerin daha saf, çaresiz, ezilen, eğitimsiz sayılırken, şehir insanları bunun tam tersidir. Şehir insanları kırsal kesim kadar içine kapanık değildir. Karısı dövmekte olan Ali, Foter tarafından uyarılır. O kırsal kesimde yaşayan insanlara göre daha ılıman bir yapıdadır. Bu net çizgi yazar tarafından şu diyalogla yansıtılmıştır.

FOTER _ Hey! Kadın dövmek ganunen yasaktır.

ANA _ Neden hay efendi? Yasak öyle mi?

FOTER _ Yasak!

ANA _ Bak hele, biz garıları hükümet aramaz heç, suval etmez sanırdım. (Atay, 1971, s. 165).

Ağız kullanımları memleket farklılıklarına işaret ettiği gibi çok ince yumuşatmalarla kültür farklarını da yansıtır aynı zamanda. Foter belli zaman aralığında şehirde yaşamış olduğunu bu ağız farklılıklarından kolayca çıkarabiliriz. Tiyatro sahnesinde bu gerçekçi öğelerin kullanımı kırsal yaşam gerçeğine dokunan tiplerin oluşumunda da büyük rol oynamıştır. Cahit Atay'ın bu oyunun tüm gerçekçilik öğeleri açısından değerlendirildiğinde diyalog örgüsünün titizlikle seçildiği tiplerin ayırımı, ağız kullanımı sayesinde kolaylıkla irdelenebilir. Bu duruma örnek olarak bu konuşma örgüsünü verebiliriz;

ALİ _ (...) Eyi ki doğrudan getmedin Gara İreşit'e.. Kimse görmediya gelirkene?

FOTER _ (korkak bir adam olduğu belli olur) Neden soran? Vurduracak mısın?

ALİ _ Ne furdurması.. (Atay, 1971, s. 167).

Dramatik dil, konuşma dilinden olabildiğince beslenir. Oyunun geçtiği dönem, mekan, yöre gibi her türlü gösterge, dilsel kullanım açısından aktarılmıştır. Dilin insanın

kimliği olduğu, hayat görüşünü ve duruşunu onunla açıkladığı gerçeğinden yola çıkarsak oyun kişilerinin de konuşma biçimiyle tip özelliklerini rahatlıkla incelemiş oluruz. Hepsinin aynı ağızla konuşması, bize ortak bir kültürde yaşadıklarını anlatır. Foter Hasan'ın konuşma farklılıkları yine onun başka bir kültürü öğrendiği ve uzak bir kültürün bilincinde olduğuna dair bilgiler verir. Bu farklı ağız kalıpları, bize dilin gücünü yansıtan öğretici bir resim karesi gibidir.

2.4. CAHİT ATAY – SULTAN GELİN

Cahit Atay, oyunlarında köy ve kırsal alanlarda yaşayan insanların sorunlarını ele alan oyunlar yazmıştır. Oyunlarında çoğunlukla kırsal kesimlerde karşılaşılan kuraklık, ekonomik yetersizlik, cehalet, toplum baskısı gibi sorunları yansıtmıştır. Oyunlarını oluştururken yarattığı tiplerin hepsi yaşadıkları sosyal sınıfı temsil edecek diyalog bütünlüğü içinde oluşturulmuştur. Böylesi doğal ağız kalıplarıyla oluşturulmuş diyaloglar, seyirciyle oyunun bütünleştirilmesine büyük katkı sağlar.

Cahit Atay'ın Sultan Gelin oyunu, kırsal kesimde geçen köy kızının göğüslemek zorunda kaldığı zorlukları anlatır. Kırsal yaşamda kadının değersizliği, başlık parasına verilmesi, eşi ölmüş kadının bir çocukla evlendirilmesi gibi sorunların gün yüzüne çıkarıldığı bu oyunun 1. bölümünde Ali, geçinebilmek için babasından kalan tarlayı Çolak Emin'e satmıştır. Çolak Emin mahkeme cezasını ödeyebilmek için tarlayı yeniden satışa çıkarmıştır. Eşi Hacer'e bu tarlayı almak için ineği satmak istediğini söyler, Hacer tek geçim kaynakları bu ineğin satılmasına razı gelmez. Tek çare Sultan'ı satmaktır.

“ALİ _ Eyi bi alıcısını bulunacak, valla ırrahat üç tarla eder Sultan

HACER- Ne üçü, beş tarla de gorkma. Alıcısı da yoh değel gızın. Zelha garı, oğluna almak ister.” (Atay, 1972, s. 12).

2. bölümde Ali ve Hacer kızları Sultan'ı, Zelha kadın'ın askere gidecek oğluna vermek ister. Zelha kadın, Ali ve Hacer'le başlık parası karşılığında anlaşmaya varacakken sahneye Kazım, Zeynep ve Sefer girerler. Kazım oğluna kız aramaktadır. İki aile arasında, açık artırma şeklinde başlık parası için bir yarış başlar. Ali, bu durumdan oldukça memnun kalmıştır. Ali, hiç beklemediği kadar yüksek bir başlık parasına anlaşır.

3. bölüm, düğün gecesidir. Sultan ve kadın gerdek odasında düğünün bitmesini beklemektedir. Sultan, henüz Osman'ı görmemiştir. Kadın, Sultan'a Osman'ın doktor raporu olduğunu ve bu yüzden askere alınmadığını anlatır. Nasıl biriyle karşılaşacağını bilemeyen Sultan oldukça tedirgin beklemektedir. Davul sesleri yavaş yavaş kesilirken Osman, sağdıç birkaç delikanlı sahneye girerler. Osman'ı gerdek odası için yumruklamaya başlarlar. Osman, yumrukladığı için oldukça yorgun düşer. Osman, Sultan Geline elini bile süremez. Hastalığı nükseder ve sabaha karşı ölür. Kazım, oğlunun ölmesine duygusuz ve tepkisiz kalmıştır. Sultan'ı satın aldığı için baba evine göndermek istemez, küçük çocuğunu Sultan'la evlendirmeye karar verir.

4. Bölümde, Sultan'ın babası onu geri almak ister ancak küçük oğlu Kazım Veli için tekrar başlık parası veremeyeceğini söyler ve Sultan'ın gitmesine izin vermez. Sultan, Veli'yi annelik eder gibi büyüttüştür. Aradan on yıl geçmiştir. Veli, yetişkin bir delikanlı olmuştur. Anne Zeynep'in karşı çıkmalarına rağmen Kazım, Veli ve Sultan'ı evlendirmiştir. Gerdek odasında Veli, ablası olarak gördüğü Sultan'la aynı odada kalınca ne yapacağını şaşırır ve alnına silah dayar. Sevdiği Hayriye'ye gitmek için Sultan'dan izin ister. Sultan büyüttüğü Veli'nin başkasıyla gitmesine gönlü razı olmasa da çok sevdiğini anlayınca Veli'nin kaçmasına müsaade eder.

“VELİ _ Hayriye kız gendini ırmağa atsin.. ölüsünü bostanlarda ırmak gıyıya vurada ben duram ha? Valla öldürürüm gendimi..

SULTAN _ O kadar yangınsın demek? Olanlar olmuş desene...” (Atay, 1972, s. 65).

Veli, kaçınca Kazım, peşlerinden gidip vurmak ister ancak; Sultan gelin emekle büyüttüğü Veli'ye kıyamaz, Kazım'ın, Veli'yi öldürmesine müsaade etmez. Cahit Atay 'kırsal kesimde kadın' olgusunu çözümsüz bir yola sürükler. Sultan'ın çocuksuz olması yine onun hiçbir hakkının olmadığını kanıttır.

ALİ _ Kötümü yani kız? Keklik eşine gavuştu.

HACER _ Ya bu kız n'olacak eşsiz? Böyle, çocuksuz dölsüz?

SULTAN _ Çalışırım ana.

ALİ _ Ehi bah işte kızın düşündüğü var.

SULTAN _ Çalışırım iş görürüm ben. Çifti oraktı harmandı ne olursa..

ALİ _ Eferim gızım eferim.

SULTAN _ Bah göreceğiniz Sultan gelin neymiş? Dillere nam salacağım, Sultan gelin dey.. Bi Sultan gelin varmış, Hay maşallah on ırgat tüketir diyecekler. (Atay, 1972, s. 70).

Cahit Atay'ın yöresel ağızla harmanladığı oyun diyaloglar, kırsal kesimde özgürlüğü olmadan yaşamak zorunda kalan Sultan'ın yine var olma çabası mutlaka bir işe yaramasına bağlanmıştır. Babası onu eve götürmek ister çünkü kendi evlerinde de yapılacak bir çok köy işi vardır. İkisi kendi arasında eşya gibi Sultan'ı çekiştirirler. Kazım işleri aksamaması için yeni doğan oğlunu Sultan Gelin'in eline tutuşturur, kırsal kesimde 'kadına' yüklenen değersizlik, onu ötekileştirme, bir meta gibi görme oyun sonunda da değişmez. Oyun, son repliğiyle oldukça manidar şekilde biter:

KAZIM _ (..) Yürü haydi gız, ne surat eden öyle. Nikahsa nikah, oğlansa oğlan sana.. bi acer yavukluki gönlünce böyüt, çıkar ortaya.. emme buna eyi sahap çık ha, gaçırma elinden, sıkı tut.. (Atay, 1972, s. 73).

Kırsal kesimde geçmesi dolayısıyla daha diyalogların en başından kadının ezilmesini bir eşya bir nesne gibi başlık parasına verilmesi yerel konuşma biçimleriyle oldukça etkili biçimde yansıtılmıştır.

ALİ _ Aldık getti tarlayı garı.

HACER _ Nası?

ALİ _ Sultan var ya Sultan.. Unuttuk gızı.. Ne güne durur o.. Sultanı satarık. (Atay, 1972, s. 12).

Sultan'ın içinde bulunduğu durumun ilk habercisi anne ve babasının diyaloglarıdır. Kısa net anlatım oyun bütününe kapsayan mesajı da içerir. Karakter kişilikleri fazlaca dallandırılıp budaklandırılmadan şekillendirilmiştir. Kırsal kesimde geçen olay, yöresel ağız kullanımıyla kişilerin kültür ve eğitim seviyesi doğrudan izleyiciye geçer. Kendine has özellikler içeren bu tipik durum, köylü kimliğinin de fotoğraflanmasıdır. Mevcut kişiler duruma uygun konuşarak silik kişilikler olmadığı gibi oyun metni boyunca rolü içinde kaybolmazlar.

Cahit Atay, köy insanını kendi kültürü içinde ele alarak kadın sorunsalını; kadınların yok sayıldığı, eşya gibi satılacak kadar değersizleştirilen tutumu eleştirmektedir. Oyunda Sultan gelin evdeki tüm iş gücünü tek başına yapar. Temizlik yapar, tarlada çalışır, çamaşır yıkar, çocuk büyütür ancak yine de kimse onun varlığını kabul etmez. Kırsal kesim kültüründe her cinsiyetin farklı görevi vardır kadına yüklenen görevlerin karşılığını da alamayacak kadar ötekileştirilmiştir. Osman doktor raporuyla onaylanan hatalığını, ataerkil düzen kabul etmez. Yazar, Ataerkil düzen zorbalığını kırsal kesim insanının konuşma örgüsü içinde onların eğitimsizliğini vurgular nitelikte yansıtmıştır.

KADIN _ Galk gız galk, şinci onardım yatağı. Tohtor lapor vermiş emme, Kazım ağa bin parça etmiş laporu.. Ne demek ola, tohtor ne bilir demiş. Osman'ın anası garşp ses edemez, ganlı yaşlarını içine akıtır anca. Gocasının gorkusuna kimselere açılmaz. Beni ziyade severde.. bilir sır çıkmaz benden..

SULTAN _ Derdi.. derdi neymiş?

KADIN _ Osman'ın derdi mi? Yoh adam sende.. öyle onmaz bir maraz deġel.. Bulaşık da deġel.. Yüreġi daralır mış anca.. Yalnız helecan hiç gelmezmiş.. tohtor sakın bilem evlenme.. (Atay, 1972, s. 34).

Cahit Atay, oluşturduğu oyun kişileri, cahil ama kendi menfaatlerini gözetecek kadar işini bilir kişilerdir. Diyalog örgüsünün tümünde gördüğümüz yerel konuşma biçimi kişiler hakkında çok fazla söze gerek kalmadan bilgi sahibi olmamıza neden olmuştur. Elbette oyunun geçtiği yerin kırsal bir mekân olduğu, yöre kültürünün nasıl biçimlendiği yine ağız kalıplarına bakılarak anlaşılabilir.

SULTAN _ Böyle yaşamaktansa, gider kendimi ahıra asarım daha eyi

VELİ _ Aklını mı yitirdin aba? Bah aba. Sen.. sen aba..

SULTAN _ Benim mömkinim kesik.

VELİ _ Ne demek ola? Sen daha. Sen daha eyisin.. demem şükine.. sen güzelsin daha valla derim inan.. hilaflım yoh.. sana şu bizim köyde ilayık..

SULTAN _ Kimseler ilayık deġel bana.. onun için sende benden kaçanyaya aha.. (Atay, 1972, s. 63).

Sultan gelin, büyüttüğü Veli'yle evlendirilmiştir. İçten içe durumun çığlığının farkında olsa da kadınlık içgüdüleriyle yine reddedilmenin, beğenilmenin üzüntüsünü yaşar. Yazarın diyalog örgüsü bütünüyle oyun kişilerinin gerçek hislerini yansıtır. Kırsal kesimde görülen ağız kalıpları ve sosyal yaşam düzeni diyalog bütününe hizmet eder şekilde biçimlendirilmiştir. Genellikle kırsal kesimde görülen imam nikâhı, oyunda kültür yansıması olarak kullanılmıştır. Sultan, Osman'la da Veli'yle de imam nikâhıyla evlendirilir. İmam nikâhı, ataerkil düzende kadına kolaylıkla eziyet ederken, kadının da herhangi bir düzlemde hakkını arayacak duruma getirilmez. Cahit Atayın oluşturduğu diyalog yapısı olması gerektiği gibi gerçekliği yansıtır. Bu bakımdan yerel kültürü yansıtan her durum oyunun bütününe hizmet eder.

KAZIM _ (...) Veli dersin, aha ağızyla ikrar gelir gendisi kaçırılmış. İki oğlandan oluncak ne olacak çiftim - harmanım benim ?Ortakçılar elinde mi galacak.. Gelin bahacak. Hemi dörtbin gaymeyi boşa saymadım buna. (...)

ALİ _ Bende de tarla çoġaldı.

KAZIM _ Duyardık gızın başlık parasından yaptın onları.. (Atay, 1972, s. 71).

Tiyatro dili, yazar Cahit Atay'ında kullandığı gibi edebi unsurlardan ziyade, anlatıldığı kırsal kesim durumuyla birebir örtüşmektedir. Diyalog bütünü her biri imla

hataları gözetilmeden oluşturulmuştur. Bu da izleyicide gerçek bir his oluştururken oyuncularında rolünün alt metnini oluşturmasında kolaylık sağlar. Cahit Atay'ın yarattığı bu ahenk, sarf edilen gayret itibari ile bir bütün oluşturmaktadır. Diyalog düzeni o kadar samimi oluşturulmuştur ki, oyunun samimi ve canlı edası oyun boyunca devam eder. Bu durum köylünün köylü gibi konuştuğu öz-yapı sesinin, tiyatro sahnesinde 'etkinlikli' dönüşümüne en güzel örneği teşkil eder.

2.5. HALDUN TANER- SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI

Türk Tiyatrosunu evrensel boyutlara taşıyan önemli yazarımız Haldun Taner, içinde bulunduğu dönemi, yaşam koşullarını eserlerinde ustalıkla yansıtmıştır. Yazarlığının ikinci evresinde yazdığı kabul edilen Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyununda, Brecht'in epik anlayışını olduğu gibi kabullenmeyip geleneksel Türk Tiyatrosunun tavrını benimsemiştir. "Taner oyunun üç ayrı perdesinde" tiyatromuzun Tanzimat'tan bu yana geçirdiği evreleri Molière'in George Dandin oyunu üzerinden, bu üç evredeki, üç ayrı yorumunu sunar." (Yüksel, 1986, s. 107). Böylelikle Türk tiyatrosunun batılılaşma serüvenini anlatırken üç farklı zamanda bu durumu irdeler. Oyun kişilerinin konuşma biçimleri, oyun içinde oyun tekniğiyle oyun eğlenceli hale getirerek seyircide özdeşleşme olgusu yaratmaktadır. Taner'in, Brecht'in tiyatro anlayışından büyük ölçüde yararlandığının ancak; önemli noktalarda ondan ayrıldığına en büyük kanıtlarından biride kullandığı dildir. Taner'in ve Brecht'in farklılaştığı durumlardan biri yerel öğelerin kullanımınıdır. Brecht, seyirci ve sahne arasında ki özdeşleşmeyi kaldırmak için yabancılaştırma tekniğini kullanırken yerel olan hiçbir duruma yer vermez; aksine Taner'in oyun kişileri ve kullandığı dil özellikleri bakımından geleneksel kültürümüzü yansıtır. Oyun kişilerinden Tomas Fasulyeciyan'ın her perde de değişen dil farklılıkları, oyunun zamansal ve kültürel değişiminin en güçlü kanıtıdır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî tavrı, epik tiyatro kuramına paralellik gösterir. Oyun da Haldun Taner'in bir sorun olarak ele aldığı tarihsel süreç içerisindeki Türk tiyatrosunun var oluş evrimini eleştirmeyi hedefler. Brecht'in oyunlarında sunduğu değişim yaratma durumu Taner'in çözüm tavrına paralellik göstermez. Geleneksel Türk tiyatromuzun göstermecî yönü, oyun içinde oyun mantığıyla, dil özellikleriyle biçimlendirilmiştir.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyunu, bir sarmal şeklinde biçimlenirken, hem zamansal hem de dilsel özellikleri bakımından çok boyutlu özellikler olarak karşımıza çıkar. Üç perdeden oluşan oyunun konusu, Türk tiyatrosunun kendi kimlik arayışının üç farklı zaman diliminde yansıtılmıştır. Birinci perdede, Tomas Fasulyeciyan'ın tiyatro topluluğuyla Molière'in oyunu Georges Dandin üzerinden hikâye edilir. İkinci perdede Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamalarıyla oyun yeniden uyarlanır. Üçüncü perdede ise, Küçük İsmail öncülüğünde tuluat tavrına yakın biçimde yeniden verilir. Üç perdede de oyun kişilerine birden fazla rol biçilerek aynı hikâye üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

Oyun tarihsel gerçeği yansıtır. Birinci perde, İstanbul'da aradıklarını bulamayan Tomas Fasulyeciyan ve arkadaşları Bursa'ya gelir. Bursa'ya sürülen Ahmet Vefik Paşa'nın onlara yardım edeceğinden umutludurlar. Georges Dandin oyununu Kıskaç Herif adıyla prova ederler. Küçük İsmail oyun metnine birebir bağlı kalınmasından pek hoşlanmaz ve tuluat tarzına atıfta bulunur. Ahmet Vefik Paşa, oyunu izlemeye gelir ve oyunu eksik bulur; oyunculara, bir tiyatro topluluğu kuracağını ve maaş karşılığında oyunlar sergileyeceklerini söyler.

İkinci perdede, sözü edilen tiyatro binası kurulmuştur. Ahmet Vefik Paşa öncülüğünde oyun Yorgaki Dandini adıyla prova edilir. Ahmet Vefik Paşa oyunu, fars türünde yorumlanması gerektiğini savunur. İsmail, ise oyunun tamamını Türk kültürü ekseninde yorumlanması gerektiğini söylese de Ahmet Vefik Paşa bunun şimdi değil ilerleyen zamanlarda doğru olacağını savunur. Tarihsel gerçekliği yansıtan oyun, Türk tiyatrosunun var oluş evrelerini birebir yansıtan öğelerle harmanlanmıştır. Ermeni oyuncuların söylem farklılıklarını ortadan kaldırmak için diksiyon derslerine yönlendirmiş, seyircilere tiyatro adabı için el ilanları bastırmış, halkı tiyatroya ısındırmak için tiyatroya gitmeyi zorunlu tutmuş ve buna uymayan kişileri cezalandırmıştır. Bu iyileştirme aşamalarından sonra Ahmet Vefik Paşa'ya 'vergi borçlarının ödeme emri' yazılı bir telgraf gelir, bu telgrafla sahne kararır.

Üçüncü perdede, Fasulyeciyan, aradan dokuz buçuk yıl geçtiğini, Ahmet Vefik Paşa'nın görevinden sürüldüğünü ve tiyatro binası dağıldığını anlatır. Oyun, Ahmet Vefik Paşa'nın evinde devam eder. Fasulyeciyan ve Vizental Paşa'yı ziyarete gelmişlerdir. Aralarında ki sohbette Mahkeme-i Şeriye Naibi Asım Bey'in verdiği jurnale istinaden, Fasulyeciyan idaresindeki kumpanyanın haftada üç gece tiyatro

oylattığını, edebiyat öğretmeni İbrahim Efendiyi hoca tayin etme ve kadınlara tiyatrodaki roller verme cüretinden dolayı ihtar edildiği anlatılır. Bu yeniliklere karşı devletin takındığı durum eleştirilirken o esnada Çığırkan İsmail Efendi, Handehaneî Osmanî Kumpanyası'nın sahnelediği Sersem Kocanın Kurnaz Karısı komedyasının, bu akşam Göksü Gazinosunda oynayacağını duyurur. Hepsi oyuna gitmeye karar verir. Fasulyeciyan'da oyuna gider. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Tuluat tarzında biçimlenmiş bir oyun olarak karşımıza çıkar. Son perdeyle birlikte Türk tiyatrosunun olması gerektiği biçem vurgulanmıştır.

Tiyatromuzun oluşum hikâyesinin yanı sıra oyunda, Moliere'nin oyunu üç hikâye biçiminde ele alınmıştır. Georges Dandin oyununda Dandin, basit bir çiftçidir ve soylu bir ailenin kızıyla evlenmiştir. Karısı her fırsatta kocasını aldatmaktadır. Kocasının durumu öğrenir; ancak karısı ve ailesi onu iftira atmakla suçlarlar. Bu durum üç perdede farklı şekilde hikâye edilmiştir. İkinci perdede daha komik öğelerle harmanlanmış üçüncü perdede ise, geleneksel Türk tiyatrosunun tipllemeleriyle karşımıza çıkar. Dandin, Himmet Ağa olmuştur. Karısının onu aldattığını öğrenince, kendisi aldatan durumuna düşer ve tüm oyun kişilerince suçlanır. Üç farklı biçimde üç farklı isimle karşımıza çıkan Georges Dandin'in dil özellikleri de üç farklı biçimlerde karşımıza çıkar.

Fasulyeciyan, Ermeni bir tiplleme olması dolayısıyla dil özellikleri farklılık gösterir. Bireyin oluşturduğu toplumda, farklı toplumsal yapıların oluşmasının etnik ve kültürel yapıların varlığı yadsınamaz derecede önemlidir. Bu durum benliklerinin izlerini taşıyan onları var eden dil farklılıklarıyla bilinirler. Etnik açıdan farklı olan dil özelliklerinin çeşitliliğinin en güzel kanıtını Fasuleciyan'ın dil özelliği belirler. Bir toplumun farklı bir ülkede yurt tutması, dil özelliklerinin de farklılaşmasına neden olur. Fasulyeciyan, oyun boyunca bozuk Türkçesiyle karşımıza çıkar. İkinci perdede, Ahmet Vefik Paşa'nın yönlendirmeleriyle Kayseri ağzıyla konuşmaya çalışır. Son perdede ise, köylü Himmet Ağa olarak köylü ağzıyla konuşur.

Yukarıda da bahsettiğimiz üç farklı hikâye biçimi üç farklı dil özellikleriyle zenginleştirilmiştir. Fasulyeciyan'ın konuşma farklılıkları yazarın zaman içinde Türk tiyatrosunun evrimine kanıt oluşturur. Tarihsel gerçeği yansıtması bakımından o dönemde genellikle Ermeni uyruklu oyuncuların Osmanlı tiyatrosunda yer alması şu diyalogla anlatılmaktadır:

FASULYECİYAN _ Telaffuzu beğenmor. Zo, Ermeniler olmasa idi, memlekette teatro olurdu? (Taner, 2005, s. 52).

Ermeni uyruklu kişilerin büyük yer aldığı dönem, elbette ki telaffuz sıkıntılarını da beraberinde getirmiştir. Tarihsel gerçeği yansıtan durum oldukça gerçekçi bir dille, Fasulyeciyan kişisi üzerinden yansıtılmıştır.

FASULYECİYAN _ Bırrr bırr bırr bırr.. Nu olur? Patyon arabası gibi koşturorsun. Kelimeleri düğün çorbası gibi hamhum şaralop yutorsun. Bu sefer de mimik bindiremorum. Sükutları konuşoramorsun be evladım. (Taner, 2005, s. 41).

Ahmet Vefik Paşa'nın yönlendirmeleriyle Fasulyeciyan'ın kayseri ağzıyla konuşmasına karar verilir. Oynayacağı oyun kişisi görgüsüz bir taşralıdır. Ağız özellikleri de bu biçime uydurulmuştur. Yazarın burada yansıttığı tutum sözünü etiğimiz ağız özelliklerinin en güzel örneklerinden birini oluşturur. Bir oyun kişisi tiyatro da ona biçilen özelliklere uygun bir dil kalıbına sokulmalıdır. Bu kişi, taşralıysa taşralı gibi, aristokratsa aristokrat gibi pazarcıysa pazarcı gibi konuşma özelliği taşınmalıdır. Oyun içinde oyun mantığıyla yaratılan bu durumda Fasulyeciyan, taşralı bir oyun kişisi olan Dandini'yi Türk kültürüne de yakınlaştırmak için kayseri ağzıyla prova eder. Bu yaşam gerçeği, Taner'in oyun da yansıtmış olduğu gerçeklikle birebir örtüşür.

KOKONA EZMARAGDA _ Benim yüzüme karşı ne zaman kaynana demekten vazgeçip de Kokona Temunçe deyi saygılı olacaksınız?

DANDİNİ- Gurban olayım, siz bana damat dersiniz de ben size gaynana diyemez miyim? (Taner, 2005, s. 78).

Yine aynı doğrultuda, üçüncü perdede Georges Dandin'i köylü Himmet olarak canlandıran Fasulyeciyan'ın dil özellikleri köy ağzı özellikleri taşır. Yazarın yansıttığı bu gerçekçi durum üzerine ağızdan sık yararlandığı görülmektedir. Köylü bir tiplmeyi oluşturmak için onlar gibi konuşmayı benimsemiştir. Böylelikle ağız kullanımı suretiyle hikayenin bizden oluşuna ve Türk tiyatrosunun son evrelerde bizim kültürümüzü yansıttığının en güzel örneğini teşkil eder. Bu iki yönlü anlatım hem halkla iç içe hem de yazarın ana fikrini en etkili biçimde ele aldığını kanıtlamaktadır. Himmet diyaloglarından birkaç örnek şu biçimdedir.

HİMMET _ Para babası, taşralı görgüsüz ayı ha! Siz asil şehirli olmuşsunuzda ne olmuş! Ben şimdi onlara gösteririm. Hele bir içeri gireyim, gapıyı da sürmeleyeyim. (kapıyı kilitler) Gurç gurç. Sonra da anasını babasını çağırır, bu ırz düşkünü gariyi cürmümeşut halinde yahalatırım. (Taner, 2005, s. 115).

HİMMET _ Yok efendim, yağma yok, şimdi gelecekler var. Bahalım buna ne gulp uyduracaksınız? Belkim gece yarısı ziyarete gittiniz, yoksam gomsuda loğusa mı vardı dediniz? İbiiiş.. İbiş!.. Nerdesin? (Taner, 2005, s. 117).

HİMMET _ Ulan benim anam bubam çohtan öodü. Sen git, garının anasını bubasını çağır dedim. (Taner, 2005, s. 118).

Dramatik metinde ağız kullanımı bizlere Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyununda olduğu gibi seyircide aidiyet duygusunu güçlendirdiği gibi, ağız kullanılan oyun kişinin de ait olduğu toplumsal yeri, eğitim durumu gibi tanımsal olguları yansıtır. Bu oyunda yazarın Türk tiyatrosunun evrimleşme sürecini, faklılaşan dil örgüsüyle de yansıtarak etkileyici bir anlatım yöntemi kullanmıştır. Kullanılan ağızla ise, oyun kişilerinin gösterilmek istenen özellikler bütününe fazla bilgiye gerek kalmadan anlaşılmasını sağlamıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu çift etkili bir anlatımı doğurmuştur. Bu durum anlatıma çok boyutlu bir işlev kazandırırken kendi kültürel dünyamızın dil özelliklerini yansıtmasında kendini göstermiştir. Bununla birlikte akıcı, anlaşılır sade bir dil örgüsü olarak oyunun temasına hizmet eder. Bu yerel varyanta ait ağız kullanımı yazarın dil olgunluğunu ve zenginliğini yansıtırken, devingenliği yüksek bir sahne görüntüsü oluşturur. Taner'in etkin biçimde kullandığı bu çift anlamlı dil kullanımıyla bize Türk tiyatrosunun zaman içinde evrildiği noktaların kanıtını, kullandığı dil matematiğiyle gözler önüne sermiştir.

2.6. MURATHAN MUNGAN – TAZİYE

Töre, toplumda kuşaktan kuşağa aktarılan, yazılı olmayan ancak etkin olduğu toplumda etkisi çok büyük bir olgudur. Oyunun ana temasını oluşturan töre kavramı, İnsanlık tarihi boyunca işleyen kurallar bütününe karşı konuşamaz bir gücü olarak yansımıştır. Törelere, hayatı düzenleyen yazılı kanunlar kadar yaptırımli bir olgu olarak görülür. Töre olgusu genellikle kırsal kesim alanlarında içine kapanık toplumların yaşam biçimlerinde görülür. Murathan Mungan'ın Taziye oyunu hakkındaki görüşleri şöyledir;

Asya örneklerinin uçsuz örneklerinden yola çıkarak yazılmıştır Taziye. Bir ölünün başında yakılmış uzun bir ağıt, siyah bir şiir, kanlı bir baladır. Tüm yaşamı bir ölünün başında anlatma oyunudur. Oyun bittiği yerden yeniden başlar, kendine katlanır, zaten bütün oyun kendi içinde de kendine katlama oyunudur. (Mungan, 1996, s. 56).

Murathan Mungan, geleneksel adetlerimizi, din mitsellerini oyunlarında sıkça kullanır Mezopotamya üçlemesi oyunlarında, adet ve gelenek sayılan her türlü kısıtlayıcı olguların insan üzerine etkilerine yer vermiştir. Oyun dili, mevcut olduğu coğrafyanın özelliklerini yansıtan, zengin, şiirsel bir dildir. Eserin geçtiği coğrafyanın tüm kültürel kodları oyun diline yansıtılmıştır. Oyun kişilerinin Güneydoğu ağızıyla

biçimlendirirken, oyunun ‘ağza’ uygunluğu şiirsel dilinin izin verdiği ölçüde kullanılmıştır. Oyunda erkek egemenliğinin hâkim olduğu bir ortamda, törenin insana yaptığı baskı bir alın yazısı olarak ele alınmıştır. Geleneksel inançların hâkim olduğu, bir ortamda maddi manevi tüm kültür öğelerini kullanan zengin bir dil kurgusuna sahiptir metin.

Oyunun konusu, dil özelliklerini incelenmesi açısından öne arz eder bu bağlamda; Ön oyunda, gebe olan Fasla kadının doğum sancıları çektiği bir düş sahnesi gibi yansıtılmıştır. Doğacak çocuğun töreye bir kurban daha vereceği kaçınılmazdır. Düş oyunu gibi yansıtılan bu sahne, Heja’nın doğduktan sonraki ilk repliğine yansıtılır.

“HEJA _ Doğduğum günü bilmiyem. Daha sonraki günlerde hatırımda değildir. Bildiklerimin hepsi ölüme dair...” (Mungan, 2014, s. 110)

Devam eden birinci bölüm, BedirhanAğa’nın sahne ortasındaki kefenli naşı üzerine devam eder. Ağlayıcı kadınlar ve Başağıtçı Bedirhan Ağa’nın başından yas tutmaktadırlar. Geriye dönüşlerle anlatılan olay örgüsünde Bedirhan Ağa, kan davalısı Şerho Ağanın kızını, düğününden kaçırmıştır. Onun namusunu kirletip atmak niyetindeyken Fasla kadın’a âşık olur. Bedirhan, Ağa Şerho Ağa’nın onu öldüreceğinin bilincindedir. Her gece kâbuslar içinde uyanır; bu duruma çözüm üretemez; çünkü törelerden kaçamayacağını bilincinde bu durumu bir alın yazgısı olarak kabul eder. Öte yandan Bedirhan Ağa’nın annesi Kevsa Ana, bir çocukları olsun istemez. Soyunu devam ettirecek Heja’nın kanı düşman kanını taşır. Korkulan yaşanır ve Şerho Ağa’nın üç oğlu kasrın duvarlarını aşarak Bedirhan Ağa’yı öldürürler. Onların yaşadığı yüksek duvarlı haneye düşmanın girmesi zordur. Bu durumda Düşmanı, haneye birinin alması gerekir. Tek şüpheli Fasla Kadındır.

Ara oyunda, Hz. İbrahim’in oğlunu kurban etmesi tasvir edilir. Ancak sonu, bilinen mitsel son gibi bitmez. Gökten koç inmez ve Hz. İbrahim oğlunu kurban eder. Burada yazgının ve kaderin kurbanı olan insan durumu betimlenmiştir.

İkinci bölümde yaşlı oyun kişileri tarafından bir mahkeme kurulmuştur. Bedirhan Ağa’nın öldürüldüğü gün Kasrın merdivenlerinden geçip kapıları açan kişinin Fasla Kadın olduğuna inanılır. Düşman kişi Şerho Ağa’nın kızı olması dolayısıyla tek şüpheli Fasla Kadındır. Fasla Kadın, beklenen mücadeleyi veremez, mahkeme Fala Kadını suçlu bulur oğlu Heja tarafından öldürülmesine karar verilir.

İfa Sahnesi, Heja henüz on beş yaşındadır; ancak töre baskıları gereği annesini vurmak zorundadır. Heja, karşı gelemediği bu durumu kabullendiği için artık Ağa sayılmıştır. Annesi yazgısına boyun eğmiştir bunun için Heja'yı cesaretlendirir. Heja, annesini öldürür. Son sahnede artık ağıtçı kadınları istemez annesinin yasını sadece kendisi tutacaktır.

Murathan Mungan'ın oyun dili oldukça zengin, özenle seçilmiş cümlelerle, şiirsel bir dil kullanmıştır. Yazar, oyunun sahne dinamiğini yansıtan parantez içlerinde bile süslü bir dil kullanır. Örnek olarak; "(Işığı lekeler kara gölgeleri. Sonra ağır ağır sahnenin ortasına doğru yürürler.)" (Mungan, 2014, s. 103). Bu denli zengin bir dil tarzı olan yazarın, oyun dilinin tamamını ağız kalıplarıyla donatması beklenemezdi. Ortamın geçtiği yöre itibarıyla oyun kişilerinin ağız kalıplı cümleleri oldukça estetize edilmiş bir tarzda yansıtılır.

Yörenin çok ağır, çorak ve kasvetli atmosferinin yanı sıra, oyun kişilerinin sözlerine giydirilen şiirin içkin-katolik çağrışımı, insanın yaşam karşısındaki sonuçsuz tepinilerinin trajedisini anlatmaktadır" (Aydemir, 2010, s. 277).

Güneydoğu ağız kalıplarını yansıtan diyalog örgüsü kırsal kesimin yaşam gerçeğine uygun bir dil bütünlüğü yansıtır.

Doğal konuşma biçimiyle yansıtılan ve Türkçe gramer yapısına uymayan soru kalıpları da yine güneydoğu ağız kalıbı içinde değerlendirilir. Güneydoğu yöresinde soru cümleleri, günlük konuşma ağzında devrik yansır. Bu da doğal gerçekliğe ne denli ayak uydurulduğunun kanıtıdır. (Aydemir, 2010, s. 292). Oyundan örnek diyalog örgüsü şu biçimdedir;

KEVSA ANA _ Ben bilirem o uğursuz el kimindir ?Ben bilirem kapıya ulaşan karanlık ayakların sahibini.. (Mungan, 2014, s. 117).

HEJA AĞA _ Benden razısan aney?" (Mungan, 2014, s. 148).

"HEJA AĞA _ Şu koca bozkırda kaç alın yazılmıştır ana canına kıymağı? (Mungan, 2014, s. 147).

Türkçe gramer yapısındaki cümle yapımız, özne – nesne – yüklem şeklinde biçimlenir. Güneydoğu yöresinde bu cümle yapısı yüklem başa çekilmesiyle yapılır. Özne ve yüklem çarpıtılarak oluşturulan cümle yapısı ise şu biçimde yansıtılır;

BEDİRHAN AĞA _ (...) Kin tutmuştu yüreğime giden yolların başını. (...) (Mungan, 2014, s. 120).

BEDİRHAN AĞA _ Hiç olmaz olur Heja. Helbet vardır muhtaçlığım. (...) (Mungan, 2014, s. 127).

HEJA AĞA _ (...) Seninde bana merhametin yoktur ata kişiler gibi (...) (Mungan, 2014, s. 147).

Dil örgüsü, yaşadıkları kırsal kesim ağzına uygunluk yansıtır. Töre'nin yıkıcılığına karşı sevgiyi koyan yazar, bu güçlü karşıtlıkları şöyle yansıtır.

FASLA KADIN _ (...) Heç karın olmamışam gibi, sana senden bir oğul vermemişem gibi ve de aha bu kara yağmağım gibi bir kara sevdayı gizlerim, yüreğimin saklısında..

BEDİRHAN AĞA _ Seni kaçırmak için bin kişi vurmam caiz olsa gene vururum Fasla. Sen benim ölümüm sen! (Mungan, 2014, s. 122).

Oyun dilinin bilgi veren anlam yüklü diyalogları, çatışmanın devingenliği doğrultusunda oldukça işlevseldir. Yazar törenin, insan üzerindeki yaptırım gücünü eleştirir Heja, hiç yaşamak istemediği bir hayata doğmuştur. Törelere gerektirdiği gibi düşünmeye zorlanmıştır. Bir evlat olarak annesinden nefret etmek zorunda bırakılmıştır. O da tüm oyun kişileri gibi, yazgısının gerektirdiği gibi yaşamak zorunda bırakılmıştır. Heja'nın dil tavrı, yaşamak zorunda bırakıldığı toplum düzeninin kanıtıdır.

HEJA _ Benim anam lanetli gibidir babey. Kasrın insanı sevmez anamı. Şerho ağa'nın kızdır, deyi gönül yaklaştırmazlar anama. Biliy misen ben anamdan çok utanırem babey, çok utanırem. (Mungan, 2014, s. 128).

Murathan Mungan'ın oyunları, Güneydoğu'nun kültür geleneğinden şifreler ve kodlar barındırır. Buna bağlı olarak dil yapısı da hem yapısal hem de çağrışımlarla yüklüdür. Dış dünya düzenini reddeden bir toplumda, mahkeme kurulunu, yörenin yaşlıları yürütür. Fasla Kadın mahkemenin kurbanı seçilmiştir. Kendisini savunmak için sadece sevda sözcüklerini kullanır. Onları inandıracak bir kanıtı yoktur. Yazgısından kaçamayacağına bilincindedir ve teslim olur. Dördüncü Yaşlı kişisi, tüm mahkeme heyetinin düşüncesini tek başına sırtlanır. Mahkeme kurulunu yöneten kişinin, dil tavrının ağızla oluşturulması da yine o 'yöre kültürünün kararı' olduğunun kanıtını oluşturur. Mevcut düzen, kendi yaşama kurallarını oluşturmuştur. Bu yüzden mahkeme kararı da o kültürün yansıması ve biçimlenişidir. Mahkemede ki hüküm kararını verecek oyun kişilerin ağızla örülen dil örgüsü tesadüf değildir. Örneği şu biçimdedir;

DÖRDÜNCÜ YAŞLI _ Lakin sen bu aşiretten değilsen Fasla Kadın. Ve de Şerho Ağa'nın kızısan. Ve de öpeöz düğününden kaçırılmış bir düşman kızısan. Ve de aşiret yüzünü topraktan kaldırmaya sebep, böyle bir kanlı işe bıçak bileyebilersen. Ve de kocanı ölüme verebiliyisen. (Mungan, 2014, s. 141).

Törenin baskıcılığı altında ezilen Heja'nın oyun dili onun yaşadığı tüm baskıların kanıtıdır. Oyun dili kişinin dil örgüsü oluşturulurken gücünü sözden alan bir yapıda yansıtılır. Heja'nın dili, hesaplı ve bilinçli bir titizlikle oluşturulmuştur. Refik Erduran oyun dili hakkında şöyle der; “Seyircinin biraz olsun yadırgadığı bir söz sahnede ölü doğmuş demektir.” (Tuncay, 1988, s. 33). Mungan'ın oyun dili, tiyatral metne etkin kılınarak oluşturulmuştur. Her oyun kişisi, kendi karakterinin yarattığı şekilde bir dil örgüsüyle kurgulanmıştır. Heja, henüz çocuk yaşta sayılacak kadar küçüktür. Ancak büyüdüğü toplum kültürü, onun çocukluk yaşamasına fırsat vermeden büyütülmüştür. Fizyolojik ve psikolojik durumundan seyirciyi haberdar eden diyalog örgüsü onun yaşamının bir kopyası gibi yansıtılmıştır.

FASLA KADIN _ Sen bir ağa oğlusan. Heja. Ve gayri bir ağasan, bir er kişisen! Gayri sana yüreğinin bütün kapılarına kilit vurmak düşer.

HEJA AĞA _ Yüzümde tüy bitmedi daha aney, daha bıyığı mülk edinmeden ağalığı mülk edinirem. Bir yanlış hesap vadır bu işte (...) (Mungan, 2014, s. 147).

Murathan Mungan'ın taziye oyunun dil yapısı; işlevsel olan, söz kalabalığı barındırmayan sanatsal bir dille oluşturulmuş çok fonksiyonlu bir yapıdadır. Yukarıda da örneklerle de belirtildiği gibi bu denli sanatsal bir dil tavrı olan yazarın oyun metninin tümünü ağızla oluşturması beklemezdi. O kültürün yaşam biçimini yansıtan ağız, gerekli ölçüde tüm oyun dilini kucaklayan ancak bütünü oluşturmayacak biçimde kurgulanmıştır. Karşıtlıkları yaşanan çatışmaya ve tempoya uygun biçimde devingen olarak uyum sağlar. Karakterin duygu ve düşüncesini yansıtan, geçtiği zamanın ve yörenin kültürü kokan oyun dili, gösterilen fotoğraf karesi gibi canlı ve devingen ve hareketlidir. Bireysel oyun dili, tek tek incelendiğinde de oldukça yapıbilimsel özellikler barındırır, bir bütün olarak ise; geçtiği toplumun genel tavrını tek başına anlatacak kadar işlevseldir. Bu dil tavrı, Onur Bilge Kula'nın Tiyatro-dil görüşünü hatırlatmaktadır. “Sadece bir sözcüde bulunmayıp, bir şeyler yaptığımız’ dilsel bildirimler edimseldir” (Kula, 2012, s.233). Der. Oyun kişilerinin farklı tavırlarını, oyuna hizmet eden mesajın, iletimi kişilerin kendi ‘ağzından’ sanatsal dil tavrıyla oluşturulmuştur. Kuşkusuz yazarın burada tiyatroyu sanatsal bir dil estetiğiyle biçimlendirmesinde yatar. Oyun dili çok boyutlu bir düzlemde oluşturmuştur. Oyun kişileri, Heja, Kevsa Ana, Bedirhan Ağa, Fasla kadın, kendi duygu ve düşünce boyutunu yansıtan diyalog düzleminin yanı sıra Güneydoğu kültürüyle harmanlanmış dil tavrı, oyunun çok boyutlu olarak işlev görmesine neden olmuştur. Bu edimsel

kullanım yine Kula'nın görüşünü destekler; “Burada kullanılan edimsellik kavramı, ‘gerçekleştirmenin anına, söz konusu eylemin görünürleşme’ anına ve bu olayın algılanması ve aisthesis ile ilişkisinin anına, tekilliğinin yinelenemezliği ile ilişkisinin anına vurgu yapar.” Performans sanatı metaforu, açısından bakılınca ‘her konuşma eylemi, kendi niteliği içinde yinelenemeyen tekil\özgün bir olay olarak tasarımlanır veya kavramlaştırılır.” (Kula, 2012, s. 234). Oyunun, geçtiği zaman, mekân, yöre, o yöre kişilerinin taşıdığı kültür, sahnede dili ile içkin tutulmuştur. Mungan'ın tiyatro-dil tavrı tüm bu özellikler kapsamında izleyicinin alımlıma boyutunu çok işlevsel biçimde koşullanıştır. Kullanılan ağız, dil kullanım tarzına çok boyutluluk kazandırmıştır. Bu kültürel metaforlarla harmanlanan dil, kültürel öz yapısını bozmadan ve anlatılanı pekiştirmeye yardımcı şekilde sahne ve izleyici eitişimi içinde bir bütün olarak kabul görür.

2.7. TURGUT ÖZAKMAN- TÖRE

Turgut Özakman Türk tiyatrosunun en önemli yazarları arasında sayılır. Oyunlarında genellikle toplumsal temaları konu eden dramatik motiflerle süslediği oyunlarında, oyun kişilerinin konuşma örgülerini de bir o kadar doğal kullanmıştır. Çoğu oyun yazarının aksine olayları ve kişileri toplum birey ilişkisi karşısında samimi ve gerçekçi temelle oturtmuştur.

Genellikle toplumsal olayları eserlerine konu etmesi bakımından tezin yönelişine bağlı olarak dil olgusunda da toplumun gerçekçi unsurlarını yansıtırken dil özelliklerinde, ağız kalıplarını kullanması kaçınılmazdır. İnceleyeceğimiz Töre oyunu bütünüyle toplumsal değerlerimizi değer yargılarımızı kanayan yaralarımızı yansıtır. Bu doğrultuda ele aldığı konu ve karakterleri doğallığı yansıtarak, seyirciye yakınlık kazanmıştır. Ayşegül Yüksel Töre oyunu için şöyle der; “Düş gerçekleşebilse komedi olur oyun. Özakman ise oyunsu bir yaklaşımla kotardığı güldürü öğelerini damıtarak trajik boyutu yakalar. Güçlü olan ne yazık ki gerçektir.” (Erol, 2013, s. 17).Töre temalı bu oyun kadını “yüceltmek kan davasını aşağılamak” (Özakman, 2002, s. 28). İçin töreye karşı barışı savunan tiyatro yapıtıdır.

Oyunun konusu, Erzurum'da geçtiği düşünülen bir kan davasına dayanır. 1. Bölümde bahsi geçen iki aile arasındaki kan davası uzun yılladır sürmektedir.

Çolakgiller ağabeyleri, Yakup'u vuran delikanlının köye döndüğünü öğrenirler ve peşine düşerler. İlk sahnede, Delikanlıyı vurmak için silahlanan Çolakgiller ailesinin tüm fertleri silahlanarak evden çıkınca yaralı Delikanlı (Mustafa), eve sığınır. Nene, gelinler ve Zühre evde kalmıştır. Nene, evde sözü geçen otoritedir. Mustafa'nın sığınmasını kabullenir. Düşman dahi olsa onu tanrı misafiri kabul eder. Mustafa'yı bulamayınca eve dönen kara Hasan'a gerçek anlatılınca, Kara Hasan Delikanlı'yı öldürmek ister. Evin büyüğü nene, buna engel olur. Her şeye rağmen kin ve törenin karşısına sevgiyi hümanizmi koyar Turgut Özakman. Kan davasıyla misafir adabı çatışmaktadır artık. Birinci bölümün sonunda Delikanlı, da töre kurbanı olduğu Yakup'u sadece yaralamak niyetiyle ateş ettiğini ancak, o kargaşada yanlışlıkla vurduğunu anlatır.

İkinci bölümde, on gün geçmiştir. Mustafa iyileşmeye başlamıştır. Zühre, Delikanlıyı eve getirmek için nene'de izin ister. Onun iyi niyetine inanmıştır, bunun için onu tanımak ister. Delikanlı, Zühre'nin ötmeyen kuşuna ıslık çalarak ötmeyi öğretir. Simgesel olarak Zühre'nin sıkıntılarının ve evdeki kasvetinin dağılmasıdır aslında. Delikanlı İstanbul'da yaşadığı anıları anlatır, bu da aralarındaki ilk elektriklenmenin başladığının işaretidir. Evin diğer kadınları eve gelirler bu eğlenceli hallerden rahatsız olurlar, büyük gelin tüfeği eline alıp Mustafa'yı vurmaya kalkar ancak, Zühre Mustafa'yı sevdiğini itiraf eder ve bu duruma engel olur. Kara Hasan eve gelir kuşun ötüşünü duyar. Barış ve sevgiyi simgeleyen bu seslere duymaya tahammülü yoktur.

Üçüncü bölümde, Zühre'nin aşkını itiraf eder, bu durumdan utanacağı için ev ahalisinin yüzüne bakamamaktadır. Nene, içinde buldukları bu durumun bitmesi için gençlerin evlenmesinden yanadır. Küçük Gelin'i, duruma karşı çıkmaması için ikna eder. Küçük Gelin, nene'ye yardımcı olmak üzere söz verir. Zühre'yi süsle Nene ikisini buluşturur. İki genç birbirinden utanır konuşamazlar, kuşla konuşur gibi birbirlerine duygularını ifade ederler. Mustafa, artık evden gitmek istediğini söyler. Nene, iki genci evlendirmeyi kafasına koymuştur bunun için diğer gelinlerini de yavaş yavaş ikna eder. Sahne, Mustafa'nın kaçtığı haberiyle son bulur.

Dördüncü bölümde Mustafa'nın evden kaçması, Nene'nin planlarını alt üst etmiştir. Nene tüm kadınları yanına toplamış bu durumu nasıl çözeceklerini konuşurlar. Kadın gücü imgesi altında kadınların öfkelerinin yerini, sevginin aldığı; bu uğurda töre

davasından vazgeçtiklerini görürüz. Kara Hasan, Mustafa'nın kaçığını henüz bilmemektedir töre gereği Mustafa'yı gördükleri yerde öldürmeleri gerekir. Kadınlar korku içinde ne yapacaklarını şaşırılmışken, o esnada Mustafa eve geri dönmüştür. Zühre'yi ister Nene kadınların razı olduğunu, kızı dedesinden istemesi gerektiğini söyler. Zühre, Mustafa'nın geldiğini duyunca sevinç çılgınlıkları atarak, odasından çıkar. Kara Hasan, eve gelmiştir. Nene olan biteni Kara Hasan'a anlatır. Onu ikna edebilmek için kendisinin de kaçarak evlendiğini anlatır, onu akılla ikna etmeye çalışmaktadır. Kara Hasan, suskunluk içinde sahneden çıkar, onun bu suskunluğu kabullenişinin nişanesidir. Kara Hasan düşündükten sonra, muhtarın, evi arama ihtimaline karşılık, Mustafa ve Zühre'nin kaçması gerektiğine karar verirler. Akşam namazı vakti Zühre'yi gelip alması için sözleşirler ve Mustafa evden çıkar. Olaylar beklenmedik şekilde gelişir, onu avluda gören Oğul, Mustafa'yı vurmuştur. Barışla gelişen olaylar sonunda felaketle sonuçlanır.

Kan davası içinde 'aile' kavramı, olay dizisi boyunca güçlü ve birlik içinde gösterilmiştir. Günlük hayatın yansıması gibi gözükken bu oluşumda, oyun dili de oyun temaları bağlamında duruma, olaylara, karakterlere, yaşadıkları çevreye göre şekillenmiştir. Oyunun Erzurum civarında geçtiğin şu repliklerle desteklenir.

DELİKANLI _ Bir dadaşın evine kim gelirse gelsin, Tanrı misafiri sayılmaz mı?
(Özakman, 2002, s. 153).

Karakterin kullandıkları dil; onların yaşı, hayat görüşü, geleneklerine bağlı olup olmadığının nişanesidir. Nene, diğer karakterlere göre ağız kalıplarını daha baskın kullanır. Nene, oyunda sözü geçen otoriter biridir. Onun kişilik özellikleri kullandığı ağız kalıplarının motifi gibidir.

DELİKANLI _ Bir su ver öyleyse kardeş içim yanyor.
NENE- Sen kimsen hey oğul? (Özakman, 2002, s. 153).

Erzurum ağzında görülen ağız şekli, bize onun kırsal bir yerde kökleşmiş bir kültürün kanıtıdır. Nene, olay dizisi boyunca en çok ağız kalıbı kullanılan oyun kişidir. Kan Davasının hâkim olan bir ortamda, erkek egemenliği beklense de tam tersi oyunun kahramanı bir kadındır. Otoriteyi ve kullandığı ağız kalıplarıyla kökleşmiş kültürü temsil eder. Onun eylemlerinde, kin yerine sevgi; düşmanlık yerine, barış vardır. Nene, güçlü bir karakterdir ve kafasına koyduğunu yapar. Oyun kişilerinin yıllardır içinde

büyüttüğü kin ve düşmanlığa son verir çok zor gözükse de düşman oğluyula torununu evlendirmeye ikna eder tüm bunları bir kadın olarak tek başına yapar.

K. HASAN _ Niye? Dedem babam kardeşim devrilip gitti benim ana. Bacımın eri oğlu gitti. Damadım gitti Dal gibi iki oğlum gitti. Kana kan cana can. Buda töre. Ama, bu töre has töre baş töre.

OĞUL _ Baba! Yaşı yaşıma denktir. İzin verirsen bu işi..

NENE _ Verme oğul! Silahsız bir insancığı kısıtırıp öldürmek yiğitlik değildir. Öfkene gem vur da bir dinle bizi. Ayağımı öpeyim. Bir kadınları dile oğul. (Özakman, 2002, s. 155).

Oyun kişilerinin biyolojik ve psikolojik durumları onların kullandığı ağız kalıplarına göre şekillenir. İçinde buldukları baskı altında, hepsinin barışa ve sevince özlem duyması onların kişilik özelliklerinin yansımasıdır.

K. GELİN _ Bu eli kanlıyı kim sağ koyar evin içinde? Sen şaşırдың mı nene? Kaçmaya bıraksaydım daha iyiydi...

NENE_ Erkeklerimizin yarısı mezarda çürüdü yarısı mahpus damında. Yetti gayri. (Özakman, 2002, s. 154).

Kara hasan evdeki ikinci otoriter kişidir. Yerel konuşma biçimiyle süslenen diyaloglarından, onun töresi gereği otoriteye baş kaldırmakta güçlük çektiği anlaşılmaktadır.

KARA HASAN _ Kapatın kapıyı! Kaçtı itoğlu it izi izimize karıştı birden kayboluverdi hiçe döndü hergele. Ulan piç ya yarın ya öbürğün ama elbet bir gün elime geçeceksin. Ananı ağlatacağım o zaman senin kahpe dölü. Sen Ezrail misin zalim...(Özakman, 2002, s. 155).

Diyalog örgüsü, oyun kişisini belirlediği ve betimlediği düşünülürse oyun kişisinin konuşma tarzı bize durumdan ve içinde buldukları kültürden çokça bilgi verir. Oyun kişisi, yazar tarafından öyle ustaca konuşturulur ki daha fazla bilgiye gerek kalmadan birkaç ağız kalıbıyla, anlatılanın arka yüzünde, dillendirilmeyen bilgi, seyirciye kolaylıkla iletir. Sahnede kullanılan yöresel dil, didaktik bir tutum içerir. Bu didaktik tutum gerçek hayatın, kültürün oyun kişisinin, duygusal zekasının görüntüsüdür. İki oyun kişisi yerel ağızla konuşurken ekonomik olarak biz o yöreyi kültürünü kırsal yada kentsel durumunu eğitim düzeyini kolaylıkla anlarız. Bu durum bize oyun kişisin duygu ve düşüncesini doğal yoldan kısaca iletilmesini sağlar. Bu günlük yerel konuşma biçimi, dalıp budaklanmadan süslenmeden gereksiz sözcük kalıplarına bulaşmadan kısa oldan bilgi aktarımı sağlar.

NENE _ Geç kalmadınız mı?

ANA _ Kese yoldan gelelim dedik..” (Özakman, 2002, s. 165).

Oyun kişilerinin diyalogları yazı dilinden daha çok konuşma diline yakınlığıyla yazarın üstün bir örgü kurduğunun kanıtıdır. Kırsal kesimde yaşayan kişilerin, olaya ve yaşadığı yöreye uygun biçimde gerçek yaşam diliyle donatılan eser, dramatik etkiye uygun şekilde ilerler.

DELİKANLI _ Ne edeceğim? Deli dana gibi dolanıp durdum. Baktım başka çıkarı yoktur. Dönüp geldim

NENE _ Heh Heh..Bizde bu evi muhkem ev biliriz. Adam bizden habersiz isteyince giriyor dilediğince çıkıyor. (Özakman, 2002, s. 182).

Dil bilgisi kurallarına uyma gerekliliği olmadan sahici ve doğal bu konuşma tarzı, kişinin sosyal, psikolojik, duygu hallerini yansıtır. Karakterin oluşmasında doğrudan etki eden yerel konuşma biçimi, seyirciyi de oyuna yakın kılar.

ANA _ Amaevimiz o domuzun murdar kanıyla kirlenmezse iyi olur beyim.

HALA _ O pisliği temizlemeğe ömrümüz yetmez ağam.

KARA HASAN _ Ne edelim öyleyse ?

KIZ _ Kapı dışarı edelim baba.

KARA HASAN _ Bir punduna getirip ya beni ya oğlanı devirsin diye mi?(Özakman, 2002, s. 156).

Ağız kullanımı, tiyatral metinlerde bahsi geçen yöre halkının hayat biçimini yansıttığı gibi, dramatik metne az sözcükle daha çok bilgi vermesi açısından önem taşır. Sahnede hangi yörede geçiyorsa o yöre hakkında bir kültür alışverişi sunar.

NENE _ Ben ya ölüm sessizliği az kaldı beni bile yıldıracaktı. Ölümü nazlandıрмаğa gelmez hey kızlar! Siz sevgiyi şımartmağa sevinci azdırmağa bakın! Hepiniz için ağladım. Hepiniz yerine de ağlarım Zühre!(Özakman, 2002, s. 165).

Diyalog, kişilerin bütünü olduğu durum olay yer bağlamında organik bir bütün halinde gelişmelidir. Oyun dili tüm bu işlevleri yerine getirirken yazar tarafından' az da öz' verilmiştir

KARA HASAN _ Hepsi silahlıdır.

NENE _ Silahsız erkek daha erkektir oğul!

KARA HASAN _ Kendim için mi taşıyım bu uğursuz mereti? Derdimiz bu değil miydi? Çevresinde çoban köpeği gibi dönüp durmaktayım bir kahpeliğe kurban gitmesin diye ... (Özakman, 2002, s. 173).

Gerçekçi yazdığı oyunlarla, kaçınılmaz olarak oyun dilini de konuşma diliyle ustalıkla yoğuran yazar şöyle söyler: "Özellikle gerçekçi oyunlarda direniş yazarlardan değil, oyun sanatının yapısından ileri geliyor. Arı bir Türkçe, oyuna ancak dramatik amaca uygun olduğu zaman oranda girebilir. Abdülhak Hamit'in oyunları Osmanlıca

olduğu için değil düpedüz tiyatro sanatına ve oyun diline aykırı oldukları için oynanmıyor.” (Tuncay, 1988, s. 32-33). Turgut Özakman’ın da savunduğu üzere, günlük konuşma kalıplarını, oyun metninde kullanmak, aslında anlatılan olayın gerçekliğinin, sahiciliğinin, yansıtılan yaşam gerçeğine uygunluğunun bir bütün içinde yansıtılmasıdır. Böylelikle izleyici ve oyun arasında ki bağ da kuvvetlendirilmiştir.

HALA _ (...)Canımı alacak değiller ya.Hey kadınlar derim bize kanı balla yuğmak yaraşır derim, gelin şu oğlancıkla şu kızı baş göz edelim derim..Yalvarırım, ağlarım.. (Tuncay, 1988, s. 179).

Töre oyunu, kadın gücünü yansıtan töreye karşı barışı savunan gerçekçi olgularla harmanlanmış oyun olması dolayısıyla yazar; sevgi, anlayış, sağduyu baskın kılarak belli bir yaşam gerçeğini sahne üzerine ustalıklarla yansıtmıştır. Bunu yansıtırken Oyun dilini de oyunun amacına uygun biçimde sahic, doğal, sıcak, içten, samimi şekliyle oluşturmuştur.

SONUÇ

Başlangıcından bu güne kadar birçok aşamadan geçen dil, insan benliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanoğlunun düşüncesini duygusunu yaşam biçimini şekillendiren bir olgu olarak çift yönlü etki içindedir. Dil de insanla beslenir onunla var olur. Dil, tüm işlevlerinin ötesinde sanat dili eserin ikinci boyutu olarak karşımıza çıkar. Günlük konuşmamızda konuşulan sözcükler bitirilip tüketilirken sanat dili, canlı kalır. Yazar ya da şair dili doğrudan anlatım aracı olarak görmez, o sözcüklerle biçimler kurar yeni bir dünya yaratır esasen.

Yazarın dramatik dilde kurduğu biçem, onun anlamına, inandırıcılığına hizmet eder. Diyalog, konuşan kişi ya da olay hakkında bilgi yüklüdür. Bu noktada dramatik metinlerde kullanılan ağız olgusu da hem esere hem de izleyiciye etki ederek çift yönlü bir etki sağlar.

Dili, genel anlamda bir göstergeler dizgesi olara sayarsak toplum içinde kendi kültürümüzü yansıtan geleneksel bir dil oluşumundan da söz edebiliriz. Bu geleneksel dilimiz, belli ağız kalıplarından oluşmuş ve belli bir topluluk tarafından benimsenmiş dildir. Bu dil insanoğlu tarihi boyunca belli bir topluluk içinde daha yerel kalan kendince değer kazanmış telaffuz farklılıkları olan seslerden meydana gelmiştir.

Ağız bir çevrede doğar ve büyür. Küçük coğrafi bölgelerle, çeşitli etkenler tekelinde bir araya gelen yöresel dil kullanımı doğrultusunda oluşan, ana dil haritasında bölge sınırlarını, hayali çizgilerle oluşturan bir dil ağıdır. Tarih sahasında, yerleşik toplulukların birbirinden uzaklaşması, konuşma dil yapısında da farklılaşmalara sebep olmuştur. Bağlı oldukları dil yapısına adeta bir ağacın dalları misali belli ağız dallarına ayrılmıştır. Aynı kelimenin birçok farkla karşımıza çıkması birçok nedeni de beraberinde getirir. Bu farklılaşmalarda toplumsal ve kültürel etkenlerin önemi kadar bağımsız olarak görülen bir dünyanın da resmini oluşturur. Genel dilden ayrılan bu ses farklılıkları yörenin aidiyetini temsil eder.

Yerel konuşma biçimleri Dramatik metinlerde bize o yöre kültürünün de sözü gibi yansıtılır. Doğallık, gerçeklik, inandırıcılık ilkesi olarak kullanılan ağız kalıplarında okuyucunun eseri özümsemesi açısından önem taşır. Konuşma ve yazı dili arasında mutlak bir ayırım söz konusu ise bunu edebi eserlerde yansıtmakta elbette eseri daha etkili kılacaktır. Sanat dili, bir düşüncenin bir durumun yansıtılmasını sağlarken kurulan

bağın organik özellik taşımasının en büyük yansıtıcısı ağız kullanımımızdır. Eser ile seyirci arasındaki bağ şeffaflaşır, işlevsel bir hal alırken, her an iletişimsel kalır. Dramatik metinlerde kullanılan ağız, seyircide konumsal ve kişisel bir çağrışım yaratır. Eser, fazla söze gerek kalmadan çok şey anlatmış olur izleyiciye. Tiyatronun inandırıcılık ilkesi gereği, kullanılan ağız olgusuyla bu tutarlılıkta korunmuş olur. Bu durum tiyatrodaki dil-tavır ilişkisini, kişileştirmede, olayın zamansal mekânsal durumuna üç boyutlu bir işlevselliğin yanı sıra sözün esere nasıl can kattığını da kanıtlar. Oyun kişilerinin kullandığı ağız, hem eyleme, hem olaya gerçek bir kimlik kazandırır. Her insanın yaşam koşulları, kişilikleri, düşünceleri birbirinden farklıdır. Yeryüzündeki insan sayısı kadar farklı kişiliklerinde var olduğunu kabul edersek dil ve düşünme ilişkisi açısından da o kadar dil farklılığı vardır.

Dünya tiyatrosu açısından da dramatik metinlerde ağız kullanımı olgusu paralellik gösterecektir. Kendi dilimiz için düşünürsek, hepimiz Türkçe konuşuyoruz ancak, bir durumu ifade ediş biçimlerimiz kullandığımız kelimelerimiz ve tarzımız farklıdır. Dilin kişisel tavrında; ağız, jargon, argo gibi pek çok ayrışimsal kavramları sayabiliriz ancak demek istediğimiz kişinin kendi tavrını yansıtan öznel dili, onun kişisel dünyasının tavrına göre biçimlenmiştir. Bu doğrultuda Dünya tiyatrosu metinlerinde çeviri tavrı olarak bize yansımayan yöresel söylem biçimleri aynı mantıksal kurguyla reji masasında oluşturulmaya oldukça müsait oyun kişileri üzerinden yansıtılabilir. Bir örnek olarak; Anton Çehov'un oyunları birebir gerçek yaşam gerçeğini yansıtan oyunlardır. O dönem Rusya'sı siyasi ve toplumsal çalkantıların olduğu bir coğrafyanın olduğu dikkate alınırsa, ele aldığı konularda o dönem insanın özelliklerini yansıtan gerçek dünyanın kimseleridir. İnsanlar, gerçek yaşamda nasılsa onun oyun kişileri de öyledir. İnsanların gerçek yaşamdaki gibi, basit durumunu sahneye aktarırken doğrudan bir anlatım kullanır. Gerçek yaşam kesitini eselerine konu eden yazarın, Vişne Bahçesi'ndeki gibi taşralı ve kentli oyun kişileri arasındaki dil farklarını biz çeviri metinler olduğu için fark edemesek de reji masasında bu dil farklılıklarını ayrıştırabilen bir yorum sağlamaya müsaittir. Bu söylem farklılıkları dikkate alınarak oyunu sahnelemek ağız kalıplarına dünya tiyatrosundan bir örnek teşkil edebilir. Vişne Bahçesi'nde eserin odağına yerleştirilen köylü aristokrat karşıtlığı dil özelliği açısından değerlendirilmeye alınması Çehov'un da yansıtmak istediği karşıtlığın dil tavrında da görüntüsünü oluşturur. Fakir bir köylünün oğlu olan

Lopahin karakteri, buna doğrudan bir örnek teşkil eder. Değişen düzen gereği artık varlıklı olmuş ve Vişne Bahçesi'nin yeni sahibi olmuştur. Değişen feodal yaşamı temsil eden Vişne Bahçesi'nin taşralı yeni sahibinin L. Andreyevna'dan taşra özelliklerini taşıyan bir dil kullanması beklenir. Lopahin ve Andreyevna'nın geçmiş ve şimdi üzerine değişen durumları oldukça belirgin kılınmıştır. Şehir ve taşra karşıtlığı gereği dil özellikleri bakımından, belli bir karşıtlık kurulması elbette aykırı sayılmayacaktır. Köylü - yoksul ve burjuva - zengin karşıtlığının dil üzerinden de yansıtılması anlamlı bir bütünlük oluşturur.

Oyunda bu kadar keskin karşıtlıklara yansıtılan iki oyun kişisinden Andreyevna, aristokrat, kültürlü bir karakterdir. Çehov'un oyun kişileri ait oldukları toplumsal sınıfları yansıtırlar. Lopahin ise, fakir ve köylüdür. İkisinin de değerlendirilme alanı, ait oldukları toplumsal statülerdir. Karşıtlıkları, bu karakterlerin eylem diline yansıtılarak, olay ve dil- tavır bütünlüğü sağlanabilir.

Yine aynı doğrultuda Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı oyunu bütünüyle gerçek yaşam kesitini yansıtır. Blanche ve Stella, varlıklı bir aile büyümüş toplumsal yaşamın yansıması olarak kadına yüklenen rolü yansıtırlar. Eğitimsel, toplumsal, kültürel ve ekonomik unsurların karşıtlıkları içinde kurgulandığı oyunda daha eğitimsiz ve kaba davranışlar sergileyen Stanley'in, dil farklılıkları, açısından bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Metin tercümelerinde orijinal metne bağlılık noktası elbette tartışmaya açıktır. Türkçe'ye uygunluk durumu hangi cümleye hangi cümlenin tercüme edildiği, metne bağlı kalıp kalmadığı ayrıca irdelenmesi gereken bir konudur. Çevirmenin, sözcüklerde belli eşdeğerlilik durumunu dikkate alıp almadığı noktasında muamma bir nitelik taşır. Ama yine de oyunda belirgin bir dil ayrılığı olan oyun kişileri yaşadığı toplumun ve kültürün koşulları ile oluşturulmuştur. Federico Garcia Lorca'nın Yerma ve Kanlı düğün oyunları bahsi geçen konuya, sağlam bir örnek teşkil eder. Kırsal kesimde geçen oyunlarda, görülen dil farklılıkları, çevirmenin metne ve o kültüre ne kadar bağlı kaldığı, muamma bir nitelik taşır. Basım ve çeviri yılları farklı olan Kanlı Düğün oyununun, ikisi de incelendiğinde belirgin derecede ağız farklılıkları mevcuttur. 1989 basımı Kanlı düğün oyununda, Tahsin Saraç ve Yücel Yıldırım'ın çevirisinde kırsal kesim kültürünü taşıyan Anne oyun kişisinin belli dil ayrılıklarına rastlanır. Yine aynı oyunun 2006 basımı Hale Toledo çevirisinde ise bu dil farklılıklarına dikkat edilmemiştir. Çevirmenin bu notada dikkat etmediği söz uygunluklarına reji masasında

dilin gücünü yansıtan folklorik unsurlar ağız kullanımını izleyiciler önünde kültürel kodları yaşantı niteliğine dönüştürerek kültürel ve sosyal edimlerin öz yapısını öne çıkarır.

Dramatik metne pek çok açıdan işlevsellik kazandıran dil olgusu, seyircide oluşması hedeflenen etkiyi üst düzeye çıkarmada önemli bir işlev görür. Konunun geçtiği döneme, kurulan karşıtlıklara, kişilerin ait oldukları sosyal statülere uygunluk teşkil eder. Çalışmamızın ilk bölümünde yer verdiğimiz belli oyun kişileri ekseninde kullanılan ağız olgusunun eseri nasıl etkili kıldığını bir örneği Haldun Taner'dir. Ayışığında Şamata ve Keşanlı Ali Destanı, oyunlarında oyun dili ve yaşam dili bağlamında olağanüstü bir bağ oluşturan yazar her sahne düzeninde farklı bir dil kullanması dilin oyun metnindeki fonksiyonelliğinin kanıtıdır. Ayışığında Şamata adlı oyunda Saime, kırsal kesimden gelmiş, yozlaşmış, cahil bir tip olarak karşımıza çıkarken tipine uygun ağız kalıpları onun yansıtmasını amaçladığı özelliklerine hizmet eder. Oyun metninin tasarladığı çatışma, dil örgüsü bağlamında 'farklı bir ileti' olarak karşımıza çıkar. Aynı doğrultuda Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı oyununda Zilha karakterinin dil farklılıkları, aynı değişken durumları kanıtlar niteliktedir. Mehmet Baydur'un Kamyon oyununda, köylü oyun kişilerini yaşamsal gerçeğin bir yansıması olarak köylü ağzıyla estetize etmiştir. İlk Tiyatro eserimiz Şair evlenmesinde Şinasi, dramatik dil estetiği içinde, sahne ve seyirci bağını güçlendiren ağız özelliklerine konuşma örgüsünde yer vermiştir. Eserde mahalleliyi temsil eden Batak Ese, Atak Köse'de bu ağız özelliklerini yansıtır. Oyun kişilerinden bazılarında görülen ağız kullanımını bize oyundaki kişilerin ayırımını doğrudan yapmamıza olanak sağlar. Mahalleli, köylü, cahil tiplerinin ağızla konuşmaları tesadüf değildir. Eserde oyun kişilerinin, birbirinden farklı tiplerde yansıtılmasında dil özelliklerinin de farklılaşmasına neden olur. Bu bakımdan dramatik metinlerde ağız kullanımını birçok özelliği tek elden yansıtır.

Dramatik dilde ağız kullanımını, oyun kişileri üzerinden değil de eserin tamamında çok etkili kullanan oyunların genellikle töre, kadın, taşra hayatı ekseninde geçtiği görülmektedir. Cahit Atay'ın Hidayet Sayın'ın Turgut Özakman'ın Murathan Mungan'ın, dramatik dil örgüsü, köy insanını kendi kültürü içinde ele alarak biçimlendirmişlerdir. Bu durum köylünün köylü gibi konuştuğu öz-yapı sesinin tiyatro sahnesinde 'etkinlikli' dönüşümüne en güzel örneği teşkil eder.

Hidayet Sayın'ın Topuzlu oyunda dil örgüsü, eserin geçtiği Ege bölgesinin Kozalı köyünün dil özelliklerini yansıtır. Köy yaşamını ve kültürü kullandığı ağızla kodlamıştır. Köylü kişinin oyun dilinde ağız kullanımı onun geleneksel, saf ve bozulmamış milli kültürün doğrudan yansımasıdır. Bu kültürel zenginliği yansıtan oyun kişileri, eserin gerçek bir görüntüyü gerçek bir toplumu tiyatro sanatının gerektirdiği düzlemde estetize edilerek kullandığını izleyiciye kanıtlar.. Köylü kişinin oyun dilinde ağız kullanımı, onun geleneksel, saf ve bozulmamış milli kültürün doğrudan yansımasıdır. Bu kültürel zenginliği yansıtan oyun kişileri, eserin gerçek bir görüntüyü, gerçek bir toplumu, tiyatro sanatının gerektirdiği düzlemde estetize edilerek kullandığını izleyiciye kanıtlar. Eserlerde ağız kullanımı aynı zamanda dramatik dilin zenginliği sayılır. Azda özü vermesi, doğallığı yansıması, kişileştirme açısından kolaylık sağlaması ağız kalıplarının yok sayılamaz özellikleri arasında sayılabilir. Bu zengin kullanımla beraber seyirci ve sahne arasında kurulan sihirli bağında desteklemesine yardımcı olur.

Tiyatral metinlerde kullanılan bu yerel konuşma dili, günlük yaşamdan kopmayan ancak, estetize edilerek tiyatro sahnesinde can bulan bir yapıda karşımıza çıkarken yazarın olayı düşünsel açıdan değil de yaşamsal açıdan ele aldığı kanıtını oluşturur. Yaşam gerçeğini yansıtan oyun, kırsal alanda yaşanan eğitimsizlik, yoksulluk, ataerkil düzenin getirdiği sıkıntılar, kadın olgusu gibi tüm kırsal kesim gerçeğini gözler önüne sererken dil tavrı da, bu duruma paralellik gösterir. Doğru ve mantıklı bir dramatik etki sağlayan bu oyunun geçtiği taşra özelliklerini yansıtan dil tavrı, genel atmosferi eksiksiz biçimde aktarmış olur.

Seyircinin yazarın sözünün alılmayıcısı olduğu bu noktada hep göz önünde tutulmalıdır. Ağız kullanımı, doğrudan bir aktarım sağlarken gerçekçilik ilkesi gereği dramatik etkiyi seyirci üzerinde sağlamlaştırır. Gerçekliği yansıtmak için dil tavrının bu etkili yönünden faydalanması konuşmalar üzerinden sunulmasına yardım eder. Bu notada ise oyun dilinin bir yorum bir anlatı diline dönüşmesi kaçınılmaz olur. Bir millete kimliğini veren dili onu ortak paydada toplar, ağız ise daha yerel olanı anlatır. Tiyatro sahnesinde kullanılan ağız, anlatıyı dallanıp budaklandırmadan gerçekçi tiyatronun tavrına uygun bir paralellikte izleyiciye aktarır. Kültür bir toplumun aynası sayılırken kullanılan yöresel konuşmayla o kültürün özellikleri aktarılmış olur. Ulusları

birbirinden farklı kılan dilleri, düşünceleri sayılırken bir ulus içinde de görülen ağız farklılıkları yine aynı şekilde onların özelliğini yansıtmaktadır.

Tiyatro yapıtının dil örgüsünde, ağız iki şekilde kullanılır. Baş oyun kişilerini destekleyen tipler ya da yan temaya hizmet edecek oyun kişileri üzerinden yansıtılır. Kırsal kesimden kente göç etmiş bir tiplemede, kapıcı tiplemesinde, komik unsur yaratması beklenen bir tiplemede kullanılır. İkinci durumda ise eserin dil örgü bütünü, ağızla oluşturulur. Bu burum eserde, etkinlik, verimlilik, ekonomik ve işlevsel bir özellik taşır. Eserinin tamamını ağızla oluşturan yazarın yapıttan beklentisi, seyirci ve sahne üzerindeki bağı güvence altına almaktır. Bu amaçla istençli veya istençsiz olarak eseri nitelikli kılar. Ağız kullanımıyla oyun kişilerini nitelikli ve zengin kılar. Bu tarz eserlerde zenginliğin, çeşitliliğin ve belirlemenin baş ölçütü olarak ağız görülür. Eserin geçtiği yer, zaman ve olay ekseninin tözel niteliklerini etkinleştirerek, hem bireyselliğe, hem topluma hem de çok yönlü ilişkileri verimli biçimde birleştirir. Oyun dilinin, yazı dilinden ziyade konuşma diline daha yakın olması, dramatik metinlerde ağız kullanımının işlevselliğini destekler. Günlük konuşma dilinde görülen ağız, elbette ki sosyal iletişimden bağımsız bir dil olarak düşünülemez bu doğrultuda metinlerde kullanılan ağız, seyirciyi sosyal iletişim etkileşiminden bağımsız kılmaz, tam tersine onu etkin ve yakın kılar. Dramatik metinlerde ağız kullanımı, sahnede izleyicinin tikel bütünleşmesini etkili kılarken, bu ağızlı konuşma; olay ile olayın algılanış boyutunu nitelikli bir boyuta taşır.

KAYNAKÇA

- Ahanov, K. (2008). *Dil Biliminin Esasları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akar, A. (2018). *Muğla Ağızları*. Muğla: Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi Yayınları.
- Akarsu, B. (1955). *Wilhelm Von Humboldt 'Da Dil Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Aksan, D. (1971). *Anlam Bilim ve Türk Anlam Bilimi* Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Aksan, D. (1996). *Türkçenin Sözvarlığı*. Ankara: Engin Yayınları.
- Aksan, D. (2009). *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alyılmaz, S. Alyılmaz, C. (2018).“Ağız Bilimi Çalışmalarının Türkçe Öğretimi Açısından Önemi” *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. Sayı. 45 20-38
- And, M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Andaç, F. (2015). *Yaşar Kemal Sözü'nün Büyücüsü*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Arslantunali, M. (1992). *Ay Çöreği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, C. (1971). *Ana Hanım Kız Hanım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atay, C. (1971). *Pusuda Karaların Memetleri Ana Hanım Kız Hanım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atay, C. (1972). *Sultan Gelin*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Atılcan, İ. Ç. (1977). *Erzurum Ağız Halk Değimleri ve Folklor Sözlüğü*. İstanbul: Erzurum Halk Oyunları, Halk Türküleri Derneği Yayınları.
- Aydemir, B. (2010) *Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), İzmir: 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1951). “Tiyatro Dili Üzerine Düşünceler”. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Kasım C.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1963-1964). “Dilin Estetik Varlığı” *Türk Dili Dergisi*, XII, 145-156.
- Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim İnsan Dili ve Ötesi*. İstanbul: Altın Kitaplar.

- Baydur, M. (2006). *Tiyatro Oyunları*(Bütün Eserleri-5). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, N. (2006). *Dil Bilimi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bezircilioğlu, A. (2006). *Yaşamı ve Oyunlarıyla Hidayet Sayın*, (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı.
- Boz, E. (2012). *Türk Dili Araştırmaları*. Ankara: Gazi Kitapevi.
- Buran, A. (2010). “Türkiye Türkçesi Ağız Atlasının Önündeki Sorunlar”. *Diyalektolog Dergisi*. Sayı: 1, 15-20
- Buran, A. (2011). “Türkiye Türkçesi Ağızlarının Tasnifleri Üzerine Bir Değerlendirme” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages Literature And History Of Turkish Or Turkic* Volume, 6/1, 40-55
- Caferoğlu, A. (1940). *Anadolu Dialektolojisi Üzerine Malzeme*. İstanbul: Bürhaneddin Matbaası.
- Caferoğlu, A. (1942). *Doğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.
- Caferoğlu, A. (1945). *Güneydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar*. İstanbul: Bürhaneddin Erenler Matbaası.
- Caferoğlu, A. (1946). *Kuzey-Doğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar*. İstanbul: Bürhaneddin Erenler Matbaası
- Corballis, M. C. (2003). *İşaretten Konuşmaya* (Dilin Kökeni ve Gelişimi), Çeviren: Ayberk Görey. İstanbul: İstanbul Kitap Yayınevi
- Coşar, A. M. (2015). “Bir Kimlik İşaretleyicisi Olarak Dil ve Trabzon Ağızlarında Arkaik Hususiyetler”. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1\1, 241-253
- Cumali, N. (2004). *Bütün Oyunları-1*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları Yayınları.
- Çapan, C. (1992). *Değişen Tiyatro*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, N. (2002). *Ağız Terimi Üzerine*. Türkbilig Yayınları.
- Demir, N. (2009). “Edebi Metinlerde Ağız Kullanımı Hakkında Bir Ön Çalışma”. *Başkent Üniversitesi*, 1-11

- Demirci, K. (2015). *Türkoloji İçin Dilbilim Konular Kavramlar Teoriler*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Doğan, D. M. (1990). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Rehber Yayınları
- Doğan, V. G. (2004). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Edip, K. (1945). *Urfa Ağzı*. İstanbul: Bürhaneddin Erenler Basımevi.
- Eker, S. (2005). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Şekiler Yayınları
- Erdem, M. D. Bölük R. (2011). “Kaş (Antalya) Ağzı Şekil Özellikleri Üzerine” *Diyalektolog Ulusal Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2, 29-40
- Ergin, M. (2000). *Edebiyat ve Eğitim Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri İçin Türk Dilbilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Erkman –Akerson, F. (2000). *Türkçe Örneklerle Dile Genel Bir Bakış*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Erol, K. (2013). “Memet Baydur Tiyatrosu ve Dramatik Bir Pazarlık Oyunu: Kamyon” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages Literature And History Of Turkish Or Turkic*, 8/4 Spring 2013, 817-833.
- Fischer, S. R. (2010). *Dilin Tarihi, Çeviren Muhtesim Güvenç* İstanbul: Türkiye İş Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Gökberk, M. (2004). *Değişen Dünya Değişen Dil*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul Tiyatroya Doğru*. (Çev. Hatice Yetişkin). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Gülensoy, T. (1974). *Erzurum Ağzı İle Hatemi Padişah Masalı*, Anlatan: Behçet Mahir.
- Gülensoy, T. (1979). “Yirmi Dört Oğuz Boyunun Anadolu’daki İzleri”, *Türk Halk Bilim Araştırmaları Yıllığı-1977*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gülensoy, T. (1988). *Kütahya Yöresi ve Ağzıları*. Ankara: Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 536.
- Günay, K. (2008). *Dil Tarih ve İnsan*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Günay, T. (1978). *Rize İli Ağzıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Günay, V. D. (2004). *Dil ve İletişim*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Güneş, B. (2012). “Karşılaştırmalı Ağız Araştırmalarının Önemi ve Türkiye’deki Karşılaştırmalı Ağız İncelemeleri Üzerine Bir Deneme”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* Sayı: ¼, 20-44
- Güven, A. (2015). *Türkiye’de Günümüze Kadar Yapılmış Olan Dilbilim Çalışmalarına Genel Bir Bakış*. (Yüksek Lisans Tezi). Denizli: Pamukkale Üniversitesi
- <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 25.07.2019
- İmer, K. (1990). *Dil ve Toplum*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- İpekçioğlu, F. (2014). *Türk Lehçeleri*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Karahan, L. (1996). *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kemal, O. (2005). *Üç Kağıtçı*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Kemal, O. (2008). *Arkadaş Islıkları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kemal, O. (2010). *El Kızı*. İstanbul: Everest Yayınları
- Kemal, Y. (1975). *Yusufoçuk Yusuf*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kemal, Y. (1992). *Demirciler Çarşısı Cinayeti*. İstanbul: Toros Yayınları.
- Kemal, Y. (2012). *İnce Memed I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kerimoğlu, C. (2014). *Kuram ve Uygulamalarla Dilbilim Göstergelilik ve Türkoloji Genel Dilbilime Giriş*. Ankara: Pagem Yayınları.
- Kıran, Z. Kıran, A. E. (2018). *Dilbilimine Giriş*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1995). “Anadolu Ağızları Üzerindeki Araştırmaların Bu Günkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar” *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*. Ankara: TDK Yayınları. 143-172
- Korkmaz, Z. (2007). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı –1*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kurt, N. F. (2004). *Cumhuriyet Yenileşmeciliği Bağlamında Dil-Kültür İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Ana Bilim Dalı..

- Lorca, F.G. (1989). *Kanlı Düğün*. Çeviren: Tahsin Saraç Yücel Yıldırım İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Lorca, F.G. (2006). *Toplu Oyunları 1 (Kanlı Düğün Yerma Bernarda Alba'nın Evi)*. Çeviren: Hale Toredó İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Mermutlu, B. (2003). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Mungan, M. (2014). *Mezopotamya Üçlemesi Mahmut İle Yezida-Taziye-Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mutlu, H. K. (2009). "Balıkesir Yörük Ağzlarında Kullanılan Şimdiki Zaman Biçimler" *Bellekten Dergisi*, 57/2, 71-83
- Nutku, H. (1999). *Oyun Yazarlığı*. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Nutku, Ö. (1978). "Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi". *Türk Dili Dergisi*, XXXVIII, 322-327.
- Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Özakman, T. (1998). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özakman, T. (2002). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özturan, H.A. (2014). *Maraş Merkez Ağzında Kullanılan Değimler*. Kahramanmaraş: Noya Medya Yayınları.
- Ruhlen, M. (2006). *Dilin Kökeni*. Ankara: Hece Yayınları.
- Saussure, F. (1976). *Genel Dilbilim Dersleri* Çev. Berke Vardar Birey ve Toplum Yayınları.
- Sayın, H. (1972). *Topuzlu Uzak Dünyalar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Şener, S. (2011). "Mehmet Baydur Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1
- Şinasi, İ. (1956). *Şair Evlenmesi*. (Haz. Cevdet Kudret). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Şinasi, İ. (2015). *Şair Evlenmesi*. (Haz. Cevdet Kudret). İstanbul: Kapı Yayınları
- Taner, H. (2005). *Bütün Oyunları-3 Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (2009). *Bütün Oyunları-1 Keşanlı Ali Destanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Taner, H. (2016). *Ayıışığında Şamata*, Ayşegül Yüksel – Haldun Taner Tiyatrosu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tavkul, U. (2003). “Türk Lehçelerinin Sınıflandırılmasında Bazı Kriterler”. *Kırım Dergisi* 12 (45) 23-32.
- Tekerek, N. (2014). *Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye*. Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Timuçin, A. (2005). *Düşünce Tarihi 3 (Gerçekçi Düşüncenin Çağdaş Görünümü)*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tuncay, M. (1988). *Tiyatroda ‘Dil – Tavır’ Sorunu ve Müsahipzade Celal Oyunlarında Yansıması*. Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi No: A-43 Ankara.
- Türk Dil Kurumu, *Dil Bilim ve Dilbilgisi Konuşmaları-I* (Kamile İmer). Ankara: TDK Yayınları.
- Uturguari, S. (1980). *Türk Gerçekliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama* Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri. İstanbul: Cem Yayınevi
- Uyguner, M. (1993). *Yaşar Kemal (Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler)*. Ankara: Bilgi Yayın Evi.
- Vardar, B. (1982). *Dilbiliminin Temel Kavram ve İlkeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vardar, B. (1999). *Yirminci Yüzyıl Dilbilimi*. İstanbul: Multilingual Yayınları
- Vardar, Berke. (2001). *Dil Biliminin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yavuz, K. (1976). *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve Dilbilim*. Ankara: Hece Yayınları
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Suzan Neslihan NARMANLIOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 1989
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı Atatürk Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi-Ekonometri
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Zübeyde Hanım Anaokulu Pedagoji Formasyon Stajı Erzurum Devlet Tiyatrosu
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	neslihnnarmanli7@hotmail.com
Tarih	28.07.2019