

**TC**

**KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**TİYATRODA FARS TEKNİĞİ VE BİR MODEL  
OYUN: ‘ÇİFTE NİKÂH’**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURAK AKYÜZ**

**İSTANBUL,2010**

**TC**

**KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**TİYATRODA FARS TEKNİĞİ VE BİR MODEL  
OYUN: ‘ÇİFTE NİKÂH’**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURAK AKYÜZ**

**Danışman: Gürsel Korat - Yrd. Doç. Dr. Başak Şenova Muratoğlu**

**İSTANBUL, 2010**

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İTHAF.....	iv
<b>1.GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. FARS TEKNİĞİ.....</b>	<b>6</b>
2.1. Fars Türünün Tarihsel Gelişimi.....	6
2.2. Türk Tiyatrosundaki Komedi ve Fars Eğilimlerinin Genel Çizgileri.....	21
2.2.1. Modern Bir Fars Örneği Olan ‘Çifte Nikâh’ Adlı Oyunun Öyküsü Ve Karakter Tanıtımı.....	34
2.2.2. Oyunun Öyküsü Üzerine Değerlendirme.....	36
2.2.3. Karakterler.....	40
<b>3. ‘ÇIFTE NİKAH’ OYUNU .....</b>	<b>42</b>
<b>4. SONUÇ ‘ÇIFTE NİKÂH ‘ OYUNUNUN GENEL DRAMATURGİK ANALİZİ VE FARS TEKNİĞİNİN OYUNDAKİ YANSIMALARI.....</b>	<b>121</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>129</b>

## ÖNSÖZ

*Yüksek Lisans eğitimim boyunca çekmiş olduğum maddi ve manevi sorunları arkama alarak- umarım ateşleyici unsurlardan olmuştur- bu sözleri bu sayfaya yazıyorsam sanırım artık bunun sonundayım. Bitişle ilgili cümlelere yaşamımda sanırım az yer verişimden olsa gerek, bir tez önsözüne ne yazacağı mı bu kadar düşünmem bana garip geldi.*

*Tez çalışmamda tiyatroda fars tekniğini tercih etmemim asal nedeni bu alanın tiyatromuz için oldukça bakir olması. Öyle ki daha önce bulaşmamış olduğum bir alan olması da ayrı bir çekicilik unsuru oldu benim için.*

*Bu süreç boyunca maddi ve manevi desteğini –bana rağmen- ısrarla sürdüren annem Günay AKYÜZ’e en büyük teşekkürü etmek istiyorum. Belki böyle uzaklarda olan birilerine teşekkür edemiyorum ama her zaman yakınımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimle...*

*Tez oyunum olan **Çifte Nikâh** oyununa düşünsel katkısından dolayı da arkadaşım Tunç Erdoğan’ a teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca her anlamda akıl danışmaktan dolayı mutluluk duyduğum dostum MEMED ONUR ÖZKÖK’e teknik yardımlarından ötürü de teşekkür ediyorum.*

İstanbul, 2010

Burak AKYÜZ.



## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	:Burak Akyüz
Programı	:Film Ve Drama
Tez Danışmanları	:Gürsel Korat – Yrd.Doç.Dr. Başak Şenova Muratoğlu
Tez Türü ve Tarihi	:Yüksek Lisans – Temmuz 2010
Anahtar Kelimeler	:Drama, Komedi, Fars

## ÖZET

### “TİYATRODA FARS TEKNİĞİ VE BİR MODEL OYUN: ‘ ÇİFTE NİKÂH ’

*Bu tez çalışmasında tiyatrodaki komedi türünün alt başlıklarından biri olan Fars tekniği incelenmiştir ve bu inceleme ışığında **Çifte Nikâh** adlı bir fars oyunu yazılmıştır. Fars türü ve tekniği kronolojik bir süreçle anlatılmıştır. Tarihsel süreçle birlikte, türün teknik gelişmeleri de açıklanmıştır. Tez oyununda biçim ve içerik olarak kullanılacak bilgilerin açıklanması amaçlanmıştır. Böylelikle kuramsal kısım, tez oyununu besleyici nitelik kazanmıştır.*

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surmane	:Burak Akyüz
Programme	:Film And Drama
Supervisor	:Gürsel Korat – Yrd. Doç.Dr. Başak Şenova Muratoğlu
Degree Awarded and Date	:Master – July 2010
Keywords	:Drama, Comedy, Farce

## ABSTRACT

### THE FARCE TECHNIQUE IN THEATRE AND A MODEL PLAY: ‘DOUBLE ESPOUSAL’

*In this thesis, the Farce technique which is one of the sub-techniques of Comedy in Theatre, has been studied. A Farce called **Double Espousal** has been written with the inferences of the study. Farce has been studied chronologically as a technique and a genre. Besides this historical study, the technical improvements have also been studied, too. The form and the content of the thesis play have been based on the research. So the theoretical part maintains the thesis play.*

Annem **GÜNAY AKYÜZ'** e ...

# 1. GİRİŞ

Tiyatroda fars türünü ve tekniğini açıklamak için tarihsel sürecini de ana hatlarıyla anlatmamız gerekir. Çünkü dünya tiyatro tarihi sürecinde gülmece anlayışıyla beraber fars türünün değişim ve dönüşüme uğradığını görürüz. Öncelikle komedi ve fars türlerinin ilişki biçimini sorgulamamız gerekir.

Fars kavramının tiyatrodaki açılımı doğal olarak komedi kavramıyla ardışık ilerler. Öyle ki tarihsel süreçte Aziz Çalışlar tarafından yapılan '*komedyaya altlaşik oyun türü*' açıklaması bize komediyle farsı birlikte algılamamız gerektiği sonucunu verir. Fars'ın ilk nüveleri doğal olarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda tragedyanın ağır havasını dağıtmak için aralara konulan 'Satyr' oyunları olarak karşımıza çıkar. Satyrler, ilk sistematik güldürü unsuru olarak değerlendirilebilir. Antik Roma'da ise Attellan farsları bu türün ilk örneğidir. Attellan farsı, cinsellik vurgusu yüksek, halk tiyatrosudur. Doğal olarak, yaşayış biçimine paralel olarak Roma güldürüsü biçimi daha kalın çizgili bir oyun türüdür. Bu kalın çizgili oyun türü, 'Mimus' türünü ortaya çıkarır ve Mimus oyunları 'halk tiyatrosu' örneğidir ve genelde grotesk oyun kişilerle yaşam bulur. Günlük yaşamın sıradan konuları kalıp karakterlerle oynanır ve kalıp karakterler, dünya tiyatrosunda yavaş yavaş yerini almaya başlar. En ünlü Mimus tipi 'Stupidus'<sup>1</sup>, gittikçe daha da gelişip, İtalyan halk komedyası türü Commedia Dell'arte'yi; hatta Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanıp Karagöz'ü bile etkileyecektir. Tüm bunlar farsın 'önce'si olarak adlandırılabilir. Komediyanın karşıtı olarak fars biçiminde, komediyi fiziksel aksiyon belirler. Yani 'durum'lar komik olanın temel unsurudur. Bu oyunlarda 'kalıp' karakterler, gündelik yaşamdaki 'kalıp' durumları dövüş sahneleri ve bol mizansenli bir oyunculukla sergilerler. Aynı zamanda bu tür 'steriotip' oyun kişilerle de oynanabilir. Dil cambazlığının çok önemli olduğu fars türü, tuluat tiyatrosunun da kurallarının belirleyicisi olmuştur.

Sürekli gülmece türünde tekrarlanan 'güldürürken düşündürme', fars türünün ilgilendiği bir durum değildir.

---

<sup>1</sup> Redhouse Küçük Elsözlüğü, 'Stupid', İstanbul: Redhouse Yayınevi, 2000, s.458.

Daha çok ‘güldürme’ nin esas alındığı bu türde doğal olarak gülmece türüne nazaran daha çok ‘fiziksel sahne eylemi’ beklenir. Bu nedenle daha abartılı bir gülmece anlayışıdır. Durumlar, karakterler daha kalın çizgili konumlandırılır ve abartılır. Oyunun aksiyonel yapısı, daha fiziki ve hareketli bir şekilde yürür ve olay örgüsü çok hızlı bir şekilde seyircinin gözünde cereyan eder. Olaylar ve durumlarda ‘yanlış anlama’, rastlantısallık asal unsur olarak gözümüzün önünde olur. Bu ‘yanlış anlama’ konusunun en güçlü örneklerinden biri Shakespeare’ in ‘**Yanlışlıklar Güldürüsü**’ adlı oyununda karşımıza çıkar. Bu oyunda ikiz kardeş çiftin karşılaşma serüveni anlatılır ve kardeşler ikiz olmalarından dolayı birbirlerine benzemektedir. Sicilya’ nın Sirakuz kentinden Antifolus, emrindeki uşağı Dromio’yla birlikte Efes kentine gelirler. Efes, hem Sirakuzalı Antifolus’un ikiz kardeşinin Efesli Antifolus’un; hem de uşağı Sirakuzalı Dromio’nun ikiz kardeşi olan ve Efesli Antifolus’un uşağı olan Efesli Dromio’nun yaşadıkları şehirdir. Sirakuzalı ikizler Efesli ikizlerin arkadaşları ve akrabaları ile karşılaştıkları zamanlar ortaya çıkan kimlik karışıklığı nedeniyle ile bir sıra çılgınca terslikler meydana gelmekte; yanlış yere dayak yemeler, enseste yakın baştan çıkartmalar, Efesli Antifolus’un hapse atılması ve (aldatma, hırsızlık, cinnet getirme ve şeytanların hâkimiyetine girme şeklinde) suçlamalar ortaya çıkmaktadır. **Yanlışlıklar Güldürüsü**, Shakespeare oyunları içinde en fazla farsî özellikler taşıyan oyundur. İçinde soytarılık ve kimlik karışıklıkları, cinaslar, yanlış anlamalar ve söz oyunları çok yer almaktadır.<sup>2</sup>

Shakespeare’ in **Yanlışlıklar Güldürüsü** oyununda en güçlü farsî özelliklerden biri olan kaba komedi unsuru kullanılmıştır ve sadece bu farsî özelliğiyle bile yazarın diğer oyunlarından ayrılabilir. Kaba komedide Attelan Farslarından beri kullanılan ‘dayak’ komedisi burada da kullanılır ve sahnede farsî gülmece unsuru bununla sağlanır.

...

---

<sup>2</sup>Tiyatro Oyunları Sözlüğü, ‘Yanlışlıklar Komedyası’, İstanbul: Mitosboyut Yayınları, 1994, s.310.

*SIRACUSALI DROMIO*

*-Sizi böyle keyifli görünce pek seviniyorum. Ama... Bu şakaların anlamı nedir, bana söyler misiniz efendiciğim?*

*SIRACUSALI ANTIPHOLUS*

*-Hala mı yüzüme karşı benimle alay ediyorsun? Sözlerimi şaka mı sandın? Al öyleyse...Al bunu da!..*

*(Döver)*

*SIRACUSALI DROMIO*

*-Tanrı aşkına yeter. Şakalarınız şimdi ciddileşti. Ama bu dayak da nereden esti?*

*SIRACUSALI ANTIPHOLUS*

*-Ara sıra sana soytarıymışsın gibi davranarak yakınlık gösteriyor ve seninle gevezelik ediyorsa, sana ilgi göstermemle, küstahlık göstererek alay mı edeceksin?<sup>3</sup>*

Bu sahnede efendisinin uşağına attığı dayak, sahne eylemine kaba komedi unsuru olarak hizmet etmiştir ve klasik farslarda sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Görüldüğü gibi olay örgüsü çok hızlı bir şekilde yürümüştür ve bu sahnede iki oyun karakterinin de genel özelliklerine dair ipuçları elde ederiz. Kendi karakteristik yapılarına uygun eylemlerde buldukları izlenimini verirler. Öyle ki efendi efendiliğini; uşak da uşaklığını komik bir şekilde bize sahnede anlatır. Bu durumda karakterin kendisi kadar; karakterin sahnede yarattığı durum da farsidir.

Ancak her şeye karşın fars, basit bir güldürmece türü değildir. Hatta eleştirel tavrı olan farslar da mevcuttur. 15. yy.dan sonra tüm Avrupa' da etkinliğini arttıran fars türü, İspanya' da 'Entremés' şeklinde oluşmuştur. Alman çoşumcu tiyatrosu ise tam da

---

<sup>3</sup>William Shakespeare, **Yanlışlıklar Güldürüsü**, Avni Givda (çev.), İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 131, 2000, s.32.

sözünü ettiğimiz eleştirellik yaklaşımıyla değerlendirmişler fars türünü. 19. yy. Fransız tiyatrosu ise vodvil ve fars-komedyacı biçiminde gelişmiş, güçlenmiştir. Bu dönem Fransız tiyatrosunun en başarılı fars yazarı Georges Feydeau' dur. 1869 yılında Paris' de doğan ve 1921 yılında aynı şehirde ölen yazar, daha altı yaşındayken oyun yazmaya başlar. 1.Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde oyunları bine yakın temsil verdi. Bu dönemde genelde tek perdelik oyunlar yazan yazar, Moliere'den sonra Fransa' nın en büyük komedi yazarı olarak kabul edilmektedir. En büyük amacı seyirciyi güldürmek olan Feydeau'nun bulvar tiyatrosu biçiminde farsları, olay örgüsündeki bol hareketlilikle kendini tamamlar. Oyun ilerledikçe karmaşıklaşan dolantılı ve birbirinin ardı sıra yanlış anlamalı durumlar oyunlarında sıkça vardır. Onun oyunlarında her replik, bir final etkisi yaratmaya yöneliktir. Feydeau'nun oyunlarında seyirciler kahkahalara boğulmaktadır ve bu durum neredeyse 'sözsüz oyun' denilebilecek bir hareketliliğe ve 'durum komedisi' ne sahip olan oyunlar yazmış olmasıyla açıklanır. Onun oyunlarında aynı zamanda güçlü bir tiyatro tekniğinin varlığı söz konusudur. Ölümüne dek 39 komedyacı yazmış olan yazar, Türkiye'de de bulvar komedisi adı altında oynanmıştır. Feydeau' nun farsları seçtiği kadın karakterler temel alındığında üç kümede değerlendirilebilir. Birinci kümede yer alan kadınlar, genelde orta sınıf kadın karakterlerdir. Bu kadınlar genelde erdemli olma özlemi içinde ve bunu hemen yitiren kadın karakterlerdir. Ancak akılları çelinse de kocalarına ya da sevgililerine de sadık olmayı başaran oyun kişileridir. İkinci kümedeki kadın karakterler ise işveli, baştan çıkarıcı kadın karakterlerdir. Son kümede ise erkeklerin tepesine binen, dominant kadın kahramanlar vardır. Bu yüzyılda Fransız ve Avrupa farsı Feydeau' yla beraber kendi kimliğini bulmuştur.<sup>4</sup>

Bugüne geldiğimizde 'güldürü\komedi' türüyle birlikte anılır fars. İkinci Dünya savaşı sonrası oluşan Absürd tiyatro biçiminde (kimilerine göre de biçim değildir) fars, trajifars ve grotesk fars adlarıyla da anılmıştır. <sup>5</sup>Örneğin İonesco, Tragifars kavramını kendi oyunlarını tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Absürd ve Karşı-gerçekçi tiyatronun öncülerinden olan İonesco' nun tanımlamasından bir oyun yazma biçimi de olduğu anlaşılmaktadır. Tragifars, tragedya öğeleriyle, fars öğelerinin birbiriyle

<sup>4</sup> Aziz Çalışlar, 'Georges Feydeau', **Tiyatro Ansiklopedisi**, C.109, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995, ss.215-216.

<sup>5</sup> **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 'Fars', İstanbul: Mitosboyut Yayınları, 1993, ss.69-70.

harmanlanması değil; fars ve tragedyanın özünde birbirinin yerine geçmesinin açıklamasıdır. Böylece ‘gerçeklik’ tragifars olarak tanımlanır. Yani düz bir gerçeklik anlayışı yerine, gerçekliğin hem bir tragedyaya hem de bir fars olarak nitelenmeye çalışılmasıdır. Bunun dışında İsviçreli yazar Dürrenmatt da oyunlarını tragifars kavramıyla tanımlamıştır.<sup>6</sup>

Buradan hareketle daha çok ‘durum komedisi ‘ üzerine şekillenecek bir oyun yazmayı tasarlıyorum. Komedinin –daha ziyade durum komedisinin- dolantısallığı içeriğinden bir yöneliş belirledim. Fars, tiyatro tekniği anlamında “kapı-pencere dramaturgisi ‘eğretilemesi şeklinde adlandırılır.

Türkiye’ de fars denilince tabii ki ilk akla gelen örnek Dormen Tiyatrosu’dur. Özellikle ellili yıllardan itibaren oynanan farslar çok geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başarabilmiştir. Haldun Dormen, en büyük fars oyun yazarlarından Ray Cooney’ın oyunlarını Türkiye’ de ilk sergileyen tiyatro insanlarından biridir

Ana gidişat olarak farslarda çoğunlukla kullandığımız, yanlış anlamalar ve dolantılar oyunda kullanılacaktır. Amacım, modern bir komedi metni yazmaktır. Fars yazmanın temel zorluklarından biri kanımca, matematiğin neredeyse sondan başa doğru işlemesidir. Bazı farslarda –ki çoğunluğu durum komedisidir- öykünün önceleri hakkında seyirciye\okuyucuya bilgilendirmeler yapılır.

---

<sup>6</sup> Çalışlar, s.199.



## 2. FARS TEKNİĞİ

### 2.1. Fars Türünün Tarihsel Gelişimi

Fars, bir komedi tekniği olduğu için bunun tarihsel gelişimindeki oluşum basamakları da bizim için önemlidir. Komedi türünün ilk çıkış noktası Antik Yunan tiyatrosudur ve bu dönemde 'Eski Komedyası' ve 'Orta Komedyası' ve 'Yeni Komedyası' olarak sınıflandırılmıştır. Eski komedyası, İÖ. 427'de komedyası yazarı Aristophanes' in ilk oyununun temsilinden daha önce ortaya çıkmıştır. Bu tür, İÖ 486 yılında, Antik Yunan tanrısı Dionüsus adına düzenlenen şenliklerle beslenip gelişmiştir. Bolluğu ve bereketi simgeleyen Dionüsus şenliklerinde ocak ayında düzenlenen şenliğin adı Lenia'ydı. Bu şenlikle fallik ezgiler söylenirdi. Dionüsus, aynı zamanda 'çoşkunluğu' simgelediği için komedi türünün ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır.<sup>7</sup>

Yunancada 'Komodia' sözcüğü 'komos şarkısı' olarak karşılanır. 'Komos' sözcüğü ise curcuna, eğlence, cümbüş anlamlarını karşılar. Görüldüğü gibi sözcüğün etimolojisi de içeriğiyle ilgili bilgi vermektedir. Peki, 'komos' ilk olarak nerede oynandı? Birçok coğrafyada, bağbozumu şenliklerinde kaba güldürüler ilk olarak oynanmıştır. Özellikle Sicilya, Megera bölgesinde. Bu şenliklerde köylüler içki içer, kalabalık gruplar halinde kırsal alanlarda dolaşırlar, karşılarına çıkan insanlara nüktedan bir şekilde sataşırlar ve kadınları öperlerdi. Ancak yine de bunun 'kontROLSÜZ' bir süreç olduğunu söylememiz yerinde olmaz. Öyle ki tragedyanın doğuşunda olduğu gibi komedyanın doğuşunda da 'inançsal' bir süreç olduğu ortadadır. Çünkü bu şenliklerde sepetlerde Dionüsus' a sunulacak kurbanlar taşınır. Sepet, Dionüsus' un doğumunu simgelemektedir. Çünkü tanrı Dionüsus, zaten kelime anlamı olarak da 'İki kere doğan' anlamına gelmektedir. Bu 'yeniden doğum' ritüelinde bolluğu, bereketi, üremeyi simgeleyen heykel 'fallus' lar (erkek cinsel organı) taşınır. Tragedya gibi komedyanın da inançsal bir düzlem üzerine oturduğunu söylemiştik. Tragedyanın çıkış noktası Ditrambos'tur. Yani Tanrı Dionüsus' a tutulan yasta söylenen ezgili şarkılar. Bununla beraber Komedyası da Dionüsus adına düzenlenen eğlence ve kutlama ritüellerinden doğmuştur. İÖ VI. Yüzyılda Megara' da bir komedi türü vardır ve bu tür doğaçlamaya dayanır. Sicilya'da ise Aiskhülos' un çağdaşı olan bir yazar olan Epikarmos, ilk

<sup>7</sup> Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** Cilt 1, İstanbul: Mitosboyut yayınları, 2000, ss.41-42.

komedyâ metinlerini yazmıştır. Bununla birlikte, iki kişinin karşılıklı konuşmasına dayanan bir güldürü türü ortaya çıkmıştır Sicilya'da: *Mimos*.<sup>8</sup>

Glmecedен daha geniş anlamda bakarsak tiyatronun kkenindenki mitos'un ve yksellighin; aynı toplumların bellekleriyle de doğru orantılı olduğunu görürüz. Bu aynı zamanda meknsal anlamda da bir uzantıdır. Tiyatro, kelime anlamıyla da 'seyir yeri' sözünü karşılamasından dolayı, gerçekleştiği alanı da bizimle ilintilendirir. Halk komedilerinde 'Pazar yeri' önemlidir. Çünkü tiyatronun mekansılığına önemli bir katkıdır. Tiyatronun ilk disiplinize edildiği Antik Yunan kültüründe, ortak kültürde yer alan öyküler, yeniden anlatılarak tiyatro sahnesine getirilmiş olur. Aristo zellikle *Poetika*' da bu tanımı özellikle kullanır. Orada tragedyanın başı sonu belli olan bir olayın taklidi olduğunu belirtir. Yani 'sıfırdan yaratım' öykülerin yerine var olan öykülerin tiyatral formda yeniden yorumlanması baskın olmuştur.<sup>9</sup>

Komedyanın ilk adınının atıldığı kent olan Megara, bir demokrasiydi. Öte yandan Sicilyalı Epikarmos, oyunlarını yazarken, çok fazla otoriter bir rejim benimseyen tiranların gölgesinde yazdı. Böylelikle ilk komedyâ yazarı, ilk sansryle de karşılaşmış oldu. Eski Komedyâ, Atina' nın demokratik rejiminde büyüdü. Atinalılar için komedyalar, kendilerini, yaşamlarını gördükleri bir durumu bir yerde. Komedyanın insana ve topluma kendini gösterme, ona ayna tutma işlevi aslında hiçbir zaman değişmedi tarihsel süreç içinde. Ki bu başlangıcında da aynı amaca hizmet etmekteydi.<sup>10</sup>

Roma döneminde ise daha 'kaba çizgili' bir komedi anlayışı vardır. Ki bu durum fars tekniğiyle de biçimsel olduğu kadar anlamsal olarak da paraleldir. Roma döneminde tiyatroyla ilgili kavramsal ve kuramsal derinlikten çok, tiyatronun toplum üzerindeki işlevselliği ve biçimselliği üzerinde durulur. Roma' da tiyatronun daha çok toplum gereksinimlerine yanıt vermesi amaçlanır. Ve bu anlamda dünya tiyatro tarihinde ilk kez 'seyirciye göre tiyatro' meselesi ortaya çıkar. Komedide, 'komik olan' da da ve -nihayetinde fars tekniğine kaynak olacak- 'kaba komedi'de de 'halkın

---

<sup>8</sup> Nutku, s.42.

<sup>9</sup> Beliz Güçbilmez, *Zaman\ Zemin\ Zuhur\ Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, 1.Baskı, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, s.25.

<sup>10</sup> Nutku, s.42.

beğenisi' çok güçlü bir şekilde kendini göstermeye başlar. Yapı, yontu, konuşma gibi alanlarda bilgi veren kitaplar yayınlanmıştır bu dönemde. Yani artık alan sınırlamaları söz konusudur. Roma döneminde tiyatroyla ilgili yazılan kuramsal yapıt sayısı çok azdır. Plautus, bazı komedyalarının önsözünde, komedinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar yapmıştır. Böylelikle komedyanın nasıl olması gerektiği sorgulaması başlamıştır. Komediyle ilgili bir arayış söz konusudur. Hem anlamsal olarak hem de biçimsel olarak yeni bir tür sıfatlandırılmaya başlanmıştır. <sup>11</sup>

Halkın beğenisi gülmece anlayışını yönlendirdiği gibi Roma' da halk için aynı zamanda bir 'alışkanlık' haline gelmiştir. Öyle ki yılın büyük bir bölümünü gösteriyle geçiren Roma toplumu, bu gösterilerin azalmasıyla beraber bir halk ayaklanması dahi gerçekleştirir. Bu ayaklanmalarda 'Circes et Panes' diye bağırır. Yani aç kaldığında isyan eden halk 'Gösteri ve Ekmek' diye bağırır. Böylece gösterinin hayatılığı kendini daha güçlü hissettirir. Burada 'gösteri' den kast ettiğimiz salt gülmece değildir elbette. Ancak gülmecenin gösterinin başat öğelerinden bir olduğunu yadsıyamayız. Roma yönetimi, başta Sezar olmak üzere, her ikisini de halka sağlama zorunluluğunda hissetmişlerdir kendilerini. <sup>12</sup>

Cicero da tiyatroyla ilgili görüşler açıklar ancak bunların hiçbiri gerçek anlamda bir dramaturgi değeri taşımaz. Roma sanatının genel özellikleriyle tiyatrosu arasında belli benzerlikler vardır. Roma sanatının başka bir özelliği de kompozisyonların etkileşim halinde oluşudur. Buralarda yer alan figürler Antik Yunan' da olduğu gibi kendine özgü bir biçimde değil, daha genele hizmet eden bir anlayış içinde sergilenmiştir. Roma sanatı genel anlamda içerikten çok biçime önem vermektedir ve bu yönüyle dış görünüş anlayışı Antik Yunan sanat anlayışına göre daha çok ön plandadır. Kabartmalarda görülen eylemlilik ve birbirine koşutluluk, aynı şekilde Roma komedyalarında görülen bol hareketlilikle, birbirine geçen dolantısallık arasında bir bağ vardır. Komedyanın hareketli yapısı; daha doğrusu hareketli bir yapı kazanması doğal olarak seyirci algılarını da bu yönde değiştirmiştir. Bu komedyalarda seyirci anlama ve algılama süreçleriyle çok fazla ilgilenmez. Bu anlama, komedyanın toplumsal yararına yönelik bir anlama çabası da değildir. Tamamen o durumdan

<sup>11</sup> Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3.Baskı, Ankara: Dost Yayınları, 1998, s.54.

<sup>12</sup> Ali H.Neyzi, 'Tiyatro Oyuncularının Yaşam Yazgıları', **Varlık**, sayı:1145, (Şubat 2003), s.71.

çkarılacak olan hazla ilgili bir süreçtir. Roma komedyalarında ortaya çıkan dolantının nasıl çözümleneceği en büyük merak unsurudur. Buradan gelişen fars tekniğinin de seyircide yaratmak istediği asal emel budur. Yoğun, statik, anlam arayan uzun konuşmaların yerine gövdesel eylem ve bol dış aksiyon vardır. Olay örgüsü düzenli değil, karmaşık bir yapıda kurgulanmıştır. Olay örgüsü, tüm bu karmaşık süreçler çözüldüğünde sonuca bağlanır. Doğal olarak bunun bilinçli bir seçim olduğunu düşünmekteyiz. Bu da karşımıza tiyatro tarihinde ilk kez ‘kurgu ‘ tekniğini de getirir. Tiyatro kuramcılarının en çok ilgisini çeken nokta da bu olmuştur Roma komedyalarında. Kurgusal oyun düzeni ve bu oyunun aynı zamanda kimi yerlerde ahlaki eğiticiliğinin olması. Haz duyma ve Eğitime paralelliği Roma komedyası için doğru bir kullanımdır. Bunu kuramsal olarak ilk ortaya atan kuramcı da Ars Poetika’ nın yazarı Horatius’ tur.<sup>13</sup>

Roma dönemi komedyası yazarlarından söz edecek olursak, ilk olarak Plautus’tan söz etmek gerekir. İÖ. 254-184 yılları arasında yaşamış olan yazar, Amphitrio adlı oyununun girişinde şöyle bir açıklama yapar:

*‘Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyası etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedyası.’<sup>14</sup>*

Öncelikle türlerin birbirinden kesin ve net bir şekilde ayrıldığını görmekteyiz. Bu ifadeden anlaşıldığı gibi oyunun içinde bir köle vardır ve bundan dolayı oyun komedyası sınıfına girmektedir. Elbette ki komedyası sınıflandırmasının kıstası salt köle olamaz. Ancak bir köle olması dahi onu komedyası diye adlandırmamıza yetmektedir yazara göre. Burada başvuracağımız kaynak, elbette ki öncelikle Aristo’nun Poetika adlı yapıtıdır. Aristo, Poetika’ da Tragedyanın ve Komedyanın farklı iki tür olduğunu net bir şekilde tanımlar. Tragedyanın ‘ortalamadan yukarı’ ; Komedyanın ise ‘ortalamadan aşağı’ insanları hedef alması gerektiğini belirtir. Yani tragedya, ‘sıradan’ seyirci için değildir.<sup>15</sup> Zaten Roma dönemi tiyatro kuramı da Poetika’ nın bir sentezidir. Plautus’ un bu özür açıklaması gibi olan söyleminde dikkatimizi çeken başka bir unsur da halkın

---

<sup>13</sup> Şener, ss.56-57.

<sup>14</sup> Şener, s. 57.

<sup>15</sup> Aristoteles, **Poetika**, İsmail Tunalı (çev.), 18. Basım, Remzi Kitabevi, 2009, ss.82-86.

tiyatroya ve komedyaya bakış açısıdır. Krallar, Tanrılar komedyaya içinde olmamalıdır. Ve bunun üzerine yazar, bir 'dengeleme' unsuru kurmak istemiş ve yarı komedyaya yarı tragedya şeklinde betimlemiştir. Komedi ve Fars'taki biçimcilik anlayışıyla da bir ölçüde paralel bir saptamadır bu durum. Tiyatro artık biçimsel bir süreçle de ele alınmaktadır.<sup>16</sup>

Bir diğer komedyaya yazarı Terentius ise İÖ. 192-153 yılları arasında yaşamıştır. Terentius da Plautus gibi komedyalarında Yeni Yunan Komedyasından örnekler göstermiştir. Terentius, oyunlarında birden fazla Yunan komedyasının öyküsünden yararlanmış ve bu olay örgülerini birleştirerek bütüncül bir yapıt meydana getirmiştir. Bu yeni tekniğe de 'kontaminaton' denilmiştir. Bu durumu yazar şu şekilde savunmuştur: Önceki kaynaklar adapte edilirken, bunlara Latin dilinin güzellikleri eklenmiştir ve bu durum bir 'yorum' oluşturmuştur. Ayrıca yazar, kendinden önce yazılan oyunlardaki kişileri kendi oyununda değerlendirmeyi kişisel bir hak olarak görmüştür. Cicero ise (İÖ.106-43) 'De Oratore' adlı yapıtında 'gülünç' olanın tanımlamasını yapmıştır. Komedyada kullanılan 'zaaf' ın nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar bulunur bu yapıtta. Komedyada olması gereken oyun kişilerinin niteliklerini belirtmiş ve güldürme biçimleriyle ilgili görüşlerini açıklamıştır. Cicero' ya göre gülünç olan 'İğneleyici olduğu belirtilen ama sahnede gösterildiğinde seyirciye iğneleyici gelmeyen bir çirkinlik ve biçimsizlikten ileri gelir' . Komedyada sergilenen zaaf, acı ve huzursuz edici olmamalıdır. Ne yüksek bir felaket duygusu, ne fakirlik, ne de silahlı saldırı komedyaya oyununda bulunmamalıdır. Acının görüntüsü de sergilenmesi de tatsızdır. Cicero, komedyaya uygun olan oyun kişilerinden söz ederken, komik olmaya yatkın olan, kullanabilinir tiplerden de söz etmektedir: 'huysuz, kuşkucu, kibirli' vb. tiplerdir sözünü ettiği. Cicero, tip güldürmecesinin yanında sözün de öneminden söz etmektedir. Söz ve anlatımla sağlanan güldürme yönteminden de söz etmektedir. Söz'le gelen gülme daha çok, sözcük oyunları, kelime cambazlıkları, ters anlamalar, şaşırtma yollarıyla sağlanır ki Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da bunun sıklıkla kullanıldığını görürüz. Düşünceden kaynaklanan gülmede ise daha çok, hayallerin yıkılması, abartı bir karikatürize durum, kötü ve utanç verici olana benzeme\benzetme, tersinleme, uygunsuz birleştirmeler, masum görünme numarası

---

<sup>16</sup> Şener, s.57.

biçimlerle elde edilmektedir. Ortaçağ kuramcısı Donatus, Cicero'nun şu saptamasını aktarır: '*Komedyaya, hayatın yansıması, adetlerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır*'. Cicero'nun bu belirlemesi kendinden sonra pek çok tiyatro insanını etkilemiş ve günümüzde komedyanın, 'komik olanın' tanımlanmasında önemli rol oynamıştır.<sup>17</sup>

Gülmecenin yaşamsallığı ve halkla olan temasları üzerine eskiden beri görüş öne sürülür. Konu komedi ve komik olan olduğunda 'ansal' ve yaşamsal olanlar daha çok önem kazanmaktadır. Bu, Komedinin diğer türlerden üstün değil, farklı olan yönünün açıklanmasıdır. Öyle ki Aristoteles, Poetika adlı yapıtında komedyayı 'Ortalamadan aşağı olan insanların taklidi' olarak tanımlar. Roma döneminde, komedyanın, tragedyaya daha çok tercih edildiği ortadadır. Bunda, toplum düzeni, refah seviyesi ve imparatorluğun uyguladığı yönetsel politikalar da etkilidir. İÖ. 2. ve 1. yüzyıldan tam anlamıyla algıladığımız komedyanın ve tragedyanın keskin biçimlerle birbirlerinden ayrılmış olduğudur. Güldürünün tanımı, komik olanın teknik özellikleri, komediyi sağlayan söz ve tip özellikleri tanımlanmıştır. Cicero'nun gülmece tekniğiyle ilgili görüşlerinin Aristoteles'in izinde olduğu görülür. Komedyanın günlük yaşamın bir taklidi, aynası olduğu düşüncesi Yunan yeni komedyasının ve Latin komedyasının genel izleğidir. Tragedyanın ortalamanın üzerindeki kişileri ve olayları ele almasına karşılık, komedyanın günlük ilişkileri sorgulaması, idealize bir durumla süreci ya da durumu düzeltmesi değil sıradan yaşamsal gerçeklerle ilgilenmesi temel istek olmuştur.<sup>18</sup>

Biçimden söz ederken, Horaitus'un sözcüklerin kullanımıyla ilgili farklı önerileri de vardır. Sözcük seçiminde farklılıktan yana olduğu gibi, koşuk kullanımında da farklılıktan yanadır. Türlerle göre farklı koşuklar kullanılmalıdır. Tragedyaya uyan koşuk Komedyaya uymaz. Her duygu, her istem, kendine özgü biçimiyle yazılmalıdır ve sergilenmelidir.

Roma egemenliğinin sürdüğü dönemde tiyatro 'eğlendirme ve Eğitim' işlevini gördüğünden doğal olarak eleştirel boyutu daha ikircikli bir durumda kalmıştır. Böylece tiyatro dramatik öz ve biçim açısından çok nitelikli bir konuma gelememiştir. Yani daha basite indirgenmiş ve kalıcı olması zor olan bir gösteri türü haline gelmiştir. İ.S. II.

---

<sup>17</sup> Şener, s.58.

<sup>18</sup> Şener, ss.58-59.

Yüzyıldan itibaren bu basitleşme süreci daha da büyüyerek tiyatronun ‘düşünsellik’ katmanı tamamen ortadan kalkar. Ve tiyatroyu temsilleyen konularını ahlaka aykırı olan temalardan seçer. Seyircide şehvet ve cinsel haz duygusunu yaratma süreci başlar. Özellikle Marcus Aurelius gibi imparatorlar, artık adına tiyatroyu dahi diyemeyeceğimiz bu gösterileri başta ahlaki açıdan tehlikeli bulsa da; halkın eğlencesi olduğu için göz yummuşlardır. Böylece halk, hoşça vakit geçirerek, siyasal konularla ilgilenmemektedir. Bundan dolayı senato tiyatroyu yasaklamamıştır. Roma’da oynanan komedi bu anlamda ilk defa yönetimle tiyatroyu karşı karşıya getirmiştir. Komedinin de farsın da doğal olarak yapısında ‘hareketlilik’ vardır ve bu hareketliliği kontrol altına almak, tragedyaya türünde olduğu gibi çok kolay değildir. Bu durum aynı zamanda Roma’nın çok tanrılı inanç yapısının tiyatroyu, kendisine düşman görece kadar etkin bir güç olarak değerlendirmemiş olmasıyla da açıklanabilir.<sup>19</sup>

Ortaçağ tam anlamıyla din egemenliği altındadır ve tiyatrodan seyirciyi eğlendirmesi istenmez. Kilisenin ortaya koyduğu şartlar, tiyatronun dine hizmet etme koşuluyla var olması şeklindedir. Komedi ve Fars türünün en çok zorluk yaşadığı dönem Ortaçağ dönemidir. Komedi, yapısı gereği insanda kimi duyguları da kışkırtabilir. Ortaçağ, ‘yaşamsal’ olandan çok ‘öte dünyasal’ olanla ilgilendiği için komedinin gelişmemiş olması rastlantısal bir durum değildir. İ.S. II. Yüzyıldan itibaren Roma’da komedi anlayışı özellikle ‘Mimus’ türüyle, seyircilerin cinsel hazzına yönelik bir hale gelmiştir. Mimus oyunlarında evlilik aldatmacaları ve zinanın sıkça işlendiği bilinmektedir. Ve farsın ilk nüvelerinden biri olarak da Mimus oyunlarını gösterebiliriz. Özellikle kalıp tip Stupidus. Doğal olarak Mimus’lar Hıristiyan din ve ahlak kurallarına da saygı göstermediler ve sonunda Kilise tarafından Aforoz edildiler. Mimus komedisi yapısı gereği, ‘bol dış aksiyonlu, şehvet duygusu yüksek, kışkırtan’ bir oyun anlayışıydı. Doğal olarak bu süreçlerle beraber tiyatroyu, bir ‘günah yuvası’ olarak adlandırıldı.<sup>20</sup>

Ortaçağ, tiyatroya çok fazla suçlama getirmiş ve dine hizmet etmeyen bir tiyatroyu anlayışını benimsememiştir. Daha çok bu tezin konusu komedinin ve farsın gelişim süreci olduğundan, Kilisenin Mimus’un içeriğine ilişkin sert eleştirilerinin haklı

---

<sup>19</sup> Murat Tuncay, **Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar Ve Everyman İbret Oyunu**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1992, s.7.

<sup>20</sup> Tuncay, s.15.

mı haksız mı olduğu konusuna fazlaca değinmeyeceğim. Kilise içinde oynanan oyunlarla, rahipler kendi tiyatrolarını zaten yaratmışlardır. Burada İsa' nın başından geçen mucizeler canlandırılır ve bu 'sunum' un seyirci gözünde daha etkili olduğu savunulurdu. Mimus ve Pantomimus oyuncularını bu suçlamalara karşı, herhangi bir düzenlemeye gitmemişlerdir. Hatta Vaftiz törenleriyle alay eden oyunlar dahi oynamışlardır. Kilise doğal olarak tiyatroya düşmanca bir tavır sergilemiştir ve tiyatroların kapanmasını sağlayabilmiştir. Oyuncular da Roma dışına sürgüne gönderilmiştir. Herhangi bir Hıristiyan'ın oyuncu olması ya da oyuncuyla evlenmesi durumunda 'afroz' ilan edileceği duyurulur ve bu durum uygulamada da kendini var ederdi.<sup>21</sup>

Ortaçağ genel yapısı itibariyle komedi türünün –özellikle komedinin- gelişmesine çok uygun bir saha olamamıştır. Ancak tüm yasaklamalara ve sürgünlere karşın, komedi temsillerinin gizlice de olsa bazı yerlerde oynandığı bilgisi aktarılır. Bu da insanın içindeki gülmeceye olan merakın, ilginin içgüdüsel olduğunun bir kanıtıdır. Her koşulda, tarihte gülmece türü –Ortaçağ' da bile- varlığını bir şekilde sürdürmüştür.

Ortaçağ karanlığında oldukça fazla sekteye uğrayan gülmece türü, Rönesans 'la beraber tekrar ivme kazanmaya başlar. Rönesans dönemi felsefesi daha çok 'bireyci' bir anlayış üzerine inşa edildiğinden dolayı, bireysel olan gülmece daha sıklıkla kullanılmıştır. Dönemim en önemli gülmece türü Commedia Dell'arte adındaki İtalyan Halk tiyatrosu biçimidir. Commedia Dell'arte dolantısallık özelliğinden dolayı fars türüne en çok kaynaklık eden yapılardan biridir. Bu türle birlikte tiyatroya kalıp karakter olgusu artık tam anlamıyla yerleşmiştir. Bunun ilk örneğini Roma dönemi tiyatrosunda Mimus türünde, Stupidus karakteriyle görmüştük. Commedia Dell'arte tiyatrosunun merkezine 'oyuncu'yu yerleşmiştir ve o tiyatro biçiminin 'her şeyi' haline gelmiştir. Bir oyuncu bir karakteri ömür boyu oynamaktadır. Kalıp karakterler, oyundan oyuna değişiklik göstermez, sabit kalırlar. Yaşları, sosyal durumları, hareketleri, karakterleri değişmez. Ancak bazı Dell'arte oyuncularının kişisel yorumlarıyla bazı kalıp karakterlere belli yorumları eklediği kaydedilmiştir. Kalıp karakter meselesi bizim için önemlidir. Çünkü bu süreçle gülmeceye belli 'seyir alışkanlıkları' karşımıza

---

<sup>21</sup> Tuncay, s.15.



çıkıştır. Seyirci durumdan önce ‘alışmış olduğu’ kalıp karaktere gülmeye başlamıştır. Yeni bir gülmece tipi, yeni bir gülmece geleneğini başlatmıştır.<sup>22</sup>

Rudlin kitabında “‘Commedia’ nın kökeni nedir?” sorgulamasını yapar. Dell’arte, komedinin gerçek anlamda başlangıcı mıdır? Yani ondan öncesini ‘toplumsal hazırlık’ evresi olarak mı görmeliyiz? Doğal olarak bu türde uygulanan ‘doğaçlama’ anlayışının teknik olarak bir yenilik getirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Doğaçlamayla beraber kurgulanmış hareketten çok, ansal eylem ön plana gelmiştir. Bu aynı zamanda dil, kültür ayrımlarını da ortadan kaldırmıştır. Dell’arte İtalya’ da ortaya çıkmış olan bir tür olmasına rağmen, İtalyanca bilmeyen ülkelerde de oynanabilmiştir. Özellikle okuma-yazma bilmeyen budun için eylemsellik meselesi önemli bir noktadadır. Komedinin kökeninde kalıp karakter meselesi kadar, hareket gülmececi ve doğaçlama gülmececi meseleleri de önemlidir.<sup>23</sup>.

Gülmece konusunda ‘hareket’ Dell’arte türüyle kuramsallaşır. Yani salt rastlantısal bir hareket biçimlemesi olarak bunu adlandıramayız. Oyunlar tam anlamıyla yazılı bir metine de dayanmaz. ‘Scenario’ adı verilen, adından da anlaşıldığı gibi sadece olay örgüsünün ve konunun açıklandığı bir kanava olan metinler, yazılı anlamda bu türün eldeki tek somut kaynağıdır. Scenario senaryolarında topluluğun oyundaki ana çatışmanın ne olacağı konusunda fikir birliğine varması da arzulanır. Ana hatlarıyla olayı kavrayan oyuncu, devamını tamamen kendi yaratıcılığıyla tamamlar. Tüm bu unsurlara karşın komedi kavramının basitleşmesi tehlikesi bu topluluklar için de söz konusu olmuştur. Kaba komediye –ki Mimus gibi bir kaba komedi değil- her budun sınıfının tepkisi aynı olmamıştır. Karşı tepkileri de komedi tarihini sorgularken göz önünde tutmamız gerekir. Rudlin, Tommaso Garzoni’ nin 1580’lerde kaleme aldığı bir değerlendirmeyi aktarır:

*‘Onların sayesinde komedi sanatı çamurlara gömülür. Efendiler, onları topraklarından atar, yasa onları hor görür, değişik uluslar onları birçok şekilde küçümser; bütün dünya sanki uygunsuz davranışları varmış gibi haklı olarak onları reddeder. Bu nedenle toplulukların birbirinden ayrılması olduklarını*

<sup>22</sup>John Rudlin, **Commedia dell’Arte Oyuncular için elkitabı**, Ezgi İpekli (çev.), 1.Baskı, İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 2000, s.9.

<sup>23</sup>Rudlin, s.10.

*görürsünüz... Eğer oynamak ve para kazanmak istiyorlarsa, izinler ve ruhsatlar her yerde gösterilmek zorundadır. Çünkü gittikleri her yerde bir yığın skandala neden olan bu aşağılık ırk herkesi tiksindirmiştir. Valerio'ya göre bunun nedeni, Marsilya şehrinin hiçbir zaman soytarılar yüzünden acı çekmek istememesidir. Bir şehre girdiklerinde, davulcu 'kibar oyuncuların' geldiğini hemen duyurur... Doğaları gereği, ayaktakımı yeni ve tuhaf şeyler izlemeye can atarak hemen oturacakları bir yer bulmak için koşuşturur ve giriş ücretlerini ödeyerek handaki önceden hazırlanmış salona geçerler...<sup>24</sup>*

Rudlin'in aktardığı bu pasajda Garzoni, gülmece kavramına görülüyor ki kendi beklentilerini eklemiştir. Aslında bu tarz gelişen bir komediyle toplumsal mizah arasında da paralellikler vardır. Komedi de mizah da 'uzlaşmak' tan ziyade daha çok 'sataşma' yı seçmiştir. Mizah da gülmece gibi doğası gereği 'çıkıntı' dır. Bu çıkıntı olma hali kaba bir ifade olarak algılasa da yerine oturan bir tanım olduğunu düşünüyorum. Doğal olarak aynı zamanda 'aşağı tabaka' halklara da yansıyan bir biçim olan komedide her zaman terminolojik ifade durumu açıklamaya yetmemektedir.

Commedia Dell'arte sözcük anlamı olarak tam çevirisi 'sanatçıların komedisi' dir. Aynı zamanda bu gösteri biçimini, amatörlerden ayırmak için 'Usta işi komedyay' tanımlaması da yapılıır. Carlo Goldoni ise bu komedi türünü, bir tiyatro sanatçısı olarak yazılı gülmece türünü, maskeli ve doğaçlamaya dayanan güldürüden ayırt etmek için kullanmıştır.<sup>25</sup>

Kalıp karakter meselesinden söz edecek olursak temel karakterlerden biri uşak Zanni' dir. Hiçbir kişisel varlığı olmayan ve yaşamak için çalışmak zorunda olan bir tiptir. Mesleki özelliğini oyunlarda belli oranda gösterir. Zanni, hizmetçi olmasının getirmiş olduğu sosyal sınıf özelliklerinin de etkisiyle yaşamda kalma dürtüsü en yüksek olan tiptir. Bir açlık spazmı sorunu vardır ve bu sorun Zanni' yi obur bir tip haline getirir. Zanni' nin doymak bilmez yapısının tek açıklaması fiziksel açlık sorunu değil. Bu aynı zamanda komedi oluşturmada önemli bir özelliktir bu karakter için. Bu özelliğini kendince alay etme unsuru olarak da kullanır Zanni. Böylece karakter,

---

<sup>24</sup> Rudlin, s.17.

<sup>25</sup> Rudlin, s.23.

kendinde olan bir zaafi gülmece unsuru olarak kullanır. Açlık doğal olarak çok insani ve fiziksel bir sorundur. Zanni, bunu komedi unsuru haline getirirken kendi oyunculuk işlemlerini de doğal olarak beraberinde getirir. Zanni bilgisiz ve kaba bir hizmetçidir. Bu iki özellik de dünya komedi tarihinde sıklıkla kullanılan özelliklerden ikisidir. Kendini eleştirme, değerlendirme gibi durumların yerine suçu karşı tarafa yıkmaya çalışan bir komedi tipidir. Hile yapar, tuzak kurar ve bunları yaparken doğal olarak ne kadar kurnaz olduğunu seyirciye gösterir. Hemen her oyunda kişisel özelliklerini algılarız Zanni' nin. Ancak her durumda gülünecek bir durum oluşturur Zanni. Elindeki sopayla önüne gelene vurmaktan büyük bir keyif alır. Bu aksesuar Roma Mimus'larında kullanılan aksesuarın devamıdır. Orada da Stupidus karakteri bu sopayı kullanmaktadır. Bu sopa Geleneksel Türk Tiyatrosu' na kadar uzanacak ve Pişekâr' da bu sopayı pastav adıyla aşağı yukarı aynı amaçla kullanacaktır. Zanni, genelde idare edilmesi de zor bir tiptir. Kurallara uymaz. Hoşgörüsüdür. İçinde bulunduğu durumu yaşamak ve bu durumun tadını çıkarmak amacındadır sürekli. Uykuyu komedi unsuru olarak çok kullanır. Uykusu geldiğinde bunun için herhangi bir yatak aramaz ve bulduğu herhangi bir noktaya uzanır. Genelde düşünsel değil, duygusal tepkiler verir.<sup>26</sup>

Diğer bir uşak tipi ise Arlechino'dur. Pantalone' nin uşağıdır. Her zaman 'çokbilmiş' özelliklerine sahip olmuştur. Sürekli olarak kendini kanıtlama peşindedir. Örneğin oyunun bir yerinde kazara sopası yere düşecek olursa onu yerden almak için takla atar. Böylece kıvraklığını üzerine basa basa seyirciye göstermek ister. Arlechino' nun temel çatışması çevik bir bedene sahip olmasının yanında beyninin aynı çevikliğe sahip olmamasıdır. Genel gülmece özelliğini bu başlık üzerinde şekillendirir. Arlechino, çok kötü durumlara düşmez. Diğer oyun kişilerinin belirtmesine rağmen, çalışmayan bir kafası olduğunu kabul etmez. Aynı Zanni gibi özeleştirme yapmaz. Okuma-yazma bilmez ama mektubu yorumlamaktan da geri kalmaz. Tersine gibi kendini satmayı genelde başarır. Hareketlerini sorgulamaz ve böylece başına gelen olaylardan dolayı hiçbir zaman ders almaz. Açlık, aşk, tehlike gibi durumlarla karşılaştığından bunlara anında tepki verir, bu tepkiler tam olarak kavranamaz, içeriği yüksek sözcüklerden oluşur. Bir daha gerekene kadar da söyledikleri unutulur. Ortaya edebi değeri varmış gibi görünen ama içi boş sözler söyler. Art niyetli bir karakter değildir. Oyuna başladıktan sonra

---

<sup>26</sup> Rudlin, s.87.

sürekli kılık değiştirmesi bilinen bir özelliğidir. Komedi ve Fars tekniğinde çok sık kullanılan bir çözüm de kılık değiştirmedir. Karakter, başka birinin kılığına girerek, diğer oyun kişilerini kandırır ve durum komedisini bu şekilde sağlar. Aynı zamanda merak duygusu uyandırır. İçine girdiği kılıklar genelde, papaz, bir Türk, bir hacı ya da varsıl bir hayırseverdir.<sup>27</sup>

Bu iki temel Commedia Dell'arte karakterindeki karşımıza çıkan benzer özellikler olduğu kadar, karşıt özelliklerdir de aynı zamanda. Buradan bakıldığında genel anlamda, 14.ve 15. yüzyıllarda derebeyi yönetimiyle yönetilen toplumdaki hümanist topluma bir geçiş yaşanmıştır. Hümanizma, gülmecenin ortaya çıkmasında önemli öğerdir. Hümanist düşünce merkezli erken burjuva toplumu ortaya çıkmış, Ortaçağ'ın özellikle komedi türüne getirdiği yasaklar kırılabilmiştir. Rönesans İtalyan Tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu izleğinde, dinsel kapalılığa karşı, estetiğin kaynağının dinde değil, insan doğasında olduğunu savunan bir anlayış ortaya koymuştur. Böylece bu dönemin tiyatrosu da bu anlayışa göre şekillenmiştir. Bu dönemde özellikle Commedia Dell'arte 'yle beraber yeni bir tiyatro ve gülmece anlayışı şekillenmiştir. Plautus ve Terentius gibi yazarları merkeze alarak 'Commedia Erudita' türünü ortaya çıkarmışlardır. Sanatın kaynağı olarak birey gösterilerek doğa ve insana yönelik pastoral ve lirik oyunlar ön plana çıkmıştır. Commedia Dell'arte' nin bu gelişimi kentlerin ve kent kültürünün ilerlemesi; aynı zamanda ortaçağ dindışı oyunlarının bu türü beslemesi nedeniyledir. Bu dönemin kuramcıları komedyanın ve tragedyanın gerçekte yaşama yönelmesini ve tragedya ve komedyanın bireye hizmet etmesini istemişlerdir. Böylece karakter komedyanın ve karakter tragedyanın oluşmasına önayak olmuşlar, böylelikle Aristo'nun görüşlerinin kendi yüzyıllarında da yaşamasına olanak tanımışlardır. İtalyan Rönesans tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosuna dönüşle, antik tiyatroyla klasik tiyatro arasında bir sentez yapmıştır. 'Trajikomedy' kavramı ortaya çıkarak, iki türün birbiriyle karışımı sağlanmıştır. Rönesans felsefesinin temel bileşenlerinden olan 'uyum, denge, düzen, simetri' belirlemelerinin devamı olarak ortaya bir 'denge'; yani trajikomedy çıkmıştır. Hem komediyi hem de trajediyi

---

<sup>27</sup> Rudlin, s.97.

birbiriyle harmanlayan yeni bir biçim. Böylece seyircinin gülmeceye bakış açısı çeşitlilik kazanmıştır. Klasik komedyaya anlayışı da kökten değişmiştir.<sup>28</sup>

Michelet' e göre Rönesans, gerçek anlamda Ortaçağ'ın küllerinden yeniden doğmuş olan bir yaşama biçimini işaret etmektedir. Öyle ki Ortaçağ, o zamana kadar benzeri görülmemiş güçteki bir 'monarşi' nin temellendirilmiş halidir. Piskoposluğun zayıflığı üzerine kurulmuş olan 'Papalık' örneğinde olduğu gibi bir çeşit 'dev bir kilise'. Başat öğelerden biri olarak rahatlıkla gösterilebilir ki, bu kilise egemenliği gülmece tiyatrosunun önündeki engeldir. Güçlü bir sanatsal edimin olmaması gülmecenin ilerlemesinde de ana sorunlardan biridir. Roma dönemi gülmecelerinin, niteliğine bakılmaksızın 'aranır' halde olmasını Saint-Just'ın bu sözü bize kanıtlar: '*Romalılardan beri dünya boş kaldı*'<sup>29</sup>

Bu dönemin en önemli yazarlarından biri olan Moliere' in '**Zorla Evlenme**' adlı oyunu da farsî özellikler taşımaktadır. Öyle ki yaşı ellinin üzerinde olan Sganarelle, Dorimene adında genç bir kızla evlenmeye çoktan karar vermesine rağmen bu durumu dostu Geronimo' ya danışır. Sganarelle' nin kendisinden yaşça fazlaca küçük bir kızla evlenmekte bir sakınca görmemesi aklımıza Commedia Dell'arte karakteri Pantalone' yi getirir. Sganarelle, bu durumda dostuna danıştığında dostu ona bu evlilik konusunda gençlerin iyi düşünüp taşınmasını; yaşlıların ise evliliği aklından bile geçirmemesi gerektiğini söyler. Dostu bu durumda komedi anlamında karşıtlık oluşturur ve ana karakterin farsî anlamda hareketliliği bu noktada başlar. Dostunun bu sözlerine kızan Sganarelle, hemen evlenmek için harekete geçer. Dostu ise bu durumda onun kararını desteklemek zorunda kalır. Zorlamayla kazandığı bu baskıdan dolayı çok mutlu olan Sganarelle, sokakta rastladığı sevgilisine hemen durumu açar. Sevgilisinden yanıt bekler. Sevgilisi olumlu yanıt verir ancak peşinden bir şart koşar. Birbirlerinin işlerine karışmayacaklardır. Bunun üzerine Sganarelle' nin içine bir kuşku düşer ve kararsızlığa kapılır. Dostu Grenimo, bu karmaşık durumdan kurtulması için filozoflara başvurmasını

---

<sup>28</sup>Çalışlar, ss. 535-536.

<sup>29</sup> Jules Michelet, **Rönesans**, Kazım Berker (çev.), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi:16, 1998, s.24.

söyler. Saganarelle' nin ilk başvurduğu filozof Aristocu Pancrace öylesine gevezedir ki; Sganarelle bir türlü fırsatını bulup, ona derdini anlatamaz.<sup>30</sup>

Klasik Komedy anlayışının kökten değişmesiyle beraber ortaya 'düşünce komedyası' dediğimiz anlayış çıkmıştır. Düşünce komedyası olarak adlandırılan oyunlarda anlatılmak istenen, oyunun sonunda seyirciye verilen mesajdır. Yazar, burada belli bir savı ortaya atar ve o savın olduğu düşünsel-toplumsal ortamı, insanlar arası ilişkileri harmanlayarak ortaya yeni fikirler getirir. Bu tür komedilerde yöneliş olarak, sahnede bir tartışma platformu var olur ve tartışmanın sonucunda, birbirine karşıt olan fikirler birbirini dengeleyerek, sonuçlandırır. Gerisi seyircinin tamamlamasına bırakılır.

Yazarın kendi savını kabul ettirmek için seyirciye sunduğu oyun türüne 'tezli oyun' denir. Tezli oyunlar, daha çok ciddi dram türlerinde kullanılıp, komedi türünde pek rağbet görmemiştir. Ancak Bertolt Brecht, savını olay örgüsüne yedirerek, gülmecenin hafifletici etkisini kullanarak yazan yazarlardan biridir. Bay Puntilla ile Uşağı Matti, ciddi mesajların verildiği; ancak bunun güldürücü durumlar yapılarak sunulduğu bir oyundur. Patron statüsüyle insan kimliği arasındaki komik çatışmayı Puntilla' nın şoförüyle olan diyaloglarında veren Brecht, insanın toplumsal ve sınıfsal konumu gereği, kendi insani özellikleriyle bağdaşmayan davranışlar sergilemek zorunda kalmasını gülmecesel bir anlayışla eleştirir. Puntilla, sarhoş olduğu zaman uşağı ile samimi konuşmalarda bulunurken, onunla dost olmaya çalışan sıradan bir insandır. Ancak ayıldığı zaman uşağına emirler yağdıran, kaba, ulu-orta küfür eden bir patron haline gelir. Bu karşıtlık komedinin çatışmasını oluşturduğu gibi oyunun da temel çatışmadır. George Bernard Shaw da, Brecht gibi toplumsal kurallar ve bu kuralların bireyler üzerindeki etkisi konusunda hassasiyet göstermiş bir yazardır. Ancak o daha kalıplaşmış olan düşünceleri seyircinin önüne tartışmaya açmıştır. Sonunda istenen, alışlagelmiş, basmakalıp toplumsal kuralların ve değer yargılarının, düşünülmeden, tartışmadan kabul edilmemesidir ve bu kuralların dokunulmazlığının kırılmasıdır. Görüldüğü gibi ana hatlarıyla 18. yy. da tiyatronun ve gülmecenin toplumu onarması

---

<sup>30</sup> Turan Oflazoğlu, **Molière**, 1.Baskı, İstanbul: Cem Yayınevi, 1999, s. 147.

görevini, sahneden beklenmektedir. Ele aldığımız fars türünün bu tarz bir hedefi olmadığından bu sorgulamayı bu noktada bitiriyoruz.<sup>31</sup>

Bugün de yaşayan yazarlardan Dario Fo' nun karakterleri komedi karakterleri olmasının yanında farsî özellikler de gösterir. Zeynep Oral, Dario Fo ve eşi Franca Rame' i izlediği bir Commedia Dell'arte yorumunda şu aktarımı yapar:

*'Şimdi Franca Rame' i izliyorum: Bir kontesle bir fahişenin karşılaşmasını, kontesin 'fahişe gibi' ; fahişeninse 'kontes' gibi olmak istemesi sonucunda birbirlerine verdikleri dersleri anlatıyor. Franca Rame hem kontesi, hem fahişeyi oynuyor...'*<sup>32</sup>

Oral' ın değerlendirmesi yıldız oyuncu boyutundan bakılarak yapılan bir değerlendirmeyi andırmasına karşın, sahnenin hareketliliği, tiplerin değişimi ve değişen tiplerin durum komedisi oluşturması bakımından farsîdir. Oral, aynı zamanda farsîdeki hareketliliğin durum komedisi yaratarak evrensel gülmece anlayışına daha yakın olduğu savımızı da şöyle kanıtlar:

*'Tek kelime İtalyanca bilmeden bu iki oyuncunun her söylediğini nasıl oluyor da anlıyordum?(tüm ayrıntıları değilse de neden söz ettiklerini) Galiba, sözcüklerden çok ritimle, tempoyla oynadıklarından; galiba, ağızlarıyla değil, bedenleriyle, hareketle, yüzleriyle oynadıklarından... İlk kez hareketin bir sesi olabileceğini bunca açık seçik görüyorum. İki oyuncu her an seyircinin gözbebeklerinden içeri süzülüyorlardı, buna karşın yine de sanki yalnız ve yalnız benimle konuşuyorlardı...'*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Sevdâ Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, ss. 141-142.

<sup>32</sup> Zeynep Oral, **Dünya Sahnelerinden İzlenimler Karanlıktaki Işık**, 1. baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004. s.276.

<sup>33</sup> Oral, s. 277.

## 2.2. Türk Tiyatrosundaki Komedi ve Fars Eğiliminin Genel Çizgileri

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda gülmece anlayışı genelde Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz-Hacivat, Ortaoyunu türlerinde kümelenir. Hikâye anlatma geleneğini oynusallaştıran Meddah' da salt amaç güldürmek değildir. Ortaoyunu türü bu anlamda gülmeceye daha çok hizmet etmiştir. Meddah, hikâyeleri ele alma biçimiyle ve yaratmış olduğu olay örgüsüyle diğer türlerden; Ortaoyunu ve Karagöz'den ayrılır. Meddah öykülerinde ortaya çıkan durum komedisi gerçek anlamda Karagöz-Hacivat oyunlarına kaynaklık etmiştir. Başlangıçtaki Karagöz oyunlarında asal metin yoktur ve komedi doğaçlama süreçlerle ortaya çıkar. Roma dönemi oyunu Mimus'la bağlantısı olduğunu daha önce de açıklamıştık. Stupidus karakteri, sahnede gerektiğinde sertliği de kullanan bir kaba komedi karakteridir. İnce bir espri anlayışı yoktur. Karagöz'de olduğu gibi. Karagöz de oyunlarla, durum içinden çıkılmaz bir hal aldığına şiddeti kullanır. Ve bunu uygulayış biçimi de estetik olmak zorunda değildir. Karagöz' deki hiciv etkisini sorgulamamız bize aynı zamanda dönemin komedi anlayışı hakkında da bilgi verir. Türk gölge oyununda ilk zamanlarda tasavvuf kültürünün etkisi sivriltilmiş, doğal olarak da bu gülmececin gerilemesine neden olmuştur. Tasavvufi karakterin geri planda tutulup, zamanla Karagöz' dekinde olduğu gibi hicvin ön plana çıkarıldığı görüşü de var. Gülmece' nin 'yasak' kavramıyla sürekli karşı kaşıya geldiğini ama ne olursa olsun kendine yol bulduğunu da belirtmiştik. İnsan doğasında var olan gülme ve güldürme dürtüsünü kontrol altında tutmak hemen hemen hiçbir dönemde kolay bir edim olmamıştır. Her anlamda Karagöz oyunları Anadolu' nun inançsal, ahlaksal, kültürel açıdan çokkültürlü karışım yapısını gösterir ve oyunlarda değişik toplum tabakalarından insanlar gülmececel özellikleri vurgulanarak etrafları ve birbirleriyle kurmuş oldukları ilişkileri gösterilir.<sup>34</sup>

Aynı coğrafya içinde yaşamaya çalışan değişik inanç ve sosyo-kültürel yapılara sahip insanların birer fotoğrafıdır aynı zamanda Karagöz oyunları. Hem kendileriyle hem de yönetimle yaşadıkları sorunları hicivle göstererek, fars ve grotesk bir anlatım kazandırmıştır yapı olarak. Doğal olarak farsî öğelerin en belirgin yapılarından biri olan

<sup>34</sup> Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara: Aşina Kitaplar, 2006, ss. 92-94.



dolantisallık ilişkisi de Karagöz ve Hacivat'ın olay örgüsünde de vardır. Karagöz, hemen hemen her oyunda başlangıçta işsizdir. Hacivat, ona bir iş bulur ve o işin içinde gülmeceyel olaylar meydana gelir. Ancak bu gülmeceyelliği yaratan 'durum' dan çok Karagöz'ün karakteristik özellikleridir. Bu yönüyle aynı zamanda farsî özellikler gösteren bir oyun kişisidir Karagöz. Dolantisallığı Kaba Güldürü biçimiyle sağlar. Karakterde farsîlik, salt kaba güldürü elbette ki değildir. Karagöz'ün kalıp karakter özelliği biraz da bizi bu seyir alışkanlığına götürür. Karagöz' de farsî özelliği Karagöz ve Hacivat karakterlerinin kendilerinde var olur. Aynı zamanda farsî dediğimiz olay örgüsünün; yani dolantılı, giriş-çıkışların fazla olduğu, her giren oyun kişisinin yeni bir 'oyun' getirdiği durumun kendisinden çok, Karagöz ve Hacivat'ın eylemselliği merak unsurudur. Seyirci, 'Olay acaba nereye bağlanacak?' sorusundan çok, 'Karagöz ve Hacivat acaba ne yapacak?' sorusunu merkeze alarak oyunu izler. Farstaki eleştirelilik meselesi her zaman zihnimizi kurcalayan bir soru olmuştur. Karagöz'ün eleştireliliği de iddia edilene göre, yıllar geçtikçe sansüre maruz kalmıştır.<sup>35</sup>

Karagöz'deki farsî özelliğinin en belirgin yapılanması Hacivat'la olan karşıtlığı durumudur. Tam aksi özelliklere sahip olması iki karakterin sadece gülmece unsurunu ortaya çıkarmaz; aynı zamanda olay örgüsünün şekillenmesinde de kilit unsur olur. Genelde okumuş aydını temsil eden Hacivat, daha oturaklı ve düşünerek konuşan bilgiç tavrındadır. Bu yönüyle daha çok 'aristokratik' özellikler gösterirler. Jargon olarak 'saray' kültürüne daha yakın bir karakterdir. Karagöz ise onun aksine ilk aklına geleni söyleyen, kaba-saba, nüktedan, daha ziyade 'halk' kültürüne yakın olan bir tavır sergiler. Zaten bu karşıtlık bile, ortada olay örgüsü olmaksızın, kendi başına bir durum komedisi çıkarır. Aynı durum Ortaoyunundaki Pişekâr ve Kavuklu' da bilgisiz-bilgiç karşıtlığında da sağlanır. Ortaoyunu türünün Karagöz'den türediğini iddia eden Thalasso ve Kunos gibi incelemeciler olduğu gibi, Kanuni Sultan Süleyman zamanında delileri eğlendirmek için icat edildiğini söyleyenler de vardır. Ortaoyunu 'araya koyulan oyun' anlamına gelebileceği gibi Commedia Dell'arte' deki 'Arte' sözcüğünün 'orta' sözcüğüne dönüşmüş hali de olabilir. Bakıldığında ikinci tanımın doğru olma olasılığı yüksektir. Commedia Dell'arte türü de aynı Karagöz oyunları gibi kalıp karakterler kullanır. Başkışileri, Arlechino, Pantalone, Scarramucchio ve Colombina'yla; Pişekâr,

---

<sup>35</sup> Ünlü, s.94.

Kavuklu, Sevgili ve Zenne karakterleri arasında yapısal ve anlamsal olarak benzerlikler vardır. Ortaoyunu da aynı kalıp karakterlerle farsî özellik kazanır. Belli bir metin yoktur. Diğer türlerde olduğu gibi bir kanava vardır. Bu kanavaya bağlı olarak doğaçlama gelişen bir tiyatro geleneğidir. Ortaoyunu durum komedisi ve sahneleri sürekli değişen farsî özelliğini aynı zamanda dekor tasarımıyla da sağlar. Ortada *Yenidünya* adında bir paravan vardır ve oyuncular bu paravanın etrafında dolaşarak ‘mekân değiştirme’ yabancılaştırmasını yaparlar. Bu ‘açık biçim’ anlatım, olay örgüsüne hizmet eder. Farsî özelliğin başat ögesi dolantı bu şekilde sağlanır. Yerler arasında anlamsal olarak bağlantı vardır.<sup>36</sup>

Ortaoyunu dolantısal bir zemine oturmasına rağmen ‘sade’ bir olay örgüsü yapısına sahiptir. Asal çatışma eksenini okumuş-cahil, varlıklı-yoksul, kültürlü-kültürsüz gibi temel karşıtıklara dayanır ve bu karşıtıklar söz komiğini meydana getirir. Aynı zamanda taklit ögesi de Meddah’ta olduğu gibi Ortaoyununda da oldukça belirgindir. Taklit, olay örgüsünün şekillenmesinde de ana öğelerden biri haline gelir. Taklit, olay örgüsünde yanlış anlamaya da yol vererek yeni bir oyun ortaya çıkarır. Yan kişilerin ana kişilerle kurduğu ilişkilerde kendini var eder. Farsî olarak değerlendirildiğinde en büyük ortaklık, olay örgüsünü meydana getiren nedensellikler basit olması ve oldukça hızlı bir şekilde ilerlemesidir. Doğal olarak bu durumda karakterlerin yönelişleri de basitleşir. Kavuklu, aynı Karagöz gibi işsizdir ve Pişekâr ona bir iş bulur. Ya da Pişekâr, hemen ona bir iş kurar ve bu sırada Zenne mahalleye yeni taşınmış biri olarak aksiyonel yapının içine dâhil olur. Burada Dramatik anlamda bir olay örgüsü yoktur. Aristotelesyen tiyatro özelliklerinden olan ‘kapalı biçim’ anlayışı yerine açık biçim anlatım tercih edilir. Olay örgüsünün mantıksal boyutları sorgulanmaz. Karakterlerin biyolojik, ruhbilimsel ve toplumbilimsel özellikleri deşifre edilmeye çalışılmaz. Daha çok aksiyonel durumun oyunu taşıması beklenir. Olaylar Dramatik tiyatrodaki gibi neden-sonuç bağlamında ele alınmaz. Bu noktada gülmeceyi ortaya çıkarma adına şive komikliği de kullanılır. Oyun kişinin bölgesel farklılıkları, kullandığı dile yansır ve bu seyircide ayırt edici bir özellik haline alır. Tekrarlar sıklıkla kullanılır. Durumlara bağlı olarak kişilerin sahneye giriş-çıkışları da değişiklikler gösterebilir. Bu da Klasik tiyatro biçiminden ayrı olan özelliklerinden biridir ortaoyununun. Çünkü aksiyon durumları

---

<sup>36</sup> Ünlü, ss.98-99.

birbirlerine değil, ana öyküye bağlıdır. Yani kanavaya. Kanavaya bağlı olması doğal olarak eylemden çok sözün önemli olmasını da getirir. Doğaçlama bir süreçte rastlantısallık da devrededir. Böylece nükteler, söz oyunları ve hazırcevaplık önemli bir unsur olur. Gülmecede sözün önemli unsur olması doğal olarak oyunculuğun ustaca sergilenmesi zorunluluğunu getirmiştir.<sup>37</sup>

Dolantıda aksiyona yön veren olayların tekrarıdır. Örneğin Karagöz’de olduğu gibi Ortaoyununda da Kavuklu iş arar ve bulduğu işte beceriksizliğini sergiler. Bunu sonucunda gelişen olaylarda Kavuklu yine Pişekâr’ın verdiği oyunlarla olay örgüsünü yürütür. Bununla birlikte Zennelerin bir ev kiralaması ve Kavuklu’nun zennelerin yanında çırak olarak çalışması başka bir dolantı yaratır. Kavuklu’nun karakter özellikleri ve eylemselliği bu farsî dolantısallık içinde şekillenir. Kavuklu, bazen zennelerle ilgili dedikodu da çıkarır, onların sözlerini kendi yorumuyla başkalarına iletir. Böylece asal çatışmada karakter anlamında karşısında zenneleri bulur Kavuklu. Zenne bu anlamda oyuna başka bir oyun taşımış olur. Oyunun finali ise tam da sözünü ettiğimiz parçalılık yapısını kanıtlar şekilde olur. Dramatik bir olay örgüsü olmadığından söz etmiştik. Tuzsuz Deli Bekir ve Matiz gibi karakterler, mahalle delikanlısı; aynı zamanda koruyucusu olduğundan dolayı olaylar içinden çıkılmaz bir hal aldığında –yani farsın doruk noktası- olaya, duruma etki ederler, hesap sorarlar.<sup>38</sup>

Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşma süreciyle birlikte tiyatroya daha çok önem verdiğini bilmekteyiz. 1870’li yıllarda özellikle sokak temsillerinde ‘Yahudi Komedyaları’ oynanmaktadır. Bu komedyalar, biçim ve içerik açısından oldukça fazla farsî özellik taşımaktadır. Orta alana kurulan bir kafes, bir evi simgeler ve bu evde kadın giysisi giymiş Yahudi oyuncularından biri bulunur. Bir Türk genci gibi giyinmiş olan Yahudi oyuncu, evsahibi olan kadının aşığı rolündedir. Gülmece öğeleri abartılmış ve sivriltilmiş olan bir uşak ve yine kadın kılığına girmiş olan arabulucu rolünde bir Yahudi oyuncu, aldatılan koca ve oyunun diğer kişileri bu oyunların ana iskeletini oluşturur. Oyunu bu karakterler başlatır ve bitirir. Her olay örgüsü sahnede gerçekçi bir biçimde canlandırılır ve hiçbir şey seyircinin düş gücüne bırakılmaz. Görüldüğü gibi

---

<sup>37</sup> Ünlü, s.101.

<sup>38</sup> Ünlü, s.103.

'aldatılan koca' konusu Roma Atellan Farısları ve Mimus'larıyla; uşak tipi ise Commedia Dell'arte' de ki 'Zanni' tipiyle çok fazla benzerlik gösterir. <sup>39</sup>

Refik Ahmet Sevensil, Baron de Tott'un şu değerlendirmesini aktarır:

*'Maharetsiz ip cambazları, beceriksiz pehlivanlar, kaba birkaç soytarı ve rakkaseler komediler arasındaki fasılaları doldururlar. Genel eğlencelerde açık saçıklık daima son dereceyi bulur ve daima hoş görülür; özel eğlencelerden başka zamanlarda bu aktörler hünerlerini yalnız evlerde, düğün yahut başka özel eğlenceler için çağrıldıkları zaman gösterirler. Bu adi gruplar daima yalnız erkeklerden yahut yalnız kadınlardan mrekkettir. Kadın grupları, haremelerde bu şimdi bahsettiğimiz komedyacılar gibi aynı pervasızlık ve aynı adilikte oynarlar. <sup>40</sup>*

Pasaja bakıldığında Baron De Tott' un bu gülmece biçimine aynı zamanda eleştirel baktığını da görmekteyiz. Bu gülmece biçiminde cinselliğin de kullanıldığını Tott özellikle vurgular. Büyük memuriyete sahip olan kişiler, maddi glerinin yardımıyla konakların önünde sürekli oynamak için oyuncular tutarlar ve bu oyunlar açık-seçik niteliktedir. Tott' un aktardığı bilgiye göre birçok Rum ve Yahudi oyuncu, imparatorluğun yüksek memurlarını komik bir şekilde taklit etmiştir. Hatta bu taklitlerden yeri geldiğinde Padişah da nasibini almıştır. Daha sonra Padişah' ı taklit etmek yasak edilmiştir. Gülmecenin doğasında olan güldürme refleksi her koşulda halkla kaynaşma olanağı bulabilmiştir. <sup>41</sup>

İslam dünyası için 1800'l yıllar gülmece türü konusunda yeni atılımların olduğu yıllardır. Tiyatronun bile çok yeni yeni geliştiği İslam dünyasında Ahunzade adlı yazar Tiflis' te yaşamış ve komedi türünde eserler vermiştir. 'yazar ve yaşadığı toplum' ilişkisinin komediye etkisi anlamında bize örnek olabilir. Ahundzade Tiflis' te yaşadığı süreç boyunca Rus edebiyatıyla yakından ilgilenmiş, o dönemdeki önemli yapıtları okumuş; hatta bazı yazar ve şairlerle bizzat tanışmıştır. Ahundzade, Avrupa kültürü hakkında bilgi sahibi oldukça, kendi de yenilileşme düşünceleriyle karşı karşıya

<sup>39</sup> Refik Ahmet Sevensil, **Türk Tiyatrosu Tarihi Eski Türklerde Dram San'atı**, 1.Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1969, s.54.

<sup>40</sup> Sevensil, ss.54-55.

<sup>41</sup> Sevensil, s.55.

kalmıştır. Fransız Devrimi' nin bütün dünyaya yaydığı yeni düşünceleri hem Kafkasya' da bulunan Avrupalılardan, hem çeviri eserlerden, hem de beraber yaşadığı Ruslardan öğrenmişti. 19. yüzyılın güçlü devleti Çarlık Rusya'sının askeri ve kültürel anlamdaki büyük yükselmesine tanık olarak, Türk ve İslam dünyasının geri kalmışlığını, bilgisizliğini, yenilmişliğini ve ezilmişliğini karşılaştırıyordu. Bu düşünceyle komediler yazan Ahundzade, öngörüldüğü gibi komediyi bir 'onarım' sanatı olarak da görmüştür. Komedi onun için toplumsal kalkınmada önemli süreçlerden biridir. Elbette ki dram sanatına bu pencereyle bakan bir yazarın komedyaya anlayışının da eleştirel olması kaçınılmazdır. Ahundzade, aynı Namık Kemal gibi tiyatronun halkı eğitmesi ve geliştirmesi görevine sahip olmasını istiyordu. Yazarın, 1849'dan itibaren komediler yazmaya başlaması Tiflis'te sosyo-kültürel yaşamın değişmesiyle doğru orantılıdır. Komedilerini ilk başta Azeri Türkçesiyle yazmıştır ve yaşadığı coğrafyadaki halk tarafından beğenilmiştir. Daha sonra eserleri Farsçaya da çevrilmiştir. Hatta Almanya'da sergilenen Almanca komedi oyunlarını kendi çevirerek, o dile kazandırmıştır. Ahundzade' nin eserlerinin farklı dillerde de aynı başarıyı yakalamış olması gülmecenin evrenselliği anlamında önemli bir örnektir.<sup>42</sup>

Dünya komedi\fers tarihinin ana çizgilerine baktığımızda 'sansür'ün de daima komedinin yanında olduğunu görürüz. Bu durum Kafkasya Valiliği'nden oyunlarının oynanması için özel izin almaya çalışan Ahundzade için de değişmemiştir. Ancak, komedi oyunlarının neden sansürlendiği açık olarak belirtilmemiştir. Oysa yazar, bazı komedilerinin sonunu, yapıtın ana yapısıyla çok bağdaşmayan yapay sonuçlarla ve sürprizlerle bitirmiştir ve belki de yapıtın gülmecesel yapısına dramturgik anlamda hasar vermiştir. Bu büyük olasılıkla sansürden kurtulmak için başvurulmuş bir yöntem olarak görülüyor. Aynı yöntemi Moliere' de 'Tartüffe' yapıtı için yapmış, saraydan gelen baskılara daha fazla dayanamayıp, komedisini yeniden kaleme almıştır. Ahundzade'nin sansüre uğraması doğal olarak akla, komedilerinde Rus idaresini de eleştirdiği sorgulamasını getirir. Yönetimin, diğer oyunlara izin verip, bazı komedilerin oynanmasına izin vermemesi elbette ki rastlantısal bir durum değildir. Ahundzade' nin

---

<sup>42</sup> Yar. Doç. Dr. Yavuz Akpınar, "Komediler (Temsilat)", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1988), ss.17-18.

**Temsilat** isimli komedisi Türkiye’ de oynanamamıştır. Bunda metnin Türkiye’ de basılamamasının da etkisi vardır. <sup>43</sup>

Osmanlı İmparatorluğu dönemi oyun biçimi olan Ortaoyunu gülmeceye ve fars biçimine önemli katkıları olmuştur ancak bu katkı cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Gülmece anlamında dünyadaki en varsıl kaynağa sahip ülkelerden biri olan Türkiye’ de 1970’li yıllarda özellikle ‘taşlamalı’ güldürüler çok yer bulmuştur. Bazıları içeriksel olarak bir derinliği, meselesi olan oyunlarken; bazılarıysa sadece niteliksiz güldürüyü amaçlayan ve sadece o ‘an’ için değeri olan gülmecelerdir. Niteliği olan güldürüler üzerinde duracak olursak Mehmet Akan’ ın öncülüğünde yaratılan, bir ekip çalışması ürünü olan ‘**Hamdi**’ adlı oyun, Ortaoyunu oyuncusu Kavuklu Hamdi’ nin adından yola çıkılarak yazılmış bir oyundur. Geleneksel Türk Tiyatrosu’ nun açık biçim anlayışı içinde, günlük konulara değinen bir oyun olan **Hamdi**, dönemine göre başarılı bir uyarılma çalışmasıdır. Engin Ardıç ise Turhan Selçuk’ un çizgi romanından sahneye ‘**Abdülcanbaz**’ adlı bir oyun uyarlamıştır. Çizgi romanla aynı adı taşıyan oyun, teknik olarak Ortaoyununda olduğu gibi episodik bölümlene halinde çıkarıcı ve sömürücü çevrelerle olan mücadeleleri anlatılır. Karikatür ile fars tekniği arasında en belirgin ortaklık da ‘grotesk’ i kullanım biçimidir. Komedi abartı olarak da kullanılabilir. Yani kalın çizgili bir komedi anlayışının algılanışı da farklı olur. Karikatür de Fars gibi kalın çizgili bir komedi anlayışıdır. <sup>44</sup>

1953 yılında Avrupa’ ya giden Ragıp Haykır, orada oldukça başarılı bir fars temsili izler. İzlediği oyun Georgess Feydeau’ nun **Avanak** adlı oyunudur. Ardından oyunun tekstini okuyan Haykır, birbirini kovalayan sahnelerin ve oyunun matematiğinin güçlü yapısını gördüğü anda, bu eserin Türkiye’ de de sahnelenmesini önerir. Oyunun Haykır’ a uyandırdığı ilk duygular, komedi hazzı ve oyunun kendi içinde sürekli ‘merak’ uyandıran yapısıdır. Oyunun kurgusunu da ‘zekice’ bulan yazar, sahnede kullanılan dilin de ayrı bir ustalık durumu olduğunu belirtir. Olaylar arasındaki fiziksel dengeyi, düşümleri, çözümleri ve çözümleri ortaya koyma becerisini yazar, ‘ipler üzerinde bir akrobat dengesiyle kurduğu düzen’ olarak tanımlar. Yazarın betimlemesi farsilik özelliklerin estetize bir açıklaması olarak göze çarpar. Bu oyunda Feydeau,

---

<sup>43</sup> Akpınar, ss. 22-26.

<sup>44</sup> Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, cilt 2, s.374.

niteliksizliğe düşmeden, fars hareketliliğinde bir komedi ortaya çıkarır. Feydeau' nun oyunu, 1800'lü yılların sonunda yazılmasına rağmen 1900'lü yıllarda –hatta sonralarında da- hala daha güncelliğini koruyabilmiş bir eser olarak gözümüze çarpar. Öyle ki evrensellik anlamında komedi-fars diğer türlere nazaran daha çok zorluk çeken bir türdür. Gülmece de 'güncellik' çok sıkça kullanıldığından, gülmecenin kalıcılığı, artı bir başarı olarak değerlendirilmelidir. Oyunun tekniğinin güçlü olmasının yanında, bir diğer özelliği de insancıl yönünün bulunması. Bu da evrenselliğini güçlendirmede önemli bir veridir.<sup>45</sup>

Lütfi Ay, **Avanak(Le Dindon)** oyununu çevirirken, yurt dışında izlediği temsilden esinlendiğini belirtir. Yani Parislilerin Comedie-Française' de izledikleri biçimiyle Türkçe'ye aktarmayı doğru bulmuş. Daha çeviriden bu kıstasın belirlenmesi farsın edebiliğinden çok sahne eylemliliğinin daha değerli olduğu sonucuna bizi götürür. Yani biçime olduğu kadar öze de uygun bir çeviri tercih etmekten söz eder. Yani bu noktada sahne eylemine ve ilişkisine bakarak: 'Feydeau Türkçe yazsaydı acaba bu sahnede ne derdi?' sorusunu sormak gerekir. Tabii ki Feydeau' nun başarısını salt tekniğe bağlayamayız. Yazarın tartıştığı konuların sadece o dönem insanları için değil, bugünün insanları için de önem teşkil ettiğini bilmek gerekir. Bu yüzden 'yaşayan' bir yazar olmuştur. Oyunlarında toplumsal eleştiriyi de kullanmasını Çetin İpekkaya, 'iğnesinin ucundan bal akıtır gibi' ifadesiyle tanımlar. Yazar, sahtecilikleri, zorlama kibarlıkları, bayağılıkları farsî öğeler ve tekniklerle seyircinin gözünün önüne getirir. Avanak oyununda hiçbir Fransız kadını aile ahlakına aykırı bir eylemde bulunmazken İngiliz Maggy karakteri toplumun ahlaki olarak karşı çıktığı eylemleri özellikle yapar. Farsî çatışma da buradan ortaya çıkar. Oyun süresince kocalarına öfkelenip, onlardan öç almak için her türlü dalavereyi gerçekleştiren kadınlar, her şeye karşın oyunun sonunda namuslu kalmayı başarırlar. Bu rastlantısallıkları yazar, 'doğal akış' gibi sahneye sunmaktadır.<sup>46</sup>

İpekkaya' nın değerlendirmelerinde ilk dikkatimizi çeken Feydeau' nun metnine farklı bir kanaldan bakmasıdır. İpekkaya, yazarın kullandığı rastlantısallığı 'zorlama' olarak değerlendirirken, 'söylediği değil de söylemediği' gerçeği ortaya

<sup>45</sup>Lütfi Ay, "Güldürü Ustası Georges Feydeau", **Şehir Tiyatrosu**, Sayı:432, (Ekim 1982), s.4.

<sup>46</sup>Çetin İpekkaya, "Avanak Üzerine", **Şehir Tiyatrosu**, Sayı: 432, (Ekim 1982), s.6.

çıkaran bir anlayışla metne yaklaşıyor. Yani aslında oyunun alt metniyle ilişki kuruyor. Sahneleme aşamasından söz ederken yazar, oyun metninin kimi yerlerde kısaltıldığını belirtiyor. Sahnedeki olayın temposuna ters düşen, birbirinden kopuk repliklerin yaklaştırılıp yeni bir diyalog biçiminin kurulması hedeflenmiş. İpekkaya, farsî teknikle sahne üzerine uygulama biçimi arasında şöyle bir değerlendirme yapar:

*‘...En sonda da yazarın bina mimarisi yönünden pek önem vermediği, sokak kapısı, salon, koridor giriş-çıkışlarının özellikle birinci perde boyunca, yeniden düzenlenmesi konusu vardı. Böylece ilk on üç sahne boyunca hiç duyulmayan, sonra da sırf, Lucienne’ nin girebilmesi için on dördüncü sahnede birdenbire duyuluveren sokak kapısı zilini, diğer sahnelerde de duyulur hale getirdik ve uşak Jean’ ı her defasında sahneden geçirdik.’<sup>47</sup>*

Burada metin-reji ilişkisi bakımından bir değerlendirmeye gideriz ve İpekkaya’ nın bulunduğu çözümlerin metindeki farsîlik özelliklerle paralel ilerlediğini görürüz.

Metin Bilgin ‘ in ‘**Reçetesi Peçete**’ adlı oyunu biçim arayışına pek girmeyen bir oyundur. Bu oyunda soyluluğun artık bir değeri kalmadığı günümüzde bir paşazade Nuri Bey ve ailesinin içine düştüğü gülmece durumu anlatılır. Bu oyunda üretenlerle asalakların çatışması vardır. Bu yıllarda taşlamalı güldürü alanında en üretken sanatçılardan biri de Ferhan Şensoy’ dur. Şensoy’ un ‘**Dur Konuşma, Sus Söyleme**’ (1976) adlı oyunu toplumdaki yasak kavramını ve bireylerin buna uyumu\uyumsuzluğunu parodik bir biçimde anlatan bir oyundur. Gülmecenin ‘dönemselliği’ anlamında önemli bir örnektir bu oyun. **Şahları Da Vururlar** (1979) oyunu ise İran’ da Pehlevî Saltanatının yaşamını ve yıkılışını ele alan siyasal bir taşlamadır. Şensoy bu oyunda siyasal anlamda ‘sert’ ve ‘ciddi’ bir meseleyi seyirciye ‘hoş’ bir şekilde anlatır. Bu da Gülmecenin ve Farsın temel niteliklerinden biridir. Yani bu tür kendi biçimini ve dilini kendi içinde yaşatmıştır. Şensoy’ un bir başka oyunu ‘Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı’ ülkemizde giderek artan süpermarket kültürünün, küçük esnafı bitirilişini, mahalle bakkalı olan bir kadının mahalleye karşı

---

<sup>47</sup> İpekkaya, s.6.



olan mücadelesini de ele alır. Gülmecenin toplumsallığının aynı zamanda biçim olarak da ‘gerçekçi’ bir anlayışla sergilendiğini görmekteyiz.<sup>48</sup>

Adnan Giz’ in ‘**Babanın Gorilleri**’ (1979) adlı güldürüsünde de karısı tarafından ezilen bir erkeğin güldürüsünü anlatır. Yazar, burada toplumsal yaşamda kadınlar söz sahibi olsaydı da değişen bir şey olmayacağı gerçeğini zekice bir şekilde sorgular. Öyle ki komedi yazarının durması gereken tarafsızlığı da gerçekleştirir. Komedi ve Fars yazarı durumu ortaya çıkarırken, çatışmanın iki ucuna da hâkim olmalıdır. Hem karakter olarak hem olay örgüsü olarak. Bilgesu Erenus’ un müzikli taşlaması ‘**Kelaynaklar**’ (1981) ortaoyunu ve meddah geleneğinin uzantısında yazılmıştır. İktisatçı sandıkları bir acemiye lider zanneden kelaynakların onun peşinden gitmeleri konu alınır. Güncellik bezenmiş taşlamalar yapılır. Bu yapıtın en önemli farsî özelliği ‘yanlış anlama’ nın kullanılmasıdır. Yanlış anlama tekniği- ki kullanıldıkça farsta ‘teknik’ haline gelmiştir- gülmecenin ve dolantının ortaya çıkmasında oldukça etkilidir.<sup>49</sup>

Günümüzde Haldun Taner de oldukça önemli bir gülmece yazarı olarak değerlendirilmektedir. Yazarın benimsediği güldürü anlayışı farklılıklar göstermektedir. Bu farklılık oyunlarda iç içe geçen katmanlar yardımıyla farklı şekillerdeki güldürü yaklaşımıyla belirlenir ve öncelikle güldürme, ardından düşündürme ve en sonunda yüksek kahkahalar attırma amacına yönelik bir dizi öğenin oyunlarda iç içe geçtiğini görürüz. Taner gülmecesi insanı ve toplumu güldürü penceresine uzak açıdan bakarak değerlendirir. Yani gülmecenin içine düşünsel eylem yerleştirir. Böylelikle temel hedef ‘toplumsal insan’ a yönelir. Feibleman güldürüyü şöyle tanımlar: ‘*güldürü olumsuzdur; kısıtlılığın ve bu kısıtlılığın bilincine varmaya karşı çıkışın eleştirisidir.*’ Northrop Frye’ a göreyse ‘*güldürü kötülükleri kınamayı değil, insanoğlunun kendini tanımayışının gülünçlemesini yapmayı amaçlar.*’ Taner’ in tiyatrosu da bireysel ve toplumsal açmazları irdelemeye, kendi gerçekliğinin, yaşamsallığının bilincince olmayan\olamayan insanı gülünçleştirmeye yöneliktir.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Nutku, s.374.

<sup>49</sup> Nutku, s.374.

<sup>50</sup> Ayşegül Yüksel, “Haldun Taner Tiyatrosu”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 1985), s.170.

Anlattığımız tarihsel süreci ve Türk Tiyatrosu'ndaki eğilimleri toparlayacak olursak, Farsın komedyayla doğrudan ilişkisini de anlamlandırmış oluruz. Fars, komedyayla, tragedya, melodram dört temel türünden biridir ve ilkidir. Komedyayla hemen hemen aynı anlama gelebilecek farsın, komedyadan temel ayrımı eleştireliliğinin komedyaya kadar olmamasıdır. Ancak 'güldürerek haz verme' komedyayla yadsınamayacak bir benzerliğidir ve sadece bu özelliği bile farsı komedyayla aynı parantez içinde değerlendirmemize yetmektedir. Kaynağı Dor ve Attelan farslarına ve Roma Mimus'larına uzanan bu tür, kaba-saba gülmece yapısı itibariyle halk eğlencelerine daha yakındır. Bu eğlencelerde kaba taklitler ve şakalar da kullanılmaktadır. Fars, oynandığı 'an' da var olur ve yaşar. Oyuncuda şekillenir. Bu yüzden fars oynayacak oyuncunun bir komedi oynama uzmanı da olması gerekir. Enerjisinin çıkış noktası yazılı metinden ziyade, sahnesel eylemdir. Değerini sahneden alan fars için, 'tiyatronun özü' bakış açısını getiren de vardır. Ayrıntılaşmadan günlük yaşamı, sıradan insanları ve durumları ele alır. Ancak bunu yaparken, sıradanlığı ve hoş olmayan gerçeği, en inanılmaz rastlantısallıklarla, yapay durumlarla işlemeyi ve böylece güldürüyü ortaya çıkarmayı ihmal etmez. Bu anlamda olay örgüsünde sürekli bir devinim vardır farsın ki, bu devinim fiziksel eylem olarak da sahneye yansır. Örneğin, kavga, çelme takma, itekleme, pata-küte dövüş gibi fiziksel sahne eylemleri sıklıkla tekrarlanır. Böylece dış eylem ve dış görünüş önem kazanır.<sup>51</sup>

Farsta çok yoğun bir çatışma yoktur. Durumların iç anlamından çok dış anlamları önemlidir. Yazar, farsı kurgularken sahne plastiğinden mümkün olduğunca yararlanıp yeni durumlar yaratır. Sahne tasarımını kullanma biçimi de önemlidir. Komedide çeşitlilik yaratır. Farsta karakterlerin derinlemesine dramaturgik analizi yapılmaz. Karakterin, derinliğine, temsil ettiği değerlere, ayrıntılarına çok fazla girilmez. Kişiler, tek yönlü ve amaca hizmet eder şekilde yönlendirilir. Genelde bir eylemi gerçekleştirme amacıyla sahnede vardır fars karakteri ve o eylem dışında karakteristik yanlarıyla çok ilgilenmeyiz. Kişiler genelde tek yönlü olmakla birlikte çok büyük bir motivasyona sahip kişiler olarak belirlenir. Yani bir fars kişisi bir şeyi çok ister- neredeyse saplantılı şekilde- ve bir şey –durum, kişi, eylem- tarafından engellenir

---

<sup>51</sup> Dr. Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1.Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s.69.

ve dramatik çatışma buradan filizlenir. Olayların gelişimine hizmet etmekten çok, kendi sahne gelişimine hizmet eder. Adeta o an için, o sahne için yaşar fars karakteri. Duygular, durumlar, çatışmalar yüksek duyguda ve abartılarak ifade edilir. Komedi de bu yoldan ortaya çıkar. Fars oyuncusu sıradan bir olayı oynasa da sıradan tepkiler vermez. Tepkiyi anlamsal olarak büyütür. Bu oyunların ‘hız’ ı ve dinamizmi çok yüksektir. Bu yüzden bu oyunlarda oyuncular tek mekân içinde bile olsa, çok fazla sahneye giriş-çıkış yaparlar. Oyuncunun sahnede almış olduğu bu hız, ‘doğal’ bir eylem olmaz bu durumda. Yani tam olarak insani bir eylemden çok, sahnenin gereksinimi olan eylemi yapan ‘kişi’ eylemi haline gelir. Gerçek bir insan gibi bile algılayamayabiliriz bir süre sonra fars kişisini.<sup>52</sup>

Fars bilinçli olarak zarar veren bir olay örgüsüne sahip değildir. Olaylar, ‘zarar verme ‘ amacıyla kurgulanmaz. O zaman farsın ‘kötü adam’ ı nasıl olur? Kötülük, bilinçli olarak değil; ya tesadüfî ya da kişinin zaten doğası gereği ortaya çıkar. Farsta her türlü saldırıya savunmayla değil, karşı-saldırıyla karşılık verilir. Oyunun dinamiği düşürülmez. Kimin haklı olduğuyla ilgilenilmez. Vurmak, dövmek, nedeni yokken vurmak, hatta arkadan vurmak gibi tek yönlü; tek kişinin haz aldığı durumlar da yaratılır. Fars, bir yönüyle ilkel dönem insanının estetik bir yansıması; bir yönüyle insanın içinde dindirdiği ‘çocuk’ ve çocuksuluğun izlerine dönmektir. Sevinç Sokullu’ ya göre fars, bir ‘kaçış ‘ sanatıdır. Günümüzde de pek çok sorunla boğuşan insanın ki buna toplumsal sorunlar da dâhil, sorumlulukların verdiği baskıdan bunalmış, bireysel, vicdansal ve içgüdüsel olarak yoğun dünyasının bir ‘rahatlama’ yeridir. Onun yoğun benliği böylece bir süreliğine de olsa nefes alma, hayatta olma şansı yakalar. Özellikle bizim ülkemiz gibi çok sorunlu olan bir ülkede, insanlar için ‘iyileştirme merkezi’ görevi görür. Bu özelliğiyle kısmen komedyadan ayrılır fars. Bir uyarma, telkin verme, eleştirme işlevinden çok zihinsel boşaltma, zevk verme, gevşetme ve doyuma ulaştırma çabalarını taşır. Çünkü fars halk gereksinimlerinden ortaya çıkmıştır. Bu gereksinimin sonucunda dünyasal olana daha çok önem vermesi Rönesans felsefesiyle de paraleldir. Bu yüzden bir Rönesans tiyatrosu olan Commedia Dell’arte’ den etkilenmesi kaçınılmazdır. Dalga geçmenin, sevecenliğin, muzipliğin, insansal arzu ve tutkuların dışavurumuyla birlikte söz ve eylemin paralel gittiği bir ‘yetenek komedyası ‘ ortaya

---

<sup>52</sup> Sokullu, s.70.

çıkıyor. Geleneksel Türk Tiyatrosu da bu bileşen üzerine kurulmuştur. Fars, kendine özgü bir yetenek isteyen bir türdür.<sup>53</sup>

Sonuçta farsta refleks çok önemlidir. Hem oyuncu hem de seyirci açısından. İnsanın içgüdüsel isteği zaten komediye gereksinim duymaktadır. Fars, eğlendirici, oyalayıcı ve gevşetici bir özellik gösterir. Toplumsal sorunlar ve sorumluluklardan bir kaçış anı yaratarak, yaşamı sürdürme, haz alma ve nihayetinde mutlu olma süreçlerine hizmet eder. Fars, kanımca bir gülmece mühendisliğidir.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Sokullu, s.70.

<sup>54</sup> Sokullu, s.70.

### **2.2.1. Modern Bir Fars Örneği Olan ‘Çifte Nikâh’ adlı oyunun öyküsü ve karakter tanıtımı**

Tuğçe, 28 yaşında yerel bir gazetede köşe yazarlığı yapan çok güzel bir kızdır. Genelde köşesinde bunalımlı ev kadınlarının sorunlarını anlatan yazılara yer verir. Tuğçe, genelde kararsız ve çelişkili bir yapıdadır. Aynı gün içerisinde iki ayrı erkekten evlenme teklifi alınca ikisiyle de nişanlanır. Bu erkeklerden ilki, yakışıklı ama parasız(Tufan); ikincisi ise zengin ama orta yaşlı ve tıpsız bir erkektir(Hüseyin). Tufan, Tuğçe’ nin apartmanında yan kapı komşusudur. Tuğçe’ yle kısa süreli bir birliktelikleri olmuştur ve Tufan, Tuğçe’ ye âşıktır. Bir an önce evlenmek istemektedir. Tufan’ ın hayali ileride ünlü bir oyuncu olmaktır. Ara sıra dizilerde bölümlük olarak oynayan bir oyuncudur.

Diğer aday ise Tuğçe’ nin çalıştığı yerel gazetenin sahibi Hüseyin’dir. Hüseyin de uzun süreden beri Tuğçe ‘ye duygularını açamamıştır. Tuğçe de ona karşı başlarda ilgili davranmıştır. Hüseyin de bir an önce Tuğçe’ yle evlenmek ister.

Bir de Tuğçe’ nin hesaplarında olmayan Tuğçe’ ye platonik duygular besleyen çocukluk arkadaşı Yılmaz vardır. Yılmaz, Tuğçe’lerin evinin hemen önündeki market dükkânını işletmektedir. Tuğçe’ nin babası Saffet ve annesi Nermin de bir an önce kızlarının evlenmesini istemektedir. Bir de sırada kardeşi Tuğba vardır.

Tuğçe, iki adayıyla da aynı gün nişanlanır. Çatışmanın, kriz haline gelmesindeki ana izlek de burası olur. Dramaturgik anlamda oyunda da bir ‘sıkışma’ sağlanmış olur. Tuğçe, şimdi iki adaydan birinde karar kılıcaktır. Yemekteki davranışlar, verilen hediyeler, sahiplenme, sevme, kendisi için nelerden vazgeçebileceklerine dair ve buna benzer konularda nişanlılarını yarıştıracaktır. İki nişanlısı hakkında Yılmaz’a değerlendirmelerde bulunur. Bu konuda kendisine kız kardeşi Tuğba yardımcı olur. Hatta Tuğba, çoğu zaman zor durumlarda Tuğçe için kurtarıcı konumunda olur. Tabii, test konularına erkeklerin aileleri de dâhil olur. Tüm bunlar yaşanırken platonik âşık Yılmaz, hiç beklenmeyen anlarda Tuğçe’ nin hayatını kolaylaştıracak, onu zordan kurtaracak küçük mucizeler gerçekleştirir.

Ancak yine de Tuğçe uzun süre kiminle evleneceğine karar veremez. Sonunda Yılmaz ve Tuğçe evlenirken; Tuğba da Tufan' la evlenir.

## 2.2.2. Oyunun Öyküsü Üzerine Değerlendirme

Oyun öyküsü üzerine düşünürken sürekli sorguladığım nokta, farsın anlamsallığı mı yoksa matematikselliği mi daha çok ön planda olmalıdır konusuydu. Tabii daha önce sözünü ettiğimiz Roy Cooney'in bu konuda üstün nitelikli bir yazar olduğunu tekrar etmemize gerek yok. Benim de en çok tanıştığım yazar bu konuda Roy Cooney. Fars yazarı-seyirci ilişkisinde de ilginç bir sanatsal kararı var yazarmın. Yirmiye yakın oyun yazan Cooney, aynı zamanda yazdığı oyunlarda ana karakterlerden birini de kendisi oynamıştır. Cooney' in aynı zamanda yazdığı oyunları kendisinin yönetmiş olması, oyun metnine matematiksel bir bakışı olduğunun kanıtlarından sayılabilir. Cooney, yazdığı oyunları kendisi yöneterek, sahnede nasıl bir trafikte ilerlediğini görme şansına erişmiştir. Böylece kâğıt üzerinde kurduğu sahne matematiğini, sahne üzerinde de uygulayarak test etme olanağı bulmuştur. Yazarken Cooney'e çok iyi bir dolantı gibi görünen bir durum, sahnede yönetirken aynı etkiyi yaratmamış olabilir. Sadece bu olasılığı sorgulamak bile metin-reji ilişkisinin farsa katkısını anlatmak açısından yerinde olacaktır. Peki, metne 'anlamsal' olarak bakmak, reji yeteneğinin az olması demek midir? Elbette ki hayır. Burada sözünü ettiğimiz aslında fars'ta ta oyuncuların ayak seslerine kadar, oyun karakterlerinin yazarın beyinde yaşaması sürecidir. Paris başta olmak üzere, dünyanın hemen hemen tüm şehirlerinde yazdığı fars oyunları çok beğenilmiştir.<sup>55</sup>

Diğer yandan Cooney'in bu başarısına karşın, farslarının Broadway' de başarılı olamaması da ilginçtir. Oysaki Broadway seyircisinin çok sevdiği türün fars olduğunu biliyoruz. Yazar ve seyirci ilişkisi değişkenlik gösterebilir elbette ama fars tekniğinde en önemli özelliklerden biri de 'ulusallık' meselesidir. Bu örneği vermemdeki temel amaç da oyunu yazarken aynı izlek üzerinde yürümüş olmam. Ulusallık paralelinde, bizim kültürümüze ait olan karakterleri kullanmayı uygun buldum. Oyunun adı olan **Çifte Nikâh**' ta da 'nikâh' kavramı da evrensellikten çok ulusal bir çizgide sorgulanıyor. Evlilik ve Nikâh kavramları doğal olarak kültürlerarası farklılıklar göstermektedir.

---

<sup>55</sup> Pınar Çekirge, **Sahne Tozu**, İstanbul: Bensen yayımları, 2009, s.48.

**Çifte Nikâh** oyunu bir gülmece oyunu olacağı için ilk önce toplumsal yaşantıdaki ‘gülmece’ reflekslerine bakmak gerekebilir. Refleks sözcüğünü kullanmamın nedeni, gülmecenin aynı zamanda doğaçlamayla gelişen bir süreç olması. Belki de istemsiz bir şekilde gerçekleşen bir eylem. Doğal olarak bu oyunda güldürmeyi hedeflediğimiz toplumsal yapı önem kazanıyor. Bu oyunun seyircisi kimler? Yani dramının temelindeki çatışmayla kimleri karşı karşıya getirmek istiyoruz? Seyirci, kendi gibi bir gülmece unsurunu mu görmek istiyor?

Gülmece seyircisinin kim olacağı sorgulamasına başlarken yine Dornen Tiyatrosu’ndan örnek vermemizde yarar var. Nitelikli bir gülmece anlayışı olan bir tiyatro yapılanmasından, günümüzde popüler kültürün erittiği bir gülmece anlayışına iniş yaptık. ‘iniş’ dememin nedeni, medyatik unsurların gülmece kavramı üzerinde çok fazla hasar bırakmış olmasıdır. Günümüzde gülmece nerededir? Doğal olarak yazılacak bir fars oyunu, bunun da yanıtlarını kendi içinde aramalıdır.

Dornen niteliksiz olan komedi anlayışıyla ilgili olarak: *‘evet, gülüyorlar, alkışlıyorlar, arkasından da “çok bayağı bir şeydi” diyorlar.’*<sup>56</sup> Yorumunu yapar. O halde komedi aynı zamanda doyurucu olmalıdır. Yani salt amaç, o anda güldürmek değil, gülmece unsurunu oyun bittikten sonra da canlı bir şekilde yaşatabilmek olmalıdır. Gülme aynı zamanda bir boşalım yaşama... Gündelik yaşamla hesaplaşma... Bu boşalımdan sonra Dornen’e göre seyirci, bu gülme eyleminden bir utanma yaşıyor. Yani derinlikten yoksun, kalitesiz bir komedi o anda gülme eylemini gerçekleştirmiş olsa da, seyirci bu sıklıkla er geç karşılaşmaktadır. İşte komedi yazarken, yazılacak oyunun kalite kıstaslarından biri de budur. Neye gülüyor seyirci? O anlık gülme gerçekten komedinin başarılı olduğunun göstergesi midir?

Başka bir niteliksizleştirme unsuru da kuşkusuz televizyondur. Niteliksiz programlar, batı kopyası bir gülmece biçimi arayışı, talk-showlar, kültürel anlayışa ciddi anlamda hasar vermektedir. Sözlü edebiyatımızdan, Karagöz-Hacivat oyunlarından, Pişekar-Kavuklu’ dan günümüze baktığımızda zedelenen bir komedi anlayışını görmek çok zor değil. Bunun başlıca mimarlarından biri de hiç kuşku yok ki popüler kültürdür. ‘Daha çok izlenme’ kaygısı doğal olarak, gülmece anlayışını daha farklı bir konuma

---

<sup>56</sup> Çekirge, s.49.



çekebiliyor. Daha çok izlenmesi için gülmecenin niteliğinin düşürülmesi çok da sorun olarak görülüyor. Özellikle televizyonda. Peki, gülmecede gerçekten de amaç herkesi güldürmek midir? <sup>57</sup>

Yazacağım Çifte Nikâh adlı gülmece metninde herkesi güldürmek gibi bir amaç taşımadım. Bu ‘herkes’ konusu doğal olarak yukarıda belirlediğim açılımla sorgulanacak bir durum. Herkes için olma durumu, ortaya tamamen ‘okura\seyirciye göre yazmak’ algılamasını çıkarır. Rönesans döneminden itibaren, tiyatro oyununun ‘okunmak için değil, oynanmak için’ yazıldığı kabul edilir ve sahne teknikleri daha çok tiyatro yazarının dünyasına girer. Çifte Nikâh da elbette ki oynanmak için yazılacak bir gülmece metnidir. Bu gülmece metninin çok da okura\seyirciye göre yazılan bir metin olmayacağını belirtmek isterim. Bu, herhangi bir ‘mesleki’ sorgulama değildir. Ancak, gülmece, çok fazla basitleşme riski taşıdığından biraz hassas bir denge olduğunu düşünmekteyim.

Öyle ki yazarlıkta buna bir ‘yorum’ gözüyle bakabiliriz. Aynı yönetmenlikte olduğu gibi. Bununla ilgili Ayşegül Yüksel, ‘Farsa dönüşmüş bir Shakespeare Güldürüsü: Işıl Kasapoğlu’nun **Onikinci Gece’si**’ başlıklı yazısında Shakespeare’ in **Onikinci Gece** adlı oyununun ‘fars’ yorumu üzerine görüş bildirir. Buna göre, yazarın en ünlü romantik komedilerinden biri olan oyun eski bir kumpanya arabasına sığabilecek sınırlılıktaki dekor-giysi malzemesiyle ‘benzetmeci ‘ değil, ‘göstermeci’ bir anlayışla sahnelenmiştir. Oyunun yeri bir sokak ya da çadırdır ve oyuncuların hepsi soytarıyı yansılamaktadır. Amaç, seyirciyi durmadan güldürerek daha çok para kazanmaktır. Kasapoğlu, gülmecenin bu çok yönlü ilişki biçimini bir rejî olarak değerlendirmiştir. Şakalar, nükteler, bol hareket komiği ve cambazlık üzerine kurulan oyun tam da bu anlamda; anlattıklarımız ışığında dünyaya farsın penceresiyle bakan ve tiyatroyu bir şenlik algılaması içinde yaşayan bir rejî anlayışı olmuştur. <sup>58</sup>

Kurguladığım oyun, böylesine birçok hareketliliğe sahip değil. Hareketlilik meselesini zaten sadece gövdesel bir süreç olarak algılamıyorum. Aynı zamanda ‘söz’ ün de bir sahne eylemi olduğu düşüncesindeyim. Yani, hareketi oluşturan söz müdür

---

<sup>57</sup> Çekirge s.49.

<sup>58</sup> Ayşegül Yüksel, **Sahnedeki İzdüşümler**, 1.Baskı, MitoşBoyut yayımları, 2000, s.160.

sorusuna olumlu yanıt verebilirim. Hareketin sözü oluşturmaları noktası ise bana her zaman daha karmaşık bir süreç olarak gelmiştir. Shakespeare'in çoğu komedyada oyununda olduğu gibi bu oyununda da büyük bir dolantı ağı vardır. Gemi kazaları, birbirinden ayrı düşen kardeşler, kimliğini gizleme sonucunda ortaya çıkan tersinlemeler ve bu tersinleme sonucunda olayın mutlu sona bağlanması... Onikinci Gece oyununda yazar, çağının seyircisinin hoşuna gidecek bir coşumculuk anlayışıyla eserini tamamlamıştır. Shakespeare, Rönesans döneminde yaşamış bir yazar olduğu için, doğal olarak o dönem seyircisinin sahnede 'mutlu son-mutlu aşk' durumunu görmek istemesi kaçınılmazdır. Rönesans, her şeyden önce 'bireyciliğin' önce olduğu bir dönem anlayışıdır. Bununla birlikte yazar, gerçeğe aykırı bulduğu, mutlu son'ları oyunlarında kullanmaz ve buna gerçekçi trajik boyutlar ekler. Ve böylece bir dengeleme sağlar.<sup>59</sup>

Çifte Nikâh oyununun en büyük dolantısallığı Tuğçe karakterinin aynı gün içerisinde iki farklı kişiyle nişanlanmasıdır. Bu iki nişanlı da aynı gün evlenmek ister. Bu da yapıta dramaturgik anlamda bir 'sıkıştırma' kazandırır. Bu sıkıştırmanın dolantıya en büyük hizmeti verdiği yer ise iki adayın aynı anda evin içinde olması durumudur. Burada farsın en büyük özelliklerinden biri devreye girer. Bol sahne giriş-çıkışı... Yani kapı-pencere dramaturgisi. Çifte Nikâh' ta ana olay dizisi bir çerçeve niteliği taşır. Yani Tuğçe' nin evlenmeye soğuk bakması ve ailesinin büyük ısrarı. Ailesi ne olursa olsun, kızlarının evlenmesini istemektedir. Temel çatışma aynı zamanda aksiyonu da ilerletmektedir. Bunun dışında yan olay örgüleri, iki adayın da kendi yaşamlarında var olma ve kendini kanıtlama süreçleridir. Tuğçe' nin kardeşi Tuğba ise aksiyonel süreci taşımada kilit unsurdur.

Buradan hareketle benzer durum Onikinci Gece'de yobaz kâhya Malvolio ve Soyтары Fesle arasındaki ilişkide kendini göstermiştir. Molvolio ve Fesle ana eksen olay örgüsü kahramanları değildir. Yan olay dizisi kahramanlarıdır ve oyuna dolaylı yolda hizmet ederler. Ancak, aksiyon gelişiminde oldukça önemlidirler.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Yüksel, s.162.

<sup>60</sup> Yüksel ,s.162.

### 2.2.3. Karakterler

**TUĞÇE:** Yirmi dokuz yaşında, iletişim fakültesi mezunu ve çok güzel bir kız. Pembe Haber adlı günlük kadın gazetesinde burç köşesini hazırlıyor. Oyunun ana karakteri. Kendisiyle evlenmek isteyen Hüseyin, onun sahiplenme ve güven arzularını karşılarken, Tufan ise maceraperest ve hareketli duygularına hitap ediyor. 29 yaşından sonra âşık olabileceğine inanmıyor, bunun için de mantık evliliği peşinde. Doğru bir evlilik yapma adına da her iki evlenme teklifini de kabul ediyor. Kardeşi Tuğba, aynı zamanda da en yakın arkadaşı. Tuğçe, sosyal hayatta ne kadar aktifse ev yaşamında da o kadar pasiftir. Örneğin 29 yaşına gelmesine rağmen yemek yapmasını hiç bilmiyor.

**TUĞBA:** Yirmi beş yaşında. Tuğçe' nin kız kardeşi. Ailesi ona, ablasıyla adı uyumlu\uyaklı olması için Tuğba adını koymuştur. Oyunun ikincil kahramanı. Aksiyonu taşıyan karakter. Oyunun farsî özelliklerini en çok tetikleyen oyun kişisidir. Spor akademisi mezunu. Spor merkezinde plates\step hocası yapıyor. Kafası devamlı olarak iniklere cinliklere çalışıyor. Tüm karakterleri yönlendirme becerisine sahip.

**SAFFET:** Elli beş yaşında. Tuğba ve Tuğçe'nin babası. Bankacılıktan emekli. İki kızını da bir an evvel evlendirip, kocalarına emanet etmek isterken, bir yandan da kızlarının erkeklerle görüşmelerine müsaade etmeyen bir yapıya sahip. Emekli olunca kendini şiir yazmaya adanmış. Hatta yazdığı aşk şiirleri nedeniyle karısı Nermin'le sürekli sorun yaşıyor. Saffet'in şiir merakı Nermin için tam bir kıskançlık konusunu oluşturuyor. Müziğe de meraklı. Eski-yeni değerler çatışmasında klasik değerleri savunur. Ancak despot bir baba kesinlikle değildir. Hatta oyunda o özelliğini hiç göstermez. Çünkü artık bir an önce kızının evlenmesini istemektedir. Bu yüzden oldukça iyimser bir görüntü çizer.

**NERMİN:** 55 yaşında. Tuba ve Tuğçe'nin annesi, Saffet'in karısı. Çok kıskanç bir karakter.

**TUFAN:** Koca adayı, Tuğçe'lerin yan komşusu. 30 yaşında. İş geldikçe oyunculuk yapan, şöhret olmaya çalışan, parasız ve heyecanlı bir karakter.

**HÜSEYİN:** Tuğçe'nin patronu ve diğer koca adayı. 40 yaşında ve zengin ve biraz da kaba bir adam. Ancak bu kabalığı herkesi samimi görmesinden kaynaklanıyor. Gazetenin patronu, yakışıklı olmayan bir tip.

**YILMAZ:** Esnaf. Marketi var. Tuğçe ve onun ailesiyle ilişkileri sıkı olan biri. Ayrıca Tuğçe'ye yıllardır karşılıksız bir şekilde âşık.

**HATİCE:** Hüseyin'in annesi. Daima oğlunun tarafını tutar ve onun bir an evvel evlenmesini istiyor.

**ŞÜKRÜ:** Hüseyin'in babası, süpermarket sahibi. Son derece cimri biri ve Hüseyin'i de kendi karısını da sindirmiştir.

### 3. ÇIFTE NİKÂH OYUNU

(Bir evin salonu. Mutfak ve diğer oda paravanla bölünmüştür. Solda oda, sağda mutfak olan evin ortasında iyi döşenmiş bir salon vardır. Solda bölünmüş oda evin kızlarının odasıdır. Sahnenin en sağında kapının apartman boşluğuna bakan kısmı görünür. Burası 'kapı önü' sahneleri için kullanılacaktır. Tasarım elverdiğince diğer dairenin kapısı da görünebilir. Asal mekân evin salonudur. Saffet ve Nermin kanepede oturmuş televizyon izlemektedir. Tamamen televizyona odaklanmışlardır. Filmde bir evlilik sahnesi var. )

Saffet -Aman... Aman... Ne güzel değil mi?

Nermin -Ay evet. Davetliler, gelin, damat, aileler... Böyle güzel bir kalabalık başka nerde var.

Saffet -Şu filmler de olmasa insanlar nasıl evleniyor göremeyeceğiz.

Nermin -Ay ne güzel gelinlik. Yani bir kadına dünyada yakışacak daha güzel bir giysi yok. Şöyle duvağı omzundan aşağı dökülecek. Maşallah, Maşallah!

Saffet -Yahu bundan ulvi saadet; daha güzel mutluluk var mı?

Nermin -(iç geçirir) Saffetçiğim, biz bizim kızımızı ne zaman evlendireceğiz? Yaşı geldi otuza. Allah' a şükür, çok da güzel kızımız. Ama güzelliği de bir yere kadar.

Saffet -Hakk-ı âliniz var Nerminciğim da baksana evlenmeye de hiç yanaşmıyor kızımız. Zorla da evlendiremeyiz herhalde.

Nermin -Zamane gençleri böyle. Çok korkuyorlar evlilikten. Ay gazetede okudum, genelde insanlar evliliklerin dördüncü yılında boşanıyorlarmış. İnsaf yahu. Ah Ah... Nerde o eski göz süzmeler... Amanın cilveler...

Saffet -Az mı mani okudum sana Nermin... Ama bizim kızımız akıllı kızdır. Vardır bir teferruatı. Belki de evlenip de bize sürpriz yapacak.

Nermin -İnşallah.

Saffet -Yahu, biz evleneli kaç yıl oldu?

Nermin -Bırak bizim evliliğimizi şimdi. Kızımız Tuğçe' nin evlenmesi için ne yapabiliriz onu düşünelim.

Saffet -Bir aday bulalım.

Nermin -Görücü usulü mü? Hayatta olmaz. Bu zamanda görücü mü kaldı. Hem Tuğçe' nin böyle bir şeye ihtiyacı yok.

(Bu sırada yan odanın ışığı yanar. Kulağını kapıya dayamış halde Tuğba görünür. Konuşulanları dinlemiştir. İki yatağı olan odanın diğer yatağında Tuğçe yatmaktadır.)

Tuğba -Tuğçe hanım savaşa hazır olun! (Tuğçe yatağında homurdanır.)

Tuğçe -Ne var?

Tuğba -Gel dinle bakalım.

(Tuğçe, yatağından doğrular kapının yanına gelir. İçerde konuşulan şeyin ne olduğunu tahmin etmektedir. Çünkü bu durum artık evin rutini haline gelmiştir. Bundan dolayı da Tuğba, durumu komedi haline getirmiştir.)

Saffet -Damat adayı da yok ki, olsa...

Nermin -Değil mi ama...

Tuğçe -Tuğba, bunlar yine başladılar. Allah aşkına bu sefer beni yalnız bırakma. Lütfen. Her gün aynı şeyleri duymak istemiyorum artık.

Tuğba -Merak etme susarlar biraz sonra her zamanki gibi.

Tuğçe -Buna bir çare bulmak lazım.

Tuğba -En azından bu sabahı atlatalım da gerisine bakarız.

Tuğçe -Yeter artık.

Tuğba -Senin evlilik muhabbetinden dolayı kendi evimizden bile, kaçak gibi çıkmak zorunda kalıyoruz.

Tuğçe -Ay sanki ben yapıyorum bu muhabbeti.

Tuğba -Sanki sen istemiyorsun.

Saffet -Bizim kızın düğününü ne zaman yapacağız bakalım.

Nermin -Ay sorma... Ara sıra çınlatıyor ama. Yani bu kadar evlilik mevzusu da geçiyor.

(Tuğçe ve Tuğba, konuşulanları kapıdan dinlemektedir hala.)

Tuğçe -İşte yine aynı şey. Bir türlü gündemden düşmeyen konu.

Tuğba -Sen de evlen kurtul.

Tuğçe -Demesi kolay sevgili zekâ küpü.

Tuğba -Yani bak iki tane adayın varken değerlendir derim ben. Sonra belki o iki adayı da bulamazsın.(Tuğba alaycı güler.)

Tuğçe - Uyanan kâbus seni! Uyuyan devi uyandırmasa mıydık acaba?

Tuğba -Valla güzelim onu bunu bilmem ben. İçerde seni kutsal evlilik muhabbeti bekliyor.

Tuğçe -Tuğba yardım et. Savaşa beni tek başıma mı göndereceksin.

Tuğba -Peki tamam. Hadi yürü gidelim. Yalnız bak, tamam çektiğin sıkıntıyı görüyorum ama sen de biraz kararlı davranmalısın bence. Bizimkiler senin evlenmeni istiyor biliyorsun ama sen neden evlenmek istemediğini onlara net olarak söyleyebilmiş değilsin.

Tuğçe -Çünkü korkuyorum.

Tuğba -Neyden korkuyorsun? Evlenmekten mi, evlilik hakkındaki düşüncelerini bizimkilere açıklamaktan mı?

Tuğçe -Her ikisinden de...

Tuğba -Bak Tuğçe, evliliğe soğuk baktığını düşünmek istemiyorlar bile.

Tuğçe -Biliyorum.

Tuğba -Evet ama sen de kararlı davranmalısın artık. (Tuğçe' nin güçsüz halini görünce) Yani en azından biraz olsun... Tamam, hadi gidelim artık.

(Salona geçerler.)

Tuğba -Günaydın aile. Nasılsınız bakalım.

( Salona gelirler. Tuğba, birden babasının kucağına atlar. )

Saffet -Yavaş kızım.



Tuğba -İçim kıpır kıpır.(Kucaktan iner.)

Nermin -Ya biz de demin bir film izliyorduk çok güzeldi.

Tuğçe -Nasıl bir filmdi?

Nermin -Böyle sonunda oğlanla kız evleniyordu. Ah görse ne güzel sahneydi.

Tuğçe -Tüm film bunu mu anlatıyordu anne?

Saffet -Canım, filmlerde en önemli yer orası değil midir zaten. Tüm film o mutlu sona ermek için var. Bu kadar masrafı insanlar o güzel sonu görmek için yapıyorlar.

(Tuğba ve Tuğçe birbirine bakar.)

Nermin -Ay Tuğçe, filmi izlerken ne aklıma geldi biliyor musun? Sana gelinlik pek bir yakışır. O kıza bile yakışıyorsa sana haydi haydi yakışır.

Tuğçe -Anne böyle bir şeyin aklına gelmesi için senin film izlemene gerek yok biliyorsun. Yani, bana bundan daha çok söylediğin bir şey yok.

Saffet -E kızım, kardeşin senin sıranı bekliyor.

Tuğba -Hayır babacığım, her şeyde olduğu gibi bu konuda da ablamı beklemiyorum.

Tuğçe -Tuğba!

Nermin -Sana gelinlik ne yakışır ne yakışır! Dur bekle.(Nermin çıkar.)

Tuğçe -Baba, bari sen insaf et.

Saffet -Ama annen doğru söylüyor kızım. Gelinlik sana çok yakışır.

(Nermin girer. Tuğçe' nin beden ölçülerini almak için elinde bir mezurayla gelir. Tuğçe' nin beden boyunu ölçer.)

Nermin -Ay evet, tam gelinlik giyecek kız.

Tuğçe -(artık dayanamaz) Anne tamam evleneceğim! Sizin beni dinleyeceğiniz yok tamam. Evleneceğim! Evleneceğim.

Nermin -Ne! Gerçekten mi?

Saffet -Tahmin etmiştim zaten.

Nermin -Allah' ıma bin şükürler olsun.

Saffet -Tevekkeli değil, belli ediyordu zaten.

Tuğçe - Tamam evleneceğim ama henüz karar vermedim kiminle olduğuna.

Nermin -Adaylar kimler?

Tuğçe -İki kişi var bana evlenme teklif eden. Ama karar veremedim henüz.

Saffet -Bu kararında yardımcı olabiliriz.

Tuğçe -Hayır!

Tuğça -Senin karar verebileceğini hiç sanmıyorum abla.

Tuğçe -Tuğba!

Tuğba -Bana bağırıp durma abla. Gerçekleri söylüyorum.

Tuğçe -Evlenmemi çok istiyorsunuz. Siz istedikçe ben de o kadar ürküyorum. Biliyorsunuz kuzenim evlendi benden önce. Ve çok kötü bir evlilik yaptı. Onun da etkisi var bunda. Tamam, size evleneceğimi söyledim. Ama bir anlaşma

yapalım. Kararı, kendim, vereceğim. İkincisi, bu her sabah kâbus haline gelen evlilik muhabbetini istemiyorum artık. Ne yapıp edip konuyu oraya getiriyorsunuz.

Nermin -Tamam kızım, sen nasıl istersen. Biliyorsun sana bu yaşına kadar hiç karışmadık. Yine karışmıyoruz. Ama bu seçim yapma işi uzun sürmez değil mi?

Tuğçe -Sen hiç merak etme anne.

Nermin -Peki Tuğçeciğim iyi evlilikler dilerim sana.

Tuğçe -Anne!

Tuğba -Gerçekten evlilik kurumuna en acayip bakış açısı bu ailede var.

Nermin -Kızım sen de dikkat et. Spor salonunda çok yoruluyorsun.

Tuğba -E, step hocasıyım anne, yorulmam çok normal.

Nermin -İşte çok yorma kendini.

Tuğba -Ne güzel yavaş yavaş aile saadetine doğru gidiyoruz.

Saffet -Gerçekten keyfim yerine geldi şimdi.

Tuğçe -Başka diyeceğin bir şey var mı anne. Evlenmem dışında.

Nermin -Haydi göreyim seni. Bak kardeşin de sırada bekliyor.

Tuğba -İyi günler anne!

Nermin -Neyse, Saffetçiğim biz Pazar yürüyüşümüze geçelim istersen.  
Onlar abla-kardeş konuşsunlar biraz.

Saffet -Vallahi bu keyifle pek bir güzel olur yürüyüşümüz.

Tuğba -Bence de siz yürüyün biraz.

(Saffet ve Nermin kol kola girerler. Kapıya doğru yürümeye başlarlar. Şarkı söylerler.)

Saffet -Yeter ki gel bana...

Nermin -Senede bir gün...

(çıklarlar)

Tuğba -Ne senede bir gün' ü. Neredeyse her gün söylüyorlar bu şarkıyı.

Tuğçe -Tuğba, gerçekten zamanım kalmadı artık.

Tuğba -Dur bakalım, bir soluklan.

(Bu sırada amatörce çalınan bir gitar sesi duyulur yan daireden. )

Tuğba -Evet, seninki başladı yine. Müstakbel koca adayımız.

Tuğçe -Tam sırasıydı.

Tuğba -Eğer bu adamla evlenirsen Tuğçe, kesinlikle gitar çalmasına engel ol.

Tuğçe -Seni de anlamıyorum, ne diye atışıp duruyorsun bu çocukla. Anlaşamamanıza çok şaşıyorum.

Tuğba -Ben, senin onunla anlaşabilmene daha çok şaşıyorum.

(Apartman boşluğunda-kapı önünde- Tufan görünür. Oldukça heyecanlıdır. Tuğçe'lerin kapısının zilini çalar. Aslında tahmin etmişlerdir kimin geldiğini. Tuğba, gidip kapı deliğinden bakar.)

Tuğba -Seninki... Gitar kesmedi anlaşılan.

Tuğçe -Tuğba, Allah Aşkına hiç çekemem şimdi. Sen ilgilensene.

Tuğba -E, açmayalım kapıyı o zaman.

Tuğçe -Olmaz yine gelir. Kafam bu kadar karışıkken yanlış bir şey söylemek istemiyorum.

Tuğba -Gerçekten anlamıyorum. Kapıda bile konuşmadığın biriyle ömür boyu nasıl konuşacaksın.

Tuğçe -Tuğba, bana zekâ gösterisi yapma. Aç şu kapıyı, idare et bir şekilde.

(Tuğçe, içeri geçer.)

Tuğba -Bana bile kırk takla attırıyorsun ya, ne diyeyim sana.

(Tuğba kapıyı açar. Kapıyı açtığı anda Tufan içeri girer.)

Tufan -Günaydın Tuğba.

Tuğba -İçeri girseydin. Kapıda kalma yani. (kapıyı sertçe kapatır)

Tufan -Tuğçe yok mu?

Tuğba -Yok. Bir şey diyeceğim öncelikle. Tufan, lütfen Pazar günlerimizi nota katliamı haline getirme. Ya da en azından çalmayı öğrendikten sonra çalmayı dene.

Tufan -Sen ne anlarsın be kontes. Ama ne yapıp edip öğreneceğim çalmasını.

Tuğba - Ben sana bir şey diyeyim... Yani arkadaş tavsiyesi...

Tufan -Yani baldız tavsiyesi.

Tuğba - Ablamla evlenmeyi kafana koyduysan işe önce şu gitarı çalmamakla başla.

Tufan -Onda güzel duygular uyandırmak istiyorum. Evlenme teklifimi bu gitar eşliğinde söyleyeceğim. Serenat yaparak. Balkonun altında.

Tuğba -Altı ay sonra evlenme teklif edeceksin yani?

Tufan -Nasıl yani altı ay?

Tuğba -Senin bu gitarı çalman zaten altı ay sürer. Altı ay sonra kız evlenmemiş olsa bile senin balkonun altında can güvenliğinin tehlikeye girer. Üzerine bir kova su gibi mesela.

Tufan -İyi be anladık.

Tuğba -Ne yapmayı düşünüyorsun şimdi?

Tufan -Gidip doğrudan söyleyeceğim kıza. Böyle böyle. Evlenmek istiyorum seninle diye.

Tuğba - Sen de gönlü olduğuna emin misin?

Tufan -Olmaz mı ... Hem öyle olmasa bu kadar kesin konuşur muyum. Çok güzel bir kız, kariyeri de var. Hem ben de şunun şurasında ünlü sayılırım.

Tuğba -Sen mi ünlüsün? Ara sıra dizilere oynamaya gidiyorsun. Unutma ki her önüne gelenin kendini oyuncu gördüğü bir dönemde yaşıyoruz.

Tufan -Tamam birazcık debelendiğim doğru. Ama elbet işler yoluna girecek.

Tuğba -Bence sen bu evlilik işini iyice bir düşün. Yani bu anlattıklarından sonra tedirginliğim daha da arttı.

Tufan -Hem sen benim işimi neden küçümsüyorsun? Senin yaptığın iş ne? Bir sürü börek, çörek mağduru kadını inceltmek. İlk gördüğümde seni hayret etmişim. Bir yandan kadınları inceltmek için uğraşıp da diğer yandan fil gibi yiyen bir kadın. Ne zaman Tuğçe' yle yemeğe çıksak sende bizimle geliyordun. Artık anlıyorum neden gelmek istediğini. E, terzi kendi söküğünü dikemiyormuş demek ki.

Tuğba -Ablamla buluşmak için bana yalvarırken böyle demiyordun ama.

Tufan -Senin yediğin yemekle koca Afrika doyar.

Tuğba -Valla gitar çalmaya çalışmıyorum en azından.

Tufan -Tamam yeter... Öyle ya da böyle. Bugün teklifi yapıyorum.

Tuğba -Ne teklifi?

Tufan -Tuğba, sen beni dinlemiyorsun galiba. Seviyorum diyorum, evleneceğim ben. Tuğçe' yle. Daha iyisini zaten bulamam.

Tuğba -Tuğçe de seninle aynı fikirde mi sorun orda.

Tufan -Herhalde yani. Zaten o da ne zaman teklif edecek diye beni bekliyor. Artık beklemek istemiyorum.

Tuğba -Bak hala söylüyorum sana, yine bir düşün... Ben aranızda evlenecek kadar güçlü bir ilişki olduğunu düşünmüyorum. Tuğçe'nin kafası çok karışık bu aralar.

Tufan -Ona aşığım. Aşk duygusuna kapılmak zaten çok zor. En azından benim için. Ne zamandır söylemek için zaman kolluyordum. Elimi çabuk tutmalıyım. Ya kaşla göz arasında başkasıyla evlenirse... Evet, evet evlenmesi an meselesi. E, bu kadar güzel kızı kim kaçırmak ister. Benim de yaş geldi otuza dayandı nerdeyse. Şunun şurasında ünlü de sayılırim.

Tuğba -Ünlülük meselesini de iyice bir düşün.

Tufan -E yeter artık, onu düşün bunu düşün.

Tuğba -Peki o zaman, dene de gör.

Tufan -Çok heyecanlıyım. Onu gördüğüm anda evlenme teklifini yapıştıracacağım. Günaydın der gibi. O da benim ne kadar muzip bir insan olduğumu biliyor zaten. Ah Tuğçe... Lütfen evlen benimle. Yoksa kendi kendimi yiyip duracağım yıllarca.

(Tuğçe salona gelmiştir. Tuğçe gerginliğini gizleyemez.)

Tufan -Tuğçe, sen evde miydin?

Tuğçe -A, ne güzel tesadüf.

Tufan -Bana pek tesadüf gibi gelmedi ama neyse.

Tuğçe - Günaydın Tufan.

Tufan -Yeni mi kalktın?

Tuğçe -Evet.

Tufan -Şey... Biraz konuşsak diyorum.

Tuğba -Hadi size kolay gelsin, sanırım içeri gitme sırası bende

(Tuğba çıkar.)

Tuğçe -Evet Tufan söyle bakalım.

Tufan -İstersen çıkalım.

Tuğçe -Yok iyi böyle.

Tufan -Peki. Tuğçe sana bugün kimse evlenme teklifi etti mi bu saate kadar?

Tuğçe -Şimdi ne demek bu tam anlamadım.

Tufan -Tuğçe... Seninle evlenmek istiyorum. O yüzden sabah uyanır uyanmaz sana bunu söylemek istedim. Çünkü... Çünkü...



Tuğçe -Anlıyorum da... Daha sonra konuşsak?

Tufan -Ne kadar sonra?

Tuğçe -Bak Tufan, sen gerçekten emin misin benimle evlenmeye. Tamam, beraber güzel günlerimiz oldu ama... Üff... Böyle çat kapı konuşulacak şeyler değil ki bunlar.

Tufan -Nerde konuşalım.

Tuğçe -Ben seni ararım.

Tufan -Böyle de olmaz ki ama... Bu iş bugün bitecek Tuğçe Hanım!

(Tufan çıkar. Kapının kapanma sesiyle beraber Tuğba girer. Tuğçe, Tuğba' ya öfkeli bakar.)

Tuğba -Daha fazla dayanamayıp hemen ortaya atladın bakıyorum.

Tuğçe -Bana yardım etmeyeceksen boşuna kalabalık yapma Tuğba. Sen basbayağı Tufan' ı benimle evlenmekten vazgeçirmeye uğraştın. Bunun için daha fazla dayanamadım.

Tuğba -Tabii ki vazgeçirmeye çalıştım. Sana uygun birisi değil o.

Tuğçe -Ben evleneceğim Tuğba, sen değil.

Tuğba -Onun akıllı bir karış havada. Gerçi sen de ondan aşağı kalır değilsin. Neyse, yine de sen bilirsin.

Tuğçe -Daha bu sabah bizimkilere evleneceğimi söyledim.

Tuğba -Kararını verdin. Şimdi sıra adaya kaldı öyle mi?

Tuğçe -Evet. Ne yapacağımı şaşırdım. Birisi Tufan. Allah için çok yakışıklı çocuk. Biz çıktığımızda bana çok kibar davranırdı. İşin tuhafı biz hale beraberiz zannediyor.

Tuğba -E, kesin kesirip atmadın ki.

Tuğçe -İşte. Kesirip de atamıyorsun.

Tuğba -Hüseyin ' e ne dedin peki?

Tuğçe -Hüseyin de şirkette nerdeyse her gün evlilik mevzusu açıyor. Aynı annemler gibi. Hüseyin ' in parası pulu var da o da biraz yaşlıca.

Tuğba -Şöyle ikisini bir birleştirsek.

Tuğçe -İkisi de çok tatlı ama. Bir türlü karar veremiyorum. İkisi de benden cevap bekliyor. İkisinden birine karar vereceğim artık. Yoksa...

Tuğba -Yoksa? Çekinme çekinme söyle. Yanıt basit. Evde kalacaksın.

Tuğçe -Allah' a şükür öyle bir korkum yok.

Tuğba -Bence olsun öyle bir korkun.

Tuğçe -Felaket tellalı!

(Kapı çalınır. Tuğba, kapıyı açar. Gelen Yılmaz'dır. Market işleten orta yaşlarda bir adamdır.)

Yılmaz Merhabalar.

Tuğba -Merhaba Yılmaz ağabey.

Yılmaz -Duydum ki evleniyormuşsun Tuğçe. Bir hayırlı olsun' a geleyim dedim.

Tuğba -Senden de maşallah hiçbir şey kaçmıyor.

- Yılmaz -kısmetse kiminle?
- Tuğba -Valla onu kimse bilmiyor. Ama evlenecekmiş.
- Yılmaz -Şu yan komşunuzla evlenecek diye biliyorum. Hani şu oyuncu çocuk.
- (Tuğçe düşüncelidir.)
- Tuğba -Valla bilmiyorum ağabey. Rüya gibi kız valla.(ironik)  
Alan yaşadı.
- Yılmaz -Öyle de herif çulsuzun teki.
- Tuğba -Bakarsın eski Türk filmlerindeki gibi saman ve seyranlık denklemini kurarlar. Olamaz mı?
- Yılmaz -Aynı Türk filmlerinde iki çıplak olsa olsa bir hamama yakışır diye de bir laf vardı hatırlatırım. Ayrıca senin de dediğin gibi o ‘eski’ dendi.
- Tuğba -Valla Tuğçe yaşını başını almış kız. Kendi kararını kendi verir.
- Yılmaz -Bakıyorum pek bir isteklisin evlenmesine. E, ne de olsa sıra sana gelecek.
- Tuğba -Hayırlısıyla ablamız bir sırasını savsa.
- Yılmaz -Biliyorsunuz sizi önceden beri tanırım. Tuğçe için en iyisini isterim tabii ki.
- Tuğçe -Teşekkür ederim Yılmaz ağabey.
- Yılmaz - Ben Tuğçe’ yi çocukluğundan bilirim. Kafası çalışan kızdır o. Çulsuz mulsuz diyoruz ama onunla evlenecekse bir bildiği vardır.
- Tuğba -Hayırlısı o zaman.

Yılmaz -Göreceğiz bakalım. Tuğçe pek sessiz bugün.

Tuğba -(Tuğçe' ye sessizce) Hey Allah' ım bu da ajan gibi sürekli başımızda.

Yılmaz - Sizinkileri çıkarken gördüm ama siz evdesiniz sanırım bugün. Tuğçe? Biraz solgun görünüyorsun. Hasta mısın yoksa?

Tuğba -Yok hasta değil Yılmaz ağabey. Ama bu gidişle olacak galiba. Az önce kurumsal bir mesele konuştu da ondan.

Yılmaz -İş görüşmesi mi?

Tuğba -Yok... Aşk görüşmesi...

Yılmaz -Nasıl yani?

Tuğçe -Tuğba, yeter artık.

Yılmaz -Neyse ben gidiyim yavaştan... Görüşürüz (giderken)  
Demek aşk görüşmesi ha.

(çıkır.)

Tuğba -Savcıya ifade verir gibi herkese açıklama yapmaktan yoruldum artık.

Tuğçe -Yılmaz ağabey iyi niyetinden böyle davranıyor.

Tuğba -Annem yedi mahalleye yaymıştır şimdi senin evleneceğini. Bu sansardan kaçır mı?

Tuğçe -Herkesle ilgili çok önyargılısın Tuğba.

Tuğba -Bırakalım herkesi de işimize bakalım istersen.

(Tuğçe ' nin cep telefonu çalar. )

Tuğçe -Hay Allah, Hüseyin.

Tuğba -Varan iki...

Tuğçe -(Telefonu açar.) Alo... Evet, canım evdeyim... Yok iyiyim... Senin sesin de yorgun geliyor. Geliyor musun? Şimdi mi? (Tuğba' ya bakar. ) Hay Allah. Çok önemli öyle mi? Sürpriz... İyi gel bakalım. (Telefonu kapatır.) Açıkçası hiç sürpriz kaldırarak durumda değilim.

Tuğba -Şimdi bir de Hüseyin' le uğraşacağız öyle mi? İkinci damat adayımız.

Tuğçe -Sabaha kadar uyuyamamışmış.

Tuğba -Neden acaba?

Tuğçe -Bilmem.

Tuğba - Belki sabaha kadar seni düşünmüştür. O yüzden uyanamamıştır.

Tuğçe - Sen geç bakalım dalganı.

Tuğba - Hayırlısıyla izdivaç ne zaman?

Tuğçe - Ne bileyim ben.

Tuğba - Kızım bak, geciktirdikçe geciktiriyorsun. Adam homurdanmaya başladı.

Tuğçe -Kiminle evleneceğim konusunda kararsızım hala.

Tuğba - Ama bir karar vermen gerek.

Tuğçe - Aklım mantığım Hüseyin 'den yana. Duygularımsa Tufan' dan yana.

(Kapı çalar.)

Tuğba - İyi damat adayı lafının üzerine gelirmiş. Hüseyin Bey geldi.

Tuğçe -Tuğba, ben konuşacak durumda değilim. Beni sorarsa yok de.

Tuğba -Seni sorarsa mı? Beni görmeye gelmedi herhalde. Ayrıca bu filmi ben daha önce görmüştüm.

Tuğçe -Neyse, ne dersin de. (Tuğçe, içeri girer.)

Tuğba -Off... (Kapıyı açmaya gider. Kapı açılır. Takım elbiseli bir halde Hüseyin içeri girer.)

Hüseyin -Günaydın Tuğba, Tuğçe nerede?

Tuğba -Çabucak çıktı. Bir şeyler alacak herhalde. E, malum nişan telaşı.

Hüseyin -Ama daha yeni konuştuk... Neyse... Artık dünya evine girmek için aramızda hiçbir engel kalmadı.

Tuğba -E, ne diyelim hayırlısı olsun.

Hüseyin -Ne enteresan değil mi, daha düne kadar onun patronuydum. Artık eşi olacağım. Şimdi değil ama nasıl olsa olacak.

Tuğba -E... Gazetenin tirajları nasıl?

Hüseyin -Valla bugün her şey gözüme çok güzel görünüyor. Tiraj düşük de olsa ben kendimi çok yüksek hissediyorum.

Tuğba -Evet, artık evleniyorsunuz.

Hüseyin -Laf aramızda az peşinden koşmamıştım zamanında. Artık vakti gelmişti canım. Nişanı öyle aramızda yapmayı düşünüyoruz.

Tuğba -E, Tuğçe artık köşe yazarlığı yapmaz değil mi. Pembe patik adlı köşesinden hiç de memnun değildi ayrıca. Bir sürü sorunlu kadının yazdığı bir köşe oldu çıktı

Hüseyin -Emretsin ona şirketi vereyim.

(Tuğçe girer. Tuğba, artık çok sinir olmuştur.)

Hüseyin -Tuğçe? Evde miydin sen? (Tuğba' ya bakar.)

Tuğba -Artık bana bakmayın lütfen. Madem ortaya çıkacaksınız neden saklanıyorsunuz anlamadım. Her konuda kararsız bu kız.

Hüseyin -Tuğçe canım, nasılsın?

Tuğçe -İyiyim.

Hüseyin -Ah güzelim, nasıl heyecanlıyım bilemezsin.

Tuğçe -(yapmacık) Ben de öyle.

(Hüseyin, Tuğçe' yi kenara çeker.)

Hüseyin -Sana bir hediye aldım.

Tuğçe -Ne gibi?

Hüseyin -Daha doğrusu ikimize.

(Hüseyin, tek taş pırlanta yüzüğü, kutusundan çıkarır.)

Hüseyin -İkimizin ortak taşı. Bir ömür boyu taşıyacağımız.

Tuğçe -Ay Hüseyin çok tatlısın.

Hüseyin -Evliliğimizi sabırsızlıkla bekliyorum.

Tuğçe -Şey... Ben de.

(Yüzüğü parmağına takar.)

Tuğçe -Ama...

Hüseyin -Yok canım. Yüzük için bir tören yapacağız tabii. Ben parmağın alışsın istedim.

Tuğçe -Çok incenin.

Hüseyin -Belki çok damdan düşer gibi oldu diyeceksin ama bu iş daha fazla uzamasın istiyorum.

Tuğçe -Anlıyorum.

Hüseyin -Hatta sana bir sürprizim daha var.

Tuğçe -Evet?

Hüseyin -Bu akşam seni istemeye geliyoruz.

Tuğçe -Ne!

Hüseyin -Evet, sevinmedin mi?

Tuğçe -Benim neden haberim yok?

Hüseyin -Haberin olsa sürpriz olmaz ki hayatım...

Tuğçe -Öyle tabii...

Hüseyin -Yoksa bir mani mi var?

Tuğçe -Yok... Yok... Tamam, istesinler bakalım.

(Hüseyin, Tuğçe'yi yanağından öper.)

Hüseyin -Görüşürüz o zaman. Hoşça kal. Hoşça kal Tuğba.



Tuğba -Güle güle.

(Hüseyin çıkar.)

Tuğba -Oho. İş bitmiş de bizim haberimiz yok. Siz balayı yerini bile ayarlamışsınızdır.

Tuğçe -Ne balayı'sı be. Evleneceğim kesin de kiminle olacağı belli değil.

Tuğba -E, adam yüzük falan takmış.

Tuğçe -Taksın. Yüzük demek evlilik demek değil ki.

Tuğba -Senin bir bildiğin var ama dur bakalım.

(Kapı Çalınır. Tuğba açar. Gelen Nermin ve Saffet' tir.)

Nermin -Gelinlik kızımız nasılmış bakalım?

Tuğba -Bir de kucağınıza yatırıp severseniz tam olur.

Saffet -Biz de torunlarımıza isimler düşünüyorduk.

Tuğba -Hey Maşallah.

(Kapı çalınır. Tuğba açar. Gelen Tufan' dır. Tuğçe ve Tuğba' da şaşkın haller.

)

Saffet -O, hoş geldin Tufan evladım.

Nermin -Hoş geldin oğlum.

Tufan -Hoş gördük.

(İçeri girer. Koltuğa oturur. Elindeki hediye paketini verir.)

Tufan -Efendim yüzyıllardır atalarımız tatlı yiyip tatlı konuşuyor. Ben de bu geleneği bozmayayım dedim.

Nermin -Teşekkür ederiz. Ne zahmet ettin.

Tufan -Lafı mı olur.

Nermin -Olmaz tabii...

Tufan -Nasılsınız, iyisiniz?

Saffet -Çok şükür evladım, sen nasılsın?

(Tuhaf bir sessizlik. Tuğçe ve Tuğba göz göze gelirler.)

Tufan -Şey... Malumunuz benim kızınızla... Nasıl derler.

Saffet -Demeye ne hacet biliyoruz.

Nermin -Ay sen Saffet bey' in kusuruna bakma evladım.

Saffet -Tamam da her şeyin bir yolu yordamı var değil mi evladım.

Tufan -Tabii tabii. Kızınızla gerçekten evlenmek istiyorum.  
Gerçekten... Tabii...

Nermin -Ailenizin haberi var mı?

Tufan -E... Şey... Vereceğim. Siz hiç merak etmeyin.

Nermin -İyi o zaman. Zamanı geldiği vakit görüşürüz.

(Tufan, zafer kazanmışçasına sevinçli.)

Tufan -Peki hala ben müsaadenizi isteyeyim.

Saffet -Müsaade senin evladım.

Tufan -Bu arada bu akşam televizyonda beni izleyebilirsiniz.  
Dizide oynadım ya.

Saffet -Ha.

Tufan -Dizinin adı da Sevgi Tomurcuğu. Anlarsınız ya.

Nermin -Anladık evladım.

Saffet -E sen şimdi ünlü de olursun. Bakalım o zaman bizi tanıyacak mısın?

Tufan -Şimdi tanıyorum ya yetmez mi

(Tufan esprisine güler. Sonra pot kırdığını fark eder. Ardından çıkar. Saffet ve Nermin göbek atıp oynamaya başlar. Sonra birden dururlar. İki kız kardeş, tuhaf bakışlarla onları izler. )

Saffet - Siz bizi biraz yalnız bırakın bakayım (Tuğçe ve Tuğba çıkar.) Sen ne diyorsun bu çocuğa. Kızımız için uygun mudur?

Nermin -Valla ne zamandır beraberler zaten. Kızın da gönlü var bunda.

Saffet -Bu çocuğun sürekli bir işi yok galiba.

Nermin -Valla arada oynuyor ama.

Saffet -Evet.

Nermin -Ama sonuçta... Kızımız evleniyor Saffetçiğim.

Saffet -Aynen öyle. Ben de çok sevindim. Hem Tufan, hiç olmazsa akli başında çocuktur.

Nermin -Hemen haber verelim Tuğçe' ye o zaman, hazırlansın.

Saffet -E, tabi şimdi hazırlıklara başlamak lazım (seslenir)  
Tuğçe! Tuğba! (gelirler) Duydunuz bu gece mühim işimiz var. O yüzden başlayın

hazırlanmaya şimdiden. Evlilik için önümüzde hiçbir engel kalmadı. Aman nazar değmesin. Biz de gidip hazırlığımızı yapalım değil mi, Nerminciğim.

Nermin -Ah Saffetçiğim, düğün alış-verişini kaçırır mıyım hiç.

(Saffet, Nermin' in koluna girer. 'Senede bir gün' şarkısını söyleyerek çıkarlar.)

Tuğba -Evet... Ne diyorsunuz Tuğçe Hanım.

Tuğçe -Ne diyeyim. Tufan beni resmen istedi bizimkilerden.  
İnanamıyorum.

Tuğba - İki tarafa da umut verirsen olacağı bu.

Tuğçe -İki tarafa da hayır demek istemiyorum. N'apacağım ben?

Tuğba -İki erkekle birden evlenemeyeceğine göre.

Tuğçe -İkisi de aynı gün...

Tuğçe -Tuğçe sen saçmalıyorsun bence.

Tuğçe -Ne yapayım. Bir taraftan da ayağıma gelen kısmeti tepmek istemiyorum.

Tuğba -Nazlı gelin, nasıl evlendireceğiz seni.

Tuğçe -Seni de göreceğim evleneceğin zaman.

Tuğba -Yoksa bu sırada evlendin mi?

Tuğçe -Tuğba anlamıyorsun. İkisiyle de bir şekilde bir ilişkim var. Gerçi Tufan' la bitirmiştım ama. Karar veremiyorum bir türlü. Bir gün içinde iki erkekten evlenme teklifi aldım.

Tuğba -Bak abla, benim aklıma bir fikir geldi.

- Tuğçe –Ne?
- Tuğba –Tuğçe kiminle evlenecek? Bu sorunun yanıtını bulacağız.
- Tuğçe –Ne diyorsun Tuğba Allah aşkına.
- Tuğba -Yani canım, adaylarımızı teste tabi tutacağız...
- Tuğçe -Nasıl?
- Tuğba –Anlasana be abla. Avrupa Birliği'nin Türkiye' ye yaptığını biz de bu iki damat adayına yapacağız. Gösterip de vermeyeceğiz yani. Onları çaktırmadan teste tabi tutacağız. Testi geçen Tuğçe' yle evlenecek.
- Tuğçe –Hay aklınla bin yaşa emi. Harika fikir bu. Hem ben de böylece iyice emin olurum. İyi ama nişan meselesini ne yapacağız. Bugün ikisiyle de nişanlanıyorum.
- Tuğba –Şart mıydı bugün olması.
- Tuğçe –N'apiyim onlar istedi.
- Tuğba –Bulacağız bir çaresini artık.
- Tuğçe - Test diyordun?
- Tuğba –Bak şimdi iki adayımızı da çaktırmadan sınava sokacağız tamam mı? Ve böylece değerlendirme yapacağız.
- Tuğçe –Bu kadar zeki olduğumu bilmiyordum gerçekten.
- Tuğba –Tüm gün işte kadınların arasındayım. O yüzden zeki olmam çok mantıklı. Senin gibi erkeklerin arasında değilim.
- Tuğçe -Esas konumuza dönelim istersen.

Tuğba -Yemekteki davranışlar, verilen hediyeler, sahiplenme, sevmeye, kendisi için nelerden vazgeçebileceklerine dair ve buna benzer konularda nişanlılarını yarıştıracaksın.

Tuğçe – Güzel.

Tuğba – Ve sonra değerlendirmeleri yapacağız. Ama ilk etapta ikisiyle de nişanlanman gerekiyor.

Tuğçe – Bu gece istiyorlar ama.

Tuğba – Karar vereceksin abla. Daha fazla bekletemeyiz damat adaylarımızı. Yıllardır ikisini birden nasıl idare ettin ona şaşıyorum. Elizabeth gibi kadınsın valla.

Tuğçe – Bu söylediğin iyi bir şey miydi kötü bir şey miydi anlayamadım ama dâhiyane fikrinden dolayı bir şey demiyorum. O zaman çalışmalara hemen bugün başlıyoruz Tuğbacığım.

Tuğba – Bak aklıma bir fikir geldi. Bizim spor salonunda çok güzel bir bayan arkadaş var.

Tuğçe – E?

Tuğba – Bu bayan arkadaşı salalım bakalım koca adaylarımızın üzerine. Bakalım sadakatleri nasıl.

Tuğçe – Böyle bir şeyi kabul eder mi ki

Tuğba – Eder, merak etme sen.

Tuğçe -Bana bak elden gitmesinler sonra.

Tuğba -Yani iki erkeği birden kıskanan kadını da ilk defa görüyorum.

(Kapı çalınır. Tuğba açar. Gelen Yılmaz'dır. Elinde poşet vardır. )

Yılmaz -Merhaba. E... Şey... Siparişleriniz vardı da onları getireyim dedim, hazır aklımdayken.

Tuğba -Sen niye getirdin ki Yılmaz ağabey. Senin yardımcın yok muydu?

Yılmaz -Var da çok sakardır. Kırar döker şimdi taşırken...

Tuğba -(inanmamıştır.)Anlaşıldı.

Tuğçe -Yılmaz ağabey, markette işler iyi gidiyor galiba.

Yılmaz -Bildiğin gibi işte. E, düğün hazırlığı nasıl gidiyor?

Tuğba -Gidecek inşallah.

Yılmaz - Ya Tuğba, bu Tufan iyi kazanıyor mu ki? Yani ev geçindirebilir mi dersin? Bana biraz hovarda bir çocuk gibi geliyor.

Tuğba - Yılmaz ağabey Allah Aşkına çocuğun babası mısın sen?

Yılmaz - Öyle deme Tuğba. Çocukluk arkadaşınız biz Tuğçe' yle. Gelir her türlü sırrını benimle paylaşır. Yalnız şu aralar biraz tuhaf.

Tuğçe -Evet kafam biraz karışık.

Tuğba -İki adayımız var ve seçemiyoruz. Sen bu konuda yardımcı olabilir misin?

Yılmaz -(bozular) Tuğçe' nin tercihidir canım. Ben bilemem. İlişkileri konusunda çok bilgim ve ilgim yok açıkçası.

Tuğba - Valla Yılmaz ağabey ben sizin olayınızı anlamadım. Bir çocukluk arkadaşım diyorsun, bir çok iyi tanımam diyorsun; bir elimde büyüdü diyorsun... Neyse...

Tuğçe -Tuğba! Kabalığı için kusura bakma Yılmaz ağabey. Biliyorsun, o da stresli bu günlerde.

Yılmaz -Yani Tuğceciğim, mutsuz bir evlilik yapmanı istemem.

Tuğçe -Ben de istemem.

Yılmaz -Hani bu kadar yıllık bir hukukumuz var. Her sabah, evden çıkıp işe giderken mutlaka bana uğrardın. Şu şirketindeki patronunu anlatırdın hep. O adam da maşallah sır oldu çıktı. Hep sözü geçiyor ama kendisini bir türlü göremedik.

Tuğçe -Görürsün canım, acelesi yok.

Yılmaz -Seni bilmez miyim Tuğçe, tatlıyı tuzluyu seçmekte bile zorlanırdın.

Tuğba -Emin ol Yılmaz ağabey şu an aynı durumda. Ha, hangisi tatlı; hangisi tuzlu onu bilemiyoruz.

Yılmaz -Yağmur yağdığı günlerde bile sen şemsiyeni yanına almazdın. Uzun bir pardösü vardı üzerinde. Markete gelirdin alış-veriş yapmak için. Markette en uzun süre kalan müşteri sen olurdun, çünkü ne alacağına bir türlü karar veremezdin. Hani bisküvi almak için senin kadar zaman harcayanını görmedim.

Tuğçe -Yılmaz ağabey, şimdi nerden çıktı bu. Şaşırdım yani bunu anlatmana.

Yılmaz -Ne bileyim içimden geldi işte. Sonra deli gibi bir yağmur başlardı. Sen koşa koşa giderdin durağa. Kapatırdın başını pardösünle. Derdim ki demek ki seviyor yağmurda ıslanmayı. Uzun uzun bakardım arkandan. Bir şeyi sevip de onun için bir şeylere katlanmak çok güzel gerçekten. Sen de öyle yapardın.

(İkisi de şaşkın. Yılmaz, birden toparlanır. Girdiği ruh durumunun yanlışlığının farkına varır.)



Yılmaz -Neyse, siparişlerinizi getirdim. Bir ihtiyacınız olursa buradayım. Artık bir dahaki sefere yardımcımı gönderirim.

Tuğçe -Seni de bekleriz Yılmaz ağabey... Yani istersen... Şey... E, düğüne bekliyorum.

Yılmaz -(hüzünlü) İnşallah. Hadi görüşürüz. (Çıkar)

Tuğba -Yılmaz ağabey bile senin durumuna hüznüldü.

Tuğçe -Aman Tuğba.

(Kapı çalar. Tuğba açar. Gelen Tufan' dır. Çok coşkuludur.)

Tufan -Sevgilim nerde!

Tuğba -Yahu kardeşim böyle maça gider gibi de nişanlanılmaz ki. Dur bir sakın ol.

Tufan -Nesine sakın olacağım. (İçeri girer. Tuğçe' ye sarılır.) Aşığım. Bu gece takacağız yüzükleri. (Cebinden yüzük kabı çıkarır. Tuğçe şaşırır) İşte her şeyim bunun içinde. Bir an önce her şey olsun bitsin istiyorum. Çok düşünmek de istemiyorum aslına bakarsan.

Tuğba -Demek bu kadar eminsin evleneceğine.

Tufan -Her halde yani.

Tuğba -Tufan ben sana bir şey söyleyeyim. Bu kız seni nişanlı olarak çok beklemez.

Tufan -Evleneceğiz diyorum.

Tuğçe -Bağırma istersen Tufan.

Tuğba -Ya tamam da neyine güvenip evleneceksin sen. Duyduğuma göre faturalarını ödeyemiyor muşsun. Bu eve iç güveysi gelmeyi mi düşünüyorsun yoksa.

Tuğçe -Tuğba!

Tufan -Tuğçe gibi karım olsun. İMF' ye borcum olsun be.

Tuğba -Valla ben bu işin sonunu iyi görmüyorum.

Tufan -Her şey çok güzel olacak.

Tuğba -Ne o? Evleneceksin diye 'Alice Harikalar Diyarında' tavrına geçmişsin.

Tufan -Ne yapayım? Siyahlarımı giyip ağlayayım mı?

Tuğba -Bu akşam nişan var yani?

Tufan -Evet. Yahu sen ne enteresan bir insansın. İnsan bir hayırlı olsun der.

Tuğba -(soğuk)Hayırlı olsun.

Tufan -Sağ ol!

Tuğba -Neyse ben içeri odaya gideyim bari Amerikan sitcom'larındaki gibi... Sizin konuşacaklarınız vardır.

(Tuğba çıkar. Tuğçe gergin)

Tufan -Aşkım, sana akşama bir sürprizim daha var.

Tuğçe -(ayağa kalkar.) Yo hayır, hayır... Artık sürpriz istemiyorum. Ayrıca sürprizleri sevmem.

Tufan -Canım, hayatın tadı orda.

Tuğçe -Bu sürprizler, tam tersine hayatımın zehri oluyor benim.  
Ne olur canım, sürpriz yapma artık.

Tufan -Oyunculüğümün yanında iyi de birer müzisyen olduğumu  
bilmiyorsun sanırım.

Tuğçe - Hayırdır?

Tufan -Nişanlanacağım Tuğçe. Öyle kuru kuruya olur mu? Biraz  
renk katmak lazım.

Tuğçe -Ya Tufancığım, gerçekten ben bu işin sonunu iyi  
görmüyorum.

Tufan -Kapının önünde sana serenat yapacağım aşkım.

Tuğçe - Bak Tufan, emin misin...

Tufan -(Birden şarkı söylemeye başlar.) Alev alev yandığım  
doğru... Küllerimden doğar mıyım sana doğru...

Tuğçe -Bu ne?

Tufan -Bizim şarkımız.

Tuğçe - Bir bu eksikti.

Tufan -Hep böyle bir karım olsun istedim.

Tuğçe - Ama dediğim gibi bu şarkıyı söylemeden önce yine de  
bir düşün hayatım.

Tufan - Anneler de çok şaşıracak. Harika bir sürpriz olacak  
onlara.

Tuğçe - Valla sürpriz olacak da harika mı olur onu bilemem işte.

Tufan -Çok pimpiriklisin canım. Bugün bizim günümüz. Neyse ben gidiyorum, sen de hazırlıklara başla.

Tuğçe -Bir başlayamadık o hazırlıklara zaten. Neyse görüşürüz.

(Tufan çıkar.)

Tuğçe -Allahım, allahım... Ben sakın ve naif bir evliliğim olsun istedim. Şu hale bak. Hayır, evlendiğim zamanki durumu düşünemiyorum bile. Tuğba!

(Tuğba gelir.)

Tuğba -Bak Tuğçe peşinen söyleyeyim, bu adam gitar falan çalarsa ben yokum bu işte.

Tuğçe -Of, of... Nasıl bir girdabın içine düştüm ben böyle.

(Kapı açılır. Nermin ve Saffet girerler. Ellerindeki alış-veriş torbalarını yere koyarlar.)

Saffet -Nasılsınız bakalım canlarım?

Nermin -A, kızım bu ne hal. Birazdan gelir görücüler. Hadi hazırlansana. Tuğba sen de yardım et ablana.

Tuğba -Bu dünyaya ablama yardım için geldim galiba.

Tuğçe -Ay bıdı bıdı bir susmadın ya.

Saffet -Anneniz haklı çocuklar. Hadi koyulalım işe.

(Tuğba ve Tuğçe odaya geçerler. )

Saffet -Nermin, Tuğçe' nin konuştuğu biri daha yok muydu? Hani şirketten.

Nermin -İyi ya işte ne güzel, talibi var kızımızın.

Saffet -Ben onunla başını bağlar diye tahmin ediyordum açıkçası.

Nermin -E, kısmet bunaymış.

(Bu sırada kapı önünde Hüseyin, annesi Hatice ve Babası Şükrü' yle görünür.)

Hüseyin - Bu daire baba.

Şükrü - İyi iyi. Badanası iyiymiş binanın.

Hatice - Şükrü ayıptır.

Şükrü - Ne ayıbtı yahu. Güzel, temiz bina. Bizde olsa kaçta okuturduk acaba? Bak apartmanın kapısını da beğendim. Bizimkinden daha kaliteli malzeme kullanmışlar.

Hatice - Tövbe Estağfurullah.

Hüseyin - Neyse hadi çalalım kapıyı da bitsin şu iş.

Şükrü - Yahu bak şimdi söylemeyecektim ama yüzüklere çok para verdin lan. Yani tamam nişan mişan da...

Hatice - Ay vallaha şimdi düşüp bayılacağım.

(Hüseyin kapıyı çalar)

Nermin - Saffet geldiler koş.

Saffet - Tamam canım tamam. Sanki seni istemeye geldiler.

Nermin - Tuğçe! Tuğçe!

( Saffet, kapıyı açar. Hüseyin, elindeki çiçekleri Saffet' e verir. Anne Hatice' yle baba Şükrü' nün kendinden çok emin bir tavrı vardır.)

Saffet -Buyursunlar efendim, buyursunlar.

(Hüseyin ve ailesi içeri geçmiştir. Hüseyin, aldığı lokumu da ikram eder.)

Saffet -Yani bu kadar çabuk beklemiyorduk.

Nermin -Evet öyle daha bu sabah konuştuk.

Saffet -Ama dedik damat adayımıza ailenin haberi olsun diye.  
Baksanıza tam haber vermiş, vermişken.

Hüseyin -Evet efendim, fazla uzatmak istemedik.

Saffet -Öyle tabii. E, gençlerin artık yaşı geldi.

Nermin -(Hüseyin'e) Siz ağabeyi misiniz?

Hüseyin -Anlamadım.

Saffet -Yahu ne ahret soruları sorup duruyorsun insanlara.  
Baksana zaten yorgun argın gelmişler. Bir soluklanın hele. Buyurun efendim şöyle oturun.

(Otururlar.)

Hatice - Hanım kızımız yoklar mı?

Nermin -İçerdeler edendim.

(Yan odada Tuğçe, makyaj yapmaktadır. Tuğba içeriyi dinlemektedir. )

Tuğba -Tuğba, bizimkiler Hüseyin' i görmediler mi hiç?

Tuğçe -Hayır.

Tuğba -İçerde yine karışıklık var. Yani bir işimiz de doğru gitse olmaz mı?

Tuğçe -Ne gibi?

Tuğba -Hüseyinleri Tufan' ın ailesi sandılar. Bugün gelip istedi ya seni Tufan.

Tuğçe -Eyvah.

Tuğba -Hallederim merak etme... Tamam, bu kadar allık yeter. Cumhuriyet balosuna gitmiyorsun.

Tuğçe - Ya elim ayağım birbirine karıştı. Ya Tufan' da gelirse şimdi?

Tuğba - İkişiyile de aynı anda nişanlanırsın olur biter.

Tuğçe - Sen destekçim misin köstekçim misin anlayamadım Tuğba.

Tuğba - E, Tuğçe' yi evlendiriyoruz kolay mı? Aynı günde iki kişiyle nişanlanacak birine göre gayet iyi görünüyorsun.

Tuğçe - Sen geç bakalım dalganı.

Tuğba - E, ne yapayım? Ağıt mı yakayım? Hadi artık sallanma sen de. Adamı bunca zaman oyaladın, ailesi bence o kadar beklemez.

(Bu sırada kapı önüne Tufan çıkar. Elinde gitarıyla. Şık bir elbise var üzerinde. Elbisenin üzerine de bir gül iliştirmiş. Gitar çalıp şarkı söylemeye başlar. Feridun Düzağaç' ın 'alev alev' parçasının sözleri duyulur. Tuğçe ve Tuğba, salona koşarlar. Misafirler şaşkın.)

Tufan -(şarkı) Alev alev yandığım doğru...

Tuğçe - Eyvah! Tufan bu. Tam serenat yapacak zamanı buldu.

Tuğba - Ne yap et sustur şunu.

(Tuğçe, kapı önüne çıkıp Tufan' ın yanına gelir. Gitar çalmayı bırakır Tufan. )

Tufan - Tuğçe canım!

Tuğçe – Tufan delirdin mi sen? Şu gitarı çalma lütfen. Sen de sus. Bekle beni. Ben sonra geleceğim. Ama şimdi burada durma.

Tuğba -(misafirlere) Bir dakikanızı rica edeceğim. (Kapı önüne gelir. Tufan' a) Kim dedi sana böyle anır diye.

Tufan – Ulan romantizmden zerre kadar anlamıyorsunuz ha. Ben konuşurken arkada fon olacak bu müzik. Böylece duygular daha etkileyici bir şekilde karşı tarafa geçecek. İnsan hayatında on defa nişanlanmıyor.

Tuğba -Onu anladık da başka zaman bulamadın mı? Neyse bekle sen burada. Sana bir çare düşüneceğiz.(Tuğçe ‘ ye) Hadi içeriye çabuk (Tufan, bu sırada gitarın akorduyla uğraşmaktadır.)

Tuğçe - Allahım nedir bu başıma gelenler.

Tuğba -Sen dur, önce durumu düzeltelim.

Nermin -Hah işte, kızımız da geldi.

Saffet -Bak misafirlerimiz geldi Tuğçe. Neden geldiklerini tatmin etmişsindir.

Tuğba -Tabii ki babacığım. Yalnız bizim küçük bir işimiz var.

Hüseyin -Nasıl yani?

Saffet -Kızım, bundan önemli iş mi olur?

Tuğba -(Nermin' i kenara çekerek) Anne, Tufan kapıda. Onu göndermemiz lazım.

Nermin -Ne! Ne işi var orda.

Tuğba -Evet, aynı anda iki kişiyle bir salonda nişanlanabilecek durumda değil şu an Tuğçe.



Nermin -Ne diyorsun sen kızım, bunlar Tufan' ın görücüleri değil mi?

Tuğba -Yahu değil tabii! Bu Hüseyin. Tuğçe' nin patronu. Yanındakiler de annesiyle babası. Tufan da kapıda, buraya gelmek istiyor. Ben yanına gidip, ne yapıp ne eder yollarım onu. Sen bunları burada oyala yeter. Birbirlerini görmemeleri lazım. Bir gördüklerini düşünsene.

Nermin -Eyvah eyvah.

Tuğba -Biz şimdi geliyoruz.

Hüseyin -Tuğçe?

Tuğçe -Şimdi geliyorum.

Hatice -Ne oluyor burada Nermin hanım?

Şükrü -Kızı o kadar bekledik, geldi gene bekliyoruz. Artık her şey çok hızlı hayatımızda. Vakit, nakittir.

Hüseyin -Neyse canım, meraklanmayın. Hayırlısıyla şu nişan bir bitse...

( Tuğçe ve Tuğba, Tufan' ın yanına gelmiştir. Nefes nefese.)

Tuğçe - Tufan lütfen, şimdi hiç sırası değil.

Tufan - Neden, bu gece nişanlanıyorduk biz. Caydın mı yoksa?

Tuğçe -Yok hayatım ne cayması? Sadece yarın yapalım diyecektim.

Tufan -Hayır canım kesinlikle olmaz. Bir gün daha beklemeye tahammülüm yok.

Tuğba - Ay lütfen yarına kalmasın bu iş. Yarın da serenat yapmaya kalkar şimdi bu.

Tuğçe - Bak Tufan gerçekten bugün nişanlanacak günümde değilim.

Tufan - Sabah böyle konuşmamıştık Tuğçe. Yoksa bilmediğim başka bir şey mi var?

(Tufan' ı yanağından öper.)

Tuğçe -Paranoyak aşkım benim ne olacak bilmediğin.

Tuğba -Bakın potansiyel âşıklar, çok fazla duramayız bu kapı önünde.

Tuğçe -Tufancığım bak yarın halledelim şu nişan işini.

Tufan - Hayır! Ben bütün konsantrasyonumu bu güne verdim. Bir engel mi var nişanlanmamıza?

Tuğçe - Yok.

Tufan -E?

Tuğba -İçerinin durumuna bakmamız lazım. Hadi yürü. (Tuğçe'nin elinden tutar ve koşmaya başlarlar. )

Tufan -Nereye yahu! Hem ne oluyor içerde?

Tuğba -Aile meselesi konuşuyoruz. Özel.

( Tuğçe ve Tuğba salona gelirler. Tufan kapıya kulağını dayar ama konuşulanları anlayamaz. Yeniden gitar çalmaya başlar.)

Şükrü - Bu ne yahu?

Hüseyin -Önemli değil canım, bir şey satıyorlardır. Biz işimize bakalım.

Tuğba – (Tuğçe’ ye)Abla iş sakat hale geliyor. İki birden gidecek şimdi. Ben bunları oylarım biraz. Sen git kapıya, bir süreliğine uzaklaştır şu müzik ruhlu adamı buradan.

(Tuğçe, kapı önüne gelir. Gitarı Tufan’ ın elinden almaya çalışır. İkna olmadığını gördüğü anda Tufan’ ı alır dışarı çıkartır.)

Saffet –Âlem bu gençler yahu. Kardeşin nereye gitti şimdi. İkinizi bir yan yana göremeyecek miyiz?

Tuğba – Neyse canım o kadar önemli değil. Bu arada ben Tuğba. Tuğçe’nin kardeşiyim. Hüseyin beyle tanışmıştık ama sizle tanışmadık.

Hatice –Memnun olduk.

Hüseyin – Bu çalan müzik neyin nesiydi? Hem Tuğçe’ nin dışarıda ne işi var.

Tuğba – O bizim akrabamız. Ah bir tanışınız çok muzip bir çocuktur.

Hatice –Muzip zaten belli.

(Tuğba, sürekli Tufan içeri girecek endişesi taşımaktadır burada.)

Saffet – Ne alaka yahu, Tufan o. Ama dışarıda ne işi var.

Tuğba – Evet babacığım Tufan yan komşumuz ama akrabamız aynı zamanda.

Şükrü – Yakından mı uzaktan mı?

Tuğba –Yakın... Sayılır.

Saffet – Ne zaman akraba olduk Tufan’ la yahu.

Tuğba –Babacığım inan bana saflık göstermenin hiç mi hiç sırası değil.

Saffet – Allah Allah.

Nermin -Unutkanlığı üzerinde bugün Saffet bey'in.

Saffet -Hem onu neden alıp gelmediniz?

Tuğba -(birden babasının kucağına atlar.) Babacığım benim!

Saffet -Ne oluyor kızım?

Tuğba -Sevesim geldi seni.

Saffet -Sırası mı şimdi?

(Nermin de idare etmeye çalışmaktadır.)

Tuğba – İşte bakın bizim sülale hep böyle muzip insanlarla doludur.

Hüseyin -Şey... Tuğçe, neden dışarı çıktı?

Tuğba – Evet bugün gerçekten hayırlı bir iş için burada toplandık o aşikâr. Sanırım gelin hanımımız biraz hazırlıksız yakalandı.

Hüseyin –Nasıl yani?

Tuğba –Canım kız kısmı işte heyecanlandı.

Hatice – Canım gelin işte hem ağlar hem gider. (ironik) Ben kendimden biliyorum.

Tuğba – Bu işi yarına ertelese mi?

Şükrü –Sebep?

Tuğçe –Dışarıda akrabamızla ilgileniyor da.

Hüseyin - Akrafa ne karışırımış canım. Hem kimmiş bu akrafa bir görelim bakalım.

(Hüseyin, kalkmaya niyetlenirken Tuğba araya girer.)

Tuğba -Yo yo, hiç kalkmayın. Ben Tuğçe' yi alıp hemen geliyorum.

Hüseyin -İyi bakalım.

(Tuğba çıkar.)

Şükrü -Buranın kirası ne kadar Saffet Bey?

Hatice - Şükrü!

Şükrü -Niye canım, belki biz de bu taraflara bir yerlere taşınırız.

Hatice -Tamam da mevzuumuz o değil.

Şükrü -Asıl meseleye geleceğiz de bir türlü gelemedik.

Nermin -Siz kızımın patronusunuz, ama yakın zamanda eşi olacaksınız ne tuhaf değil mi?

Saffet -Nasıl yani?

(Nermin, Saffet' i el işaretiyle susturur.)

Şükrü -Ya doğru öyle olacak. Peki, Tuğçe' nin maaşı değişecek mi?

Hatice -Çüş artık Şükrü.

Şükrü -Size bir şey diyeyim mi Saffet Bey, gençler cebinde para tutmayı bilmiyorlar vallahi. Bak bizim oğlan gazetenin başında ama çok savurgan.

Hüseyin - Baba biz yerel gazeteyiz. Ne savuracağım Allah aşkına.

Şükrü - Doğru aslına savuracak kadar kazanmıyorsun.

Hatice -Şükrü.

Nermin -Ya... ya...

(Gergin bir sessizlik. Tuğba gelir. Gergin bir gülümseme yüzünde. Pencereden aşağı bakmaktadır arada.)

Hatice -E kızımız gelse artık.

Nermin -Hiç meraklanmayın şimdi gelir.

Hüseyin -Bu kadar zaman aşağıda ne konuşuyorlar merak ettim.

Nermin - Bizim akraba çok muzip çocuktur. E, uzun zamandır da görüşmüyorlar.

Hüseyin -Yan komşumuz demediniz mi?

Nermin -Öyle de hiç ortalarda gözükmez o çocuk. Varlığı yokluğu belli değil. Yani kırk yılda bir görürsünüz. O da bugüne denk geldi. Neyse şu televizyonu açalım bari biraz zaman geçsin.

(Nermin televizyonu açarak biraz daha zaman kazanmayı başarır. Tuğba, durumdan yararlanarak, hemen kapı önüne gelir. Tufan'la ne konuştuklarını merak etmektedir. Nefes nefese Tuğçe gelir.)

Tuğba - İçerisi kaynıyor kızım haberim olsun. Ne yap ne et gönder şunu.

Tuğçe - Hayır gitmiyor. Bugün nişanlanacağız diye tutturdu. Tek çare içerdekini göndermek.

Tuğba - Bekle gönderirsin! Ben denedim valla. Yüzüğü takmadan dışarı bile çıkmazlar.

Tuğçe -Ne yapacağız şimdi Tuğçe. Çok kötü sıkıştım.

Tuğba - Ben çaresini buldum gel benimle.

Tufan -(Homurdanarak kapı önüne gelir.) Ben bu köşe kapmaca oyunundan çok sıkıldım Tuğçe. Amacın ne senin?

Tuğba -E... Tufan... Biz Tuğçe' yle iddiaya girmiştik Tufan, Tuğçe' yi şaşırtacak mı şaşırtamayacak mı diye. Ben kazandım. Tuğçe' yi gerçekten şaşırttın. Tebrik ederim.

Tufan -Rica ederim. Her zamanki halim.

Tuğba -Yüzükler yanında mı? Hemen bitirelim sizin nişan işinizi.

(Tuğçe, Tuğba' ya şaşkınca bakar.)

Tufan -İyi de bu böyle ulu orta olmaz ki. Kapı önünde...

Tuğba -Yani aşk olsun Tufan. Senin gibi aykırı, çılgın, tutkulu, çizgi dışı bir adam herkes gibi mi nişanlanır. Bak Tufan şaşırtır diyordum yine şaşırttın beni.

Tufan -Evet doğru söylüyorsun.

Tuğba - Ha şöyle getirin bakayım ellerinizi. Çıkar bakalım yüzükleri sen de.

(Tuğçe ve Tufan' ın eline yüzükler takılıp kırmızı ipe bağlanır. )

Tuğba - Hayırlı olsun.

Tuğçe -Benim bildiğim kesmek gerekir bir de bunu.

Tuğba -Tamam kesin şunu bir şeyle.

Tuğçe - Kesici bir alet var mı yanınızda?

Tuğba –Ay onu da benden beklemeyin!

Tuğçe – Şunu kesecek bir şey yok mu şimdi.

Tufan –Valla onu hiç düşünemedim.

Tuğçe –Taşa falan sürtsek.

Tuğba –Saçmalama.

Tufan –Ne yapacağız peki? Tuğba bir çare bul. Çakı falan yok mu üzerinde.

Tuğba –Çekil, çekil! Tek çare var.

(Tuğba, dişiyle ipi koparmaya çalışmaktadır.)

Tuğçe –Aman Tanrım.

Tufan –Hadi Tuğba, göster dişini!

Tuğçe –İnanmıyorum ya. Evlilik hayatımın Tuğba’ nın dişlerinden geçtiğine inanmıyorum.

(Tuğba ipi bırakır.)

Tuğba – Siz bilirsiniz. Çok meraklı değilim bunu dişlemeye.

Tuğçe –Ya canım, Tuğbacığım şaka yaptık neden alınıyorsun üzerine.

Tufan – Sana nazımız geçmeyecek de kime geçecek.

(Tuğba ‘Hey Allahım! ‘ anlamında bir jest yaparak dişlemeye devam eder.)

Tuğba –Hadi Tuğba!

Tufan –Vallaha esaslı kızsın



(Hadi Tuğba! rabarbası... Tuğba ipi kopartır. Çenesi acır. Çenesini tutar.)

Tufan –Hadi hayırlı uğurlu olsun. Tuğba’ nın dişiyle kesilen ilk nişan budur herhalde.

Tuğba –Hadi hemen içeri girelim, daha fazla bekleyemezler.

Tufan –Ne içeri girmesi, ben nişanlımı bu gece yemeğe götürmeden bırakmam.

Tuğba - Oha artık be Tufan. Yeter. Hem izin vermezler geç saatte dışarı çıkmasına Tuğçe’nin.

Tufan –Hiç merak etmeyin. Ben alırım izni.

Tuğba –Saçmalama Tufan git artık. A! İçerde aile meselesi var diyorum sana.

Tufan -E, ben de aileden değil miyim artık.

Tuğba -Allahım! Yürü aşağıya yürü hadi. (Hep birlikte çıkarlar.)

(İçeride hala televizyon izlemekteler. Hüseyin ve ailesinde oflamalar, puflamalar başlar. Daha sonra televizyondaki dizide Tufan görünür. Hüseyin, Tufan’ ı tanır.)

Hüseyin – Bir dakika ya. Bu o adam. Dışarıdaki. Sizin akraba. Hani ortalıkta hiç görünmeyen bir adamdı.

Nermin – Ara sıra görünür.

Saffet – Ya ya.

Hüseyin – Valla nişanlımın akrabasıyla açıkçası ben de tanışmak isterim. Baksanıza böyle dizilerde oynayan bir akrabam var. Tanımak lazım.

(Nermin artık iyice gergin)

Nermin –Şey... Aslına bakarsan evladım, Tuğçe böyle şeylerden pek hoşlanmaz.

Şükrü –(konuyu değiştirir)Bakın ben esnaf adamım. Yıllarca peynir sattım. Ama gördüm ki, para parayı çekiyor. Nerde para getiren iş var oraya yatıracaksın parayı. Ben bu işten anlamam, falanca işi beceremem devri geçti artık. Her işi yapabilecen icabında.

Saffet –Haklısınız efendim.

Hatice –Size de zahmet verdik. Pek müsait değilmişsiniz zaten.

Nermin –Yok canım, gelirler şimdi. Bir de Tuğçe nişanlanıyor şimdi, tebrik edenlerin de ardı arkası kesilmiyor.

Hatice - Ya... Bir de biz tebrik etsek.

Hüseyin –İyi oynuyormuş bu akraba gerçekten. Akraba akraba diyoruz, adı yok mu bu akrabanın.

Nermin –Adı şey... Adı neydi onun yahu. Ha adı... Şey... İsmet... Evet İsmet.

(Hüseyin, kalkar pencereden bakar.)

Hüseyin –İsmet bey, hala aşağıda ne bekliyor acaba?

Nermin -Biraz hazırlıksızız açıkçası Hüseyin evladım. (Nermin, Hüseyin'i tekrar koltuğa getirir)

Hüseyin -Neden ikisi birden aşağıda onu anlamadım. Adamın elinde gitar var.

Nermin -İyi müzisyendir ziyadesiyle. Pek sever ikisini de İsmetçiğim. Değil mi Saffet Bey?

Saffet -Valla ben bir şey anlamadım.

(Tuğba ve Tuğçe gelirler. Nefes nefese.)

Tuğba – Biz geldik.

Tuğçe – Hoş geldiniz. Tekrar hoş geldin Hüseyin.

Şükrü –Hoş gördük kızım.

Nermin –Gel otur artık kızım.

Tuğba -Tuğçe yüzük!

Tuğçe -Yüzük mü?

Hüseyin -Evet, bence de yüzük.

(Tuğba, Tuğçe' ye parmağında unuttuğu Yüzüğü işaret eder. Tuğçe, hemen yüzüğü çıkarır.)

Hüseyin – Yüzünüzü gören cennetlik Tuğçe hanım.

Tuğba – Tam tersine cehennemden çıktık.

Hüseyin –Efendim?

Tuğba –Neyse.

Hüseyin – Bana sorarsanız, yeterince vakit kaybettik. Artık gereksiz formalitelere girmeyelim.

Tuğba –Bence de.

Hüseyin - Artık... E, tabii itirazı olan yoksa yüzükleri takalım diyorum.

Nermin – Münasıptir çocuğum.

Saffet -Allah Allah...

(Hüseyin ve Tuğçe' nin parmaklarına yüzük takılır. Nişan ipini Şükrü keser. Ardından alkışlar)

Şükrü -Hadi hayırlı uğurlu olsun. Kısmet nikâha artık. Laf aramızda yüzük de pahalıymış.

(Müzik sesi duyulur yeniden. Tufan, şarkı söylemeye başlar. )

Tuğba -Ya neden hayatımızın tüm hareketli anları bir güne sıkıştı.

Hüseyin -Gene mi bu? Bu fazla oldu artık.

Tuğba - Bırakın muzip çocuk o. Biz eğlencemize bakalım.

Nermin -Tabii canım.

Tuğçe -Aldırma sen ona hayatım.

(Hüseyin' e sarılır. Hüseyin, böylece yatışmış olur. Tebrikler gülüşmeler. Bu yüzden çalan müzik artık rahatsızlık vermemektedir.)

Şükrü - Valla gençler birbirini sevmiş. Bize de söyleyecek pek bir şey düşmez haliyle. Nikâha kısmet artık. Biz müsaadenizi isteyelim. Şimdi benim araba da tamirde. Taksiyle gidecek olursak gece tarifesine kalmayalım.

Tuğba - (Tuğçe' ye)Pinti bir baba. Bu kadar para düşkününü bir babanın, oğlunda kim bilir neler vardır.

Saffet - Hayırlı olsun efendim.

Şükrü -Onu ben söylemiştim.

(Gitme hazırlıkları başlar. Bu sırada Tufan, şarkı söyleyerek kapının önüne gelir.)

Tufan –(şarkı) Kendimi arıyorken olmaktan korktuğum yerdeyim. Sendeyim. Al beni... Ne yaparsan yaaaaap.

Tuğba – Yahu bu çocuk içki mi içti?

Tuğçe –Sanırım.

Tuğba – Tabii ya. Bir adama bu kadar manyaklığı bir gecede başka ne yaptırabilir ki?

Saffet -Allah Allah.

Hatice - Böyle nişan nerde görülmüş

Tuğçe – (Tuğba’ya) Ne yapacağız peki, sabaha kadar burada bu adamın sarhoş kafayla Feridun Düzağaç söylemesini mi bekleyeceğiz.

(Tufan kapıyı çalar. Tuğba ve Tuğçe korkuyla birbirlerine bakarlar.)

Tuğba – Hayır.

Tuğçe – O kadar da değil artık değil mi... Öyle mi yoksa.

Nermin –Tuğba kızım açsana kapıyı?

Tuğba –Artık dermanım kalmadı anne. Lütfen sen aç.

(Nermin kapıyı açar. Tufan içeri girer.)

Tufan –Merhaba anneciğim.

Hüseyin – Anne mi?

(Tufan içeri girdiğinde herkes Tufan’ a bakar. Elinde kırmızı ipiyle beraber yüzük dikkat çekmektedir. O da etrafına bakıp anlam vermeye çalışır.)

Tufan – Hayırdır?

Tuğba

– İşte asıl şimdi alev alev yandık.

1. PERDENİN SONU.

## 2. PERDE

(Herkes içerdeyken, Tuğba birden bağırır.)

Tuğba -Deprem! Deprem oluyor! Herkes aşağıya. Herkes boşaltsın burayı.

(Tuğba, sehpayı devirir. Herkes çıkar. İçerde sadece Tuğçe ve Tuğba kalır.)

Tuğçe -Tuğba ne yaptın sen?

Tuğba -Tek çare buydu.

Tuğçe -(ağlamaklı) Tuğba, her şey mahvoldu.

Tuğba -Sana Süpermen gerekiyor Tuğçe, benim gücüm buraya kadar.

(Nermin ve Saffet gelir.)

Nermin -Ay aman neyse yokmuş bir şey.

Saffet -Vallahi yüreğime iniyordu.

Nermin -Asıl deprem burada.

(Sakinleşirler. Nermin ve Saffet ayaktadır. Tuğçe ve Tuğba koltuğa oturmuştur. Hesap verme durumundadırlar. )

Saffet -Hayatımda böyle rezalet görmedim.

Nermin -Rezalet ki ne rezalet.

Saffet -Bu kadar insanı nasıl buraya toplarsın.

Tuğba -Anne sana anlattım.

Nermin -Bu durumu nasıl açıklayacağız şimdi ailelerine.

Tuğçe -Açıklayacak bir şey yok anne.

Saffet -Kızım, seni bir kişi istiyor biliyorduk biz, iki kişi değil.

Nermin -Tevekkeli değil, bu gelenleri de Tufan' ın ailesi sandık. Sonra baktık ki damat adayı başka.

Tuğçe -Anne, baba bu evlilik konusunu takıntı haline getirdiniz farkında mısınız? Şu kapıdan girip benimle evlenmek isteyen herhangi birine beni vereceksiniz.

Nermin -Biz de her anne baba gibi mürüvvetini isteriz ama bir kocayla.

Saffet -Ya işte dünya böyle Nermin Hanım. Kör istemiş bir göz Allah vermiş iki tane.

Tuğçe -Kronik hale gelen evlilik muhabbetiniz bitmeyecek anlaşıldı. Eskisi gibi değil artık hiçbir şey. İnsanlar o kadar kolay evlenemiyor artık. Ayrılmalar neden bu kadar çoğaldı?

Tuğba -Doğrusu ya insanlar artık sevdiği için değil, anlaşabildiği için evleniyor. Yani bakıyor karşısındaki, ne kadar az kızıyor, hemen evleniyor.

Nermin -Tüm bunlar sebep mi iki kişiyle birden nişanlanmana? Hem de aynı gün.

Tuğçe -Anne bak, Hüseyin' le şirkette konuşuyorduk, sürekli bu konuyu açıyordu aynı sizin gibi. Birden oluverdi işte. Tufan da öyle. İkisine de evet de diyemedim hayır da. Siz de beni anlayın.

Tuğba -Daha kötüsü de olabilirdi anne?

Nermin -Nasıl?

Tuğba -Ablam, iki değil de üç aday arasında seçim yapmak zorunda kalabilirdi.



Nermin -Bırak zevzekliği şimdi.

Saffet -Yahu iyi de ikisini de şöyle etraflıca düşündüğünde, biri diğerine daha ağır basmadı mı?

(Tuğçe, hayır anlamında kafa sallar.)

Nermin -Ne olacak şimdi?

Tuğba -Siz bizi biraz yalnız bırakırsanız...

Saffet -Bıraktık efendim, gördük sonunda olanları.

Tuğba -Öyle değil... Tuğçe' nin kiminle evleneceğine karar vereceğiz.

Nermin -Sen ortalıkta damat adayı bırakma ondan sonra hala karar vereceğiz de.

Tuğba -Sen o işi bana bırak anne.

Saffet -(Kalkarken) Valla artık ben müdahale etmiyorum. Şu manzarayı gördükten sonra. Ömrümde böyle şey görmedim. Hani başkasının başına gelse; yalan değil verip veriştirirdim. Ama gel gör, hey hak, kızımın başına geldi. Aynı günde aynı yerde iki nişan. Şimdi ikisi de yok. Sıfıra sıfır elde var sıfır. Vallahi marifet değil kızım. Tamam, bizim de şakalarımız, şamatalarımız olurdu ama bu kadar uzun boylu olmazdı. Ayıkla pirincin taşını diyeceğim, ortada pirinç de kalmadı.

Nermin -Kendine çeki düzen ver artık kızım.

Tuğçe -Tamam anne... Tamam baba... Daha tekrarlayayım mı?

Nermin -Biz senin mürüvvetin için...

Tuğçe -(sözünü keser.) Anne yeter! Benim evlenmemden başka, benimle ilgili hiçbir şey umurunuzda değil... Öyle değil mi?

Nermin -Neyse hadi bize müsaade. Bizim yaşımızdaki insanlar bu kadar hareketi kaldıramaz. Biz, bizim akrabalarından birinin yanına gidelim de biraz kafa dinleyelim.

Saffet -Aynen öyle. Biraz huzur gerekli bize.

(bitkin bir şekilde çıkarlar.)

Tuğçe -Tuğba, her şeyi gördün baştan sonuna kadar, benim mi suç?

Tuğba -Evet gördüm, gördüm de...

Tuğçe -Onları da çok üzdüm. Baksana hallerine... Evlenmemi çok istiyorlar.

Tuğba -Bırakalım şimdi ağlamayı da durumumuza bakalım.

Tuğçe -Neyin durumuna bakacağız ki...

Tuğba -Öf be abla. Hayatında bari bir kere kararlı davran. Pısrık bir insan oldun çıktın.

Tuğçe -Kararlı olabilsem bu durumda olur muydum?

Tuğba -Beni dinle, kaybedilmiş bir şey yok henüz. Şimdi toparla kendini, Tufan' ı çağıralım önce. O öyle senden kolay kolay vazgeçmez. Gerçi diğeri de öyle. Ona Hüseyin' in hasta olduğunu söyle.

Tuğçe -Nasıl hasta?

Tuğba -Yani psikolojik hasta. O yüzden onu aramızda idare ediyoruz de. O yüzden onun karısı gibi davranmak zorunda kaldım de.

Tuğçe -Sen delirdin mi Tuğba! Ortalık ne hale geldi bu oyunlarımız yüzünden. İyice yangına körükle mi gidelim şimdi.

Tuğba -Ok yaydan çıktı bir kere. Yalan ağızdan çıktı mı yeni sahibini arar artık. O yüzden ikisinin de gönlünü almalısın bir şekilde. Sonra bir tanesine karar vereceğiz.

Tuğçe -Bilmiyorum...

Tuğba -Bilmeyecek bir şey yok. Çivi çiviye sökecek, başka çare yok.

Tuğçe -Peki Tuğba, bu sefer de seni dinleyeceğim.

(Tufan, kapı önüne gelir. Bakışları bir yere sabit, elindeki gitarla hala 'alev alev' parçasını çalmaya çalışmaktadır. Bunun yerine ortaya anlamsız sesler çıkmaktadır. Bir hayli sinirinin bozuk olduğu görülür. )

Tuğba -Geldi seninki.

(Tuğba, kapıyı açar.)

Tuğba -Tufan bırak artık şu gitarı elinden. Moralin iyi de olsa kötü de olsa senin müzik anlayışın çok kötü yahu. İnat etme.

Tufan -Ne diyorsun sen hala

Tuğba -Diyorum ki çık artık şu ruh halinden.

Tufan -Tuğba sus! Sus Tuğba. Arada sırada da konuşma Tuğba. Beni düzeltmeye çalışma Tuğba. Her şeye bir yorum getirme Tuğba. Benden daha akıllı olduğunu iddia etme Tuğba. Özetle sus Tuğba!

Tuğba -İyi de ben ne yaptım? Ben miyim sorumlusu yani... Gitar dedin tamam dedik. Senin, olmayan müzik anlayışına katlandım tamam. Hayır, merak ediyorum bu fedakârlıkların bir sonu olacak mı?

Tufan -( Gitarı bırakır. Düşünceli.) Ne kadar ilginç değil mi? Artık evlenmek ilginç hale geldi. Birisi evlendiği zaman şaşıyoruz ve gidip tebrik ediyoruz. Neden? Çünkü evlenebildiği için. Bunu başarabildiği için. Bizim

yapamadığımızı. Hani nasıl olur da böyle bir zamanda evlenmeyi başarabildin diye tebrik ediyoruz, evlendiği için değil.

Tuğba -Çok takma kafanı bunlara...

Tufan -Nasıl olsa güvenebileceğim bir kadın bulamayacağım. O yüzden evlilik konusunda düşünüp, taşınıp, kaldırıp indirmeme gerek yok.

Tuğba -Neden? Tuğçe' den başka kız yok mu?

Tufan -Var ya da yok. Artık önemli değil.

Tuğba -Tufan, on altı yaşındaki ergenler gibi davranmaya başladın. Sen şimdi odana kapanmaya da başlarsın.

Tufan -Tamam tamam. Sen de kendini psikiyatrisi gibi görmeye başladın. Bitti bu mevzu artık. Biz işimize bakalım.

Tuğba -Hadi gel Tuğçe seni bekliyor.

(İçeri girerler.)

Tuğçe -Merhaba Tufan .

Tufan -Merhaba Tuğçe .

(Tuğçe, Tufan' a bakar. Tufan, pek oralı olmaz. Yanına yaklaşır. Tuğba, odaya geçer. )

Tufan -Evet? Ne vardı?

Tuğçe -Tufan... Biliyorum çok kızdın. Ama inan bana çok haklı bir gerekçem var.

Tufan -Evet, gerçekten çok haklı. İki adamla birden nişanlanıyorsun hem de aynı günde.

Tuğçe -Benim suçum değil ki bu...

Tufan -Etme bulma dünyası Tuğçe, bak aynı güne sıkıştı. Aynı gün olmasa ortaya da çıkmayacaktı senin yalanın. Sen aynı gün evlenirdin de. Aynı gün gerdeğe de girerdin. Aynı gün çocuk yapacağına da eminim. Çocuklarını okula bile aynı gün yazdırırdın Tuğçe eminim bundan.

(Tuğçe, Tufan' a sarılır yumuşatmak için.)

Tuğçe -Tontoşum, dinlemiyorsun ki beni ama.

Tufan -Nesini dinleyeceğim Tuğçe.

Tuğçe -Hüseyin benim eski arkadaşım. Ama ne yazık ki psikolojik sorunları var. Yani ona defalarca anlatmaya çalıştım.

Tufan -Neyi anlatmaya çalıştın?

Tuğçe -Hüseyin' in psikolojik sorunları var.

Tufan -Şaşırmadım.

Tuğçe -Öyle değil. Şimdi Hüseyin' in yıllar önce çok sevdiği bir karısı varmış. Ve karısı intihar etmiş.

Tufan -E?

Tuğçe -Dur dinle. Aynı bana benziyormuş kadın. Gerçekten de fotoğrafını gösterdi. Kadın aynı ben. Hüseyin, beni bile önce o zannetti.

Tufan -Yahu Tuğçe, yani bu kadar da salak yerine konulmaz ki insan.

Tuğçe -Ne yani inanmıyor musun bana?

Tufan -Valla buna bence sen bile inanmıyorsun.

Tuğçe - Hüseyin beni karısı olarak görüyordu hep. Öyle olmazsa kendini öldüreceğini söylüyordu. Ben de ona acıdım. Ayrıca da o benim patronum.

Tufan -Tuğçe yeter, politikacılar bile bu kadar palavra sıklmaz.

Tuğçe -Peki ya sana bu durumu kanıtlarsam.

Tufan -Kanıtlamak? Hadi canım sen de...

Tuğçe -Evet. Hüseyin ' in gerçekten psikolojik sorunları olduğunu ve ben de onu idare etme adına sana yalan söylediğimi kanıtlarım.

Tufan -Yani sen bu adamı değil de beni seviyorsun öyle mi? Sırf bu adamı idare etmek için bu yalanı bana uydurdun. Tuğçe! Beni deli etme. Beni niye idare ettin o zaman. Benim de mi psikolojik sorunlarım olduğunu düşünüyorsun yoksa?

Tuğçe -Sana söyleyemezdim.

Tufan -Niye?

Tuğçe -Yanlış anlardın. Onunla gerçekten aramda bir şey olduğunu düşünürdün.

Tufan -Yani çok mu salaksın çok mu zekisin anlayamadım gerçekten. Yanlış anlarmışım. Öyle olsa kötü olacaktı, şimdi iyi mi oldu peki?

Tuğçe -Tufan, anlatmama izin vermiyorsun ki.

Tufan -Anlatmakla olmaz bu iş Tuğçe Hanım. Peki, o zaman. Madem bu durumu kanıtlarım diyorsun. O kanıtı ben kendi gözlerimle göreceğim. Adamın karşısına çıkıp, beni gösterip ben bu adamı seviyorum, uğraşamam senin psikolojik sorunlarınla diyeceksin.

Tuğçe -Ama yazık değil mi adama?

Tufan -İstersen o da bizimle gelsin. Evlendik mi yatak odamızda bizimle beraber yatar. Bak çocuğumuz bile hazır. Sen o zaman da dersin bu beni karısı zannediyor diye. Yani ben seninle evleneceğim ama o seni karısı zannedecek. Bravo!

Tuğçe -Söyleyecek başka bir şeyim yok Tufan.

Tufan -Bana bunu kanıtlamanı istiyorum, tamam mı?

Tuğçe -(yapay bir kararlılıkla) Tamam!

Tufan -Şimdi oldu.

Tuğçe -Hoşça kal Tufan.

(Tufan kapıya yöneldiği anda Tuğba gelir)

Tuğba -Hoşça kal Tufan.

Tufan - Aslında doğru söyledin, Tuğba. Tanımıyor muşum bu kızı.

Tuğba -Ha şunu bileydin.

Tufan -Şımarma hemen!

(Tufan çıkar.)

Tuğba -Tamam şimdi Hüseyin'i ara yemeğe davet et. Hazır bizimkiler de yokken.

Tuğçe -Battı balık yan gider. (Telefonu açar. Konuşmaya başlar.) Alo... Hüseyin? Canım, biliyorum çok kızdın ama gerçekten çok haklı bir gerekçem var... Lütfen gel de şu meseleyi soğukkanlı bir şekilde konuşalım. Hadi bay bay... (kapatır) Geliyor.

Tuğba -Tamam. Güzel bir masa hazırlayalım. (Konuşurlarken masayı hazırlarlar bir taraftan da. Tabak, peçete, mum v.b.) Bu kadar üzülme.

Tuğçe -Ne gibi?

Tuğba -İş olacağına varır. Açıkçası birbirinize çok da uygun olduğunuzu düşünmüyordum. Hüseyin' in yani...

Tuğçe -Şuraya bak özel hayatımız pembe dizi gibi oldu. İnsanlar, artık üzerine yorum da yapıyor.

Tuğba -Aman, aynı yerde çalışan birbirini her gün gören insanlarsınız. O kadar da olur.

Tuğçe -Bu rahatlığına hayranım Tuğba.

Tuğba -Peki. Rolün ezberinde mi? Bu sefer çıkıyorum evden.

Tuğçe -Evet aslında bazı şeyleri artık tek başıma halletmem gerekiyor.

Tuğba -Bence de. (birbirlerine sarılırlar.)

(Hüseyin, kapı önüne gelir. Kapıyı çalar. Tuğba açar.)

Tuğba -Merhaba Hüseyin, ben de tam çıkıyordum.

Hüseyin -Görüşürüz. (Tuğba çıkar.)

Tuğçe -Hüseyin

Hüseyin -Buyurun benim.

Tuğçe - Biliyorum çok kızdın ama dediğim gibi gerçekten çok haklı bir gerekçem var.

Hüseyin -Neden kızayım ki, böylesine yetenekli bir sevgilim olduğu için kendi kendimi tebrik ettim.

Tuğçe -Düşündüğün gibi değil. Tufan'la ilgili bilmediğin şeyler var. Sana söyleyemezdim. O benim sevgilim falan değil.

Hüseyin -Tuğçe hanım yarından itibaren işinizin başına geçmenizi istiyorum. Bu bahsi de burada kapatıyoruz.



(Gelir. Hüseyin' e sarılır. Hüseyin, biraz gevşer.)

Tuğçe -Canım, dinlemiyorsun ki.

Hüseyin -Nesini dinleyeceğim Tuğçe.

Tuğçe -Bak o gördüğün çocuk Tufan...

Hüseyin -Gördüm evet. Parmağındaki yüzüğü de gördüm. Ne rastlantı ki sende ve bende de vardı o yüzükten.

Tuğçe -Hayır öyle değil. Tufan, benim beşik kertmem; yani öyleymiş. Tutturdu benimle evlenecek çocuk.

Hüseyin -E?

Tuğçe -E... Çocuğun zaten psikolojik sorunları var. Yani ara sıra akli başından gidiyor. Yani anlayacağın çocuğa acıyorum. Biz öyle kendi aramızda eğlenirken geldi yüzüğü taktı parmağıma. Muzip çocuk işte.

Hüseyin -(Hala temkinli) Muzipmiş gerçekten. E?

Tuğçe -Ben de çocuğa acıdığım için git başımdan diyemedim. Gönlü olsun diye öyleymiş gibi yaptım.

Hüseyin -Peki doğru olduğunu varsayalım, bana neden söylemedin?

Tuğçe -Hiç fırsat bırakmadım ki. Bir de sizinkiler, bizimkiler ortalık da curcuna.

Hüseyin -Ondan bahsetmiyorum. Sen bana böyle birinden hiç söz etmedin. Adam, evden gitti televizyondan çıktı. Bu akrabadan neden söz etmedin bana bugüne kadar.

Tuğçe -Yanlış anlamandan korktum.

Hüseyin -Tuğçe, gerçekten... Gerçekten çok işim var.

Tuğçe -Bana inanmıyorsun demek.

Hüseyin -İnanmam için bir gerekçe var mı?

Tuğçe -Peki o zaman gel kendi gözlerinle gör. Sana bu durumu kanıtlarım.

Hüseyin -Bak o zaman olur işte. Eğer kanıtlarsan üzerine özür bile dilerim senden.

Tuğçe -Anlaştık.

Hüseyin -Anlaştık da ne zaman olacak bu iş?

Tuğçe -Acele etme canım... Önce biz barışmamızı kutlayalım.

Hüseyin -(gevşer) Tamam o zaman.

Tuğçe -Tamam canım. (Hüseyin' in boynuna atlar. ) Yemek de hazır zaten.

(Tuğçe çıkar. İçeriden pişmiş bir tavuk getirir. Hüseyin, masaya oturmuştur. )

Tuğçe -Afiyet olsun canım.

Hüseyin -Zahmet etmeseydin. (Hüseyin, yemeye başlar.)

Tuğçe -Ya bu zamanda evlenmek kolay değil işte.

Hüseyin -Anlamadım.

Tuğçe -Neyse tavuğu beğendin mi?

Hüseyin -Çok güzel.

Tuğçe - Artık bana inanmışsındır değil mi? Yani, artık ne yapmam gerekiyor.

Hüseyin -Haklısın canım. Düşündüm de bir an çok fevri davranmışım.  
İnsanlık hali işte.

Tuğçe -O daha çok Tuğçelik hali bence.

Hüseyin -Anlamadım.

Tuğçe -Aman neyse. Bak, gerçekten ortada bir yanlış anlaşılma  
olmasa seni inandırmak için bu kadar uğraşmazdım.

Hüseyin -E tabi, evleneceğim kadına da güvenmem gerekiyor sonuçta.

(Kapı önüne Tufan gelir. Elinde bir şişe içki. Hüseyin' in eve geldiğini  
bilmektedir. )

Hüseyin -Sen neden yemiyorsun?

Tuğçe -(Panikle) Ben bu ara rejimdeyim.

Hüseyin -O zaman küçük bir şey ye.

Tuğçe -Yok yok.

(Kapı çalar.)

Hüseyin -Açmayacak mısın?

Tuğçe -(bağırır) Daha sonra gelin! (kapı inatla çalar)

Hüseyin -Tuğçe, ne oldu yine?

Tuğçe -Bir şey olmadı. Birden sıcak bastı. Burası çok sıcak.  
Gerçi bu sıcaklık için sadece havayı suçlayamayız.

Hüseyin -Allah Allah.

Tuğçe -(bağırır)Şey kapıcı bey, siz lütfen daha sonra gelin!

Tufan -Kapıcı ha!

Tuğçe -(sesi tanır. Artık ter içinde.) Şey... Başka bir yere gitsek?  
Yani burası, beni pek açmadı.

Hüseyin -E, sen davet ettin beni.

Tuğçe -Neyse, sen bekle hayatım, ben hemen geliyorum.

Hüseyin -Nereye?

Tuğçe -Geliyorum hemen. Şeye gidiyorum şeye... E...Tuvalete  
evet tuvalete.

(Hüseyin' de kuşkulu haller.)

Hüseyin -Tuğçe, biz böyle nasıl evleneceğiz?

Tuğçe -(kapının yanına gider. Cep telefonunu açar ve sessizce  
konuşur.) Alo Tuğba! Acil yardım. Hüseyin' le yemekteyim. Evde. Gene ikisi bir yerde.  
Tufan da burada. Lütfen. İmdat. Hadi kapatıyorum. Konuşamam daha fazla.

(Tuğçe, tekrar masaya döner. Hüseyin, onu şaşkın bakışlarla izlemektedir.)

Hüseyin -Ne oldu tuvaletten vazgeçtin?

Tuğçe -Şey... Birden fena olmuştum da o yüzden gidecektim  
şimdi iyiyim.

Hüseyin -Şu kapıyı açmayacak mısın?

(Bu arada Tufan, içerde konuşulanları kapıdan dinlemeye çalışmaktadır. )

Tuğçe -Önemli değil. Evet, ne diyorduk?

Hüseyin -Sen kalk gidelim dedin, onu diyorduk.

Tuğçe -Ya ya... Bir anım, bir anıma uymuyor işte.

Hüseyin -Farkındayım.

Tuğçe -Evlilik heyecanı işte.

Hüseyin -Bak Tuğçe, evleneceğimiz için soruyorum. Tek aday benim öyle değil mi? Sonra durup dururken ortadan seninle nişanlı olduğunu iddia eden birinin çıkmasını istemiyorum. Yani televizyon dizilerinde bile bu kadarı olmaz.

Tuğçe -Ah canım olur mu öyle şey.

(Tufan, kapıyı sert vurmaktadır artık. Tuğçe dayanamaz gider açar.)

Tuğçe -A, merhaba. Ne güzel sürpriz. Bak Hüseyin, sana bahsetmiştim. Akrabamız Tufan.

Hüseyin -İsmet değil miydi?

Tuğçe -O sıkıldıkça isim değiştirir.

Hüseyin -Bak sen.

Tuğçe -Bu da Hüseyin. Patronum.

Tufan -Güzel.

Hüseyin -Güzel olan ne?

Tufan -Her şey.

Tuğçe -Tufancığım biz de tam yemek yiyorduk.

Tufan -Tabii canım, siz yiyin yemeğinizi. Benim için sorun yok.  
(Tufan, kendince yaptığı oyunu sürdürür. Kanepeye yayılır.)

Hüseyin -Özel bir yemek olacak bu demiştin.

Tuğçe -O yabancımız değil.

Hüseyin -Bilmez miyim...

Tufan -Ha bu arada size içki getirdim. (şişeyi getirir masaya koyar.)

Tuğçe -Teşekkür ederiz de ne gerek vardı.

Hüseyin -Ne içkisi bu?

Tufan -Şampanya.

Hüseyin -Hiç sevmem.

Tuğçe -Ben severim. (Hüseyin' in kuşkulu bakışı üzerine) Yani her zaman değil. İçsem mi biraz? Neyse sonra içerim. Yani... Öf... Allah'ım.

Tufan -Yemekte ne var?

Tuğçe -Tavuk yiyecektik de sonra düşündük... Ne yesek diye...

Tufan -Karar verdiniz mi?

Tuğçe -Neye?

Tufan -Neye olacak efendim, ne yiyeceğinize... Ya da içeceğinize... Gördüğüm kadarıyla karar vermekte zorlanan bir insansın.

Hüseyin -Gerçekten uzaktan bakınca belli oluyor mu bu?

Tufan -Evet efendim. Hanımefendiyi tanırım. Akrabasıyım ya o yüzden iyi tanırım. (vurgulayarak) Yiyeceği yemeğe bir türlü karar veremez.

Hüseyin -Keşke sadece yemek olsaydı.

(Artık Tuğçe iyice gergin. Ayağa kalkar.)

Tuğçe -Şey Tufan... Hüseyin... Lavaboya gitmem lazım.

Tufan -(dalga geçer)Koridorun sonunda efendim.

Tuğçe -Asıl koridorun sonunda olan benim. (Hüseyin' e ) Hemen geliyorum. (Tufan' ı köşeye çeker.) Tufan, ne işin var burada?

Tufan -Sana kendi gözlerimle görmek istiyorum demedim mi? Foyan ortaya çıktı Tuğçe hanım. Bu adamın hiç de öyle psikolojik sorunlu bir hali yok. Ayrıca evlilikten falan bahsediyor.

Tuğçe -Alıştırmaya çalışıyorum. Biliyorsun rahatsız.

Tufan -Asıl ben rahatsızım Tuğçe, hem de fazlasıyla. Ya gözümün önünde bu adamın senin koca adayın olmadığını bana kanıtlarsın ya da her şeyi anlatıyorum. Artık yeter.

Tuğçe -Tufan, çok kötü sıkıştım anla beni.

Hüseyin -Yahu ne oluyor burada Allah aşkına. Kim bu adam? Beşik kertmen mi, akraban mı? Oyuncu mu, boş zamanlarında apartmanlarda müzisyenlik mi yapar? Neden her geldiğimde bu adamı görüyorum.

Tufan -Seni ilgilendirmez.

Hüseyin -Ne demek ilgilendirmez. Ben Tuğçe' nin nişanlısıyım.

Tuğçe -(Ağlamaklı bağırır )Tuğbaaaa!

Tufan -Sen de gelmişsin burada paran var diye bize çalım yapıyorsun.

Hüseyin -A, terbiyesize bak. Bak Tuğçe böyle giderse ben akraba falan dinlemem.

Tuğçe -Tuğbaaaa! (Artık ne yapacağını bilemez halde sağa sola koşturur.)

Tufan -Bu mesele hallolacak bugün o kadar!

(Bu sırada içeri Tuğba ve Yılmaz girer. Hemen yanlarına gelirler.)

Tuğba -Ne yaptınız böyle, berbat ettiniz her şeyi.

Tufan -Evet, baş dalavereci geldi.

Tuğba -Sen çok konuşma.

Tuğçe -Tuğba ne olur kurtar beni.

Tuğba -Tamam ablacığım tamam, yalvarmalarına alışkınım.

(Tuğçe ‘ yi kenara çeker.)

Tuğçe -Tuğba, Tufan, her şeyi anlatacağım diyor.

Tuğba -Ben oyalamaya çalışırım. Yılmaz’la karı-kocayız tamam mı? Bozuntuya verme. Hadi şimdi sen Hüseyin’ in yanına git. Ben Tufan’ ı oyalamaya çalışırım.

(Tuğçe, Hüseyin’ in yanına gider.)

Tuğçe -Neyse... Biz konumuza dönelim.

Hüseyin -Bir türlü dönemiyoruz ki.

(Tuğba, Tufan’ ı sakinleştirmiş. )

Tuğba -Bak Tufan, kız burada senin için yırtınıp duruyor sen gelmiş işi baltalıyorsun.

Tufan -Karşında enayi yok Tuğba Hanım.

Tufan -Karşımda ne olduğunu emin ol anlayamadım.

(Hüseyin, kriz halindeki Tuğçe’ yi sakinleştirmektedir bu arada.)

Tuğba -Dünyanın en zor şeyi bu kızın kardeşi olmak.

Tuğçe -Ne kadar muzip bir kardeşim var öyle değil mi?



Hüseyin -Biraz gelir misin?

Tuğba -Yok, benim eşimle konuşmam gereken bir mesele var.

Hüseyin -Evli olduğunuzu bilmiyordum.

Tufan -Kim kiminle evli, kim kiminle değil, açıkçası ben de anlamadım.

Hüseyin -Sana ne oluyor yahu! Sana fikrini soran mı var?

Tufan -Bana sormuyorlar ama görünüşe göre sana da sormuyorlar.

Hüseyin -Ben bu adama iyiden iyiye sinir olmaya başladım. Her şeye burnunu sokuyor.

Tufan -O burnunu alır...

Yılmaz -Hop hop! Dur bakalım, o kadar uzun boylu değil.

Tufan -Yeter artık, bıktım bu işten. Tuğçe, sen gene bana yalan söyledin.

Tuğçe -Tufan... Dur... Yapma...

Hüseyin -Bir dakika ne yalan söylemesi.

Tuğba -(araya girer. Tufan' a cilveli.) Lütfen ama beni kıskandırmak için böyle davrandığımı biliyorum.

Tufan -Anlamadım.

Tuğba -Bal gibi de anladın. Senin tüm sorunun benle. Ama artık bırak peşimi.

Tufan -Ne diyorsun sen yahu?

Tuğba -O kalın kafan anlamıyor ama sana açık ve net olarak söylüyorum: Seni sevmiyorum.

Tufan -E, sevme.

Tuğba -(Yılmaz'a ) Hayatım, bu adama defalarca anlatmaya çalıştım. Ama anlamıyor. Seninle mümkün merteye bulacak izdivacımıza engel teşkil etmeye çalışıyor.

Hüseyin -Maşallah bukalemun gibi kadın. Şimdi de Osmanlı kadını oldu.

Yılmaz -(Tufan' ın yakasına yapışır.) Gel bakalım bir görüşelim senle (Tufan' ı dışarı çıkartırken)

Tufan -Ne oluyor yahu, manyak mısınız siz. Çek elini.

Tuğba -Lütfen, canını acıtma. Beraberce yaşadığımız onca yılın anısı var.

Tufan -Siz ailece manyaksınız.

Yılmaz -Demek onca yıl ha. Bu aşkımdan bana hiç söz etmemiştin.

Tuğba -Çok bedbahtım.

Tuğçe -Vallahi korkulur senden Tuğba.

Tuğba -Kork zaten! Neyse... Hadi biz gidelim.

Tufan -Ya Tuğçe!

(Yılmaz, gürültülerle Tufan' ı dışarı çıkartır. Ardından Tuğba da çıkar.)

Hüseyin -Bu adamla senin ne ilişkin var hala anlamadım.

Tuğçe -Kendi halinde bir adam işte.

Hüseyin - Benim anlamadığım, senin ablan bula bula bunu mu buldu?  
Hem akraba olup da hem... Aman kayış koştun artık.

Tuğçe -O ablamı buldu? Ben buldurdum. Sonunda layığı buldum. Ay neyse, benim sinirlerim iyice bozuldu. Başka zaman buluşsak.

Hüseyin -Tuğçe, burada bir şeyler oluyor.

Tuğçe -Bana da bir şeyler oluyor artık.

(Tuğba, tekrar içeri girer. Telaşlı Tuğçe' nin yanına gelir. )

Tuğba -Tuğçe, romantizminizi böldüğüm için üzgünüm. Ama gelmen gerekiyor canım. Durumu idare etmen için.

Tuğçe -Hüseyin, gerçekten kusura bakma.

Hüseyin -(ironik) Gerçekten önemli değil. Anlaşılan o ki kimse bizim bugün burada konuşmamızı istemiyor. Daha kötüsünü yaşamadan burada bırakmak en iyisi. Başka bir gün artık. Biraz daha devam edersek çatı falan üstümüze çökecek çünkü.

Tuğçe -Ne muzip değil mi Tuğba?

Tuğba -Tuğçe, gidelim bir an önce. Hoşça kal Hüseyin.

(Çıkarlar. Arkalarından bakakalır. Yorgunluk belirtileri. Sandalyeye oturur. Bir süre sonra Yılmaz gelir. Hüseyin, Yılmaz' ın geldiğini fark etmez. Yılmaz, direk Hüseyin' in yanına oturur.)

Hüseyin -Bugünün acayıplıkları bitmeyecek galiba. Hayırdır?

Yılmaz -Konuşacaklarım var senle.

Hüseyin -Sen kimsin?

Yılmaz -Yılmaz. Tuğçe' nin komşusuyum. Yani çok eskilerden beri bilirim Tuğçe' yi.

Hüseyin -E?

Yılmaz -E' si... Diyeceğim o ki sen vazgeç bu işten. Tuğçe, bana sorarsan değil seninle, evlenmeye bile hazır değil.

Hüseyin -Yani buna sen karar veriyorsun, Tuğçe değil.

Yılmaz -Bazen ne kadar istesek de olmaz. Öyle değil mi? Tuğçe ' nin evlenmeye niyeti var gibi görünüyor ama aslında yok. Yani istiyor ama isteyecek güç yok onda.

Hüseyin -Tamam bir Konfiçyus' umuz eksikti o da oldu.

Yılmaz -(Hüseyin' in bu tavrına sinir olmuştur. ) Kız, evlenmek falan istemiyor. İnsanlar, evlenmek zorunda değildir. Evlenmeyebilir de. Tuğçe ' yi ailesi zorluyor evlenmeye.

Hüseyin -O zaman bunu o söylesin, sen neden söylüyorsun?

Yılmaz -O söyleyemediği için ben söylüyorum. Diyorum işte bazen ne kadar istesen de olmaz. Belki olmaması daha iyidir. Tuğçe, evlenmek istemiyor. Ama bunu söyleyecek cesareti yok. Sabahtan beri Tuğçe kiminle evlenecek bunun kavgasını yapıyoruz. Tuğçe kiminle evlenecek! Tuğçe evlenmeyecek. En azından seninle. Aslında sana bunu söyleyerek büyük bir iyilik yapmış oluyorum.

Hüseyin -Haklı da olabilirsin.

Yılmaz -Sen vazgeç bu işten. Eğri cetvelden doğru çizgi çıkmaz. Böyle bir şeyin üzerine kurulacak evlilikle nereye kadar gideceksin ki?

Hüseyin -Öyle sanırım.

Yılmaz -İnsanlar özellikle kadınlar belli bir yaşa geldi mi hemen bu yaftayı yerler. Sanki evlenmeye mecburlarmış gibi.

Hüseyin -Neyse... (üzgün bir şekilde çıkar. Yılmaz içerde yalnız kalır ve düşüncelere gömülür. Bir bardak içki koyar ve içer. Kapıyı anahtarla açan Tuğba, kapıdan sadece başını çıkarır ilk önce.)

Tuğba -Yılmaz abi Hüseyin gitti mi?

Yılmaz -Gitti evet.

( Tuğba, Tuğçe, Tufan girer. )

Tuğçe -Eğer bana güvenmiyorsan evlenmeyelim Tufan.

Tufan -Bu kadar dalavereden sonra mı?

Tuğba -Tufan, sen de uzattın ama. Bak bir daha karışırsa ortalık kılımı kıpırdatmam. Yeter! Bana mı güvenip evleneceksiniz. Siz Allah bilir zifaf gecesi de beni çağırırsınız. ‘Tuğba olmuyo! Diye.

Tuğçe -Ne olacak şimdi?

Yılmaz -Evet arkadaşlaaar. Ben her şeyi hallettim.

Tuğçe -Sahi mi?

Yılmaz -Evet, Hüseyin’ le konuştum.

Tuğba -İkna oldu mu peki?

Yılmaz -Herhalde yani. Siz, Yılmaz ağabeyinizi ne sandınız?

Tuğba -Bak, iyi ki getirmişim seni buraya.

Yılmaz -Konuştuk ve hallettim işi. Ona bu işin yanlışlığını izah ettim.

Tuğçe -Çok teşekkür ederim Yılmaz ağabey. Mucize gibisin.

Tufan -Bizim evlenmemize de mucize gerekiyor sanırım.

Tuğba -Sabahtan beri hepimiz çok yorulduk. Hani daha sakin bir zaman ve daha sakin kafalar. Ne dersiniz.

Tufan -İçmeden sarhoş olduk zaten. Tuğçe, neden adamın yanında benim için 'nişanlım' diyemedin.

Tuğçe -Dedim ya sana, adamın psikolojik sorunları var. Öyle pat diye söyleyemezdim.

Tuğba -Ay siz hala orada mısınız?

(Kapı çalar. )

Tuğba -Allah' ım susmayacak mı bu kapı?

Tuğçe -Susarsa eğer oyun biter.

(Tuğba kapıyı açar. Gelen Hüseyin' dir. )

Tuğçe -Hüseyin, hayırdır?.

Hüseyin -Tuğçe, artık yeter. Bu iş bugün bitecek. Ya karımsın ya değil. Kim kimin karısı olacaksa olsun artık.

Tufan -Yavaş ol bakalım. (Dediği anda cebinden silah çıkarır Hüseyin. Hepsi geri çekilir.)

Hüseyin -Konuşmayın! (silahı başına dayar.) Tuğçe, bana her şeyi açıklamazsan tetiği çekeceğim haberin olsun. Kafayı yemek üzereyim.

Tuğba -Bir bu eksikti!

Tuğçe -Dur Hüseyin, saçmalama ne yapıyorsun.

Hüseyin -Doğru ne yapıyorum ben. Manyak mıyım kendimi vuruyorum. Sizi vurayım. (üzerlerine doğrultur. Tufan' ı göstererek) Söyle bu adam senin neyin oluyor?

Tuğçe -O mu şey...

Yılmaz -Yahu dur sakin ol.

Hüseyin -Cevap ver! Neyin olur. Yoksa çekiyorum tetiği. Önce bu herifi temizleyeceğim.

Tuğba -(Panik halinde Tufan' ın dudaklarına yapışır. Uzunca da öper. Herkes hayretle onları izler. Öpme bitince Tufan' ın yüzünde şok ifadesi) İşte, size cevabı ben verdim.

Tuğçe -Tuğba!

Tufba -Kendisi benim sevgilim olur.

Tuğçe -Nasıl yani?

Tuğba -Anlasana Hüseyin. Beni kıskandırmak için yaptı hepsini. Sen de hemen geldin oyuna.

Hüseyin -En başından beri yani...

Tuğba -Aynen öyle. Aramızdaki küçük bir iddia sadece.

Hüseyin -(Memnun olmuş) Ha, öyle mi... Hay Allah ben de sandım ki.

(Yılmaz, Hüseyin' in bir anlık boşluğundan yararlanıp kısıkvrak yakalar kolunu, silahı elinden alıp yere yatırır.)

Yılmaz -Yahu mantar tabancası bu. Mantar gibi adamdan da başkası beklenemezdi zaten. Yürü lan!

(Gülüşmeler. Yılmaz, Hüseyin' i dışarı çıkarır.)

Tuğçe -Tuğba... Sevgili kardeşim... Bunu gerçekten beni kurtarmak için yaptığına inanamıyorum. Yani bu fedakârlığını asla unutmayacağım.

Tufan -Ne yani, beni öpmek fedakârlık mı?

Tuğçe -Tufan, beni affet. Sana yalan söylemeye mecbur kaldım. Yani aslına bakarsan ben evliliğe henüz hazır değilim. Sen de beni artık bekleme.

Tufan -Gerek kalmadı sevgili Tuğçe, ben seni beklemeyi az önce bırakmış bulunuyorum.

Tuğçe -Nasıl yani?

Tufan -Az önceki öpüşüyle başımı döndüren bu kardeşin. Benim gerçek aşkım oymuş meğer.

Tuğba -Sen ciddi misin Tufan.

Tufan -Hadi oradan. Sanki beni ablanı kurtarmak için öptün.

Tuğba -E şey...

Tufan -Bırak şimdi. Bu kadar zaman yaptığımız kavgaları başka ne açıklayabilir ki. Ben bu evlilik meselesini artık Tuğba'yla görüşmek istiyorum.

Tuğba -Nasıl yani böyle pat diye. Sen seni öpen her kadınla hemen evlenmek mi istedin?

Tufan -Ah Tuğbacığım. İçten içe birbirimizi istiyorduk ama arada Tuğçe vardı. Sadece birinin bunu itiraf etmesi gerekiyordu ve bunu ben yaptım. Bazen dillendirmek gerçekten zordur.

Tuğba -Evet haklısın.

Tufan -O kıskançlığın altından bunun çıkacağını tahmin etmeliydim.

Tuğçe -E size mutluluklar dilerim o zaman.

Tuğba -Kime niyet kime kısmet.

(Kapı çalınır. Yılmaz gelir. )



Yılmaz -Tamamdır Tuğçe, Hüseyin diye bir sorunun kalmadı.

Tuğçe -E, Tufan' ı da kardeşim aldığına göre sorun kalmadı.

Yılmaz -Nasıl yani?

(Tufan ve Tuğba birbirlerine sarılır. Yılmaz durumu anlar. )

Tuğçe -Ne ilginç değil mi?

Yılmaz -Hayat ilginç bence.

Tuğçe -Aman Yılmaz ağabey.

Yılmaz -Bak bazı şeyleri değiştirmemiz lazım. Mesela işe bana 'ağabey' demeyerek başlayabilirsin.

Tuğçe -Tamam başlayalım o zaman Yılmaz.

Yılmaz -Ha şöyle.

Tuğçe -Bak, yalnız kaldım yine.

Yılmaz -Kim dedi yalnızsın diye. Ben varım ya.

Tuğçe -Annemlere verdiğim sözü tutamadım.

Yılmaz -Belli olmaz.

Tuğçe -Nasıl yani?

Yılmaz -Bu işin sabahı var Tuğçe. Biliyor musun, o yağmurda koşarak yürüyen kızı hiç unutmadım ben. Yağmurda ıslanma pahasına o yağmurun altına giren kızı...

Tuğçe -Yani?

Yılmaz -Sana bugün biri evlenme teklifi edebilir.

(Tuğçe, durumu anlar. Gülümser. )

Tuğçe -E, etsin bakalım o zaman.

(El ele tutuşurlar. Öpüşürler.)

Tuğba -Bingo!

(Tam bu sırada anahtarla kapı açılır ve içeri Nermin ve Saffet girer. Yılmaz' la Tuğçe' yi samimi halde görünce şaşkınlık yaşarlar.)

Nermin -Ay üstüme iyilik sağlık. Bizim kız üçüncüyü bulmuş.

Saffet -Bu kadarı da fazla artık.

Nermin -Şimdi üç kişi arasında mı seçim yapıyorsun?

(Tufan ve Tuğba' yı da el ele fark ederler.)

Saffet -Yahu bir gün dinlenmeye gidelim dedik. Ne olmuş ortalık böyle. Kim kimin nesi oldu şimdi?

Tuğba -İşte gördüğün gibi babacığım. Herkes yolunu buldu. Siz neden erken döndünüz?

Nermin -Aklımız hep burada çünkü.

Tuğçe -İyi ki de dönmüşsünüz. Haftaya çifte nikâhımız var.

Saffet -Ah ne diyorsunuz...

Nermin -Hele şükür.

(Gülüşmeler. Rabarba. Sırayla Saffet'in ve Nermin' in eli öpülür.)

Tuğçe -(Şarkı söyler) Yeter ki gel bana...

Tuğba -(şarkı) senede bir gün...

Birlikte -(şarkı) senede bir gün.

(ışıklar kararır.)

#### 4. SONUÇ: ‘ÇİFTE NİKÂH’ OYUNUNUN GENEL DRAMATURGİK ANALİZİ VE FARS TEKNİĞİNİN OYUNDAKİ YANSIMALARI

Çifte Nikâh oyunu farsilik özelliklerde sürekli vurguladığımız bir ‘durum’ komedisi ekseninde ilerler. Öyle ki bir kadının aynı anda iki erkekle birden nişanlanmış olması durumu oyuna vermiş olduğu ‘sıkıştırmayla’ beraber; aynı zamanda oyunun çatışmasının da merkezi olmuştur. Çifte Nikâh oyununun mekânı, bir evin salonudur. Mekânın değişmezliği, fars oyunlarında sıklıkla gördüğümüz bir durumdur. Çünkü o mekâna eylemsel olarak giriş-çıkışlar çok sıklıkla yapılır. Hemen hemen tüm farslarda asal mekânın yanında, başka mekânlara açılan kapılar vardır ve bu kapıların ardını genelde görmeyiz. Sahne tasarımı anlayışındaki bu ortaklık, biraz da zorunluluktan yapılan seçimdir. Asal mekân oyunun başından sonuna kadar hiç değişmez. Bu durum doğal olarak, asal mekân dışındaki –görünmeyen- sahnelerin de oyuna hizmet ettiği düşüncesini zihnimize yerleştirir.

Oyunun girişindeki sahne tasarımı açıklaması şu şekildedir: ‘Bir evin salonu. Mutfak ve diğer oda paravanlarla bölünmüştür...’ Bu tasarlanan sahne plastiği görsel bir estetik sağlamaktan çok teknik olarak oyuna hizmet etme amacı taşır. Aynı fars tekniğinde olduğu gibi. Mutfak ve diğer oda paravanla bölünerek, diğer oyuncuların görmeyeceği şekle getirilir ancak, bunu seyirci görmektedir. Sahneyi ortadan bıçakla kesmiş gibi bir görüntü veren bu tasarım anlayışı, aynı zamanda asal mekânda oyun oynanırken, diğer odalardaki durumlar hakkında da bize bilgi verir. Oyun başlarken, belli bir zaman sürecinin geçmiş olduğunu görürüz. Evin büyükleri Saffet ve Nermin karakterleri, seyirciye dönük durumda bulan bir televizyonu izlemektedir. Bir ‘sözsüz oyun’ biçimiyle açılan sahnede seyirci bir süre onların televizyon seyreden hallerini izlerler. Karakterler, izledikleri televizyon filmiyle ilgili seyirciyi bilgilendirirler. Filmde bir evlilik sahnesi vardır ve karakterler kızlarının evlenmesini çok fazla arzuladıklarından dolayı bu sahneyle ilgili çok olumlu sözler sarf ederler ve adeta izledikleri filmdeki kadın oyuncunun yerine kendi kızlarını düşerler. Daha önce de

açıkladığımız gibi farsilik, daha çok eylemsellik üzerine konumlandırılır. Ancak, söz' ün de bir sahne eylemi olduğunu belirtmem burada yerinde olacaktır.

Sevinç Sokullu fars karakterinin 'an' la ilgili tepkiler verdiğini ve 'an' ı yaşatan çatışmalar ortaya koyduğunu belirtmişti. Burada Saffet ve Nermin karakterleri, evlilik sahnesine vermiş oldukları tepkiyle, kızlarına karşı olan düşüncelerini de seyirciye açmış olur. Evlilikle ilgili düşünceleri karakterlerin, genel yönelişleri olsa da; sahnenin isteğine hizmet etme adına evlilik konusundaki fikirlerini eylemsellikle açıklarlar. Sokullu aynı zamanda fars karakterinin tepkilerinin abartılı olduğunu belirtir. Öyle ki Saffet ve Nermin' in evlilik sahnesine olan tepkisi ve kızları geldiğinde de aynen bu sahneyi kızlarının da yaşamasını istediklerini belirtmeleri aynı abartı durumun sonucudur. Bunu çok sık tekrarlamaları onların bir karakter özelliğinden çok, sahnenin gereksinimidir.<sup>61</sup>

Saffet, 'Yahu bundan ulvi saadet, daha güzel mutluluk var mı?' diyerek tipik özelliğiyle ilgili de bilgi verir. Saffet' in kullandığı ifadeler, eski' yi anıştıran ifadelerdir. Saffet, karakter olarak, kibar ve ince bir adam olarak çizilmiştir. Nedeni, öncesinde öyle bir adam olmamasıdır. Saffet, 'Hakk-ı âliniz var Nermin Hanım...' tarzı ifadeler kullanarak, eski Osmanlı aristokratik kültüründen de izler taşır. Karakterin bu şekilde konuşmasının nedeni, eski değerleri temsil ettiğinin gösterilmesidir. Komediye çok sıkça kullanılan eski-yeni çatışmasının bir örneğidir. Saffet, eski değerlerin temsilcisi olarak, kızının evlenmesini ondan daha çok ister. Söylediği bazı Arapça ve Farsça kökenli sözcükler –bazıları diğer oyun kişileri tarafından anlaşılmasa da- tepki çekmez. Hiçbir oyun kişisi onun biraz ağdalı olan bu biçimini yadırgamaz. Bunu bir komedi-fars unsuru olarak kullanmayı tercih etmedim, çünkü oyunda bir dağılma yaratacağı kanısına vardım. Ayrıca oyunun bir sahnesinde eski biçimli bir dil kullanmış olmaları bu iki karakterin, günümüzden çok eski zamanlarda yaşamış olduğunun göstergesi değildir. Oyunun genelinde bu 'eski dil' özelliğini sıkça kullanmadım. Hem oyuna hizmet edecek bir veri olmayacaktı; hem de klişeleşen bir mizah tercihi olduğunu düşündüğümünden oyunda eklettik duracaktı. Dilde kullanılan 'yanlış anlama ' komiği

---

<sup>61</sup> Sokullu, s.69.

Karagöz' de sıkça karşımıza çıkar. Zaten Karagöz' deki farsilik özelliği yanlış anlama'yla oldukça fazla şekillenir. Örneğin:

*Hacivat -Anladım ki sen kendini meth ve sitayiş ediyorsun*

*Karagöz -Ben de anladım ki Hayali Memduh' u bulmak için gidiyorsun (Hacivat' a tokat)<sup>62</sup>*

Bu örnekte farsilik, en başta kaba komedi unsuru olarak Karagöz' ün attığı tokattır ve bu Attelan farslarından beri, değişmeyen bir sahne geleneğidir. Hacivat, 'eski' biçimle konuşarak, Karagöz' e dişi replik vermektedir. Karagöz' de bu eski biçimi dilediği gibi anlamaktadır. Hacivat, Karagöz' e göre daha bilgiç, daha cemiyet adamı olarak durduğundan, bu sözcüklere daha çok aşinadır.

Saffet ve Nermin karakterleri oyunun başında bir karşıtlık unsuru sergilemezler. Bundan dolayı henüz oyunun dramatik çatışma nüveleri ortada değildir. Saffet ve Nermin, televizyonda gördükleri evlilik sahnesini, bir bahane olarak değerlendirerek, kızlarının evliliğiyle ilgili olan durumu sorgulamaya başlarlar. Kızları Tuğçe, otuz yaşındadır ve artık evlenmesini istemekteler. Bunu 'eylem' den önce 'söz' le aktarırlar. Farsilik özellikler gösterecek olan hareket gülmececi eyleminden önce buna taban yaratılır. Evlilik meselesi burada toplumsal bir mesele ekseninde sorgulanmaz. Daha çok hareket komiğine kaynak olacak bir şekilde dramatik malzeme haline getirilir. Tam da Sevinç Sokullu' nun savıyla karşı kaşıya kalırız aslında. Önemli olan komedy gibi bunu sorgulamak değil, sahne hareketine hizmet edecek biçime getirmektir. Çünkü asal karşıtlıkta sonraki süreçte Tuğçe' nin evlenmek istemediğini öğreneceğiz. Ama bu oyunun, öncesindeki bir durumdur. Fars için oyunun önce'si meselesi çok da hayati değildir ancak seyirciyi bilgilendirme açısından önemlidir.

Oyunun asal mekânında oyun oynanırken yan odanın da ışığının yanmasıyla beraber, eşzamanlı sahne tekniğini kullanmış oluruz. Bu Ortaçağ tiyatrosunda ilk kez kullanılmış bir tekniktir. Simültane (eşzamanlı) sahne Ortaçağ' da fars ya da komedi tekniği olarak kullanılmıyordu. Ortaçağ' da tiyatrodan dine hizmet etmesini beklediğini belirtmiştik. Çok ciddi konuları işleyen Miracle oyunlarının içine zamanla

---

<sup>62</sup> And, s.327.

küçük güldürü sahneleri eklenmiştir. Ancak bu oyunlar hiçbir zaman bir fars biçimine girmediği gibi; bunu farsın tam tersi bir anlayış olarak bile algılayabiliriz. Ancak içeriksel olmasa bile Ortaçağ tiyatrosunun sahne tekniği anlamında modern fars tekniğine kaynaklık ettiğini söyleyebiliyoruz. Bunun da açıklaması oyunda kullandığım eşzamanlı sahne tekniğidir.<sup>63</sup>

Saffet ve Nermin salonda konuştukları sırada, yan odanın ışığı yandığından evin kızı Tuğba'nın konuşulanları dinlediğini görürüz. Eylemler, aynı anda farklı mekânlarda, 'eşzamanlı' olarak gerçekleştirilmektedir. Eşzamanlılık meselesi, sonraki sahnelerde de kullanılacaktır ki oyunun dinamiği açısından önemli bir sahne hareketidir. Fars, yapısı gereği, yavanlaşmamalıdır, yavaşlamamalıdır. Bu dinamiği sağlayan etkenlerden biri de eşzamanlılık meselesidir.

Tuççe, oyunun ana karakteridir ancak aksiyonel yapıyı taşıyan kardeşi Tuğba'dır. Tuğba ondan yaşça küçük ama daha bilgiç bir karakterdir. Tuğba'nın ukala, bilgiç hali diğer oyun kişileri açısından ciddi rahatsızlık yaratmaktadır. Ki haklı olduğu durumlarda dahi. Bilgiçlik meselesi, farsta çok fazla karakter komiği olarak kullanılmıştır. Hatta ilk fars örneklerinden sayılan Roma Atellan faralarında bile Dossenus karakteriyle karşımıza çıkar. Dossenus sadece bilgiç bir tip değildir. Aynı zamanda fiziksel olarak kambur; eylemsel olarak da hilekârdır. Hilekârlığı büyük ölçüde bilgiçliğinden gelir Dossenus'un.<sup>64</sup>

Tuçba karakterindeki bilgiçlik de durum komedisini ortaya çıkarma açısından etkilidir. Aynı zamanda diğer oyun kişilerine göre daha zeki bir görüntü çizer. Özellikle ana karakter Tuğçe'den daha zeki olması, onunla da temel karşıtlık yaşamasına neden olur. Tuğba olaylardan etkilenmez ama olayları etkiler. Burada 'kapı dinleme' eylemselliği, durum komedisi anlamında farsî olduğu kadar; kardeşiyle olan ilişkisini seyirciye anlatma açısından da eylemseldir. Kapı dinlenirken yakalanma korkusu yaşaması da hareket komiği anlamında farsidir.

Simultane gelişen durumun üzerine, Tuğçe'den bu evlilik konusunun sürekli evde konuşulduğunu öğreniyoruz. Tuğçe'de de, Tuğba'da da günümüz konuşma dili

---

<sup>63</sup> Tuncay, s.23.

<sup>64</sup> Çalışlar, s.17.

özellikleri vardır. Tuğçe, tek başına bu evlilik baskısının altından kalkamayacağını söyler. Karakterin güçsüzlük özelliği farsilikte önemli unsurdur. Onun güçsüzlüğü, Tuğba' nın becerikli oluşuyla dengelenmiştir. Ancak, bu özellikleri sadece farsî hareketlilikte ortaya çıkar. Hatta zaman zaman çatışma da yaşarlar. Nermin ve Saffet, akılcı duruşlarıyla oyunun denge unsurudur. Tuğçe' nin, kararsızlığı Nermin' in kararlılığıyla; Tuğba' nın hareketliliği Saffet' in durağanlığıyla dengelenmiştir. Henüz asal çatışma zeminin destekleyen bir hareketlilik yoktur oyunun bu bölümünde.

Tuğçe ve Tuğba' nın evlilik konusunda ailelerinin yapmış olduğu psikolojik baskıdan şikâyet eden replikler devam eder. Sözel olduğu kadar eylemsel olarak da çatışmanın diğer ucundadır iki karakter. Nermin, geleneksel değerleri temsil eden yapısına karşılık, kızının görücü usulü bir şekilde evlenmesine karşı çıkmaktadır. Tuğçe, evlilikten çekindiğini dile getirir ve kardeşi Tuğba, karakter özelliği olarak daha rasyonel bir duruşta olduğundan, kardeşinin evlenmek istemediğini net bir şekilde ailesine anlatamamasından şikâyet eder. Burada kararlılık-kararsızlık çatışmasının ilk nüvelerini görürüz. Yani evlenmek isteme\istememe çatışmasının yanında, kararlılık\kararsızlık durumu da sahnede sözel olarak ifade edilir.

Nermin televizyondaki evlilik sahnesini abartılı bir heyecanla anlatır. İçeriden gidip mezurayı getirir ve kızının gelinlik için boyunu ölçer. Burada eylemsel olarak en grotesk gülmece unsurlarından birini devreye geçirir. Grotesk, sahne tekniğinden çok kişinin eylemselliği üzerinde şekillenir ve komedi vurgusu güçlendirilir. Karagöz'de belirttiğimiz en güçlü grotesk Karagöz'ün, Hacivat' a vurma özelliği idi ki burasıyla bağlantısı 'komediye abartarak etkisini güçlendirme' özelliğidir. Burada Nermin' e içeriden mezurayı getirterek ölçüm yapmasını istememizle fiziksel sahne eylemiyle çatışmaya hizmet etmekten çok, var olan durumda komediye varsıllaştırmak amacı taşırız.

Tuğçe, kararsız yapısına karşın, evlilik fikrine sıcak bakmadığını kararlı bir şekilde bu sahnede ailesine bildirir. Tuğba ise tarafsız bir tutum takınır. Burada asal çatışma daha çok oyunun serimine hizmet eder. Tuğçe, bu sahnede yapılan sıkıştırmada daha fazla direnemez ve evleneceğini söyler. Bunu söylemedeki amaç, ailesinin baskısını bir ölçüde dizginlemektir. Tuğçe' nin burada evleneceğini söylemesi gerçek



düşüncesi değildir. Farsta kandırma tekniğinin değişik özelliklerinden biri olarak gerçekleşen bu eylem, oyunun tamamına değil, sahnenin geneline bir rahatlama vurgusu verir. Tuğçe, ailesine evleneceğini ancak bu kararı verene kadar, evlilik baskısının bir daha kendisine yapılmasını istemez. Böylece kendince zaman kazanmış olur. Fars, genelde hareketle sahneye anlam veren bir tür olmasına karşın, burada Tuğçe karakteri söz' ü de kullanarak evlilik meselesine neden soğuk baktığı hakkında bilgi verir. Kuzenin yaptığı başarısız evlilikten söz eder. Ki Tuğçe' nin evliliğe soğuk bakmasında önemli ölçütlerden biridir bu bilgi. Ancak bu durumu eylemsel olarak sahnede görmeyiz. Görmediğimiz gibi, bu bilgi herhangi bir aksiyonu ilerleten unsur olarak da önümüzde olmaz.

Anne ve Baba, kızlarının evlenmesini çok arzu ettiklerinden, kızlarının ağzından duydukları evlenme isteği onları çok mutlu eder. Bununla birlikte aksiyonel durumlarında değişim olur. Öyle ki bu haberden sonra, keyifli bir Pazar yürüyüşü yapma kararı alırlar. Bu aksiyonel durum, oyunun ilk teknik giriş-çıkış'ını gerçekleştirir. Farsta çok önemli olan bu sahne eylemiyle beraber, kız kardeş Tuğçe'yle, Tuğba sahnede yalnız kalırlar. Nermin ve Saffet, kapıdan çıkarken şarkı söylerler. Farsta şarkı Roma Mimus'larından beri süregelen bir özelliktir. Ancak, her oyunun olmazsa olmaz özelliği değildir. Roma Mimus'larında şarkılar oldukça arsız bir şekilde yorumlanır ve oyunun cinsellik vurgusu arttırılırdı. Daha sonraki tarihsel süreçlerde şarkılar sahne durumlarında sadece eğlence amacına hizmet eden bir şekilde kurgulandı. Burada Nermin ve Saffet' in söylediği Türk Sanat Müziği şarkısı (Senede Bir Gün) sahnede eğlence amacıyla kullanılmış bir motif görevi görür. Zaten her ikisi de oldukça eğlenceli oldukları bir durumda bu şarkıyı söylemeye başlarlar. Sahneden çıktıklarında iki kardeşin durum değerlendirmesi yapan sözlerine tanık oluruz.

Tuğçe' nin eş adaylarından olan Tufan' ın çaldığı gitar sesi sahnede duyulur ama Tufan' ın kendisini görmeyiz. Tufan, gitarı çalmayı becerememektedir ve bu durum, sahnede rahatsızlık yaratmaktadır. Kötü çalınan gitar, tam bir müzikal eziyet vermektedir Tuğçe ve Tuğba 'ya. Karakterin bir şeye ya da bir olaya karşı beceriksizliğinin farsta oldukça önemli bir veri olduğunu belirtmeliyiz. Çünkü gülmece unsurunu ortaya çıkarmada oldukça doğurgan bir durumdur bu. Commedia Dell'arte' de

de Pantalone karakteri beceriksiz bir karakterdir ve bu beceriksizliğinden dolayı komik durumlara düşer. Burada Tufan'ın daha kendisini sahnede görmeden ne kadar komik duruma düştüğünü görürüz. Öyle ki bu durumundan dolayı Tuğba tarafından alay konusu olur. Beceriksizlik, tip komiklerinde de oldukça fazla karşımızdadır. Örneğin Karagöz' de Hacivat' ın bulduğu hiçbir işte dikiş tutturamayan bir tipin komedisini izleriz. Karagöz tipini genel anlamda beceriksiz biri olarak algılarız. Tufan' ın bu gitar çalmadaki beceriksizliğini kendi görmeyip, iyi gitar çalan biri gibi kendisini algılaması da ayrı bir gülmece unsurudur. Kötü çalınan gitar sesi ilk duyulduğunda Tuğba: *'eğer bu adamla evlenirsen Tuğçe, kesinlikle gitar çalmasına engel ol'* repliğini aynı alay duygusu içinde söyler. Tuğçe ise bu durumda Tufan'la Tuğba arasındaki ilişki biçimini açıklar. Yani Tuğba ile Tufan genelde anlaşamamaktadır. Sahnede bu bilgi bize sözle verildiği gibi bunu eylemsel olarak da sahnede görürüz. Yani burada söz, sadece bilgilendirme amacıyla kullanılmaz.

Tufan, sürekli bilgiçlik taslayıp ama aslında bilgisiz olan Commedia Dell'arte karakteri Dottore' ye de bu yönüyle benzer. Tufan, Dottore gibi kalıp bir karakter değildir ancak gitar çalmayı bildiğini iddia etmesi ama çalamaması; diğer yandan da oyuncu olduğunu iddia etmesi ama ancak arada sırada küçük rollere giden bir figüran olduğunu öğrenmemiz aynı gülmece dengelemesidir. Dottore, hukuk doktoru gibi davranmaya çalışır ama gerçekte değildir. Bu palavracı özelliği ortaya çıktığında ise daha kaba çizgili bir gülmece olgusu ortaya çıkar. Kaba çizgili gülmece burada yerine eylemsel olarak farsilik özelliğine bırakır ve Tuğçe, koca adayı Tufan'la karşılaşmamak için içeri odaya saklanır ve kardeşinden durumu idare etmesini ister. Kadın-erkek ikili ilişkilerin komedi unsuru olarak sergilenmeye başlanması meselesi Roma'daki Atellan Farslarından beri hemen hemen içerik olarak değişmemiştir. Burada da Attelan farslarından beri süregelen klasik farsilik özelliği kullanılır ve Tuğçe, içeri odaya saklanarak, oyuna sürpriz zemini hazırlar. Aynı zamanda seyirci de bu şekilde bilgilendirilmiş olur. Tuğba' nın oyundaki görevi olan 'oyun olanağı yaratma' durumunu bu sahne için Tuğçe üstlenir ve içeri odaya geçerek koca adayı Tufan' ı oyalamasını kardeşinden ister.

Sahne eylemi anlamında ilk net farsî hareket bu olur ve Tufan ile Tuğba arasında ‘zaman kazanma’ amacıyla karşılıklı konuşmalar yaşanır. Burada durumu seyirci\okuyucu da bilir Tuğba da; ancak Tufan bilmez. Bu da özellikle Roy Cooney’ in farslarında oldukça sık yinelenen bir durumdur. Seyirci bilip de oyuncu bunu bilmediği zaman gülünçlük daha vurgulu bir şekilde ortaya çıkar.

Tuğba, yine Tufan’ ın gitar çalma\çalamama durumuna vurgu yaparak gülmece unsurunu ortaya çıkarır. Tufan inatla gitarı iyi çalabildiğini söylemektedir. Tuğba hatta gitar çalmaya devam ederse ablasıyla olan evliliğinin dahi tehlikeye gireceğini söyleyerek çatışma ögesini güçlendirir. Tufan, oyunculuğun kendisi için bir meslek olduğunu söyleyerek, geleceğinin garanti altında olduğunu vurgular. Yani neredeyse kendini ünlü ve bol kazancı olan biri gibi sunar. Burada asıl amacımız farsa hizmet eden bir komedi yaratmaktır ama aynı zamanda toplumsal bir eleştirinin de nüvelerini vermiş oluruz. Günümüzde popüler kültürün pek çok unsurunun içeriğini boşaltarak medyatikleştirdiğini biliyoruz. Oyunculuk mesleği de –özellikle televizyon oyunculuğuniteliğinden yoksun ve eğitimsiz kişilerin yaptığı bir uğraş haline geldiğinden bu sahnede bunun eleştirisini yapmış oluruz. Günümüzde ‘oyuncu’ olarak adlandırdığımız kimdir?

Mekân ilişkisi anlamında farsın genelinde oyunun mekânının değişmediğini görürüz. Bu Diderot’ dan beri süregelen ‘Dördüncü duvar’ meselesinin bu oyunda da geçerliliğini koruduğunu bize gösterir. Yani oyun karakterleri kullandıkları ‘kapalı biçim’ özellikleriyle, oyun sahnelendiğinde ‘seyirciler yokmuş gibi’ oynanacağının sinyallerini verir. Oyunun mekânı meselesinde en önemli gerçeklik, mekânın teknik olarak oyunda bir ‘oyuncu’ gibi var olmasıdır. Zaten farsilik de bu durumun ‘olmazsa olmaz’ bir süreç olduğundan söz etmiştik.<sup>65</sup>

Oyun fars özelliklerini hem teknik hem de içerik olarak bünyesinde barındırır ve sözünü ettiğimiz anlamda, insanlarda sosyal yaşamın sıkıcı gerçekliğini kırarak bir rahatlama imkânı tanır.

---

<sup>65</sup> Güçbilmez, s.71.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- Aristoteles. **Poetika**, İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- Çalışlar, Aziz. 'İtalyan Rönesans Tiyatrosu', **Tiyatro Ansiklopedisi**, C.109, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Çekirge, Pınar. **Sahne Tozu**, İstanbul: Bensen yayınları, 2009.
- Dormen, Haldun. **İkinci Perde**, 2.Baskı, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Limited Şirketi, 2002.
- Güçbilmez, Beliz. **Zaman\ Zemin\ Zuhur\ Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**.
- Michelet, Jules. **Rönesans**, Kazım Berker (çev.). Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi:16, 1998.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi** Cilt 1, İstanbul: Mitosboyut yayınları, 2000.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt 2, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Oflazoğlu, Turan. **Molière**, 1.Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Oral, Zeynep. **Dünya Sahnelerinden İzlenimler Karanlıktaki Işık**, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.
- Redhouse**, 'Stupid', İstanbul: Redhouse Yayınevi, 2000.
- Rodlin, John. **Commedia dell'Arte Oyuncular için elkitabı**, Ezgi İpekli (çev.). 1.Baskı, İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 2000.
- Sevengil, Ahmet, Refik. **Türk Tiyatrosu Tarihi Eski Türklerde Dram San'atı**, 1.Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Shakespeare, William. **Yanlışlıklar Güldürüsü**, Avni Givda (çev.). İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 131

Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1.Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları:304.

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3.Baskı, Ankara: Dost Yayınları, 1998.

Şener, Sevda. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 1. Baskı, İstanbul: YKY yayınları, 1997.

**Tiyatro Kavramları Sözlüğü**. ‘Fars’, İstanbul: Mitosboyut yayınları, 1993.

**Tiyatro Oyunları Sözlüğü**. ‘Yanlılıklar Komedyası’, İstanbul: Mitosboyut yayınları, 1994.

Tuncay, Murat. **Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar Ve Everyman İbret Oyunu**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1992.

Ünlü, Aslıhan. **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara: Aşina Kitaplar, 2006.

Yüksel, Ayşegül. **Sahnedeki İzdüşümler**, 1.Baskı, MitosBoyut yayınları, Mayıs 2000.

***Sürelî Yayınlar***

Neyzi, H.Ali. ‘Tiyatro Oyuncularının Yaşam Yazgıları’. **Varlık**, sayı.1145, 2003, s.71.

Ay, Lütfî. ‘Güldürü Ustası Georges Feydeau’. **Şehir Tiyatrosu**, sayı.432, 1982, s.4.

İpekkaya, Çetin. ‘Avanak Üzerine’. **Şehir Tiyatrosu**, sayı.432, 1982, s.6.

***Diğer Yayınlar***

Akpınar, Yavuz. 'Komediler (Temsilat)', **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Ege Üniversitesi SBE, 1988.

Yüksel, Ayşegül. 'Haldun Taner Tiyatrosu', **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Ankara Üniversitesi SBE, 1985.