

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TİYATRO BÖLÜMÜ

TİYATRO ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

HAKEMLİ DERGİ

SAYI: 20

ANKARA

Güz 2005

Sahibi

PROF.DR. NECDET ADABAĞ
DEKAN

Editör

DOÇ. DR. N. SELDA ÖNDÜL

Editör Yardımcıları

YRD.DOÇ. DR. BELİZ GÜÇBİLMEZ
DR. SÜREYYA KARACABEY

Basıma Hazırlayan

MİSKET ELİF TÜFEKÇİ

Danışma Kurulu

PROF.DR. GÜRSEL AYTAÇ
PROF.DR. CEVAT ÇAPAN
PROF.DR. YUSUF ERADAM
PROF.DR. CENGİZ ERTEM
PROF.DR. TUNA ERTEM
PROF.DR. SEVİNÇ SOKULLU
PROF.DR. SEVDA ŞENER
PROF.DR. MURAT TUNCA
DOÇ.DR. NUR GÖKALP AKKERMAN
DOÇ.DR. MUKADDER YAYCIOĞLU
PROF.DR. OSMAN TOKLU

Tasarım

CANİS DÖŞEMECİ
ALİ HOUSHIARY
FREE.LANCE.GRAPHIC.DESIGN.STUDIO

TİYATRO ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YILDA İKİ KEZ, GÜZ VE BAHAR SAYILARI OLARAK YAYINLANAN HAKEMLİ BİR DERGİDİR. YAYIMLANAN YAZILAR İZİNSİZ KOPYALANAMAZ, ÇOĞALTILAMAZ, YENİDEN YAYIMLANAMAZ. YAYIMLANAN YAZILARIN SORUMLULUĞU YAZARLARA AİTTİR. DERGİDE HAKEM DENETİMİNDEN GEÇMEYEN YAZILAR (ÇEVİRİLER, RÖPORTAJLAR, OYUN METİNLERİ VS.) AYRI BİR BÖLÜMDE SUNULMAKTADIR.

İletişim

A.Ü., D.T.C.FAKÜLTESİ, TİYATRO BÖLÜMÜ, SİHHİYE/ANKARA
Tel : (312) 3103280-1624
Fax : (312) 3105713
e-posta : dtiyatro@humanity. ankara.edu.tr

ISSN: 1300-1523

MERHABA

Bugüne dek yalnızca tiyatro alanında çalışan akademisyenlerin üretmiş olduğu makaleleri yayınladığımız Tiyatro Araştırmaları Dergisi'nde bu sayıdan itibaren “Katkılar” bölüm başlığı altında düzenli olarak çevirilere, röportajlara ve oyun metinlerine yer vermeye başlıyoruz. Bu bölüm için de “katkılarınızı” bekliyoruz.

Bu sayıyla birlikte tasarımımız da yenilendi. Canis Döşemeci ve Ali Houshiary'ye titiz ve özverili çalışmaları için teşekkür ediyoruz. Tiyatro Araştırmaları Dergisi'ni <http://www.ankara.edu.tr/rectorate/kutuphane/Yayinlar/dergiler/tiyatro.htm> adresinden de izlemek mümkün. Yeni tasarımımızı e-dergi formatına daha uygun bulacağınıza inanıyoruz.

2006 yılı Ibsen'in yüzüncü ölüm, Beckett'in yüzüncü doğum günü. Bu yıl dünyada her iki yazara ilişkin çok sayıda etkinlikle kutlanacak. A.Ü. D.T.C.F. Tiyatro Bölümü olarak biz de bu yıl bir uluslararası tiyatro konferansı düzenleme kararı aldık. Konferansla ilgili ayrıntıları ve bildiri çağrısını dergimizde bulabilirsiniz.

21. sayıda görüşmek dileğiyle
Tiyatro Araştırmaları Dergisi



İÇİNDEKİLER

MAKALELER	6
YENİDEN KURULAN GEÇMİŞ: ÜLKÜ AYVAZ'IN OYUNLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME Aslihan Ünlü	7
TEKİNSİZ TEATRALLİK/SAHNE-DIŞI'NIN TEMSİLİ: EURYDİKE OLARAK BECKETT OYUNLARI Beliz Güçbilmez	21
SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR Adnan Çevik	41
ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME Nedim Yıldız	73
DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFLICHEN DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE Asker Kartarı	101
KATKILAR	128
GÜNGÖR DİLMEN'LE SÖYLEŞİ Mukadder Yaycıoğlu	129
PERFORMER / JERZY GROTOWSKI İngilizceden çevirenler: Barış Yıldırım - Eren Buğlalılar	143
BEDENSEL MİM VE ETIENNE DECROUX Çeviren ve hazırlayan: Nalan Özdemir	149
BONJOUR, MONSIEUR DECROUX Thomas Leabhart	151
ORJİNALLİK / MARIO FRATTI Çeviren: Selda Öndül	157

MAKALELER

YENİDEN KURULAN GEÇMİŞ: ÜLKÜ AYVAZ'IN OYUNLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

THE RECONSTRUCTED
PAST: A STUDY ON
ÜLKÜ AYVAZ'S PLAYS

ASLIHAN ÜNLÜ*

Özet

Çağdaş Türk tiyatrosunun en önemli yazarlarından biri olan Ülkü Ayvaz, Bağlanma, Geriye Bakma, Yeniden Yaratma ve Troya'yı Özlüyorum oyunlarında, bir radyo oyununda ve kimi öykülerinde hemen hemen aynı konuyu işler. Bir ailenin üç kuşaklık hikayesi, kişilerarası çatışmalar ve yaşanılan dramlar Küçüköğül'un gözünden aktarılır. Zamanın, mekanın ve oyun dilinin farklı kullanımlarıyla şimdinin içinde saklı olan geçmişe gidilir. Ancak bu gidişler, Küçüköğül'un zihninde ve zamanın yapılışında olduğu gibi parçalıdır ve dış etkilere açıktır. Çocuklukla, aileyle, değerlerle hesaplaşılarak benlik, tekrar tekrar yıkılıp yapılır. Böylece oyunlar ve öyküler, Küçüköğül'un, belki de hepsinin üzerindeki ortak bir kimliğin kurulma/kurgulanma aşamaları olur.

Abstract

Ülkü Ayvaz, one of the outstanding play writers of the Contemporary Turkish Theatre, treats almost the same subject in his plays "Bağlanma" (Devotion), "Geri Bakma" (Looking Back), "Yeniden Yaratma" (Re-creating) and "Troya'yı Özlüyorum" (I miss Troja), in a single radio play and in some of his stories. The story of a family for three generations, the encounters and the tragic events experienced, are told from Küçüköğül's perspective. With the different usages of time, space and the language of the play, a journey is made to the past hidden in the present. However, these journeys are fragmented and are open to outer-influences, like they are in Küçüköğül's mind and in the construction of time. The ego is destroyed and re-made several times, coming to terms with the childhood, the family and the values. In this way, plays and stories form the phases of setting/ theorizing of Küçüköğül's ego, and maybe a common ego above all.

* Yrd.Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne
Sanatları Bölümü

Son dönem Türk tiyatrosunun en dikkat çekici ve en üretken yazarlarından biri olan Ülkü Ayvaz, **Bağlanma, Yeniden Yaratma, Troya'yı Özlüyorum, Geriye Bakma** adlı dört oyununda ve kimi öykülerinde aynı konuyu işler. Burada neyi nasıl işlediğinden çok, ne ve nasıldan yola çıkılarak neden sorusuna yanıt aranacaktır. Bu arayış, (yararsız birer tahminin ötesine geçemeyecek) yazarın zihninden geçenleri ya da kaynak aldığı varsayılabilir yaşamsal deneyimi kapsamayacak, yazılanın sunduğu verilerden yola çıkacaktır. Aynı konuyu defalarca yazmanın anlamı; tekrar, yeniden yaratma ya da gelişme yoluyla yaşanan süreç ve varılmak istenen sonuç araştırılacaktır.

Bu yapıtlarda, farklı kimlikler ile karşımıza çıksalar da bir ailenin dramı anlatılır. Aile Büyükbaba (Dede), Büyükanne, Anne, Baba, Amca, Büyükoğul, Ortancaoğul, Küçükoğul, Küçük Kız, Gelinler ve torunlardan oluşur. Küçükoğul, Anne, Baba, Dede hemen bütün yapıtlarda ortakken diğerleri zaman zaman ortaya çıkarlar. Yine bu kişiler bazen farklı kişilik özellikleriyle ya da kişiliklerinin farklı yönleriyle görünürler. Buna karşın tümünü kapsayan bir öyküden söz edilebilir. Kimi zaman sarhoş ve hasta olarak gösterilen, ailesinden çok idealleri ya da arayışlarıyla ilgili olan bir baba, çocuklarını korumaya çalışan ve küçük kızının ölümü sonrası aklını yitirmiş bir anne, babayı suçlayan ama onun hasta olduğunu öğrendiğinde yıkılan bir büyükoğul, bir lokman hekim ya da bir ölü yıkayıcısı olarak görünen, yalnız, "Bağlanma" öykü/oyununda despot bir adam olan Dede. Kimi zaman yoksulluğun, kimi zaman babanın sorumsuzluğunun, kimi zaman dedenin sevgi-nefret bağının, ama her zaman annenin hüznünün eşlik ettiği, bir ailenin dramı.

Öyküleri ve oyunları birarada tutan temel öge ise, ayrımsız hepsinin Küçükoğul'un gözünden anlatılmasıdır. Aslında bütün bu oyun ve öykülerin ortaya çıkışını sağlayan şey, Küçükoğul'un kendisiyle, geçmişiyle yaptığı hesaplaşma, dönüp dönüp aynı öyküyü anımsaması, belki de unutmaya çabasıdır. Bütün öyküler ve oyunlar Adam, Yazar, Küçükoğul vb. adlarla ya da sadece anlatıcı olarak karşımıza çıkan bu kişinin zihninde, anılarında olup biter. Dram, kişinin belleğinde yaşamaya devam eder ve

çocukluktan süzülüp bugüne çıkmak için kişiyi zorlar. Ayvaz, bir söyleşide “Çocukluk -bence- insanın yaşama, yaratma sürecinin bütünüdür” diyerek, bu anlamda Jung’dan çok şey öğrendiğini belirtir. Ayvaz’ın “altın çağ” olarak adlandırdığı çocukluktan ayrılış kaçınılmazdır ama içgüdülerin dolaysız yaşandığı çocukluk, çoğu zaman yetişkin bireyi ziyaret eder ve bastırılması durumunda yabancılaşmayı arttırarak ruhu yoksunlaştırır. “Yaşam kurutulmuş, kısıtlanmıştır ve kaynağın tekrar keşfedilmesi için haykırmaktadır. Ancak kaynak sadece eğer bilinçli akıl tekrar ‘çocukluğun mekânına’ götürülmek için acı çekerse ve orada daha önce olduğu gibi bilinçdışının rehberliğini isterse yeniden keşfedilebilir”¹.

Oyunların ana kahramanı olan Oğul/Küçüköğül da böylesi bir keşif yolculuğuna çıkmıştır. Kişinin kendi dramıyla yüzleşmesi bir seferde olup bitecek değildir. Çünkü her öykü ya da oyunda dramın farklı yönleri, belki o güne dek bastırılmış farklı açılımları ortaya serilir. Epizotlarla ilerleyen ama bir olay dizisine sadık kalan **Bağlanma**, dört oyunun ilkidir². Kimi sahnelerde diyaloglar iç içe girse de, sonraki oyunlarda karşılaşacağımız parçalı yapı ve farklı anlatım yöntemlerinden yararlanma burada etkin değildir. Soyü sürdürme, çerçi dükkanına sahip çıkma konusunda ailenin tek umudu olan ama on beş yaşın gereği haytalıklardan vazgeçemeyen Küçüköğül’un, otoriter, sinirli, sık sık şiddete başvuran, torununu adam etmeyi aklına koymuş Dede ile sevgi-nefret, otorite-hayranlık gelgitleriyle yaşanan çatışmalı ilişkisi konu edilir.

Yeniden Yaratma’da Küçüköğül yine vardır ancak bu kez saçlarını gaza bandığı tarakla tarayan annesinin yanında, dağlarda değerli taşlar arayan babayı beklemektedir. Küçüköğül’un hikayesi, üç ayrı kahramanın, sürekli olarak “insan canına nasıl kıyar” sorusunun peşinden giden, kezzap içerek intihar eden ve en sonunda Baba’ya dönüşecek olan Şapkalı Adam’ın, daktilosunun başından ayrılmayan Yazar’ın ve hepsinin bir bileşimi, özü gibi duran Adam’ın hikayesi ile iç içe geçer. Kaybettikleri düzeyi arayan gençler, sokak kadınları, onları dinginlikle izleyen yaşlılar, siyasi iktidarın bildirilerini atan uçağı düşürme oyunu oynayan çocuklar, I.Genç’i sorgulayan polisler yazarın yazmaya çalıştığı

¹ Jolande Jacobi, C.G. Jung Psikolojisi, Çev: Ahmet Arap, İhan Y., İst., 2002, s.112.

² Sevda Şener, oyunların yazılış sırasını Bağlanma, Yeniden Yaratma, Troya’yı Özlüyorum ve Geriye Bakma olarak veriyor. Ülkü Ayvaz ise Bağlanma oyunun adını atmadan diğer üç oyunu bir üçleme olarak ifade ediyor. Sevda Şener, “Zengin Düş Gücü”, Cumhuriyet Kitap, 10 Şubat 2000.

bir senaryo gibidirler. Küçüköğül'un hikayesi, Yazar'ı bunaltan, kendini yazdırmaya zorlayan bir anılar zinciri olarak belirirken Yazar'ın zihninin dışında var olan tek kişi Kadın'dır. Ancak o da Yazar'ı anlayamayacak, Adam'a yani onun özüne ulaşmak isteyecek, bunu başaramayınca gitmeyi seçmek zorunda kalacaktır. Oyunun sonuna doğru, kimliklerarası birleşme gerçekleşecek; Yazar'a Küçüköğül diye seslenilecek, o da sözlerini devam ettirmek üzere yerini Adam'a bırakacaktır. Adam'ın "Bir tarihi işte apaçık aydınlanan. Ki ben yazdım tarihi. Canlandırma" sözleriyle ışıklar yanacak, oyuncular sahneye doluşacak, yönetmen ve yapımcının sandalyelerine ilişip bazı sahneleri yeniden çekmeye karar vermeleriyle son, beklenmedik bir şekilde gelecektir.

Troya'yı Özlüyorum'un zifiri karanlıkta parlayan sek sek çizgileriyle ve oynayan çocuklarla başlaması, daha ilk anda çocukluğa uzanan bir yolculuğa çıkılacağını gösterir. Oyun, Adam ve Doktor arasındaki sorgulama/terapi ilişkisi, Adam'ın zihninde canlanan anılar ve Adam'ın dış gerçekliği olmak üzere üç düzlemde gelişir. Yazar ve Doktor arasında bir cinayetin izleri sürülürken sarhoşluktan ne yaptığını bilmeyen baba, onun sorumluluklarını üstlenmiş, en küçük kardeşin düşün masrafını karşılamış abi, küçük kızının ölümünden sonra aklını yitirmiş, çocuklaşmış anne Küçüköğül'un tanıklığında ve kronolojik bir olay sırası gözetilmeden sahneye gelirler. Birinci perdede sözü edilen cinayetin kurbanının Adam'ın rastlantıyla adliye önünde gördüğü ve peşine takılıp diyalog kurduğu, ailesine eziyet eden bir adam olduğu sanılırken, ikinci perdede sorgu atmosferi ağırlık kazanacak, bir tanığın da ortaya çıkmasıyla Adam, anılara saygısızca davranan çocukluk arkadaşını öldürdüğünü itiraf edecektir. Oysa arkadaşşı yaşamaktadır, Adam kendi canına kıymaya kalkmıştır. Ancak Doktor'a göre hâlâ bir cinayet vardır ortada. Katil olan Adam'dır, öldürülen de.

Son oyun olan **Geriye Bakma**'da önceki oyunlardan tanıdığımız kahramanların farklı yönleriyle karşılaşırız. Oyun, artık 40 yaşına gelmiş ve oyun boyunca aynı yaşta kalacak, bir çocuk olarak sahneye yansıtılmayacak Küçüköğül'un babasının ölümü sonrasında gittiği aile evinin çatısında, sandıktan çıkarttığı defteri

okuması, aynı sandıktan ve sahnedeki bir “canavar”ı andıran kapılardan yaşamına dair kişilerin çıkmasıyla gelişir. Baba köy enstitüsünde eğitim almış, çocuklar için rulo kağıttan defterler yapan, yoksulluğuna karşın resim yapmayı, kaymakamın arabasından atılan gazeteyi bir avuç leblebi karşılığı köylülerden almayı ihmal etmeyen, kaçakçılara bile okuma yazma öğretecek kadar idealist bir öğretmendir. Yoksullukla geçen hayatında çocukları için elinden geleni yapan anne, kızının ölümü ile sarsılmış, onun mezarına göğsündeki sütü sağacak kadar büyük bir acı içinde kaybolmuştur. Büyükbaba ve Büyükannesiyile kaldığı bir kış, hiç yiyecekleri kalmamışken kapılarına dayanan yaralı ceylanı kesip yemeleri Küçükkoğul'un içinde küllenmeyen bir acıya dönüşmüştür. Oyun, Küçükkoğul'un bir yıkıntıya dönüşmüş olduğuna bakmaksızın doğduğu eve girip ötekilerce sevgiyle karşılanmasıyla biter. Bu, bütün ürkütülücülüğüne karşın geçmişinin kendisinin en önemli parçası olduğunu kabul etmesi, yıkılmış ve yıkılmış olmasına karşın belki onunla barışmasıdır.

Ayvaz'ın öykülerinde de oyunlarda işlenen konuların parçalarını, benzerlerini ya da “Bağlanma” adlı öyküde olduğu gibi birebir aynını bulmak mümkündür. “Çadır” öyküsünde sürekli çalışıp didinen Anne'ye oğlun, diğerlerinin söyleyemediği cesaret edemediği bir haberi vermesini, **Troya'yı Özlüyorum**'da küçük kız kardeşin ölüm haberini vermede; “Geç Kalmış Bir Gezintiydi Kuş” adlı öyküde oğlun aklını yitirmiş Anne'yi gezmeye çıkarmasını, aralarındaki anne-çocuk ilişkisinin yer değiştirmiş olmasını yine **Troya'yı Özlüyorum**'da; “Yakında” adlı öyküde adamın zihninde canlanan karmaşık anılarda gördüğümüz, saçlarını tastaki gaza bandığı geniş, beyaz tarakla tarayan ve kendini duvarlara vuran anneyi tüm oyunlarda; Sandık” adlı öyküde yıllardır bir köşede duran sandığı karıştıran oğlun, ilkokul öğretmeni olan babasının görevinin ilk gününde tutmaya başladığı defteri bulup okumasını **Geriye Bakmak**'ta bulabiliriz. Hatta “Kulak” öyküsünde, yolda bulunduğu ve güzelliğine vurulduğu bir taneyi kulağına saklayan adamın günlerce şişip ağrıyan, irinler akıtan ve en sonunda da sağırlaşan kulağını, **Bağlanma**'da Küçükkoğul'un dedenin darbeleriyle berelenmiş kulağına benzetebiliriz. Üstelik bu benzerlik sadece konu benzerliği olmaktan çıkar; oyun kahramanları öykülerden pasajlar aktarırlar. Örneğin, **Troya'yı Özlüyorum**'da Dok-

tor, Adam'ı sorgularken "Çadır" öyküsünden alıntılar yaparak onu geçmişine götürmek ister. Öykü ve oyunların ilişkisi içerik ile de sınırlı değildir. Oyunların zaman ve mekanı parçalayan biçimi öykülere de yansımıştır. Öyküyü satır aralarına gizleyen, kahramanları ve olayları netleştirmekten kaçınan, zamanlar mekânlar arası atlamalarla gelişen bir anlatım vardır. Koyu, italik yazımlarla farklı boyutların vurgulanması, oyunlardaki mekan, ışık, efekt gibi öğelerle gerçekleştirilen atlamaların kullanımıyla eş değerdir. Anlatının içinde örneğin koyu puntolarla yazılmış satırlar olayların kahramanın bilincindeki/bilinçdışındaki farklı yansımalarını gösterebilirken, oyunda bir efektin yinelenmesi, farklı bir oyun alanının farklı bir ışıkla aydınlatılması benzer olanakları sağlayabilir.

Yapıtlar, özellikle de oyunlar kronolojik bir zamanda ve belirli bir uzamda geçmez. Ne serim, düğüm, çözüm gibi klasik bir aksiyon düzeni ne de gerçekçi bir dekor anlayışı vardır. Zaman ve uzam bilincin akışı gibi dağınıktır; dağınıklık geçmişin ve geleceğin içine aktığı şimdide toparlanır. Efektler, ışık ve alanlar yeni uzamların açılmasına ve sıçramalara neden olduğu için aksiyonun oluşumunda kahramanın yönelişinin önüne geçer. Ancak burada 'zaman' yerine, yine Ayvaz'ın çok etkilendiği düşünürlerden biri olan Bergson'un "süre" kavramını koymak daha doğru olacaktır. Rasyonel düşüncenin yerine sezgiyi koyan Bergson, bilimi reddetmez ancak kavramsallaştırılmış bilginin en geçerli bilgi olmasına karşı çıkarak, sezgi yoluyla gerçekliğin şemasını değil bizzat kendisini bileceğimizi söyler. Analizci yöntem bilinecek nesnenin çevresinde dolaşip onu incelememizi, sezgi ise ona nüfus etmemizi sağlar. Sezgi bize kendi tecrübelerimizi ve kendi bilinç akışımızı açabilir. Bergson'un gerçeklik algısında 'madde' değil, 'süre' kilit kavramdır. Çevrimi uzayda olan matematiksel zaman dünyaya ilişkindir; oysa çevrimi bilinçte olan hakiki ve psikolojik zaman, yani süre, sezgiyle gerçekleşir ve bilince ilişkindir. Süre, geçmişin şimdiye ve geleceğe aktığı yerdir, anlardan oluşmaz ve bir ırmak gibi akar, hem birliği hem çokluğu işaret eder. Süre bize sezgi yoluyla doğrudan sunulur ve imgelerle dolaylı olarak temsil edilir. Sezginin sürede yakaladığı şimdi ile, dolayısıyla geçmiş ve gelecekle hesaplaşmak bilinci getirir. Böylece bilinçli bir varlık için asıl olan değişmek, olgunlaşmak, kendi kendini yaratmak gerçekleşebilir³. Ayvaz da oyunlarında "a-b-c-d" tipi bir olay

³ Bkz.; Ahmet Cevizoğlu, Felsefe Sözlüğü, Ekin Y., Ank., 1996, s.29-70. Yücel Dursun, "Zamanın Felsefi Algılanışı", Göstergebilim Tartışmaları, Multilingual Y., İst., 2001, s.76-83.

sıralanmasını tercih etmediğini, gerçekliğin bu şekilde anlatılmasının kolaycı ve kısırlaştırıcı bir yöntem olduğunu belirtir. Ona göre hem yazılanın içindeki hem de seyircideki hayal dünyasının açılması için harflerin sırası değiştirilmelidir. Burada gerçekliğin analizci değil sezgisel bilgisine ulaşmak amaçtır. **Bağlanma**'da geçmiş olduğu gibi sahneye taşınır ancak **Yeniden Yaratma**'da ve **Troya'yı Özlüyorum**'da kendisi süzülüp gelir, şimdinin içine dalar ve çok farklı biçimlere, kişilere bölünmüş olarak varolur. **Yeniden Yaratma**'da sahne, ışık ve alanlar yoluyla bölünmüştür ve bütün hikayeler bir arada, neredeyse bilinçtekine eş bir karmaşayla canlandırılır, kimi noktalarda içice geçer. Şimdi'yi yaşayan Yazar kendine ayrılmış sahne sağından ve daktilosunun başından ayrılmazken Şapkalı Adam, Adam ve Yaşlı Adam bilincin içinde/sahnede hareketlidir. Bir sisin içinden çıkar gibi gelip hem Yazar'la hem de Kadın'la iletişim kurarlar. **Troya'yı Özlüyorum**'da inşaat iskelelerinde beliren aile üyelerinin yaşadığı olaylar Adam'ı korkutan düşler gibidir. Onların ortaya çıkacağını bildiğinden Doktor'un yanından ayrılmasını istemez. Ancak kaçıp kurtulmak da söz konusu değildir. Doktor Adam'a gidebileceğini söylerse de kalması için uğraş verir, Adam gitmek isterse de kalmaya bahaneler bulur. Bu sorgulamanın yapılması gerektiğini bilir ikisi de. **Geriye Bakma** ise bu anlamda en net olan oyundur belki de, çünkü yazarın oyunun başında yaptığı açıklamalarda bütün kişilerin "rol üstlendiği" ama sadece Küçükkoğul'un dramatik bir tutumla canlandırılacağı belirtilir. Böylece bütün sahne, diğer kişiler Küçükkoğul'un peşinden gittiği, içine girdiği, gömüldüğü şimdi'de yaşayan gerçekliğe dönüşür. Olaylar sıra gözetmeksizin sahnede canlanır. Bir sahnede ölmüş babanın cesedi etrafında torunlar dolaşırken, diğer sahnede dede, Baba'nın gençliğini eğitilmesi için Başöğretmene teslim eder. Çatı katında canlanan anılarda, aynı sahne içinde, bir yanda annenin ve babanın gençliği dans ederken, diğer yanda babanın orta yaşı, geliniyle en küçük çocuğunun düğününde oynar. Çoktan ölmüş küçük kız kardeş bile sandıktan elini uzatır.

Oyunlarda uzamın kullanılışı da benzer birçok parçalılığı gösterir. Yazar, dört oyunda da gerçekçi bir dekor kullanılmaması yönünde uyarı yapmıştır. Oyun alanları **Bağlanma**'da meydan, çayırılık gibi sadece adlandırılmış, **Yeniden Yaratma**'da üç oyun alanı

olacağı, **Troya'yı Özlüyorum**'da bir tiyatro salonu inşaatının iskelelerinin oyun alanı olarak kullanılacağı, **Geriye Bakma**'da oyunun gerçekçi bir dekorunun olmayacağı, çeşitli yüksekliklerdeki oyun alanlarının ve kapıların mekânları oluşturacağı belirtilmiştir. Uzam duygusunu yaratan ve zamanın ele alınışına da hizmet eden önemli bir diğer unsur ise ışık ve efektin kullanımudur. Işık oyun alanı yaratan ve kişilerin bu alan içindeki hareketini sınırlayan ya da genişleten bir unsurdur. Ayvaz, ustası olduğu bir diğer yazınsal türde, radyo oyununda anlatımı var eden estetik unsurdan, yani sestən sahnede de en yoğun biçimde yararlanır. Ses kimi zaman oyuncuların hoparlörden ya da dışarıdan gelen replikleriyle olayların açıklanmasına hizmet ederken, kimi zaman da daha simgesel bir anlam yüklenip özellikle "su sesi"nin değişik kullanımlarıyla anlatımı destekler.

"Sandık" adlı öyküde Ayvaz şöyle yazar:

Dram, olup bitmişliğiyle sizi aşar, beyninize çöreklenir. Karşı koyma, değiştirme, etkileme şansınız yoktur ki. O, olup bitmişliğiyle devredilmiştir. Yaşanmış, bütün acıları çekilmiş ve devredilmiştir. Artık onun sahibi sizsiniz. Onunla birlikte yaşayacak, ta ki tarihi bir anlama –aptalca açıklamalar da olsa- oturtunca biraz rahatlayacaksınız. Tarihi anlam, siz değiştikçe değişecek, dram yine sizinle başbaşa kalacaktır bütün ağırlığıyla... Çünkü yaşanmıştır o ve siz nasıl yaşadığını biliyorsunuz⁴.

Burada sadece parçalı bir anımsama ya da hesaplaşmadan söz etmek yetersizdir; tekrar tekrar anımsamak, kişi değiştikçe dönüp dramla yeniden buluşmak söz konusudur. Çünkü dram, her ne koşulda olursa olsun, ister kişi onunla yüzleşsin ister bilinçdışının katmanlarına hapsedsin şimdinin içinde varlığını sürdürür. Şimdinin içinde yaşayan geçmişi inkar etmemek, bazen acı verse de onunla kucaklaşmak ikili bir anlam içerir. Hem anımsamak ve ondan kendini, kendi tarihini yaratmak, hem de unutmak ve yeni bir başlangıca ulaşabilmek. Bu, aile söz konusu olduğunda da böyledir. Aile iki şeyi birden ifade eder bireye: Hem birinin kızı/oğlu olmanın, bir sürecin parçası olmanın rahatlatıcılığı

⁴ Ülkü Ayvaz, İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?, Cem Y., İst., 1984, s.105.

hem de ondan kurtulup bağımsızlaşma isteği. Anımsamak ve unutmak üzerine yazan Marc Augé “çiçek tohumun unutulmasıdır” düşüncesinden yola çıkarak, unutmamanın, daha doğrusu unutamamanın insanı duraklatıcı etkisi üzerinde durur. Bir anıyı unutmama, sürekli onunla yaşama, gerçekliği belirleyen bir kültür haline getirme, onu mitleştirmektir. Sürekli tekrarlanır, her gün biraz daha farklılaşır, kültleşir. Aslında anımsamak içselleştirmenin ve artık yaşanılanı benlikten ayırlamaz bir hale getirmenin, yani unutmamanın bir yöntemidir. Augé üç unutmama biçimi tanımlar: Birinci unutmama biçimi, şimdiki zamanı ve yakın geçmişi unutarak kaybolmuş uzak geçmişin bulunmaya, böylece sürekliliğin kurulmaya çalışıldığı “geriye dönme”dir. İkincisi, şimdi'nin yeniden bulunmaya çalışıldığı “erteleme”, üçüncüsü ise “yeniden başlama”dır. Yeniden başlamanın ön koşulu sona erişini kabul etmektir. Gerçek bir yeniden başlangıç için geçmiş unutulmalıdır. “Belleği ve merak duygusunu kaybetmemek için unutmamayı unutmamak”⁵ gerekir. Augé'nin kurduğu karşıtlıkta anımsama yineleme ve geriye dönüşü, unutmama ise bağımsızlaşma ve ileri gidişi barındırır.

Augé anımsama yoluyla unutmaktan söz eder. Ancak tekrar tekrar anımsamanın, bazen bilgiden daha kıymetli olduğu, kişinin kendi yazgısına egemen olmasını sağladığı da düşünülebilir. Eliade'nin mitleri yorumlayışında olduğu gibi, yavan ve tekdüze kutsal olmayan zaman kırılıp kutsal zamana, yani anlamlı olaylar dizisine dönüş yapılıp ve yaradılışın simgesel tekrarıyla başlangıca dönülerek yenilenme sağlanır. Toplulukların yaptığı gibi insanın da kosmos kaosa dönüştüğünde, herhangi bir anda, herhangi bir olay aracılığıyla gerçekleşebilecek kırılmadan yararlanarak yeni bir zaman kurması, sürekli olarak yozlaşan dünyaya anlamını sürekli olarak geri vermesi gerekir. Burada dünyanın yok oluşundan korkmamak ve umutsuzluğa kapılmamak önemlidir, çünkü o yeniden yaratmamız için hep orada olacaktır. Eliade'nin yorumu sadece toplulukların ilk atalarının deneyimlerine dönmelerini değil, bireyin de bilindişinin yardımıyla ilksel deneyimlerin odağına, çocukluğa dönmesini de kapsar. Psikanalizin kişisel öykümüzün başlangıcına, çocukluğa giderek oradaki travmaları çözümlenmesinde, kökendeki/başlangıçtaki büyük mutluluk düşüncesinde ve geriye dönüşle çocukluktaki olayların yeniden

⁵ Marc Augé, Unutmama Biçimleri, çev: Mehmet Sert, Om y., İst., 1999, s.281.

yaşanması pratiğinde mitlerle bir benzerlik bulur. Psikanaliz ve mitoloji geriye dönüp yaşama yeniden başlamayı hedefler⁶.

Modern insan mitlerinden kopartılmıştır, bilinç ve bilinçdışı arasındaki iletişimin kesilmesiyle ikiye ayrılmıştır⁷. Anonimliğini kaybeden anlam, tamamıyla bireye, onda da bilinçdışına çekilmiştir. Anlamla yeniden buluşmak, yanıtını hatta sorusunu formüle edemediğimiz soru işaretlerini aydınlığa çıkarmak ve kendimizi “çözmek” değil ama belki “tanımak” için bakacağımız, bakmamız gereken yer bilinçdışıdır. Yapmamız gereken onun bilinçle iletişimini kurmak, “yarık”ın iki yakasını birleştirecek bir köprü aramaktır. Psikanalizin pek çok eleştiri alan, kuşkulu sağaltıcılığına güvenmiyorsanız köprüyü kurmanın yolu, mitin kimi zaman bunaltıcı etkisinden kurtulmak için uydurulmuş masalarda olduğu gibi sanatsal yaratılardan geçer⁸. Zaten Eliade de modern insanın kozmik kutsallıkla bağlantısının düşlerde, hayal dünyasında ve bilinçdışından doğan yaratılarda olduğunu söyler⁹. Ayvaz’ın yapıtlarında genel anlamda sanatsal yaratı yoluyla mitle karşılaşmanın ötesine geçilerek, bu sanatsal yaratının konusu bizzat mitin kendisi olur. **Bağlanma** oyununun başındaki açıklama “masal gibi bir oyun”dur. Herhangi bir yerde herhangi bir zamanda geçer. Yapıtların hemen tümündeki anlatıma bir masalsilik, imgelerden ve zamanın parçalı kullanımından yararlanma hakimdir. Ancak bununla da yetinilmez, kahramanlar da masalardan medet umarlar. Anne, kendi hüznünü de yansılar şeklinde Küçükkoğul’a peri kızının masalını anlatır. Aklını yitirip, çocukluğun içinde tümenden kayb olduğunda Küçükkoğul ona masallar anlatacaktır. Küçükkoğul’un annesinin istediği bin çiçekli, çiçekleri hiç solmayan, giydikçe açan entariyi dokutmak için ırmaktan çıkıp gelen Yaşlı Adam’a üç kır at vaat etmesi, Büyükbaba’nın son nefesini vermesi için dağ bayır aradığı kır atları onun göz bebeklerinde koşarken bulması, yine Dede’nin hastalıktan kurtulması için dağların doruklarından bir yudum kar getirilmesi gibi pek çok masalsi öge yapıtlarda yer alır. **Yeniden Yaratma**’nın Adam’ı ise masal kahramanı değil, masalın ta kendisi olarak sahnede çırılçıplak durup derin ırmaklarda kendini arayışını anlatır.

⁶ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev: Lale Arslan, Kabalcı Y., İst., 2003, s.389.

⁷ Joseph Campbell, *Mit ve Anlam*, çev: Sabri Gürses, Kabancı Y., İst., 2000, s.431.

⁸ Marc Auge, *Ön. Ver.*, s.145.

⁹ Eliade, *Ön. Ver.*, s.389.

Bergson’un süreyi tanımlarken kullandığı ırmak imgesi Ayvaz’ın

oyunlarında çokça karşımıza çıkar. Irmak ve su imgesi zamanı, bilinci, umutları ve dramı içinde tutan bir akış, bir oluşturu. **Bağlanma**'da Dede Oğul'a en önemli gizini açarak "Hayat bir pınardır oğlum, hep akar. Yavaşlar hızlanır, ama durmaz, hep akar"¹⁰ der. **Geriye Bakma**'da çatı katında bulunduğu sandıktan geçmişini bir bir çıkartan Küçükkoğul'a tavandan damlayan su eşlik eder ve Küçükkoğul bu damlaları izleyerek kendi kendine "İtiraf et! Korkma! Tarih aktı belleğinden. Bedeninden damla damla akıp gitti. Uzaklara besbelli. Bir bilinmeze. Bengisu, Bengisu... Irmağın coşkun sularında mısın? Toprak kendine mi kattı yoksa? Süzülüp gökyüzüne mi karıştı?"¹¹ diye sorar. **Yeniden Yaratma**'da bin çiçekli entariyi dokuyacak olan Yaşlı Adam ırmağın sularından çıkar ve oradan kaybolup gider. Aynı oyunda sahnede çırılçıplak ve tek başına durup her şeyin üzerinden yazara bakan Adam, bin yıldır derin ırmaklarda kendini dener, akan zaman bedenindeki yaraları iyileştirir, ırmağı izleyip ulaşmaya çabaladığı gümüş gölde kendi yüzünü, tarihini görecektir. **Troya'yi Özlüyorum**'da kriz geçiren anneyi sakinleştiren şeylerden biri elini bir tas suyun içinde gezdirmektir ve dökülen su efekti bu oyunda da karşımıza çıkar. Su, hem bilinçdışının hem de yaratıcılığın, ana rahminin sembolüdür. Bilgin Saydam su sembolünün taşıdığı ikili anlama dikkat çeker.

İyi ve kötüyü bir arada içeren, iki kutuplu bir kavramdır: Hem can verici, hem can alıcıdır. Hem ölümlü (suda batma, kaybolma boğulma), hem doğumu ve yeniden doğumu (sudan çıkma) simgeler. Hem susuzluğu (eksiklik vurgusu) giderici; hem yutucu, boğucudur. Hem sıcak, hem soğuktur. Hem mutlak gereksinim, hem tehlikedir¹².

Aynı zamanda bir enerji kaynağı olan su, kontrollü aktığı zaman yaşamı sembolize eder. "Suya dalma -eğer yeniden dışarı çıkılabilirse- bilinci/bireyi üretken kılar, yaşam gücünü arttırır"¹³. Suyun ikili anlamı gibi yaşlı adam ve anne arketipleri de ikili bir anlam içerir. Yaşlı Adam, yaşlı bilge olarak hayalleri vaad eden bir yardımcı olarak karşımıza çıkarsa da gerçekleri çekinmeden ifade edişiyile de ürkütür. Bazen de Dede'nin kimliğinde sevginin ve nefretin, bilgeliğin ve çocuksuluğun içiçe geçişi görülür. Anne'ye gelince o her zaman dokunulmaz, sorgulanmazdır (bu nedenle

¹⁰ Ülkü Ayvaz, Toplu Oyunları 2 – Geriye Bakma / Bağlanma, Mitos Boyut Y., İst., 1999, s.52.

¹¹ A.g.e., s.9-10.

¹² Bilgin Saydam, Deli Dumrul'un Bilinci, Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi, Metis Y., İst.,1997, s.117.

¹³ A.g.e., s.117.

de anne arketipinin içindeki karşıtlık, seven anne-korkunç anne karşıtlığı görmezden gelinir ve belki de hesaplaşma hep bu yüzden eksik kalır). Baba'nın ona verdiği zarar, oğulların tümü tarafından koruyuculuk ve sevgiyle giderilmeye çalışılacaktır. Ancak aklını yitiren anne oğlunu kaosta yalnız bırakmıştır, oğul istediği kadar uğraşsın ona ulaşamayacak, onda huzuru bulamayacaktır.

Unutmama, kaosu kozmosa dönüştürmek için tekrar tekrar anımsama, şimdideki değişik etkilenimlerle kaynağa geri dönme, yani kişisel miti ve bunun içinden ben'i inşa etme çabası yorucu, bezdirici, acı veren ama kaçınılmaz bir çabadır. **Troya'yı Özlüyorum**'da oyuna adını veren, Adam'ın sık sık gezmeye gittiği Troya harabeleridir. Adam harabelerin dokuz kez yıkılıp yeniden yapılmasına hayranlık duyar. Bu defalarca yıkılıp yapılan bilincin katmanlarını gösterir adeta, bu katmanlardan bir benlik inşa etmenin zorluğunu ve hayranlık vericiliğini. Her şeye karşın en kötüsü geçmişini inkar etmek ve geriye atmaktır. **Yeniden Yaratma**'da annesine ısmarladığı çiçekli kumaşı çerçiden almayı unuttuğunda suçların en büyüğünü işler Küçüköğül. Yaşlı Adam/çerçi oyun boyunca süregiden acının, “şiiirini kaybetmiş olmanın” suçlusunu gösterir. “Hiç arayıp sormadın ki unuttun. (...) Binlerce yıl geçti. Kumaş yitip gitti. Onca emek ziyan oldu. (...) Yaşım tükendi. Kumaş dokumayı unuttum. Suç senin Küçüköğül, suç senin.”¹⁴.

İnsan kendisi için bir bilinmezliktir, kendisini doğadaki başka herhangi bir şeyle kıyaslayamayan, eşsiz bir fenomendir. “İnsan ruhunun doğal hali bileşimindeki unsurların birbirini itip kakmasından ve davranışlarının birbiriyle çelişmesinden – yani bir ölçüde çözülmekten oluşur”¹⁵. Bununla birlikte bu karmaşaya bir düzen getirmek, bedelini ağır bir şekilde ödense de, mümkün ve gereklidir. Çünkü ancak bu şekilde “örgütlü kitleye direnebilecek örgütlü bir bireysellik” oluşturulabilir. Benliğin hesaplaşmasında iki yol önerir Jung: Ya din, ideoloji gibi “sembol”lerde sentez aranacaktır ya da bizzat deneyimlerde. Ayvaz'ın kahramanları ikincisini tercih ederler çünkü ilk gruptaki sembollerden umut kalmamıştır. Tanrı yoktur, defalarca tekrarlanır bu. **Yeniden Yaratma**'da

¹⁴ İlkü Ayvaz, *Yeniden Yaratma*, Cem Y., İst., 1984, s.75.

¹⁵ C. G. Jung, *Keşfedilmemiş Benlik*, çev: Canan Ener Sılay, İlhan Y., İst., 1999, s.98.

Şapkalı Adam kendi kendine konuşur gibi “Tanrı yoktur” derken, **Troya’yı Özlüyorum**’da Peşine Düşülen, anons yapar gibi sağa sola bağırır bu sözü. Sanki insanın yeryüzündeki bırakılmışlığı hep akılda tutulmak istenir. Bir yerini acıtarak uyanık kalmaya benzer bu durum. İdeolojiler ise ölmüştür, insanı taşıyamaz, en azından Adam’ı. Hesaplaşmasını ya tek başına yapacaktır Adam ya da (Jungcu anlamda) “gölge”si sayılabilecek Doktor gibi bir sorgulayıcı/hekim eşliğinde. “Derin ırmaklarda bendim işte dedim. Bedenimdeki kırmızılıklardı sazların gümüş pırlıltısı. Ve Kimdim? Sordum çünkü. Tarihti yazdığım. Benim tarihim”¹⁶ der Adam. Soru, dram insanla yaşadıkça ve insan dönüştükçe tekrar tekrar sorulacak ve yeni yanıtlar bulunacaktır belki de. Yanıttan çok arayışın kendisi önemli olduğu için, bulunan her yanıt bir önecekine eklenecek ve yeni okumalara davet edecektir okuru.

¹⁶ Yeniden Yaratma, Ön.ver., s.75-76.



Kaynakça

ANDAÇ, Feridun, "Zamanı Kendi Üzerine Katlayan Yazar" (Ülkü Ayvaz İle Söyleşi), Cumhuriyet Kitap, 10 Şubat 2000.

AUGÉ, Marc, *Unutma Biçimleri*, çev: Mehmet Sert, Om Y., İst.1999.

AYVAZ, Ülkü, *Gri Oğullar*, Cem Y., İst., 1985.

_____, *İşlerin Yolunda Gitmesine Engel Olan Kim?*, Cem Y., İst., 1984.

_____, *Toplu Oyunları 2 – Geriye Bakma / Bağlanma, Mitos Boyut Y.*, İst., 1999.

_____, *Yeniden Yaratma*, Cem Y., İst., 1984.

_____, *Troya'yı Özlüyorum*, Yapı Kredi Y., İst., 1993.

_____, "Tiyatro ve İmgelem Dünyası", <http://kudu.sim.net.tr/tonline/ulku4.htm>.

CAMPBELL, Joseph, *Mit ve Anlam*, çev: Sabri Gürses, Kabalcı Y., İst. 2000.

CEVİZOĞLU, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Y., Ank. 1996.

DURŞUN, Yücel, "Zamanın Felsefi Algılanışı", *Göstergebilim Tartışmaları, Multilingual Y.*, İst., 2001.

ELİADE, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, çev: Sema Rifat, Simavi Y., İst., 1993.

_____, *Dinler Tarihine Giriş*, çev: Lale Arslan, Kabalcı Y., İst., 2003,

JACOBİ, Jolande, *C. G. Jung Psikolojisi*, çev: Mehmet Arap, İlhan Y., İst. 2002.

JUNG, C.G., *Keşfedilmemiş Benlik*, çev: Canan Ener Sılay, İlhan Y., İst., 1999.

_____, *Bilinç ve Bilinçdışının İşlevi*, çev: Engin Büyükinal, Say Y., İst., 1994.

SAYDAM, M. Bilgin, *Deli Dumrul'un Bilinci, Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, Metis Y., İst.,1997.

ŞENER, Sevda, "Zengin Düş Gücü", *Cumhuriyet Kitap*, 10 Şubat 2000.

TEKİNSİZ TEATRALLİK/
SAHNE-DIŞI'NIN
TEMSİLİ: EURYDİKE
OLARAK BECKETT
OYUNLARI*

UNCANNY THEATRICALITY/
THE REPRESENTATION
OF THE OFF-STAGE:
BECKETT'S PLAYS
AS EURYDICE

BELİZ GÜÇBİLMEZ**

Özet

Batı tiyatrosunun tarihi boyunca sahnedışı kimi zaman içselleştirilerek ve sahnenin eklentisi olarak kimi zaman da sorunsallaştırılarak ve sahneyi yapısöküme uğratacak uygulamalarla kullanımda olmuştur. Bu yazı sahnedışını bir yok-alan olarak kabul ederek kuramsal bir çerçeve kurmaya çalışmakta, özellikle Beckett'in oyunlarından yola çıkarak sahnedışının temsilini bilinçdışının ve geçmişin temsili olarak okumaktadır. Bunu yaparken de Bergson'un Hiçliğin Temsili düşüncesinden ve Maurice Blanchot'nun Orpheus ve Eurydike mitosunu yeniden okuyuşundan yararlanmaktadır.

Abstract

In the vast history of Western drama the off-stage has been used both as an internalized extension of the stage and as a problematized element that deconstructs the stage itself. This article considers the off-stage as a non-space in order to constitute a theoretical frame, and reads the plays of Beckett and their representation of the off-stage as the representation of the unconscious and past. Bergson's idea of "The Representation of Nothing" and Maurice Blanchot's rereading of the Orpheus-Eurydice myth are employed as references.

* Bu makale, 17-21 Kasım 2005 tarihleri arasında Polonya Krakow'da toplanan IFTR'nin (International Federation for Theatre Reserch) bir çalışma grubu buluşmasında sunulan bildirinin genişletilmiş ve türkçeleştirilmiş versiyonudur.

**Yrd.Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

Dil yokluktan doğar. Çünkü anlatma arzusunu kıskırtan yokluktur. Hakkında konuşulacak, hikaye edilecek olanın, nesnenin yokluğu onu şimdi burada temsille, seslenişle, sözle ya da yazıyla var kılmanın önkoşuludur. Barthes sevilenlere yazılan mektupları da anıştırarak *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da benzer bir konuya değinir. Kişi "sevilenin yokluğu söylemini kurup durur"ken bir yandan da tuhaf "görülmedik" bir durum hasil olmaktadır. "Öteki", gönderme yaptığım kişi olarak uzakta, "seslendiğim varlık olarak buradadır. Bu görülmedik çarpıklıktan, bir tür katlanılmaz buradalık doğar"; fiilin iki ayrı çekiminin arasında, "iki zaman arasında, gönderge zamanıyla söyleyim zamanı arasında sıkışıp kalmışım: gittin (bundan yakınıyorum), buradasın (sana seslendiğime göre)."¹ Öyleyse yazmak nesnesinin olmadığı yerde başlar ve bu anlamda hep olmayan'ın, yok'un temsilidir.

Yokluğu, yazmanın koşulu kabul eden yaklaşım Barthes'a özgü değildir. Tzvetan Todorov da "metnin içinde, hedefin(ya da hakikatin) yokluğu var kılır; hatta yokluk metnin mantıksal kökenidir, varlık nedenidir; hedef, yokluğuyla metni var eder. Aslolan unsur yoktur, yokluk aslolandır"² derken benzer bir noktaya işaret etmektedir.

Bu yazı, yazınsal metinle yokluk arasındaki ilişkiden yola çıkarak tiyatro sanatının yoklukla ilişkileneceği; dahası, yokluğu temsil etme kapasitesi üzerinde yoğunlaşıyor. Bunu yapabilmek için de işe tiyatronun yok-alanından; sahne-dışından başlıyor.

ÇERÇEVENİN İÇİ VE DIŞI

Benzetmeci Batı tiyatrosu hem fiziksel hem de yönlemsel olarak bir çerçeveleme sanatıdır. Tiyatro yazını ve uygulaması kendi tarihi içinde bu çerçeveyi kimi durumlarda sorgulamadan, uzlaşarak kabullenmiş ve varlığını/sunumunu bu çerçeveye göre örgütlemiş, belli dönüm noktalarında ise bu çerçeveyi sorunsallaştırmıştır. Çerçeve, sunum ve temsille ilgili olduğu kadar alımlama ile de ilgilidir; çerçeve oyun alanını belirler, anlatılan öykünün ve öyküye bağlı oyunsal (dramatik) eylemin sınırını çizer, gösterme

¹ Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev.Tahsin Yücel (İstanbul: Metis Yayınları,2000), s. 22.

² Tzvetan Todorov, "Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James", *Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends*. Ed. By David H.Richter (New York: St.Martin Pres, 1989).[900-917] p.901

ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki geçişli ilişkiyi kurar ve nihayet izlenme kurallarını belirleyerek konvansiyonları oluşturur. İzleyici için çerçevenin içinde gördüğü içerisidir; “oyuncuların girip çıktığı yerler, sahne ile dışarı arasındaki sınıra, ve aynı anda tiyatrodaki kapının gerçek ve simgesel önemine işaret eder.”³

Çerçevenin dışında kalanı, tiyatrodaki gösterilenin bir anlamda tamamlayıcısı ya da uzantısı olarak kabul ederek içselleştiren tutum Antik Yunan tiyatrosundan, gerçekçiliğe hatta uyumsuz tiyatroların kimi örneklerine dek takip edilebilecek bir tarihsel yaygınlık gösterir. Sahnede nasıl yorumladıklarından bağımsız olarak salt ait oldukları metinlerinden okunduğunda Oidipus’un gözlerini kör ettiği, Bakkhalar’ın Pentheus’u parçaladığı, Macbeth’in Duncan’ı öldürdüğü, Hedwig’in yaban ördeği yerine kendini vurduğu, vişne ağaçlarının kesilip durduğu, Ionesco’nun gergedanlarının koşuşturduğu yerdir sahnedışı.

Antik Yunan’ın “kanlı olayların sahnede gösterilmemesine” ilişkin kural haline gelmiş uygulaması, özellikle de bu dönemde, sahnedışını “kanlı” ve şiddetli bir yer haline getirmiştir. Elizabeth tiyatrosu kullandığı “dış mekanlarla” geniş bir temsil uzamı kurarken, Fransız neo-klasisizminin icadı olan ve Racine’le doruğuna ulaşan, bir odada geçen tragedya geleneği uygulamada ağırlık kazanmıştır. 1789’dan sonra değişen koşullarla birlikte 19. yüzyıl boyunca burjuvazinin siyaset ve sanat alanındaki egemenliği ile birlikte sahnenin iç mekanlar kurmaya başlaması ve özellikle de bu iç mekanların burjuva evlerinin oturma odaları olarak tasarlanması sınırları son derece belirgin bir içerisi-dışarı ayrımını da beraberinde getirmiştir. Gerçekçi tiyatroların iç-dış ayrımının somut örneklerinden birine odaklanmadan önce Shakespeare’in *Macbeth*’inden bir örnekle bir sahnedışı uygulaması örneği sunmakta yarar var. Oyunun hemen başında “savaş alanı yakınında bir ordugah”da Malcolm Subay’dan savaş alanında neler olup bittiğini anlatmasını ister. Subayın savaş alanından verdiği haber, oyun mekanını savaş meydanını da içerecek biçimde genişletmektedir.

³ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* trans by Christine Shantz (Toronto: University of Toronto Press, 1998), p.155.

Durum dengede gibiydi./ Gücü tükenmiş iki yüzücü misali, / ordular birbirine dayanmış,/ kıvılda yama olmuşlardı karşılıklı./ Tam o sıra, isyancıların başı, hainler haini,/ Gaddar Macdonald'a, batıdaki adalardan,/ Atlı, yaya, İrlandalı asker takviyesi geldi./ Talih denen sürtük onun yüzüne gülüyor gibiydi./ Ama sonuçta bu işe yaramadı./ Kahraman Macbeth- ki bu sifata fazlasıyla layık,/ Talihi hiçe sayarak, fazla işlemekten dumanı tüten, kanlı kılıcını savura savura/ [...] yolunu açıp sefilin karşısına dikildi./ Ağzını açıp tek bir söz etmeden,/ Adamın göbeğinden daldırdığı gibi kılıcını,/ Çenesinin altından çıkardı; Sonra da kellesini direğe geçirip/Bizim surların üstüne dikti./[...] En büyük silahı yiğitlik olan askerlerimiz,/ Haklı davaları uğruna saldırınca,/ Bu başıbozuklar , topuklarını kaldırıp/ Çil yavrusu gibi dağılmaya başlamıştı ki/ Norveç Kralı bir taktik uygulayıp,/ İlave silahlar ve takviye birliklerle/ Yeniden saldırıya geçti/ [...] İki kere iki kat güçle saldırdılar düşmana./ Sanki yaralardan oluk oluk akan kanda yüzmek/ Ya da yeni bir Golgotha yaratmak ister gibiydiler.⁴

Ya da cadıların kehanetlerinde imkansız gibi vurgulanmış ihtimaller bir bir gerçekleştiğinde bu kez Birnam ormanına dönüşmüş sahnede sözle canlandıran Habercinin sözleri anımsanabilir.

Tepenin üstünde nöbet tutarken,/ Bir ara Birnam'a doğru bakıyordum,/ Birden sanki orman hareket etti./ [...] Siz de görebilirsiniz uzakta değil, üç mil kadar ötede./ Yani yürüyen bir ağaçlık.⁵

Bu örneklerde genellikle Antik Yunan'da ve İspanyol Altın Çağ tiyatrosunda görülen yaygın bir uygulama olarak asal oyun kişileri dışında kalan ve genellikle oyundaki biricik ve geçici işlevi "dışardan haber vermek" olan "haberciler" in ağzından aktarılarak sahneye taşınan dışarı, sahnede temsil edileni büyütme, genişletme ve topografik olarak da yaygınlaştırmaktadır.

⁴ William Shakespeare, Macbeth çev. Bülent Bozkurt, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), s.20-22

⁵ aynı, s.135.

Gerçekçilik geleneğinin sahnedişı kullanımı, hem geleneği takip eder hem de ona katkıda bulunur. 19. yüzyıl gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden olan Ibsen'in tiyatrosunda sahne-sahnedişı, ya da eylem-öykü arasındaki oran ya da denge, -oyunlarının Sophokles'inkilerle karşılaştırılması için geçerli bir zemin oluşturacak biçimde- analitik yöneme başvurmuş olması nedeniyle sahnedişı lehine bozulmuştur. Yani Ibsen sahnelerinin sunduğu/gösterdiği "şimdi ve burada"sı, sahnediőisinin içerdiği "o zaman ve orada"ya oranla son derece zayıftır. Peter Szondi de Ibsen oyunlarının bu niteliğini "dramın krizi"nin işaretlerinden biri olarak algılayacak ve Ibsen'in oyunlarının, genel kanının aksine, *Kral Oidipus*'tan ne kadar farklı olduğunu gösterecektir. Szondi'ye göre "Burada [Özelde Brandt metninde ve genelde Ibsen'in oyun metinlerinde] geçmiş, Sophokles'in Oidipus'unda olduğu gibi şimdinin bir fonksiyonu değildir.[...] Ibsen dramaturgisinin çözümsüz biçim sorunudur bu"⁶; karşılaştırma yersizdir, zira *Oidipus*'ta

...[habercilerin anlattıklarından öğrenilen] hakikat yine de geçmişe ait değildir. Açığa çıkarılan geçmiş değil şimdidir. Oidipus halihazırda babasının katili, annesinin kocası, çocuklarının ağabeyidir.[...] dolayısıyla Kral Oidipus oyunun aksiyonu, oyunun şimdisi tarafından içirilmiştir.⁷

Dram sanatının dolaysız bir şimdi'yi temsil etme zorunluluğuyla karşıtlık oluşturacak biçimde Ibsen'in öyküleri şimdisinde pek az dramatik aksiyonun bulunduğu, tek mekanlı yapısını kendine eklemlediği genişletilmiş sahnedişı ile çoğullaştırır ve büyütür. Oyunun şimdinden daha önemli "o zamanda" olmuş olanlar giderek asıl belirleyici olur ve sahne, sahnediőisinin ikincil bir uzantısına dönüşür. Ibsen'in *Hedda Gabler* oyunu, yalnızca Tesman'ların evinin bir odasında geçmesine karşın, oyunda izleyicinin görmediği ama oyun kişileri tarafından işgal edilmeleriyle oyunun görülen mekanına dahil olan yargıç Brack'in bekar evi, Tesman'ın teyzesi Julie'nin hasta kızkardeőine baktığı evi, kırmızı saçlı şarkıcı Diana'nın randevuevi, Thea'nın kocası Elvsted ve Lövborg ile birlikte yaşadığı tepedeki yalıtılmış ev ile oyunun kapsadığı ve içinde kurulduğu mekanlar çoğullaşır; çoğalan mekanlar oyunun içerdiği şimdi'nin dışında bir zamanı gösteren saatleri kurar.

⁶ Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama* ed.and trans.:Michael Hays [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987], p. 16

⁷ aynı, p. 13.

Sahneye dışardan gelenler, bu mekanlardan Tesmanlar'ın salonuna, içeriye gelmektedirler. İçeri geldiklerinde, ya izleyicinin onları görmedikleri süre boyunca içinde buldukları bu mekanlara atıfta bulunur, ya da bu “dışarıyı” sözle anlatarak güçlü resimlerle somutlayıp, izleyicinin imgeleminde bu mekanları canlandırır. Giderek büyüyen, yayılan sahnedışı, sınırlarının belirsizliği ile, sınırları belirgin sahneye doğru akarak, sahnenin somut mekanını ve zamanını belirsizleştirir, ya da somutluğunu ve fizikselliğini tehdit etmeye başlar. Böyle bakıldığında bir sorunsal olarak kabul edilmediğinde bile sahnedışı kendiliğinden bir sorunsala dönüşme ihtimalini taşıyan, göstermenin ve görmenin belirlendiği bir sanat olan tiyatroyu da tehdit eden bir potansiyele dönüşür.

Buraya kadar somut uygulamalarla ele alınan sahnedişine daha teorik bir noktadan bakmanın zamanı geldi öyleyse.

SAHNEDİŞİNE TEKİNSİZ BİR YOLCULUK

Bilinenleri tekrarlayarak başlamalı. Tiyatroda üç ayrı alan vardır: Sahne, seyir yeri ve sahne arkası. Üçü de gerçek mekanlardır ancak sahne kurmaca bir mekanın göstergesine dönüşme kapasitesiyle diğer iki mekandan farklılaşır. Sahne arkası, oyuncunun, sahneye girmeyi beklediği, kostümünü giyip makyajını yaptığı rolüne hazırlandığı, oyunda rolü olmadığı süreler boyunca içinde beklediği, izleyicinin görmediği ve sahnenin arkasında bir yerde bu iş için ayrılmış mekanın adıdır. Oysa sahnedışı denildiğinde somut ve fiziksel varlığıyla değil de kurmaca bir mekana dönüşmüş haliyle “sahne”nin ardı, görünmeyeni kastedilmektedir. Oyuncuların değil de oyun kişilerinin izleyici tarafından görülmedikleri anlarda buldukları yerdir sahnedışı. Öyleyse görünmezliği ile hem tiyatronun yarattığı kurmaca evrenin dışındadır hem de gerçekliğin bir parçası değildir. Gerçek ile kurmaca arasında, bir geçiş bölgesi, bir koridor, bir tampon bölge, tarafsız bir alan olarak da nitelenebilir. İki dünya ile de ilintilidir ama herhangi biri tarafından içerilmemektedir. İki dünyanın dilinin, coğrafyasının ve aslında ikliminin dışında kalarak, elimizdeki “malzemeyle” tanımlanmaya, yerleştirilmeye, temsil edilmeye ayak direr. Bu dirence rağmen –belki de bu direncin kıskırtıcılığıyla demeli- sahnedişini temsil etmeye soyunmak öyleyse daha baştan sınırları

belirsiz, anlatarak kendimize ait kılamayacağımız, çünkü anlatmaya başlar başlamaz başka bir şeye dönüştüğünü gördüğümüz bir yokluğu, bir imkansızlığı temsil etmenin erken yenilgisini taşıdığı içinde. Anlam düzeyinde belirsiz olan optik düzeyde fludur ve fluluk tiyatro sahnesinin bozulup dağılmasına neden olur.

Sahne-dışı bir yer değil, bir düşüncedir. Sahneyi tersinden referans göstererek varolur. Sahne, gerçekçilerin istediği gibi “yaşamdan bir kesit”i gösterdiğinde, sahnedışı, bu kesit hariç, bütün yaşamdır. Öyleyse şöyle de denebilir; sahne-dışı dünyadan sahneyi çıkardığımızda geriye kalandır, “yüzölçümü” aşığı yukarı bütün bir evreni kaplar. Zamanı, zaman eksi şimdidir. Dolayısıyla sahnedışı hakkında konuşmak “o zaman ve orası” hakkında, gramerini bilmediğimiz ve takip edemediğimiz bir dilin içinden konuşmak demektir. Sözlüksüz, takvimsiz ve haritasız yaklaşıma çalıştığımız, ne bize ne de bir başkasına ait olan, bir yok-yerden söz edilmektedir öyleyse. İskoçya ve Kuzey İngiltere kaynaklı türetimi içinde “nasıl yapılacağını bilmek” anlamında *can*'den türetilmiş *canny* sözcüğünün içeriğinin tam tersinde, *un-canny*'nin, “neyi nasıl yapacağımızı bilememenin”, belirsizliğin ve tekinsiz olanın coğrafyasındayız. Tekinsiz sözcüğünün Almanca kaynağının (*un-heimlich*) içerdiği yersiz-yurtsuzluk/evsizlik anlamıyla düşünüldüğünde tekinsizlik sahnersizlik demektir. Sahne gösterimin ve ona ait bütün görmelerin ve göstermelerin, edimin evidir; öyleyse sahnersizlik, sahne olmayış, sahnedışı bakışı ve görmeyi engelleyen, öyleyse tiyatronun temeli kabul edilen *opsis*'i körlüğe dönüştüren bir yok-varlıktır.

Asal zorunluluğu görünürlük olan bir sanat olarak tiyatronun⁸ bu görünmeye direnen yok-alanı, tiyatronun ontolojisinde yarattığı çatlaktan da tekinsizlik üretmektedir. Ama aslında tekinsiz olan alımlayıcı için geçerlidir, kendi başına alımlayıcısından bağımsız bir tekinsizlik yoktur yani. Josette Féral'in ünlü teatrallik formülünü burada teatrallik teriminin yerine tekinsizlik terimini koyarak yeniden yazmak mümkün. “Tekinsizlik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle Öteki için geçerlidir.”⁹ Yani tekinsizlik, baktığında büsbütün tanımadığı bir şeyi değil, tanıdığı bir şeyi de değil, bu ikisinin rahatsız edici bir karışımını gören kişi

⁸ Martin Heidegger, “Science and Reflection” *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lowitt (New York: Harper, 1977), s. 163. Heidegger, teori ile tiyatro sözcüklerinin kökensel bağları üzerine düşünürken, tiyatroyu bir şeyin kendini dışa açtığı, gösterdiği görünüş, kendini sunduğu dış görünüm olarak tanımlamıştır

⁹ Josette Féral, “Performance and Theatricality”, *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982, s. 178. Féral'in yazıda geliştirdiği formülün aslı şöyle “Theatricality cannot be, it must be for someone. In other words, it is for the Other.”

açısından sözkonusu olabilmektedir.

Bu mesele üzerine 1906 yılında yazan Jentsch şöyle diyor:

Kişiyi tekinsizlik kapladığında artık kendini “yuvasında” gibi hissedemez; huzuru kaçmıştır bir kez, baktığı şey ona yabancıdır artık, ya da en azından ona öyle görünür... Bir şeyin ya da olayın yarattığı tekinsizlik etkisi bir tür yönünü bulamama ile ilişkilidir.¹⁰

Bu durumda tekinsiz olan yeni bir şeyin yarattığı heyecan değil, önceden bilindiği varsayılan bir şeyin şimdi kazandığı yabancılık niteliğinden doğan bir yeniden algılayıştır. Dolayısıyla tekinsizlik, şeylerin kendi niteliğinde değil, kavranışlarındadır, ya da bakanın algılayışındadır. Tıpkı teatrallikte olduğu gibi.

BEDENSİZ SESLER

Freud 1919 tarihli “Tekinsiz Olan” makalesinde, Hoffmann’ın “Sand Man” [Kum Adam] adlı öyküsünü yeniden okur ve bu öyküden hareketle tekinsizliğin kaynaklarından birinin de kişinin gözlerini kaybetme korkusu olduğunu söyler. Bu korku Freud’un yorumunda kastrasyon korkusudur¹¹ ancak burada “tekinsiz teatrallik” kavramının bir parçası olarak, bir sahne olayının karşısındayken izleyicinin görme yeteneğini/ayrıcalığını gerçekten kaybetmesi anlamıyla alınmakta ya da izleyicinin görme yetisinin elinden alındığı durumlardan doğmaktadır. Göz işlevsizleştikçe diğer duyu organları bu arada da en çok işitme duyusu öne çıkacak ve sahneye yönelmiş görme/göz odağı, sahnedişine açılan ikizine, işitme/kulak odağına dönüşecektir. Bu nokta *The Uncanny* kitabının yazarı Nicholas Royle’un da dikkatini çekmiş olmalı ki kitabında “tekinsiz olan”a eleştirel yaklaşabilmek için” der “işitsel boyutunun vurgulanması gereklidir.” Roy, Freud’un örneği olan Sand Man masalına atıfta bulunarak savını destekler: “Kum Adam’ın gelişi, öncelikle bir işitme deneyimi yaratıyor.”¹² Zira Nathaniel, Kum Adam’ı görmeden önce onun merdivenlerde yankılanan korkutucu ayak seslerini duyuyor ve aslında onun derin korkusunu yaratan da bu ses oluyor.¹³ Bu durumda tekinsizlikle, tekinsizliğin evi olan sahnedişıyla sesin ilişkisine biraz daha

¹⁰ Ernst Jentsch, “On the Psychology of the Uncanny”. Trans. Roy Sellars Angelaki (2:1) U.K: 1995 p.8.

¹¹ Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans: James Strachey (London: The Hogarth Press, 1964), p.233.

¹² Nicholas Royle, *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press, 2002), s.136.

¹³ a.g.e., s. 46.

yakından bakmak gerekiyor .

Sahnedişinin konvansiyel kullanımı, sahneye girerek Şimdi'ye dahil olan oyun kişilerinin sahnedişini sözle aktarması üzerine kurulmuştur. Az önce olanı, orada olanı sahneye sözleriyle aktaran oyun kişileri sahneye giriş ıkıŐları ile bu iki alanı birbirinden belirgin bir biçimde ayırır ve bu iki alanın birbirine karıŐmasını bir ölçüde engeller. Ancak sahnede (ve tabii seyir yerinde) sahnediŐından gelen bir ses duyulduğunda, sahnedişinin varlığı görmezden (duymazdan) gelinemeyecek bir varlık kazanmaya başlar.

Sahnedişinin hep el atında tutulan, kolay giriŐi ses'tir. Kaynağı görülmeyen seslerin yarattığı yaygın merak ya da endiŐe bu kolay giriŐin neden bu denli sık kullandığının da açıklamasını taŐıyor içinde. Tiyatro sanatı içinde görme odağının yerini alan işitme odağı, adına "tiyatro seyretmek" denilen güvenli süreci de tehdit ediyor. Gündelik yaşamdan farklı bir biçimde sahnede bir ses duyulduğunda ve sesin nereden geldiği "grlemediğinde" izleyici öncelikle sahne dışından geldiğine inanır. Böyle sesler diyelim *Martı* gibi örneklerde ehovyen bir Őiirsellik yaratabileceği gibi, *Godot'yu Beklerken* de olduğu gibi sahne-dışı evreninin "rktc sakini" Godot'ya *yani bir sahne-dışı yaratığına* ait olduğuna da inanılabilir. Yoğun ve bilinçli bir biçimde kullanıldığında sahne-dışı sesler, sahnede işitsel bir görsellik yaratmaya ve sahnedişinin tekinsizliğini sahneye taŐımaya başlarlar. Çünkü "ora"dan çıkıp gelmektedirler ve kaynakları gösterilmediği sürece, oranın belirsizliğine yatırım yaparlar. Kuşkusuz sesin doğasından gelen nitelikleri de izleyici izlenimini belirlemektedir. Ses, kaynağına doğrudan bağlıdır. Bir başka deyişle sesi kaynağına bağlayan iliŐki dolaysızdır. Kişinin kendisine en yakın niteliği sesidir. (rneğin bir aracı olarak adlandırılabilcek ayna olmaksızın kendi yüzümüzü, gözümüzü göremeyiz) Kişinin kendi sesi ile kurduğu süreğen ve dolaysız, aracasız ilişkisi, onu başka sesleri de kaynağı ile birlikte düŐünmeye iter. Dolayısıyla bu doğal iliŐki kasıtlı bir biçimde bozulduğunda; kişinin, sesi kaynağından bağımsız bir biçimde anlamlandırması olanaksızlaŐır. Ses onu üreten bedene aittir. Böyle bakıldığında "ses çıkarmak" deyimini, sesin içimizden çıktığını, bize ait bir Őeyken dışarı bırakıldığını ima eder. Bu an-

lamda sessiz bir beden, susku olarak adlandırıldığından, kabul edilebilirdir ama bedensiz ses, -özellikle de kendini fiziksel sunuma teslim etmiş bir sanat olan tiyatro içinde- tekinsizdir. Söylenenleri netleştirmek gerekirse, sahnede kaynağı görülmeyen bir ses duymak izleyiciyi doğrudan sahne-dışına (ya da sahedışını doğrudan izleyiciye) taşır ve tiyatro sanatına özgü bir tekinsizlik duygusu uyandırır. Freud'un anılan makalesinde tekinsizi tanımlarken atıfta bulunduğu tanımlardan biri de Schelling'e aittir: “*Unheimlich*, sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir.”¹⁴ Sahnedişı dünya sesini duyurduğunda, gizli kalma kuralını ihlal etmiş ve tekinsizleşmiştir.

BİLİNÇDİŞİ OLARAK SAHNEDİŞİ

Daha çok sesle taşındığımız sahne-dışı'nın “orası” kadar “o zaman”ı da imliyor oluşu, ikili bir zaman niteliğini de taşıması anlamına gelir. Şimdi'nin (sahnenin) referans noktası olduğu bir durumda zaman ancak “önce” ve “sonra” kategorileriyle algılanabiliyorsa eğer, sahne dışı bu iki zamanı birden taşımasıyla karmaşıklaşır ve belirsizleşir. Aristoteles devinimi (öyleyse sahne üzerinde olup biteni) algılamayı sağlayanın da bu önce ve sonra kategorileri olduğunu söyler.¹⁵ Ama yine de sahne-dışının imgesel bir yok-mekan olduğu anımsandığında, sahne-dışının “o zaman”ı daha çok geçmiş zaman olarak kavranma zorunluluğunu taşır. Şunu kastediyorum: “o zaman” denmesini sağlayan koşul, sahnenin şimdisi'dir; yani sahne-dışının temsil ettiği “o zaman” bir zaman sahne üzerinde görülmüş (olmalıdır) ve “şimdi” olmuştur. (geçmişin bu niteliği kazanabilmesi için bir zamanlar *şimdi* olmuş olması gerekir) Şimdi'de, sahne üzerinde temsil edilen, işi bitip, zamanını doldurup geçmiş zaman olduğunda sahne-dışına gömülmüştür. Dolayısıyla örneğin tiyatro sanatında sahnenin şimdiyi temsil etmek yerine geçmişe yönelmesi, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak yorumlanmalıdır. Öyleyse, bellek, bilinçdışı ve sahne-dışı arasında yakın bir bağ vardır. Bilinçdışı der demez akla gelen ilk isme, Freud'a dönmeli yine. “tekinsiz, aslında yeni ya da bilinmeyen değildir; tanıdık olanın, ya da zihinde çok önce kurulmuş olanın uğradığı baskılama süreci sonrasında tanınmaz hale gelişidir.” (394). Geçmiş sahneye her taşındığında şimdi olur, ancak bu şimdi sahnedişinden çağrılmış olmanın, yeraltından, gömüldüğü yerden koparılıp çıkarılmanın

¹⁴ Freud, ön.ver, s. 224.

¹⁵ Aristoteles, Augustinus, Heidegger, Zaman Kavramı, çev. Saffet Babür (Ankara: İmge Kitabevi, 1996), s.17.

yarattığı çarpıtıcı, bozucu, deforme edici etkiye maruz kalmıştır. Bu anlamda bastırılmış olanın geri dönüşü olarak sahnedışının zamanından sahnenin şimdisine, kaçınılmaz biçimde dönüşüme uğramış olarak taşınan geçmiş, bir belirsizlik ve yabancılık duygusu yarattığı kadar, bir tanıdıklık duygusu da yaratacağından tekinsiz olacaktır.

Freud sözkonusu makalede tekinsizlik teorisinin “etkili bir sağlaması” olduğunu söyleyerek bir örnek de verir. Erkek hastalarının bir çoğu kadın cinsel organının onlarda yarattığı tekinsizlik duygusundan söz etmiştir Freud’a. Freud’un açıklaması hazırdır; kadın cinsel organı, herkes için bir zamanlar “yuva” (heim) olmuş bir yerin kapısıdır. Ta en başta herkes bir biçimde bu kapıdan geçmiştir.

bir erkek rüyasında kendini bir yerde, bir ülkede bulur da, rüyasının içinde kendi kendine ‘burası çok tanıdık, sanki daha önce de gelmişim buraya’ derse, bu yeri annesinin cinsel organı ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda da tekinsiz olan, bir zamanlar, tekin olan’dı, yuvamızdı, yuvamız gibi olan yerdi, bize aşınaydı, öyleyse “un-” ön eki, baskılamayı simgeler.¹⁶

Almanca ve İngilizce’deki un- öneki burada (Freud’un yorumunda) kelimeyi olumsuz yapan, dolayısıyla kök sözcüğün karşıtını üreten bir ek olmaktan çıkar. “Tekinsiz olan bir biçimde tekin olan’ın bir alt türüdür” (377) Tiyatro terimlerine uygulandığında, sahne/sahne-dışı (tekin /tekinsiz); birbirinin karşıtı değil de birbirine rağmen ve birbiri pahasına bir arada düşünülmesi zorunlu iki terim haline gelir. Sahne yoksa sahne-dışı da yoktur, sahnedışının yokluğunda sahneden de söz edilemez. Hem bir arada olamazlar (bir yer sahne ise, sahne-dışı değildir çünkü, -sahnedışından gelen seslerin bu anlamda da bir sahne-sahnedışı biraradalığı yaratarak tedirginlik ürettiğini anımsayalım) hem de birbirlerinden ayrılamazlar. Öyleyse sahne/sahne-dışı hem bir çift, hem de aynı anda bir ikili karşıtlıktır. Sahne üzerindeki oyun kişileri açısından ve onların kurmaca düzeyinden, sahne-dışı içinden çıkıp geldikleri yerdir; öyleyse sahneyi doğuran rahimdir.

¹⁶ Freud, ön.ver., p. 245.

Sahne-dışının bilgisi, bilinçdışı “bilgidir”; sahne-dışı, sahnenin bilinçdışıdır. Peki bu “sahnenin bilinçdışı olarak sahnedişi”na ne gömülüdür? Sorunun birbirini içeren iki yanıtı varmış gibi görünüyor: sahne-dışına gömülü olan hiçliktir; ya da her ne gömülüyse, sahne-dışının karanlık ve dipsiz boşluğuna kapılarak hiçleşmiştir. Sorunun yanıtı temsil edilemez olan’ın içeriğinde saklıdır. Sahne hep bir varlık alanının temsili ise ve bu koşuldan kaçamıyorsa, bilinçdışı olarak sahnedişi, sahnede temsil edil(e)meyendir. Demek ki, şöyle de ifade edilebilir; sahnede temsil edilebilen ne varsa bunun dışında kalan her şey sahne-dışının içeriğini oluşturur; yani oradaki temsil, ya da orasının temsili imgesel olarak “hiçliğin” temsilidir.

HIÇLIĞIN TEMSİLİ

Sahnedişi ancak hiçliğin temsili ile temsil edilebilir. Peki ama tiyatro sanatı açısından hiçliğin temsil edilmesi ne anlam taşır ve bu temsil nasıl sağlanabilir?

Henri Bergson 1907 tarihli *Yaratıcı Tekamül* adıyla Türkçeleştirilmiş kitabının bir bölümünü “Hiçliğin Temsili” meselesine ayırmıştır. “Hiçlik” der Bergson “bir imge ya da bir düşünce olarak”, iki ayrı kavranışla ele alınabilir. Hiçlik’i imge olarak açıklarken okurlarını kendisiyle birlikte bir deney(im)e davet eder Bergson.¹⁷

“Diyelim ki gözlerimi kapıyor kulaklarımı tıkıyor, dışardan aldığım bütün duyuları birer birer körletiyorum.” diyerek başlatır Bergson bu ortak deneyi. Öncelikle, diyelim gözümüzü kapatmadan önce en son gördüğümüz şeylerin yakın anısının bilincimizde bıraktığı izi korumaya devam ediyoruz. Biraz daha çabıyla bu bilinci de söndürdüğümüzde, aynı anda bir başka bilincin uyanıldığını fark ediyoruz. Bilincimiz sönerken, buna tanıklık ediyor bu uyanmakta olan bilinç. Çünkü ilk bilinç, yerini ancak bir başkasına bırakarak, bir ikinci bilincin huzurunda sönümlenebiliyor. Yani ne yaparsak yapalım, ya içten, ya dıştan, hep bir şeyler algılamaya devam ediyoruz. Dışarıdaki nesnelere bilmeyi kestiğimizde, kendimizi içimizdeki öteki bilince çekiyoruz. Bu içsel bilinci susturduğumuzda, bu kez tükenmekte olan bilincimizi dışarıdaki

¹⁷ Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev. Şekip Tunç (İstanbul: M.E.B., 1947) s. 356 Bu kitaptan söz ettiğim bölümlerde, Türkçe çevirisine zaman zaman atıfta bulunsam da, genelde Türkçe’ye “Mevcudiyet ve Yokluk” olarak çevrilen bölümden doğrudan alıntı yapmak yerine dilinin zor anlaşılır niteliği yüzünden metnin İngilizce çevirisinden okuyarak kendi sözlerimle ifade etmeyi seçtim.

bir nesne gibi algılayan hayali/imgesel bir bilinç, iç bilincin suskunluğundan doğuyor. İmgelem bir bilinçten diğerine geçebilir; bir "dışarıyı", bir "içeriği" öldürebilir ama ikisini aynı anda ortadan kaldıramaz. Çünkü birinin yokluğu diğerinin baskın varlığını içermektedir. Hiçlik imgesini yaratmak için verdiğimiz uğraş, zihnimizin sürekli dış gerçeklik ile iç gerçeklik arasında gidip gelmesine yol açar. Bu gidiş gelişler trafiğinde öyle bir nokta vardır ki; o noktada artık ne iç gerçeklik, ne dış gerçeklik algılanamaz. O noktada artık birini algılamıyoruzdur ve diğerini algılamaya başlamamışızdır; işte tam böyle bir noktada, Bergson'a göre hiçlik imgesi oluşmaktadır. Bu imgeyi daha sonra yeniden işbaşına çağıracağım.

Ancak felsefecilerin bir sorunsal olarak ele aldıkları hiçlik imgesi değil, hiçlik düşüncesidir. Bergson için hiçliği düşünmek "bin kenarlı bir çokgeni düşünmek" gibidir.* Her şeyin yok olduğunu düşünmek kolaydır. Çevremizde gördüğümüz ne varsa hepsinin birer birer yok olduğunu düşünebiliriz. Bir nesne, iki nesne, üç nesne... sayıyı istediğimiz kadar arttırabiliriz. Böylece her şeyi yok etmiş oluruz. Ama acaba öyle mi? Bir düşüncenin düşünce olabilmesi için onu bir araya getiren parçaların bir arada durabilmesi gerekir. Yoksa eğer bir düşünceyi oluştururken biraya getirdiğimiz unsurlar, aynı hızla dağılıyorsa "buna artık fikir değil, sadece laf denir"¹⁸ "Daireyi tanımladığımızda," pek çok daireyi düşünebiliriz ama "kare bir daire düşünemeyiz; çünkü dairenin oluşum yasası, bu figürü düz çizgilerle tanımlama ihtimalini dışarıda bırakır". Burada da durum aynıdır; "silme" işlemi tekil değil de "bütüncül" bir işlem olarak görülmediği sürece "her şeyi yok etmek" salt retorik olacaktır, tıpkı "kare daire" gibi.

Öyleyse yok olan bir nesne yerinde bir hiçlik bırakacaktır fakat bu kavrayış ancak anımsayan ve uman bir tanık için geçerlidir. Kişi bir nesnenin varlığını anımsamıyorsa, onu yeniden görmeye ilişkin bir beklentisi yoksa o nesnenin yokluğundan ya da ardında bıraktığı hiçlikten söz edilemez. Öyleyse hiçlik ancak anımsayan ve uman bir alımlayıcı için geçerli olabilir. Belleğin olmadığı yerde hiçliği temsil etmek olanaksızdır, beyhudedir öyleyse.

* Yaratıcı Tekamül'de Bergson, Descartes'ın şu sözünü alıntılıyor: "Nitekim Descartes, "bin kenarlı bir poligonu hayal etmek mümkün olmasa bile yapılması imkanını açıkça tasarlamak kafidir" diyor. (s 359.)

¹⁸ Bergson ön.ver. s. 360

Bergson'un hiçlik imgesine ve düşüncesine ilişkin akıl yürütmesini uzun uzun ele almanın bir anlamı var. Tiyatro evreni açısından bakıldığında, hiçlik imgesi ya da düşüncesi, tiyatro tarihi boyunca bastırılmış olanı, tiyatronun temsil etmekten/göstermekten kaçınmış olduğunu, doğrudan ele almadan çevresinden dolaşıklarını içermektedir. Tiyatronun kendi "hiçlik"ini temsil etmesi ancak bu imtina edilmiş olanı önemseyen, geçmişin bütünüyle unutulmaya terk edilmesine izin vermek istemeyen bir izleyici karşısında ve yalnız ve ancak böyle bir izleyici için anlamlı olacaktır. Yani tiyatrodaki sahne, sahne-dışını temsil etmeye yöneldiğinde, temsilin nesnesi hiçlik olduğunda, anımsama ve umma yeteneği yüksek bir izleyici kitlesi ima edilmektedir. Sahnenin bilinçdışı ya da belleği olarak sahne-dışı, sahnenin gösteremediğini gömdüğü sanal bir yer olma niteliği kazanarak izleyicinin bilinçdışı ya da belleğiyle buluşmak üzere görünür kılınmaya çalışılır. Sahnedışının müdahalesiyle zenginleşen ve söküme uğratılan sahne artık algının değil anının, algılamanın değil varlıkla yokluğu bir arada içeren anımsamanın mekanı olmuştur.

ORPHEUS OLARAK BECKETT: ORADA KİMSE VAR MI?

Latin şairi Vergilius'un anlatımıyla Orpheus ve karısı Eurydike'nin mitsel öyküleri umuttan çok umutsuzluğun taşıyıcısıdır ve bir "başarısızlık miti" oluşuyla da "yaşamın trajedisini" temsil eder.

Orpheus ve Eurydike miti [...] kaydedilen başarısızlığa rağmen, sevenin, korkunç eşiğin ötesinden kayıp sevgilisiyle birlikte geri dönme olasılığının olduğunu öne sürer. Dünyalar arasındaki karşılıklı açık ilişkiyi olanaksız kılan, her zaman için insan zayıflığının küçük bir hatası, hafif fakat kritik bir belirtisidir, bu yüzden insan neredeyse eğer küçük, şaşırtıcı kazadan kaçınabilse her şeyin iyi olabileceğine inanır.¹⁹

Vergilius'un "Georgica" adlı eserinde aktardığı mit Campbell'in sözünü ettiği hatayı olabildiğince küçültür ve bu hatadan kaçınmanın mümkün olabileceği duygusunu uyandırır. Orpheus dilere destan ozanlık sanatının gücüyle yeraltında karşılaştığı pek çok belayı atlatır ve sevgilisini bulur

¹⁹ Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev. Sabri Gürses (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s.238.

Gitti sokuldu Tænarius dağının boğazlarına kadar/
yüksek kapılarının oraya yer altı tanrısı Dis'in. / girdi
kapkara bir korkuyla gölgelenmiş ormana/ ölü ruhla-
rın ve titreten kralların karşısına dikildi/insan yakarıő-
larıyla yumuşamayan yüreklerin dikildi karşısına/ Ve
Erebus konutlarının en kuytu yerlerinden / hafif ruh-
lar çıkageldi, onun ezgileriyle sarsılan/[...] Artık Orp-
heus bütün belalardan kurtulmuş geri dönüyordu/
ve kendisine geri verilen Eurydike, gelmekteyken/
Proserpia'nın koőtuđu Őarta uyararak/ kocasının ardın-
dan yürüye yürüye/ havanın daha yüksek katlarına
doğru/ Orpheus birden bir çılgnlık etti, boş bulundu/
ölüm tanrıları bađıőlamasını bilseler/ bađıőlanırlar bir
çılgnlıktı bu:/ Eurydike'si iőıđın altına tam çıktı çıka-
cakken/ unutup duruverdi, gönlüne yenildi, döndü
baktı arkasına/ İşte bir anda bütün çabalar oracıkta
uçtu gitti/ bir anda kopuverdi amansız zorbayla yapı-
lan anlaşmalar/ bir gümbürtüdür yükseldi, hem de üç
kez, Avernus batağından/ Haykırdı Eurydike: "Bu ne
Orpheus, bu ne?/ Bu ne çılgnlık böyle, seni de yok
eden, zavallı beni de/ İşte gene geri çağırır beni zalim
kader/ uyku kapatır kararan gözlerimi/ dört yanımı
saran gece götürür beni elveda/ Giderim işte uzata
uzata ellerimi sana/ artık senin olmayan güçsüz elle-
rimi"/ dedi ve birdenbire bir duman gibi karıştı hafif
yellere/ gitti karıştı yöne doğru, görünmez oldu/ ve
Orpheus görmedi bir daha/ ruhlara tutunup dil dök-
meye çalışan Eurydike'yi²⁰

Mitos yaşayanların dünyası ile ölülerin dünyası arasında bir ge-
çiő olduğunu ima eder gibi görünse de, sonundaki başarısızlık
bu bilgiyi anlamsızlaőtırarak geçersizleőtirir. Orpheus'un sana-
tıyla zorladığı kapıların bir imkana değil de imkansızlığa açıldı-
đını düşünenlerden biri de, mitosu yeniden okuyan Maurice
Blanchot'dur. Blanchot'nun Yazınsal Uzam adlı çalıőmasının
"Orpheus'un Bakışı" başlığı altında ele aldığı mitosun yeniden
yorumlanıőında artık Orpheus'un kuralı unutulması küçük, anlık
bir dalgnlık değil, bir zorunluluktur. Bu zorunluluk da mitosu,
yitirilmiş olanı sanat ve temsil yoluyla bulmanın ve elegeçirme-

²⁰ A.Kadir'in çevirisinden alıntılanarak aktaran Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978), s.25

nin imkansızlığının alegorisine dönüştürür. Orpheus'un Hades'e inişi, yazarın, kurtarılamaz, geri getirilemez olanı geri getirmek için inmeyi göze aldığı karanlık derinlikler ve ölümün mühürlendiği imkansızlıktır.

Ama Orpheus Eurydike'ye doğru inmiştir: Eurydike, onun için, sanatın ulaşabileceği uçtur, o, kendisini gizleyen bir adın altında ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzunun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi görüldüğü son derece karanlık noktadır[...] Orpheus'un yapıtı... onu gün yüzüne çıkarmak ve ona gün içinde, biçim, metin ve gerçeklik vermektir. Orpheus, bu "noktaya" karşıdan bakmak dışında, gecenin içinde gecenin merkezine bakmak dışında her şeyi yapabilir. Ona doğru inebilir, hatta daha güçlü olarak, onu kendine çekebilir, ve kendisiyle birlikte onu yukarı doğru çekebilir, ancak (ona arkasını dönerek) yönünü değiştirerek. Bu yön değiştirme ona yaklaşmanın tek yoludur.²¹

Yitirenlere, yitirilene "Bütün Düşenlere", sahnedeşine gömülene adanmış oyunlarıyla Samuel Beckett tiyatro dünyasının gerçek Orfeus'udur. Yazdığı oyunlarla Beckett bütünüyle imkansız olanı hedefler: temsil edilemeyi, "adlandırılmayan"ı ve hiçliği dile getirmeye soyunur. Orfeus'un Eurydike'yi yeniden yeryüzüne getirme isteği aynı zamanda onun bir zamanlar sahip olduğu yaşamı, nefesi ama bir yandan da biçimi, sözü, ışığı ve gerçekliğini geri verme isteğidir. Ancak yokların evreninde geçirdiği süre Eurydike'yi yokluğun özüne yaklaştırmış, bu özü içseliştirme yol açmıştır. Artık canlı bir yanı kalmadığından olacak, yaşayanların gözüne görünmesi de olanaksızdır. Yani eğer Orpheus yaşayanların dünyasından gelme biri olarak Eurydike'yi -yokluğun özünü-günüşiğine çıkarmayı istiyorsa bunu ancak ona bakmaktan imtina ederse gerçekleştirebilecektir. Beckett'in de temsil edilemez olanı temsil ederken kullandığı yöntem ya da uyguladığı kural budur işte. Sahnedeşi ve sahnedeşinin bütün anımsatıcıları uğruna, sahnenin konvansiyonlarını terk eder Beckett. Onun oyunlarında sahnedeşi karanlığı ve sesi ile sahneye taşınır, sahnede bu iki asal niteliği ile temsil edilir. Oyun kişilerini görünüm ile görünmezlik arasında askıda tuttuğu her durumda,

²¹ Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam çev. Sündüz Öztürk Kasar (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1993), s. 163.

sahnedişinin sahneye sızmasına, giderek de sahneyi ele geçirmesine izin verdiği bir gizli geçite işaret etmiş olur. Sahneye sokulan, sızan sahnedişi, eşliğinde getirdiği karanlığı ile sahnenin tanım gereği görme/görölme üzerine kurulmuş varlığını sekteye uğratır, iŐlevsizleŐtirir.

Mutlu Günler'in tepesine birinci perdede yarı beline, ikinci perdede çenesine dek gömölü Winnie izleyici tarafından hiçbir zaman tamamı görölmemiŐ bir figürdür. *Oyun* metninde E(rkek), K(adın)1, K(adın)2 izleyiciye yalnızca “önde ortada birbirine değen, yaklaşık bir metre boyunda, tıpatıp aynı üç gri metal küpün... ağzına sıkımiŐ bir”²² baş olarak görölürler ve bu sadece baŐlardan oluşmuş görölürölük de kendi kaprisi ile her defasında yalnızca birini aydınlatan ve yalnızca aydınlatıldıkları süre boyunca konuŐmalarına izin veren hareketli bir iŐıĐın oyunu ile kesintiye uğratılır. Beckett *Geliş ve Gidiş* oyununa eklediği notlarda Flo, Vi, Ru isimli oyun kişilerinin “sahne dışına çıktıkları görölmez” diye yazar, “Aydınlık bölgeden birkaç adım uzaklaŐmaldırlar” ve iŐık, “yalnızca oyun bölgesinde yoĐunlaŐtırılmıŐ yukarıdan verilen, yumuŐak bir iŐık.” olmalıdır. “Sahnenin geriye kalan kısmı olabildiğince karanlık”²³ tutulmalıdır. *Beşik* metninde iŐık “dururken veya sallanmanın tam ortasında yüzde odaklanmıŐtır. Bu durumda, konuşma boyunca yüz iŐıĐa salınımla girip çıkar”²⁴ *Geliş ve Gidiş, Oyun, Beşik* metinlerinde oyun kişileri bir görölür, bir kaybolurlar, yani bir sahnededirler, bir sahnediŐinde, aydınlatılmıŐ alanla, karanlık arasındaki gidiş gelişlerinde, Bergson'un kendi “hiçlik” imgesini bulduğu bir anı gösterirler. İç gerçeklikle dış gerçeklik arasında, içeriği ile dıŐarıĐı arasında zihnimizin artık ikisine de eşit mesafede olduğu, birinden diğerine geçemediği bir noktada, “Şu anda burada mı, başka yerde mi, görölüyor muyum, görmölüyor muyum” sorusuna bir anda yanıt veremediğimiz bir aŐamada Becketyen hiçlik imgesi de kendini üretmeye baŐlamaktadır.

Krapp'ın Son Bandı, Sözsüz Oyun II, Ben Değil, Bu Kez, Beşik, Ohio Doğaçlaması metinlerinde sahne oyun alanlarının dışında yaratılan bütünüyle karartılmıŐ bölgelerle kuŐatılarak daraltılmıŐtır. İndirgenerek minimize edilmiş haliyle sahne çevresini sarmalayan karanlık bölge -Prospero'nun deyimiyle- “zamanın karanlık

²² Samuel Beckett, *Tüm Kısa Oyunları çev. Akşit Göktürk, Güven Turan ve diğerleri* (İstanbul: Mitos Boyut, 1993) s.170.

²³ a.g.e. s.220-221

²⁴ a.g.e. s. 292

ve dipsiz derinlikleri”ni yakına getirmiş, hatta o dipsiz derinliklerin sahneyi büsbütün işgal etmesine izin vermiştir.

Beckett şunun farkındaydı: eğer niyetiniz “oraya ve o zaman”a gömülmüş olanı deşip çıkarmaksa, bakışın baştan çıkarıcılığına kapılmamalısınız. Beckett’in arkasına katıp getirdiği Eurydike şimdi buradadır, sahnededir ama izleyicinin yokedici bakışından onu koruyan şefkatli karanlığın içinde tutulmaktadır.

Beckett’in sahnedişini temsil etmesinin karanlık dışındaki bir diğer aracı da sestir. Eurydike’yi bulma umuduyla sahnenin Hades’ine, bilinçdışına, sahnedişine “indiğimizde” feragat ettiğimiz görme duyumuzun yerine keskinleştirmek durumunda olduğumuz, işitme duyumuzu koymalıyız ki orada yolumuzu bulabilelim. Sahnedişinin dili yalnız “kendisi için, ancak öznenin ortadan kaybol”masıyla bulunur.²⁵ Beckett’le “uzun zaman bize görünmez kılınmış bir uçurumun ucunda duruyoruz”dur.²⁶ Sahnedişi sesler, konuşan öznenin görünmezliğiyle sahnedişi dili kurarak Orpheus’un müziğinin yerine geçmiştir. *Beşik, Bu Kez, Nefes, Ben Değil ve Adımlar* oyunlarında bedensiz sesler yarattıkları işitsel görsellikle gözlerle dinlenmek üzere sahneye doluşur izleyiciyi de dinleyen izleyiciye dönüştürürler.

Peki bu sesler ne söylemektedirler? Sahnedişinden gelen bu sesler, sahnedişine ait bir içeriği taşıyorlarsa sahneye, sözcükleri önem kazanıyor. Bütün görünen oyun kişileri gibi, Beckett’in görünmeyen sahnedişi sesleri de geçmişle, ama parçalanmış, bozulmuş bir geçmişle, amnezik anımsamanın diliyle uğraşıp dururlar. Geçmiş oradadır ama hep belirsizleşmiş, flulaşmış, eksiltilmiş haliyle. Adını bir türlü koyamayacağımız, bir hikayeyi bütünüyle kuramayacağımız, ama bir hikayenin belli belirsizliğini sezebileceğimiz bir mesafede durmaktadır geçmiş. Tekinsizlik buradadır işte; geçmişten, oradan, bilinçaltından kopup gelmiştir, uzun zaman gömülü kaldığından olacak bozulmuş, belirsizleşmiş, yer yer çürümüştür; bu haliyle de bakan için hem aşına hem yabancıdır. Geçmişin de bir temsil olduğunu saptayan Richard Terdiman “indirgemenin temsiline asal önkoşulu” olduğunu söyler zira “geçmişin şimdi iken sahip olduğu içerik, geçmişe dönüştüğünde hemen her zaman telafi edilemez biçimde derinden de-

²⁵ Maurice Blanchot, Michel Foucault Hayalimdeki Michel Foucault, Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi, çev. Ayşe Meral (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, Kasım 2005) s. 15.

²⁶ aynı

rine hafifletilmiş, azaltılmış bir versiyon haline gelir"²⁷ Geçmişin geri getirilemez niteliği Eurydike'yi bir daha günüőğünde görmeyenin imkansızlığıdır. Ama burada Beckett'in göstermeye çalıştığı, gerçekte geçmişte olanlarla, bugündeki temsilleri arasındaki belirgin ve kaçınılmaz ayrıma ilişkin bir farkındalıkla ilintili değildir sadece. Geçmişini anımsanan biçimiyle yeniden yazmaya değil de bastırılmış biçimiyle temsil etmeye soyunur Beckett. Yazarın bilinçli müdahalesinin devrede olmadığı, -dolayısıyla kurucu öznenin yittiği- bir süreçte, bilinçdışına yani sahnedışına gömülü haliyle geçmişini ifadesiz bir tonla ifadelendirir. Eurydike'yi arkasına katmış gelirken, sahnedışının içeriğini sahneye çıkarmaya çalışırken yani, olanaksız bir olanağın o daracık patikasından yürür. Beckett temsil edilemeyi temsil etmenin peşindedir ve onun için yazmanın başka bir hedefi, açıklaması da olamaz. Ama yeraltının kuralı onun için de geçerlidir; bulduğuna bakamaz, bakışı yaratısına yasaklanmıştır, bulduğuna bakmadan, ona yeniden biçim vermeden, oradan bulduğu haliyle ortaya çıkarır. Daha mağaranın kapısındaiken bulduğu şey çoktan nitelik değiştirmiş tekinsizleşmiştir. Sahnenin bilinçdışı olan sahnedışına gömülen ne varsa hepsinin temsili, teatralliği tekinsizleőtiren koşul olarak alınmalıdır.

Bitirmeden önce hep aynı meseleyi, yalnızca bir tek meseleyi "çözme" uğraşan yazarın sesine kulak verelim öyleyse:

Kımıldayan hiçbir şey yok. Biraz (olsun) kımıldayan. Ötelerde hayaletlerin otuz bin gecesini. Ötelerdeki karanlığın ötesi. Hayalet ışıklar. Hayalet geceler. Hayalet odalar. Sevgili... sevgili hayaletler diyecekti az kalsın. Kendini sarsacak o sözcüğü bekliyor. Orada karanlık boşluğa bakıyor öylece. Dökülüyor titrek dudaklarından anlaşılması zor sözcükler. Başka konulardan söz ediyor. Başka konulardan söz etmeye çalışıyor. Başka konu kalmadığını anlayıncaya kadar sürüyor bu. Başka konu olmadı hiç. Tek konu oldu hep. Bir tek o konu. Ölüler ve gidenler. Yaşadıkları hayat. Git sözcüğü üzerine kurulu. Git sözcüğü. Işığın şimdi gitmesi gibi. Gitmek üzere olması gibi. Odada. Başka nerede olabilir? Göz ötelerdeki her şeyi görmeden. Yalnızca küre. Öteki değil. Anlatılamaz olanı. Hiçbir yerden. Hiçbir yerin her yerinden. Anlatılamaz ölçüde zayıf. Yalnızca küre. Yalnızca giden.²⁸

²⁷ Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and Memory Crisis* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1993), p. 22.

²⁸ Beckett, *öner*, s. 290.



Kaynakça

- Aristoteles, Augustinus, Heidegger. *Zaman Kavramı*, çev. Saffet Babür , Ankara: İmge Kitabevi, 1996.
- Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Beckett, Samuel. *Tüm Kısa Oyunları* çev. Akşit Göktürk, Güven Turan ve diğerleri, İstanbul: MİTOS Boyut, 1993.
- Bergson, Henri. *Yaratıcı Tekamül*, çev. Şekip Tunç, İstanbul: M.E.B., 1947.
- Blanchot, Maurice ve Foucault, Michel. *Hayalimdeki Michel Foucault, Maurice Blanchot: Dışarının Düşüncesi*, çev. Ayşe Meral , İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Kasım 2005.
- Blanchot, Maurice. *Yazınsal Uzam* çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses , İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Erhat, Azra . *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.
- Féral, Josette. "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'" [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans: James Strachey , London: The Hogarth Press, 1964, ss.219-253.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lowitt , New York: Harper, 1977.
- Jentsch, Ernst . "On the Psychology of the Uncanny". Trans. Roy Sellars Angelaki (2:1) U.K: 1995. ss. 6-14
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* trans by Christine Shantz , Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny* , Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Shakespeare, William. *Macbeth* çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama* ed. and trans.: Michæl Hays , Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and Memory Crisis* , Ithaca, London: Cornell University Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan. "Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James", *Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends*. Ed. By David H. Richter , New York: St. Martin Press, 1989. ss.900-917

SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR

CULTURAL TRAUMA ON
STAGE: OYUNLARLA
YAŞAYANLAR

ADNAN ÇEVİK*

Özet

Bu çalışma Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı oyununun kültürel travma teorileri doğrultusunda eleştirisidir. Oyunlarla Yaşayanlar'ı Türkiye'nin politik, sosyal ve kültürel tarihinde ele almak kültürel travma teorilerine dayalı bir okumayı gerekli kılar. Dahası bu türde bir okuma oyunu etkileyen tiyatro dışı unsurları da ortaya çıkarır. Araştırmacı, kültürel travma düşüncesini eleştiri kuramı olarak uygulanabilecek şekilde genişletmiş ve Oyunlarla Yaşayanlar'daki travmatik dokuyu ortaya çıkartmıştır. Kültürel travma somut durumların sayısına bağlı olarak süregelen sosyal değişim zincirinin halkaları arasındaki bağlantıdır. Kültürel travma kültürün morfolojik yapısında değişimine veya kültürel bozulmanın yıkıcı döngüsüne ait bir dönem olabilir. Bu bağlamda, Oyunlarla Yaşayanlar, Türkiye'de batılılaşma hareketinin başlangıcından beri Türk halkının yaşadığı kültürel travmayı yansıtan yegâne dramatik metinlerden biridir.

Abstract

This study offers a critique of Oyunlarla Yaşayanlar by Oğuz Atay in terms of cultural trauma theories. Locating Oyunlarla Yaşayanlar within the context of Turkey's political, social and cultural history requires a reading based on cultural trauma theories. By extension it also reveals how extra-theatrical factors impact on the play's dramatic structure. The researcher explicates the notion of cultural trauma as applicable to the theory of criticism and presents a traumatic sequence in Oyunlarla Yaşayanlar. Cultural trauma is treated as a link in the ongoing chain of social changes; depending on the number of concrete circumstances. Cultural trauma may be a phase in the constructive morphogenesis of culture or in the destructive cycle of cultural decay. In this regard, Oyunlarla Yaşayanlar is one of the unique dramatic works representing the cultural trauma that Turkish people have experienced since the beginning of the Westernization movement in Turkey.

* Okutman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kesin iyi olanı, daha güzele ulaşmayı ve gelişimi getirdiği düşünülüyor için sosyal değişimin idealize edildiği dönemler yaşanmıştır. Ancak, günümüzde sosyal değişim bu biçimiyle ele alınmamaktadır. 20. yüzyıl, geçmişle karşılaştırılmaz boyutlardaki sosyal değişimlere sahne olması nedeniyle insanları farklı bir ruh haline getirmiştir. Bu ruh hali ne gereğinden fazla iyimser ne de ilerlemecidir. İnsanlar değişimin karanlık yüzüyle karşılaştıkları için daha şüpheli olmuştur. Çünkü değişim, acı ve cefa çekme özdeşleşmiştir.

Değişimin tarihi üstüne sosyal teoriler araştırıldığında başlıca üç söylemin baskın olduğu görülür. Birincisi, 19. yüzyıl boyunca modern çağın doğuşu ve yayılışının kutlandığı gelişim söylemidir¹. Daha sonra, 20. yüzyılın ortalarında gelişim düşüncesinin yok olduğu² ve kriz söyleminin hâkim olduğu görülür³. 20. yüzyılın sonunda çok daha fazla sıklıkla ve aniden, travma kelimesi hastane veya psikiyatri koşullarının dışında dile getirilmeye başlanmıştır. Bu kültürel travma teorilerinin doğuşudur. Bu teori sosyal ve beşeri bilimler alanında kullanılmaya başlanırd⁴.

KÜLTÜREL TRAVMA TEORİSİ

Kültürel travma kavramına özellikle modern sosyal değişime eleştirel yaklaşım bağlamında ihtiyaç duyulur. Sosyal varoluş veya tarih yazmaya dayanan gelişim ve ilerleme sonrası değişim teorileri sosyal biçim değiştirmeyi sürekli, rastlantısal ve bir yere kadar amaçsız ve açık uçlu yorumlar. Sosyal biçim değiştirme geçmiş gelişim dönemlerinin kazanımlarının oluşturduğu bir yapıda kendini gösterir ve tüm toplumca kabul edilen ortak bir medya tarafından şekillendirilir⁵. Sosyal varlığın gelişimi geçmişin mirası olan kültür ortamında oluşur. Bu ortam süregelen sosyal değişimi simgeleyen, ifade eden, sınırlarını belirleyen ve yorumlayan tüm toplumca kabul edilen kullanıma hazır şablonlardır⁶.

Böylesi bir sosyal değişimin belirtileri şöyle sıralanabilir:

¹ Piotr Sztompka, *Rethinking Progress* (Boston: Unwin Hyman, 1990), s. 51-55.

² Robert A. Nisbet, *History of the Idea of Progress* (New York: Basic Books, 1980), s. 13-14.

³ Robert Holton, "Problems of Crisis and Normality in the Contemporary World", (ed. J. Alexander ve P. Sztompka), ön. ver. Sztompka, 1990, s. 39 – 52.

⁴ Cathy Carute, *Trauma: Explorations in Memory*, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1995), s. 102-107. Magaroh Maruyama, "Post-totalitarian Deconversion Trauma", *Human Systems Management* 15, s. 135 -137 ve Arthur G. Neal, *National Trauma and Collective Memory*, (New York: M. E. Sharpe, 1998), s. 99-101.

⁵ Basın yayın kuruluşlarının tümü anlamında değil iletişim ortamı anlamında kullanılmıştır.

⁶ Piotr Sztompka, *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 22-23 ve Piotr Sztompka, *The Sociology of Social Change*, (Oxford: Basil Blackwell, 1993), s. 8-9.

SAHNEDEKİ KÜLTÜREL TRAVMA: OYUNLARLA YAŞAYANLAR

1. Toplumsal ortak noktalar üstüne yoğunlaşma, sosyal değişimin itici gücü insanları bir araya getiren farklı ortaklıklara yerleşmiştir.
2. Kültürel kaynaklara sınırlı erişebilen unsurların etkilendiği kültürel zorlamaların tanımlanması,
3. Geçmiş sosyal değişimlerin geçerli ortak noktalarına odaklanarak bunların gelecekteki sosyal değişim potansiyelini belirlemek,
4. Geçmiş sosyal değişimlerin geleceğe dair olumsuz ve karşıt etkilerini dikkate almak, diğer bir deyişle ortak noktaların gelişmeci olmayan yönlerini bulmak,
5. Geçmiş sosyal değişimin millet, sınıf, meslek, bölgesel topluluklar ve sosyal hareketler gibi toplumun farklı kesimlerine etkisini gözlemlemek,
6. Gelecekteki hareketlilikleri etkileyebilecek ani değişim dönemlerini gözlemlemek,
7. Sosyal değişimin temposunu, ritmini ve süratini gözlemlenmek,

Eğer sosyal değişim bu biçimde ele alınırsa geçmiş değişimler gelecek değişimleri aydınlatmak için önemli veriler içerir. Böylece hızlı, ani ve radikal değişimlerin incelenmesi ön plana çıkar. Çünkü bunların etkileri derin ve uzun sürelidir.

Travma kelimesi sosyal değişim alanında ele alındığı zaman bir dizi değişim muhasebesinin yapılması gerekir. Potansiyel olarak travmatik olduğu düşünülen değişimin dört asal değişim özelliği vardır.

1. Ani ve süratlidir.
2. Radikal, derin, karmaşık ve öz deşıştırıcı niteliktedir.
3. Belirli bir kaynağı vardır. Empoze edilmiş, dışsal ve dışarıdan gelen olarak algılanır.
4. Belirli bir ussal çerçevede ele alınır. Beklenmeyen, umulmayan, şaşırtıcı, şok edici ve reddedilen sosyal oluşumlardır.

Bu noktada, kültürel travmaya yol açabilecek farklı boyutlarda ve önemde sosyal değişiklik şöyle sıralanabilir:

1. Devrimler (başarılı veya başarısız)
2. Ekonominin veya borsanın çökmesi
3. Radikal ekonomik reformlar (devletçilik veya özelleştirme)
4. Göçe zorlama veya etnik temizlik
5. Soykırım ve kitleler halinde öldürme
6. Terör ve şiddet eylemleri
7. Politik liderin öldürülmesi ve devlet yöneticilerin istifası
8. Gizli arşivlerin açılması ve geçmiş hakkındaki gerçeklerin ortaya serilmesi
9. Milli kahramanlık geleneğinin yeniden yorumlanması
10. İmparatorluğun çökmesi ve savaş kaybedilmesi

Ancak, tüm sosyal değişimlerin travmatik süreci başlatacağını iddia etmek olanaklı değildir. Bu nedenle, yukarıda sayılan listenin tamamının travmatik olacağı düşünülmemelidir.

Özetle, travma durağan değil, dinamiktir. Onun bir evrim süreci olduğu ve kendine özgü bir düzende ilerlediği söylenebilir. Bu sürecin mantığı Neil Smelser'in kendi terminolojisiyle "katma değerli dinamikler"⁷ olarak tanımladığı sosyal hareketlerin filizlenmesine benzer. Buna göre travmatik süreç analitik olarak başlıca altı evrede gerçekleşir.

1. Travmanın gelişmesi için uygun kültürel ve yapısal ortam;
2. Travmatik durumlar veya olaylar;
3. Kültür mirası bağlamında travmatik olayların kendine özgü biçimde tanımlanması, yorumlanması, sınırlarının belirlenmesi ve ifade edilmesi;
4. İnanç ve davranış biçimlerindeki travmatik belirtiler;

⁷ Neil Smelser, *Theory of Collective Behavior*, çev. Adnan ÇEVİK (New York: The Free Press, 1968) s. 44.

5. Travma sonrası düzenlemeler, diğer bir deyişle sosyal kontrol;
6. Sonlanan travma (travma sürecinin sona ermesi veya bir başka travmatik sürecin başlangıcı)

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için altı aşamanın da açıklanması gereklidir.

Kültürel alanda düzensizlik, sapma ve uyumsuzluk olduğu zaman kültürel travmayı besleyen koşullar olgunlaşmış olur. Diğer bir deyişle, insan yaşamının ve sosyal eylemlerin normal ve bilinen içeriği homojenliğini, uyumunu ve dengesini yitirip değişik hale geldiği veya hatta birbirine zıt kültürel kutuplaşma başladığı zaman kültürel travmadan söz etmek mümkün olabilir. Bu noktada, meydana gelen ani ve şiddetli değişikliklerin kültürün özünü oluşturan saygınlık değerleri, temel inançlar ve genel normlarda derin zedelemelere neden olması beklenmelidir.

Her şeyden önce, kültürel düzensizlik bazı önemli, ani ve beklenmedik sosyal değişim dönemleri sonucunda gelişim gösterir. Böyle dönemler kültürel varsayımları derinden etkiler veya tam anlamıyla saygınlık değerleri, kimlik ve ortak gurur mekanizmasıyla uyumsuzluk gösterir. Savaş yenilgisi, bastırılan bir özgürlük hareketi, imparatorluğun dağılması, dini değerlerin aşınması, geleneksel aile normlarının geçerliliğini yitirmesi, politikacıların yasa dışı davranışları kültür travmasının başlaması için uygun zemini hazırlayan dönemlerin habercisi olarak kabul edilebilir. Ayrıca, ait olunan toplumun ortak bilincinde işlenen bir suçla bağlı hissedilen ortak utanç ve suçluluk kabul edilen ortak kültürel prensipler ile çatışacağından kültürel düzensizlik yaşanmasına neden olabilir⁸. Vichy rejimi⁹ ve Nazilerle ortaklık olasılığının Fransızların üstünde yarattığı utanç; Amerikan toplumunu saran kölelik dönemi gerçeği, Nazi Almanya'sının Yahudi Soykırımı ve Doğu Avrupa ülkelerinin komünist geçmişleri kültürel düzensizliğe örnek gösterilebilir. Kısaca, yukarıda sayılan tüm durumlar karşısında kültürel düzensizlik öncül kültürel temeller olarak nitelendirilen mevcut ve/veya geçmişin gerçeklerinin çatırdamasıdır.

⁸ M. Roth, *Memory, Trauma and the Construction of History*, (New York: Columbia University Press, 1995), s. 44.

⁹ Vichy rejimi veya Vichy Fransa: (Fransızca: Régime de Vichy veya Vichy) 1940 – 1944 yılları arasında Nazi Almanya'sı işgalindeki Fransız hükümetidir. Philippe Pétain liderliğinde otoriter bir yönetim sergileyen Vichy, kukla bir hükümetti ve Nazilerin politikaları çerçevesinde hareket etti. Önce Londra'da daha sonra Cezayir'de Özgür Fransız Güçleri bu yönetimin karşısındaydı.

İnsanların yaşadığı ve yaşamaya alışık olduğu kültürün yeni ve farklı bir kültür tarafından ele geçirilmesi de kültür düzensizliğine neden olur. Bu türde bir kültür düzensizliği kendini iki biçimde gösterir. Birincisi, göç hareketlerinde olduğu gibi uzamın değişmesidir. İnsanlar basitçe farklı bir kültür ortamına girerler ve bu yeni ortamda uyumsuz olarak nitelendirilirler. Ancak bu durumun tam karşıtı bir başka kültürel düzensizlik oluşumundan da söz etmek mümkündür. Bu ikinci biçimde, insanlar hareket etmez, ancak yabancı kültür onları etkisi altına alır ve tıpkı istilalar, kolonileşme veya emperyalist etki gibi, ancak daha ılımlı, kurnazca, çoğunlukla küreselleşme kılığında Batılılaşma, Amerikanlaşma ve hatta *McDonaldlaşma* isimleriyle literatüre geçmiştir¹⁰. İnsanlar bir anda kendilerini yerli kültürden farklı bir başka kültürün içinde bulur. Eğer bu durum dayanılmaz ve acı verici olursa ciddi bir kültürel travma süreci başlar. Bu türde kültürel düzensizlik Bronislaw Malinowski'den Ulf Hannerz'e kadar birçok sosyal antropologun ilgi alanı olmuştur.

Kültürel düzensizliğin oluşması beklenmeyen teknolojik, ekonomik veya politik gelişmelerin yol açtığı alışılmadık yaşam biçiminin doğal bir sonucudur. Böylece insanlar kendilerini istem dışı gelişmiş veya durumun koşulladığı geleneksel kültürden farklı yeni bir yapı içinde bulur. Yeni oluşum kültürel açıdan kabul görmeden önce geleneksel kültür toplumca onaylanmış olma niteliğini yitirerek problemlili ve engelleyici hale dönüşür. Sonuçta, geleneksel kültür saldırgan veya modası geçmiş olarak kabul edilir. Bu türde bir kültürel düzensizliğin sonucunda genellikle kuşak çatışması ortaya çıkar. Yaşlılar geleneksel kültürü savunurken, gençler yeni toplum düzeninden yanadır. Kültürel açıdan geçiş dönemlerini belirleyen bu türde düzensizlikler "kültür metamorfozu"¹¹ olarak tanımlanmıştır. Cinsellik, aile yapısı, eğlence, çalışma hayatı, sanatsal üretim biçimlerinin ve algılamalarının değişimi bu türde bir kültürel düzensizliğe yol açması açısından örnek olarak gösterilebilir.

¹⁰ Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, (London: Routledge 1996), s. 57 ve George Ritzer, *The McDonalitzation of Society*, (Newbury Park, Pine Forge Press, 1993), s. 34.

¹¹ Margaret Scotford Archer, *Culture and Agency*, çev. Adnan ÇEVİK (Cambridge: Cambridge University Press 1986), s. 76.

Bir başka kültür düzensizliği oluşumu geleneksel kültürün kendi içinde oluşabilir. Kültür için düzensizlikler çok çeşitli oluşabilir. Birincisi, düzensizlik kültürün farklı kesimlerde eşit olarak geliş-

memesidir. Kültürel geri kalma ile sonuçlanan bu durum kısaca bir kesimin diğerinin gerisinde kalması demektir¹². Örneğin, hukuk, ekonomi, finans ve bankacılık, popüler kültür alanlarında komünizm sonrası ülkelerde görülen gelişmeler bu biçimde ele alınabilir¹³. İkinci olarak, geçmiş kültür ile uyuşmayan, uyumu zedeleyen yeni tanımlamalar ve inançların yeniden değerlendirilmesini gerektiren kültürün kendi içinde oluşan gelişmeler düzensizliğe neden olabilir. Luther'in din alanındaki reformları, Copernic'in astronomi alanında devrim niteliğindeki çalışmaları, Einstein'in fizik alanındaki paradigmaları değiştirmesi bu türdeki kültürel düzensizliklere örnektir. Üçüncü olarak, kültür alanındaki keşifler, gerçeklerin ortaya çıkması veya yeni kanıtların belirmesi üzerine olayların veya insanların geçmiş yargılarını yeniden gözden geçirmeleri zorunluluğunun belirmesi kültürel düzensizliğin nedenidir. İsviçre bankalarının Nazi Almanya'sı ile ilişkisinin ortaya çıkması İsviçre toplumunun bazı kesimleri için travmatik etkiler yaratmıştır. Dördüncü olarak, kültürel düzensizlik geçmişin yeniden yorumlanması sonucunda ortaya çıkabilir. Fransız devriminin sözde yeniden yorumlanmasında terör ve şiddete odaklanılması veya Colomb'un Amerika'yı keşfinin Kızılderililerin yok edilmesi ekseninde yeniden yorumlanması ait oldukları toplumların mitlerini derinden sarsacağı için kültürel travma yaratacak etkiler üretebilir.

Bununla birlikte, yukarıda sayılan kültürel düzensizliklerin mutlaka kültürel travmaya dönüşeceği söylenemez. Travmatik süreç ancak uyumsuzluk, gerginlik ve çöküntünün üstesinden gelinmesinin bir sorun olarak algılanmasıyla tetiklenir. Yukarıda yapılan sınıflamada düzensizlikten kültürel travmaya dönüşüm toplumun entelektüel, ahlaki ve sanatsal hareketliliği tarafından şekillendirilir ve çoğunlukla sosyal hareketliliğin doğurduğu eylemlerle şiddetlenir. Özellikle, materyalizm sonrası değerler veya kültürel sorunlara yönelmiş yeni sosyal hareketlilik etkin rol oynar. Eğer medyada, açık oturumlarda veya politik tartışmalarda nefret dolu tartışmalar varsa; değerler ve yargılar derinden tartışılıyorsa; belirli konular sinemanın, tiyatronun, edebiyatın ve şiirin sürekli gündemindeyse; eğer sosyal hareketlenme kültürel hoşnutsuzluğu ifade eder olmuşsa; o zaman önü alınmamış ve gelişen bir kültürel travmanın varlığından söz etmek olasıdır.

¹² William Fielding Ogburn, *On Culture and Social Change* (ed. O. D. Duncan), (Chicago: The University of Chicago Press 1964), s. 173.

¹³ Ralf Dahrendorf, *Reflections on the Revolution in Europe*, (New York: Times Books, 1990), s. ve Piotr Sztompka, "Looking Back: The Year 1989 as a Cultural and Civilizational Break", *Communist and Post-Communist Studies* 29 (2), s. 115 – 129.

Kültürel travmanın bir başka belirtisi insanların sürekli belirli bir konudan konuşması, buna karşın o konu hakkında bir şeyler yapmak istememesidir.

Travma, tıpkı diğer sosyal oluşumlar gibi, nesnel ve öznel olabilir. Belirli bir olay veya olguya dayanan travmanın ister hayali ister gerçek bir olaya dayansın normal ve rutin olanı zedelemesi en genel özelliğidir. İnsan doğası gereği düzenli, rutin, tekrarlanan, süregelen, standart, tahmin edilebilir, garanti edilmiş bir ortamda yaşamayı ister. Bu koşullar insanın güvenlik ihtiyacının karşılanmasına hizmet eder. Travma ise bir kırılma, düzensizlik ve yaşanan evrenin kaosa sürüklenmesi sonucunda ortaya çıkar. Travmatik deneyimin şiddeti yarattığı düzensizlik veya kırılmanın, geçmiş düzen veya düzenin devam etmesi isteğiyle doğru orantılıdır. Bu nedenle travmanın şok etme niteliği olan olaylar sonucunda gerçekleştiği söylenebilir. Bu durumda travmanın şiddeti temelde iki nedene bağlıdır. Birincisi, geleneksel, düzenli ortam ile travmatik olay sonrasında meydana gelen farklılık ne kadar büyükse travmatik deneyim o kadar güçlü olacaktır. İkincisi, travma ortak değerler özüne ne kadar çok etki ederse, o kadar güçlü hissedilecektir.

Travmatik olaylar veya durumların yarattığı travmatik koşullar en genel anlamıyla sıra dışı koşullar, alışılmadık ilişkiler düzlemi, ke-sintiler ve kaos ortamında gerçekleşir. Bununla birlikte, travmatik durumların sadece olumsuz koşullara bağlı olarak geliştiğini id-dia etmek olanaklı değildir. Bunun en önemli örneği Doğu Avrupa ülkelerinin komünist rejimin yıkılmasından sonra Batı ülkeleriyle yakınlaşmalarına rağmen yaşadıkları travmadır. Emil Durkheim bu durumu *başarı anomisi* olarak daha önceden açıklamıştır¹⁴. Doğu Avrupa ülkelerinde yaşanan bir tür değişim travmasıdır. Bu değişim önce coşkuyla karşılanmış olmasına rağmen, bu ülkelerde daha sonra işsizlik, statü kaybetme, yoksullaşma ve suçluluk oranının artmasına bağlı travmalar yaşanmıştır.

Durkheim'e göre travma sosyal bir gerçekliktir. Belli bir grubun tüm üyelerini etkiler. Etkilenen grubu sırasıyla aile, mahalle, şehir ve ülke biçiminde ele almak olasıdır. Bu biçimiyle grubun ortak

¹⁴ Emile Durkheim, *Suicide*, (New York: The Free Press, 1951), s. 83.

değerlerini değiştiren ve etkileyen her türlü olay ve olgu travmatik olarak kabul edilmelidir.

Bu anlamda kültürel travma, kültürü etkiler ve kültür katmanlarını direk olarak etkileme özelliği vardır. Hızlı ve aykırı bir sosyal gelişme sonrasında kültür iki kutuplu hale gelir. Kültürün sembolleri geçmişte olduğundan çok farklı anlamlar kazanmaya başlar, geçerli değerler değerini yitirir, minik ve jestler bile geçmişte olduğundan daha farklılaşır, inançlar inkâr edilir, idoller yok olur. Kültürel travma bu biçimiyle diğer travma türlerinden çok daha uzun süreli ve şiddetli olabilir. Ortak bilinç ve bilinçaltı aracılığıyla kalımsal olarak kuşaklar boyunca etkisi sürer. Günümüzde Doğu Avrupa ve Balkanlarda bu türde bir travmanın izlerini görmek olasıdır.

Burada ele alınan biçimiyle kültürel travmanın sosyoloji kuramları çerçevesinde çok daha önceden ele alındığı da bir başka gerçektir. Anomi, uygarlık yetersizliği, sosyal sürtüşme, güvensizlik, ortak suçluluk duygusu, ortak utanç, kimlik bunalımı, krizlerin haklılaşması, kültürel boşluk bunlar arasındadır.

Buraya kadar incelenen kültürel travma aslında kendisinden çok daha büyük bir sosyal değişimin parçasıdır. Sosyal değişim süreklidir ve her an varlığını sürdürür. Sosyal değişim içinde travmatik sürecin başka değişimlerin bir sonucu ve yeni değişimlerin ateşleyicisi olmak üzere iki farklı rolü vardır. Bu açıdan bakıldığında kültürel değişim mekanizması kültürel travmayla sonuçlanan ve buna bağlı olarak yeni bir değişimin başladığı bir diyalektik içinde sürekli varlığını korur. Bu açıdan bakıldığında, kültürel travma her ne kadar olumsuz etkilerinden söz edilmiş olsa bile toplumsal açıdan asla ulaşılamayacak olumlu olana doğru bir hareketlenmeyi de işaret eder. Geçerli değerlerin yok olması her ne kadar acı verici olsa bile, yeni olanın tohumlarının atılması için kültürel travmanın yaşanması bir zorunluluktur. Bu durumda kültürel travma farklı bir açıdan kültürel birleştirme ve yapılandırma aracıdır denilebilir.

Sırasıyla Rönesans, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, iki büyük dünya savaşı ve günümüzde küreselleşme dünyanın sürekli bir değişim içinde olduğunun tarihsel kanıtlarıdır. Tüm dünyada dram sanatı toplumsal değişime karşı sürekli bir duyarlılık içinde olmuştur. Bunun en önemli nedeni değişime uğrayan toplumlarda insanın yadsınamaz bunaltılar yaşamamasıdır. Değişim eskinin tüm kurumlarının, gelenek ve göreneklerinin ve hatta inançların kökten sarsılmasına neden olur. Bunun doğal sonucu insanın ait olduğu, olması gereken veya olduğunu düşündüğü topluma yabancılaşması, öz bilincini yitirmesi ve kimi zaman yok olmasıdır. Travmatik deneyim kendi içinde bireysel olma özelliği göstermesine rağmen bireyin yaşadığı *ethos* ile de yakından bağlantılı olduğu bildirilmiştir¹⁵. Porter özetle geçmişin dinsel ve ilmi gerçeklerinin hükümraniğine karşı duran Avrupa Aydınlanma Dönemi'nde Batı kültürünün asal amacının usamlamanın ön plana çıktığı bir toplum gelişmesine ulaşmak olduğunu belirtir¹⁶. Modern zamanın isteği tahmin edilebilir bir düzene ulaşmaktır. Bauman bu görüşün imkânsızlığı üstünde durmuştur¹⁷. Gerçekte, düzen ve düzensizlik diyalektik kavramlardır ve çatışmadan, karışmadan arındırılmış bir toplum düşüncesi modern zamanların en büyük yanılsamasıdır. Bu noktada Charles Taylor'un *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* adlı eserinde bir kültürün ahlaki araştırılmasının yapılmasında başlıca üç eksenin varlığından söz eder: 1) insan hayatına saygı, 2) iyi ve anlamlı bir yaşamın temelleri, 3) kişisel onur kavramı. Sözü edilen bu üç eksen farklı kültürde çeşitli ağırlık değerlerine sahiptir. Taylor'a göre "modern zamanlar ikinci eksenin üstüne inşa edilmiştir" ve "modern insan yaşamı bir anlamı olup olmadığı bunaltılı bir biçimde sorgular"¹⁸.

Bu bağlamda, günümüzde travma tanımlaması "içsel yaşamın toplumsal yaşamdan ayrılmasını"¹⁹ da kapsayacak biçimde değiştirilmiştir. Böylece Kimberley'in travma teorileri açısından karşı çıktığı "PTSD'nin²⁰ sosyal ve kültürel" boyutlarının "göz ardı edilmesinin"²¹ önüne geçilmiş olur. Toplumsal değişimin travmatik deneyimlere yol açtığı açıktır. Bunun etkileri en fazla yukarıda sözü edilen kültürün ahlaki boyutlarının değişime uğraması çerçevesinde analiz edilebilir. Bununla birlikte değişimin travmatik etkisinin en yoğun yaşandığı toplumsal kurumların belirlenmesi

¹⁵ John Jenkins, "Ethnocultural aspects of posttraumatic stress disorder. Issues, research, and clinical applications", Culture, emotion, and PTSD, (Ed. Marsella, A. J., Friedman, M. J., Gerrity, E. T. and Scurfield, R. M.), (Washington DC: American Psychological Association, 1996) s. 165–182.

¹⁶ Roy Porter, A social history of madness: Stories of the Insane, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987), s.

¹⁷ Zygmunt Bauman, Modernity and Ambivalence, (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 243.

¹⁸ Charles Taylor, Sources of the Self. The Making of the Modern Identity, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 17.

¹⁹ Patrick J. Bracken, "Post-modernity and post-traumatic stress disorder", Social Science & Medicine, Volume 53, Issue 6, Eylül 2001, 733 – 743, s. 741.

²⁰ Post Traumatic Stress Disorder

²¹ Laurence J. Kirmayer, "Confusion of the senses: implications of ethnocultural variations in somatoform and dissociative disorders for PTSD" (ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), Ethnocultural Aspects of Posttraumatic Stress Disorder. Issues, Research, and Clinical Applications, (Washington DC: American Psychological Association, 1988), s. 150.

açısından Kimayer ve Young'un çalışması önem taşır. Bu araştırmaya göre:

Birçok farklı kültürden insan için ailenin veya ait olunan grubun uyumu bireysel özerklikten önce gelir.²²

Prof. Dr. Yılmaz Esmer'in 2003 yılında gerçekleştirdiği *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması* başlıklı TÜBİTAK Projesine göre Türkiye'de insanların değişimin kaynaklı bir travma yaşadığını söylemek mümkündür. Esmer, Türk insanını şöyle tanımlar:

Ülkenin geleceği hakkında kötümser
Oy verme dışında siyasal katılım düzeyi düşük
Sivil örgütlere katılım düzeyi son dere düşük
Siyasal kurumlara fazla güveni olmayan
Yurttaşlar olarak birbirlerine hemen hiç güvenmeyen
Değişik olana, marjinal, aykırıya fazla hoşgörüsü olmayan
Çoğunluğu kendisini ortanın sağında tanımlayan
Oldukça eşitlikçi ve gelir dağılımındaki bozukluktan rahatsızlık duyan²³

Türk insanını tanımlayan bu ifadelerin ardında kültürel travmanın izlerini görmek olasıdır. Türk toplumu "olumsuzluk ve beklentisizlik ya da umusuzluk düzeyleri"²⁴ çok yüksek insanlardan oluşur.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA KÜLTÜREL TRAVMA

Son yıllarda özellikle İstanbul'da "Kaliforniya Villaları" olarak nitelendirilen milyon dolarlık evlerin satılabilmesi, büyük alışveriş merkezlerinin ve otellerin açılması, özel üniversitelerin yatırımcıların dikkatini çekmesi batılılaşma anlamında değişim sürecinin durmadığını gösterir. Ayrıca, Metalica konserine 30.000 kişinin gelmesi yanında arabesk müzik hayranlarının da aynı sayıda olduğu gerçeği değişimin sınırlarını belirlemesi açısından önemlidir. Bu noktada gelir ve kültür düzeyinin yüksekliğinin ve düşüklüğünün birbirine bütünüyle zıt iki sosyal sınıfın oluşmasına neden olduğu söylenebilir²⁵. Ancak her iki sosyal sınıfın da mutluluk düzeylerinin aynı seviyede ve düşük olması yaşanan kültü-

²² Laurence J. Kirmayer ve A. Young, "Culture and somatization: clinical, epidemiological, and ethnographic perspectives", *Psychosomatic Medicine* 60, 1998, 420-430, s. 427.

²³ Prof. Dr. Yılmaz Esmer, *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması*, TÜBİTAK SSB Proje No: SBB-3004, [PR-2003-489], 2002, s. 24.

²⁴ Prof. Dr. Ziya Özcan ve diğerleri, *Toplumsal Yapı, Refah Göstergeleri ve Toplumsal Raporlama*, TÜBİTAK SSB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003, s. 74.

²⁵ Feyzan Erkip, "Global Transformations versus Local Dynamics in Istanbul Planning in a Fragmented Metropolis" çev. Adnan ÇEVİK, *Cities*, Volume 17, Issue 5, October 2000, s. 371 - 377.

rel travmanın bir göstergesidir.

Kültürel travmanın dram sanatı tekniği açısından çatışma ve çelişki üretme potansiyeli olduğu açıktır. Dramatik olanın vazgeçilmez ögesi çatışma kültürel travma kapsamında başlıca iki biçimde dramatik metne yansıtılır: 1) Saygınlık değerleri değişimi, 2) toplumsal yapının değişimi. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu repertuarının bu iki tema üstüne kurulu dramatik metinler açısından oldukça zengin olduğunun altı çizilmelidir.

Türk toplumunda saygınlık değerleri değişiminin temelinde “geleneksel” ve “modern dünya görüşleri arasındaki farklılık” olduğu düşünülmektedir. Bu iki dünya görüşünün “laik” ve “din”²⁶ sürtüşmesine yol açtığı öne sürülmüştür. Türkiye’nin içinden geçtiği değişim sürecinde yaşadığı saygınlık değerleri karmaşası hakkında Heinz Kramer’in tespiti ilgi çekicidir:

Türkiye’de yeni sosyal hareketin temel hatası kesin ve yol gösterici değerler sisteminin olmamasıdır. Küreselleşmekte olan Batı medeniyetinin karakterini yol gösterici değerler bağlamında açıklık ve yaşanan toplumda bireyselleşmenin teşvik edilmesi oluşturur. Bu iki nitelik hem dine dayalı geleneksel Türk davranış biçimi kodlarıyla hem de eşit toplum merkezli Kemalist prensiplerle kesinlikle ters düşer. Sonuç olarak, Türkiye’de yerleşmiş davranış biçimleri ve değerler sistemi medya tarafından yurtdışından ithal edilen ve mevcut organik dünya görüşünü zedeleyen yeni görüşlerin tehdidi altındadır.²⁷

²⁶ Zaymay Khalilzad, *Future of Turkish – Western Relations: Toward a Strategic Plan* çev. Adnan ÇEVİK, (Santa Monica: Rand, 2000), s. 10 ve Heinz Kramer, *Changing Turkey: Challenges to Europe & The United States* çev. Adnan ÇEVİK, (Washington: Brookings Institution Press, 2000), s. 11.

²⁷ y.a.g.e., s. 12.

²⁸ Karen Horney, *Neurosis and Human Growth; the Struggle Toward Selfrealization*, (New York: Norton, 1950), s. 12.

İster geleneksel ister modern olsun sürekli değişen veya değiştirilmek istenen saygınlık değerleri Türkiye’de bireyselleşmenin önünde bir engel oluştururken aynı zamanda Karen Horney’e göre birey olarak öz gerçeklemek zorundaki Türk insanının karşısında travmatik bir deneyim olarak durur. Ana hatları çizilen saygınlık değerlerine dayalı travmanın nedenleri derinlemesine incelendiğinde “ekonomik gelişme, politik yönlendirme ve ideolojik gelişme”²⁸ olarak üç ana başlık altında toplanır. Türk oyun yazarlarının saygınlık değerleri bağlamında temsil ettikleri zümre,

meslek grubu veya sosyal sınıfın tipik özelliklerini yansıtan oyun kişilerine yer vererek kurguladıkları oyunları yine bu üç ana başlık altında toplamak mümkündür.

Ekonomik gelişme maddi olanakların yetkinliği biçiminde algılanabilir ve buna dayanan öz gerçekleştirme biçimine dram sanatı tarih boyunca şiddetle karşı durmuştur. Erdemle desteklenmeyen ekonomik gelişmenin doğurduğu travmatik sonuçlar dram sanatının sürekli gündeminde yer almıştır. Türk tiyatrosu repertuarında bu türde oyunlar çoğunluktadır. Maddi gücü öz gerçekleminin tek yolu olarak kabul eden ve kazanç mücadelesi sonucunda saygınlığa ulaşsa bile travmatik olmaktan kurtulamayan oyun kişilerine verilecek örnekler sayısızdır. Türk tiyatrosunun en çarpıcı biçimde eleştirdiği ve toplumsal bir travmaya yol açan bu durumun en belirgin nedeni “Batıcı elitlerin dönüştürücü çağdaşlaşma projesine göre kapitalizmin toplumun yeni ekonomik tabanı”²⁹ olması sayılabilir. Bu nedenle saygınlık değeri göstergesi olarak zengin olmak ön plana çıkmıştır. Türk toplumunda insanların “her koşulda daha çok paraya sahip olmak” isteğinde olduğu bildirilmekte ve bu düşüncenin ardında da paranın “genel güvensizlik ve belirsizlik duygusunu aşmak”³⁰ amacına hizmet edeceği görüşü olduğu eklenmektedir.

Refik Erduran *Deli* adlı oyununda saygınlık değerlerindeki değişimi eleştirir. Samiye Hanım toplumda statü sahibi bir paşanın kızı olmasına rağmen oyunda sürekli maddi güç peşinde koşan biri olarak resmedilmiştir. Yazar, oyun kişilerini eskinin ahlaki değerlerine bağlı olanlar ve yeni saygınlık değerine körü körüne adanmışlar olarak iki gruba ayırmıştır. Verilen mesaj eskinin saygınlık değerlerinin korunması gerektiğidir. Samiye Hanım’ın ruhsal dengesini bozacak derecede maddiyatçı olmasının kişisel boyuttaki nedenleri oyun metninde oldukça cılızdır. Bu nedenle oyunu bireysel travma olarak ele almak olası değildir. Çetin Altan’ın *Tahterevali* adlı oyununda da benzer bir biçimde Türk toplumunda meydana gelen saygınlık değerleri değişiminin kurbanı oyun kişilerinin öyküsü konu edilir. Oyunda Lütfi’nin bodrum katında yaşamaktan kurtulma arzusu, öz gerçekleştirme ve saygınlığa ulaşmayı simgelemektedir. Yazar, bir başka oyunu

²⁹ Nazım İrem, “Turkish Conservative Modernism: Born of a Nationalist Quest for Cultural Renewal”, *International Journal for Middle East Studies*, 34, 2002, 87 – 112, s. 87.

³⁰ Prof. Dr. Ziya Özcan ve diğerleri, *Toplumsal Yapı, Refah Göstergeleri ve Toplumsal Raporlama*, TÜBİTAK SBB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003, s. 76.

Beybaba'da ise yine yeni ve eski saygınlık değerlerini dramatik çatışma yaratma aracı olarak kullanmıştır. Saygınlık değerlerinin değişimine bağlı olarak toplumu oluşturan en küçük birim ailenin de sarsılmasına neden olmuştur. Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyununda aileyi oluşturan bireylerin ayrı ayrı maddi güce ulaşma mücadeleleri sahneye getirilir. Bu oyunda oyun kişilerinin saygınlık değerlerine ulaşma hayallerinin gerçekçi olmaması sonucu yaşadıkları travmadan söz edilebilir. Ancak her biri ayrı bir travma ile sonuçlanan bireysel öykülerin Türk toplumunu oluşturan aile kurumunu da çökertmesi yaşanan toplumsal travmanın şiddetinin göstergesidir. Ancak yine oyun kişilerinin neden iyi ve neden kötü olduklarına açıklık getirecek kişisel boyut ile ilgili verilere metinlerde rastlamak güçtür.

Türk toplumunda Batılılaşmanın beraberinde getirdiği kapitalizmin saygınlık değeri ve öz gerçekleştirme biçimi olarak kabul edilmesine eleştirel bir yaklaşım getiren bir başka yazar Cevat Fehmi Başkut'tur. *Paydos* adlı oyununda yazar fırtınalı değişim rüzgârına karşı durmaya çalışan idealist bir öğretmenin çabasını sahneye taşır. Ancak öğretmen Murtaza'nın çabası boşunadır. Başkut'un yaklaşımında değişime karşı durmanın olanaksızlığı dikkat çekicidir. Yazarın *Soygun* adlı oyununda idealist öğretmenin yerini idealist bir hâkim almıştır. Onu da öğretmen Murtaza'nın benzeri bir son beklemektedir. Her iki oyun kişinin mücadelesi kendi adına verilmiş bir öz gerçekleştirme biçimi olarak kabul edildiğinde, artık Türk toplumunda maddi gücün alternatifi olan bir başka öz gerçekleştirme biçimi kalmadığı sonucuna ulaşılır. Değişen saygınlık değerleri karşısında etkisiz kalan ve alternatif öz gerçekleştirme biçimleri geçerli olmayan insanlara bir başka örnek Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi* adlı oyunudur. Bu kez yeni gelişmelere ve toplumun yeni düzenine karşı duran genç bir gazetecidir. Kapitalist düzenin yasadışı yollardan gelir elde eden şirketlerine karşı girişilen mücadele sonuçsuz kalır. Gazetecinin verdiği mücadeleyi çok uzaktan ve gerçek dışı bir bakış açısıyla, tepkisiz izleyen halk değişim sürecinin sona erdiğini ve yeni saygınlık değerinin kabul edildiğini simgeler. Öte yandan, idealist ve toplumdaki travmatik değişimlere karşı duran oyun kişileri eylemlerini haklı gösterecek kişisel boyuttan yoksundur. Diğer bir deyişle neden idealist olduklarını bilmeyen oyun kişile-

rinin bu eylemleri yine Karen Horney'in ün arayışında olan insan ve öz gerçekleyen insan kavramlarıyla örtüşmektedir. Hâlbuki yazarların seyirciye iletmek istediği kişisel boyutun yok edilerek bütününü toplumsal boyutta düşünen ve toplumsal boyutta *iyi* olarak nitelendirilen vatandaşlar olunmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Türk tiyatro yazarlarının asla gerçekleşmeyecek bir ütopyayı veya birey üstü protez bir Türk vatandaşı kimliğini seyirciye ideal olarak sunduğu söylenebilir.

Yeni saygınlık değerlerini kabullenmeyen ve bu biçimde öz gerçekleyemeyen veya gerçekleştirmeyi reddedenler ise travmatik olmayı daha en başından kabullenirler. Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi* adlı oyununda oyun kişileri kesin hatlarıyla iki grupta toplanabilir. Ekonomik sıkıntılar nedeniyle ev sahibinin baskısına dayanamayan, daha sonra sığındığı villanın bahçesinden de kovulan Arif yeni saygınlık değerlerine ulaşamadığı için öz gerçekleyemeyen ve travmatik olmaya mahkûm edilen insan grubunun tipik bir örneğidir. Öte yandan, maddi güç olarak saygınlık değerlerine ulaşma araçları arasında dini inancın kullanıldığı *Kleopatra'nın Mezarı* adlı oyununda yazar Arif'in aksine Abdurrahman Ağa'nın yaşayacağı olası travmaya izin vermemiştir. *Tablodaki Adam* adlı oyunu ise Başkut'un paranın Türk toplumunda saygınlık değerlerinin en üstünde kabul edilmesine karşı düşsel eleştirisi biçiminde kabul edilebilir. Oyunda geçmişi temsil eden Kaptan ve değişen toplum düzeninin ürünü Hırsız arasında geçen konuşmalar ahlaki mesajlara dönüşür. Ancak yazar, *Öbür Gelişme* adlı oyununda Batılılaşma sonucu bir değişim sürecine giren Türk toplumunda yüzyıllar süren birikimin ürünü ve Türk toplumunun karakterini belirleyen saygınlık değerlerini siyasi iktidarların koruma çabasını ele alır. Siyasi iktidarın uyguladığı Milli Koruma Kanunu³¹ işlevini yerine getirememektedir. Bir başka deyişle, kanun olağanüstü durumlarda devletin devamını sağlamak için maddi olanakların ve beraberinde saygınlığının artırılması amacıyla çıkarılmıştır. Başkut'un bu oyununda altı çizilmesi gereken nokta toplumu oluşturan bireylerin yanı sıra devletin de saygınlığı maddi güç olarak algılamasıdır.

Türk toplumunda Batılılaşma süreci nedeniyle meydana gelen

³¹ 18.01.1940 tarih ve 3780 sayılı kanun. 26.01.1940 tarih ve 4417 sayılı Resmi Gazetede yayınlanarak yürürlüğe girmiştir. 1. maddesine göre "Fevkalade hallerde Devletin bünyesini İktisat ve Milli müdafaa bakımından takviye maksadıyla" bir dizi önlem alınmasını içerir. 1940 yılında azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi bu kanuna dayanarak çıkarılmıştır.

saygınlık değerlerinin eleştirisi olarak nitelendirilebilecek oyunlara pek çok örnek verilebilir. Ancak, oyunların temelinde yatan saygınlık değerleri değişiminin ahlaki ve onursal değerlerden maddi değerlere doğru değişimin şiddetle eleştirilmesi genel anlamda dram tekniği açısından çatışmanın yaratılmasına uygun ortamı hazırlar. Örnekleri çoğaltmadan saygınlık değerlerini eleştiren oyunların kurgulanma biçimini travma teorileri açısından incelemek çok daha net bir sonuca ulaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Türk tiyatrosunda maddi güce dayalı saygınlık değerleri hemen tüm yazarlarımız tarafından eleştirilmiştir. Türk toplumunun arketip özelliği namus, onur, şeref gibi saygınlık değerlerinin geçerliliğini yitirmesi Türk oyun yazarlarına göre kabul edilmez bir durumdur. Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk toplumunun karakteristik niteliklerinin değişimini temel travma olarak kabul eden oyun yazarları toplumun çeşitli kesimlerini ve farklı sınıflarını temsil eden oyun kişilerinin maddi güce dayalı saygınlık değerlerine ulaşma mücadelesinde yaşadıkları travmatik deneyimleri ve bu deneyimin sonuçlarını sahneye aktarırlar. Türk oyun yazarları bu oyunları başlıca üç biçimde kurgulamıştır. Birinci grupta maddi güce eskinin değerlerini hiçe sayarak ulaşanlar yer alır. Bu gruptaki oyun kişileri oyunun doruk noktasında elde ettikleri saygınlığın ve öz gerçekleminin travmatik olduğunun farkına vardıkları anda travmatik nitelik kazanırlar. İkinci grup oyun kişileri eskinin değerlerine bağlılıkları nedeniyle öz gerçeklemeden uzakta kalırlar. Yazarın kurgulama tercihine göre bu grubun oyun kişileri eski değerlerden ayrılmadıkları için ödüllendirilebilir veya bütünüyle yok olma tehlikesiyle karşılaşır. Eski değerlere bağlılığın ödüllendirilmesi melodramatik bir son yaratırken, bütünüyle yok olma daha sarsıcı ve gerçekçi oyunlarda görülür. Üçüncü grupta eski değerlere bağlı oyun kişileri ve değişim sonrasında değerlerine bağlı oyun kişileri kahraman – anti kahraman çatışır. Yazarın kurgusal tercihine bağlı olarak bu oyunlarda da eskinin değerlerine bağlı olan oyun kişilerinin üstünlüğü melodramatik etkiyi güçlendirirken, aksi durumda daha gerçekçi ve değişimin daha şiddetli eleştirildiği dramatik metinler ortaya çıkar.

Böylece Türk tiyatrosunun yukarıda sözü edilen kurgu tekniğiyle yazılmış oyunlarında oyun kişinin aksiyonun toplumsal boyutuna göre yönlendirildiğini düşünmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Oyun kişinin toplumsal boyutun önermesiyle karar aldığı ve aksiyonu bu yönde ilerleyen yukarıdaki dramatik metinlerde, yazarlar Türk toplumundaki saygınlık değerleri değişimini eleştirirken oyun kişilerinin kişisel boyutunu geliştirmeye ister istemez önem vermemişlerdir. Bu nedenle oyun kişilerinin eylemlerini haklılaştıracak kişisel boyuta ve dürtüye dayalı nedenler kısırlaştırılmıştır. Sadece maddi güç peşinde koşan oyun kişileri katıksız kötü resmedilirken, bu grubun karşısındaki eskinin saygınlık değerlerine bağlı oyun kişileri sınırsız bir iyilikle ödüllendirilmiştir. Kişisel boyutun silikleşmesi ve buna bağlı olarak oyun kişinin dürtüsünün tanımlanamaması sadece iyi – kötü karşıtlığının dramatik metnin çatışmasını oluşturan bir işlev görmesine neden olmuştur. Bu türde bir çatışma birbirine benzer, hatta tıpatıp denebilecek dramatik metinlerin ortaya çıkmasının en başta gelen nedenidir. Türk yazarları, Batılılaşma süreci sonucunda değişen ve gelişen sosyal sınıflar ile bu sınıfların en üstüne ulaşan veya ulaşma mücadelesi veren oyun kişilerini istenmeyen kişiler olarak niteler. Bunun karşısında eski değerlere bağlı kalan ancak asla toplumda bir yer edinmeyen, kendilerini gerçekleştirmekten uzak oyun kişilerini ise örnek iyiler olarak nitelendirmesi “makbul vatandaş”³² öğretisinden başka bir biçimde açıklanamaz. Türk tiyatrosunda bu gruba giren dramatik metinlerde sahnelenme öncesi yoğun bir dramaturji çalışması yapılması bu metinleri günümüz seyircisinin ilgisini çekecek biçime sokabilir.

Kültürel travmanın dram sanatına bir başka biçimi toplumsal yapının değişime uğraması sonucu ortaya çıkan çatışma ve çelişkilerdir. Orhan Kemal’in *Eskici Dükkânı*, Adalet Ağaoğlu’nun *Çatıdaki Çatlak* ve Ferhan Şensoy’un *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* adlı oyunları Türk toplumunda Batılılaşma sürecinde yaşanan toplumsal değişimin ticaret hayatına etkisini eleştiren oyunlardır. *Eskici Dükkânı*’nda bir aileyi geçindirmeye yetmeyen eskicilik mesleği ele alınır. *Çatıdaki Çatlak* geçmişin kazanç getiren ve toplumda saygın bir yeri olan tuhafiyecilik mesleğinin geçerliğini yitirmesi üzerinde durulur. Diğer iki oyuna göre günümüze en yakın zamanda yazılmış *Kahraman Bakkal*

³² Füsün Üstel, *Makbul Vatandaş’ın Peşinde II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 1.

Süpermarkete Karşı adlı oyunda Türk toplumunda mahalle olgusunun ayrılmaz parçası bakkalların kapitalist düzenin gereklerine ve değişime ayak uyduramayıp yok oluşları eleştirilir.

İnsanların birbirini tanıdığı, yardımlaşmanın, paylaşımın, saygı ve hoşgörünün üst düzeyde olduğu mahalle olgusunun yıkılması da yine Türk toplumunda değişimin travmatik etkisinin dramatik metinlerde yansımaları olarak kabul edilmelidir. Yirmi yıl boyunca değişmeden kalan İstanbul'un eski semtlerinden Rüstempaşa, Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı* adı oyununda bunaltılı değişikliklere uğrar. Tecer 1961 yılında sahnelenen son oyunu oyunu *Satılık Ev*'de değişim sürecinin Türk toplumu açısından kutsallığı yadsınamaz aile değerlerini yıpratmasını işler. Cevat Fehmi Başkut'un Türk toplumundaki değişikliğin boyutunu ortaya koyduğu *Harput'ta Bir Amerikalı* ise körü körüne batı hayranlığı yaşayan ve özünü bu yönde ancak eskiyi bütünüyle yıkarak güncelleyen bir toplumun resmini çizer.

Benzer bir biçimde Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi* değişim karşısında giderek silikleşmeye başlayan eski değerlerin savunulduğu bir oyundur. Eski düzenin yerini hızla ve yüzeysel bir biçimde değişime uğraması beraberinde yaşamın anlamını da hızla değiştirmiştir. Bunun sonucunda içinde yaşadığı toplumu anlayamayan ve yabancılaşan insanların öykülerini Refik Erduran *Cengiz Han'ın Bisikleti* adlı oyununda sahneye taşır. Cevat Fehmi Başkut'un *Emekli* adlı oyununda geçmişte yönetim katında görev yaptığı halde emekli olduktan sonra saygınlığını ve toplumdaki yerini bir anda kaybeden Salim Bey, toplumu oluşturan bireye saygı kavramının da değişime uğradığının kanıtıdır. Geçmişin tüm kurumlarıyla yitmesi, geçmişe ait olan nesnelerin insan da dâhil olmak üzere geçmişte kalmasını zorunlu kılar.

Geçmiş ve modern arasındaki travmatik değişim kimi oyunlarda komik olana vurgu yapılarak dramatik malzeme yapılmıştır. Bunlar arasında 1960'lı yıllarda geçen oyunda Askeri Müze muhasebecisi İsmail Bey'in bir anda canlanan iki mumyayla karşılaşarak dehşete kapılmaları ve İsmail Bey'e çevresindeki insanların asil niyetlerini anlaması için sihirli bir ayna vermelerini konu eden

Cevat Fehmi Başkut'un *Ayna* adlı oyunu sayılabilir. Sabahattin Kudret Aksal ise baba otoritesinin yıkılması, ancak daha sonra bir anda yeniden kurulması arasında geçen komik olayları *Şakacı* adlı oyununda toplumsal hiciv biçiminde sahneye aktarır. Bu iki oyunda da travmatik olan geçmiş ve gelecek arasındaki bağı oluşturan toplumsal bilinç ve bu bilincin silinememesidir. Yeni olana uyum ancak eskinin yok edilmesi biçiminde algılandığından toplumsal değişimin hızına birey ayak uyduramaz. Aynı bedende farklı iki kişiliğin maskeleyen ve asal olmak üzere var olması zorunluluğu komik olanın kaynağını oluşturur.

Batılılaşma hareketiyle birlikte Türk toplumunda başlayan değişim süreci tüm ülkede aynı düzeyde olmamıştır. "Türkiye'de batıdan doğuya gidildikçe yoksulluğun ve geleneklere bağlılığın artması"³³ bu durumun en önemli kanıtıdır. Genelde köylerde ve özelde Türkiye'nin Doğusunda yer alan köy ve kasabalarda büyük toprak sahipleri ve köylü arasında yaşanan çatışmanın yanı sıra köy yaşamının getirdiği sıkıntılar da Türk tiyatro repertuarında önemli bir yer tutar. Köylünün üstünde baskı kuran mekanizmalar genellemeye gidilirse din, feodal yapı ve geçim sıkıntısıdır. Bununla birlikte, köydeki sorunlara yaklaşım genelde oyun yazarlarının kentli bakış açısıyla yansıtıldığı için asal sorun bu yazarlara göre köyün geleneksellikten kurtulamaması ve değişmemesidir. Böylece Türk tiyatrosunda kentliyi temsil eden oyun kişilerinin Batılılaşma karşısında özüne yabancılaşarak yaşadığı travma, köyde özüne bağlı kalma ve öz güncelleyememe düzeyinde gerçekleşir. Köylünün cehaletinin ve yobazlığının altının çizildiği Hidayet Sayın'ın *Topuzlu* ve Cahit Atay'ın *Karaların Mehmetleri* üçlemesinden *Ermış Memet* adlı oyunları bu biçimde kurgulamış oyunlara örnek olarak gösterilebilir. Köyde geçerliliği günümüzde hala süren özellikle evlilik, mal paylaşımı ve miras ile ilgili gelenekleri eleştiren ve değişmesi gerektiğini vurgulayan oyunlar arasında Necati Cumali'nin *Nalınlar* adlı oyunu da saymak mümkündür.

Türkiye'de toplumsal değişim köyden kente doğru bir iç göç dalgasının yaşanmasına neden olmuş ve olmaktadır. Göçün temel nedenleri insanları köyden gitmeye zorlayan veya şehre gelmeyi

³³ Fatma ve Mansur Coşar, "Women in Turkish Society", *Women in Muslim World* (Ed. L. Beck ve N. Keddie) çev. Adnan ÇEVİK, (Cambridge: Harward University Press, 1978), s. 125.

cazip kılan olmak üzere iki başlık altında toplanabilir. Alt başlıklar ise birden fazla nedene bağlanabilir³⁴. Nedeni ne olursa olsun göç tek başına travmatik bir deneyimdir. Türk tiyatrosunda köyden kente göç temasını işleyen oyunlara birçok örnek verilebilir. Köy yaşamını terk ederek kentte yaşamaya başlayan insanlar varoşlarda gecekondulu mahallesi adı verilen bölgelerde yaşarlar. Göçün temel nedeni “gelir ve varlık eşitsizliği” olarak bildirilmektedir. Daha fazla kazanç göçün bir nedeni olarak düşünülse bile göçmen için kentlinin yaşam standartlarına ulaşmak isteği de önemli bir nedendir. Ancak, geleneklerin silikleşmeye başladığı kent yaşamında gecekondulu mahallesi adı verilen varoşlarda yaşamaya başlayan göçmenin travmatik deneyimler yaşamasına neden olur.

Modern yaşamı simgeleyen apartmanlar ve gelenekselliği simgeleyen gecekondulu yaşamı arasındaki derin uçurum dram sanatı açısından çatışma potansiyeli taşır. Gecekondunun yetersiz barınma şartlarında geleneksel olanı ve apartmanın nispeten konforlu görünümü Batılılaşmış ve geleneksel arasındaki çatışmanın sahneye getirilmesi için uygun koşulları hazırlar. Bununla birlikte köy yaşamına ve geleneklere bağlı gecekondulu insanları apartmanda yaşamayı reddederek bir tür “gecekondulu ruhu” oluşturur ve bu ruhu sürdürürler³⁵. Bu nedenle “gecekondulu ailesinin bir ucu köyde (...) diğer ucu kentte”³⁶ olmak üzere toplumsal travmatik değişimi en ağır biçimde hisseden kesim olma özelliğine de sahiptir.

Oktay Rifat *Çil Horoz*, Orhan Kemal’in *Kardeş Payı*, Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunları gecekondulu mahallesinde yaşayan insanların sorunlarını irdeleyen oyunlara örnek gösterilebilir. *Çil Horoz*’da yaşamda tutunabilmek için ahlaki açıdan o döneme göre sapkınlık sayılabilecek bir ilişkiye giren Şoför Hasan’ın yaşadığı travmatik değişim süreci anlatılır. *Kardeş Payı* köyden kente göç edenleri sömüren Gafur’un kurduğu çeşitli oyunları ve kent yaşamında göçmenin sadece bir mal gibi görünmesini sahneye getirir.

Raşit Çelikezer’in *Otopark Cinayetleri* adlı oyununu da yine gö-

³⁴ Mohammad Hemmasi ve Carolyn V. Prorok, “Women’s Migration and Quality of Life in Turkey” çev. Adnan ÇEVİK, *Geoforum*, Volume 33, Issue 3, Ağustos 2002, 399 – 411.

³⁵ Tahire Erman, “Squatter (Gecekondulu) Housing versus Apartment Housing: Turkish Rural-to-Urban Migrant Residents’ Perspectives” çev. Adnan ÇEVİK, *Habitat International*, Volume 21, Issue 1, Mart 1997, 91 – 106.

³⁶ İbrahim Yasa, “Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi”, *AÜSBF Dergisi* 25, 1970, 9 – 18, s. 10.

çün ve değişimin travmatik etkisinin Türk tiyatrosuna yansması olarak ele almak olasıdır. Ancak bu oyundaki göç saygınlık değerleri ve toplumda bir yer sahiplenmek adına eğitim için yurtdışına gitmiş bir adamın yurda döndüğünde gerçekleğiği özün veya sahip olduğunu yaşamın anlamsızlığını fark etmesidir. Oyunun kahramanı Adam'ın gerçekleğiği özün evrensel insanlık değerlerinden uzaklaşmak anlamına geldiğini anlaması travmatik bir oyun kişisi olmasına neden olur.

Otopark Cinayetleri'ni Türk toplumunda değişim süreci içinde aydın kesimin eleştirisi biçimde ele almak da mümkündür. Türk tiyatrosunda aydın kimliğinin yukarıda sözü edilen değişen ve değişmeyen kaynaklı travmaya çözüm üretememesi açısından sorgulandığı oyunların da yine travma teorileri açısından çözüm lenmesi olasıdır. Türk tiyatrosunun bu başlık altında ele alınabilecek oyunlarında genellikle makbul vatandaş öğretilerine benzer biçimde makbul aydın öğretisi iliştilirilmişdir. Evrensel boyutlarda olması gereken aydın kimliği ve sorumluluklarının vurgulandığı bu oyunlar arasında Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü*, *İkinci Baskı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyunları örnek gösterilebilir.

Karayar Köprüsü, oyun kişisinin kişisel boyutunun oldukça sınırlı tutularak aydın kimliğinin sorgulandığı ve sorumluluklarının dayatıldığı bir oyun olması açısından dikkat çekicidir. Oyunda, tıpkı Çelikezer'in *Otopark Cinayeteri*'nde olduğu gibi uluslararası yarışmalarda ödülleri kazanmış yetenekli mimar Cem'in kendi ülkesine hizmet etmemesi eleştirilir. Bu nedenle Cem, Türk tiyatrosunun genelde önerdiği ideal aydın tiplerinden çok uzaktır. Cem'in yasal ve sadece kendi emeği ile zengin olması aydın kimliğine yakışmaz bir durum olarak gösterilir.

Kültürel değişim ve düzensizliğe dayanan toplumsal değişim hareketi ister çağdaşlaşma ister Batılılaşma olarak ele alınsın Türk toplumunu derinden etkileyen bir travmadır. Toplumunu geniş bir yelpaze içinde etkisi altına almış ve hala süren söz konusu travmatik etki Türk tiyatro metinlerinin çoğunda gözlemlenir. Bu nedenle Türk tiyatrosu metinlerini değişim ve değişimin getirdiği

travmatik etki çerçevesinde çözümlenmek büyük oranda olasıdır. Ancak, Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyunu bu travmayı toplumun hemen her kesiminden örneklenerek tasarlanan oyun kişileri, tarihsel göndermeleri ve Türk tiyatro repertuarının yukarıda kısaca değinilen metinlere nazaran sıra dışı bir örneği olması nedeniyle travma teorileri bağlamında yapılacak çözümlemede model olarak ele alınacaktır.

OYUNLARLA YAŞAYANLAR'DA KÜLTÜREL TRAVMA

Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* (1985) adlı oyunu Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimi ve bu değişim sürecinin travmatik etkisini vurucu bir biçimde yansıtan oyunlardan biridir. Toplumda öz gerçekleminin temelinde oyunlarla yaşamak zorunluluğu eksine oturtulan *Oyunlarla Yaşayanlar*'da başta Coşkun Ermiş olmak üzere tüm oyun kişilerinin birer varoluş oyunu oynadığını söylemek mümkündür. Bu oyunların ardındaki nedense, toplumsal yapının ve yaşam biçiminin değişmesidir. Bu bağlamda her oyun kişinin oyunu gerçekte değişim ve buna bağlı toplumsal travmaya karşı geliştirilmiş birer savunma mekanizması görünümündedir. Oyunda, oyun kavramı travmaya karşı bir savunma mekanizması iken oyun kişileri toplumsal yelpazenin farklı kesimlerini temsil eder biçimde seçilmiştir.

Oyunlara en basitten en karmaşık olana doğru giden bir dizgede yaklaşılacak olursa Cemile Ermiş'in oyunuyla başlamak doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Cemile Ermiş toplumsal ilişkiler açısından aykırılık göstermeyen ve evinin geçimini terzilik yaparak sağlayan bir ev kadınıdır. Onun coşkudan uzak ve durağan bir yaşam arayışı kocası Coşkun Ermiş'in coşkularını dengeler. Cemile'nin oyunu, kabul etmek, katlanmak ve sahip olduğu özden bütünüyle feragat etmek üstüne kuruludur. Ancak, Cemile'nin Komşu Kadın ile elbise provası ve Saffet'in Coşkun ile oyun provasının iç içe geçmesi Cemile'nin de toplumsal yaşama uyum sağlamak adına oyunlar oynadığını gösterir. Çünkü Cemile'nin elbise provası gerçek değil gerçeğin denemesidir. Bu durum Coşkun'un oyun okuma provalarıyla katlanarak seyirciye iletilir³⁷. Bununla birlikte, Cemile'nin toplumsal kuralları kabullen-

³⁷ Oğuz Atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları1999), s. 16.

miş, tüm coşkularından sıyrılmış ve pürüzsüz bir yaşam biçimi anlayışının değişimin getirdiği travmatik koşullara karşı durmanın en akılcı yolu olduğu da oyunda belirtilmiştir. Bedeli öz benlikten uzaklaşmak bile olsa Cemile için yaşamak “kendi düzenini”³⁸ düşünmektedir. Ancak bireyin düzeninin modern insan için toplumsal düzenin sağlanmasıyla mümkün olacağı düşünülecek olursa Cemile’nin ödediği bedelin ne kadar büyük olduğu ortaya çıkar. Cemile asla kendi olamayan veya olmaması gerektiğini düşünen toplumsal değişime karşı ne yandaş ne de paydaş olmalıdır. Oynadığı oyun sadece kendi düzenini korumak adınadır. Onun kendi düzenini koruma içgüdüğü sadece kendi varlığıyla da sınırlı değildir. Cemile’nin düzen anlayışında aile kavramı da yer almaktadır. Coşkun evi terk etmek istediği zaman Cemile onun gidemeyeceği düşünür³⁹. Bu nedenle, Cemile’nin oyununda aile düzeninin korunmasını da kapsar.

Toplumsal değişimin yarattığı travmaya karşı oluşturulan savunma mekanizması açısından görece basit olarak nitelendirilebilecek oyun, Saadet Nine’nin oyunudur. Her ne kadar gerçek olmadığının farkında olsa bile Saadet Nine’nin oyunu, Osmanlı dönemindeki toplumsal yapının sürdüğünü kabul etmesi ve diğer oyun kişilerinin onun oyuna figüran olarak katkıda bulunmalarından ibarettir. Saadet Nine’nin trajikomik olarak nitelendirilebilecek durumu toplumsal yapının nasıl bütünüyle değiştiğinin çarpıcı bir göstergesidir. Bu oyun kişinin ait olduğu toplum ve bu toplumun tarihi arasında derin bir uçurum meydana gelmiştir. Bunun sonucunda toplumsal açıdan varoluş biçimi değişmiş ve değişim travmatik sonuçlar üretmiştir. Saadet Nine’nin bu değişimleri göz ardı etmesi ve diğer oyun kişilerinin onun bu oyuna katkıda bulunmaları belki de sadece yaşlı olması nedeniyle değişime ayak uydurma zorunluluğu veya zamanı olmadığından hoş karşılanabilir. Hatta Saadet Nine’nin evden kaçtıktan sonra karakolda Komiserin önce oyuna katılmak istememesine rağmen daha sonra “Bir daha paşanın sözünden çıkma”⁴⁰ demesi yaşlılığın toplumsal değişime uyumsuzluk için bir özür oluşturduğunu gösterir. Bununla birlikte, toplumsal değişimin yarattığı travmatik etkiyi yok sayarak çözümleme kalıcı bir çözüm değildir. Saadet Nine’nin oyun süresi içinde gerçekleşen ölümü bu türde bir savunmanın kısa süreli ve kalıcı olmayan bir çözüm olduğunu

³⁸ y.a.g.e., s. 79.

³⁹ y.a.g.e. s. 100–101.

⁴⁰ y.a.g.e. s. 76.

göstermesi açısından önemlidir. Değişime karşı kayıtsız kalmanın kabul edilme koşulu yaşlılıktır. Bu noktada, yaşlılık toplumsal bir aktör olarak bireyi etkisiz ve göz ardı edilebilir hale getirir. Saadet Nine'nin çözümü geçmişten kopmayı reddetme üstüne kurulurdur. Bu oyun kişisi örneğinde görüldüğü gibi toplumsal değişimin travmatik etkisini kayıtsız kalarak çözümleme girişimleri kalıcı bir çözüm değildir.

Saadet Nine'nin oyununa benzer ancak asimetrik çözüm, Coşkun ve Cemile'nin oğlu Ümit Ermiş'de görülmektedir. Ümit sadece modern ve değişmiş olana ait olduğu için geçmişe günümüzden bakmaktadır. Bu nedenle, o oyun kişileri arasında toplumsal değişim travmasından en az etkilenendir. Onun için geçmiş "telefon rehberinden"⁴¹ farksızdır. Ümit, toplumsal değişimin en önemli araçları devrimleri anlayamaz ve algılayamaz. Tarihsel olayların toplumsal değişim süreciyle birlikte birer pazarlama aracına dönüşmesi ve yeni düzenin alaycı bir edayla tanıtılması görevi ona düşer. Onun konuşması ve davranış biçimi yüzeyseldir; değişimin yarattığı travmanın şiddetini geçmişinden kopuk olduğu için algılayamaz. Onun açısından yaşananlar "tuluat"⁴² havasında bir oyundur. Bu oyun onu kimi zaman tarihle ve devrimlerle, kimi zaman güncel medyanın etkisiyle oluşturduğu dalgacılıklara iterken Saadet Nine'nin değişimden kaçış oyununun da başyardımcısı haline getirir. Oyun süresi içinde toplumsal değişim kaynaklı travmadan en az düzeyde etkilenen oyun kişisi olmasına rağmen oyunun sonunda iki defa sorduğu sorusu Ümit'in de travmatik deneyimin başlangıcında olduğunu gösterir: "Neler oluyor?"⁴³. Sorunun yanıtı *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın toplumsal travmanın döngüsel özelliğini kanıtlayan bir biçimde bu defa Ümit için yeniden oynanmaya başlanacağını işaret eder.

Oyunlarla Yaşayanlar'ın toplumsal statülerini oyunlar sayesinde kazanan grubu Saffet, Servet ve Emel toplumsal değişimin vurgulanmasına hizmet eden oyun kişileridir. Emel her ne kadar sanatsal değeri yüksek oyunlarda rol almak istese bile maddi nedenlerden ötürü reklâm filmlerinde rol alır. Coşkun'la ilişkisi zaten sanatsal olana ulaşma oyunundan başka bir şey değildir. Emel bir anlamda Ümit'in travmatik olanı yaşamış biçimi olduğu

⁴¹ y.a.g.e., s. 11.

⁴² y.a.g.e. s. 20.

⁴³ y.a.g.e. s. 100-101.

söylenebilir. Ancak tek farkla, Emel tıpkı Cemile gibi kendi düzenini koruma yanlısıdır. Coşkun'un Cemile'yi terk edip Emel'e geldiği zaman dışlanmasının nedeni budur. Emel kendi düzenini korumak adına Coşkun'u reddetmek zorundadır. Kendi düzenini koruma ve travmatik olandan uzakta kalma Emel ve Cemile'nin ortak özellikleri olmasına karşın; Cemile'nin düzeni Coşkun'un gidişiyle, Emel'in düzeni ise Coşkun'un bütünüyle hayatına girmesiyle bozulacaktır. Diğer bir deyişle Emel için Coşkun, yaşadığı toplumsal değişim travmasından kurtulmak için bir çözüm mekanizmasıdır. Emel, Coşkun'da asla geçerli olmadığını bildiği geçmişin kırıntılarını bulur.

Tiyatro işletmecisi Servet Duygulu açısından da geçmiş özlemle anılan konumundadır. Geçmişin romantik ve yüce duygularla dolu oluşuna özlem duyan Servet'in konuşması daha önce de belirtildiği gibi toplumsal değişimin vurgulanması amacına hizmet eder. Servet'e göre toplumsal değişim özellikle batı kökenlidir. "(...) batının karanlığından gelen Barbarlar"⁴⁴ mevcut düzenin tarihsel akışını değiştirmiştir. Değişimle birlikte yüce duygular yerini, futbol sahalılarında güruhların haykırışına bırakmıştır. Servet'e göre gerçek insanlar ise "gölgeler" esareti altında "evlerine sığınarak"⁴⁵ yaşamaya çalışırlar. Diğer taraftan, Coşkun'un yazmaya çalıştığı oyunlar Servet'in toplumsal değişim karşısında yaşadığı travmaya karşı oluşturduğu çözümdür. Servet için Coşkun'un romantik oyunlar yazma olasılığı geçmişe doğru uzanan bir köprüdür ve bu köprü sayesinde Servet yaşadığı travmanın şiddetini azaltacağı düşünülür.

Coşkun Ermiş'in toplumsal değişim kaynaklı travmadan etkilenme biçimi ise diğer oyun kişilerinden farklı bir biçimde gerçekleşir. Diğer oyun kişilerinin hepsi de bir biçimde yaşadıkları travmaya karşı bir savunma mekanizması üretmiş olmalarına karşın Coşkun için bunu söylemek olası değildir. Onun yaşamının her anının toplumsal uyumsuzluk ve bu uyumsuzluğun sıkıntıları altında geçtiğini söylemek mümkündür. Travmadan kurtulmak için ürettiği tüm savunma mekanizmaları mevcut toplumsal değişime karşı durmak temeli üstüne inşa edildiği için geçerliliğini kısa zamanda yitirir. Tarih öğretmeni olması geçmişle sıkı bağlarının

⁴⁴ y.a.g.e. s. 25.

⁴⁵ y.a.g.e. s. 26.

olduğunu gösterir. Ancak değişim veya gelişimin tarihsel dengeli bozması ve buna karşı duramaması Coşkun'un travmatik bir oyun kişisi olmasına neden olur. Bu açıdan bakıldığında onun travmasının diğer oyun kişilerinden farklılığı daha da belirginleşir. Çünkü o toplumsal bir statü elde etmenin ötesinde daha çok düzeni değiştirmeyi amaç edinmiştir. Böylece Coşkun'un entelektüel yönü açığa çıkar. Bütün gücüyle "zavallı milletim"⁴⁶ dediği halka ister öğretmenlik ister müzik ve isterse oyun yazarlığı olsun bir biçimde yol göstericilik görevini yerine getirmek Coşkun'un en birinci oyunudur.

Coşkun'un ikinci ve belki de travmatik etkiyi daha da şiddetlendiren oyunu kendisiyle hesaplaşmak istediğidir. Hesaplaşmak arzusunun altında, yaşanan toplumsal değişiminden bir aydın olarak kendini suçlaması yatmaktadır. Bu nedenle onun kendisinin neden olduğuna inandığı travmatik değişimin sonuçlarına uygun bir savunma oluşturması da beklenemez. Onun içindeki suçluluk duygusunun travmatik şiddeti "suçlu olduğum anlaşılacak ve hayatıma kendi ellerimle son vereceğim"⁴⁷ sözleriyle açıkça belirlidir. Bu nedenle Coşkun'un oyunları, değişimin travmatik etkisini sadece kendisi için değil milletim dediği tüm insanları için azaltmak hatta yok etmeyi kapsar. Böylesi bir çaba sadece Coşkun için değil onun temsil ettiği tüm aydınlar için olanaklı değildir. Coşkun'un hiç kimse tarafından başaramayacak bir sorunun çözümüne kendi düzenini feda ederek ulaşma çabası "modern oyunların" kahramanları "gibi silik bir hayat"⁴⁸ yaşamak istemesinden de kaynaklanır. Ancak değişim insanın silikleşmesini ve bu silikleşme sayesinde travmatik etkiden uzaklaşmayı gerektirmektedir. Coşkun somut bir şeyler bırakmak istediği insanlığın değiştiğinin farkında değildir. Bu nedenle Coşkun'un ölümü toplumsal değişim sürecinin tüm kurumlarıyla yerine oturması anlamına gelir. Daha önce de belirtildiği gibi bir sonraki değişim sürecinin travmatik etkisinin farkına varılması Ümit'in sorduğu "Neler oluyor" sorununun yanıtında gizlidir.

Oyunlarla Yaşayanlar'ın özünde tüm oyun kişilerinin etkilendiği değişim kaynaklı travmanın nedeni Oğuz Atay tarafından oyunda kimi zaman açıkça kimi zaman gizil biçimde belirtilmiştir. Değişim toplumun batılılaşma süreciyle yakından ilişkilidir. Değişimin özünde "yabancı ülkelerden getirilen Bunalım Tanrıları'nın ülkeye"⁴⁹ yaptığı oyun vardır. Atay'ın özellikle *bunalım* kelimesini

⁴⁶ y.a.g.e., s. 51.

⁴⁷ y.a.g.e., s. 53

⁴⁸ y.a.g.e. s. 107.

⁴⁹ y.a.g.e., 86.

tanrılaştırarak kullanması ve bunu tüm bir ülkeyi etkilediğini belirtmesi değişimin travmatik boyutunun kesin bir kanıtıdır. Atay'a göre, *Bunalım Tanrılarının* neden oldukları kaos ortamı "*Kalbi-mize saplanan ecnebi sahte sancı*"ya⁵⁰ dönüşmüştür. Yazarın şifreleyerek kullandığı "ŞOMİ! (...) Şimal Okyanusu Muharipler İttihadi"nin⁵¹ gerçekte NATO'yu temsil etmesi Türk toplumuna ekti eden yabancı kaynaklı kurumların oyunda belirtilmesi açısından önemlidir. Bu nedenle yaşanan travma dış kaynaklı bir kültürün eski kültürün yerini alması nedeniyle yaşanmıştır. Böylece *Oyunlarla Yaşayanlar*'ın bütünüyle toplumsal değişimin travmatik etkisi üstüne kurgulanmış bir oyun olduğunu söylemek mümkündür.

Oyun kişileri ve ait oldukları kültür arasında farklılık üst boyuttadır. Saadet Nine bütünüyle geçmiş yaşantısına sığınarak değişimin etkisinden kurtulma çabasındadır ve bu çözüm başarılı olarak kabul edilemez. Cemile değişimin gerektirdiği gibi davranır ve bunu bir yaşam biçimi haline getirmeyi sürdürür. Ancak, bu çözüm yöntemi onun gerçek kişiliğinin ve hatta kimliğinin bütünüyle silikleşmesine neden olur. Cemile'nin çözümlenmesinde söylenecek tek söz sadece toplumsal düzene kendi düzenini korumak adına uyum sağladığıdır. Gerçek anlamda bir Cemile karakterinden söz edilmesi olasılık dışındayken onun sadece modern insan kimliğinde olduğu kabul edilebilir. Bu nedenle Cemile'nin değişimin travmatik etkisinden kurtulmak için ürettiği çözüm yönteminin geçerli olduğu düşünülse bile insani olduğu söylenemez. Ümit geçmişten kopuk olduğu için değişimin travmatik yönünü algılayamaz, ancak yaşananların ne olduğunun da farkında değildir. Emel de tıpkı Cemile gibi kendi düzenini koruma çabasındadır. Emel kendi düzenini korumak için nasıl reklâm filmlerinde oynuyorsa benzer bir biçimde Coşkun'u reddeder. Servet bir tiyatro işletmecisi olarak geçmiş kültür yapısına sıkı sıkıya bağlıdır. Onun değişime ayak uyduramamasının sonucunda hem manevi hem de maddi zarar vardır. Servet tarihsel gelişimin nasıl böylesine farklı bir yönde ilerlediğini algılamakta güçlük çeker. Coşkun ve ait olduğu kültür arasındaki uyumsuzluk diğer oyun kişilerine göre oldukça farklı boyutta gerçekleşir. Kültürel uyumsuzluk Coşkun adına tek başına bir sorun oluşturmazken, uyum sağlamanın anlamsız veya kendi özünden vazgeçmek anlamına geldiği bir kültürün oluşması onun asal sorunudur.

⁵⁰ y.a.g.e., s. 49.

⁵¹ y.a.g.e., s.38. Atay burada İngilizce açılımı "North Atlantic Treaty Organisation" olan NATO'nun Osmanlıca karşılığının kısaltması olan ŞOMİ'yi kullanmıştır.

Oyun kişilerini etkileyen değişim fiziksel bir değişimin sonucu olmamasına rağmen farklı bir kültürün tüm unsurlarıyla geçmiş yok edercesine etkili olması değişimin merkezi nedenini oluşturur. Buna göre batılılaşma süreci Türk toplumu açısından olumlu veya olumsuz olduğuna bakılmaksızın ilk adımda değişimi gerekli kıldığı için travmatiktir. Gelenekselden ayrılan yeni kültürün temelleri oyunda Ümit ve Emel'in davranış biçimleriyle bütünüyle atılmış olduğu söylenebilir. Ümit'in geçmişten bütünüyle kopukluğu ve Emel'in kendi düzenini korumak adına öz benliğinden feragat etmek zorunda kalması geleneksel ayrılan yeni kültürün ve toplumsal düzenin temellerinin atıldığına göstergesidir.

Öte yandan geleneksel kültür Servet, Saffet ve Coşkun üçlünün açısından geçerliliğini yitirmemiş ve bütünüyle silikleşmemiştir. Özellikle Servet geçmiş düzenin özlemini geçer ve değişim sürecinden memnun olmadığını açıkça belirtir. Coşkun toplumsal değişimin bir nedeni olarak kendini görür ve suçlar. Oyunun temelinde geçmiş toplumsal düzenin bütünüyle silikleşmemesi nedeniyle yaşanan travmatik deneyim yer alır.

Bunun sonucunda, tarihsel kültür bilinci ve toplumsal ortak benlik travmatik boyutta etkilenmiştir. Özellikle Ümit'in sözlerinde bu durumun açık belirtilerine rastlamak olasıdır. Müzik Hocası'nın "Hacı Arif Bey"⁵² benzetildiğinde bunu hakaret olarak algılaması ve "kemani" yerine "viyolonist"⁵³ kimliğini kabul etmesi tarihsel kültür bilincinin dil boyutunda etkisinin göstergeleridir. Toplumsal değişim sonucu tarihsel kültür pazarlama aracı olarak kullanılmaya başlanmış ve toplumsal ortak bilinç her oyun kişinin yaşadığı travmatik değişime karşı oluşturdukları farklı çözüm yöntemleri nedeniyle uyumsuzlaşmıştır. Bu nedenle oyun kişilerinin temsil ettikleri toplumsal sınıflar ve kimlikler bazında tüm toplumu etkileyen bir ortak bellek yitimine örnek oluşturdukları söylenebilir.

SONUÇ

Tüm bu verilerin ışığında *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı oyunun ekseninde, toplumsal değişim sürecinin çeşitli yaş ve toplumsal sınıfların temsilcisi oyun kişilerini etkileyen travmatik deneyim olduğunu düşünmek olasıdır. Atay, toplumsal değişim travması eski ve yeni çatışmasından öteye götürmüştür. Böylece, top-

⁵² y.a.g.e., s. 31.

⁵³ y.a.g.e., s. 28.

lumda yaşanan kaos ortamı toplumsal ilişkiler bazında ele alınabilmiştir. Her oyun kişinin değişim karşında oluşturduğu farklı savunma mekanizmaları ve farklı davranış biçimleri açıkça belirlenebilmektedir. Bunun ötesinde, değişim sürecinin tamamlanmamış olması travmatik etkinin sürdüğü izlenimini yaratmaktadır. Bu nedenle oyunun sadece Coşkun'un ölümüne rağmen tamamlanmamışlığı haklılık kazanır. Batılılaşma sürecinin tamamlanması ve yaşanan toplumsal değişime dayalı travmanın sonlanması yine Coşkun'un sözlerinde "Biz büyük bir milletiz (...) Biz çocuk kalmış bir milletiz"⁵⁴ sözlerinde saklıdır. Bu söz değişmeceli anlamıyla ele alındığında psikolojik açıdan gelişimini henüz tamamlamamış ve öz benliğini ulaştırmak istediği ideal benliğine güncelleyememiş bir Türk toplumu karşımıza çıkar. Eğer yukarıdaki alıntıyı gelişmesini tamamlamış bir toplum olarak yorumlarsak o zaman da kültürel travma teorileri ışığında yabancı bir kültürün etkisine girmiş ve bu nedenle kültürel bir travma yaşayan Türk toplumundan söz etmek olasıdır.

Ancak, oyunun toplumsal değişime ve bu değişim sonucu yaşanan toplumsal travmaya dayalı olması ve hatta Türk toplumunun kültürel bir travma yaşıyor olmasının olumsuz olduğu sonucuna ulaşmak da yanlış olur. Bunun başlıca iki nedeni vardır. Birincisi, ister olumsuz ister olumlu her türlü deneyimin travmatik olma potansiyeline sahip olması ve travmanın değişimin olumlu veya olumsuzluğuyla ilgili olmamasıdır. İkincisi, her ne kadar trajik etkisi olsa bile oyunda değişen toplumsal yapıya temelden uyumsuz olan iki oyun kişisi Saadet ve Coşkun'un ölümüyle değişim sürecinin ve dolayısıyla bu sürece ait travmatik etkinin sona erme aşamasında olduğu gerçeğidir. Daha önce ayrıntılarıyla değinilen kültürel travma teorilerine göre toplumsal gelişim diyalektik olarak bir travmalar paradigması biçiminde gerçekleşecektir. Bu da Türk toplumunda batılılaşma hareketi sonucu yaşanan travmatik deneyimin sonuçlanma aşamasında olduğunu göstermektedir. Çünkü geleneksel olan modern olana güncellenme aşamasında Saadet veya Coşkun örneğinde olduğu gibi tüm kişileriyle, kemani ve paşa örneğinde olduğu gibi tüm kimlikleriyle, hilafet örneğinde olduğu gibi tüm kurumlarıyla bütünüyle bir güncellemeyi gerektirir.

⁵⁴ y.a.g.e., 48.



Kaynakça

ARCHER, Margaret Scotford, *Culture and Agency*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

ATAY, Oğuz, *Oyunlarla Yaşayanlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.*

BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge, 1991.

BRACKEN, Patrick J., "Post-modernity and post-traumatic stress disorder", *Social Science & Medicine*, Volume 53, Issue 6, Eylül 2001, 733 – 743.

ÇOŞAR, Fatma ve Mansur Coşar, "Women in Turkish Society", *Women in Muslim World* (Ed. L. Beck ve N. Keddie), Harward University Press, Cambridge, 1978.

DURKHEIM, Emile, *Suicide*, The Free Press, New York, 1951.

ERKİP, Feyzan, "Global Transformations versus Local Dynamics in Istanbul Planning in a Fragmented Metropolis", *Cities*, Volume 17, Issue 5, October 2000, 371 – 377.

ERMAN, Tahire, "Squatter (gecekondu) Housing versus Apartment Housing: Turkish Rural-to-Urban Migrant Residents' Perspectives", *Habitat International*, Volume 21, Issue 1, March 1997, 91 – 106.

ESMER, Prof. Dr. Yılmaz, *Avrupa ve Türkiye Değerler Araştırması, TÜBİTAK SSB Proje No: SBB-3004, [PR-2003-489], 2002.*

HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Routledge, London, 1996.

HEMMASİ, Mohammad ve PROROK, Carolyn V., "Women's Migration and Quality of Life in Turkey", *Geoforum*, Volume 33, Issue 3, Ağustos 2002, 399 – 411.

HOLTON, Robert, "Problems of Crisis and Normality in the Contemporary World", (ed. J. Alexander ve P. Sztompka), *Rethinking Progress*, Unwin Hyman, Boston, 1990, 39 – 52.

HORNEY, Karen, *Neurosis and Human Growth; the Struggle Toward Self-realization*, Norton, New York, 1950.

İREM, Nazım, "Turkish Conservative Modernism: Born of a Nationalist Quest for Cultural Renewal", *International Journal for Middle East Studies*, 34, 2002, 87 – 112.

JENKINS, John, "Ethnocultural aspects of posttraumatic stress disorder. Issues, research, and clinical applications", *Culture, emotion, and PTSD*, (Ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), American Psychological Association, Washington, DC, 165-182, 1996.

KIRMAYER, Laurence J. ve Young A., "Culture and somatization: clinical, epidemiological, and ethnographic perspectives", *Psychosomatic Medicine* 60, 1998, 420-430.

KIRMAYER, Laurence J., "Confusion of the senses: implications of ethnocultural variations in somatoform and dissociative disorders for PTSD" (ed. Marsella, A.J., Friedman, M.J., Gerrity, E.T. and Scurfield, R.M.), *Ethnocultural Aspects of Posttraumatic Stress Disorder. Issues, Research, and Clinical Applications*, American Psychological Association, Washington, DC, 131-163.

NEAL, Arthur G, *National Trauma and Collective Memory*, M.E. Sharpe, New York, 1998.

NISBET, Robert A., *History of the Idea of Progress*, Basic Boks, New York, 1980.

OGBURN, William Fielding, *On Culture and Social Change* (ed. O.D. Duncan), The University of Chicago Press, Chicago, 1964.

ÖZCAN, Prof. Dr. Ziya ve diğerleri, *Toplumsal yapı, refah göstergeleri ve toplumsal raporlama*, TÜBİTAK SBB Proje No. 3020, [PR-2003-158], 2003.

PORTER, Roy, *A social history of madness: Stories of the insane*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1987.

RITZER, George, *The McDonalitzation of Society*, Pine Forge Press, Newbury Park, 1993.

ROTH, M., *Memory, Trauma and the Construction of History*, Columbia University Press, New York, 1995.

SMELSER, Neil, *Theory of Collective Behavior*, The Free Press, New York, 1968.

SZTOMPKA, Piotr, *Rethinking Progress*, Unwin Hyman, Boston, 1990.

SZTOMPKA, Piotr, *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, Polity Press, Cambridge, 1991

SZTOMPKA, Piotr, *The Sociology of Social Change*, Basil Blackwell, Oxford, 1993.

SZTOMPKA, Piotry, "Looking Back: The Year 1989 as a Cultural and Civilizational Break", *Communist and Post-Communist Studies* 29(2), 115 – 129.

TAYLOR, Charles, *Sources of the self. The making of the modern identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

ÜSTEL, Füsün, *Makbul Vatandaş'ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

YASA, İbrahim, "Geçiş Halinde Bir Aile Tipolojisi", *AÜSBF Dergisi* 25, 1970, 9 – 18.

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

UNE ANALYSE SUR LES
CHANSONS D'ENFANTS

NEDİM YILDIZ*

Özet

Bu çalışma, TRT tarafından 1993-2004 yılları arasında gerçekleştirilen "Popüler Çocuk Şarkıları Yarışması" sonunda birinci seçilen şarkıların incelenmelerini; söz, müzik ve söz – müzik uyumları açılarından yapılan inceleme sonuçlarını ve yapılan önerileri içermektedir.

Bu çalışmanın amacı, besteci, eğitimci ve çocuk şarkısı alanında çalışma yapan kurum ve kuruluşlara belirli bilgiler aktarmayı ve bundan sonra, bu alanda yapılacak çalışmalar için, bazı veriler oluşturmaktır.

Abstract

Ce travail contient l'étude des chansons ayant obtenu le grand prix aux "Concours des chansons populaires d'enfants" organisés par le T.R.T. entre les années 1993-2004, ainsi que les résultats de cette étude et les propositions concernant l'harmonie entre la parole, la musique et la prosodie.

L'objectif de ce travail est de transmettre, aux compositeurs, aux enseignants et aux institutions et associations, des renseignements précis dans ce domaine, et d'accomplir quelques données qui orienteraient les travaux concernés.

* Yrd.Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

GİRİŞ

Müzik, insan yaşamında vazgeçilemez bir yer tutar. Geleneksel yaşantı aracı olmaktan, örgün eğitim kademelerinde davranış kazandırma disiplinine; boş zaman değerlendirme alışkanlığından, kuşaklararası iletişim görevi üstlenmeye kadar geniş bir alanda müziğe önemli bir görev yüklenir.

Eğitim, kültürlenme ve sosyalleşme süreçlerinin en etkili dönemi hatta başlangıcı sayılan çocukluk döneminde de müziğin çeşitli işlevleri olduğu bilinen bir gerçektir. Bu gerçekliğin bir sonucu olarak da çocuklar için müzik yaratma ve uygulama düşünceleri ve çabaları önemini hiç kaybetmemiştir.

Çağdaş eğitimin vazgeçilmez boyutlarından birini oluşturan sanat eğitiminin özellikle çocukluk döneminde müzik eğitimine ve müzik ile eğitime ağırlıklı olarak yaslandığını söylemek mümkündür.

Çocukların kendi aralarında oynadıkları oyunların temelini oluşturan tekerleme ya da yalın şarkı diye tanımlayabileceğimiz müziklerin varlığından ve işlevlerinden de anlaşılacağı üzere, sanat (müzik) eğitiminin her kademesinde müziğin ve özellikle de şarkının yeri tartışılmayacak kadar önemlidir.

Örgün Eğitim Birinci ve İkinci Kademe Müzik Programları, bazı dönemlerde müziğin önemli bir materyalini oluşturan şarkıların önemini hafifletmiş olsalar da onu eğitimin odağından uzaklaştırmamışlardır. Çünkü müzik ve özellikle de şarkı / türkü, yani sözlü müzik, toplumların yaşantılarının bir ürünüdür ve sözlü ve müziksel öğelerinin birlikteliğinden oluşan kültürel değer olarak bir gerekliliktir.

Bu gereklilikten dolayı, çocuklar için şarkı yazma çabaları hiç durmamış ve her dönemde kuşaktan kuşağa farklılıklar gösterse

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

de sürdürüle gelmiştir.

Yaşadığımız dönemde de çocuk şarkıları dağarı, çeşitli kaynak ve kanallardan sağlanan ürünlerle beslenmekte ve birikmektedir. Müzik dersleri için yazılan kaynak ve yardımcı ders kitaplarında yer verilmek üzere yazılan şarkılar ve 90'lı yılların sonlarında iki kez olmak üzere Kültür Bakanlığı'nın gerçekleştirdiği **çocuk şarkısı beste yarışması** sonucu elde edilen şarkılar çocuklarımızın müzik dağarlarına önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Aynı amaçla, 90'lı yılların başından başlatılıp bugüne kadar sürdürülen ve kendi uygulamaları arasında özel bir yeri olan bir başka önemli çalışma da TRT tarafından gerçekleştirilen "TRT Popüler Çocuk Şarkıları Yarışması"dır.

TRT POPÜLER ÇOCUK ŞARKILARI YARIŞMASI

Bu yarışmanın en önemli özelliği, bestelenen şarkıların iki aşamalı değerlendirmeyle seçilmesi ve ikinci aşama değerlendirmesinin uygun yaş grubundan değişik bölgelerden seçilen çocuklardan oluşturulan jürilerle yapılıyor olmasıdır.

Yarışmanın birinci aşaması için oluşturulan jüri, yarışmaya başvuran şarkıların içinden on tanesini nota üzerinde yaptığı değerlendirme sonunda finalde seslendirilmek ve yarışmak üzere seçiyor ve ikinci aşama değerlendirilmesi için farklı illerde oluşturulan çocuk jüriler de on şarkı içinden birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödülleri uygun buldukları şarkıları değerlendiriyor.

Bu çalışma, 1993 – 2004 yılları arasında, belirli aralıklarla (1993, 1995,1998, 2000, 2002, 2004) Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Tarafından gerçekleştirilmiş olan "Popüler Çocuk Şarkıları Yarışması"nda Birincilik Ödülü almış altı şarkının müzik, söz yapıları ve söz – müzik uyumu açısından incelenmesini kapsamaktadır.

TABLO : I

**TRT POPÜLER ÇOCUK ŞARKILARI YARIŞMASINDA
1993 – 2004 YILLARI ARASINDA BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ ALMIŞ ŞARKILAR**

Şarkı	Besteci Söz Yazarı	Seçildiği Yıl / Yer
Savaşlar Olmasın	İbrahim KORHAN Serap KORHAN	Haziran 1993 / Ankara
İstiyorum	Nedim YILDIZ “ “	Haziran 1995 / İstanbul
Kırma Fidanı	Yakup KIVRAK “ “	Haziran 1998 / İzmir
Düşlerimiz	Nedim YILDIZ “ “	Haziran 2000 / Ankara
Sevgi	Nedim YILDIZ “ “	Haziran 2002 / İstanbul
Mavi Gezegen	Yavuz DURAK “ “	Haziran 2004 / İzmir

Bu incelemenin, bestecilere, araştırmacılara ve eğitimcilere, çocuk şarkıları hakkında önemli veriler sağlaması ve elde edilecek verilerin bundan sonra bu alanda yapılan çalışmalara kaynaklık etmesi amaçlanmaktadır ve çalışmanın, alanı ve içeriği bakımından özel bir önem taşıdığı düşünülmektedir.

İnceleme sonunda, elde edilecek bulgular ve yapılacak yorumlar, çocuklar için yazılacak şarkıların müzikal ve sözel yapıları hakkında onların beğeni ve düşüncelerini yansıtan bazı verilere ulaşılabileceği hedeflenmektedir..

Bu yarışmalara başvuran şarkıların tümünün incelenmesi sonucu finalde yarışmaya değer bulunan şarkıların, teknik ve estetik açıdan en uygun on şarkı oldukları varsayılmaktadır.

Yarışma finalindeki değerlendirmeye katılan çocuklar Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan çocuk evreninin örneklemleri olarak kabul edilmektedir.

ŞARKILARIN İNCELENMESİ
MÜZİKSEL İNCELEME

Bu bölümde şarkılar, tonaliteleri, ölçüleri, ses alanları, formları açısından incelenecektir.

TABLO : II
ŞARKILARIN ÖLÇÜ/TONALİTE/SES ALANI VE
SESLENDİRİLME BİÇİMİ ÖZELLİKLERİ

Şarkı	Tonu	Ölçüsü	Ses Alanı	Seslendirilme Biçimi
Savaşlar Olmasın	Re Majör	4 / 4	Re – Re (8 ses)	Solo + Koro / Tek sesli
İstiyorum	Sol Majör	5 / 8	Mi – Re (7 ses)	Koro / Tek sesli
Kırma Fidanı	Re Minör	4 / 4	Re – Fa (10 ses)	Solo + Koro / Çok Sesli
Düşlerimiz	Re Majör	4 / 4	Re – Re (8 ses)	Solo + Koro / İki Sesli
Sevgi	Mib Majör	2 / 2	Re – Do (7 ses)	Koro / İki Sesli
Mavi Gezegen	Re Majör	4 / 4	Re – Mi (9 ses)	Koro / İki Sesli

Tablo II'den de anlaşılacağı üzere, altı şarkıdan beş tanesi **re tonunda**, bunların da dördü majör biri minör dizide yazılmıştır. Başka bir sınıflamaya göre ise şarkılardan beş tanesi majör (üçü Re Majör, biri Sol Majör ve biri de Mib Majör) dizide yazılmıştır. Tonalite bakımından re tonu, dizi olarak da **majör dizi** ağırlıklı kullanılmıştır. Makamsal dizide yazılmış şarkı bulunmamaktadır.

Şarkıların notaları üzerinden yapılan incelemeye göre, dört taneşinin 4/4'lük ölçüde, birinin 2/2'lik ve diğerinin de 5/8'lik ölçüde notaya alındığı görülmektedir.

Şarkıların ezgileri incelendiğinde, bazılarının yazılandan farklı olarak notaya alınmasının daha yerinde olacağı düşünülmektedir.

Sevgi adlı şarkının ölçüsünü bütün nota değerlerini bir misli düşürerek (ikilikleri dörtlük yaparak) 4/4'lük ölçüde yazmak, motif ve cümle biçimlemesi açısından doğru olacaktır.

Düşlerimiz adlı şarkıyı da 4/4'lük yerine 2/2'lik ölçüde notaya almak ve hızını da birim vuruşa 100 metronom olarak belirtmek daha uygun olacaktır.

Kırma Fidanı adlı şarkıda ise belirtilen 2/2'lik ölçünün 4/4'lük olarak değiştirilmesi daha uygun görünmektedir.

Mavi Gezegen adlı şarkının ise motif ve cümle yapısına göre iki vuruş eksik ölçüyle başlaması doğru bir yazım olacaktır.

Tablo II dördüncü sütunda görüleceği gibi, şarkıların ses alanları birbirine yakındır. İki şarkının ses alanı 7'li, iki tanesi 8'li, bir tanesi 9'lu ve bir tanesi de 10'lu aralıktan oluşmaktadır.

Şarkıların, katıldıkları yarışma şartnamesinde belirtilen ses alanını aşmadıkları anlaşılmaktadır.

Şarkıların seslendirilme biçimleri ile ilgili olarak şöyle bir tablo oluşmaktadır;

İki tanesi tek sesli, iki tanesinde solo söylenmiş . Diğer dört şarkıda ise değişen oranlarda iki ve üç seslilik uygulaması görülmektedir.

İkiseslilik, Kırma Fidanı şarkısının B bölümü son cümlesinde, Düşlerimiz şarkısının C Bölümünün ikinci tekrarının tamamında, Sevgi şarkısının A bölümünün tamamında, Mavi Gezegen adlı şarkının ise tamamına yakınında uygulanmıştır. Üçseslilik ise Kırma Fidanı ve Düşlerimiz şarkılarının Bitirmeliklerinde uygulanmıştır.

TABLO : III
ŞARKILARIN FORMLARI

Şarkı	Form (Cümle - Bölüm - Uzunluk)
Savaşlar Olmasın	A (ll:a=4 :ll + ll: b=4 :ll) B (ll: c=4 :ll) A (ll:a=4 :ll + ll: b=4 :ll) Üç Bölümlü : I = 16 Ölçü II = 8 Ölçü III = 16 Ölçü = 40 Ölçü
İstiyorum	A (a=4+b=4) B (c=4+d=4) Bitirmelik İki Bölümlü : I = 8 Ölçü + II = 8 ölçü = 16 Ölçü
Kırma Fidanı	A (a=4 + b=4) B (c=4+c'=4) İki Bölümlü : I = 8 ölçü + II = 8 ölçü = 16 Ölçü
Düşlerimiz	A (ll: a=4+b=4 :ll) B (c=4+ç=4+ll: d=4 :ll) C (ll: e=4+f=4 :ll) Bitirmelik Üç Bölümlü : I = 16 Ölçü + II = 16 Ölçü III = 16 Ölçü = 48 Ölçü
Sevgi	A (a=8+b=8) B (ll: d=4+e=4 :ll) Üç Bölümlü : I = 16 Ölçü + II = 16 Ölçü = 32 Ölçü
Mavi Gezegen	A (ll: a=4 :ll + ll: b=4 :ll) B (ll: a'=4 :ll + ll: b'=4 :ll) İki Bölümlü : I = 16 Ölçü + II = 24 Ölçü = 40 Ölçü

Şarkıların Formları bölüm sayıları açısından iki ve üç (dönem) bölümlü olmak üzere iki grupta kümelenebilirler. Şarkılardan dört tanesi iki bölümlü iki tanesi de üç bölümlü forma sahip görünmektedir. Diğer yandan iki bölümlü şarkıların iki tanesi 16 ölçü, bir tanesi 32 ölçü, bir tanesi de 40 ölçü uzunluğundadır. 32 ölçü uzunluğundaki Sevgi adlı şarkının ölçüsü değiştirildiğinde toplam ölçü sayısı 16 olacaktır. Şimdiki haliyle motifler 4 ölçü cümleler de 8 ölçü uzunluğunda olmaktadır.

Mavi Gezegen adlı şarkının iki bölüm olmasına rağmen toplam 40 ölçü olması cümlelerin tekrar sayılarının fazla oluşundan kaynaklanmaktadır. Örneğin birinci bölümdeki iki cümle ikişer kez söylenmiş ve A bölümünün uzunluğu 16 ölçü olmuş, ikinci bölümde ise **a'** cümlesi 4 kez tekrar edilerek, cümlelerin toplam uzunluğu 16 ölçüye ulaşmıştır. Buna rağmen **b'** cümlesi ilk bölümdeki cümlelerde olduğu gibi iki kez söylenmiş ve toplam uzunluğu 8 ölçüde kalmıştır. Kısacası formdaki sistematigi ve simetriyi bozan uygulama II. Bölümün ilk cümlesinin dört kez tekrarından kaynaklanmaktadır.

Şarkıların iki tanesi de üç bölümlü formda yazılmıştır, ya da üç bölümlü form yapısı içinde değerlendirilebilir. Savaşlar Olmasın şarkısı tipik “ **A B A** ” formunda yazılmış,

B bölümü tek cümle ve cümlelerin tekrarıyla oluşan 8 ölçü uzunluğunda, A dönemi ise başta I. ve III. bölümlerde tekrar edilmektedir.

Üç bölümlü diğer şarkı ise aynı uzunlukta üç ayrı bölümden oluşmuş ve toplam uzunluda 48 ölçü olan Düşlerimiz adlı şarkıdır. Bütün şarkı boyunca birinci ve son bölümde iki, ikinci bölümde üç olmak üzere toplam 7 adet farklı cümle yer almaktadır.

SÖZSEL İNCELEME

TABLO : IV
ŞARKI SÖZLERİ

Şarkı	İçeriği	Söyleyen / Yöneldiği	Dörtlük Sayısı
Savaşlar Olmasın Serap KORHAN	Çocuklara, minik yüreklere, savaşsız, korkusuz, dostluğa sevgiyle sarılacak, yarına umutla bakılacak bir dünya bırakma özlemi.	Belirsiz / Belirsiz - Kendilerine	2 Nakarat
İstiyorum Nedim YILDIZ	Bir çocuğun büyüme, uyumak, sevmek, mutluluk, oyuncak, bahçe, deniz, güzel sözlü şarkı, bol resimli kitap ve sevgi gibi özlem ve istekleri.	Çocuk / Büyükler	3
Kırma Fidanı Yakup KIVRAK	Ağaçsız, ormansız, yeşilliksiz bir dünyanın anlamsızlığı, fidanı, ağacı ve ormanı sevip korumak gerekliliği.,	Çocuklar / Kendilerine	2 Nakarat
Düşlerimiz Nedim YILDIZ	İklimi, doğası, hayvanları, acı çekmeyen, cıvı cıvı neşeli çocukların, sevgiyle şarkı söyleyip oyun oynadıkları bir dünya özlemini/düşünü gerçekleştirme çağırısı.	Çocuklar / Kendilerine	2 Nakarat

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Sevgi Nedim YILDIZ	Gözle görülebilen, dokunulabilen, pamuk gibi çocuğu saran, şarkılarda duyulan, masallarda söylenen, kitap olup okunan, düşlerde görülen, kocaman bir balon , uçurma olan yıldızlara çocukları götürren sevgiyi, dağa-taşa, kuşa – buluta değil çocuğa sormak gerekliliği.	Çocuk / Çocuklara - Sevgiye	3 Nakarat
Mavi Gezegen Yavuz DURAK	Uzak, küçücük, sınımsız, gece ay çıkan, gökyüzü ışıl ışıl masmavi bir gezegene gitme isteği. Aslında orası dünya, yakın ve büyük. Aslında önemli olan farketmek. O bir tane, değerini bilmek önemli olan onu iyi korumak.	Çocuk / Çocuğa	3 Nakarat

Tablo IV’de şarkı sözlerinin, içeriğine, sözleri söyleyenlerin kimliğine ve kimlere yönelik söylediklerine ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bu bilgilerin tablo halinde verilmesindeki amaç, şarkı sözleri arasındaki karşılaştırmayı yaparken görsel olarak kolaylık sağlamaktır. Bu tablodaki bilgilerin istatistiksel bir kastı yoktur.

Tablo IV ve Tablo I bilgileri incelendiğinde, şarkı sözlerinin (bir tanesi dışında) bestecileri tarafından yazıldığıdır. Sadece “*Savaşlar Olmasın*” adlı şarkının söz yazarı bestecisi değildir. Adı geçen söz yazarının edebiyatla ilgili olduğunu varsaysak bile, diğer söz yazarlarının meslekleri gereği edebiyatla ya da çocuğa yönelik şarkı sözü yazmada uzman olmadıklarını söylemek mümkündür. Bu çalışmada yer alan sözler, şartname hükümleri gereği, TRT denetiminden geçmekte, onun dışında, herhangi bir edebi değerlendirilmeye alınmamaktadır. Bu durum, çocuk şarkıları alanında genellenebilir bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nitekim, şarkı sözlerinin içinde, yöneldiği çocukların düzeylerine uygun olmayan, kavramları, terimleri ve ifadeleri içerebileceği olasılığı yüksek olmakla birlikte şarkı sözlerinin bu açılarından incelenmesini ve değerlendirilmesini uzmanlara bırakmak yerinde olacaktır.

Diğer yandan, şarkıların müzikal formlarındaki kendine özgü özellikleri, sözlerde de kendini göstermektedir. Örneğin, şarkı sözlerinin gruplandığı dörtlük sayıları ve dörtlüklerin sözcük ve hece sayıları bakımından uzunlukları birbirlerine göre farklılıklar göstermektedir.

Şarkı sözlerinin içeriklerine bakıldığında göze çarpan bir diğer önemli özellik de altı şarkıdan dördünün sözlerinin, dünya ve çevreye ilişkin olduğudur.

Savaşlar Olmasın : Çocuklara pırl pırl bir **dünya** bırakmak gerekir

Kırma Fidanı : Ormansız dünya kupkuru bir **dünyadır**,

Düşlerimiz : El ele gönül gönüle verip düşlerimizdeki **dünyayı** kuralım

Mavi Gezegen : Kuşların uçtuğu, çiçeklerin açtığı çocukların oynadığı **dünyayı** korumak gerekir.

Bu dört şarkının dışındaki iki şarkının sözleri ise, (**İstiyorum**) çocukların isteklerini ve beklentilerini ve (**Sevgi**) çocuğa göre sevginin tanımını ele almaktadırlar.

Şarkı sözlerinin çoğunluğuna bakılırsa, “sözlerin çocuk diline uygunluktan çok, büyüklerin çocuklar adına onların dileklerini dilendirdikleri” anlamını çıkarmak daha uygun bir tanımlama olabilir. Özellikle, “ağacı sevelim, ormanı koruyalım”, “kırma fidanı”, umutla bak yarına”, sevgiyle sarıl dostluğa”, “aslında önemli olan farketmek”, “değerini bilmek korumak”, “haydi arayalım sevgiyi”, “sevilmek ve sayılmak istiyorum” gibi cümlelerde olduğu gibi. Büyüklerin onlardan beklediği davranışlar doğrudan şarkı sözü olarak tercih edilmiştir.

İncelenen bu şarkılar için bunun nedenleri şöyle sıralanabilir;

- Şarkı sözlerini bu konunun uzmanlarının yazmamış olmaları;
- Değerlendirme süreçlerinde bu türden bir değerlendirme

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

dirmenin yapılmamış olması;

- Şarkı sözlerini yazan bestecilerin bu konuda yeterince titizlik göstermemiş olabilecekleri.

ŞARKI SÖZLERİ

Savaşlar Olmasın (1993)

Bu küçücük ellere, minik yüreklere
Pırıl pırıl bir dünya bırakın
Yok olsun tüm korkular
Savaş açlık olmasın
Dostluk sarsın her yanı
Unutulsun acılar
Umutla, umutla bak yarına lallallala
Sevgiyle, sevgiyle sarıl dostluğa lallallala
Dünya sanki bir sepet
Umutlar pembe demet
Taşsın sevgi çiçekleri
Yol açsın sonsuza de

İstiyorum (1995)

Yeni doğdum dünyaya
Yaşamak istiyorum
Büyümek istiyorum
Ninnilerle uyumak
Sevilmek ve sayılmak
Mutluluk istiyorum
Okumak istiyorum
Güzel sözlü şarkılar
Masallar istiyorum
Bol resimli kitaplar
Boyalar kalemler
Çiçekler istiyorum
Oyuncak istiyorum
Dünyayı kurmak için
Balıklı denizleri
Çocuklu bahçeleri
Güneşli ve aydınlık
Bir sevgi istiyorum

Kırma Fidanı (1998)

Ağacı sevelim, ormanı koruyalım
Yaşamın kaynağıdır onlar
Baharda yemyeşil çiçekli ovalar
Ağaçla süslenir canlanır dağlar
Ağaçsız ormansız yeşilliksiz kalırsak
Kupkuru bir dünya neye yarar
Ağaçsız ormansız yeşilliksiz kalırsak
(K e s m e a ğ a c ı)
Kupkuru bir dünya neye yarar
(Y a k m a o r m a n ı)
Toprağa giysi kuşlara korunak
Yaşamın kaynağıdır onlar
Keserek ağacı yakarsak ormanı
Kararır dünyamız yok olur canlar
Ağaçsız ormansız yeşilliksiz kalırsak
Kupkuru bir dünya neye yarar
Ağaçsız ormansız yeşilliksiz kalırsak
(K e s m e a ğ a c ı)
Kupkuru bir dünya neye yarar
(Y a k m a o r m a n ı)
K ı r m a F i d a n ı

Düşlerimiz (2000)

Güneşi gülsün bize ışığı neşe saçsın
Irmaklar kurumasın ovalar ekin dolsun
Çiçekler dalında dursun arılar petek yapsın
Turnalar sıra sıra tepemizde dolaşsın
Huzurlu olsun hayvancıklar
Suyunu rahat içsin
El ele verelim seninle
Düşleri gerçek yapalım
El ele gönül gönüle
Bir dünya kuralım
Çocukların civıl civıl neşesi eksilmesin
Acıları son bulsun umutları tükenmesin
Diktiğimiz fidanlar bulutlara değsin

Sevgimiz çoğalsın kavgalar bitsin
Şarkımız susmasın oyunlar sürsün
Tertemiz düşlerimiz gerçeğe dönsün
El ele verelim seninle
Düşleri gerçek yapalım
El ele gönül gönüle
Bir dünya kuralım

S e v g i (2 0 0 2)

Gözlerimle görsem seni
Ellerimle dokunabilsem
Pamuk olsan düşümde
Sarsan beni her gece
Yüreğimde duysam seni
Haydi arayalım sevgiyi
Soralım dağlara taşlara
Kuşlara bulutlara
Gitme uzağa sor çocuğa
Şarkılarda duysam seni
Masallarda dinleyebilsem
Kitap olsan elimde
Okusam hece hece
Düşlerimde görsem seni
Haydi arayalım sevgiyi
Soralım dağlara taşlara
Kuşlara bulutlara
Gitme uzağa sor çocuğa
Koskocaman bir balon olsan
Gökyüzünde süzülen uçurtma
Beni de götürür müsün
Parlayan yıldızlara
Kuyruğundan tutsam senin
Haydi arayalım sevgiyi
Soralım dağlara taşlara
Kuşlara bulutlara
Gitme uzağa sor çocuğa

Mav i G e z e g e n (2004)

Sen ve ben
 İkimiz gidelim gel desem
 Çok uzak küçücük orası
 Masmavi bir gezegen
 Gündüz güneş sınısıcak gece ise ay varmış
 Gökyüzü ışıl ışıl onun adı dünya
 Kuşlar uçarmış tüm çiçekler açarmış
 Çocuklar hep oynarmış dünyada

Aslında içinde yaşadığımız dünya
 Ne uzak ne küçük
 Çok yakın çok büyük bir dünya
 Aslında önemli olan fark etmek
 Değerini bilmek korumak
 Ona çok çok iyi bakmak
 Dünyamız bir tane
 Bir eşi yok bu evrende
 Sonsuzlukta parlayan bir hazine

Söz – Müzik Uyumu**AÇISINDAN İNCELEME**

Söz – müzik uyumu açısından inceleme, şarkı sözlerini, besteleyen ezgilerin doğru söyletip söyletmediğini araştırma anlamına da gelmektedir.

Notaların seslendirilmesiyle müziğe ulaşılabilirdiği gibi Tiyatro ve edebiyatta da metnin anlamlandırılması ancak gereği gibi okunması / seslendirilmesiyle mümkündür. Bir şiiri kuşkusuz herkes okuyabilir, bir romanı da öyle. Oysa başkasına seslendirme yoluyla aktarılmak durumunda olan yazılı metnin amacının anlaşılması için onun belirli özellikleri göz önünde tutularak seslendirilmesi gerekir. Bu görevi yerine göre, oyuncular, spikerler veya sunucular yerine getirirler.

Müzikte bu durum daha farklıdır.Şarkıları seslendirenler solistler

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

veya koristler olmasına karşılık, şarkı sözlerinin doğru ve gereği gibi seslendirmesini belirleyen asıl önemli yapı bestenin kendisidir. Bu nedenle, icracılar, yazılı olan şarkıyı seslendirirken şarkının ezgisinin sözlerin anlamını ortaya çıkarıcı ya da yadırgatıcı haline müdahalede bulunamazlar.

Örneğin, “Kardeş olun ey insanlar” cümlesindeki Kardeş sözcüğünün “Kar” hecesine ince bir ses, “deş hecesine de 5 ses altındaki kalın sesin getirildiğini ve birinci hecenin uzun (ikilik) bir notayla, ikinci hecenin de kısa (sekizlik) bir notayla ezgilenildiğini varsayarsak. Bu ezgi bu sözcüğün anlamına, yapısına göre başarılı değildir. “Kardeş” sözcüğü Türkçe’deki anlamı ve yapısı gözetilmeden bestelenmiş ve bu ezgiyle her söylendiğinde hep yanlış anlaşılacak ya da anlaşılamayacaktır. Sözcük anlaşılabilir bile zaman içinde sözcüğün konuşma dilindeki yapısının bozulma riski yüksektir.

Bu nedenle sözlü müziklerde sözlerin anlamlarını ve yapılarını göz ardı etmeden teknik olarak doğru oluşturulmuş / yazılmış ezgiler için sözleri doğru söyletiyor diyebiliriz.

Şarkılardaki bu durum, özellikle çocuk şarkılarında vazgeçilmezdir. Bu nedenle, bu inceleme kapsamında yer alan şarkıların söz – müzik uyumları açısından incelenmesine de gereklilik görülmüş ve aşağıdaki tablo ortaya çıkmıştır.

TABLO : V
ŞARKILARDA SÖZ - MÜZİK UYUMU

Şarkı	Ritmik Uyumsuzluk	Vurgu Uyumsuzluğu	Cümle (dize) Sayısı	Sözcük Sayısı
Savaşlar Olmasın	3	4	12	38
İstiyorum	1	1	18	39
Kırma Fidanı	2	3	12	46
Düşlerimiz	Yok	Yok	20	64
Sevgi	Yok	Yok	21	53
Mavi Gezegen	1	10	17	54

İncelenen şarkılar, **ritmik uyumluluk** yani, bazı özel durumlar dışında **açık heceye kısa, kapalı heceye** uzun sürelerin getirilmesi ve **vurgu uyumu** yani, **vurgulu hecelere ezgi sınırları içinde belirli bir düzenle tiz seslerin getirilmesi** ilkeleri bakımından cümleler temelinde incelenmiş ve olması gerekenin tamamen zıddı yönündeki uygulamalar hata olarak sayılmıştır. Yukarıda değinilen teknik analiz sırasında, ayrıcalık gerektiren (cümle sonuna gelen açık hecelere uzun süre verilebilir gibi) haller değerlendirme kapsamı dışında tutulmuştur. Bununla birlikte, **bir cümlede, cümledeki sözcük sayısı kadar vurgulu hece vardır ve bu vurgulu heceler kendi içlerinde cümlenin bütün içindeki anlamına göre dereceli olarak sıralanırlar ve ezgilenirlerken bu dereceler göz önünde tutulur** ilkesinde değinilen dereceleme farklılıkları da doğru olarak kabul edilmiş, derecelemesi mümkün olmayan durumlar yanlış olarak kabul edilmiştir.

“Ankara’nın sabahı güzeldir, İstanbul’un gecesi” cümlesinde yer alan sabahı sözcüğünün “hı” hecesi cümlenin en vurgulu hecesidir ve ezgideki en ince ses veya sesler o heceye verilmelidir. Eğer şarkıda bu sözcük ve vurgulu hecesi hiç dikkate alınmamış ya da vurgu olarak kabul edilmesi mümkün olmayan bir sesle ezgilenmişse bu hata olarak kabul edilmiştir.

Diğer bir açıklanması gereken durum da, bazı ezgilere ezgide değişiklik yapılmadan (istiyorum şarkısında olduğu gibi) birden fazla söz uygulanmış olmasıdır. Bu durumda büyük ritmik ve vurgu yanlışları oluşmamışsa, hata olarak kabul edilmemiştir.

Bütün açıklamalar ışığında tabloya bakıldığında, bazı şarkıların bu ilkeler göz önünde tutularak bestelendiği, bazı şarkıların da ya ezgi önceden yazılıp üzerine uygulandığı için ya da bu konuda özen gösterilmemesinden dolayı bestelendiği anlaşılmaktadır.

Tablo V, şarkılarda ritm ve vurgu uyumsuzluğu içeren uygulamaların sayıları ile, bu sayıların şarkı içindeki oranının anlaşılmasını kolaylaştıracak dize (satır) sayılarını ve sözcük (kelime) sayılarını

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

kapsamaktadır.

Tek heceli sözcükler ve nakaratlarda yer alan sözcüklerin ikinci ve daha çok tekrarı sayım dışında tutulmuştur. Nakaratların tekrarlarında sözcük sayımı için gözetilen bu durum dize sayımında da uygulanmıştır.

Şarkıların hece yapıları ile ezgideki ses sürelerinin denksizliği anlamına gelen ritmik uyumsuzluk yok denecek kadar azdır. Bu açıdan bestelerin başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte Savaşlar Olmasın adlı şarkıdaki üç ritmik yanlış kayda değer görülebilir.

Ritmik uyumdaki başarının, vurgu uyumunda yakalanamaması, dikkat çekmektedir. Bu durum, bu konu üzerinde özellikle durulmadığı anlamını güçlendirmektedir

Savaşlar Olmasın : Dize sayısına oranla yaklaşık %33, sözcük sayısına oranla yaklaşık %10;

İstiyorum : Dize sayısına oranla yaklaşık %6, sözcük sayısına oranla yaklaşık % 3;

Kırma Fidanı : Dize sayısına oranla yaklaşık %25, sözcük sayısına oranla yaklaşık % 7;

Mavi Gezegen : Dize sayısına oranla yaklaşık %51, sözcük sayısına oranla yaklaşık % 20;

Dört şarkıda değişen oranlarda vurgu uyumsuzluğuna rastlanmakla birlikte, iki şarkıda ritm ve vurgu uyumsuzluğu görülmesi de kayda değer bir durumdur.

BULGULAR

TRT tarafından aynı adla belirli aralıklarla düzenli olarak gerçekleştirilen “Çocuk Şarkıları Beste Yarışması”nda hem uzman hem de çocuk kurulların değerlendirilmeleri sonunda birinci seçilen altı şarkının sözselsel, müziksel ve söz – müzik uyumu açılarından yapılan inceleme sonunda elde edilen sonuçlar şöyle sıralanabilir;

1. Şarkıların beş tanesinin bestecisi aynı zamanda sözlerini de yazmıştır.
2. Şarkıların **beş tanesi majör dizide, dört tanesi re tonunda**, dört tanesi de 4/4 'lük ölçüde yazılmıştır.
3. Şarkıların dört tanesinde çoksesli bölümler yer almaktadır.
4. Şarkıların sadece birinde aksak (5/8'lik) ölçü kullanılmıştır.
5. Şarkıların ses alanları 7'li ve 10'lu arasındadır.
6. Şarkıların yarısı iki, yarısı da üç bölümlü formda yazılmıştır.
7. Şarkıların dört tanesinin notaya alınışlarında teknik problemler görülmektedir.
8. Aynı formda şarkıların birbirinden önemli ölçüde farklılıklar içerdikleri görülmüştür.
9. Şarkı sözlerinde, çocukların algılama, kavrama ve kabullenmelerini zorlayacak ifadelere rastlanmaktadır.
10. Şarkı sözlerinin çoğunluğu (dört tanesi) çevre ve dünyaya ilişkin genel özelemleri içermektedir,
11. Söz – müzik uyumu açısından yapılan inceleme sonunda şarkı sözlerinin ritmik yapılarının uyumlu/başarılı, vurgular açısından ezgisel yapılarının az uyumlu/az başarılı olduğu dikkat çekmektedir.

ÖNERİLER

Çocuklar için yazılmış şarkıların incelenmesi sonunda elde edilecek bulguların, bu türde yapılan diğer alan ve çalışmalarda olduğu gibi, bundan sonra yapılacak ve yazılacaklar (şarkılar) için büyük önem taşıyacağı kuşkusuzdur.

Söz konusu çalışmalarda elde edilecek bilgiler çocuk şarkısı yazma ölçütlerinin belirginleştirmesine önemli katkılar sağlayacaktır. Ayrıca bu bilgiler, çocuk şarkısı yazımından, değerlendirilmesine hatta seslendirilmesine kadar bir dizi belirsizliği de yok edecektir.

ÇOCUK ŞARKILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Bu çalışma sonunda elde edilen bulguların her biri gerektiğinde öneriyi de içinde barındırmaktadır. Sonuçlar, bir durum saptaması özelliği taşımakla birlikte bestecilere ve eğitimcilere bu konuda fikir sahibi olabilecekleri birer bilgi niteliği de taşımaktadırlar.

Altı şarkıdan beşinin besteci ve söz yazarının aynı kişi olması, bestecilerin şarkı sözü yazabileceklerini göstermekte; “Şarkı sözlerinde, çocukların algılama, kavrama ve kabullenmelerini zorlayacak ifadelere rastlanması” da şarkı sözü yazacak bestecilerin, daha dikkatli ve titiz olmaları gerektiği konusundaki öneriyi kapsamaktadır.

Şarkıların büyük çoğunluğunun Re tonunda ve majör dizide yazılmış olmaları bir genelleme yapmaya yönlendirmekle birlikte, Mib ve Sol tonlarında yazılan şarkıların da listede yer alması, şarkıların başka özelliklerinin gözardı edilmeksizin yazılmaları durumunda hangi tonda olduklarının çok fazla önemli olmadığı anlamına gelebilir.

Çocuk şarkısı yazmanın belirli katı kurallara bağlanması doğru değildir. Örneğin, “sadece şu ses aralığında”, “sadece bu uzunlukta”, “sadece şu tonda” vb. sınırlamalar koymak ya da belirlemek kabul edilmemelidir. Her şarkının kendi içinde tutarlı ve etkili olması kabul edilmelidir. Nitekim incelenen altı şarkının, form, ezgi seyirleri, uzunlukları bakımından birbirlerinden farklı ve kendine özgü olduklarını söylemek mümkündür. Diğer yandan, kendine özgü olma durumu/tanımı, şarkıların etkili ve doğru nitelikte oldukları anlamına gelmemelidir.

Etkililiği ve nitelikli olmayı sağlayanlar, inceleme içinde belirtilen ve şarkıların kendi öğelerinin birbirleriyle tutarlı olmasının sağlanmasının yapıldığı ölçütlerdir.

Şarkıların teknik olarak doğru notaya alınmış olmaları, sözlerin gerektirdiği ritmik yapının ve vurgu yapılarının ezgiye doğru yansıtılmış olması bu değinilen ölçütlerin özünü oluştururlar.

SONUÇ

Gerçekleştirilen bu incelemede ölçütü genel kabul görmeyen noktalarda yorumlama yapılmamaya çalışılmış olsa da, ortaya çıkan değerlendirme sonuçlarında araştıracının öznel yargılarının rol oynadığını da kabul etmek gerekmektedir. Bununla birlikte, kasten veya gözden kaçırılmış sonuçların da olabileceği unutulmamalıdır.

Sonuç olarak bu makaleye konu olan inceleme karşısında, konusundan yöntemine; içeriğinden sonuçlarına, yorumundan önerilerine kadar birçok eklenecek, değiştirilebilecek ve eleştirilebilecek görüş ve fikrin ortaya çıkması doğaldır.

Sonuç ne olursa olsun, her türlü durum, bu araştırmının temel amacını oluşturan çocuk şarkılarının niteliklerine katkı sağlamak düşüncesine hizmet etmiş olacaktır.

Diğer yandan, araştırmaya konu olmuş şarkılar bu çalışmanın ekinde, bu satırların yazarı tarafından yazılıp yayımlanacaktır. Basılan bu notaların ticari amaçla kullanılması için bu basımdan yararlanmak doğru değildir. Bunun için bestecilere veya TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'na başvurmak gerekmektedir.



Savaşlar Olmasın (1993)

Söz : Serap KORHAN
Müzik : İbrahim KORHAN

Solo ve koro dönüştü

BU KÜ ÇÜ CÜK EL LE RE Mİ NİK YÜ REK LE RE

PI RİL PI RİL BİR DÜN YA BI RA KİN

YOK OL SUN TÜM KAV GA LAR SA VAŞ AÇ LIK OL MA SIN

DOST LUK SAR SIN HER YA Nİ U NU TUL SUN A CI LAR

U NU TUL SUN A CI LAR LA U MUT LA LAL U MUT LAL BAK

LA LA LA LA LAL LAL LA LA LA SEV GİY LE LAL LAL LAL

LA SA RİL DOST LU ĞA LAL LAL LA LA LA BU KÜ ÇÜ CÜK EL LE RE

DÜN YA SAN Kİ BİR SE PET U MUT LAR PEM BE DE MET

TAŞ SIN SEV Gİ Çİ ÇEK LE Rİ YOL AÇ SIN SON SU ZA DEK

YOL AÇ SIN SON SU ZA DEK

Nakarat Segno ve Son

İstiyorum (1995)

Söz Müzik Nedim YILDIZ:

♩ = 60

20
YE Nİ DOĞ DUM DÜN YA YA

24
YA ŞA MAK İS Tİ YO RUM

28
BÜ YÜ MEK İS Tİ YO RUM NİN Lİ LER LE U YU MAK

32
SE VİL MEK VE SA YIL MAK MUT LU LUK İS Tİ YO RUM

36
O YUN ÇAK İS Tİ YO RUM

40
GÜ ZEL SÖZ LÜ ŞAR KI LAR

44
MA SAL LAR İS Tİ YO RUM BOL RE SİM Lİ Kİ TAP LAR

48
BO YA LAR KA LEM LER Çİ ÇEK LER İS Tİ YO RUM

52
O YUN ÇAK İS Tİ YO RUM

56
DÜN YA MI KUR MAK İ ÇİN

60
BA LİK Lİ DE NİZ LE Rİ ÇO CUK LU BAH ÇE LE Rİ

64
GÜ NEŞ Lİ VE AY DİN LİK BİR SEV Gİ İS Tİ YO RUM

Kırma Fidanı (1998)

Söz Müzik : Yakup KIVRAK

♩ = 52

68
A ĞA RA ĞA SE VE LİM OR MA NI KO RU YA LİM
TOP ĞA RA ĞA GİY VE Sİ KUŞ LA RA KO RU YA LİM
NAK

70
YA ŞA MIN RA KAY NA ĞI DIR ON LAR
YAG ŞA MU RA ÇAĞ RI ĞI DIR ON LAR

72
BA HAR DA YEM ĞA YE ŞİL Çİ CEK LI O VA LAR
KE SER SEK A ĞA YE ŞİL YA ÇEK RAR SAK OR VA MA LAR
NI

74
A ĞAÇ RIR LA SÜS YA LE NİR CAN LA O NİR DAĞ LAR
KA RA RIR DÜN YA LE MİZ YOK O LUR CAN LAR

76
BA HAR DA YEM ĞA YE ŞİL Çİ CEK LI O VA LAR
KE SER SEK A ĞA YE ŞİL YA ÇEK RAR SAK OR VA MA LAR
NI

78
A ĞAÇ RIR LA SÜS YA LE NİR CAN LA O NİR DAĞ LAR
KA RA RIR DÜN YA LE MİZ YOK O LUR CAN LAR

80
A ĞAÇ SIZ OR MAN SIZ YE ŞİL LİK SIZ KA LIR SAK

82
KUP KU RU BİR DÜN YA NE YE YA RAR

84
KES ME A ĞA Çİ
A ĞAÇ SIZ OR MAN SIZ YE ŞİL LİK SIZ KA LIR SAK

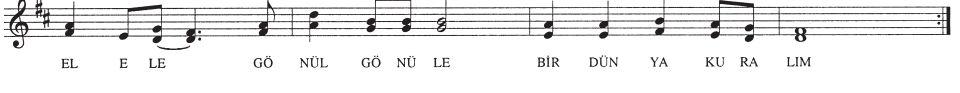
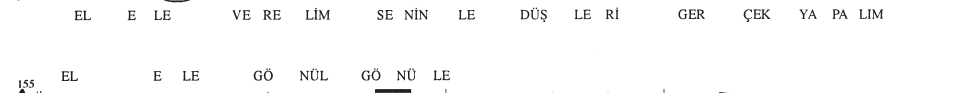
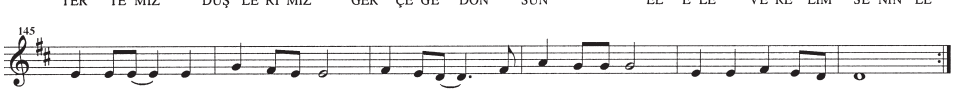
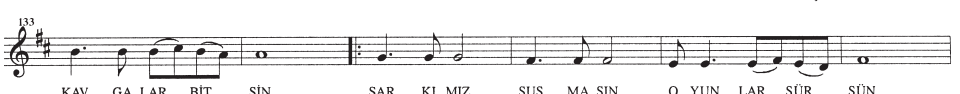
86
YAK MA OR MA NI
KUP KU RU BİR DÜN YA NE YE YA RAR

88 **BİTİRMELİK**
KIR MA Fİ DA NI

Düşlerimiz (2000)

Söz Müzik : Nedim YILDIZ

♩ = 200



Sevgi (2002)

Söz Müzik : Nedim YILDIZ

♩ = 110

163
GÖZ LE RİM LE GÖR SEM SE Nİ

167
EL LE RİM LE DO KU NA BİL SEM PA MUK OL SAN

167
EL LE RİM LE DO KU NA BİL SEM OY PA MUK OL SAN

172
DÜ ŞÜM DE SAR SAN BE Nİ HER GE CE YÜ RE ĞİM DE DUY SAM SE

172
DÜ ŞÜM DE SAR SAN BE Nİ HER GE CE YÜ RE ĞİM DE DUY SAM SE

177
Nİ PA MUK OL SAN DÜ ŞÜM DE SAR SAN BE Nİ

177
Nİ OY PA MUK OL SAN DÜ ŞÜM DE SAR SAN BE Nİ

182
HER GE CE YÜ RE ĞİM DE DUY SAM SE Nİ

182
HER GE CE YÜ RE ĞİM DE DUY SAM SE Nİ

187
HAY Dİ A RA YA LIM SEV Gİ Yİ

187
SO RA LIM DAĞ LA RA TAŞ LA RA

191
KUŞ LA RA

191
BU LUT LA RA GİT ME U ZA ĞA SOR ÇO ÇU ĞA

Sevgi (2002)

195
SAR KI LAR DA DUY SAM SE NI
ROS KO CA MAN BİR BA LON OL SAM

199
MA SAL YÜ LAR DA DİN LE YE BİL SEM Kİ TAP DE OL SAN
GÖK YÜ ZÜN DE SÜ ZÜ LEN U ÇURT MA BE Nİ DE OL SAN
199
MA SAL YÜ LAR DA DİN ZÜ LEN LE YE BİL SEM MA OY PA MUK DE OL SAN
GÖK YÜ ZÜN DE SÜ ZÜ LEN U ÇURT MA OY BE Nİ DE OL SAN
GÖ TÜ

204
E LİM DE PAR O KU SAM HE CE HE CE DÜŞ LE RİM DE GÖR SEM SE
RÜR MÜ SÜN LA YAN YIL CE DİZ LA RA KUY RU GÜN DAN TUT SAM SE
204
E LİM DE PAR O KU SAM HE CE HE CE DÜŞ LE RİM DE GÖR SEM SE
RÜR MÜ SÜN LA YAN YIL CE DİZ LA RA KUY RU GÜN DAN TUT SAM SE

209
Nİ Kİ TAP DE OL SAN E LİM DE AH O KU SAM HE
NİN BE Nİ DE OL SAN GO TÜRÜR MÜ SÜN PAR LA YAN YIL HE
209
NİN OY Kİ TAP DE OL SAN E LİM DE AH O KU SAM HE
NİN OY BE Nİ DE OL SAN GO TÜRÜR MÜ SÜN PAR LA YAN YIL HE

214
CE HE CE DÜŞ LE RİM DE GÖR SEM SE Nİ
DİZ LA RA KUY RU GÜN DAN TUT SAM SE NİN
214
CE HE CE DÜŞ LE RİM DE GÖR SEM SE Nİ
DİZ LA RA KUY RU GÜN DAN TUT SAM SE NİN

219
HAY Dİ A RA YA LIM SEV Gİ Yİ
219
SO RA LIM DAĞ LA RA TAŞ LA RA

223
KUŞ LA RA
223
BU LUT LA RA GİT ME U ZA ĞA SOR ÇO CU ĞA

Mavi Gezegen (2004)

Söz Müzik : Yavuz DURAK

♩ = 80

227 SEN VE BEN İ Kİ MİZ Gİ DE LİM GEL DE SEM ÇOK U ZAK KÜ ÇÜ CÜK O RA SI MAS MA Vİ BİR GE ZE GEN

231 SEN VE BEN İ Kİ MİZ Gİ DE LİM GEL DE SEM ÇOK U ZAK KÜ ÇÜ CÜK O RA SI MAS MA Vİ BİR GE ZE GEN GÜN

231 SEN VE BEN İ Kİ MİZ Gİ DE LİM GEL DE SEM ÇOK U ZAK KÜ ÇÜ CÜK O RA SI MAS MA Vİ BİR GE ZE GEN GÜN

235 DÜZ GÜ NEŞ SIM SI CAK GE CE İ SE AY VAR MIŞ GÖK YÜ ZÜ İ ŞİL İ ŞİL O NUN A DI DÜN YA KUŞ

235 DÜZ GÜ NEŞ SIM SI CAK GE CE İ SE AY VAR MIŞ GÖK YÜ ZÜ İ ŞİL İ ŞİL O NUN A DI DÜN YA KUŞ

239 LAR U ÇAR MIŞ TÜM Çİ ÇEK LER A ÇAR MIŞ ÇO CUK LAR HEP OY NAR MIŞ DÜN YA DA

239 LAR U ÇAR MIŞ TÜM Çİ ÇEK LER A ÇAR MIŞ ÇO CUK LAR HEP OY NAR MIŞ DÜN YA DA

243 AS LIN DA İ ÇİN DE YA ŞA DI ĞI MIZ DÜN YA NE U ZAK NE KÜ ÇÜK ÇOK YA KIN ÇOK BÜ YÜK BİR DÜN YA

243 AS LIN DA İ ÇİN DE YA ŞA DI ĞI MIZ DÜN YA NE U ZAK NE KÜ ÇÜK ÇOK YA KIN ÇOK BÜ YÜK BİR DÜN YA

247 AS LIN DA Ö NEM Lİ O LAN FAR KET MEK DE ĞE Rİ Nİ BİL MEK KO RU MAK O NA ÇOK ÇOK İ Yİ BAK MAK DÜN

247 AS LIN DA Ö NEM Lİ O LAN FAR KET MEK DE ĞE Rİ Nİ BİL MEK KO RU MAK O NA ÇOK ÇOK İ Yİ BAK MAK DÜN

251 YA MIZ BİR TA NE BİR E Şİ YOK BU EV REN DE SON SUZ LUK TA PAR LA YAN BİR HA Zİ NE DÜN

251 YA MIZ BİR TA NE BİR E Şİ YOK BU EV REN DE SON SUZ LUK TA PAR LA YAN BİR HA Zİ NE DÜN

255 YA MIZ BİR TA NE BİR E Şİ YOK BU EV REN DE SON SUZ LUK TA PAR LA YAN BİR HA ZE Nİ

255 YA MIZ BİR TA NE BİR E Şİ YOK BU EV REN DE SON SUZ LUK TA PAR LA YAN BİR HA Zİ NE

Kaynakça

Koray, Fuad. 1957. *Müzik Formları*. İstanbul: Maarif Basımevi.

M.E.B. *Müzik Formları*. Ankara, YAYKUR Yayını.

Özkan, İsmail Hakkı.1982. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sun, Muammer. 1990. *Prozodi Ders Notları*. Ankara: Basılmamış Ders Notu.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

ANADOLU KÖY SEYİRLİK
OYUNLARININ OSMANLI
ŞENLİKLERİNE ETKİSİ

ASKER KARTARI*

Zusammenfassung

In diesem Aufsatz werden die dramatischen Elemente der Osmanischen Festen nach ihrem Ursprung analysiert. Nach Autors Meinung haben einige von diesen Elementen ihre Wurzeln in den Anatolischen Dörflichen Dramatischen Spielen. Die Materialien, die für diese Arbeit verwendet wurden, wurden von literarischen Quellen und eigenen Feldforschungen erworben. Die Literaturuntersuchung wurde in München, die Feldforschungen in Jahren 1983-1984 in der Türkei (İçel-Mersin) durchgeführt. Der Autor lehnt sich auf die durch literarische Quellen erworbene Information und er behauptet, dass sich einige Motive der Anatolischen Dörflichen Dramatischen Spielen (Köy Seyirlik Oyunları), die heute noch in der Türkei zu sehen sind, in den dramatischen Spielen der Osmanischen Festen (Osmanlı Şenlikleri) befanden.

Özet

Bu makalede Osmanlı Şenliklerindeki dramatik unsurlar kökenlerine göre incelenecektir. Yazarın düşüncesi bu unsurların bir bölümünün kökenlerinin Anadolu Köy Seyirlik oyunlarında olduğu yönündedir. Bu çalışmada kullanılan malzeme literatür taramasına ve yazar tarafından yapılan alan araştırmasına dayanmaktadır. Literatür taraması Münih'de, alan araştırması ise 1983-1984 yıllarında İçel-Mersin'de yapılmıştır. Yazar, literatürdeki kaynaklardaki bilgilere dayanarak bugün hala Türkiye'de görülen Köy Seyirlik Oyunlarının bazı motiflerinin Osmanlı Şenliklerindeki dramatik oyunlarda bulunduğunu ileri sürmektedir.

* Prof.Dr., Ankara Üniversitesi İletişim
Fakültesi

1. EINFÜHRUNG

1.1. THEMA, METHODE UND QUELLEN:

Das Thema dieser Arbeit ist das Verhältnis zwischen Osmanlı Şenlikleri (Osmanische Feste) und Anadolu Köy Seyirlik Oyunları (Anatolische Dörfliche Dramatische Spiele).

Um dieses Thema näher zu erläutern, will ich erst die Merkmale der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları, die noch heute in Anatolien aufgeführt werden, erklären und danach die Ähnlichkeiten zwischen den "seyirlik" Elementen der Osmanlı Şenlikleri und den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları untersuchen.

Die Materialien, die für diese Arbeit verwendet wurden, sind literarische Quellen und eigene Forschungsergebnisse. Die Literaturuntersuchung wurde im WS 1993 in München, die Feldforschung in Jahren 1983-1984 in der Türkei (İçel-Mersin) durchgeführt.

Die literarischen Quellen über Osmanlı Şenlikleri sind vorwiegend Reiseberichte, in denen die Autoren wiedergeben, was sie während ihrer Reisen durch das Osmanische Reich beobachteten. Die Autoren sahen während ihrer Reisen auch anatolische Köy Seyirlik Oyunları, doch war es für sie schwierig, ohne Kenntnisse der Landessprache und des kulturellen Hintergrundes, die Vorgänge zu verstehen und richtig zu interpretieren. Deshalb beschrieben sie nur äußere Eindrücke; die tiefere Bedeutung dieser "Spiele" blieb aber unerklärt. Zum Beispiel sah Vincent Stochove in März 1631 in Bursa in einem Kahvehane (Café) das Spiel "Fars"¹. Aber er konnte es nicht verstehen. Trotzdem schrieb er, dass ihm das Spiel gefiel. Auch die türkischen Wissenschaftler wie Metin And vernachlässigen die Rolle der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları in den Osmanlı Şenlikleri. Die zitierten Wissenschaftler stufen diese "Spiele" als "dörfliche" Theaterveranstaltungen ein und unterscheiden deutlich zwischen den Traditionen der Bauern und den anderen Volks-Theater-Traditionen der Türken².

¹ Vincent Stochove: Voyage du Levant, Bruxelles 1643, S.181, erwähnt von Özdemir Nutku: IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675), 2. Aufl., Ankara 1987, S.30.

² Metin And: Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu), Ankara 1969, S.9.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

Köy Seyirlik Oyunları wurden von Wissenschaftlern erst spät wissenschaftlich untersucht. In der Türkei ist das erste Buch über Anadolu Köy Seyirlik Oyunları mit dem Titel *Köylü Temsilleri* von Ahmet Kutsi Tecer verfasst worden³. Ungefähr 20 Jahre später erschien das Buch *Kırk Gün Kırk Gece* von Metin And⁴, in dem er die "seyirlik" Elemente der Osmanlı Şenlikleri erklärte. Danach erschien Metin And's neues Buch unter dem Titel *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*⁵; ein Buch, das Zusammenhänge zwischen alt-anatolischen Kulturen und Anadolu Köy Seyirlik Oyunları nachweist. Metin And versuchte in diesem Buch die Herkunft der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları herauszufinden. Er akzeptierte zwar den Einfluß der mittelasiatischen Kultur der Türken auf anatolische Köy Seyirlik Oyunları, schrieb aber, dass die westlich-anatolische Kultur mehr Einfluß als die mittelasiatische Kultur habe. Şükrü Elçin publizierte sein Buch *Anadolu Köy Orta Oyunları* im Jahr 1964⁶. Er versuchte die mittelasiatische Herkunft der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları nachzuweisen. Dann erschien das Buch von Nurhan Karadağ im Jahr 1978 unter dem Titel *Köy Seyirlik Oyunları*⁷. Dieses Buch wurde gleich nach dem Erscheinen im Handel vom Verlag⁸ zurückgezogen, weil es angeblich unzüchtige Elemente enthielt⁹. Özdemir Nutku behandelt in seinem Buch *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*¹⁰ das Verhältnis zwischen Osmanlı Şenlikleri und Anadolu Köy Seyirlik Oyunları, und schrieb, dass auch Osmanlı Şenlikleri den "volkstümlichen Festcharakter" (halk tarzı) aufweisen.

Die Feldforschung wurde von mir 1983-1984 in der Türkei in İçel durchgeführt. Ich beobachtete die Köy Seyirlik Oyunları in den Dörfern von Silifke und Mut, in der Provinz İçel und führte Interviews mit den Bauern durch. Ich fotografierte die "Spiele" und machte Tonbandaufnahmen.

Im Jahr 1984 organisierte ich ein Seminar im Rahmen des Internationalen Mersin Festivals über das Thema Anadolu Köy Seyirlik Oyunları und lud, neben anderen, Metin And und Şükrü Elçin ein, weil sie über die Herkunft und den Entwicklungsprozess der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları sich widersprechende Thesen vertreten. Die Ergebnisse meiner Untersuchung wurde während

³ Ankara 1940.

⁴ İstanbul 1959.

⁵ İstanbul 1962.

⁶ Ankara 1964.

⁷ Ankara 1978.

⁸ Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

⁹ Die Unzüchtigkeit einiger Motive der Osmanlı Şenlikleri wurde von fremden Zeugen erwähnt, zum Beispiel von John Covell, Stephen Gerlach u.a.

¹⁰ Ankara 1972 (2. Aufl. 1987).

dieses Seminars vorgetragen.

1.2. DIE HYPOTHESE:

“Seyirlik” Elemente, die aus Anadolu Köy Seyirlik Oyunları stammen, finden sich am Anfang des Osmanischen Reiches auch in den von “Saray” (Kaiserschloß) organisierten Festen, weil die Gründer des Reiches, die Türkmene, an diesen Festen teilnahmen und ihre Fest-Traditionen, die Spiele, Musik, Speisen usw. in die Öffentlichkeit tragen wollten. Später nahmen sie daran nicht mehr teil, weil das Verhältnis zwischen “Saray” und den Türkmene nicht mehr so gut wie früher war, und die Türkmene sich vernachlässigt und fremd fühlten¹¹. Statt Türkmene wurden türkisch-anatolische “seyirlik” Elemente von Nichtmüslimen, nämlich von Juden und Armeniern, bewahrt und in den Osmanli Şenlikleri wiedergegeben, aber in unterschiedlicher Form und Weise. Insbesondere wurden unsittliche und exotische Elemente bevorzugt.

Ich formulierte meine Hypothese wie folgt:

Anadolu Köy Seyirlik Oyunları wurden seit Gründung der türkischen Fürstentümer (Anadolu Türk Beylikleri) anlässlich aller Feste gespielt. Sie waren auch am Anfang ein Teil der Osmanli Şenlikleri. Nachher blieben nur einige Motive der Köy Seyirlik Oyunları in den dramatischen Spielen der Osmanli Şenlikleri in unterschiedlichen Formen erhalten.

2. ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

2.1. ZUR BEDEUTUNG DES WORTES “OYUN” (SPIEL) IN TÜRKISCHER SPRACHE:

In der türkischen Sprache haben das Wort “oyun” und “oyun çıkarma” verschiedene Bedeutungen. Kinderspiele, Tanz, Drama, Glücksspiele wie Kartenspiel oder Würfeln, sportliche Aktivitäten werden türkisch “oyun” genannt. Nach Tanzimat wurden auch die Texte der Theaterstücke als “oyun” bezeichnet. Außerdem hat die türkische Sprache verschiedene idiomatische

¹¹ Stefanos Yerasimos: Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye, Bizanstan 1971'e (Drei Bände zusammen) 3. Aufl., İstanbul 1980, S.240-252.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

Redewendungen wie "oyun etmek", "oyun vermek", "oyuna gelmek", "oyun açmak" usw.¹².

Zum Beispiel, wenn man einen Vorschlag "oyunaya oynaya" akzeptiert, bedeutet es, dass man sich darüber sehr freut. "Oynasmak" bedeutet nicht "miteinander spielen", sondern "Liebschaft unterhalten". "Oyun açmak", "oyunbozanlık etmek" haben negative Bedeutungen. "Oyun" kann nicht synonym mit "Spiel" ins Deutsche übersetzt werden. Auf Deutsch "Geige spielen" heißt in der Türkei "keman çalmak", nicht "keman oynamak". Doch bedeutete "oyun" während des Schamanismus in türkischer Sprache auch "Instrument spielen". Damals wurden Schamanen als "Oyun" und "kam" benannt¹³. Das Wort "oyun" enthält deshalb auch die Bedeutungen von Tanz, Musik und Drama¹⁴.

2.2. OYUN ÇIKARMA:

"Oyun çıkarma" wird in der Türkei auch als allgemeiner Begriff für "Seyirlik oyunları" verwendet¹⁵. Die Zünfte gebrauchen diesen Begriff auch für ihre beruflich-traditionellen zeremoniellen Spiele¹⁶.

Divanü Lügat-it-Türk weist "seyirlik oyun" als "görülecek şey" als Bedeutung des zuschauenden Volkes "körünç" oder "közünç" auf¹⁷.

Metin And akzeptiert die dramatischen Tänze, die ohne Wort aber mit Musik gespielt werden, nicht als Köy Seyirlik Oyunu. Er schreibt, dass diese Tänze, obwohl sie auch dramatische Elemente enthalten, keine Köy Seyirlik Oyunu seien¹⁸. Ich bin derselben Meinung, deshalb werden in dieser Arbeit nur die "dramatische Spiele der anatolischen Bauern" als "oyun" bezeichnet.

2.3. WAS IST "KÖY SEYIRLIK OYUNU"?

Nach Nurhan Karadağ ist das "Köy Seyirlik Oyunu" ein theatralisches Ereignis, das von Bauern während der Hochzeitszere-

¹² Metin And: *Oyun ve Büğü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul 1974, S.13-26.

¹³ Abdulkadir İnan: *Tarihte ve Bugün Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar*, 3. Aufl., Ankara 1986, S.75; Mircea Eliade: *Schamanismus und archaische Ektasetechnik*, Zürich u. Stuttgart, (ohne Datum), S.14: "[...] jakutisch ojun, [...] turktatarisch kam, gam, mongolisch kami".

¹⁴ And, 1974, S. 26.

¹⁵ Nurhan Karadağ: *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara 1978, S.9; Metin And: *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul 1962, S.11; And, 1974, S.119.

¹⁶ Özdemir Nutku: *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, 2. Aufl., Ankara 1987, S.6; And, 1974, S.120; für diese Zeremonien siehe Cemal Anadol: *Türk-İslâm Medeniyetinde Ahilik Kültürü ve Fütüvvetnâmeler*, Ankara 1991, S.96-97, 98-101.

¹⁷ *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, (Hrg.) Besim Atalay, Band III., Ankara 1986, S.373.

¹⁸ And, 1974, S.119.

monien, Feiertage oder zu bestimmten Zeiten des Jahres unter dem Namen "oyun yapma", "oyun çıkarma" aufgeführt wird¹⁹. Sevinç Sokullu schreibt, dass Köy Seyirlik Oyunları das Erbe der animistisch- und totemistischen Religionen enthalte und mit Dionysos-Ritualen Ähnlichkeiten habe²⁰. Özdemir Nutku weist die Beziehungen zwischen Osmanlı Şenlikleri und Köy Seyirlik Oyunları nach und schreibt: "*Köy Seyirlik Oyunları sözsüz grotesk danslardan, günlük yaşamı yansıtan şakalara, sorunlara dek oldukça geniş bir anlatım alanını kapsar. Bunlar Orta Doğu bölgesinin kültürü içinde çeşitli yerlerde oynanan oyunları andırır*"²¹.

¹⁹ Karadağ, 1978, S.9.

²⁰ Sevinç Sokullu: Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara 1979, S.80-81; "Bunlar çeşitli yaşam olgularını vesile ederek köylünün büyük bölümünün katılımıyla "Oyun Çıkarma" adı altında oynanan metinsiz, yarı büyül, yarı törensel oyunlardır. İçlerinde hayvanların, hayvan kılıfına girmiş insanların bulunması, üreme ile ilgili imgelere çok yer verilmesi, bu oyunların şamanist törenlerle olduğu kadar Grek komoslarıyla da ilintili olduğu kanısını uyandırmaktadır. Zaten yerleşme bakımından bu geleneğin Anadolu'nun malı olduğu kolaylıkla düşünülebilir. Yeniden doğmayı, üremeyi simgeleyen hareketler bu oyunlar (içinde) giderek kutsal anlamını yitirmiştir. Eğlenme ve eğlendirme işleviyle sürmektedir. Bu oyunlarda eleştirici ve küçümseyici gülünçlemeden çok doğa ile birlik olma, yaşama katılma tepileri sezilir. Doğal bir sevinç ve cümbüşlü bir olay ortamı yaratılır. Geleneksel olarak köylerde çıkarılan bu oyunlar günümüzde seyrekleşmekle birlikte hâlâ sürmektedir", ibid, S.83-84.

²¹ Nutku, 1987, S.4.

²² And, 1969, S.11-19; d.s., 1974, S.85; Şükrü Elçin: Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu), 2. Aufl. Ankara 1977, S.31-36; Karadağ, 1978, S.12-13; Erman Artun: Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları, Ankara 1993, S.11.

²³ M.Fuat Köprülü: Türk Edebiyatının Menşei. In: Milli Tettebular Mecmuası, Band II, Nr. 4, S.27, erwähnt von Elçin, 1977, S.32.

²⁴ İnan, 1986, S.96.

²⁵ vgl. And, 1962, S.6.

2.4. URSPRUNG DER ANATOLISCHEN KÖY SEYIRLIK OYUNLARI:

Nach Auffassung der Wissenschaftler und Forscher, die sich mit den anatolischen Köy Seyirlik Oyunları beschäftigen, entwickelte sich diese "Volkstheatersart" aus drei verschiedenen Kulturen: Erstens aus der mittelasiatischen Kultur der Türken, zweitens aus der anatolischen Kultur, die sich vor dem Einfluss der türkischen Kultur auf die einheimische, und drittens aus der islamischen Kultur²².

2.4.1. ZUR MITTELASIATISCHEN KULTUR:

Es ist bekannt, dass es im türkischen Leben die von Totemismus und Schamanismus abhängig dargestellten Feste gab wie Şölen (Opfer Mahl), Sığır (allgemeine Jagd) und Yuğ (Trauer)²³. In diesen Festen hatte auch der Schamane, Kam oder Bakscky seine Rolle. Abdulkadir İnan unterscheidet die Zeremonie und Feierlichkeiten in zwei Gruppen. Erstens die Feste im Jahreslauf, zweitens die zu nichtperiodischen Zeiten gefeierten Feste. Die Feste im Jahreslauf fallen auf den Frühjahrs-, Sommer- und Herbstbeginn sowie auf die Gebährzeiten der Schafe. Seit der Hunnen-Zeit kannte man die Frühjahrsfeste²⁴. Die Feste im Jahreslauf gelten heute auch für die anatolischen Köy Seyirlik Oyunları als "Spieltermine"²⁵.

2.4.1.1. ZU SCHAMANISMUS:

Nach *Neues Wörterbuch der Völkerkunde*²⁶ ist der "Schamanismus ein zunächst vor allem bei den arktisch-nordasiatischen Stämmen vorgefundenes religiöses Phänomen, welches um die Person des Schamenen als Heiler und eigentlicher Ekstasespezialist kreist. Inzwischen wurden allen Erdteilen Praktiken mit schamanistischen Tendenzen nachgewiesen. Religionshistorisch stellt der Schamanismus die mystische Erfahrung besonders in den archaischen Religionen dar; und der "Himmelsflug" des Schamanen wird als ältester faßbarer Ausdruck mystischen Erlebens betrachtet"²⁷. Nach John Halifax sei der Schamanismus "eine ekstatische Religionsform mit sehr eigenen, festen Elementen und einer bestimmten Ideologie" und er habe Jahrtausende überdauert und finde sich in vielen verschiedenen Kulturkreisen²⁸. Der Schamanismus wird nicht immer als eine Religion akzeptiert. Zum Beispiel schreibt Mircea Eliade, dass der Schamanismus keine Religion sei und man deswegen von christlichen oder muslimischen (Kirgiz-Tatar) Schamanen reden könne²⁹. Nach Meinung Roger N. Walsh ließe sich Schamanismus als Familie von Traditionen definieren³⁰. Anna-Leena Siikala beschäftigt sich mit dem Thema Schamanismus und diskutiert in ihrer umfangreichen Dissertation über die Sitten der sibirischen Schamanen, ob Schamanismus auch als Religion betrachtet werden kann³¹. Siikala schreibt: "*The question of how and in what respect shamanism can be regarded as a religious phenomenon has presented a constant problem to researchers*"³². Uno Havra hält den Schamanismus für eine "primitive" Religion und schreibt: "*The primitive religion of Siberian peoples is commonly known as shamanism, the reason being that the shaman, a kind of witch, plays a very considerable role in it*"³³. Siikala findet, dass nicht nur Havra, sondern auch die modernen Wissenschaftler wie Hans Findeisen und Vilmos Diószegi den Schamanismus als Religion von sibirischen Völkern betrachten³⁴. Nach der Analyse wichtigster Stellungnahmen von Wissenschaftlern schreibt Siikala: "*The shamanic complex may [...] be regarded as being an organic part of religious field of a tribe and one that has taken in a highly different tradition*"³⁵.

Nach Eliade lebt der Schamanismus im Allgemeinen mit ande-

²⁶ Walter Hirschberg (Hrg.), Berlin 1988.

²⁷ *ibid.*, S.417.

²⁸ John Halifax: Die andere Wirklichkeit der Schamanen. Erfahrungsberichte von Magiern, Medizinmännern und Visionen. Die Wiederentdeckung uralten Wissens von den Kräften der Natur, München 1979, S.11.

²⁹ Eliade, o.D., S.14. "Eine allererste Definition dieses komplexen Phänomens, und vielleicht die wenigst gewagte, wäre: Schamanismus=Technik der Ekstase".

³⁰ Roger N. Walsh: Der Geist des Schamanismus, Olten u. Freiburg 1992, S.23.

³¹ Anna-Leena Siikala: The Rite Technique of the Siberian Shaman (Diss.), Helsinki 1978, S.10-13.

³² Siikala, *ibid.*, S.11.

³³ Uno Havra: Altain suvun uskonto, Porvoo 1933, S.299, erwähnt von Siikala, 1978, S.11.

³⁴ Siikala, 1978, S.10.

³⁵ Siikala, 1978, S.13.

ren Formen von Magie und Religion zusammen³⁶.

Das Wort Schamanismus selbst kommt von *saman*, einem Wort der sibirischen Tungusen, mit der Bedeutung „*jemand, der erregt, bewegt, erhoben ist*“³⁷. Nach Blacker leitet sich Schamanismus von einem altindischen Wort mit der Bedeutung „*sich erhitzen*“ oder „*sich kasteien*“ ab³⁸. Nach Hultkrantz kommt das Wort Schaman von einem tungusischen Verb mit der Bedeutung „wissen“³⁹. Thomas Jeier schreibt, dass das Wort Schamane ursprünglich nur von den Jakuten, Burjaten und Tungusen in Sibirien benutzt wurde und inzwischen aber der Einfachheit halber auch auf die Geisterbeschwörer und Medizinmänner in Nord- und Südamerika, Afrika, Ozeanien und Australien angewandt⁴⁰. Abdulkadir İnan bestätigt diese Ansicht und schreibt, dass Türken und Mongolen das Wort „Şaman“ nicht kannten und es ein tungusisches Wort sei⁴¹.

Im allgemeinen unterscheidet man die Schamanen in „weiß“ und „schwarz“. Die herausragendste Unterscheidung ist, „wenigsten bei bestimmten Völkern, die in „weiße“ und „schwarze“ Schamanen“⁴². Nach Eliade beschäftigte sich Peter Schmidt mit dem Status von „weiße“ und „schwarze“ Schamanen. Eliade schreibt, dass man bei den Jakuten sowohl *ajy ojuna* (die den Göttern opfern) als auch *abasy ojuna* (mit Beziehungen zu den „bösen Geistern“) kennt. Diese Unterscheidung sei bei den Buriäten besonders deutlich. Sie sprechen von „weißen Schamanen“ (*sagani bö*), die Beziehungen zu den Göttern unterhalten, und „schwarzen Schamanen“ (*karain bö*), die Beziehungen zu den Geistern haben. Ihre Tracht sei verschieden, die der ersteren weiß, die der andern blau⁴³. Siikala gibt uns weitere Informationen über die weißen und schwarzen Schamane. Nach Siikala findet Vilmos Diószegi bei den Tofa-Schamanen auch diese Unterschiede⁴⁴. Das „schwarz-weiß“ Motiv wird nachher mit dem ähnlichem Motiv der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları verglichen.

Für uns ist es wichtig, dass der Schamanismus unter verschiedenen Namen in fast allen Teilen der Welt bekannt ist. Jeier formuliert diese Ansicht wie folgt: „*Tatsächlich weist der*

³⁶ Eliade, o.D., S.14.

³⁷ Walsh, 1992, S.19.

³⁸ C.Blacker: *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, Boston 1976, erwähnt von Walsh, 1992, s:19.

³⁹ A.Hultkrantz: *Ecological and Phenomenological Aspekts of Shamanism*. In: *Shamanism In Siberia*, (Hrg.) M. Hoppal, Budapest 1978, S.27-58; vgl. Eliade, o.D., S.14, 457 ff.; siehe auch Mircea Eliade: *Von Zalmoxis zu Dschingis-Khan*, Hohenheim 1982, S.49-50.

⁴⁰ Thomas Jeier (Hrg.): *Das geheime Wissen von Schamanen, Magiern und Medizinmännern*, München 1985, S.12.

⁴¹ İnan, 1986, S.74-75: „Avrupa ilim dünyasında XVIII. yüzyılın sonlarına doğru kabul edilmiş olan „şaman“ terimi Ruslar'ın Kuzey Sibirya'da Tunguzlar'dan öğrendikleri kelimedir. [...] Özet olarak denilebilir ki eski Türkçe'de „şaman“a ancak „kam“ denirdi. „Şaman“ ve „bakşı“ terimleri, şüphesiz, yabancı kelimelerdir“; Mehmet Eröz versucht die Ähnlichkeiten zwischen dem „Kam“ und dem „Dede“ und „Baba“ der Bektascheien zu beweisen; Siehe Mehmet Ersöz: *Türkiye'de Alevilik ve Bektâşilik*, Ankara, 1990, S.251-258.

⁴² Eliade, o.D., S.180.

⁴³ Eliade, o.D., S.180-181.

⁴⁴ Vilmos Diószegi: *The Problem of the Ethnic Homogeneity of Tofa (Karagas) Shamanism*, In: *Popular Beliefs and Folklore in Siberia*, (Hrg.) Vilmos Diószegi, Budapest 1968, erwähnt von Siikala, 1978, S.303.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

*Schamanismus über Jahrtausende hinweg und in den unterschiedlichsten Kulturkreisen ähnliche Strukturen auf, obwohl diese Völker nur in den seltensten Fällen in Kontakt miteinander standen*⁴⁵. Carlo Corradi geht noch einen Schritt weiter und schreibt: *“Shamanism, which in the strictest sense is a phenomenon typical of Northern Europa and America, has left its traces not only in the ancient culture of India, China, Iran, Scythia, and Thrace from where it probably spread to Greece but also (in) the West. [...] Despite the fact that the Indæuropeans cannot be considered as people of shamanic characteristics which lead us to think of a common primitive cultural base, or, at any rate, of prehistoric contact*⁴⁶. Hans Sebald vergleicht den Schamanen mit fränkischen *“folk magic*⁴⁷. Der Vergleich enthält persönlich-charakteristische Eigenschaften, Einführungszeremonien, Funktionen, Techniken und Heilverfahren beider Seiten. Nach Sebald verlieren die Schamanen und der Schamanismus ihre Funktion in den westlich-orientierten Gesellschaften wie zum Beispiel in Deutschland und in Frankreich, wo die christliche Kirche die Aktivitäten der Frauen, die *“Anfangen”* (eine Art mystischer Heilpraktik) machen, für *“Volkstümliche Traditionen”* hält⁴⁸. Bei den Türken konnte die Islamisierung das schamanistische Erbe nicht aus dem Alltagsleben der Bevölkerung entfernen. Heute leben eigene Elemente des Schamanismus in der anatolisch-türkischen Kultur weiter, wie *„das heiße Wasser nicht rauszuschmeißen“*, *„das Feuer nicht mit dem Wasser zu löschen“* usw. Diese Elemente wurden auch in den Köy Seyirlik Oyunları eingesetzt und meiner Meinung nach fanden sie sich während der Osmanlı Şenlikleri in verschiedenen *“Spielen”* wieder.

2.4.1.2. ÄHNLICHE ELEMENTE DES SCHAMANISMUS UND DER ANADOLU KÖY SEYIRLIK OYUNLARI:

Man findet in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları einige Motive des Schamanismus wie den Schwarz-Weiß-Konflikt, das Feuer sowie die Tod-und-Wiedergeburt wieder. Auch in zeitlicher und räumlicher Hinsicht weisen schamanistische Aktivitäten und die Anadolu Köy Seyirlik Oyunları viele Ähnlichkeiten auf.

⁴⁵ Jeier, 1985, S.12.

⁴⁶ Carlo Corradi: Finno-Ugric Shamanism and European Magic, Vortrag anlässlich des XI. Internationalen Kongresses der anthropologisch- und ethnologischen Wissenschaften in Vancouver/ in Kanada, im Jahre 1983, erwähnt von Hans Sebald: Shaman, Healer, Witch. Comparing Shamanism with Franconian Folk Magic. In: Ethnologia Europaea XIV. 1984, S.125-142, hier Fußnote Nr.:2, S.140.

⁴⁷ Sebald, siehe Fußnote Nr.41.

⁴⁸ Sebald, 1984, S.126-127; Sebald findet, dass es zwischen Schamanismus und sogenannten fränkischen *“folk magic”* mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten gibt, ibid, S.140.

Nach İnan nannte man bei den Mongolen das Frühjahrfest “örüs sara” (der Monat, in dem die Herden auf die Weide gelassen werden) und dies fände jedes Jahr am 9. Mai statt. Das Herbstfest nannte man “sagan sara” (weißer Monat) und es fände jedes Jahr am 28. August statt. Bei muslimischen Kasak-Kirgisen und Baschkurden fanden diese Feste in den zurückliegenden Jahren im Mai statt. Baschkurdische Frauen feierten, ohne Männer, das Frühjahrfest unter dem Namen “Kargatay”⁴⁹. Bei den Lebed-Tataren opfert man ein Pferd zur Zeit des Vollmonds nach der Sommersonnenwende; die Opfergabe zielte auf Fruchtbarkeit der Felder⁵⁰. In Anatolien spielten die Bauern Seyirlik Oyunları zu ähnlichen Zeiten⁵¹. Die Schamane benutzen für ihre “Flüge” (eine Art mystische Zeremonie) einen öffentlichen Platz genauso wie die Köy Seyirlik Oyunu. Weiß-schwarz, Licht, Feuer, Tod und Wiedergeburt, Masken und andere Motive finden sich in schamanistischen Zeremonien als auch in anatolischen Köy Seyirlik Oyunları⁵². Um diese Behauptung zu beweisen, möchte ich ein Beispiel geben: Wilhelm Radlov erzählte eine Zeremonie eines Schamanen in seinem Buch *Aus Sibirien*⁵³:

“Der erste Abend ist der Vorbereitung des Ritus gewidmet. Der Kam sucht einen Platz auf einer Wiese aus und errichtet dort eine neue Jurte; darin stellt er eine Birke auf, deren untere Äste entfernt sind und an deren Stamm neun Stufen (tapy) angebracht werden. Das oberste Laub der Birke, die an ihrem Wipfel ein Tuch trägt, ragt aus der oberen Öffnung der Jurte hervor. Rund um die Jurte errichtet man einen kleinen Zaun aus Birkenstöcken; am Eingang steckt man einen Stock aus Birkenholz mit einem Knoten aus Pferdehaar in die Erde. Dann sucht man ein Pferd von heller Farbe aus, und nachdem der Schamane festgestellt hat, ob es der Gottheit wohlgefällig ist, vertraut es einem der Anwesenden an, der nun Bash-tut-kan-kiski, “die Person, die den Kopf hält”, heißt. Der Schamane schwenkt einen Birkenzweig über dem Rücken des Pferdes, um die Seele des Tieres zum Austritt zu zwingen und ihren Flug zu Bai Ülgän vorzubereiten. Dieselbe Gest e wiederholt er über der “Person, die den Kopf hält”, denn die “Seele” dieser Person hat die Seele des Tieres auf ihrer ganzen Himmelsreise zu begleiten und muß deshalb für den kam verfügbar sein. Der Schamane kehrt in die Jurte zurück, wirft Zweige auf

⁴⁹ İnan, 1986, S.96.

⁵⁰ D. Zelenin: Ein erotischer Ritus in den Opferungen der altaischen Türken, Internat. Archiv für Ethnographie, 29 (1928), S.84-86.

⁵¹ Diese Termine werden in 2.5. Kapitel vorgestellt.

⁵² Zoltan Ujváry: Zusammenhänge von maskierten, dramatischen Bräuchen mit dem Agrarkult, In: Studia Ethnografica (In honorem Béla Gunda), XIII-XIV, Debrecen 1971, S.723-753, hier S.729; Eliade gibt auch über Masken und Trachten des Schamanen umfangreiche Informationen, siehe d.s., o.D., S.148-174.

⁵³ Leipzig 1884.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

das Feuer und beräuchert sein Tamburin. Er beginnt die Geister anzurufen und befiehlt ihnen sich in die Trommel zu begeben; auf seiner Himmelfahrt werde er jeden von ihnen brauchen. [...] Wenn er seine Hilfsgeister (alles himmlische Geister) versammelt hat, verläßt der Schamane die Jurte. Einige Schritte entfernt befindet sich eine Vogelscheuche in Gänsegestalt; er setzt sich rittlings darauf, rudert heftig mit den Händen, wie wenn er fliegen wollte und singt: [...] Dann segnet er das Pferd und tötet es mit Hilfe einiger von den Anwesenden auf grausame Weise, indem er ihm die Wirbelsäule bricht, wobei kein Tropfen Blut auf die Erde fallen (darf) [...]. Haut und Knochen werden an einer langen Stange aufgehängt und ausgestellt. Nach Opfern für Ahnen und die Schutzgeister der Jurte bereitet man das Fleisch zu und ißt es auf zeremonielle Weise, wobei der Schamane die besten Stücke bekommt”⁵⁴.

Die Motive dieser Zeremonie begegnen wir auch in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları vergleichbar und verwandt⁵⁵. Zum Beispiel spielt man in Kars, einer Provinz, die im östlichen Teil der Türkei liegt, ein Köy Seyirlik Oyunu unter dem Namen “Köse Oyunu”.

Es gibt zwei Brüder, die Tochter des ersten Bruders (Zenne) und einen Mann, der sich in einer Decke auf dem Boden als angenommenes Schwein hinlegt. Der erste Bruder zieht eine weiße Hose und ein weißes Schaffell an. Er reitet eine Stange als Pferd und hat in der Hand eine Peitsche (Kamçı). Der zweite Bruder zieht auch eine weiße Hose, aber ein schwarzes Schaffell an und hat keine Peitsche in seiner Hand. Die Tochter des ersten Bruders ist eine “Zenne”, das heißt, ein Mann in Frauenkleidung. Es gibt noch andere “Schauspieler” wie Bürgermeister (Muhtar), Arzt sowie eine Musikgruppe. Am Anfang des Spieles fangen die zwei Brüder und die Zenne zusammen zu tanzen an. Jemand von den Zuschauern entführt die Zenne, die Tochter des ersten Bruders. Die zwei Brüder klagen sich gegenseitig der Entführung an und beginnen zu streiten. Der erste Bruder tötet den zweiten. Dann findet er den Bürgermeister des Dorfes (Muhtar) und fordert seine Tochter und “das Blut seines Bruders”. Der Bürgermeister nimmt einen Zuschauer fest und gibt ihn dem

⁵⁴ Eliade, o.D., S.185-187.

⁵⁵ vgl. And, 1969, S.12.

ersten Bruder, der dem Zuschauer die gleiche Forderung stellt. Zwischenzeitlich kommt ein Arzt, der tatsächlich ein Zuschauer ist, und versucht den getöteten Bruder wieder ins Leben zu rufen, kann es aber nicht. Dann ärgert sich der erste Bruder und schlägt mit seiner Peitsche den Toten, dadurch wird der Tote wieder belebt. Sie tanzen zusammen. Dann sagt der wiederbelebte Bruder zum Älteren, dass er so hungrig sei. Sie nehmen die Stange, die als Pferd verwendet worden war wie ein Gewehr. Sie jagen das Schwein, den Mann, der sich in einer Decke auf den Boden hingelegt hatte, und essen es⁵⁶.

Wie man einfach feststellen kann, gibt es viele ähnlichen Motive zwischen der schamanistischen Zeremonie und dem anatolischen Köy Seyirlik Oyunu "Köse". Der erste Bruder zieht ein weißes Schaffell an, während der zweite ein schwarzes anzieht. Man unterscheidet auch die Schamane als "Ak Kam" und "Kara Kam"⁵⁷. Die Türken bezeichnen Schamane als "Kam"⁵⁸. Eliade schreibt: "Einen ganz anderen Platz nimmt das Pferd in Mythologie und Ritual der Schamanen ein. [...] Das „Pferd“ macht es dem Schamanen möglich, in die Luft aufzufliegen und den Himmel zu erreichen. [...] Das "Pferd" - das heißt der Stock mit Pferdekopf - wird von den buriätischen Schamanen zu ihren ekstatischen Tänzen benutzt"⁵⁹. Weil die Peitsche vom Schamane benutzt wird, heißt sie in türkischer Sprache "Kamçı". Der Schamane verwendet die Peitsche als Heilmittel⁶⁰. "Kamçı" hat in "Köse Oyunu" dieselbe Rolle.

⁵⁶ And, 1962, S.65-66.

⁵⁷ vgl. Siikala, 1978, S.303 ff.

⁵⁸ İnan, 1986, S.74; İnan gibt einige Beispiele aus dem Buch von Yusuf Has Hacib Kutadgu Bilig wie folgt:
Kerek tut otaçı, kerek kam (İster hekim, ister kam tut)
Ötügügke her giz asig kılmaz em. (Eceli gelene ilaç kâr etmez.)

⁵⁹ Eliade, o.D., S.431.

⁶⁰ Walsh, 1990, S.79-91.

⁶¹ wie Şükrü Elçin.

Nach diesem kurzen Vergleich können wir feststellen, dass Anadolu Köy Seyirlik Oyunları verschiedene ähnlichen Motive mit dem Schamanismus hat, und wegen dieser Ähnlichkeiten werden sie von einigen türkischen "Folkloristen" hauptsächlich als Nachfolger der schamanistischen Zeremonien betrachtet⁶¹.

2.4.2. ZUR ALT-ANATOLISCHEN KULTUR:

Um den Ursprung der anatolischen Köy Seyirlik Oyunları auf den Grund zu gehen, befasst sich Metin And in seinem Buch mit dem Titel *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* ausführlich mit diesem The-

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

ma⁶². Er schreibt, dass die Anadolu Köy Seyirlik Oyunları aus anatolischen Jahreszeitsritualen und Erntedankfesten stammen⁶³. Um einen westlichen Ursprung der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları nachzuweisen, bezieht sich Özdemir Nutku auf den Bericht von Julie Pardeo, dass die Spiele, die sie in Anatolien sah, Elemente des antiken römischen Mimuses aufweisen⁶⁴. Trotzdem will Metin And den Einfluß des Westens nicht überbewerten⁶⁵.

2.4.3. ZUR ISLAMISCHEN KULTUR:

Nach İnan konnten muslimische Türken und andere Stämme das Erbe ihrer früheren Religion in ihre neue Religion einfließen lassen. Dieses Erbe besteht aus Glauben, Traditionen und Ritualen. Die schamanistischen Elemente wurden bis heute in der islamischen Religion der Türken beibehalten⁶⁶. Deshalb kann festgestellt werden, dass der Islam bis heute keine bedeutsame Auswirkung auf die Anadolu Köy Seyirlik Oyunları hatte. Wie die Ost-Turkestanischen Schamanen und Bakschien nahmen auch die anatolischen Bauern einige islamische Elemente in die Köy Seyirlik Oyunları auf, wie Gebete oder Redewendungen mit arabischen Wörtern oder Sätzen aus dem Koran und bewahren auch heute ihre "Spiele" mit diesen Elementen weiter⁶⁷. Metin And diskutiert auch die "Unreligiösität" der Anadolu Köy Seyirlik oyunları⁶⁸.

Schließend kann zum Ursprung der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları gesagt werden, dass diese "Spiele" Motive aus beiden Kulturen, -mittelasiatischer, als auch alt-anatolischer Kultur-, enthalten und sie die Früchte einer neuen Kulturmischung sind. Man darf nicht vergessen, dass Anatolien in der Geschichte immer ein zentrales Durchzugsgebiet zwischen dem Nahen Osten, Mittelasien und Europa war. In diesem Gebiet trafen sich viele verschiedene Ethnien. Auch verschiedene Religionen entwickelten in diesem Gebiet ihre Glaubensgemeinschaften. Deshalb kann man nicht sagen, dass ein Teil der heutigen anatolischen Kultur einer bestimmten Zivilisation angehört. Meiner Meinung nach besitzen die Anadolu Köy Seyirlik Oyunları Motive von alt-anatolischen und mittelasiatischen Kulturen im gleichen Maße,

⁶² siehe Fußnote Nr. 4.

⁶³ And, 1962, S.2,5; d.s.,1974, S.102:
“(Mevsimlerle ilgili törenler) işlevseldir, amaçları doğanın canlanması içindir. Bunların yanısıra mitos vardır. Birincinin görevselliğinin bunlar kalıcılık, yüceltilik yönünü tamamlarlar. Görevsel törenlerle, kalıcı eskimez mitos'un birbirine geçişi de drama'yı yaratır. Mevsimlik törenler [...] türlü biçimlerde oluyor. Kimi eskinin kovulmasıydı. [...] Kimi törenlerde iki hasım arasında bir yarış, bir savaş, bir yenileme oluyordu: Eski ile yeni yıl, yaz ile kış, kuraklık ile yağmur, yaşam ile ölüm çatıştıyordu. Sonunda önceden belli olan kazanıyordu; kimikez bu bir gelinle kutsal bir evlenmeye birleşiyordu”.

⁶⁴ Nutku, 1987, S.4.

⁶⁵ Metin And: Bizans Tiyatrosu, Ankara, 1962, S.9-15.

⁶⁶ İnan, 1986, S.204.

⁶⁷ vgl. İnan, 1986, S.109.

⁶⁸ siehe And, 1962, S.5-30.

aber diese Motive haben jetzt andere Funktionen und Erscheinungen als sie ursprünglich hatten.

2.5. SPIELTERMIN UND SPIELWEISE DER ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARI:

2.5.1. SPIELTERMINE:

Anadolu Köy Seyirlik Oyunları werden zu festliegenden Zeiten, wie Frühjahrs- und Sommeranfang oder während religiöser Feiertage wie Opferfest, oder zu anlassgebundenen Zeiten, wie Heirat- und Beschneidungsfeste, gespielt. In der Türkei ist die Geburt der Schafe ein Anlass für "oyun çıkarma". Fünfzig Tage vor der Geburtszeit, nämlich Mitte Februar, halten die Bauern traditionelle "Spiele" ab. Der andere Termin ist der 9. Mai. Es war und ist auch in Mittelasien einer der wichtigsten Termine für Zeremonien der Schamane⁶⁹. In mittelasiatischen Türk-Staaten und Aserbajdschan hat man den 21. März als Spieltermin festgelegt⁷⁰. Erntedankfeste finden in Anatolien im August, nämlich am 28. August, statt⁷¹. Nach Elçin werden die rituellen Spiele und die Aufführungen, die mit dem Tier- und Pflanzenkult zu tun haben, zu festen Zeiten gespielt⁷². Anadolu Köy Seyirlik Oyunları werden zu nicht vorher festgelegten Terminen zwischen Oktober und März, das heißt, wenn es keine Arbeit außerhalb der Häuser gibt, vorgeführt. Diese Anlässe sind Heirats- und Beschneidungsfeste sowie "Dernek" (Kreis von bestimmten Personen) oder "Yaren Sohbetleri" (freundliche Unterhaltung)⁷³.

2.5.2. SPIELPLATZ:

Für die Anadolu Köy Seyirlik Oyunları ist die Bühne der so genannte "Köy Meydanı" (Dorfplatz), ein "Avlu" (Hof) oder ein "Oda" (Zimmer). Anadolu Köy Seyirlik Oyunları, die an festgelegten Zeiten gespielt werden sollen, werden in einem allgemein-zugänglichen Platz wie Köy Meydanı oder Bahçe (Garten) aufgeführt. Wenn der Anlass ein Heirats- oder Beschneidungsfest ist oder das Spiel nur zum Vergnügen in Szene gesetzt wird, dann kann ein anderer Platz wie ein privater Hof, ein Garten oder ein Zimmer als Bühne verwendet werden. In Winterzeiten spielt man in einem geschlossenen Platz wie "Köy Odası" (allgemein-zugängliches Dorfzimmer) oder in privaten Zimmern. In Sommer-

⁶⁹ İnan, 1986, S.97: "Bilhassa ilkbahar ve güz bayramlarıyla ayinleri Hunlar devrinden beri malumdur. Moğol İmparatorluğu devrinde yaz bayramı ve bununla bağlı dini törenler Moğollar'da ilkbahar ve güz bayramları devletin dini bayramları olmuştur"; vgl. Fußnote Nr.39; vgl. Abdulhalük M. Çay: Hıdırellez "Kültür-Bahar Bayramı", Ankara 1990, S.6-14, 16-19.

⁷⁰ Паша Эфэндијев: Азербайјан Шифаһи Халг Эдэбијјаты, Бақы 1981, S.86-92; Эһлиман Ахундов: Азербайјан Фолклору Антологийјасы, I.Band, Бақы 1968, S. 224-228; Азад Нэбијев: Ел Нэмілэри Халг Ојунары, Бақы 1988, S. 82-126; In diesem Jahr erklärte die Türkei auch 21. März als offizieller Feiertag.

⁷¹ vgl. İnan, 1986, S.97.

⁷² Elçin, 1977, S.69.

⁷³ Mahmut Tezcan: Sosyal Değişme Sürecinde Çankırı Yârân Sohbetleri. Kültürel Antropolojik Yaklaşım, Ankara 1989, S.24-28; Tülay Er: Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı, Ankara, 1988, S.44-63; Erman Artun schreibt, dass "Cemal Oyunu" keine bestimmten Spieltermine habe; siehe Artun, 1993, S.14-16.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

zeiten werden die öffentlichen Plätze benutzt. Wenn das Spiel in "Meydan" gespielt wird, nehmen "Tulumcular" (Ordnungskräfte) daran teil, um Ordnung zu schaffen⁷⁴.

2.5.3. SCHAUSPIELER:

Schauspieler der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları sind einfache Bauern. Keiner von ihnen spielt professionell, alle sind "Laienspieler". Die Männer spielen auch die Rolle der Frauen als "Zenne". Jeder Dorfbewohner kann an dem "Spiel" teilnehmen⁷⁵. Die Zuschauer übernehmen ebenfalls eine besondere Rolle im Verlauf des Spiels. Sie wissen genau, wann man am Spiel teilnimmt und was man im einzelnen zu tun hat. Es gibt aber in bestimmten Gebieten auch die populär gewordene "Schauspieler"⁷⁶. Sie spielen aber nicht für Geld und in keinem anderen Dorf.

2.5.4. DEKORATION:

Man braucht für "Oyun Çıkarma" keine besondere Dekoration. Die vorhandenen Straßen, Häuser, Wände und Bäume in den Dörfern werden als Dekoration benutzt. Man verwendet auch die Türen und Möbel des Spielzimmers als Dekoration⁷⁷.

2.5.5. HILFSMATERIALIEN UND ZUSATZGERÄTE:

Die historischen und alltäglichen Kleidungsstücke, Haushaltwaren, Tierfelle, Mehl, Ruß usw. sind die gebräuchlichen Hilfsmaterialien. Alles dies ist in den Dörfern verfügbar. Man kauft sie nicht und gibt sich für die Spielvorbereitung keine besonders große Mühe⁷⁸.

⁷⁴ vgl. And, 1959, S.26; Ali Rıza Yalman (Yalkın): Cenupta Türkmen Oymakları, (Hrg.) Sabahat Emir, 2. Band, Ankara 1977, S.291-292.

⁷⁵ Karadağ, 1978, S.135-137; Elçin, 1977, S.80; Artun, 1993, S.19.

2.5.6. REGISSEUR:

Es gibt in den Köy Seyirlik Oyunları keinen Regisseur⁷⁹. Alle "Akteure" wissen, wie und was sie spielen sollen. Es gibt keine vorgeschriebenen Texte. Nur das Thema und der Ablauf des Spieles sind bekannt. Die Zuschauer wissen auch, wann und was passieren wird. Jeder Schauspieler spielt seine Rolle mit

⁷⁶ Elçin, 1977, S.70.

⁷⁷ Artun, 1993, S.19; Karadağ, 1978, S.137.

⁷⁸ Karadağ, 1978, S.137; Artun, 1993, S.19-20; Elçin, 1977, S.77-79.

⁷⁹ Karadağ, 1978, S.132.

improvisiertem Text. Doch gibt es in jedem Köy Seyirlik Oyunu einen "Spielleiter". Der Bürgermeister (Muhtar) oder ein anderen Einwohner des Dorfes übernimmt diese Aufgabe⁸⁰. Er verfolgt das Spiel und bereitet die nächstfolgende Spielszene gemeinsam mit den Zuschauern vor. Zum Beispiel wenn ein Stuhl erforderlich ist, bestimmt er einen Zuschauer, bringt ihn mit auf die "Bühne" und lässt ihn auf allen Vieren einen Stuhl imitieren.

2.5.7. VORBEREITUNGEN

VOR DEM "SPIEL":

"Oyun Çıkarma" wird zu bestimmten Zeiten von den Dorfbewohnern erwartet. Einige Bauern fangen aus eigenem Antrieb mit den Vorbereitungen an. Manchmal gibt es in den Dörfern besonders engagierte Leute, die sich für die Vorbereitungen sehr einsetzen. Für die Bekanntgabe von Spielzeit und Spielort organisieren entweder die Kinder des Dorfes oder einige Schauspieler einen Umzug durch das Dorf, dabei singen und tanzen sie. Jedes Dorf hat seine eigene Tradition, um den Spieltermin bekanntzumachen.

2.5.8. SPIELABLAUF:

Nach Metin And besteht der Spielverlauf der Köy Seyirlik Oyunları aus vier Elementen: Das erste Element ist "sich abhärten" und "das Leben vorübergehend unterbrechen". Das zweite Element ist "sich von Bosheit reinigen". Das dritte Element ist "sich kräftigen" und das letzte Element ist "feiern"⁸¹. In den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları unterscheidet man diese Elemente wie folgt: Erstens: Ein Schauspieler stirbt, die anderen beweinen ihn (das repräsentiert den schlechten Zustand). Zweitens: Man benutzt während des Spiels, falls es im Köy Meydanı gespielt wird, das Feuer als Reinigungsmittel und reinigt sich. Drittens: Um sich zu kräftigen, kämpfen und streiten die Schauspieler untereinander. Die Mädchen (Zennes) werden entführt oder mit ihnen Beischlaf ausgeübt. Viertens: Es wird gemeinsam getanzt.

⁸⁰ Artun, 1993, S.19; Mann kennt den "Spielleiter" in anatolischen Dörfern unter dem Namen "delikanlıbaşı", "cıdıroğlu", "köse", "meydancı", "oyuncubası", "oyunağası", "oyunbabası", "mukallit", "delil", "yiğitbaşı", "kızlarağası", "öncü", "reis", "elebaşı", "dügünkahyası", "oyunkahyası", "kahya", "Kadı", "yüren" usw.

⁸¹ And, 1962, S.5-7.

2.6. DIE MOTIVE:

2.6.1. DER WEISS-SCHWARZ-KONFLIKT (AK-KARA ÇATIŞMASI):

In jedem Köy Seyirlik Oyunu bemerkt man eine weiße und eine schwarze Partie. Das Weiße (Ak) repräsentiert immer das Gute und die Wohltat, während das Schwarze (Kara) die Bosheit darstellt. Beide Seiten streiten miteinander und am Ende des Spiels siegt immer das Gute über das Böse. Das Schwarz versinnbildlicht fast immer "Araber". Auch das "Şeytan" übernimmt die Rolle der Bosheit. In den europäischen Spielen gibt es auch "Araber" mit derselben Rolle⁸². Der "Araber" benutzt Ruß, um sein Gesicht damit schwarz zu schminken, das Weiß färbt sein Gesicht mit Mehl. Manchmal kleidet sich das Weiß mit weißen Schaffellen, das Schwarz mit schwarzen. Verschiedene "Arap Oyunu" werden überall in allen Anatolischen Dörfern gespielt. Dieses Motiv findet sich auch im Schamanismus⁸³. Es gibt einen Gott, der nur das Gute repräsentiert und den Boden und das Wasser beschützt. Der "Gök Tanrı" kämpft gegen die anderen Götter. Der Erstgenannte ist "Weiß", die anderen sind "Schwarze"⁸⁴.

2.6.2. DAS FEUER (ATEŞ):

Das Feuer und das Wasser bedeuten in den Köy Seyirlik Oyunları "Reiniger der Bosheit". Deshalb gibt es in jedem Köy Seyirlik Oyunu, das in Meydan, Bahçe oder Avlu gespielt wird, ein Feuer in der Mitte des Spielplatzes. In einigen Spielen werden Teufel oder "Araber" verbrannt⁸⁵.

2.6.3. DIE ENTFÜHRUNG DER MÄDCHEN (KIZ KAÇIRMA):

Die Frauen repräsentieren in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları die Fruchtbarkeit, die Erde. Eliade bestätigt diese Ansicht: "Dass die Fruchtbarkeit des Ackers und die des Weibes als aufeinander bezogen angesehen werden, ist einer der hervorstechendsten Züge der Ackerbaukulturen⁸⁶. [...] Die mystische Bindung zwischen der Fruchtbarkeit der Erde und der Schöpfungskraft der Frau ist eine Grundanschauung dessen, was wir das 'Ackerbau-bewusstsein' nennen können"⁸⁷. In dieser Hinsicht wird schlüs-

⁸² Nikolas von Haunolth: Particular Verzeihnuß mit was Ceremonien Gepraeng unnd Pracht das Fest der Beschneidung dess jetzt regierenden Türkischen Kayzers Sultan Murath diß Namens deß dritten u. Sons Sultan Mehemet genannt welches vom andern Junij bis auf den 21 Julij deß 1582. Jahrs gewehret und contiuiert hat zu Constantinopol gecelebriert und gehalten worden. In: Hans Lewenkaw von Amelbeurn: Neuwe Cronica Türkischer Nation, Franckfurt am Mayn 1595, S.468-518, Hier S.501; Metin And: Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Ankara 1982, S.69.

⁸³ siehe § 2.4.1.1.

⁸⁴ Ziya Gökalp: Türk Medeniyeti Tarihi, (Istanbul) 1925, S.63.

⁸⁵ Bei "Deve Bodlaması", ein Köy Seyirlik Oyunu aus İçel, brennt man einen Fuchs, der aus einem Fuchsschwanz und Stange besteht. Hilmi Dulkadir: Deve Bodlaması, In: Yaygın Eğitim Mut Haber Bülteni, 1. Jahrgang, Nr.:3,(1983), S.24-25.

⁸⁶ Mircea Eliade: Die Religion und das heilige Elemente der Religionsgeschichte, Salzburg 1954, S.291.

⁸⁷ Eliade, ibid, S.379.

sig, dass man seine Ernte verliert, wenn man die Frau verliert. Wie wir früher erwähnten, kann "Kız kaçırma" auch eine Art von "Abhärmung" bedeuten. Selbstverständlich gibt es auch andere Erklärungen dafür: Zum Beispiel bedeutet nach Metin And "Kız Kaçırma" ein Motiv für "sich kräftigen"⁸⁸. Für die Gegenseite, die Entführer, ist diese Erklärung folgerichtig, weil, Mädchen entführer mit ihr Beischlaf ausüben und so Ernte bekommen.

2.6.4. UNZÜCHTIGKEIT (MÜSTEHCENLİK):

Das Thema Sexualität ist in den anatolischen Dörfern kein Tabu. Bauern leben in der Natur und sind Zuschauer aller natürlichen Zeugungsvorgänge. Die Fortpflanzung vollzieht sich vor den Augen dieser Leute. Sie führen Schafe und Schafböcke zusammen, um neue Lämmer zu zeugen. Auch der Geschlechtsverkehr zwischen Frauen und Männern ist kein schamhaftes Thema. Doch wurde über diese Themen nach der Islamisierung der Türken nicht mehr in der Öffentlichkeit gesprochen, trotz der Tatsache, dass der Koran "Eure Frauen sollen für euch wie Äcker sein" sagt⁸⁹. Die allgemeine abnorme Grundhaltung gegen Unsittlichkeit in der anatolischen Bevölkerung spiegelt sich in Elementen ihrer Spiele wider⁹⁰.

2.6.5. TOD UND WIEDERGEURT (ÖLÜP DIRİLME):

Dieses Motiv taucht in mittelasiatischen als auch in altanatolischen Kulturen auf⁹¹. Sterben bedeutet das Gehen des Alten, das heißt des alten Königs, des alten Jahres, und das Kommen des Neuen, das heißt des neuen Königs, des neuen Jahres. Man erweckt den Toten mit verschiedenen Arten zum Leben. Zum Beispiel mit Gewalt (Peitsche, Stange, Messer), mit Essen (Obst, Dörrobst), mit Küssen oder mit Hilfe des Gebets⁹².

⁸⁸ And, 1962, S.62.

⁸⁹ Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı (Meâl),(Hrg.) Diyanet İş-leri Başkanlığı, Ankara 1988, S.34, Bakara Suresi, 223. Ayet: "Kadınlarınız sizin tarlanızdır, tarlanıza istediğiniz gibi gelin".

⁹⁰ And, 1962, S.7; siehe Karadağ, 1978, S.85-92: "Madımak Oyunu".

⁹¹ Walsh, 1992, S.79; Eliad, 1954, S.376-370; And, 1962, S.7, 36, 48, 65.

⁹² And, 1962, S.65; Ujváry erzählt auch ein griechisch-dramatisches Spiel aus Thrakien, das auch das Motiv Tod und Wiedergeburt enthielt: siehe Ujváry, 1971, S.730-731.

3. DIE MOTIVE DER KÖY SEYİRLİK OYUNLARI IN DEN OSMANLI ŞENLİKLERİ

3.1. EINFÜHRUNG:

Um die Rolle der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları in den Osmanlı Şenlikleri besser zu erläutern, wollen wir erst die Urbanisierung der osmanischen Städte erwähnen. Am Anfang des Imperiums hatten die osmanischen Städte nicht genügend Einwohner. Man brauchte damals verschiedenes Dienstpersonal und Handwerker. Suraiya Faroqhi weist auf diese Tatsache hin und erklärt die Situation der osmanischen Städte nach dem 15. Jahrhundert⁹³. Faroqhi zeigt uns, dass in 16. und 17. Jahrhundert der Bauernanteil in der Stadtbevölkerung so hoch war, dass die Stadtverwaltung sie in ihre Dörfer zurückzuschicken versuchte⁹⁴. Nach vorliegenden Quellen waren die osmanischen Städte übermäßig von Bauern besiedelt worden, das heißt der größte Teil der Einwohner der Großstädte wie Edirne, Bursa und insbesondere İstanbul bestand aus Bauern, die aus anatolischen Dörfern kamen. Freilich brachten diese Bauern auch ihre Bräuche, Sitten und Traditionen sowie Köy Seyirlik Oyunları in die Städte mit und während der Osmanlı Şenlikleri wurden neben anderen Aufführungen auch diese "Spiele" aufgeführt.

3.2. DRAMATISCHE SPIELE IN DEN OSMANLI ŞENLİKLERİ:

Nach Metin And spielte die Komödie und der Tanz bei den Festen der Osmanen die wichtigste Rolle⁹⁵. Im alten türkischen Theater waren Tanz und Komödie untrennbare Elemente⁹⁶. Auch Fremde wiesen in ihren Reiseberichten auf die sogenannte "traditionelle türkische Komödie" (geleneysel Türk güldürüsü) hin⁹⁷. Als Beispiel für die Beschreibung der türkischen Komödie durch einen Ortsfremden geben wir Stephan Gerlachs Erzählung wieder: *"Spielleute waren 3. Juden/ ein Geiger/ einer/ der mit der Hand auff ein kleines Päucklein schlug/ eben als auff ein kleines Kübelein/ der dritte hat ein Türkisch Sieb darauff schlug er auch mit der Hand und sungen alle drey auff türkisch davzul/ Im tanzen find sie viel züchtiger/ als die Unserigen/ da tanzen gemeiniglich nur Weiber/ und wenig Jungfern/ [...] dern hatte ein jede ein Falzinetlein umb die Hand gewunden/ die mit ihnen tanzen wollen/*

⁹³ Suraiya Faroqhi: Osmanlı'da Kentler ve Kentliler, İstanbul 1993, S.327-328: "15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezit, çok sayıda kişiyi, eski Karaman beyliğinden, Trabzon'dan, Akkerman ve Kilis'den yeni fethedilmiş başkente getirmişlerdi. Seksen yıl kadar sonra ise İstanbul'a Sultanın emriyle artık yalnızca uzman zanaatkarlar, örneğin Mısır'dan inşaat ustaları ve kilim dokuyanlar getiriliyordu. 16. yüzyılın ortalarında, başkente göçenlerin çoğunluğu bunu kendi istekleriyle yapıyorlardı. Bu nedenle, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başından itibaren Osmanlı idaresi İstanbul'a göç edenlerin sayısını sınırlandırmaya çalıştı. [...] Göçmenlerin bir kısmı yakalanarak geri gönderildi, ama çoğunluğu kalmayı başardı"; Yunus Koç schreibt über dieses Thema: "Anadolu'ya XI. yüzyılın sonlarından itibaren gelecek kısmen köy, kasaba ve şehirlerde yerleşen gruplardan başka göçebe hayatını sürdüren, daha doğrusu konar-göçer olan grupların (Türkmenen) da epeyce bir yekun teşkil ettiğini söylemiştik. Kuruluşundan beri Osmanlı Devleti bu göçer gruplara yönelik bir takım politikaları onların tamamen yerleşik hayata geçmeleri yolunda değişik uygulamalara girişmiştir". Yunus Koç: XVI. Yüzyılda Bir Osmanlı Sancağının İskân ve Nüfus Yapısı, Ankara, 1889, S.29-30.

⁹⁴ "Birçok kanunname sipahiye başka köylere yerleşen ya da en yakın kente taşınan köylüleri geri getirme hakkını tanıyordu. Bazı vilayetlerde yerel idareciler bu hakkı 10-15 yıl içinde kullanabilirken, başka yerlerde, örneğin Kütahya vilayetinde, bu süre 20 yıldı. Köylünün asıl köyüne dönmeye zorlanmadığı durumlarda da, sipahi, tarımdan vazgeçip başka işlerle uğraşan köylülerden piştabozan akçesi adlı özel bir vergi alırdı", Faroqhi, 1993, S. 329.

⁹⁵ And, 1982, S.175-177.

⁹⁶ And, 1959, S.41.

⁹⁷ Zum Beispiel erzählt Stephan Gerlach (d.Ä.) eine Komödie, die er während einer Hochzeitszeremonie sah. siehe Stephan Gerlach: Tagebuch der von Zween Glorwürdigen Römischen Kaeysern Maximilano und Rudolpho beyderseits den Andern

greiffen sis nicht an/ nehmen sie auch nicht bey der Hand/ sondern nur bey diesem Tüchlein/ dass sie einander die Hände nicht berühren/ sie springen unter dem Tanzen gar nicht/ sondern gehen gar langsam/ Jetzt einen Tritt sich/ dann für sich/ tanzen in einer Rey herum/ und hat je eines das ander bey dem Falzinetlein/ schleiffen auch einander durch/ geht doch alles gar züchtig zu/ das ärgst aber ist/ dass man lose unzüchtige Mumereyen dabey hält von schadlosen Dingen/ Es ist auch ein Magnificus da gewesen/ mit weiten Ermeln/ in einem Hemt über die Hosen/ wie sie zu Venedig zu gesen pflegen/ welcher mit einem andern gar leichfertigkeit von Huren geredet/ wie dann auch zwei Huren in dieser Mumerey waren/ einer die eine angesprochen/ welche Geld von ihm begehrt/ zu letzt als sie ihm nicht zuteil werden mögen/ ist er umbgefallen/ und ein Docktor kommen/ der ihm die Puls gegriffen/ Es find auch andere kommen/ deren einer öffentlich vor den Weiber mit einem Knaben Schande getrieben/ und währdt das Tanzen und die Mumerey fast die ganze Nacht/ auch das Hochzeitfest 3.4.7. Tage/ nachdem einer reich ist”⁹⁸.

Man bemerkt hier zwei Motive der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları: Erstens “Sterben und wieder zum Leben erweckt werden” oder “Tod und Wiedergeburt”, zweitens “Unzüchtigkeit”. Unzüchtigkeit in den Osmanlı Şenlikleri wurde von fremden Autoren sehr oft erwähnt. Metin And erwähnt, dass die fremden Zeugen immer die sexuelle Seite dieser Tänze betonten⁹⁹.

dieses Nahmens Höchstseeligster Gedächtnuss an die Ottomanische Pforte zu Constantinopel Abgefertigten und durch den Wohlgeborenen Herrn David Ungnad Freyherrn zu Sonnegk u. Freyburg u. Römisch-Kaeyserliche Raht, Franckfurt am Mayn 1674, S.157; Salomon Schweigger: Ein neue Reisebeschreibung aus Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem, Nürnberg 1608(Graz 1964 mit der Einleitung von Rudolf Neck).

⁹⁸ Gerlach, 1674, S.157.

⁹⁹ And, 1959, S.52.

¹⁰⁰ Nutku, 1987, S.9.

¹⁰¹ Nutku, ibid, S.9-10.

3.3. DÖRFliche MOTIVE IN DEN OSMANLI ŞENLIKLERI:

Nach Özdemir Nutku stellt man bei den “Türk Şenlikleri” den “volkstümlichen Festcharakter” (Halk Tarzi) fest¹⁰⁰. Zwischen den Osmanlı Şenlikleri und den europäischen Festen gäbe es große Unterschiede. Diese Unterschiede ergäben sich, neben verschiedenen anderen, aus der Struktur der türkischen Gesellschaft. Während Osmanlı Şenlikleri verbände sich das Volk mit dem Kaiser und den anderen Vertretern des Staates¹⁰¹.

Wie wir bereits früher sahen, gibt es unter diesem Gesichts-

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

punkt keinen Unterschied zwischen Osmanlı Şenlikleri und Anadolu Köy Seyirlik Oyunları, weil bei beiden Festen alle Einwohner der Stadt oder des Dorfes eingebunden sind. Metin And gibt uns weitere Beweise: *“Bu tiyatro oyunlarının bir türüsü de dışarıdan halkın, seyircilerin de katıldığı hem oyuncu hem seyirci oldukları gösterilerdi. Buna benzer gösteriyi 1582 şenliğinde buluyoruz. [...] Halkın hem seyirci, hem oyuncu olduğu türe en güzel örnek sokak güldürüleri. Birçok gülünç giysileri içinde oyuncular dükkân dükkân, sokak sokak dolaşip, orada bulunan halkla konuşmalar yapıyorlar, şakalaşıyorlardı. Nitekim Hibetullah Sultan’ın doğumunu kutlamak için yapılan şenlikte bunları bol bol buluyoruz”*¹⁰². Diese “Sokak güldürüleri” (Straßen-Komödie) sind ähnlich den “Saya Gezmeleri” und den “Cemal Oyunları”, die heute in den anatolischen Dörfern gespielt werden¹⁰³. Bei der “Saya Gezme” ziehen die “Schauspieler” alte Kleidungsstücke verkehrt herum an und laufen durch die Dorfsstraßen. Sie gehen von Tür zu Tür, tanzen in komischer Weise und singen. Die Hausbewohner sollen ihnen etwas Obst und Getreide geben. Nacher verkaufen die “Schauspieler” das Eingesammelte, und mit dem Erlös kaufen sie Speisen und Getränke und veranstalten ein Fest.

Thévenot wohnte auch im Jahre 1663 in Halep einer sogenannten “Türkischen Komödie” bei. Nach Metin And schreibt Thévenot unter dem Titel *Comédie á la Turque*: *“Bu temsili yahudi oyuncular veriyordu. Avluyu tiyatro gibi kullanıyorlar, iki çam ağacından meşale ortayı aydınlatıyor, ve bunlar geniş olan avluya ışık vermeye yetiyordu. Divanın olduğu yerden yirmi adım uzaklıkta yere dört, beş yahudi oturmuş, ellerindeki çalgıları çalip beraberce şarkı söylüyorlardı. Bu bale temsili, çalgıcıların eşliğinde türlü esnek eğilip, bükülmeler gösteren bir Türk dansçının girmesiyle başladı; fakat yaptıklarının hepsi yüzüzceydi”*¹⁰⁴. Hier sehen wir wieder dieselben Elemente der Köy Seyirlik Oyunları wie die Musikgruppe und das Feuer auf der “Bühne”.

Reinhold Lubenau sah die “Edirne Şenlikleri” im Jahre 1675 als Zuschauer. Er schreibt: *“Es seindt auch 500 Narren gewesen mitt aufblasenen Schafheuten/ und alle in rotem und schwarzem*

¹⁰² And, 1959, S.62.

¹⁰³ Ujváry schreibt, dass ein ähnliches Spiel in Bulgarien unter dem Namen “Kukeri” gespielt werde; siehe Ujváry, 1971, S.727; vgl. Artun, 1993, S.38 ff.

¹⁰⁴ And, 1959, S.55; Georg Jacob erwähnt dasselbe Spiel; siehe Georg Jacob: Türkische Volksliteratur. Ein erweiterter Vortrag, Berlin 1901, S.38.

¹⁰⁵ W.Sahm: Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau, Königsberg 1912-1915, (2. Band) , S.52.

¹⁰⁶ And, 1969, S.33; d.s., 1982, S.199.

¹⁰⁷ Ali Rıza Yalman (Yalkın) erzählt ein "Tuluk Oyunu" aus Bor, Kleinstadt von Niğde. Er schreibt: "[...] Tulukçular, tulumu çıkmış keçi derisini şişirirler. 10-20 çift savaşıçı meydana çıkar ve şişirilmiş tulumlarla tıpkı boks edercesine döğüşmeğe başlarlar. [...] Bu oyun önce karışık ve eşsiz başlar, oyun sırasında her oyuncu kendi düşmanını bulur. Oyunda bilek çıkar, tuluk patlar, savaşıçı yıkılırsa oyundan çıkar ve böylelikle oyun alayı seyrekleşir". Yalman (Yalkın), 1977, II., S.291-292; vgl. And 1959, S.26.

¹⁰⁸ Mehmet Hazin: Cami el-buhur der mecalis-i dur, Topkapı Sarayı Bağdad Köşkü, Nr:203, V.60a, erwähnt von Metin And, 1969, S.33.

¹⁰⁹ Gerhard Cornelius von den Driesch: Historea Magnae Legationis Ceasareae..., Wien 1721 S.454-457, erwähnt von Metin And, 1959, S.57-58. Metin And übersetzt den Bericht von den Driesch wie folgt: "Başında yüksek, türlü biçimde dallı budaklı boynuzlar taşıyan bir oyuncu, bu boynuzlarla çocuklara "tos vurarak ve elleri, ayaklarıyla" taklitler yaparak dansedyordu. [...] Üç oyuncu birbirleriyle konuşarak tiyatroyu gezerler.-Tiyatro demekle söylemek istediğim, kısa aralıklarla ayrılmış bir alandır.- Bunlardan biri, boynuzlu hayvanı durmadan kovalar, bazen bir uçkuru, bazen gömleğini yakalayıp çekiştirir, bazen de kulaklarını kemirir. Sonunda artık acıya dayanamayan geyik, başına yediği ağır bir cop vuruşuyla yere serilir ve ölmek üzere bulunuyormuş gibi bir tavrı alır. Fakat tam o sırada üçüncü oyuncu onun yardımına koşar ve büyü ve yakarma ile onun dudaklarından uçmak üzere olan canını geri çağırır [...]", And, 1959, S.57-58; Eliade untersucht die Rolle des Hirsches in den Mythologien und Religionen Eurasiens; siehe Eliade, 1982, S.154-167.

¹¹⁰ And, 1962, S.55-59.

¹¹¹ J.L.S. Bartoldy: Voyage en Freece fait daus les années 1803 et 1804, Paris 1807, II., S.84-89, erwähnt von And, 1969, S:67.

*Leder gekleidet/ die nichts anders gethan/ als Platz gemacht haben/ auch ihren ordentlichen Hauptman und Fendrich gehabt*¹⁰⁵. Metin And weist darauf hin, dass während der Herrschaft des II. Bayezit ein "Bineva" (Der Mann, der in kümmerlichen Verhältnissen lebt), mit Namen Aseli, mit anderen "Binevas", die in den Händen "Tulum" (Schafhäute) hatten, "Taklit" (Nachahmungen) machten¹⁰⁶. Die Schafhäute werden "Tulum" oder "Tuluk" genannt und "Tulumcular" bezeichnet die Männer, die diese Häute verwenden und sie spielen in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları eine besondere Rolle. Es gibt auch ein Köy Seyirlik Oyunu unter dem Namen "Tuluk Oyunu"¹⁰⁷. Mehmet Hazin erzählte in seinem "Surname" von "1720 Şenliği" folgendes: "*Ol esnada Sur emini yanlarında mevcut olmağın, kanı defter ve tedarik eyledigün tulumcuları getir görelim hünerlerin, deyu buyurmalarıyla ol gün yirmi otuz nefer tulumcular gelüb vafir masharalıklar izhar ve içlerinden bir terrar tulum ile güreş tutub hayli turfa ile hamle ve hücum ve güreş hoş gelüb mazhar-ı ihsan oldular*"¹⁰⁸. Diese Informationen zeigen uns, dass Tulumcular sowohl in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları als auch in den Osmanlı Şenlikleri eine ähnliche Rolle spielen.

Gerhard Cornelius von den Driesch berichtet von einem Spiel, das er im Jahre 1721 im Osmanischen Reich sah, dass es dort einen Hirsch gäbe. Dieser Hirsch mache Nachahmungen und tanze. Im Spiel würde der Hirsch getötet, und von einem anderen "Schauspieler" wieder lebendig gemacht¹⁰⁹. Die Beschreibung durch den Zuschauer von den Driesch war richtig, aber leider konnte er das Spiel nicht genau interpretieren. Viele Motive der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları sind in dieser Beschreibung zu sehen. Außerdem gibt es in der Türkei ein Köy Seyirlik Oyunu unter dem Namen "Geyik Oyunu". In diesem Spiel wird auch der Hirsch getötet und nacher wird er wieder durch Blei-gießen (Kurşun dökerek) zum Leben erweckt werden¹¹⁰. Nach Metin And beobachtete J.L.S. Bartoldy am Anfang des 19. Jahrhundert in Turgutlu ein "Spiel". Er beschreibt das "Spiel" und weist auf Unzuchtigkeiten hin. Er sagt, keinem Türken würde es erlaubt, an diesem Spiel teilzunehmen¹¹¹. Weitere Hinweise können aus Reisebeschreibungen von westlichen Reisenden und Gesandten wiedergegeben werden. Zum Beispiel berichtet Friedrich Mur-

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

hard von einem Spiel und der Kleidung der Schauspieler. Nach Murhard trage ein Schauspieler einen langen Hut auf dem Kopf und Artun schreibt, heutzutage trügen die Schauspieler während des "Cemal Oyunu" einen ähnlichen Hut¹¹². Das Spiel, über das Murhard berichtete, enthält andere Motive der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları wie Tod und Wiedergeburt¹¹³.

Evliya Çelebi erzählt eine Geschichte über ein Fest, das im Jahre 1793 von Defterdar für die russische Botschaft organisiert wurde. Es gäbe dort eine Frau, die immer auf "Meydan" (der Bühne) herumlaufe. Danach würde sie aus dem Bauch ein halbes Dutzend Kater und Hundewelpen gebären¹¹⁴. Man findet dasselbe Motiv auch in den Anadolu Köy Seyirlik Oyunları. Die Geburt hat für die Bauern eine herausragende Bedeutung. In "Deve Bodlaması"¹¹⁵ zum Beispiel kalbt ein Kamel. Das Spiel basiert auf dem Umzug einer Nomadenfamilie von ihrer Winterunterkunft zu ihrer Bergweide. Ihr Kamel gebärt. Die Geburt freut die Familie und sie will ein Fest veranstalten. "Koca", der Führer der Familie, lädt alle Nachbarn auf die Bergweide ein, um das glückliche Ereignis gemeinsam zu feiern. Es kommt auch eine Musikgruppe. Sie beginnen zu tanzen. Dann tauchen der Tulumcu und Şeytan auf. Şeytan versucht die Tochter des Kocas zu entführen. Tulumcu verteidigt sie. Die Zuschauer wollen dem Şeytan helfen. Während des Tanzens stirbt ein Gast. Er wird wieder zum Leben erweckt¹¹⁶.

4. SCHLUBWORT:

Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen Anadolu Köy Seyirlik Oyunları und den dramatischen Spielen, die während der Osmanlı Şenlikleri aufgeführt worden sind. Erstens ist die Vorgehensweise bei ihnen ähnlich. Wie Özdemir Nutku festgestellt, ist der "volkstümliche Festcharakter" (halk tarzı) bei beiden vorhanden. Das heißt, die Obrigkeit und die Bevölkerung nahmen und nehmen beide an "Şenlik" gemeinsam teil. Die einfachen Bürger waren und sind auch heute nicht ausgeschlossen. Die Spielplätze sind ähnlich; Unterschiede ergeben sich eher bei den Schauspielern. Bei der Anadolu Köy Seyirlik Oyunları übernehmen die einfachen Bauern die Rolle, während bei der Osmanlı Şenlikleri die Schauspieler berufsmäßig auftreten.

¹¹²Friedrich Murhard: Gemälde von Konstantinopel, Leipzig 1804, S.278-281, erwähnt von And, 1959, S.57-58; Artun, 1993, S.27.

¹¹³Das Tod- und Wiedergeburtsmotive des Schamanismus und der Köy Seyirlik Oyunları wurden von Walsh und And interpretiert; siehe Walsh, 1990, S.79-91; And, 1962, S.48-54.

¹¹⁴Evliya Çelebi: Seyahatname, Band I., İstanbul 1928, S.545-546.

¹¹⁵Der Name eines Köy Seyirlik Oyunu, das ich während meiner Tätigkeit an der Çukurova Üniversitesi in Mersin erforschte.

¹¹⁶Hilmi Dulkadir gibt den ganzen Text einer Variante dieses Spieles wieder; siehe Dulkadir, 1983, S.24-25.

Es ist merkwürdig, dass, -wie die fremden Zeugen betonten-, keine Türken während der Osmanlı Şenlikleri an den dramatischen Spielen teilnahmen, weil berufsmäßig Theater zu spielen oder "Schauspieler" zu werden heute noch in der ländlichen Türkei eine Schande ist¹¹⁷. Zum Beispiel sah ich 1983-1984 in Çukurbağ, einem Dorf der Kleinstadt Mut von İçel, zwei Mal das Spiel "Deve Bodlaması". Nach Angabe eines Forschers konnte er im Jahre 1985 dasselbe Spiel nicht sehen, weil die Bauern das "Oyun Çıkarma" vor einem Fremden als "Sünde" betrachteten. Sie sagten dem Forscher, dass sie es nicht mehr spielen würden¹¹⁸.

Während der Anfangsphase des Osmanischen Reiches nahmen die nichtsesshaften Türken sehr gerne an dem von Staat organisierten Festen teil. Später fühlten sie sich fremd und nahmen nicht mehr daran teil. Deshalb füllten die Nichtmüslime die entstandene Lücke auf und bevorzugten dabei einige Motive von Anadolu Köy Seyirlik Oyunları wie zum Beispiel Unzüchtigkeit, was das gemeine Interesse der Zuschauer wecken konnte.

Die durch literarische Quellen erworbene Information bestätigt meine Hypothese, dass sich einige Motive der Köy Seyirlik Oyunları, die heute noch in der Türkei zu sehen sind, in den dramatischen Spielen der Osmanlı Şenlikleri befanden.



¹¹⁷vgl. And, 1969, S.26-29: "Nitekim XVI. yüzyılda Gelibolulu Âli seyirlik oyuncular için "bir alayın atasın anasın azarlamış nekbetiler, abdeste yüz yumazlar, namaz kılmazlar ve imama uymazlar, ehl-i ırz olan Müslümanları gayetle sevmeyiz, zâhid ve âbidlere selâm bile vermezler, kanda bir nekbetî yankesici ve küştenî yol basıcı varsa anlar ile ülfet idüp pesend olur, a'mâl-i nâ-şâyestelerini zu'm-i fâsîdlerinde beğenürler', 'esir-i nefsi bed-nâm, şehevâtı evzâ-ı rağbetlerin tamam, bir bölük günahkâr-ı nâ-kâmdır' gibisinden aşağılayıcı bir dil kullanıyordu": Gelibolulu Mustafa Âli: Mevâid-ün-Nefâis Fi Kavâid-il-Mecâlis, (Tıpkı Basım), İstanbul 1956, S.94-97, erwähnt von Metin And, 1969, S.27.

¹¹⁸Hilmi Dulkadir: Bir Seyirlik Oyunu ve Düşündükleri, In: Yaygın Eğitim Mut Haber Bülteni, 3. Jahrgang, Nr:10 (28. Juni 1985), S.20-25.

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

LİTERATUR

Ahundov, Ehliman: *Anthologie der aserbajdschanischen Volkskunde, 1. Band, Baku 1968.* (Ахундовее Эһлиманл Азербайжан Фолклору Антолокии сы, 1. Band, Бакы 1968.)

Anadol, Cemal: *Türk-İslâm Medeniyetinde Ahilik Kültürü ve Fütüvvetnâ-meler, Ankara 1991.*

And, Metin: *Kırk Gün Kırk Gece, İstanbul 1959.*

And, Metin: *Dionisos ve Anadolu Köylüsü, İstanbul 1962.*

And, Metin: *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu), Ankara 1969.*

And, Metin: *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Ankara 1982.*

Atalay, Besim (Hrg.): *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi, Band III., Ankara 1986.*

Bartoldy, J.L.S: *Voyage en Freece fait daus les annés 1803 et 1804, Paris 1807.*

Blacker, C.: *Tha Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan, Boston 1976.*

Çay, Abdulhalûk M.: *Hıdırellez "Kültür-Bahar Bayramı", Ankara 1990.*

Corradi, Carlo: "Finno-Ugric Shamanism and European Magic", (Vortrag anlässlich des XI. Internationalen Kongresses der anthropologisch- und ethnologischen Wissenschaften in Vancouver/ in Kanada, im Jahre 1983), In: *Ethnologia Europæa XIV. 1984, S.125-142.*

Diószegi, Vilmos: "The Problem of the Ethnic Homogeneity of Tofa (Karagas) Shamanism", In: *Popular Beliefs and Folklore in Siberia, (Hrg.) Vilmos Diószegi, Budapest 1968.*

Dulkadir, Hilmi: "Deve Bodlaması", In: *Yaygın Eğitim Mut Haber Bülteni, 1. Jahrgang, Nr.:3,(1983), S.24-25.*

Dulkadir, Hilmi: „Bir Seyirlik Oyunu ve Düşündürdükleri“, In: *Yaygın Eğitim Mut Haber Bülteni, 3. Jahrgang, Nr:10 (28. Juni 1985), S.20-25.*

Efendiyev, Paşa: *Aserbajdschan mündliche Literatur, Baku 1981.* (Эфендије еве Пашал Азербайжан Шифаһи Халг Эдэбијатые Бакы 1981.)

Elçin, Şükrü: *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu), 2. Aufl. Ankara 1977,*

Elçin, Şükrü: *Anadolu Köy Orta Oyunları, Ankara 1964.*

Eliade, Mircea: *Die Religion und das heilige Elemente der Religionsgeschichte, Salzburg 1954.*

Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ektasetechnik, Zürich u. Stuttgart, (ohne Datum).*

Eliade, Mircea: *Von Zalmoxis zu Dschingis-Khan, Hohenheim 1982.*

Er, Tülay: *Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı, Ankara, 1988.*

Erman Artun: *Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları, Ankara 1993.*

Ersöz, Mehmet: *Türkiye'de Alevîlik ve Bektâşîlik, Ankara, 1990.*

Faroqi, Suraiya: *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler, İstanbul 1993.*

Gelibolulu Mustafa Âli: *Mevâid-ün-Nefâis Fi Kavâid-il-Mecâlis*, (Tıpkı Basım), İstanbul 1956, S.94-97.

Gerlach, Stephan: *Tagebuch der von Zween Glorwürdigen Römischen Kæysern Maximilano und Rudolpho beyderseits den Andern dieses Nahmens Höchstseeligster Gedächtnuss an die Ottomanische Pforte zu Constantinopel Abgefertigten und durch den Wohlgeborenen Herrn David Ungnad Freyherrn zu Sonnegk u. Freyburg u. Römisch-Kæyserliche Raht, Franckfurt am Mayn 1674.*

Gökalp, Ziya: *Türk Medeniyeti Tarihi*, (İstanbul) 1925.

Halifax, John: *Die andere Wirklichkeit der Schamanen. Erfahrungsberichte von Magiern, Medizinmännern und Visionen. Die Wiederentdeckung uralten Wissens von den Kräften der Natur*, München 1979.

Haunolth, Nikolas von Haunolth: „Particular Verzeihnuß mit was Ceremonien Gepræng unnd Pracht das Fest der Beschneidung dess jetzt regierenden Türkischen Kaysers Sultan Murath diß Namens deß dritten u. Sons Sultan Mehemet genannt welches vom andern Junij bis auf den 21 Julij deß 1582. Jahrs gewehret und contiuiert hat zu Constantinopol gecelebriert und gehalten worden“. In: *Neuwe Cronica Türkischer Nation*, Hans Lewenklaw von Amelbeurn, Franckfurt am Mayn 1595.

Havra, Uno: *Altain suvun uskonto*, Porvoo 1933.

Hazin, Mehmet: *Cami el-buhur der mecalis-i dur*, Topkapı Sarayı Bağdad Köşkü, Nr:203, V.60^a.

Hultkrantz, A.: "Ecological and Phenomenological Aspekts of Shamanism", In: *Shamanism In Siberia*, (Hrg.) M. Hoppal, Budapest 1978, S.27-58;

İnan, Abdulkadir: *Tarihte ve Bugün Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar*, 3. Aufl., Ankara 1986.

Jacob, Georg: *Türkische Volksliteratur. Ein erweiterter Vortrag*, Berlin 1901.

Jeier, Thomas (Hrg.): *Das geheime Wissen von Schamanen, Magiern und Medizinmännern*, München 1985.

Karadağ, Nurhan: *Köy Seyirlik Oyunları* Ankara 1978.

Koç, Yunus: *XVI. Yüzyılda Bir Osmanlı Sancağının İskân ve Nüfus Yapısı*, Ankara, 1989.

Köprülü, M. Fuat: "Türk Edebiyatının Menşei". In: *Milli Tettebbular Mecmuası*, Band II, Nr. 4

Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı (Meâl),(Hrg.) *Diyanet İş-leri Başkanlığı*,Ankara 1988.

Metin And: *Bizans Tiyatrosu*, Ankara, 1962, S.9-15.

Metin And: *Oyun ve Büğü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul 1974, S.13-26.

Murhard, Friedrich: *Gemälde von Konstantinopel*, Leipzig 1804.

Nebiyev, Azad: *Volkslieder, Volkstänze*, Baku 1988. (Нәбијеве Азадл Ел Нәймәләри Халг Ојунарые Бакы 1988.)

DIE EINFLÜSSE DER ANATOLISCHEN DÖRFlichen DRAMATISCHEN SPIELE AUF DIE OSMANISCHEN FESTE

Nutku, Özdemir: *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675) Ankara 1972 (2. Aufl. 1987).*

Nutku, Özdemir: *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675), 2. Aufl., Ankara 1987.*

Radlov, Wilhelm: *Aus Sibirien, Leipzig 1884.*

Sahm, W.: *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau, Königsberg 1912-1915, (2 Bände).*

Schweigger, Salomon: *Ein neue Reisebeschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem, Nürnberg 1608. (Graz 1964 mit der Einleitung von Rudolf Neck).*

Sebald, Hans: *Shaman, Healer, Witch. Comparing Shamanism with Franconian Folk Magic, 1984.*

Siikala, Anna-Leena: *The Rite Technique of the Siberian Shaman (Diss.), Helsinki 1978.*

Sokullu, Sevinç: *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara.*

Stochove, Vincent: *Voyage du Levant, Bruxelles 1643.*

Tecer, Ahmet Kutsi: *Köylü Temsilleri, Ankara 1940.*

Tezcan, Mahmut: *Sosyal Değişme Sürecinde Çankırı Yârân Sohbetleri. Kültürel Antropolojik Yaklaşım, Ankara 1989.*

Ujváry, Zoltan: „Zusammenhänge von maskierten, dramatischen Bräuchen mit dem Agrarkult“, In: *Studia Ethnografica (In honorem Béla Gunda), XIII-XIV, Debrecen 1971, S.723-753,*

von den Driesch, Gerhard Cornelius: *Historea Magnæ Legationis Cæsareæ..., Wien 1721*

Walsh, Roger N.: *Der Geist des Schamanismus, Olten u. Freiburg 1992.*

Walter Hirschberg (Hrg.), *Berlin 1988.*

Yalman, Ali Rıza (Yalkın): *Cenupta Türkmen Oymakları, (Hrg.) Sabahat Emir, 2. Band, Ankara 1977.*

Yerasimos, Stefanos: *Azgelmişlik Sürecinde Türkiye, Bizanstan 1971'e (Drei Bände zusammen) 3. Aufl., Istanbul 1980.*

Zelenin, D.: „Ein erotischer Ritus in den Opferungen der altaischen Türken“, In: *Internat. Archiv für Ethnographie, 29 (1928), S.84-86.*

KATKILAR

GÜNGÖR DILMEN'LE SÖYLEŞİ

MUKADDER
YAYCIOĞLU

Bu söyleşi, Madrid'deki *Asociación de Directores de Escena de España* Yayınlarının *Literatura Dramática* serisinde *Midas'ın Kulakları*'nin İspanyolca çevirisiyle birlikte yayımlanmak üzere yapıldı.

*"Tiyatro, insan yaşamına
bütünlük verme çabası"*

- *Midas'ın Kulakları*'ndan başlayalım mı?

- Konularını Frigya mitolojisinden aldığım bir üçleme: *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Midas'ın Kördüğümü* ayrı temaları işliyor, değişik tarihlerde yazıldı. *Midas'ın Kulakları* ilk oyunum. 1959 yılında bir yarışmada birinci seçildi. Türkiye'de ve yurtdışında en çok sahnelenen oyunlarımdan biri oldu.

- Bu ilk başarıyı nasıl yorumluyorsunuz?

- Sanırım, oyunun görselliğe dayanması bunda rol oynadı. Şimdi İspanya'da nasıl karşılanacağını elbet merak ediyorum. Kral Midas'ın kulakları bilinen bir konu. Ancak ben mitosa kendi yorumumu getirdim: Masalda Tanrı Apollon Midas'ı eşek kulaklarıyla cezalandırır, masal orada biter. Oyunumuzda ise Midas bir süre sonra bu kulaklara alışır. Alışmanın ötesinde onları bir ayrıcalık, bir üstünlük olarak görmeğe başlar. Bir anlamda tanrının cezasını hiçler. (Aşağılık kompleksinin güce dönüşmesi). Artık kulaklarını gizlemek şöyle dursun onları halkın karşısında törenle sergilemeğe kalkışır. Apollon eşek kulaklarını geri alarak onu yeniden cezalandırır. Halk, bu kez Midas'ın insan kulaklarını yadırgar, alay eder. Kısaca, değerlerin göreceliği, halkın kaypaklığı!

- Oyunlarınızda görselliğe önem veriyorsunuz.

- Tiyatro sözcüğünün kökeninde görme fiili var. Oyunun görsel olması onun doğası gereği. Bu işin ABCsi. Oyun kişileri sahne üstünde sürekli konuşuyorsa - o konuşmalar nice ilginç de olsa - böyle bir oyun görsellikten yoksundur.

- Diğer yandan tiyatronun yazınsal bir tür olduğunu düşünüyorsunuz.

- Tiyatro oyununun iki yaşamı var. Sahne üstünde seyredildiği gibi kitap olarak da okunabilmeli. Tiyatro edebiyat değildir diyenler çıkıyor. Ben tiyatronun saygın bir edebiyat türü olduğunu inancındayım. Ülkemizde oyun okuma alışkanlığı yok.

- Bu söylediğiniz diğer ülkeler için de geçerli değil mi... Gelim tiyatro dilinize?

- Oyunlarımda serbest nazım kullanıyorum. Buna 'ritmik dil' de diyebiliriz. (Düzyazının da bir ritmi vardır.Ya da olmalı). Söylemeye gerek yok, manzum sözcüğü ile şiir anlamına gelmez. Oyunun her geçiti, sahnesi elbet şiir değildir ancak kimi sahnelerde şiire dönüşebilir. Elimizde bir kafes var, kapısını açık bırakıyoruz. Kuş içine girerse ne ala!

Öte yandan manzum tiyatro yazıyorsun, içinde hiç şiir yok! Yani kafes boş. Bu elbet hüznün verici bir durumdur.

Şiiri, süslü bir dil anlamında almıyoruz. Tiyatroda şiirin bir işlevi olmalı. Sözcük tutumluluğu bunlardan biri. Düzyazıyla anlatılması uzun sürecek bir yaşantı bir çırpıda şiirle verilebilir. Bir düşüncenin anlatılmayıp imgelerle görselleşmesi, duyguya dönüşmesi şiir diliyle olabilir. Bir örnek vereyim. *Ak Tannılar (Moktezuma)* tragedyasında Moktezuma ölüm döşeğinde şu dizeleri mırıldanır:

*Yedi uçurumu nasıl geçeceğim?
Yedi çölü nasıl geçeceğim?
Dokuz denizi nasıl aşacağım bir başıma?
Bir köpek bile yok yoldaşlık etsin bana.
Yıldız külleri dökülüyor alınma
Belli, benimle birlikte bir evren dağılmada*

Bu sahnede Moktezuma bir benzetme yapmıyor. Süslü bir dil kullanma gibi bir amacı yok. Ölümden sonra aşması gereken engellerin dehşetini sayıklıyor. Kendi kişisel ölümünü göksel bir olay olarak algılıyor. Çağdaş seyirci sanırım hakanın bu sözlerini şiirsel bir görünüş (= vision) olarak algılıyor.

Şiir elbet bir dil olgusudur, tiyatrodan da şiir dilde başlar, sözcüklerle oluşur. Ancak bana göre tiyatro şiiri sözcüklerden ibaret değildir. Ne diyeyim bir sahne gereci, bir branda bezi, bir eşya parçası, bir renk uyumunu ya da zıtlığı, beklenmedik bir ses sahnede tiyatro şiirini yaratabilir.

Midas'ın Kulakları'nda şarkılar, danslar var. İşin içine müzik ve koreografi giriyor. Bu ancak manzum bir oyun olabilir.

Bir elips nasıl iki merkezli ise bizim oyun da iki temalı. Biri öbüründen kaynaklanıyor ama Midas ile Berberin dramları biraz farklı.

Oyunu yazdıktan yıllar sonra, Berberin kuyuya seslenme sahnesinde Freud'un bilinçaltı kuramını görür gibi olurum. Tabii, bu bir çağırışım. Berber, Midas'ın gizini kuyuya seslenerek bir anlamda bilinçaltına gönderiyor. Kuyunun suları yeraltı sularına karışıyor, oradan gidiyor gidiyor sazların boy attığı bir bataklığa. Sazlar gizi içlerinde tutamayıp yel estikçe sesleniyor. Bastırılmış, itilmiş duygular bir süre sonra hiç beklenmedik bir biçimde yüzeye, bilince fıskırıyor. Bunu niye söylüyorsunuz? Bu sahnede kuyu yankımaları, su şırıltıları, ve sazların görseelliği ile, sözcüklerin dışında sahnede bir tiyatro şiiri yaratılabilir...

Tiyatro şiiri sahne üstünde kaba gerçekçilik adına harcanmamalı.

Bir anı: Yale Drama Okulu'ndayız. *Bir Yaz Gecesi Rüyası* sahneye konuyor. Sahne tasarımcısı sahneyi yeşil halılarla döşüyor. Dediğim bu 1961 yılı. Anlaşılan o yıllar bu malzeme de tiyatro dekorunda bir yenilikti. Yüzde yüz gerçekçi ot, çimen! Titania kıvrılıp üstünde uyuyacak. Kısacası sahne tasarımcısı gerçekçi olayım derken Shakespeare'in şiirini katlediyordu. Ozan o boş sahnede dekoru, oyunun atmosferini, günü geceyi şiiriyle yaratıyordu.

- **Midas'ın Kulakları opera da oldu.**

- Aynı metin opera librettosu oldu. Oyunun manzum oluşu, kısa dizelerle yazılmış olması bestelenmesini kolaylaştırdı. Besteci Ferit Tüzün'le iyi anlaştık. İkimiz de operayı sevmiyorduk. Ortaya bir müzikli oyun çıktı.

Operaya gitmek, o şaşaalı - hantal dekorlar, görkemli giysiler bana göre değil. Hep sade, yalın bir sahne düşünürüm. Göze çarpmama düzeyinde işlevsellik en etkili sahne tasarımıdır. Seyircinin dikkatini oyunun teması dışına çekmeyen, gereksiz çağrışımlarla algılamayı bulandırmayan bir sahne tasarımı.

Öte yandan kimi duyguları, diyelim *şehvet*, *nefret*... ezgiye dönüştürmüş insan sesi kadar hiçbir ifade türü veremez. Örneğin Don Juan, Carmen, Faust operaları.

- **Oyunlarınızda ağırlıklı olarak mitolojik ve tarihi konular kullanıyorsunuz. Bu konuları dramatik malzemeye dönüştürme sürecinizden söz eder misiniz?**

- Bütün mitoslarda dram vardır. Tarih olayları için de aynı şey söylenebilir. Önemli tarih olayları dramatiktir. Tarih bilimsel bir bilim değil. Yani hem bilim hem değil. Nasıl oluyor? Tarih bir *yorum-bilim*. Tarih oyunları da kritik durumlarda bütün toplumu etkileyecek bir karar verme, bir eyleme girişme sürecinde o kişilerin iç dünyalarına inme çabası. Sözün kısası psikoloji. Ben tarih olayları içinde de mitolojide de insanı arıyorum ve bunda

coğrafya, ülke ayrımı yapmıyorum. Şairimiz Tevfik Fikret: “Vatanım ruy-i zemin, milletim nev-i beşer” demiş. (vatanım yeryüzü milletim insanlık) Ben de o meşrebtенim. Ülke ve millet ayrımı yapmadan insanı arıyorum. İşte bu nedenle oyunlarımdan biri, *Canlı Maymun Lokantası*, hiç gitmediğim Hong Kong’da geçiyor. Aynı özgürlük duygusuyla İspanyol-Meksika tarihine de eğildim: *Ak Tanrılar (Moktezuma)* tragedyasını yazdım. Oyunu yazarken hem İspanyol hem Meksikalı oldum. Bu tragedyada tarih ile mitologya içiçe. Yeni kıtada - kime göre yeni? - İspanyol *conquistadorlar* ile Meksika kralı Moktezuma’nın karşılaşması. İki uygarlığın çatışması. Sürgüne gitmiş, yeniden gelmesi beklenen tanrı Quetzalcoatl (=Tülyüylan) mitosu, tragedyanın eksenini oluşturuyor.

Ben, Anadolu adlı üçleme de, mitolojik kadın kahramanlarla başlıyor (Tanrıça Kübele, Hekabe, Andromakhe, Niobe, Oenone, Efes Artemis’i vb., tarihsel kadın kahramanların dramıyla devam ediyor: (Meryem Ana, Bizans İmparatoriçesi Theodora, kadın tarihçi Anna Comnena, Osmanlı Kadınları) Trilogyanın üçüncü oyununda ise Cumhuriyet’in kuruluşundan (1923) bu yana değişik kadın portreleri var. Öte yandan *Kurban, Canlı Maymun Lokantası, Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını, Küp Hamit, Ayak Parmakları* v.b. gibi oyunlarım sanırım ayrı bir küme oluşturuyor. Diyelim, benim uydurduklarım. Konularını yakın Türkiye tarihinden aldığım oyunlar var ki (*İttihat ve Terakki, Devlet ve İnsan Mithat Paşa, Bizans 1919*) bunlar hep düzyazı. Konu gündelik yaşamı, gerçekçiliği gerektiriyorsa oyun düzyazı oluyor.

- Sizi fantastik, gerçeküstü diyebileceğimiz oyunlara yönelten ne peki?

- Çok doğal çok sıradan olan şeyler beni kimi zaman şaşırtabiliyor. İlk gençliğimde bir gün sedire uzanmış yatıyorum, battaniyenin öte ucundan çıkan çıplak ayak parmaklarım bana çok garip, güllünesi gelmeğe başladı. El parmaklarıma hiç benzemiyorlardı! Kendi gövdemin doğal bir parçasını yadırgıyordum. *Ayak Parmakları* diye o kısa oyunu yazdım. İnsanoğlu kendi

gövdesinin bir bölümünü yadırgayabiliyorsa, kendine yabancılaşabiliyorsa ötesini siz düşünün. Bu ruh haline 'alienation' (Alm. Verfremdungseffekt) dendiğini çok sonra öğendim. Yani dolaysız olarak önce kendim yaşadım.

1961 yılında Amerika'da Hong Kong'lu bir üniversite öğrencisi o ülkede canlı maymun beyinlerinin yendiği özel lokantalardan söz etmişti. Görüntü çivi gibi beynime saplandı, acı veriyordu. Ondandır kurtulmak için bu oyunu yazdım diyebilirim: Balaylarını Hong Kong'da geçiren Mr. ve Mrs. Jonathan bu değişik lezzeti tatmak için lokantaya gelirler. Özellikle Bayan Jonathan çok heyecanlıdır. Beynini yiyecekleri maymuna da çok acır. Aksilik bu ya servis edilecek maymun kaçır, bir yedeği de yoktur. O sırada lokantada bulunan Çinli şair Wong, kendi beynini önerir. Uygarca, centilmence bir pazarlıktan sonra anlaşılır. Yale Üniversitesinde o yılların ünlü tiyatro otoritesi, hocam Prof. John Gassner sınıfta okudu. "A pœtic tour de force" diye niteledi. Fulbright bursumu bir yıl daha uzattılar.

- Tiyatro eğilimleriniz, anlayışınız?

- Hiçbir akıma, moda kapılmadığımı söyleyebilirim. Oyunlarımız sahnelenmeye başladıktan sonra Brecht'in 'epik tiyatro' akımı Türkiye'ye bir fırtına gibi girdi. İlerici tiyatro yalnız epik olmalıymış! Ben buna hiç inanmadım. Bizdeki 'toplumsal gerçekçilik' akımı için de aynı şeyi söyleyeceğim. Bakın bugün adı bile anılmıyor. Bu dalgalara kapılmadım. Şimdi de yazarsız tiyatro akımı çıktı. Ortada bir yazarın oyunu yok. Yönetmen efendi ordan burdan fikirler yürüterek sahnede bir olay yaratmaya çalışıyor. Görelim yazarsız tiyatro akımı nice sürecek ? Sinema yönetmeni elbet o yapının baş yaratıcısıdır. Ne var ki aynı şey tiyatro için geçerli değil. Burada o yazar tanımayan yönetmenin dramı yatıyor.

İnsan yaşamının şekilsiz, amorf bir akışı var (panta rhei = her şey akıyor). Benim için tiyatro insan yaşamına bütünlük verme çabası.

- **Zengin bir geleneksel tiyatromuz var.**

- Var.

- **Geleneksel tiyatromuzun ihmal edildiğini düşünmüyor musunuz?**

- Siz 150 yıl önceye gidin, öyle sorun bu soruyu. Türk tiyatrosunun kurucularından Şinasi Efendi, Ahmet Vefik Paşa, Güllü Agop, Ahmet Fehim, Minakyan ve arkadaşlarına sorun. Niye geleneksel tiyatromuza eğilmediler de Batı tiyatrosunu örnek aldılar? Ahmet Vefik Paşa niye Karagöz, ya da Ortaoyununu geleneğinden yola çıkmadı da Moliere'den uyarlamalar yaptı? Bizim Ermeni sanatçılar niye tragedyaya eğildiler? Gelenek sözcüğünü ben hep kuşkuyla karşılarım. Zengin bir tiyatro geleneğimiz var. Ancak şu soruyu da siz yanıtlayın: İtalyan tiyatrosunun bir komedy dell'arte'si var. Bu gelenek yazarların kalıcı yapıtları ile doruğuna erişmiştir. İşte Goldoni. Şimdi aynı paralelde konuşalım. Bizim geleneksel tiyatromuz Karagöz, Ortaoyunu'nun da yazarların elinde kalıcı oyunlara dönüşmüş klasikleri olmalıydı. Ama yok. Geleneksel tiyatromun hesabı yüzyıllar sonra sorulmaz.

- **Hesaplaşmanın zamanı olmaz. Siz geleneksel tiyatromuzdan ne ölçüde yararlandınız?**

- Şu elinizdeki oyunda geleneksel tiyatromuzdan nasıl yararlandığının somut sahneleri var. Frigya Kralı Midas eşek kulaklarıyla kendi kişisel dramını yaşarken bu dram halkın gölge tiyatrosunda bir farsa dönüşüyor. Midas da seyirci olarak halkın arasına katılıp kendi halini bu kez halkın gözünden seyrediyor. Yani aynı anda iki ayrı görüş açısı var. Dram ve fars çakışıyor. Ben bu oyunda geleneksel tiyatromuzdan işlevsel olarak yararlandığımı sanıyorum.

Türkiye'de geleneksel tiyatro konusunda en yetkili kişi, Metin

And bakın ne diyor: “Dram geleneğimiz yok”. Özünde dram olmayan bir gelenekle dram sanatı yapılamaz. Ah, Metin And, sen bu sözü niye söyledin?

Dönelim şu elinizdeki oyuna. Geleneksel tiyatromuzdan sahneler var. Midas'ın dramı gölge perdesinde farsa dönüşüyor. Midas düşürüldüğü gülünç durumu tiyatrodan izliyor. Biz seyirciler de bu içiçe geçişi seyrediyoruz. Demek daha ilk oyunumda geleneksel tiyatromuzdan yararlanmışım ancak onda kalamadım.

Bir yöntem ancak işlevi olunca kullanılmalı.

Siz bu soruları bana şu Kuzguncuk'taki evimde soruyorsunuz. *Karagöz'ün Filozofluğu* (Finkelism) diye bir gölge oyunum var. Bu evde geçiyor. Tam bitmedi bile. Gölge oyunumda 'Finkelism' diye yeni bir felsefe ortaya oyuyorum. Şaka değil. Halkın yüzde şu kadarı (Bunu Aziz Nesin'e sorun) aptal olan bir ülkede o halkın konukseverliğini sömürme felsefesi. Dram: insan sıcaklığının, komşuluk güzelliğinin sömürülmesi.

Karagöz'ün atalardan kalma mimarisi özgün, soylu, ama köhnemiş bir köşkü vardır. Finkel ailesi bu köşkün bir iki odasına yerleşmek ister. Komisyoncu Hacivat: “bunlar Avrupalı, yüksek kültürlü, uygar kişiler” telkiniyle Karagöz'ü razı eder. Finkel ailesi köşkün bir iki odasına yerleşir. Bayan Finkel bir ruh terzisi, büyümlü bir aynası da vardır. Türk müşterilerinin ruhlarını kesip biçerek, düzelterek fazlalıklarını atıp eksikleri ekleyerek onları Avrupalılaştırır, sonucu da aynasından onlara seyrettirir. Müşterileri, Avrupalı olmaya can atan okur yazar ve elbet zengin takımdandır. Bay Finkel, bir gün Karagöz'e “I want to buy you out” der. Karagöz az buçuk gavurca biliyor... ancak bu “buy out” fiilini ilk defa işitmektedir. Kendi dilinde, kültüründe yoktur. Sonda Finkeller köşkü tümüyle ele geçirir, kendine benzetir, Amerikanvari, ya da Avrupalı bir apartmana dönüştürür. Karagöz'de kendini eski sevgili evinin önünde kapıcı olarak bulur.

Anlaşılabacağı gibi bu oyun bir anlamda Türkiye'nin Avrupa'ya yanaşma çabasının bir komedyası. (İnşallah böyle olmaz. An-

cak benim inancımda İnşallah, Maşallah yok.) Koca bir köşkü tiyatro sahnesinde kuramayız. Bu oyuncuğu ancak bizim geleneksel tiyatromuz çerçevesinde, gölge tiyatrosu tekniği ve espirisiyle yazabilirdim. Karagöz perdesinde bizim son derece güzel naif , çok renki göstermelikler, tasvirlerimizle bu absürd sahneler gerçekçi biçimde sahnelenebilir.

İçkide alkol neyse tiyatrodram odur. Üzümsüz şarapsız Dionisos olmaz. Halis Rioja şarabımız var ama alkolsüz! Böyle tiyatro olmaz. Brecht'in dramatik tiyatro karşıtlığı bana göre bir saçmalaktır.

- **Birçok oyununuz İngilizce, Fransızca, Almanca gibi yabancı dillere çevrildi, yurt dışında sahnelendi. Örneğin 1990 yılında Kurban Avignon Festivalinde sergilendi. Siz de *Antigone*, *Persler*, *Kral Oidipus*, *Bakkhalar* gibi tragediyaları eski Yunanca aslından Türkçe'ye çevirdiniz. Çevirmek ve çevrilmek konusunda ne söylemek istersiniz?**

- Basmakalıp bir cümleyle başlayalım: Bir oyunu çevirirken ya da sahneye koyarken onu daha iyi anlayabiliyoruz. Ya da anladığımızı sanıyoruz. Aiskhülos'u, Sofokles'i, Euripides'i aslından çevirirken tiyatronun kaynağına gider gibi oluyorum. Benim için de bir tören gibi birşey bu. İçine kuyu kazmak deriz ya, öyle. Biraz mazoşizm var işin içinde.

- ***Mança'lı Şövalye* müzikalini Türkçe'ye çevirdiniz.**

- *Mança'lı Şövalye*, gerçekten güzel bir müzikal. Severek çevirdim. Ankara Devlet Tiyatrosunda esaslı bir kadro ile oynandı. Çeviri diye sordunuz. Şimdi tek bir dizinin çevirisinde yaşadığım gülünesi durumu anlatayım.

Korepetitör mi diyorlar işte o piyanoda, oyunun şarkılarını geçiyoruz. Sözler melodiye oturuyor mu diye kulaktan denetliyor. Şarkı sözleri hecesi hecesine müziğe uyacak, vurgular da yerli yerinde olacak. Yani prosodi. O çalıyor ben şarkıları söylüyö-

rum. Arada bir odanın kapısı açılıyor, kim bu operadaki yeni ses diyen şaşkın bakışlar! Ha, bu arada öğreniyorum ki Devlet Tiyatrosu kadrosunda İngilizce bilen bir görevli de bu müzikali çevirmeye talip. Ancak copyright bende. Çeviride yanlışlar bu-larak beni iskarta etmek istedikleri belli oluyor. İyice canım sıkılıyor.

Şimdi Mambrino şarkısındayız.

The golden helmet of Mambrino = Altın tolgası Mambrino'nun Müzikte 'Mam- briiii - no' kesintisiz olarak tınıyor... sonunda bir ek yok. Türkçede ise 'nun' eki gerekli. Ne olacak?

- Bestenin bir notası hafifçe değişecek.
- Müzikte tek nota değişmeyecek. Anlaşma böyledir.
- Ama burada dil uyumsuzluğu var. Notada küçük bir değişiklik gerekli.

Piyanocu çözümü buldu:

- 'nun Mambrino' dersin.
- Olmaz!
- O zaman oyunu başkası çevirir!
- ...(buraya dilediğiniz küfrü koyun)

Çıngar çıkmış, ayağım suya ermişti.

O gece oturdum oyun şarkılarının mümkün olabilecek bütün değişikliklerini (varainte) yazdım. Yani, çeviri olasılıklarını tükettim. Pek de zor değil.

Yukarıdaki o tek dizeye gidelim. İkinci şık:

- "Altın mihveri Mambrino'nun".

Bir üçüncü çeviri sadece olanaksız. Altını gümüş yapamazsın, tolgayı da şapka. Tolga mihver olabilir ama 'tolga' ağız açık tınıyor. Mihver'de ise ağız büzülüyor. Hem de Türkçe değil. Ertesi gün Amerikalı yönetmen Todd Bolender'e, şarkı çevirilerini verdim. Benim çevirim bu. Her bir dizenin değişiklikleri de var. "Başka biri benim çevirimi kullanacak olursa dava açar oyunu kaldırtırım" dedim. Zeki adam 'Çeviri tükenmesini' bir bakışta anladı. Şarkıları bu kez Bolender ile geçmeğe başladık. Benim de sesim iyice açıldı. Meğer şarkı söylemek ne güzel şeymiş.

GÜNGÖR DİLMEN'LE SÖYLEŞİ

Burada şunu söyleyim: Müzikalin copyright ajansı (ONK) Osman Nuri Karaca çok sağlam durdu. Kaç yıllar sonra ona yeniden teşekkür ederim.

- Cervantes'ten başka hangi İspanyol yazarlarla ilgilendiniz?

- Cervantes'ten sonra Unamuno'yu okudum. Bizde ilkin kısa öyküleri çıkmıştı. *Yaman Adam*. Bu öyküler o gün bugün belki leğimde kıpraşır durur. Kitaplığımdaki Unomuno'nun *Trajik Görüş*'ünü (İngilizce) yeniden okudum. (Sizin iyi bir öğrenciniz olduğumu kanıtlamak için.) Yine çok etkilendim... ancak bu kez Unamuno'nun katolikliği benim Dionüsos inancımınla fena halde çatıştı: Dinci bir kişinin trajik bir dünya görüşü olabileceğine inanmıyorum. Trajik görüş bana göre ateistlerin dünya görüşü olabilir. İnanan kişinin elinde sağlam bir sigorta poliçesi var: Ölümünden sonra ruhun sonsuzluğu. Öte dünya onu bekliyor...

Yeryüzünde sadece iki insan ırkının varlığına inanıyorum.

- İrk mi?

- *İrk* deyince irkildiniz!

Ancak benim *İrk* ayırımının soy sop, genler, deri rengi, kafatası biçimiyle bir ilgisi yok. Dahası, bir ırktan öbürüne yatay geçiş de yapılabilir. Öyle bir kolaylık da var.

- Neymiş, kimlermiş sizin iki ırkınız?

- İnananlar - İnanmayanlar.

Bu iki insan türü arasında tam bir uçurum var. Ateistin öte dünya umudu yok. (Tanrıtanımaz sözcüğü ateist sözcüğünü tam karşılamıyor) Gereklinimi de yok. Öte dünyada bir ozan şiir

yazamıyorsa, ben yeni oyunlar yazamıyorsam cennetin Tuba ağaçları, Kevser şarapları beni kesmez. Gelmiş geçmiş yalvaçlar insanoğlunu gerçek trajik olandan kurtarmaya çalışırlar..

- Sizin yazarlık serüveniniz nasıl başladı?

- 18 yaşında uzun manzum masalım Mavi Orman ile başladım. Bir türlü bastıramıyorum. Milli Eğitim Bakanlığı'na gönderdiler. "Yayımlanması dileğiyle.." diye ekte bir dilekçeyle gönderdim. Aylar sonra bir cevap geldi: "Eserinizi önce kitap halinde bastırın, sonra bize gönderin, inceleyelim!"

- Çeşitli Kurumlarda tiyatro dersleri verdiniz.

- 1980 yılında askeri darbeye İstanbul Şehir Tiyatroları'ndaki işimize son verildi. Eskişehir Anadolu Üniversitesinde mitoloji dersleri vermeğe başladım. Bunu Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi Konservatuarı, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, ve yeniden Anadolu Üniversitesi'ndeki tiyatro derslerim izledi. Öğretmenlik ek bir uğraşım oldu. Bu işimi çok seviyorum. Gençlerle birşeyleri paylaşmak beni yazarlığın yalnızlığından da kurtarıyor.

- Oyun yazarlığınızın yanısıra ışık tasarımcılığı, dramaturgluk ve yönetmenlik yaptınız.

- Amerika'da Yale Üniversitesi'nde sahne ışığı öğrenimi gördüm. Dönüşte İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oyun okumacılığının yanısıra ışık tasarımcılığı da yaptım. Hele Rumeli Hisarı'ndaki açık hava temsillerinde Hamlet, Coriolanus gibi oyunların ışığı güzel anılarım arasında.

Deniz kenarındaki Sarıca Paşa kulesi dünyanın en güzel Elsino-re şatosu. Hamlet'in babasının hortlağı kulenin üstünde görünüyor. Çok etkileyiciydi.

Hamlet tragedyasının mezarlık sahnesindeyiz. Ofelya'nın tabutu geliyor. İçinde Ayla Algan. Tam o sırada bir Ağustos sağanağı boşandı. Benim ışık aygıtlarımın lambaları bombalar gibi patlamağa başladı. Dehşetli bir ışık ve ses etkisi. O sahneye de çok yakıştı. Hamlet'in acısı, Doğa'nın öfkesi, rahmeti içiçe. Tam Shakespeare'e layık bir sahne. Muhsin Bey de çok heyecanlı. Ben ışık ustası, doğanın yardımıyla harikalar yaratıyorum.

Yağmur yağabilir, ama oyun devam ediyor.! Seyirci de ıslanıyor ama kaçmıyor. Ona da bravo. Ama az sonra ? Ofelya'cığın tabutu yağmurla dolmaya başladı. Ayla önce soluğunu tuttu, derken az bir debelendi... sonra can havliyle tabutun içinden fırladı.

- Altı arkadaş bir yayınevi de kurdunuz.

- Amacımız kendi kitaplarımızı yayımlamak. Tiyatro kitaplarının satılmıyor diye adı çıkmış.

Altı arkadaş Şiir - Tiyatro yayınevini kurduk. Kimler? Orhan Asena, Tahsin Saraç, Ioanna Kuçuradi, Talat S. Halman, Yüksel Pazarkaya ve ben kendi kitaplarımızı yayımladık.

Bana öneri Orhan'dan geldi:

- "Batak bir işe var mısın?

-Ben seninle her batak işe varım".

Sevgili yayınevimizin aramızdaki adı *Batak Yayınevi* kaldı. Ama kimseyi batırmadı. Ne kaydı vardı ne kuydu. Aramızda ne bir anlaşma imzaladık, ne birbirimize hesap sorduk, Tahsin Saraç Ankara'da, başı o çekiyordu. Onun ölümüyle yayınevimiz de son buldu. Bakın, ben bu sözü söylüyorum, Yüksel Pazarkaya ve Talat Halman arkadaşlarımla karar veriyoruz bizim Şiir - Tiyatro ya da Batak yayınlarını yeniden canlandırmağa.

- Türk tiyatrosu nereye gidiyor?, dünya tiyatrosu nereye gidiyor?

- Bir yerden bir yere gittiğini sanmıyorum. Tiyatro bilim değil, teknoloji değil, sürekli bir gelişmeden söz edilemez. Bu, bütün sanatlar için geçerli. Resim nereye gidiyor, müzik nereye gidiyor? Değişik denemeler yapılıyor, kimi yapıtlar o ürkünç akışı (panta rhei) kendi süresi içinde durdurabiliyor.

- **Tiyatronuz günümüz seyircisinin beklentileriyle örtüşüyor mu?**

- Bugünün seyircisi tek yargıcı değil. Televizyon dizileri - ki elbet onlar da olacak - tiyatro oyunculuğunu bizde çok yozlaştırdı

- **İspanyol okuyucusuna / seyircisine son ne diyeceksiniz?**

- Temel'i idama mahkum etmişler, son ne söyleyeceğini soruyorlar: "Ha bu bana ders olsun!" demiş. Öyle bir duruma düşersem ben: "İspanyolca öğrenmek istiyorum" diyeceğim.

*Çocukluğumda annemin yaptığı pandispanya
idi o lezzetin adı
mahzun yüzlü şövalyeye dönüştü
ve kaç yüzyıl sonra Saura*

*Sokakta görürseniz, çok selamlar
Lorca'ya, Unomuno'ya
ben biraz da onların şevkiyle çıkmışım yola
'Bilirim de yollarını
varamam Kurtuba'ya'
Aunque sepa los caminos
Yo nunca llégaré a Córdoba*

*Selam bu oyunu okuyan İspanyol'a
ve de ona geçmiş ola!
Sürçü lisan ettiyse affola!
Çevirsin bunu Mukadder hoca.
¡Muchas gracias!*



PERFORMER¹

JERZY GROTOWSKI

İNGİLİZCEDEN TÜRKÇEYE ÇEVİREN

BARIŞ YILDIRIM
EREN BUĞLALILAR

(AVAM SANAT KOOPERATİFİ – ÇEVİRİ GRUBU)

Büyük harfle *İcracı*, bir eylem adamıdır. Başkasını oynayan biri değildir. Yapandır, rahiptir, savaşıdır: estetik türlerin dışındadır. Ritüel, bir performanstır, tamamlanmış bir eylemdir, bir edimdir. Yozlaşmış ritüel ise bir gösteridir. Yeni bir şeyi değil, unutulmuş bir şeyi keşfetmenin peşindeyim. Öylesine eski bir şey ki bu, burada artık estetik türler arasındaki farklar geçersizleşiyor.

Ben *icracının öğretmeniyim* (tekil konuşuyorum: *İcracının*). Öğretmen, içinden öğretme işinin geçmesine izin veren kişidir –zanaatlarda olduğu gibi –: öğretmenin bir alıcısı olmalıdır ama çırağın bunu yeniden keşfetmesi ancak kişisel olabilir. Peki öğretmenin kendisi öğretmeyi nasıl öğrenir? Taklitle ya da hırsızlıkla. *İcracı* bir oluş halidir. Bir bilgi adamıdır; eğer romantizmi seviyorsak, Castenada'nın romanlarına gönderme yaparak sözedebiliriz ondan. Pierre de Combas'ı düşünmeyi tercih ederim ben. Ya da hatta Nietzsche'nin: bilgiyi görev gibi gören isyancı bir yüz olarak betimlediği Don Juan'ı; başkaları onu lanetlemese bile o kendini gizlice bir başkasınının yerine geçirilmiş bir bebek, bir yabancı gibi hisseder. Hindu geleneğinde *vratias* (asi kalabalıklar) denir. *Vratia*, bilgiyi fethetme yolundaki kişidir. Bir bilgi adamının [czlowiek poznanie] fikirleri ya da teorileri değil, kendi *yapma* düzeni vardır. Doğru öğretmen – çırak için ne yapar? *Yap*, der. Çırak, anlamak için mücadele eder, yapmaktan kaçınmak için bilinmezi bilinene indirgemek ister. Tam da anlamak istediği için direnir. Ama aslında ancak *yaptıktan* sonra anlayabilir. *Yapar* ya da yapmaz. Bilgi bir yapma meselesidir.

¹ İcracı (Yazının başlığı dışında her yerde performer yerine "İcracı" sözcüğü kullanılmıştır) (bütün dipnotlar Türkçeye çevirenler tarafından eklenmiştir)

TEHLİKE VE RASTLANTI

Savaşçı terimini kullandığımda, bunu Castaneda'ya atfedebilirsiniz, oysa bütün kutsal metinler savaşçıdan bahseder. Bunu Hindu geleneğinde de bulursunuz, Afrika geleneğinde de. Kendi ölümlülüğünün bilincinde olandır o. Cesetlerle karşılaşmak gerekirse, cesetlerle karşılaşır, ama öldürmek gerekmiyorsa öldürmez. Yeni Dünya Kızılderilileri arasında denir ki, iki savaş arasında, *savaşçının bir genç kız gibi müşfik bir kalbi vardır*. Bilgiyi fethetmek için savaşır, çünkü hayatın nabızı büyük yoğunluk anlarında, büyük tehlike anlarında daha güçlü ve daha belirgin hale gelir. Tehlike ve rastlantı yan yanadır. Tehlikeyle yüzleşmeyen kişinin sınıfı olamaz. Meydan okuma zamanlarında, insan dürtüleri ritim kazanır. Ritüel büyük bir yoğunluk zamanıdır: kıskırtılmış bir yoğunluk; yaşam, böyle anlarda baştan aşağı ritimdir. *İcracı*, beden dürtüleri ile şarkı arasında bağlantı kurmanın yolunu bilir. (Yaşamın akışı biçimlerde dile getirilebilir.) Tanıklar o zaman yoğunluk hali içine girerler, çünkü, kendi deyimleriyle, bir mevcudiyet hissederler. Ve bu da tanık ile bu şey arasında bir köprü olan *İcracı* sayesinde. Bu anlamda, *İcracı*, *pontifex*'tir², köprüler kuran biri.

Öz: etimolojik olarak, bir varlık³ sorunudur, *var-lık*. Öz, benim ilgimi çekiyor çünkü içinde sosyolojik hiçbir şey yoktur. Diğerlerinden aldığınız, dışarıdan gelen, öğrenilen bir şey değildir. Örneğin vicdan, öze ait bir şeydir: topluma ait ahlaki kodlardan farklıdır. Eğer ahlaki kodu ihlal ederseniz, kendinizi suçlu hissedersiniz ve içinde konuşan, toplumun sesidir. Fakat vicdana aykırı bir hareket yaparsanız, vicdan azabı duyarsınız – bu, sizinle kendiniz arasındadır, sizinle toplum arasında değil. Çünkü sahip olduğumuz neredeyse her şey toplumsaldır, ama öz, küçük bir şey gibi görünse de yalnızca bize aittir. Yetmişli yıllarda, Sudan'da, Kau köylerinde hâlâ genç savaşçılar vardı. Bütünüyle organikleşmiş bir savaşçıda beden ve öz ozmos halindedir: onları ayırmak mümkün değilmiş gibi görünür. Ancak bu hal kalıcı değildir: uzun sürmez. Zeami'nin sözleriyle, bu, *gençliğin çiçeğidir*. Bununla beraber, yaş ilerledikçe, *beden-ve-öz'den özün bedenine* geçmek mümkündür. Bu bir şekilde herkesin görevi olan zorlu bir evrimin, kişisel bir değişimin neticesidir. Anahtar soru şudur: Süreciniz ne? Ona sadık mısınız yoksa onunla kavgalı mısınız?

² Eski Roma'da başkahnin ya da yüksek rahipler okulu üyesi.

³ being

Zaman içinde gelişen (ya da sadece açılıveren – hepsi bu) süreç her bireyin kaderi gibidir, kendi kaderidir. Öyleyse: kendi kaderinize *teslim olmanın niteliği nedir?* Kişinin yaptığı eğer kendisiyle uyum içindeyse, eğer yaptığından nefret etmiyorsa, süreci yakalar. Süreç öze bağlanır ve *özün bedenine* giden yolu gösterir. Savaşçı kısa süren beden-ve-öz ozmosundayken, kendi sürecini yakalamalıdır. Sürece uyumlandığında, beden dirençsizleşir ve neredeyse saydamlaşır. Her şey aydınlıktadır, her şey göz önündedir. *İcracıyla* birlikte icra, neredeyse süreç haline gelir..

BEN – BEN

Antik metinler der ki: *Biz ikiyiz. Gagalayan kuş ve seyreden kuş. Biri ölecek ve biri yaşayacak.* Zamanın içinde yaşam sarhoşu gagalayıp dururken, içimizde seyreden parçayı *yaşatmayı* unutturuz. Yani yalnızca zaman içinde varolup da zaman dışında hiçbir şekilde var olmama tehlikesi vardır. İçinizdeki diğer parça tarafından (zaman dışındaymış gibi olan parça) seyredildiğinizi hissetmek farklı bir boyut kazandıracaktır. Bir Ben–Ben vardır. İkinci Ben yarı sanaldır: içinizde değildir, başkalarının bakışı ya da herhangi bir yargılama değildir: hareketsiz bir bakışa benzer: sessiz bir mevcudiyettir, nesnelere aydınlatan güneş gibi – hepsi bu. Süreç yalnızca bu durağan varlık bağlamında başarılı olabilir. Ben–Ben: deneyimlenirken, bu ikili, ayrı gibi durmazlar, tersine tam ve eşsizdirler.

İcracı'nın yönteminde – o, özü, bedenle ozmosu sırasında algılar ve ardından süreci işletir: Ben–Ben'i geliştirir. Öğretmenin oradaki izleyen varlığı kimi zaman Ben–Ben bağlantısının bir aynası gibi işlev görebilir (bu bağlantı noktasının izi henüz sürülmemiştir). Ben–Ben kanalı izlendiği zaman, öğretmen gözden kaybolabilir ve *İcracı, özün bedeni*'ne doğru yola devam eder; bu – kimileri için –yaşlı Gurdjieff'in fotoğrafında görülen gibi Paris'te bir sırada oturuyor olabilir. Genç savaşçı Kau'nun fotoğrafından Gurdjieff'inkine geçişte, *beden-ve-öz'den özün bedeni*'ne geçiş vardır.

Ben–Ben ikiye ayrılmak değil çift olmaktır. Sorun, eylemde edil-

gin, görmede etkin olmaktır (alışkanlığın tersine çevrilmesi). Edilgin: kavrayışlı olmak için. Etkin: mevcut olmak için. Ben–Ben’in yaşamını beslemek için, *İcracı*, bir organizma-kütle, bir atletik kaslar organizması değil, enerjilerin dolaştığı, enerjilerin dönüştüğü, belli belirsiz olana dokunulan bir organizma-kanal geliştirmelidir.

İcracı, çalışmasını kesin bir yapıya oturtmalıdır – çaba harcamak, çünkü süreklilik ve ayrıntılara saygı Ben–Ben’in mevcut olmasını sağlayan titizliktir. Yapılacak şeyler kesin olmalıdır. *Doğaçlama yapmayın lütfen!* Basit eylemleri bulmak, yine de bu eylemler üzerinde ustalaşmaya ve onların sürekli olmasına özen göstermek. Aksi halde, basit olmazlar, banal olurlar.

HATIRLADIĞIM

Yaratıcı yola erişmenin bir yolu, içinizde, atalardan kalan güçlü bir ilişkiyle bağlı olduğunuz antik bir bedensellik keşfetmektir. Böylece ne karakterin içindedinizdir, ne de karakter-olmayanın içinde. Ayrıntılardan başlayarak içinizde başka birini keşfedebilirsiniz – büyükbabanızı, annenizi. Bir fotoğraf, buruş buruş bir anı, sesin renginin uzak bir yansıması, bir bedenselliği yeniden inşa etmenize olanak sağlar. Birincisi, tanınan birinin bedenselliği, sonra, giderek daha uzak, tanınmayan birinin, atanın bedenselliği. Harfi harfine aynı şey midir bu? Belki harfi harfine değil – ama yine de olabileceği gibi. Çok geriye ulaşabilirsiniz, sanki hatırlarınız uyanır. Bu bir hatırlama görüngüsüdür, sanki ilkel ritüelin *İcracı*’sını hatırlarsınız. Her seferinde bir şey keşfederim. Bunun hatırladığım şey olduğu duygusuna sahibim. Keşifler arkamızdadır ve onlara ulaşmak için geriye doğru yolculuk etmeliyiz. Bu atılımla birlikte – bir sürgün dönüşünde olduğu gibi – artık başlangıçlarla bağlantılı olmayan ama – söylemeye cesaret edecek olursam – *başlangıçla* bağlantılı olan bir şeye dokunulabilir mi? İnanıyorum ki dokunulabilir. Öz, hafızanın gizli arka planı mıdır? Kesinlikle bilmiyorum. Özün yakınında çalışırken, hafızanın gerçekleştirdiği izlenimini ediniyorum. Öz etkinleştirildiği zaman, sanki güçlü olanaklar⁴ etkinleştiriliyor gibidir. Hatırlama bu olanaklardan belki yalnızca biridir.

⁴ potentialities

İÇ İNSAN

Alıntı yapıyorum:

İç insanla dış insan arasında cennetle dünya arasındaki o sonsuz farklılık vardır.

İlk nedenimdeyken⁵, Tanrı'm yoktu. Ben kendimin nedeniydim. Orada, ne kimse bana nereye eğilimli olduğumu sordu, ne de ne yaptığımı; orada beni sorgulayacak kimse yoktu. İstedğim şey neyse oydum ve ne isem onu istiyordum. Tanrı'dan ve başka her şeyden azadeydim.

Dışarı çıktığım (dışarı aktığım) zaman, bütün yaratıklar Tanrı'dan bahsediyordu. Biri bana sorduysa: – Ekhart kardeş, evden ne zaman çıktın? – bir an önce hala oradaydım. Ben, kendimdim. İnsanı yapmak için (ki burada benden aşağıdadır) ben bizzat kendimi istedim ve bizzat kendimi bildim. Bu yüzden doğmadım ve bu doğmamış halimle ölemem. Doğumumla benim olduğum şey ölüp yok olacak, çünkü zamana teslim olmuştur ve zamanla çürüyecektir. Ama benim doğumumda bütün yaratıklar da doğmuştur. Bunların hepsi yaşamlarından özlerine yükselme ihtiyacı duyarlar.

Geri döndüğüm zaman, bu ilerleme dışarı çıkmamdan çok daha soyludur. İlerleme sırasında - orada, bütün yaratıkların üstündeyim, ne Tanrıyım ne yaratık; ama ben ne idiysem oyum, şimdi ve her zaman kalmam gerekenim. Vardığım zaman – orada, ne kimse bana nereden geldiğimi sorar ne de daha önce nerede olduğumu. Orada ne idiysem oyum. Ne artırırım ne azaltırım, çünkü ben – oradayım, her şeyi hareket ettiren hareketsiz bir nedendir bu.

⁵ cause

Not

(İtalya Pontedera'daki Çalışma Merkezi⁶ tarafından yayımlanan kitapçığındaki "Performer"⁷ metninin yanında): Bu metnin – Grotowski'nin verdiği bir konferansa dayanan – bir versiyonu, Mayıs 1987'de Paris'te, *Art-Press* tarafından Georges Banu'nun aşağıdaki açıklamasıyla yayımlandı: "Burada ileri sürdüğüm şey ne bir kayıt, ne bir özet; Grotowski'nin formüllerine mümkün olduğunca yakın şekilde ve dikkatle alınmış notlardır. Bir yörüngeyi işaretleri olarak okunmalıdır, bir programın terimleri ya da – bitmiş, yazılmış, kapatılmış – bir belge olarak değil." Grotowski, bu yayım için, metin üzerinde yeniden çalışmış ve metni genişletmiştir. *İcracı*'yı Çalışma Merkezi'nin katılımcılarıyla özdeşleştirmek, bu terimi kötüye kullanmak olur. Asıl sorun daha çok "*İcracının* öğretmeni"nin bütün etkinliklerinde çok nadiren gerçekleşen çiraklık durumuna dairdir.

⁶ Workcenter

⁷ İcracı adıyla çevrilen bu metin.

İngilizceye çeviren: Thomas Richards

© 1990 Jerzy Grotowski



BEDENSEL MİM VE ETIENNE DECROUX

DÜZENLEYEN VE ÇEVİREN
NALAN ÖZDEMİR

Bedensel MİM'im (Mime Corporel) kurucusu Etienne Decroux (1899-1991), Modern MİM'in Babası olarak nitelendirilir. Decroux'nun, "*Belki de Doğulu tiyatro gelenekleriyle kıyaslanabilecek bir kurallar sistemi geliştirebilmiş tek Avrupalı usta*" olduğuna inanan Eugenio Barba, Decroux'yu "Gizli Usta" olarak isimlendirir. Tiyatro kariyerine 1923 yılında Jacques Copeau'nun okulu Vieux Colombier'de başlayan Decroux 1926-1934 yılları arasında başta Charles Dullin, Louis Jouvet, Antonin Artaud ve Gaston Baty ile birlikte çok sayıda tiyatro oyunu ve filmde yer aldı; ancak 1931 yılında tanıştığı Jean-Louis Barrault ile birlikte temellerini attığı yeni bir tiyatro formu olan Bedensel MİM asıl çalışma alanı oldu. Decroux 1940 yılında Paris'te kendi okulunu açtı, bu okul 1980'lerin ortalarına kadar mİM dünyasının merkezlerinden biriydi. Théâtre de l'Atelier, Milano'daki Piccolo Teatro ve New York Üniversitesi'nde ders vermekle birlikte bedenini ifade olanakları üzerine "saf araştırması"nı yürüttüğü asıl mekan, Paris'teki evinin bodrum katındaki okulu olmuştur. Yıllar içinde dünyanın dört bir tarafından yüzlerce öğrenci buraya akın etti. Bu okul ismini bir ölçüye kadar Decroux'nun en ünlü öğrencisi Marcel Marceau sayesinde duyurmuştur. Oysa Marcel Marceau, tekniğini modern, kübist, öykü anlatmayan bir tiyatro formu olan Bedensel MİM'e borçlu olmakla birlikte, yarattığı karakter, daha çok, ünlü 19. Yüzyıl pantomim karakteri Jean-Gaspard Debureau'dan esinlenir. Böylece Marceau formun yaygınlaştırılmasına olduğu kadar, ne yazık ki yanlış anlaşılmasına da katkıda bulunmuştur. 19 yüzyıl pandomiminin aksine Bedensel MİM'de hareketler sözlerin yerini almak istemez. Decroux'nun bedensel dili sadece yaşamın dil-öncesi, dil-sonrası ve dil kullanılmayan alanlarıyla ilgilenmiştir. "Tiyatroya yabancı sanatlar" olarak adlandırdığı resim, heykel, müzik, dans ve edebiyatı, oyuncunun

bedensel ifade olanaklarını yetkinleştirmek üzere ve sadece bir süreliğine yasaklar. Işık, kostüm, makyaj ya da “illüzyon” yaratan diğer tüm yardımcı öğelerin yardımını reddeden oyuncu, kendi bedeninin sınırlarında, yerçekimine karşı mücadele ederek dramatik anı yaratır. Decroux'nun okulunda yetişen çok sayıda oyuncunun bugün oyuncu merkezli “performing arts” alanında üretim yapması tesadüf değildir.

Aşağıdaki metin Thomas Leabhart'ın son oyunu “Bonjour Monsieur Decroux”nun metni ve Thomas Leabhart'ın tanık olduğu biçimiyle olduğu Decroux'nun dünyasını anlatıyor. Metin, oyun sırasında sahnenin yan tarafında oturan bir oyuncu tarafından okunuyor. Bu oyun Nisan 2005'te, 14. ISTA' toplantısında Wraslaw'daki Grotowski Merkezi'nde sergilendi.

1968-1972 yıllarında Etienne Decroux'nun öğrencisi ve asistanı olan ve 1988 yılına kadar Decroux ile çalışmalarını sürdüren oyuncu, yönetmen, editör ve öğretim üyesi Thomas Leabhart, bugün Bedensel Mim'in dünyadaki en önemli temsilcilerinden biridir.

1 Eugenio Barba'nın kurduğu
Uluslararası Tiyatro Antropoloji Okulu



BONJOUR, MONSIEUR DECROUX¹

THOMAS LEABHART

Kimileri Decroux'nun dünyasını göremezler. Görseler bile ne olduğunu anlayamazlar.

Bir hikaye ararlar---veya, en azından dramaturgi. Decroux bize bedeninin dramaturgisini öğretti--- onun için bu ---ve bu--- arasında olan şey—konunun yerini aldı.

Ama bu, ateşli bir öpüşme, yumruk yumruğa bir kavga, havaya uçan bir bina veya kovalamaca sahnesi ile kıyaslandığında nedir ki?



Bir keresinde Paris'ten bir saat kadar uzaklıkta bir kültür merkezinde gösterimiz vardı. Gösteriden önce kapalı perdenin arkasında yukarı aşağı, kol kola yürüdük, Decroux gösteriden önce ısınmaya inanmazdı. Dudak kenarında bir gülümseme belirdi, iyi ya da kötü oynamamın o kadar da önemli olmadığını söyledi. Kimse aradaki farkı anlayamaz dedi, ısrarla “Budala bunlar, hepsi budala.”

Henüz onun dünyasını anlayamadıklarını kastediyordu. Bu dünyayı o yarattı, ve içinde nasıl hareket edileceğini o keşfetti. Ve sadece o biliyordu içeride gerçekte neler olduğunu görebilmek için ne kadar dikkatli bakmak gerektiğini.

Bu dünya küçük olmak zorundaydı. Hep “Mim bir fiçinin üzerinde

¹ Merhaba, Bay Decroux



oyunmak zorundadır”derdi. Paris’teki okulu gerçekten de küçük bir bodrum katıydı. Herşey yoğundu , dışa değil içe doğru patlayan, yatay yerine dikey, ve ışık--- tiyatro ışıklandırması yoktu, sadece oyuncunun çıplaklığını açığa vuran parlak, beyaz ışık.

Asla hayatınızı tiyatrodan kazanmayın, diyerek uyarırdı. Bunu bir tür fahişeliğe benzetirdi. Mallarmé şiirden bir frank bile kazanmamıştı—İngilizce öğretmenliği yaparak yaşamıştı. Ateist, “Tiyatro’yu Tanrı adına yapın.” derdi . Belki bu dünyanın içinde olup biten kimsenin ilgisini çekmeyecektir. Olabilir. En azından sizi ilgilendiriyor... **Beni** ilgilendiriyor.



“Eğer yüzmek istiyorsanız, en iyisi havuza girmektir.” derdi Decroux. Beton duvarları vardır en azından, güç alırsınız. Kimse yüzmek için okyanusun ortasına bırakılmak istemez--- bilirsiniz, köpekbalkıları!

Sınırlamaların sunduğu olanakları takdir ederdi: bir fıçının üstü, beton duvarlar, basit, sabit ışık ve Bach, Mozart veya romantik aşk şarkıları çalabileceğiniz bir klavye olarak beden.

Çocukluğundan bir de İkinci Dünya Savaşı yıllarından kalma şarkıları söylemeyi severdi. Bunlar hayatında önemli anlardı, dikkatin keskinleştiği, olayların yeni ve önemli görüldüğü. Bu şarkılar çalışmasına özel bir koku, renk katardı.

Şimdi çocukluğumdan duygusal bir şarkı çalacağım, yaşam denen kokteyle ilave edilen “alkol”.

“İlk sanatçı, hafızadır.” derdi. Seçen ve düzenleyen, dışta bırakan. Decroux, bedeni birbirinden ayrı ve belirgin parçalara ayırdı, ve ayırdığı parçaları müzik, bale ve kimyada kullanılan aynı sihirli formülle tekrar biraraya getirdi.



Herşey yeşil değildir. Herşey keskin değildir. Herşey düz değildir. Ama herşeyin ağırlığı vardır. Bir kayanın ağırlığı olduğu gibi bir kuş tüyünün de ağırlığı vardır. Kömür dolu bir küfe taşıyan adamın omurgası, kalbi kırık adamın omurgasına benzer--- herşeyin bir ağırlığı vardır--- özellikle de kederin.

Decroux'ya göre oyuncu her zaman fiziksel veya metafizik ağırlıklara karşı mücadele eder. Eğer mutluysanız (eğer ağırlığa karşı mücadele etmiyorsanız) sahnede de yeriniz yoktur. Sanat, yaşamdaki haksızlıklara karşı bir protestodur.

“Hiçbir şey yoktan var edilemez, varolan hiçbir şey yok edilemez.” derdi, fiziğin ilk yasasını alıntılararak. “ Ben yeni bir şey yaratmadım; sadece sokakta gördüğümü tiyatroya taşıdım.”

Decroux, geleneklerin ve hiyerarşinin çok güçlü olduğu bir ülkede neredeyse imkansız bir şey gerçekleştirdi: insan bedeni için yeni bir paradigma geliştirdi, bu paradigma sahnede ve dünyada varoluşun ve etkileşimin yeni biçimlerini öneriyordu. O zamanlar da, tıpkı bugün olduğu gibi, Fransa'da her peynir türü, her şarap, her dansçı karmaşık bir hiyerarşi içinde derecelendirilirdi. Bu sistemin içine doğmuş çoğu insan için bu yapının dışında düşünmek neredeyse imkansızdı. Ama işçi sınıfından gelen, kendi kendini eğitmiş Decroux , çağdaşlarının tabi olduğu katı sistemin dışında kalabilmişti.

Yüz

Tüm Bedensel Mim (Mime Corporel) tekniği yüzü örterek gövdenin (corpus) yüz olmadan neler söyleyebileceği sorusu üzerine kurulmuştur. Nötr maske veya bir örtü kullanarak kendi başına çalıştığı yıllar boyunca Decroux, bedenin de yüz kadar ifade yeteneği olduğunu keşfetti; kısa sürede ifadesiz ancak ışığını yansıtan yüzün en etkin çözüm olduğu sonucuna vardı- on dokuzuncu yüzyıl pandomiminin aksine, aşırı duygu sergilemekten kaçınan, incelikli ve duruma uygun olarak değişen bir yüz. Decroux'nun ideali, sıkça bahsettiği Kamboçya, Angkor



Tapınağı'nda bulunan heykellerdi. Decroux gençliğinde bir hastanede çalışırken yaşlı bir adamın bakıcısıydı. Yaşlı adam talepkar ve aksiydi. Zor kişiliği, yaşlı adamın yüzü hatlarını çarpıttıyordu. Öldüğü gün, sinirli ve güvensiz suratı aniden güzel ve soylu bir heykele dönüşmüştü. Decroux'nun Bedensel Mim'de istediği yüz ifadesi işte böyle bir ifadeydi.

ELLER

Decroux neredeyse yüze güvenmediği kadar, ondokuzuncu yüzyıl miminde yüzle birlikte suç ortağı saydığı ellere de güvenmezdi. El hareketlerinin sınırlı bir repertuarı vardı: kabuk, papatyta, üç çatalı zıpkın, semender, porselen bebek ve diğerleri--- böylece hiçbir zaman eller doğal bir pozisyonda kalmıyordu.

KOLLAR

Kollar, elleri taşıdığı için suç ortağıdır. Ancak , gövdeden ayırıp dolaba kaldıramayacağınız için kollar üzerinde çalışılmalı ve uzmanlaşılmalıdır. Bir keresinde, bileğini burktuğu için birkaç haftayı yatağının kenarına oturup gardrobunun boy aynasına bakarak geçirmişti. Yatağa bağlı kaldığı bu dönem boyunca, kol hareketleriyle ilgili geniş bir repertuar geliştirdi. Bu hareketler tekniğin özellikle de re-establishments² ve undulations³ ile ilgili kısmının kollara uyarlanmasıydı.

OMUZLAR

Belirgin bir omuz hareketi yaparken yakalanan talihsiz öğrenciye bağırırdı “Tanrı'nın omuzları yoktur.” Tutku, öfke, korku ve diğer “ateşli” ruh halleriyle ilişkilendirdiği omuzların Decroux'nun klasik lugatında yeri yoktu.

BACAKLAR VE AYAKLAR

Decroux bunları bedeninin “proletaryası” olarak adlandırır. Bir transatlantiği örnek gösterirdi; beyazlar içinde birinci sınıf yolcuları güvertede oturarak şampanyalarını yudumlarken--- aşağıda makine dairesinde çalışan işçiler, kan ter içinde, baştan ayağa

² re-establishments: Bedensel Mim Tekniği'nde, baş, boyun, büst, torso, ve bacakların, uzayda ana ve ara yönler üzerinde çizgisel olarak artiküle edilmesi

³ undulations: Bedensel Mim Tekniği'nde, baş, boyun, büst, torso, ve bacakların, uzayda ana ve ara yönler üzerinde eğrisel olarak artiküle edilmesi

toza bulanmış halde, kürekle ocağa kömür atardı. Baş, kollar ve eller birinci sınıf yolcuları, büst, bacaklar ve ayaklar güvertenin altında çalışan işçilerdi.

Bir de at ve binici örneğini çok severdi. Bacaklar ve ayaklar atı, oyuncunun gövdesi biniciyi temsil ediyordu.

GÖVDE (TORSO):

Baş, boyun, büst, bel ve pelvis Decroux tarafından gövde (torso) olarak adlandırılıyordu. “Gövde tek parça olduğu sürece doğum yapabilir, oy verebilirsiniz ve vergi ödemek zorundasınız.” derdi. Decroux’nun sanatının temeli gövdeydi. Gövdeyi Bedensel Mim (Mime Corporel) kadar detaylı ifade edebilen başka bir teknik yoktur.

Bir çok kişi Decroux’yu yanlış anlamıştır, bir teknik yarattığını düşünmüşlerdir. Evet bir teknik yaratmıştır ancak sadece ikincil olarak. Decroux, bir görme biçimi ve şeyleri yaşamın bir alanından başka bir alanına aktarma biçimi yaratmıştır. Teknik, gözlem yapmanın ve gördüklerinizi kendinize ait kılmanın, ve isterseniz, tiyatroya taşımanın bilimsel ruhunun temsili ve hatırlatıcısıdır.

Decroux şimdi burada olsaydı, huzursuzlanmaya başladığınızı hissederdi. Dikkatinizi toplamanız için kostüm değiştirebilir, farklı bir müzik çalabilir veya komik mimikler yapabilirdi. Sonunda şöyle derdi- “ Farklı şeylere yüzeysel olarak ya da aynı şeye farklı açılardan bakabilirsiniz.” Decroux’nun seçimi her zaman şu olurdu: “ Aynı şeye daha yakından bakalım!”

Aa evet. Şimdi gösteriye geri dönelim. Çünkü tüm bunlar, eninde sonunda, sizin için yapılıyor sayın seyirciler. Bir keresinde, Decroux gösteri sırasında dengesini kaybetti, durdu ve tekrar başa döndü. Seyirci güldüğünde Decroux tekrar durdu ve sanatını anlamaktan aciz oldukları söyleyerek seyirciyi azarladı. Başka bir zaman, İkinci Dünya Savaşı sırasında, soğuk bir kış günü,



ısıtmanın olmadığı bir tiyatrodaki temsil veriyordu. Seyirciler palto-
talarını çıkarmamıştı, Decroux'nun üstünde ise her zaman ki gibi,
sadece bir kasık kuşağı vardı. Tam da bir hareketin ortasında
Decroux durdu, sahnenin önüne kadar yürüdü, ve titreyen seyir-
ciye şöyle dedi: “ Haksızlık bu! Burada çıplak olan benim, titreyen
sizsiniz. Kesin titremeyi!”

Bir keresinde şöyle demişti: “Gerçek devrim seyirciden de uzak-
laşmaktır... Seyirciyi eğlendirmek umurumda değil... öyleyse
yapmak istediğimiz şeyi, bildiğimiz gibi yapmaya devam edelim,
ve bir süreliğine başarısız olsa bile hiçbir şeyi değiştirmeyelim.
Seyirciyi memnun etmek için ne kadar değişmeye çalışırsak, bizi
o kadar az anlayacaklar. Biz, insanların saygısını kazanmayı dü-
şünmeliyiz, eğer saygı kazanmak istiyorsak seyircinin seviyesine
inmekten vazgeçmeliyiz. Onların bize gelmesini beklemeliyiz.”



ORIJİNALLİK

MARIO FRATTI

ÇEVİREN

SELDA ÖNDÜL

Kişiler:

KADIN : 70'lerinin başlarında

ERKEK : Daha yaşlı

İki sallanan sandalye; erkeğinki kadınınkinden daha hızlı sallanmaktadır.

O (e)¹ : ... karışık duygular içindeyim ... Anne –kocaman göbeğiyle beni görmezden geliyordu ... Nedenini anlayamıyordum. Kimse bana açıklamadı ... Hepsi öyle meşgul sinirli gergindi ki ... Gece yarısı çığlıklar duyuyordum ... Ödüm kopuyordu ... Erkek kardeşim bir kan denizinin içinde doğdu ..

O (k)² (*keserek*) : Onu değil.

O (e) (*bir dakika söylenen üzerine düşündükten sonra*) : İki yıl sonra... Neredeyse hiç uyumadığım gecenin öncesinde. Sabahleyin annem beni gözlerim ardına kadar açık bulmuştu. Boynumu ve kulaklarımı iyice yıkadı, tırnaklarımı kontrol etti. Yeni kırmızı bir süveter. Okulda ilk günüm...

¹ Özgün metinde erkek yerine "he" zamiri kullanıldığı için böyle bir ifade kullanılmıştır. (ç.n.)

² Özgün metinde kadın yerine "she" zamiri kullanıldığı için böyle bir ifade kullanılmıştır. (ç.n.)

- O (k) *(keserek)* : Onu değil.
- O (e) *(birkaç dakika düşündükten sonra)* : Okul bahçesinde herkes hevesli ve mutluydu. Güzel bir gün. Öğretmen bekleniyor, gürültü ve heyecan. Kızlara gittiğimiz ilk gündü ve...
- O (k) *(keserek)* : Onu değil.
- O (e) *(bir başka hikaye arayarak)* : Kızlara nadiren giderdim. Bir keresinde annem hastalanmıştı ve ben de oraya bir haftalığına davet edilmişim. Bir sabah, erkenden -şafakta- avlanmaya gittim, amcam ve sadık köpeğiyle--
- O (k) *(keserek)* : O değil.
- O (e) : Hayvanların alışkanlıkları hakkında çok az şey biliyordum. Örneğin, bazı annelerin sindirmedikleri yiyecekleri bebekleri için attıklarını bilmiyordum. Bir tilki gördük...
- O (k) *(keserek)* : O değil.
- O (e) *(umutsuzca bir başka hikaye arayarak)* : 11'imden daha büyük değildim... Onu her öğleden sonra okulda görürdüm... utangaç, nazik... uzun siyah at kuyruklarıyla. Bir şeyin kızı--
- O (k) *(keserek)* : O değil.
- O (e) *(tekrar deneyerek)* : ...Bir aile partisi -belki bir doğum

günüydü... Bir çok konuk. Bir de genç bir dul. Şöyle, göğüslerine geliyordum. Yatak odamda dans etmeye davet ettim, yalnız başımıza... Öylesine heyecanlandım ki elimi onun...

O (k) (keserek) : O değil.

O (e) (sessizlikten sonra, ona dikkatle bakarak) : Ereksiyon.

O (k) : Hangisi?

O (e) : Dulla olan, hani--

O (k) : Hayır.

O (e) : Okuldaki?

O (k) : Hastanedeki?

O (e) : Hayır.

O (k) : Bizimki?

O (e) : Hayır. Senden "orijinallik" istedim.

O (k) (arayarak) : Bir gece annem ağlayarak odama daldı. Babam da arkasından, onu suçlayarak. Annem kendini savunuyordu--

- O (e) : Hayır.
- O (k) (*tekrar deneyerek*) : Paskalya'ydı –Birinci Dünya Savaşı sırasında. Hayat herkes için zordu. Annemle kutsanmış yumurtalarımızla henüz eve dönmüştük. Babam aniden kapıda belirdi. İşten kovulmuştu çünkü--
- O (e) (*keserek*) : Hayır.
- O (k) (*hala deneyerek*) : ...Nœl'di... her Nœl evde tombala oynardık. Ben kaybediyordum. Hep kötü oynardım. Yalan söylemeye karar verdim ve “on yedi” dedim –iyi hatırlıyorum- elimdeki on bir yerine--
- O (e) (*keserek*) : Hayır.
- O (k) (*pes etmeyerek*) : Bazı arkadaşlarımla –gece geç saatlere kadar gezerdik. İçlerinden biri, sınıfımızın en iyisi –adını hatırlamıyorum--
- O (e) (*keserek*) : Hayır.
- O (k) : Al.
- O (e) : Al, öğretmenimize aşıktı. Onu yatmaya hazırlanırken pencereden izlerdi. Bir gece--
- O (k) (*keserek*) : Hayır.
- O (e) : ...eğlence parkında çalışan kadınlardan birine aşık-

tim. Hiç bıkmadan usanmadan, büyük bir hayranlıkla onu takip ederdim. Bir gece onu çalılıkların arasında buldum. Biriyile--

O (k) *(keserek)* : Hayır.

O (e) *(hala deneyerek)* : Benim ilk kadınımdı –hayatımdaki ilk kadını... (kadın ona onaylamayarak bakar) Sana söylemişim, hatırladın mı, annemin arkadaşı olduğunu söylemişim... (kadını meraklandırarak) Doğru değildi... (kadın ona bakmaya devam eder) İlk kadınımdı...

O (k) *(keserek)* : En iyi arkadaşının hizmetçisiydi. Bunu da anlattın.

O (e) *(duymazdan gelerek)* : Eskiden bir çok arkadaşım vardı ve sık sık kız tavlama yapardım... Bu kızlardan biri zaman zaman konuk ağırlardı evinde. Yalnız yaşıyordu... Bizim gruptan biri onu iyi tanıyordu. Bizi o tanıştırdı, beşimizi de... Ben ikinciydim...

O (k) *(keserek)* : Üçüncü.

O (e) : İkinci.

O (k) *(şiddetle karşı çıkmaya devam ederek)* : Üçüncü.

O (e) *(utanmış)* : Bunu da mı duymuştun?

O (k) : Duymuştum.

- O (e) : Bunu değil. Hiç sanmıyorum... En iyi arkadaşımın bir kuzeni vardı... On beş yaşında, benden uzun, çok güzel... Bir gece beni sahile götürdü. Bütün giysilerini çıkardı ve...
- O (k) (*keserek*) : O en iyi arkadaşının kız kardeşiydi. Ve sen ona dokunamadın çünkü arkadaşlarına “ihamet” edemezdin.
- O (e) (*başıyla onaylar ve bir başka hikayeyi dener*) : İhanet, hiçbir zaman arkadaşlarıma ihanet edemedim. Andrea'nın karısı...
- O (k) : Linda.
- O (e) : Linda... Belki de sana hiç anlatmadım onu... (ona söylemeye karar verir) Bir akşam beni yemeğe davet etti... Andrea evde değildi... Mumlar, müzik... Öylesine davetkardı ki--
- O (k) : ...hiçbir şey olmadı. Bana anlatmıştın.
- O (e) : Neredeyse hiçbir şey... neredeyse--
- O (k) : Geceyarısı bir öpücük.
- O (e) : Bir öpücük. Evet... bir öpücük.
(*hala deneyerek*) Ama savaş sırasında. Bu ihanettir, eminim... Bana bir esir emanet edilmişti... Devriye bir saat içinde dönmediği takdirde onu vurmam emredilmişti... Kaçmasına göz yumdum.

- O (k) : Biliyorum. Bana anlatmıştın.
- O (e) : Paris'e ilk gezimdi... Çok gençtim-cebimde de melelik yoktu... O kadını gördüm, uzun boylu ve güçlü, ve kocaman iki--
- O (k) (*keserek*) : Mama. Anlatmıştın.
- O (e) (*ne pahasına olursa olsun "orijinal" bir hikaye bulmak isteyerek*) : Fransa'dan İtalya'ya gittim. Bir gece Floransa'da -çok içmişim- Floransavari biftekleriyle ünlüdürler, ki lezzetli şarap üzerine damlatılır -Ne diydum?: -Yaşlı bir adam, uzun boylu ve elegan--
- O (k) (*keserek*) : Dışarıda özel bir gece geçirmenizi teklif etti. Sen de hapisaneyi boyladın.
- O (e) (*tekrar deneyerek*) : Sicilya'da, Taormine'de--
- O (k) (*keserek*) : Paralı tuvaletlerde. Tuvaletçi kadın sana, sen yaparken, kapı aralığından hayat hikayesini anlattı... En sevdiğini. Bu hikayeyi bana hiç anlatmadıysan 10 kere anlatmışsındır.
- O (e) : ...Fas'ta...
- O (k) : Cami hikayesi mi?
- O (e) : Hayır.
- O (k) : Ayakkabılar üzerine olan mı?

- O (e) : Hayır.
- O (k) : Kızla erkek kardeşi üzerine olan mı?
- O (e) : Hayır.
- O (k) : Anlat o zaman.
- O (e) (*onu meraklandırarak*) : Harika bir sabahtı... Mavi bir gözyüzü, bulutsuz... Kasbah'a gitmek için dayanılmaz bir arzu duydum--
- O (k) (*keserek*) : Casus olduğunu zannettikleri için seni neredeyse linç ediyorlardı. Tek fark öğleden sonra olması. Sakın yalan söylemeye kalkışma, bu yaşta. Yalan istemiyorum. Sadece "orijinallik" istiyorum, sadece yeni bir şey. Daha önce hiç duymadığım bir hikaye. Bunu yapabilir misin?
- O (e) (*tekrar deneyerek*) : Sonra Atina'ya gittim, Yunanistan'ın başkenti--
- O (k) : Biliyorum.
- O (e) : Neyi biliyorsun?
- O (k) : Atina'nın Yunanistan'ın başkenti olduğunu!
- O (e) : Ama hikayeyi bilmiyorsun.

- O (k) : Umarım bilmiyorumdur.
- O (e) : Akropolis'i geziyordum, bir çok turistle birlikte. Rehber açıklıyordu, işgal sırasında-
- O (k) : Duymuştum. En az 20 kez.
- O (e) (*yılmadan?*) : İstanbul'da orta karar bir otelde kalıyordum. Otel sahibinin kızına şakayla dedim ki: -"Odamı biliyorsun. Yani..." Geleceği aklıma bile gelmemişti. Sabaha karşı 1'de – Anahtarın sesini duydum. Oydu. Yatağımın içine kayıverdi. Elimi oraya koydum, yaşamın kaynağına. Hiçbir şey yoktu! Hiç yoktu--
- O (k) (*keserek*) : "Yaşamın kaynağı" tabii ki oradaydı. Olmayan tüydü. Senin için yeniydi! Benim için değil. En azından 50 kere dinledim!
- O (e) : Bir keresinde, bir trende, kendimi bir kompartımanda –bir Fransız güzeliyle başbaşa buldum.
- O (k) (*keserek*) : Biliyorum.
- O (e) : İmkansız! Bunu sana hiç anlatmadım.
- O (k) : Bunu bana ilk anlattığımda on dokuz yaşındaydım.
- O (e) : Pekala. O halde sen bana anlat.
- O (k) : Seni Perpignans'a davet etti, yaşadığı yere. Sen red ettin. Barcelona'ya gidiyordun.

O (e) : *(esrarlı)* : red etmedim... Davetini kabul ettim.

O (k) : *(gözlerini ona dikerek)* : Emin misin?

O (e) : Eminim.

O (k) : Ne oldu?

O (e) : Hayal edebilirsin...

O (k) : Hayır, sen söyle bana.

O (e) : Geceyi onunla geçirdim.

O (k) : Kaç?

O (e) : Ne?

O (k) : Gece.

O (e) : Yalnızca bir...

O (k) : Adı neydi?

O (e) : Hatırlamıyorum.

O (k) : Yalan söylüyorsun. Birlikte bir şeyler yaptığın bütün kadınların adını hatırlarsın sen.

- O (e) *(belli belirsiz)* : Bir Fransız ismiydi...
- O (k) : Yalan söylediğini adım gibi biliyorum. Elli bir yıldır seninle yaşıyorum. Ne zaman yalan söylediğini bilirim. Tekrar dene. Hadi. Sende bir orijinallik pırıltısı kalmış olmalı! En azından tek bir pırıltı!
- O (e) *(bir hikaye uydurduğundan emin olarak)* : Patronumun misafiriydim. Ondan nefret ederdim –O ve karısı, korkunç çift. Birden mutfakta yalnız başıma kaldığımı fark ettim... Yüzlerce şişe vardı. Bir çoğunu lavaboya boşalttım – onları sinir etmek için.
- O (k) : Bunu da daha önce duymuştum.
- O (e) : Ama bunu şimdi uydurdum, şimdi, bu dakika! Yemin ederim!
- O (k) *(karşı koyarak)* : En azından on yıl önce. Belki on beş. Farkında mısın en son orijinal bir fikir bulduğundan beri kaç yıl geçti?
- O (e) : Sen söyle.
- O (k) : Kırk yıl.
- O (e) *(umutsuzca deneyerek)* : Bir gün... Başkan'la el sıkışma fırsatını yakaladım – ondan hoşlanmama rağmen. O zaman bir Başkan'ı indirmenin ne kadar da kolay olduğunu düşünmüştüm.
- O (k) : Bunu da duymuştum.

- O (e) : Kadınlar... çeşitli kadınlar... güzel, egzotik, ne yapacağı öngörülmez kadınlar. Hep bir haremim olduğunu düşünmüşümdür--
- O (k) : İlk çıktığımızda. Evlilikle ilgilenmediğini düşünüyüm diye böyle söylediğini söylemiştin.
- O (e) : Bir keresinde... rüyamdaydın... Neredeyse *(onun gözlerinin içine bakar)* Başında sendin... Sonra...
- O (k) : Sonra?
- O (e) : Bir film yıldızı.
- O (k) : Jean Harlow. Anlatmıştın.
- O (e) *(kontrolünü kaybetmek üzeredir)* : ...Cinayet ...Bir çok kez düşündüm... Nefret ettiğin birini öldürmek kolaydır--
- O (k) : Bu sabah kahvaltıda. Yoksa çoktan unuttun mu?
- O (e) *(altüst olmuş)* : ...seni bile öldürmeyi, düşündüm ...*(kadın ona dikkatle bakar; erkek haklı bir neden bulmaya çalışır)*... görülmedik bir şey değil... öyle görünüyor ki, hepsinin aklından geçiyor, eşler--
- O (k) : Bunu en son tartıştığımızda Travis'in düğünündeydik. İki ay önce.
- O (e) *(kendinden geçmiş)* : ...toplu intihar ... Sen nefret

ettiklerini ya da sevdiklerini öldürüyorsun –ve sonra da... kendini!

O (k) : Lisa ve yeğenleri bizi ziyarete geldiklerinde. Bana tüfeği de göstermiştin.

O (e) : Ya da yalnızca ben –gökdelenin tepesinden aşağıya benim intiharım. Aşağıya uzun bir dalış--

O (k) : Sonra aksine karar vermiştin çünkü yüzüne her zaman aşkıydın. Burun üstü öyle bir dalıştan sonra...

O (e) : Kalbimden bir atış, kalbimin tam nerede olduğundan emin olabilsem. (*Göğsüne dokunur.*) Ortada mı? Sola doğru mu?

O (k) (*yılmadan*) : Sana göstermiştim. Ortanın solunda. (*bir sessizlik*)

O (e) : Seni aldattığımı hiç söyledim mi? (*Dikkatle birbirlerine bakarlar.*) Beş yıllık evliydik... Tam olarak beş yıl... Çok güzeldi, esrareniz, yaz fırtınası gibi kararlı... (*Kadın ona dikkatle bakar; belki de doğrudur.*) İsiz bir otelde... Öğleden sonra çünkü akşam- seni ve aileni yemeğe götürecektim... (*birbirlerine dikkatle bakarlar*) İlahiydi... nazik bir aşık, unutulmaz... Hayatımın en güzel öğleden sonrası... Endişeli bir bekle-yiş içindeydim, gelmemesinden korkuyordum... Geç geldi. Yedi dakika... Maviler içindeydi, göğsünde kırmızı bir gül.

O (k) : Yeşil.

- O (e) (*şaşırmış*) : Mavi.
- O (k) : Yeşil, göğsünde beyaz bir gül. Hala duruyor.
- O (e) (*yaralanmış, yenilmiş*) : Söz vermiştin...
- O (k) : Sözümü tuttum. Sen açtın konuyu. (*uzun bir sessizlik; erkek yorulmuştur, tükenmiştir*)
- O (e) : Devam edemeyeceğim.
- O (k) : Sana söyledim. Yaşlandın. İşe yaramaz. Öngörülebilir... Orijinal bir şey söylemeyi asırlar oldu. Hayal gücün yok...
- O (e) (*hala deneyerek*) : Bir yıldızın üzerinde ölmek... Bir volkanın içinde yaşamak... düşlemeyi düşlemek... yaşamı solumak... ölümü öldürmek...
- O (k) : "Şiirlerin"den biri. Kırk yıldır onları bir kez bile okumadın. Unuttun hepsini.
- O (e) (*patlayarak*) : Ondan nefret ediyordum. Tüm kalbimle ondan nefret ettim!
- O (k) : Kimden?
- O (e) : Ondan.
- O (k) : O kim?

- O (e) : İlk karım... acımasız, kimseyi umursamayan, canı...
(*Kadın gözlerini kapatır: memnuniyetle dinler: ilk karısını art arda sövgüler yağdırmasından zevk alır.*)
Dünyanın en tehlikeli, en korkutucu orospusu. Bana asla bir dakika bile rahat vermedi. En belirgin özelliği rafine sadizmin acımasız biçimiydi. Ben asla haklı olmadım, asla. Onun gözünde her zaman sakardım. Beceriksiz, ona göre... gülünç... Her zaman hatalı olmaya imkan var mı? ... Cinsel olarak.

(*Kadın hala uyuyor gibidir, dudaklarında ironik bir gülümseme ile.*)

Bir süre sonra beni tiksindirmeye başladı... Hiç doyumuna ulaşmıyordu... Her zaman tatmin peşindeydi, daha fazlasını bekliyordu... Her gece... Yatağa saat kaçta gidersem gideyim... Orada, beni beklerdi... Ve daima o gaddar gülümseme ile... Acıma ile küçümsemenin karışımı... O el, saldırgan ve telaşlı... O ağız... doymak bilmez...

(*Kadın hareketsizdir, dudaklarında belli belirsiz bir gülümseme ile.*)

İlk karımın... insanlık dışılıkla eşi yoktu, merhametsizlikte, açgözlülükte...

(*Kadın tepki vermez: belki de uyuyakalmıştır. Erkek ayağa kalkar, ona bakar: tiksintiyle ona dokunur: Kadın ölmüştür.*)

- O (k) (*birkaç saniye sonra, patlayarak*) : Senden söz ediyordum, seni inek –senden!

Söylediğim her şey. Sensin, sen! Tüm gücümle nefret ettiğim sensin! Cani! Senden nefret ettim, ah senden nasıl da nefret ettim! Beni hep korkuttun, kendimi zavallı hissetmeme neden oldun! Beni hep tiksindirdin!

(Erkek giderek duygusallaşır: dizlerinin üzerine düşer.)

Ama şimdi özgürüm, özgürüm, özgürüm!

(Yere düşer: nefes alamaz: duyduğu derin acı: özgürlüğün getirdiği sevinç onu öldürür.)



YAZARLARA NOT

Tiyatro Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen yazıların başka bir yerde yayımlanmamış, ya da yayımlanması amacıyla başka bir yere iletilmemiş olması gereklidir. Yazılarda kullanılan her türlü materyalin izinli ve belgeli olması gerekmektedir. (izin mektubu/mail'i yeterlidir) Yazarlar, yazılarını öncelikle dtiyatro@humanity.ankara.edu.tr e-mail adresine göndermeli, yanıt aldıktan ve varsa önerilen teknik değişiklikleri yaptıktan sonra iki kopyayı ve makaleyi içeren bir disket ya da CD'yi derginin yazışma adresine postalamalıdır. Yazıların aşağıda belirtilen teknik özellikleri yerine getirmesi zorunluluktur. Önerilen değişiklikler yapılmadan gönderilen yazılar dergiye kabul edilmez. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Dergide yayımlanan makalelerden yapılacak alıntıların derginin e-mail adresine bildirilmesi indeksleme çalışmaları açısından son derece yararlı olacaktır. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** sadece bilimsel makalelere değil, kitap incelemelerine de yer vermektedir. Kitap incelemelerinin bilimsel bir nitelik taşıması ve tanıtımdan çok değerlendirmenin hedeflenmesi temel koşuldur. Bu koşulu sağlayan incelemeler de hakem onayına sunulmaktadır. Ayrıca telif sorunu olmayan ve derginin çerçevesine uygun eviri metinler de hakem değerlendirmesi olmaksızın salt editoryal değerlendirme ile basılabilir.

TIYATRO ARAşTIRMA DERęİSİ İÇİN YAZILACAK MAKALELERDE DİKKATE ALINACAK KURALLAR

1. Türkçe makale başlığının altına yabancı dildeki karşılığı yazılacak (zet'in yazıldığı yabancı dilde)
2. Makale yabancı dilde yazılmış ise, başlığın altında Türkçe karşılığı yazılacak.
3. 200 kelimeyi geçmeyecek Şekilde yabancı dilde zet verilecek (Makale adı ve yazar adından sonra "zet" başlığı altında)
4. 200 kelimeyi geçmeyecek Şekilde yabancı dilde zet verilecek (Türkçe özetten hemen sonra "Abstract" başlığı altında)
5. Makale yabancı dilde yazılmış ise, önce makalenin yazıldığı dilde zet verilecek sonra Türkçe zet verilecek.
6. Tek biçimlilik sağlamak açısından, sayfa altı dipnot verme biçimi Dergi'mizde kabul edilecektir.

7. Makalenin yazımında;

- a. Türkçe makale adı Times New Roman 14 punto koyu.
- b. Yabancı dildeki karşılığı Times New Roman 13 punto.
- c. Makale başlıkları her iki dilde de küçük harflerle, kelimelerin ilk harfleri büyük harf
- d. Yazar adı Times New Roman 12 punto koyu
- e. Özet ve Abstract Times New Roman 10 punto (özet ve abstract sözcükleri koyu) .
- f. Metin baştan sona kadar Times New Roman 11 punto normal
- g. Makale içindeki ana başlıklar metnin yazıldığı punto-da (Times New Roman 11 punto) yazılacak ve koyu olacak, küçük harf kullanılacak. Ana başlıklar boşluk bırakılmadan yazılacak. Alt başlıklar hiyerarşik bir yapı izleyerek oluşturulacak ve tek biçimlilik sağlayacak.
- h. Metinde satır aralığı 1.5 (bir buçuk)
- i. Ünvanlar ilk sayfanın altında verilecek Times New Roman 9 punto italik Prof. Dr. A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümü gibi.
- j. Sayfa altında verilen dipnotlar Times New Roman 10 punto
- k. Pragraf başı boşlukları 1,25
- l. Dipnot başlangıçları, paragraf başı boşlukları ile aynı (0.5)
- m. Kaynakça Times New Roman 10 punto tek aralıklı
- n. Dipnotlarda ve kaynakçalarda yayın adları (Kitaplarda kitap adı, makalelerde dergi adı) italik ve/ya kalın olmalıdır.
- o. Atıflarda, alıntı yapılan sayfa numarası mutlaka belirtilmelidir.
- p. Atıflarda tekrarı önlemek amacıyla, bir önceki kaynaktan tekrar alıntı yapıldığında aynı ya da eşanlamlı olan a.g.e. bağlaçları, daha önceden verilmiş bir kaynağa tekrar atıfta bulunulurken “Yazar soyadı, ön.ver., s....” bağlacına başvurulmalıdır.
- q. Yazılarda Word yazı programlarında bulunan otomatik dipnot, (her sayfada yeniden başlat komutu ile) paragraf gibi uygulamalar kullanılmalı, bunun dışında uygulamalara başvurulmamalıdır. (Tab tuşu ile paragraf yapmayınız.)

BİLDİRİ ÇAĞRISI

“İBSEN'DEN SONRA BECKETT” ULUSLARARASI TİYATRO KONFERANSI ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ ANKARA/TÜRKİYE 3-5 KASIM 2006

2006 Ibsen'in ölümünün, Beckett'in doğumunun yüzüncü yıldönümü. Bu oyun yazarlarının bir başka ortaklığı da tiyatro tarihi içinde kendi adlarıyla anılan yazma stratejilerine sahip oluşları olarak düşünülebilir.

Bu konferans tiyatro araştırmacılarının bu iki oyun yazarının yapıtlarını ve bu yapıtlar üzerine geliştirilmiş teorik ve pratik yaklaşımları yeniden değerlendirme fırsatı sunmayı amaçlıyor.

Başlıkla bağlantılı ya da başlığın esinlediği konularda yirmi dakikalık bildiri sunumlarınızı bekliyoruz.

Aşağıda sayılan başlıklar yalnızca öneri niteliğindedir:

- Ibsenci oyun metinlerinin tarihsel/ideolojik/ toplumsal/ yapısal özellikleri ve Ibsen'den sonraki gelişimleri
- Ibsen ve Beckett arasına yerleştirilebilecek, XIX. yüzyılı XX. Yüzyıla bağlayan, köprü yazarlar ve metinleri
- Oyun metinleri tarihi içinde izi sürülebilecek süreklilikler ve süreksizlikler
- Beckett'yan stratejiler
- Sahne için yazılan metinler
- Beckett'ten sonra Ibsen oyunlarını okumanın yeni yolları

Konferansın iki davetli konuşmacısı var.

Cardiff Üniversitesi'nden Prof. Mary Bryden Samuel Beckett Derneği Başkanı.

Konuşmasının başlığı "Shaw'dan Geçerek Ibsen'den Beckett'e".

Diğer konuğumuz ise Oslo Üniversitesi Ibsen Araştırmaları Merkezi'nde görev yapan Prof. Jon Nygaard.

Konuşmasının başlığı "Ibsen'den Beckett'e 'Diyaloğun Çöküşü'".

Konferans dili Türkçe ve İngilizce'dir. Bildirisini Türkçe olarak sunmak isteyenlerin, bildirilerinin İngilizce çevirilerini konferans organizasyonuna ulaştırması gerekmektedir.

Konferansa katılmak isteyenlerin 200-250 sözcüklük bildiri özetlerini ve kısa özgeçmişlerini 1 Mayıs 2006 tarihine kadar aşağıdaki adrese bekliyoruz. Lütfen özetleri ekli dosya olarak göndermeyiniz. Mail mesajınızın gövdesine yapıştırınız; ayrıca, adınızı, iletişim bilgilerinizi, (varsa) bağlı bulunduğunuzu kurumu ve unvanınızı belirtmeyi unutmayınız.

tdergi@humanity.ankara.edu.tr

Her tür sorunuz için Yrd.Doç.Dr.Beliz Güçbilmez'e aşağıdaki adresten ulaşabilirsiniz.

baltan@humanity.ankara.edu.tr

CALL FOR PAPER

“BECKETT AFTER IBSEN” AN INTERNATIONAL THEATRE CONFERENCE IN ANKARA/TURKEY 3-5 NOVEMBER 2006

2006 is the centenary of Ibsen's death and Beckett's birth. Both playwrights represent two main ways of writing identified with their own names.

The conference aims to create an opportunity for theatre scholars to reevaluate the accumulation of theatre studies on the texts of these two playwrights.

We are calling for 20 minutes contributions on all aspects connected with or suggested by the title of the conference.

Topics may include but not limited to

- The historical/ideological/social/structural aspects of Ibsenite drama and their “adventures” after Ibsen
- Ibsenite playwrights/plays between Ibsen and Beckett; the link between 19th and 20th centuries of theatre
- Continuity and discontinuity of modes of writing in theatre
- Beckettian strategies
- Texts for the stage
- New perspectives for reading Ibsen plays after Beckett.

Keynote speakers:

Professor Mary Bryden, President of the Samuel Beckett Society from School of European Studies Cardiff University.

Title of the conference lecture 'Ibsen to Beckett via Shaw'.

Professor Jon Nygaard, Professor of drama, from the Centre for Ibsen-Studies at the University of Oslo.

Title of the conference lecture: "Decline of Dialogue" from Ibsen to Beckett.

Conference language: Turkish and English. The conference is organized by the Theatre Department of Faculty of Letters, Ankara University.

Please send a 200-250 words proposal, and a brief CV no later than 1/05/2006 to tdergi@humanity.ankara.edu.tr

DO NOT SEND ATTACHMENTS.

Instead, please paste the abstract into the body of the e-mail and please be sure to include your full name, contact information, and academic affiliation (if any).

Feel free to contact for any questions to Dr.Beliz Güçbilmez

baltan@humanity.ankara.edu.tr