



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTER
OLUŞUMUNUN İZİNİ SÜRME: MAHMUD İLE YEZİDA
ÖRNEĞİ**

YUSUF DÜNDAR

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MART, 2019

**TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTER
OLUŞUMUNUN İZİNİ SÜRME: MAHMUD İLE YEZİDA
ÖRNEĞİ**

YUSUF DÜNDAR

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MART, 2019

Ben, Yusuf DÜNDAR;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.



YUSUF DÜNDAR

KABUL VE ONAY

YUSUF DÜNDAR tarafından yazılan **TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTER OLUŞUMUN İZİNİ SÜRME: MAHMUD İLE YEZİDA ÖRNEĞİ** başlıklı bu çalışma **25.03.2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)



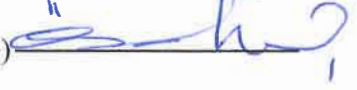
Prof. Dr. İhsan Kerem Karaboğa

(İstanbul Üniversitesi)



Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş

(Kadir Has Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE

Müdür

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ:

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
1. DOĞU ANLATI GELENEĞİ	8
1.1. Doğu Anlatı Geleneğinin Ana Malzemeleri.....	11
1.2. Olağanüstü Olanın Cazibesi.....	19
1.3. Menkıbe ve Kıssadan Hisse Kültürü.....	21
1.4. Döngüsellik.....	24
2. TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTERİN TEMELLERİ	27
2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Karakterin Yeri.....	29
2.2. Batılı Anlamda Doğulu Karakter.....	33
3. ÇAĞDAŞ BİR DOĞU ANLATISI OLARAK MAHMUD İLE YEZİDA	40
3.1. Mahmud ile Yezida'nın Genel Hikâyesi.....	45
3.2. Batı Etkisi Altında Mahmud ile Yezida.....	53
3.2 Mahmud ile Yezida'da Doğu Anlatı Geleneğinin İzini Sürme.....	60
3.4. Doğu ile Batı Arasında Mahmud ile Yezida.....	69
SONUÇ	75
KAYNAKÇA	79
ÖZGEÇMİŞ	82

ÖZET

DÜNDAR, YUSUF. *TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTER OLUŞUMUNUN İZİNİ SÜRME: MAHMUD İLE YEZİDA ÖRNEĞİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019

Bu tezde, Türkiye tiyatrosundaki karakter düşüncesinin nasıl bir geçmişten geldiği ve hangi temeller üzerine inşa edildiği odağa alınarak Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida* oyunu incelenmiş, bu oyundaki karakterizasyon üzerinden Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme amaçlanmıştır.

İlk kez Aristoteles'in *Poetika*'sında belirli bir forma oturtulan ve sınırları çizilen dram sanatı; *mimesis* (eyleme doğrudan tanık etme) merkezli olan Antik Yunan tiyatrosundan sonra farklı biçemlere girerek, bazen tükenecek gibi gözükerek, fakat her seferinde yeniden yayılma göstererek Anadolu coğrafyasında kendine daima yer bulur. Dönemsel bazda değerlendirdiğimizde Antik Yunan'ın ardından Roma ve Bizans tiyatroları gelir. Dördüncü sırada ise Osmanlı Devleti'ndeki Geleneksel Türk Tiyatrosu vardır. Yazılı bir metne dayanmayan, gerçekçi olmayan, göstermeci, dışavurumcu, güldürü odaklı olan ve kalıplaşmış tiplerle oyunlar kuran Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda; İslam ve Türk kültürlerinin yoğun etkilerini görmek, Doğu anlatı geleneğinin ise belirleyici olduğunu, dolayısıyla anlatma (*diegesis*) merkezli bir sanatsal anlayış ve sunuşla hareket edildiğini söylemek mümkündür.

Tanzimat'la birlikte pek çok alanın esas meselesi hâline gelen Batılılaşma gayretleri sonucunda, Batılı anlamda tiyatroya kavuşma girişimleri hız kazanır, bu çerçevede metinler yazılıp oynanmaya başlar. Bu çalışmada da, Doğu anlatı geleneğinin asal ögesi olan anlatma (*diegesis*) ile Batı tarzı tiyatronun merkeze aldığı göstermenin (*mimesis*), Murathan Mungan'a ait olan, “çağdaş bir Doğu anlatısı” olarak nitelendirebileceğimiz *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyona nasıl yansıdığı izi sürülecektir.

Anahtar Sözcükler: Poetika, Mimesis, Diegesis, Doğu Anlatı Geleneği, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Batılılaşma, Karakter, Mahmud ile Yezida

ABSTRACT

DUNDAR, YUSUF. *TRACING THE CHARACTER FORMATION IN THE TURKISH THEATER: EXAMPLE OF MAHMUD AND YEZIDA*, MASTER THESIS, Istanbul, 2019

In this thesis, the play *Mahmud and Yezida* by Murathan Mungan is analyzed by focusing on what kind of a background the concept of character comes from and which foundation it is based on, and it is aimed to trace back to the formation of character in the Turkish theater via the characterization in the aforementioned play.

The art of drama, which gained a certain form and the boundaries of which were drawn in *Poetics* by Aristotle for the first time, has always found a place for itself in the Anatolian geography by taking different shapes after the *mimesis*-centered Ancient Greek theater (bearing witness to action directly), seeming to be coming to an end sometimes, but expanding again each time. If perused in terms of time, the Roman and Byzantine theaters come after Ancient Greece. The Traditional Turkish Theater in the Ottoman Empire takes the fourth place. It is possible to see the intense effects of the Islamic and Turkish cultures on it and to say that the Eastern narrative tradition is determinative and that it is therefore acted upon a *diegesis*-centered artistic perspective and presentation in the Traditional Turkish Theater which is not based on a written text, which is nonrealistic, exhibitivite, expressionistic, humor-oriented and which builds stage plays on stereotyped characters.

As a result of the Westernization efforts that became the main issue in many fields along with the Imperial Edict of Gülhane, attempts to attain a theater in Western sense gather pace and texts are started to be written and performed accordingly. In this study, we are going to trace how telling (*diegesis*), which is the primal element of the Eastern narrative tradition, and showing (*mimesis*), which the Western theater puts in center, reverberate on the characterization in the play *Mahmud and Yezida* by Murathan Mungan, which we can describe as “a contemporary Eastern narrative”.

Key Words: Poetics, Mimesis, Diegesis, Eastern Narrative Tradition, Traditional Turkish Theater, Westernization, Character, Mahmud and Yezida

GİRİŞ

Milattan Önce 6. Yüzyılda yaşıyan ve ilk oyuncu olarak kabul edilen Thespis, *Dionysos Şenlikleri* kapsamında hazırlanan törenlerdeki *Dithyrambos* temsiline bir oyuncu ekleyerek tragedyayı yaratmış (Balay, 2008, s. 73) ve böylece günümüze kadar uzanan, “oyunların” temelini atmıştır. Yine Milattan Önce 525-456 yılları arasında yaşamış olan ve en önemli tragedya şairlerinden biri olarak anılan Aiskhylos ise koroya ikinci bir oyuncu ekleyerek tragedyaya asıl şeklini ve olgunluğunu vermiştir (Tuncel, 2009, s. 7-8).

Ne Aiskhylos ne de onun ardılları konumundaki Sofokles ile Euripides, tragedya için önceden belirlenmiş bir kurallar silsilesini takip etmiştir. Zaten o dönemde, ortada yazılı bir form veya ilkelerin saptandığı kuramsal bir çalışma da yoktur. Ancak buna karşın, bu üç büyük isim ile diğer tragedya şairleri, üsluplarında birtakım farklılıklar olmakla birlikte, yapısal anlamda benzer özelliklere de sahip eserler vermişlerdir.

Batı düşünce tarihinde “sanat hakkındaki görüşlerini bir bütün olarak sunan ilk düşünür Aristoteles olmuştur” (Şener, 2017, s. 24). *Poetika* adını verdiği kuram kitabında o güne değin verilen çeşitli eserleri inceleyerek tragedyanın yapısını, ne olup ne olmadığını, hangi düşünsel ve estetik biçim ile içeriği kullandığını yorumlamış, bu esasları etraflıca irdelemiştir. Yapıtında tragedyanın öğelerini de belirli bir hiyerarşik sıralamaya koyan Aristoteles, karakteri ikinci plana alarak mitosu en önemli öge olarak saymış ve Sevdâ Şener’in de *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* kitabında belirttiği üzere, “*Poetika*’da içerik bakımından en çok üzerinde durulan ve en iyi açıklanan öge, olayların örgüsü olmuştur” (Şener, 2017, s. 42).

Çeşitli kaynaklarda kolaylıkla ulaşabileceğimiz tragedyaya dair bu genel bilgilerin burada tekrar edilmesi, başlangıca gidilerek hem dramatik metinlere bin yılı aşkın bir süre yön veren Antik Yunan dramında karakterlerin nasıl konumlandırıldığını görme bakımından hem de dram sanatının kökenini ve temel öğelerini anımsayabilmemiz açısından gereklidir. Çünkü kökü Anadolu Selçuklularına kadar uzanan Türkiye tiyatrosunun uzunca bir döneminde Antik Yunan dramını baz alan bir teatral anlayıştan bahsetmek mümkün değildir. Kadim ritüellere dayanan ve Köylü Tiyatrosu ile başkent çevresinde gelişen Halk Tiyatrosu alt başlıklarında inceleyebileceğimiz Geleneksel Türk

Tiyatrosu, Doğu anlatı geleneğinin ana malzemelerini kullanarak ve bunun yanı sıra birçok farklı ögeyi bu potada eriterek kendi özgün tiyatro geleneğini yaratmıştır. Metin And *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* kitabında Türkiye tiyatrosunun inşasındaki köşe taşlarını şöyle ifade etmektedir: “Anadolu Türklerinin költürü, dolayısıyla dramatik sanatı, beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Kısaca bu etkenler şunlardır: Yer, soy, imparatorluk, İslam ve Batılılaşma” (And, 2017, s. 9). Yani bu uzun serüvenin başlangıcını, gelişimini, üslubunu ve içeriğini Anadolu'nun eski uygarlıklarının, Orta Asya ve şaman inançlarının, İslamiyet'in, Osmanlı'nın üç kıtaya yayılan coğrafî sınırlarının ve en son Batılılaşmanın bileşkesi belirlemiştir.

Türkiye tiyatrosu başlığı açıldığında, költürel çoğulculuğun hâkim olduğu Osmanlı Devleti'nde kendi tiyatroları ile hem sanatsal hem de toplumsal etki alanını yaratan diğer etnik topluluklardan bahsetmek de zaruridir. Çünkü Halk Tiyatrosu'nun merkezi konumunda olan başkent İstanbul'da, fetihten önce zaten bu şehirde yaşayan Ermeniler ile Rumların, Sultan II. Bayezid döneminde Osmanlı Devleti'ne iltica eden İspanyol ve Portekiz asıllı Yahudilerin, Tanzimat'tan çok önceye gidildiğinde bile, oldukça güçlü bir tiyatro yaşantısına sahip oldukları görülür.

Metin And da Geleneksel Türk Tiyatrosu ile azınlıklara dair tiyatronun oluşturduğu bu ortak geçmişin önemini vurgular. Evliya Çelebi'nin (1612-1682) kendi çağının on iki ünlü oyuncu topluluğunu anlatırken Yahudilerden oluşan Samurkaş Kolu'na atıfta bulunarak, bu tiyatro topluluğunun sergilediği oyun hakkında bilgi verdiğini belirtir ve ekler:

Ortaoyununun eski biçimi olan kol oyununu daha çok Yahudilerin geliştirmiş olduğu üzerine pek çok kanıt vardır. Yahudiler 15. yüzyıl sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelmişlerdi. Seyirlik oyunlarımızın üzerinde en geniş bilgiyi veren eski kaynaklar 1582 yılındaki şenlikte Yahudilerin bu çeşit oyunları sergilediklerini sık sık belirtmişlerdir. (And, 2017, s. 51-52)

Ortada böylesine mühim bir ortak payda varken, Osmanlı'da yaşayan halkların birbirleriyle ciddi bir költürel etkileşim içinde olduklarını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Tanzimat'tan yüzyıllar önce, İspanyol ve Portekiz asıllı Yahudiler vasıtasıyla, Batı ile költürel bir köprü kurulduğu, organik bir sanatsal alışverişin yapıldığı ve bunun doğal sonucu olarak da Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun özellikle Halk Tiyatrosu başlığında Batılı etkinin olduğu sonucuna varabiliriz (And, 2017, s. 10).

Ermenilerin ise Batılı anlamda tiyatroya gidilen yolda oldukça önemli adımlar attıkları, bu minvalde öncü çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Yervant Baret Manok tarafından kaleme alınan *Doğu İle Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi* adlı kitapta Osmanlı Devleti'nden Venedik Mıkhitarist Manastırı'na gitmiş olan bir grup Ermeni rahibin orada Ermenicenin yanı sıra Türk dilinde de oyunlar yazarak bunları sahneye taşıdıkları kaydedilir. Mıkhitarist Manastırı'nın arşivine dayanan bu araştırmaya göre ilk Türkçe metinler 1790'lı yıllarda Venedik'te yazılmış ve 1800'lü yılların başından itibaren İstanbul'a kadar ulaşmıştır. Boğos Levon Zekiyan *Venedik'ten İstanbul'a Modern Ermeni Tiyatrosunun İlk Adımları* kitabında Mıkhitarist Manastırı çatısı altında on beşten fazla Türkçe komedi ve dramın yazılıp sahnelendiğini söyler (Zekiyan, 2013, s. 26). Bu durumda Türkiye tiyatrosunun inşasında, bu coğrafyada yaşayan birçok farklı etnik kökene sahip sanatçıların ve seyircilerin çabaları ile imzalarının olduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıda değinilen genel hususlar bize önemli bir referans noktası daha kazandırmakta, Türkiye tiyatrosunun Tanzimat'a gelene kadar birçok farklı kökten yeşerdiğini, beslendiğini ve sık sık dillendirilen anlayışın aksine, Tanzimat'tan çok daha eski bir dönemde Batı ile tanıştığını göstermektedir. Metin And da bu birliktelik ile etkileşimin boyutunu ve beraberinde getirdiklerini şu cümlelerle vurgulamıştır: "Ermenilerin, Türkiye'de yalnızca Avrupa tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinde değil, daha önceki geleneksel tiyatromuzun oluşmasında da katkıları vardır. Bunun gibi, 15. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz'den atılıp Türkiye'ye sığınan Yahudilerin de belirli katkıları görülür. Gerçi onların getirdikleri Batı tiyatrosu özellikleriyse de, katkıları daha çok geleneksel tiyatromuzun gelişmesinde görülür" (And, 2017, s. 10-11).

Çok sesliliğin, kültürel renkliliğin ışığında açılan bu pencere, tiyatromuzun ve dolayısıyla Türkiye tiyatrosu bünyesinde yaratılan karakterlerin nasıl bir geçmişten geldiğini hatırlatması bakımından elbette önemlidir. Ancak bununla birlikte bahsi geçen altyapı, "Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme" amacıyla yapılacak bu çalışma için bir yayılma, örnek toplama, geçmişle gelecek arasında ciddi bir ilgi bulma eksenini olacak, yer yer bir mihenk taşı vazifesi görecektir. Çünkü her ne kadar çok uzun yıllar önce Avrupa tiyatrosuyla tanışılmış olsa da, Batılılaşma fikrinin her alana damga vurduğu Tanzimat, Türkiye tiyatrosu için de elbette keskin bir dönüm noktası olmuş, bu

kırılma noktasının ardından Batılı tarzda oyunların yazılıp oynanması hız kazanmıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun çerçeve sahneye taşınmasıyla gelişen Tuluat Tiyatrosu da işte böyle bir ortamda doğmuştur. "Bu topluluklar, Batı oyunlarının konularını genel bir senaryo olarak ele alıp, oyunlarını doğaçlama yoluyla ve geleneksel halk tiyatrosunun oyunculuk üslubuyla, ana çerçeve sahne üstünde dile getiriyorlardı. Batı komedi geleneğindeki efendi-uşak ikilisi Tuluat tiyatrosunun en tutulan iki tipi olmuş, 'uşak' tipi Osmanlılaştırılmış ve 'İbiş' adını almıştı. Böylece Karagöz-Hacivat, Kavuklu Pişekâr tiplerinde görülen 'komik ikili' geleneği Tuluat tiyatrosunda İbiş ve Efendisi ile sürdürülüyordu" (Yüksel, 1995, s. 125-126).

Yavuz Pekman'a göre, "Batılılaşma hareketi Osmanlı için, büyük ölçüde toplumun kendi iç dinamiklerinden kaynaklanmayan, toplumsal altyapının doğal bir sonucu olmaksızın tepeden inme bir olgudur" (Pekman, 2010, s. 10). Dolayısıyla yapı itibarıyla Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan tamamen farklı olan Batı tarzı tiyatronun gelişip yerleşmesi de, Osmanlı'daki mevcut tiyatro yaşantısının kendi içinden yükselen kırılma noktalarına veya yenilik arayışlarına değil de Batılılaşma gayretlerine dayanmaktadır. Bu noktada Pekman'ın vurguladığı şu hususu hatırlamakta yarar vardır: "Batı'nın kültür ürünleriyle, ülkemizin kültürel geleneği arasında önemli bir farklılık, her iki kültür arasında bir çatışma olduğu da unutulmamalıdır" (Pekman, 2010, s. 11). Nitekim Tanzimat döneminde aydınlar nezdinde de süren bu "çatışma" ve tartışma, tiyatronun "dışarıdan" gelemeyeceğini söyleyen Teodor Kasap ile Batı tarzı tiyatroyu sonuna kadar savunan Namık Kemal'i karşı karşıya getirmiştir. (Efe, 2009, s. 80-85)

Nurhan Tekerek ise Türkiye tiyatrosunun Tanzimat'la birlikte Batılılaşma sürecine girmiş olmasına karşın kendi geçmişinden ve birikiminden kopmadığını belirtir. "Tiyatromuzu besleyen kaynaklar, özellikle altmışlı yıllara dek klasik-dramatik yapıda biçimlenmiş Batı tarzı tiyatro olsa da, Osmanlı'dan günümüze uzanan çizgide, zaman zaman belleklerimizde yitip giden, ama doğal olarak hep etkilendiğimiz geleneksel tiyatro birikimimizdir" (Tekerek, 2008, s. 12). Pekman da, "Tiyatromuza ulusal ve özgün bir kimlik kazandırmak için geleneksel tiyatronun malzemesinin kullanılması gerektiği, hemen bütün görüşlerin çıkış noktasını oluşturmaktadır," (Pekman, 2010, s. 13) notunu düşer. Ayşegül Yüksel ise, "1970'lerde Doğu ile Batı arasında yeni bir sentez 'arayış'ı başlar. Bu sentezin temelinde ritüelden kaynaklanan seyirlik köylü

oyunları ile çağdaş sahne estetiğini buluşturma çabası yatar,” (Yüksel, 1995, s. 128) diyerek Mungan’ın da yazdığı oyunlarda böyle bir amaç taşıdığını söyler. Nitekim Mungan da kendisiyle ilgili benzer bir görüşü dile getirir:

Bugün Türkiye’de yazmak, Türkiye’den yazmak aynı zamanda bu Doğu-Batı sorunsalının bir parçası olmak demektir. Bu durumu bilinçlilik düzeyinde bir farkındalık haline getirerek yazan yazarlar dünyaya oradan seslenirler. Bu konuda elbette söylenecek çok şey, etraflıca açıklanmaya muhtaç birçok üst başlık var. Ben kendi payıma, yaşadığım coğrafyanın Doğu Batı arasındaki sıkışmasından açığa çıkan enerjiyi, kendi yazı serüvenim için yaratıcı bir avantaja dönüştürmeye çalıştığımı söyleyebilirim en fazla. (Mungan, 2009, s. 101-102)

Yine Yüksel şunları kaydetmektedir: “Türk tiyatrosunun bugünkü özgün ve modern konumuna ulaşmasında önemli bir etken olan özellikler, hem kent ve kasaba kültürünün ürünü olan geleneksel ‘halk tiyatrosunda’ hem de ‘ritüel’ kökenli seyirlik ‘köylü tiyatrosunda’ bulunmaktadır” (Yüksel, 1995, s. 123).

Yukarıdaki tartışmalardan hareketle, “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme” odaklı çalışmamız için geçmişle günümüz arasında bir köprü kurarak *Mahmud ile Yezida* oyununda, geleneksel öğeler ile Batı tarzı tiyatrosunun buluşma noktalarına ışık tutmak yararlı olacaktır. Çalışmamızı doğru temellendirebilmek içinse en başa giderek, adım adım ilerleyerek ve değişim/dönüşüm çentiklerini takip ederek, oyun kişilerinin geçmişte nasıl konumlandırıldığını irdelemek yararlı olacaktır. Böylece *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyonda hem Doğu’nun hem de Batı’nın izlerini takip edebilmenin ve Beliz Güçbilmez’in kavramlaştırdığı üzere, karakter oluşumunda neyin “zuhur” ettiğini ortaya koyabilmenin önü açılacaktır.

Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi* adlı kitabında şunları kaydetmektedir:

Doğu ve Batı’nın, Yakındoğu’da uygarlığın şafağı doğduktan sonra çağımızda birbirlerini karşılıklı olarak yeniden keşiflerine kadar geçen zaman içinde ilk varlığın, gerçekte biriken iki olanın mitosunda birbirine zıt anlamlar geliştirmiş olmaları, mitolojilerinin ve dolayısıyla psikolojilerinin ne kadar ayrıştığını ortaya koyar. (Campbell, 2016, s. 17-18)

Campbell’in yaptığı bu saptama da bizi, Türkiye tiyatrosuna çok uzun zaman yön veren hatta belki de hâlâ -kısmen de olsa- yön vermeye devam eden Doğulu bakış açısını analize sevk etmektedir. Bu bakış açısı eşliğindeki sanatsal yaratımın; göstermeci, açık biçim, mitos temelli, epik ve epizodik olduğu, dramatik olanı ve katharsisi öne almadığını, kişiler arasında bir çatışma düzlemine öncelik vermekten kaçındığı, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisine her zaman bağlı kalmadığı, daha ziyade sözlü anlatımı

esas aldığı bilinmektedir. Ayrıca Doğu'daki sanat anlayışında olağanüstü olanın çok önemli bir yer tuttuğu, yapıtların döngüsellik ekseninde vücut bulduğu ve saydığımız tüm bu öğelerin, Anadolu'da İslam ve Türk kültürüyle bütünleşerek yeni bir sentez oluşturduğu söylenebilir. Türkiye tiyatrosunun uzunca bir dönemine damga vuran bu edebî ve kültürel altyapıyı göz önünde bulundurarak, öncelikle “Doğu Anlatı Geleneği” ana başlığı altında; Doğu Anlatı Geleneğinin Ana Malzemeleri, Olağanüstü Olanın Cazibesi, Menkıbe ve Kıssadan Hisse Kültürü, Döngüsellik alt başlıklarında birtakım analizlerde bulunarak karakterin nasıl konumlandırıldığına bakmamız yararlı olacaktır.

Yukarıdaki başlıklar altında karakterin izini sürdükten ve Doğu anlatı geleneğini oluşturan temel öğeler ile İslamî anlatı modellerinin karaktere nasıl baktığını, karakter yaratımına ne ölçüde olanak tanıdığını irdeledikten sonra yeni bir yola girecek ve üçüncü bölümde Türkiye tiyatrosunda karakter düşüncesinin yaslandığı geçmişe ışık tutmaya çalışacağız.

Tanzimat'la beraber pek çok alanda Batılılaşma hareketinin başladığını, bu hareketin de tiyatroya yansımalarını belirtmiştik. “1839 Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu yıl İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır” (And, 2017, s. 67). Burası, etkisi günümüze kadar devam eden bir kırılma noktasıdır. Metin And, bu süreci ve getirdiklerini şu cümleyle özetlemiştir: “Her şey sıfırdan başlamıştı” (And, 2017, s. 68). Yüksel'e göre de, “Geleneksel tiyatrodan modern tiyatro anlayışına geçiş Türkler için pek de kolay olmadı. Bir yandan Avrupa tiyatrosu modeline yönelen yazar ve sanatçılar yetişirken, bir yandan da eski gelenek çeşitli biçimlerde sürmekteydi” (Yüksel, 1995, s. 125).

“Geleneksel tiyatro formları, Batı'da olduğu gibi, başka biçimlere dönüşmemiş, örneğin yazılı bir tiyatro şeklini alamamışlardır” (Pekman, 2010, s. 11). Oysa Batı tarzı tiyatrodaki yazar pozisyonu vardır ve oyunlar yazılmaktadır. Üstelik illüzyonu hedefleyen Batı'da karakter dramatik yapının merkezindedir. Temel ögesi güldürü olan ve illüzyon kurmayan Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ise birtakım kalıplaşmış tipler bulunmaktadır (Yüksel, 1995). Peki, bu iki farklı teatral anlayışın kesişme noktası olan Türkiye tiyatrosunun Batı tarzı tiyatroyla tanışma aşamasında karakter yaratımında nasıl bir yol izlenmiştir, bu aşamada bize özgü bir karakter yaratımından söz etmek mümkün müdür? Bu tartışma zeminini oluşturabilmek için “Türkiye Tiyatrosunda Karakterin Temelleri”

ana başlığı altında; Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Karakter ve Batılı Anlamda Doğulu Karakter alt başlıklarına ihtiyacımız olacak.

Bu bölümdeki analiz çabalarımız, hiç kuşkusuz ki bize önemli veriler sunacak, Türkiye tiyatrosunda karakter düşüncesinin temeline dair belli bir görüş kazandıracaktır. Elde ettiğimiz veriler üzerinden geçmişle günümüz arasında bir köprü kuracak, “Çağdaş Bir Doğu Anlatısı Olarak Mahmud ile Yezida” ana başlığını açacağız. Burada da Mahmud ile Yezida'nın Genel Hikâyesi, Batı Etkisi Altında Mahmud ile Yezida, Mahmud ile Yezida'da Doğu Anlatı Geleneğinin İzini Sürme ve Doğu ile Batı Arasında Mahmud ile Yezida alt başlıklarındaki tartışmalarla “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme”ye gayret edeceğiz. Dolayısıyla Mungan'ın üçüncü şahıs ağzından kendisi için sarf ettiği şu cümlelerin *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karşılığını arayacağız:

Farklı dillerin, dinlerin, halkların bir arada yaşadığı Mezopotamya'nın en eski kentlerinden biri olan Mardin'de büyümüş olmasının izlerini bir kültürel iklim olarak yazdıklarında görmek mümkündür. Evrensel izleklerin çevresinde bütün zamanları birbirine bağlayan arketipler, metaforlarla örüntülenmiş katmanlar kurmayı, modern ve postmodern zamanların yeryüzünü kuşatan bilgi ve birikiminden yararlanarak 'yerli' bir birleşime gitmeyi önemser. Dünyanın neresinde okunursa okunsun 'yerli olmak', onun için önemli bir anahtar kavramdır. Bunu farklılık ve aynılık haklarını saklı tutarak dünyaya söz söylemenin bir yolu olarak görür. Kendisine dışarıdan baktığında, ilk söyleyecekleri budur. (Mungan, 2009, s. 102-103)

Yürüttüğümüz tartışmanın bizi ulaştıracağı sonuç bölümünde ise *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyonun belli bir tekniği ima edip etmediği hususunu irdelenecek ve bu oyun üzerinden elde ettiğimiz verilerin ve sorabileceğimiz yeni soruların “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme”de bize nasıl bir perspektif sunduğunu ortaya koymaya çalışacağız.

BÖLÜM 1

DOĞU ANLATI GELENEĞİ

Geçmişten günümüze değin tüm toplumlar duygusal, düşünsel ve estetik dünyalarını somutlaştırabilmek için kendilerine has ifade yolları bulmuş, bu özgün çerçevelerin içine çatısı ve etkisi altında buldukları sosyolojik yapı ile kültürel birikimlerine dayanan içerikler oturtmuş, bunun sonucu olarak da yerkürenin farklı coğrafyalarında çeşitli anlatı biçimleri filizlenmiş, yaşam bulmuştur. Üstelik Mustafa Fadıl Sözen'in *Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti* başlıklı makalesinde belirttiğine göre, "Bu anlatılar toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının göstergesi gibidirler; çünkü onlar, toplumsal düşüncenin (*social mentality*) en yoğun şekilde dışa vurulduğu alanlardır" (Sözen, 2009, s. 131). Öyleyse herhangi bir sanatsal görüşün, eylemin ya da yapıtın dünyanın neresinde boy gösterdiği çok önemlidir. Çünkü o topraklarda hüküm süren kolektif hafıza ile yaşayış örüntüsünün kuşatıcı bir çatıya dönüşüp egemen bir bakış açısı oluşturması, böylece tüm sanatsal manevraları ve eserleri etkisi altına alması, onları çepeçevre sarması mümkündür. Halit Refiğ de bu etkileşime ve olmazsa olmaz ilişkiye şöyle bir yorum getirmiştir: "Hiçbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arındırılmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır" (Refiğ, 1971, s. 65).

Bu durumda belirli bir coğrafyaya ait sanat yapıtları hakkında, konumuz özelinde ise anlatıların ekseni ile içeriklerin tutamakları hususunda yorum yapabilmek, analizlerde bulunabilmek için sadece belli bir döneme odaklanarak, o dönemdeki anlatı yapılarını oluşturan öğeler ile içeriğe yön veren etmenleri ortaya koymak ve irdelemek, üstünkörü bir değerlendirmeye neden olacaktır. Dolayısıyla çok temelli bir çözümleme yapabilmek için de toplumların evrimleşse de kaybolmayan dünyevî ve uhrevî algılarına, kadim zamanlardan beri kendilerini ve diğer varlıkları evrende nasıl konumlandıklarına, bilgiye bakış açılarına ve ona ulaşma yollarına, kültürel kodlarına eğilme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Çünkü geniş çaplı bir analize ancak böyle bir yolla yaklaşılabilir. Aksi hâlde kaynağa inilmeyecek, anlatıların hayat bulduğu zeminin incelenmesi es geçilecek, ortaya konacak görüşlerin yüzeysel olmasına kapı aralanacaktır. Alex

Mucchielli'nin konumuzla alâkalı kaydettiği şu cümleler bakış açımızı derinleştirecek niteliktedir:

Bütün toplumlar, daima, dünyayı, varlıkları ve eşyayı, bunların oluşumlarını ve ilişkilerini tasavvur ediş tarzlarına göre beliren ve aynı zamanda hem deneysel hem çıkarımsal (*deductive*) hem de diyalektik ve yorumlayıcı olan birtakım bilgilerin bütününe sahiptirler. Bu nedenle zihniyet, toplumdaki üyelerin yaratımlarını yönlendirir. (Mucchielli, 1991, s. 22)

Bu bağlamda düşündüğümüzde anlatıların; toplumları oluşturan fertler ile yetke konumundaki güçlerin, uzun zaman dilimleri içerisinde, yazılı, sözlü ya da sözsüz bir uzlaşma içerisinde inşa ettikleri, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kuşaktan kuşağa aktardıkları anlama, anlamlandırma, anlaşılma, görme, gösterme biçimleriyle doğrudan ilintili olduğu sonucuna varabiliriz.

Böyle bir noktadan hareket ettiğimizde karşımıza en temel ayrışma olarak kabul edilen Doğu-Batı ikiliği çıkmaktadır. Salt coğrafi bir karşıtlığa sabitlenmeksizin, birçok açıdan zıt kutuplar olarak değerlendirilen bu iki daire arasında, anlatı düzleminde de çeşitli görüş ve işleniş ayrılıkları vardır. Hem eksen ile süreç tasarımını yerleşik hatta bir nevi kırmızıçizgilerde tutan hem de içeriği oluşturan tüm bileşenleri toplumların maddî-manevî bütünlüklerine dayanarak ilmik ilmik dokuyan, böylece keskin üslup farklılıkları şeklinde belirerek bize çözümleme yapabilme olanağı sunan bu iki geleneği birbirinden ayırıp sadece birine odaklanarak çeşitli yorumlarda bulunmak güçtür. Çünkü ortada standart ölçme araçları ve nicel bir ölçüm olmadığı gibi mutlak bir değerlendirme de yoktur; bağıl değerlendirmede de zaten görelilik söz konusudur. Bu sebeple, aşağıda her ne kadar Doğu'yu örten çatı tanımlanmaya çabalanacak ve bu çatı altında varlık bulan, büyüyen, gelişen Doğu anlatı geleneği odağa alınıp analiz gayretleri bu kapsamda tutulacaksa da, zaman zaman Batı'yı temsil eden sanatsal biçim ile bu biçimin öğelerine ilişkin verilere başvurarak bir kıyas alanı oluşturmaya gidilecektir.

Alt başlıklara geçmeden önce birkaç hususu daha vurgulamak yerinde olacaktır. Doğu anlatı geleneği, oldukça eski zamanlardan beri yazıdan ziyade söze yaslanmış, sözün taşıyıcılığına tutunmuştur ve Milattan Sonra 600'lü yıllardan itibaren İslamî yaşayış ile öğretilerin yoğun etkisi altında kalmıştır. Bunların yanı sıra, Batı'dan farklı olarak organik olarak ortaya çıkan büyük kırılma noktaları yaşamamış, zaman içerisinde çeşitli biçimlerde varlık göstermiş olsa da özde büyük bir değişime uğramamış, temel öğeleri ile eksenini koruma eğilimi göstermiştir. Ayrıca başta Aristoteles, Horatius, Hegel

olmak üzere birçok düşünür tarafından tanımlama çabasına girilen, her bir parçası irdelenen, işlevleri belirlenen, birbirinden farklı kuramsal çerçevelere oturtulan, eleştirel düşünceden hareketle değişik dönemlerde tekrar tekrar yoğrulan Batı anlatı geleneğinin aksine, Doğu anlatı geleneğinde teorik ve eleştirel bir düzlem yeşermemiştir. Buna gereksinim veya ilgi duyulmamış olması mümkündür ya da mevcut kültürel iklim böyle bir alan açmamış olabilir; ancak bu tarzda bir müdahale ile kurallaştırmadan veya tartışma açarak beraberinde değişimi/dönüşümü getirecek bir sanatsal yapılandırmadan özellikle kaçınılmış olması da muhtemeldir. Konuyla alakalı Hakan Savaş, *Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması* başlıklı makalesinde Doğu'da aydınlanmanın kişinin iç dünyasında ve öznel yaşantıların sonucunda gerçekleşeceğinin kabul edildiğini öne sürer ve şunları kaydeder: “Öte yandan bu iç aydınlanmanın kavramlara dökülerek objektif hâle, genel bir bilgi hâline getirilmesi olanaksızdır. Burada ancak semboller ve işaretler vardır” (Savaş, 2006, s. 214). Yani Savaş'a göre, kuramlaştırma ve kritik çabasına bilinçli olarak girilmemiştir. Konumuza ışık tutması bakımından Campbell'ın şu tespiti de oldukça önemlidir: “Hint geleneğinde ebediyetten beri her şey mükemmel biçimde düzenlenmiştir. Yeni bir şey olamaz, öğrenilecek yeni bir şey yoktur, eskiden beri bilgelerin öğrettikleri vardır” (Campbell, 2016, s. 30). Zaten sürekli evrenle veya Tanrı'yla bütünleşmenin salık verildiği Doğu'da, “Kendini yok etme bireysel çabanın ürünüdür” (Campbell, 2016, s. 30). Dolayısıyla Doğu anlatı geleneğinde, kişisel değerlendirmeler üzerinden birtakım kritikler yapmaktan, kuramsal çalışmalarla veya çeşitli formüllerle belli bir sistem oluşturmaya çalışmaktan bilinçli olarak uzak durulduğunu söylemek mümkündür. Beşir Ayvazoğlu ise *Aşk Estetiği* kitabında Doğu anlatı geleneğinde değişim/dönüşüm konusunda alınan pozisyonu şöyle değerlendirmektedir: “Doğulu sanatçı, yeni yollar aramaktan ziyade bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleşmeye ve çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiştir” (Ayvazoğlu, 2013, s. 70). Zaten İslamiyet'in Doğu'yu etkisi altına almasıyla birlikte de “Biz, Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah'inkinden daha güzel olan kimdir?” (Kur'an, Bakara/138) iklimine girilmiş, böylece Tanrısallığı ima eden veya Tanrı'ya özgü olduğu kabul edilen her türlü tavırdan, eylemden ve söylemden sakınma söz konusu olmuş, buna sanatsal faaliyetler de dâhil edilerek ortaya konan eserler böyle bir süzgeçten geçirilmiştir.

Bu nokta itibariyle ve yukarıda sunduğumuz ön bilgilerin sağladığı hazırbulunuşluk ile birlikte daha iyi kavranacağını umduğumuz alt başlıklara geçebiliriz.

1.1. DOĞU ANLATI GELENEĞİNİN ANA MALZEMELERİ

Burada söyleyeceğimiz her şey birtakım genellemelerden ibarettir ve belki bu bölümün en büyük problemi de budur. Çünkü eski dönemlerden kalma teorik çalışmalar olmadığı ya da varsa bile günümüze ulaşmadığı için kaynak sıkıntısı çekilen ve pek de uzak olmayan bir tarihten itibaren kuramsal incelemelere tâbi tutulan Doğu anlatı geleneğini tartışırken, kendi içinde karşılaştırmalı bir analizde bulunabilmemiz hayli zordur. Bu sebeple de daha önce yapılan çalışmalar ile getirilen yorumları baz alacak, onlar vasıtasıyla beliren çizgi üzerinde hareket edeceğiz.

Semir Aslanyürek'e göre anonim halk edebiyatının dünyada en çarpıcı masal örneğini teşkil eden (Aslanyürek, 2014, s. 15) ve kökeni dokuzuncu yüzyıla kadar dayanan *Binbir Gece Masalları*'nı Fransızcadan Türkçeye çeviren Âlim Şerif Onaran, kitabın daha ilk satırlarında şu cümleleri kaydeder: “Doğu kültüründe masallar önemli bir yer tutar. Bir yandan tıpkı Batı'daki ‘chanson de geste’i yayan ‘troubadour’lar gibi bizde de saz şairleri şarkılı öyküler söyleyerek, öte yandan meddahlar geçmiş dönemlerden masallar ve öyküler anlatarak bu geleneği sürdürdüler” (Anonim, 2017, s. 16).

Onaran, kitap için yazdığı önsöze ise şöyle bir giriş yapar: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ederler ki (Haberleri duyuranlar, eserleri nakledenler ve zamanın olaylarını anlatanlar bildirirler ki) diye başlar Doğu masalları” (Anonim, 2017, s. 15). Doğu'da masallara bu tamlamalarla başlanması, görünenin ardında başka bir anlam ve çağrışım da barındırmakta, bu söz öbeklerinin şöyle önemli bir alt metne sahip olduğu göze çarpmaktadır: Her üçünde de anlatma ile dinlemeye işaret edilmektedir. Ayrıca söyleneceklerin, birilerinden ve önceden alınıp başka birilerine ve sonraya taşınacağı, üstelik bunun da sözel bir biçimde yapılacağı ima edilmektedir. Yani tam da Doğu anlatı geleneğinin başat ögesi kabul edilebilecek söz odaklılığa ve sözlü aktarıma vurgu yapılmaktadır.

Nitekim Doğu medeniyeti binlerce yıl boyunca sözlü geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalmış, bunun sonucu olarak da başta efsane, masal, hikâye olmak üzere pek çok türü barındıran oldukça zengin bir anlatı dağarcına sahip olmuş, kültüründen taşan bu yapıtları da daha çok dil vasıtasıyla kuşaktan kuşağa taşımıştır. 600'lü yılların ikinci yarısından itibaren Doğu'yu etkisi altına alan İslamiyet'in de sözün gücünü azalttığı söylenemez. İslâm Dini, putları çağrıştırmaması ve bu sebeple inananların zihnini bulandırması ihtimali olması gerekçesiyle temsile (*mimesis*) mesafeli yaklaşmış; özellikle yasak olup olmadığı konusundaki birtakım fikhî tartışmaların odağında kalan resim, heykel gibi görsel sanat dalları büyük bir gelişim göstermemiştir.

Put tapıcılığı yasaklamak ve bununla mücadele etmek İslam'ın en önde gelen hedeflerindedir. Kuran'da put ve put yapımını yasaklayan, böyle kişilerin şiddetli azaba çarptırılacağını ifade eden pek çok ayet bulunmakla birlikte, sanat anlamında tasvirin ne lehinde ve ne de aleyhinde herhangi bir ayet mevcut değildir. Bu alan mübah/ibaha alanıdır. Böyle olmakla beraber, tarih içerisinde musavvirden ne kastedildiği tartışma konusu olmuştur. Netice itibarıyla, İslam âleminde çok yaygın bir heykel yasağı ile karşı karşıya gelinmiştir. Kur'an-ı Kerim'de böyle bir yasak söz konusu olmadığı halde, İslam âlimlerinin çoğunluğunun bu yönde görüş beyan etmesi, gayet net anlaşılmıştır ki, İslam'ın putperestlik konusundaki hassasiyeti ve endişesi ile alakalıdır. (Yaşaroğlu, 2016, s. 87)

Yaratıcılığın Tanrı'ya mahsus olduğunu kabullenen ve uzunca bir dönem yaratma hazzının yakınından bile geçmek istemeyen Müslüman sanatçılar ise uçsuz bucaksız hayallerini gün yüzüne çıkarırken, genellikle görünüşü taklitten, yani *mimesisten* uzak durarak dışavurumculuğu tercih etmiş, çoğunlukla da anlatıya yönelmiş, onu renklendirmiş ve biçimlendirmişlerdir. Zaten İslâmiyet de Kur'an'ın yanı sıra dinin peygamberinden silsile/rivayet yoluyla nakledilen ve uzun yıllar sonra kayda alınan hadislerle, menkıbe ve kıssadan hisse kültürüyle, bilginlerin vaaz ve nasihatleriyle kendini yaşar kılmıştır. Yani Doğulu insanın zihinsel ve duygusal deviniminde anlatı hep başköşede durmuştur.

İslamiyet, Doğu anlatı geleneğini belirli kısıtlamalarla egemenliğine almış olsa da, Doğu'nun daha eski dönemlerine ve başka bölgelere gidildiğinde de İslâmî bakış açısıyla benzeşen hatta yer yer örtüşen bir yaklaşımla karşılaşmak mümkündür. Örneğin; Milattan Önce yedinci yüzyıla ait kutsal bir Hint anlatısı olan, "Kişiyi cehalet bağlarından koparan ve en yüksek amaç olan Tanrı bilgisi" (Anonim, 1976, s. 7) anlamına gelen *Upanişadlar* şöyle başlar: "Bütün bilgiler ve bütün hikmetler, tıpkı alev alev yanan bir ateşten sıçrayan kıvılcıklar gibi, Tanrı'dan zuhur ederler. Onlar,

Tanrı'nın soluğudur. Maitreyi!" (Anonim, 1976, s. 15). Düşüncenin temelinde de şu cümle vardır: "Var olan her şey, Tanrı'nın tecellisidir" (Anonim, 1976, s. 37).

Burada hemen Müslüman Hallac-ı Mansur'un "Ene'1 Hakk!", yani "Ben Tanrı'yım!" deme noktasına varması ile İslam bilginlerinden Muhyiddin-i Arabî tarafından ortaya atılan "Vahdet-i Vücut" felsefesi akıllara gelmektedir. "Dostum! Sen indirilmiş zikirsin. Öyleyse korunan sensin. Zikir ancak seninle indi. Öyleyse koruyan da sensin. Varlığını fani kılma, çünkü o gerçekten fani olmaz. En nihayette diyeceğin şu: 'Ben O'yum'" (Arabî, 2017, s. 159). Ayrıca Arabî'nin şu sorusu da Vahdet-i Vücut felsefesinin temelini oluşturmaktadır: "Hem varlık hem eser bakımından O'ndan başkası mı var?" (Arabî, 2017, s. 386). Görüldüğü üzere bu felsefede de, kendisinden yaklaşık iki bin yıl önce ortaya çıkan *Upanişadlar*'da olduğu gibi, gören ve görünen her şeyin aslında aynı varlığın yansımaları olduğu savunulmakta, yaratılanlar ile yaratıcı birbirinden ayrı tutulmamaktadır. İşte bu bağlantı geçmişle gelecek arasında somut bir köprü kurmamıza olanak sağlamakta, kültürel devamlılık ve bütünlük hususunda bir ışık yakmaktadır.

Esas itibarıyla Muhyiddin-i Arabî'nin görüşleri, Tanrı'yı içkin değil aşkın olarak konumlandıran, yani zamandan ve mekândan ayrı tutan İslâmiyet'in ana akım öğretilerine aykırıdır. Ancak buna rağmen Hint felsefesi ile Muhyiddin-i Arabî'yi buluşturan bu ortak paydanın, Doğu anlatı geleneğinde büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Örneğin Ayvazoğlu'na göre, "Vahdet-i Vücut nazariyesi hakkındaki tartışmalar aslında konumuzun dışındadır. Fakat bu nazariyenin İslâm estetiğinin teşekkülünde birinci derecede rol oynadığı, şiirden musikiye, süsleme sanatlarından mimariye, resimden gölge oyununa kadar bütün sanat dallarının ardında bu nazariyenin bulunduğu bir gerçektir" (Ayvazoğlu, 2013, s. 81). Bu kapsamda bir kritik yapıldığında, Doğu'nun büyük bir bölümünde, üstelik de binyıllar boyunca kişilerin, varlıkların, tabiatın hatta bütün evrenin birbirinden ayrı ya da farklı varlıklar şeklinde değerlendirilmediği, birleşmenin, birbiri içinde erimenin esas alındığı ileri sürülebilir.

Çin'i ve Japonya'yı içine alan Uzakdoğu'nun kültürünü derinden etkileyen Taoizm'de ise kar karşısındaki bir söğüt ağacı gibi dingin durmak, mücadele etmeyi bırakmak, zıtlıklarla savaşmamak, doğal olanı ve doğadan geleni olduğu gibi kabullenerek eylemsizliği eylem biçimi olarak görmek, en nihayetinde de tanımlanması mümkün olmayan Tao'ya, yani hiçliğe ulaşmak benimsenmiştir. Akıntıya karşı yüzmemenin

salık verildiği bu serüvendeki en önemli lambalardan biri olarak da şu gösterilmiştir: “Ben bu dünyada sadece konuğum. Diğerleri bir şeyler yapmak için koştururken ben bana sunulanla yetiniyorum” (Tzu, 2017, s. 59). Uzakdoğu ile Hint görüşlerine daha yakın bir okumayla bakıldığında birtakım farklılar görülecek olmasına karşın Campbell’a göre, “Temelde iki görüş de ‘Her şey hayaldir: Bırak gitsin’ ve ‘Her şey düzen içinde: Bırak gelsin’ anlayışındadır” (Campbell, 2016, s. 38). Kaldı ki Taoizm’de de bir olma vurgusu vardır: “Tao ve harici âlem farklıymış gibi görünseler de gerçekte bir ve aynıdırlar; tek fark bizim onları nasıl tanımladığımızdır” (Tzu, 2017, s. 31).

Yani Doğu’nun, büyük kitleleri ve geniş kara parçalarını etkisi altına alan bu üç büyük kültürünün/öğretisinin ayrıntılarda birtakım farklılıklar göstermelerine karşın temelde birbirleriyle uyuşmaları, birbirlerine kavuşmaları hatta İpek ve Baharat Yolları sayesinde kendi coğrafyalarından taşarak kaynaşmalarının söz konusu olduğu düşünülebilir. Öyleyse farklı zaman ve zeminlerde Doğu’yu kaplayan, kucaklayan bu anlayışların derinlerde bir yerde oluşturdukları iç içe geçmiş çemberlerden aldıkları güçle ortak bir görüş oluşturmaları gayet olasıdır. Nitekim Joseph Campbell, Doğulu bakış açısının genel eğilimini şöyle özetlemiştir:

Ne insan ne de evren için kişisel özgünlük ve çabayla kazanılacak bir şey vardır. Kendilerini ölümlü gövdeleriyle ve onun edimleriyle tanımlayanlar, elbette ki her şeyi acıyla dolu bulurlar, çünkü onlara göre her şeyin sonu gelmektedir. Fakat kendileri de dâhil her şeyin çevresinde döndüğü sonsuzluğun hareket noktasını bulanlar için her şey olduğu biçimiyle kabul edilebilir, hatta gerçekten de muhteşem ve mucizevî görülür. Sonuç olarak bireyin ilk görevi kendisine verilen rolü oynamaktır. Aynı güneşin ve ayın, çeşitli hayvan ve bitkilerin, suların ve yıldızların yaptığı gibi; direnmeden, hata yapmadan oynamak ve o zaman, belki mümkün olursa bilincini her yerde hâkim olan bütünlük ilkesiyle özdeşleştirebilir. (Campbell, 2016, s. 11-12)

Doğu Mitolojisi adlı kitabında Batılı ve Doğulu kahramanların özelliklerini de tartışan Campbell, Batı’da Tanrının bile kişileştirildiğini, ancak buna karşın Doğu’da bireyin odağa alınmadığını ve kişiliğin devamının olmadığını vurgulayarak şunları kaydeder: “Tipik Batılı kahraman bireyken, dolayısıyla zamanın acı ve gizemiyle ciddi biçimde, ister istemez trajik biçimde uğraşırken, Doğu’nun kahramanı cevherdir. Özünde kişilik yoktur, ölümlü dünyanın hayali uğraşlarıyla dokunulmamış veya bunlardan başarılı biçimde kaçmış sonsuzluğa ait görüntüdür” (Campbell, 2016, s. 255).

Dolayısıyla Batı’da bireysel farkındalığa sahip olma, herkesi ve her şeyi farklı varlıklar olarak değerlendirme, yani ayrı gayrı olma, bir nevi yaşadığı evrenden kendini soyutlayarak onu bilme, anlama, kavrama, tanıma, tanımlama, elde edilen verileri

sınıflandırıp yapılandırarak birtakım analizlerde ve sentezlerde bulunma, böylece ideal olanı arama, yani tümevarım söz konusudur. Ayrıca çok önemli bir husus daha vardır: Batı'nın Tanrı ve tanrıçalarla kurduğu bağ ile bu kutsal varlıkların kendi aralarındaki ilişki oldukça dünyevîdir. Hatta fazlasıyla akılcı ve insansıdır. Meselâ; mitolojiye göre Tanrıların Tanrısı olarak kabul edilen Zeus hayli çapkındır, öyle ki bir Tanrıça olan kardeşi Hera ile evlenmiş, bir zaman sonra onu İo adında başka bir kadınla aldatmış ve Hera da araya giren İo'yu ineğe çevirmiştir. Buna benzer örnekler çoğaltılabilir; ancak esas meselemize döndüğümüzde, Batı'nın takip ettiği bu algı, bilgi ve eylem biçiminin, Campbell'ın Doğu hakkında söylediklerinin tamamen zıddı olduğunu görürüz. Mustafa Fadıl Sözen, Doğu-Batı karşıtlığının şöyle formüle edildiğini öne sürer:

Batı zihniyeti kendini mythos-logos karşıtlığıyla tanıma yoluna gitmektedir. Bu tanımlamadan mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümlerini meşrulaştırmak isteyen despot ve benzerleriyle ilgili bir kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümlenme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi-özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olan bir kavrayışı içermektedir. Analogik olarak Batı 'logos', Doğu ise 'mythos' ile özdeşleştirilmektedir. (Sözen, 2009, s. 132-133)

Batı'nın durduğu nokta, Doğu'ya dair önyargılı bir tavır içerse de kendisi için çerçeveye oturttuğu düşünce sistemi şu görüşü işaret etmektedir: “İyi bir asker olarak değil, gelişmiş tekil birey olarak yaşam ülküseldir” (Campbell, 2016, s. 30). Dolayısıyla “Bireysellik Batı'nın yaşamsal eksenidir” (Saydam, 2017, s. 237). “İradenin özgürlüğüne ilişkin köktenci öğretisi özünde her bireyi ötekenden ayırır, doğa ve Tanrı'nın iradesi de bireyinkinden ayrılmıştır” (Campbell, 2016, s. 30).

Buna göre Batı geleneğinde bir nevi yaratıcı konumunda görülen ve yapıtlarda izi özellikle silinerek perde arkasına gizlenen sanatçının, aynı zamanda bireyin, yapıtlarını inşa ederken, kendi kültürünün benliğe, diğer varlıklara, evrene ve bilgiye dair bakış açısıyla hareket etmesi olağan bir süreçtir.

Ortaya konmuş gerek kuramsal çalışmalar gerekse sanat yapıtları incelendiğinde Batı anlatı geleneğinde şu öğelerin ön plana çıktığı görülecektir: Batı'da anlatılara, anlatıcının gözü yerleştirilmiştir. Bu göz ise parçaların ahenkli bütünlüğü üzerinden, yani tümevarımsal bir bakış açısıyla hâkimiyet kurma, dizayn etme, düzenleme, ideal olanı arama çabası içerisindedir. Bunun sonucu olarak da anlatıcının perspektifinden görüldüğü biçimde yaşam bulan, böylece önceden kararlaştırılmış bir odak noktası etrafında şekillenen olay örgüsü; birbirinin devamı niteliğinde, yani art zamanlı olarak

gelişmiş, sürprizlerden kaçınılarak neden-sonuç ilişkisi içerisinde kurulmuştur. Dolayısıyla dramatik bir yapı oluşturulmuştur. Anlatı, tıpkı zaman algısında olduğu gibi, doğrusal bir eksenle ilerlemiş, değişen dönemlerle birlikte önem hiyerarşisi değişse de karakter yaratımına gidilmiş ve karakterlerin birbirleriyle çatışarak gerektiğinde “diğerlerine” karşı koyması, yaşantıları yoluyla değişmesi, hatta birilerini, bir şeyleri değiştirmesi yeğlenmiştir. Akılcılığın esas alınması sebebiyle mucize gibi durumlar devre dışı bırakılmıştır.

“Şair de ressam veya başka plastik erbabı gibi bir taklitçi olduğuna göre, taklidin üç tarzından birini izlemek zorundadır: Ya nesnelere olduğu gibi gösterir; veya anlatıldıkları gibi; ya da olmaları gerektiği gibi sunar” (Aristoteles, 2008, s. 40). Aristoteles’in çizdiği bu yol temele alındığı için mimesis temellidir; inandırıcılığı incelemesi sebebiyle de yanılmacıdır, kapalı biçimlidir. Üstelik inandırıcılık salt gerçekçilikle birlikte düşünülmemiş, ona ayrı bir yol çizilmiştir: “Poetik’in gereklerine bakacak olursak, inandırıcı bir olamazlık, inandırıcı olmayan bir olanaklılığa yeğlenmeyi hak etmektedir” (Aristoteles, 2008, s. 43). Ayrıca anlatılardan edinilecek duygusal, düşünsel ve estetik deneyim kişiselliğe bırakılmamış, otoriter ve tekil bir bakış açısı ile önceden planlanmış, özdeşleşme mekanizması işletilerek acı ve dehşet duyguları harekete geçirilmiş, böylece kathartik etki yaratma, yani bu tür gerilimli durumlardan arındırma amaçlanmıştır. Savaş’ın belirttiğine göre “Batı teoriye dayanır, idealist ve formalisttir” (Savaş, 2006, s. 213).

Campbell’ın da genel hatlarıyla tarif ettiği Doğu’da ise durum tamamen farklıdır. “Doğu kültür dairesinin düşünce yapısı ‘tumdengelim’e yakındır” (Sözen, 2009, s. 133). İnsanın içine dönmesi, tefekküre dalması, benliğini bırakması, doğal ritme ayak uydurması, her türlü çatışmadan uzak durarak tabiatla barış ve uyum içinde yaşaması, verilen rolü oynaması söz konusudur. Sonuçta Doğu’da, “Ülküsel olan egonun geliştirilmesi değil bastırılmasıdır” (Campbell, 2016, s. 30). Buna koşut olarak da kişiye maddî varlığını, duygularını, düşüncelerini, eylemlerini, kısacası bireyselliğini geri plana itip çatışmadan kaçınarak evrenle (veya İslâmiyet’le birlikte Tanrı’yla) bütünleşmesi, yaşam-ölüm-yaşam kapısını aralaması, böylece sonsuzluk denizine ulaşması salık verilmiştir. Yine *Upanişadlar*’da şöyle denmektedir: “Ölümsüzlüğün sırrı; kalbin arınması, derin düşünme ve insanın manevî âleme dönük gerçek Ben’inin

(Atman) Tanrı (Brahman) ile aynı varlık olduğunu idrak etme yoluyla bulunabilir. Çünkü, ölümsüzlük Tanrı'ya ulaşmaktır" (Anonim, 1976, s. 17). İslâm bilginlerinden Fahrüddin Irakî (1213-1289) ise benzer bir görüşü şu cümlelerle dile getirir: "Sen münferit ve fert olarak gelince gözlerini açtığın zaman senin hep o olduğunu ve arada bulunmadığını görürsün" (Irakî, 1988, s. 21). Öyleyse böyle bir kozmoloji ile düşünce sistemine dayanan ve daha önce söz odaklı olduğunu vurguladığımız Doğu anlatı geleneğinin öğeleri arasına şunları da ekleyebiliriz:

Arada benlik-senlik olmadığı için anlatılara Tanrı'nın veya kutsal bütünlük olarak nitelendirilen her ne ise, onun gözü yerleştirilmiştir. Bu göz, her şeyi aynı anda görebilme gücünü taşıdığına göre, anlatılarda da mutlak başlangıç veya bitiş yahut da herhangi bir giriş-çıkış yoktur. Doğal olarak olaylar art zamanlı değil, epizodiktir, üstelik de epizotlar birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmamıştır. Neden-sonuç ilişkisi akılcıdır, görünüşe göre hüküm verir. Oysa Doğu'da dışa değil, içe bakmak makbuldür; oradaki kurallar sisteminde de olağanüstülük gayet olağan kabul edilir. Ayrıca İslamiyet'e göre, "Tabiat kanunlarını kesin bir sebep-sonuç münasebeti olarak ele almak, Allah'ın iradesini inkâr manasına gelir. Art arda gelen olaylar zorunlu değil, alışılmış bir münasebettir (âdetullah). Bu münasebet Allah tarafından tanzim edilmiştir, öyle olup gider" (Ayvazoğlu, 2013, s. 73). Yani her şey Allah'a, O'nun kudretine ve yaratıcı sıfatına bağlıdır, onun içindir ki mümkün olmayan hiçbir şey yoktur.

Kültür; evrenle ve içindekilerle uyuma, bütünleşmeye dayandığı, durmaksızın bir olanı, bir olmayı vurguladığı için, anlatılarda da tümdengelim tercih edilmiş, herhangi bir çatışmaya yer verilmemiştir. Bireyselliğin terk edilmesi salık verildiği için, kişiler ve kişisel özellikler belirginleştirilmeyerek anlatının gayesine hizmet edecek tarzda tipler kullanılmıştır. Anlatıcı kendini yaratıcıya dönüştürmemiş, en fazla güzelliği keşfedici olarak lanse etmiştir, bunu da satır aralarında vurgulamıştır. Taoizm'de "tüm yaratılış Tao'dan doğar" (Tzu, 2017, s. 79). Nitekim İslâmiyet'te de tek yaratıcı Tanrı'dır. "Kâinat, içindeki tüm varlıkları ile Allah'ın bir sanatıdır" (Gazali, 1993, s. 3390). Ve "Tanrı'yı tanıyan kişi kendini göstermeye kalkışmaz" (Şebüsteri, 1985, s. 74).

Zaman-mekân ilişkisi soyuttur; kişiler ve olaylar birbirlerine tabî zorunluluklarla değil amaca götürecek iplerle bağlanmıştır. Bu sebeptendir ki epik tasarım söz konusudur, illüzyon yoktur, göstermecidir, açık biçimlidir. Olağanüstü öğeler ile sürprizlere sık sık

başvurulmuş, yanılısamadan ve gerçekçilikten özellikle kaçınılmış, tıpkı bakışta ve yaşayısta olduğu gibi, aklın ve somut göstergelerin sınırlarında kalınmamıştır. Bu sebeple de benzetmecî bir taklide, yani *mimesise* kapılmak yerine dışavurumculuk tercih edilmiştir. Kaldı ki zaten gözler içe dönmüş, yüzeyde olanı bırakıp derinlere dalmıştır ve görünenin arkasındaki görünmeyeni aramaktadır.

Özdeşleşme mekanizması işletilmeyerek tekil bir bakış açısı üzerinden acı ve dehşet duygularından arınma hedeflenmemiş, buna benzer tüm sorunların çözümleri metafiziğe bırakılmış, onun da keşif yoluyla, kişisel ve içsel bir yolculukla gerçekleşeceği vurgulanmıştır. Dolayısıyla da anlatılar vasıtasıyla herhangi bir değişim/dönüşüm sağlamak yerine sadece yol gösterme, yürüyüşe eşlik etme, yoldaki işaretlere ve göstergelere genellikle bilişsel açıdan ışık tutma amaçlanmış, yer yer acıma ve dehşet duygularına hitap edilmişse de onlar üzerinden ucu kapalı ve mutlak çözümler sunulmamış, katharsis söz konusu olmamıştır. Ne de olsa “Doğu Düşüncesi sürekli değişen dünya gerçeğinin akılla kavranmayacağını görmüştür. Bu nedenle, dünyayı anlamının yolu onu kavram hâline getirerek bilmek değil yaşamaktır. Bu, bir aydınlanma anıdır, bir yaşantıdır. Bilgi, kişinin iç dünyasında, öznel yaşantısı sonucunda ulaştığı ya da ulaşacağı bir aydınlanmadır” (Savaş, 2006, s. 214). Hatta öyle ki, “İsteyen, dışarı çıkmadan da tüm dünyayı bilebilir. İsteyen pencereden bakmadan da göklerin bütün işleyişini görebilir” (Tzu, 2017, s. 102). Ayrıca doğadaki herkesin ve her şeyin kutsal bütünlük etrafında döndüğü, ölenin sadece beden olacağı, kendilerini tenlerine hapsetmeyerek bir olma yolunda yok olanların ise bu döngüde sonsuzluğu bulacağı kabul edildiği için anlatılar doğrusal değil dögüseldir.

Tarihin ve coğrafyanın derinliklerine inerek, geçmişin ayak izlerinde zikzaklar çizip bir damar bulmayı ümit ederek ana unsurlarına değinmeye çalıştığımız Doğu anlatılarının tüm ögeleri, aynı kadim geleneğe dayanmaktadır ve bu unsurları birbirinden ayırmak ya da herhangi birinin diğerinden daha önemli olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak burada merceğimizi biraz daha büyüterek detaylara tutmamız, sözün liderliğinde diğer ögelerden biraz daha öne çıktığını varsaydığımız “olağanüstülüğe” yoğunlaşmamız yerinde olacaktır. Ardından İslâmî anlatıların belkemiği kabul edilebilecek “menkıbe ve kıssadan hisse kültürü”ne değinmemiz, son olarak da Doğu

anlatı geleneğinin bir unsuru olmasının yanı sıra, İslâmiyet'in çok özel bir değer atfettiği “döngüsellik” ile bölümü sonlandırmamız yararlı olacaktır.

1.2. OLAĞANÜSTÜ OLANIN CAZİBESİ

Doğu, olmazların olmaz olduğu, olağan akışın, yalnızca akıl ile duyu organları tarafından algılanabilen, anlamlandırılabilen araçlarla test edilmediği, aynı sebeplerin her zaman aynı sonuçları doğurmayabileceğinin benimsendiği, mümkünler âleminin çok daha kalabalık ve renkli görüldüğü hatta her şeyin bu âleme dâhil edilebileceği yerdir. Öyleyse Batı'dan bakıldığında olağanüstülüğün doruklarında dolaşan herhangi bir şeyin, Doğu'da olağan kabul edilmesi işten bile değildir. Yani aslında Doğu ile Batı arasında olağan ile olağanüstüyü tanımlama şekli arasında ciddi bir fark vardır.

Doğulu anlayışta insanın sahip olduğu özelliklerden yalnızca bir tanesi olarak sayılan akıl; ona eşlik eden duyu organları sayesinde somut evreni, her şeyin ve herkesin durduğu yer ile verdiği görüntüyü anlayabilir, anlamlandırabilir, kavrayabilir, kavramlaştırabilir. Bu yolla edindiği verileri sınıflayan insan, birtakım analizlerde ve sentezlerde bulunabilir, kanılara varabilir; ancak buralarda gezinmek gereksizdir. Çünkü “Anlayış, anlamdaki aczi anlamaktan ibarettir” (Şebüsteri, 1985, s. 13).

Bilgi elbette çok değerlidir; ancak kişinin kendisinin, diğer varlıkların, tabiatın ve en nihayetinde evrenin özü, görünüşte değildir. İçte ve içerikte olanlar daha önemlidir, esas anlam ve gerçekler burada gizlidir. Asıl maksat da bakışı derinleştirerek bunu görmek, art arda dizilmiş ve sınıksız örtülmüş kapılardan birer birer geçmek, böylece sırların sırrına ermektir. “Her şeyin altında yatan hakikati bilen birisi bu dünyada tehlikeden uzak yaşar” (Tzu, 2017, s. 79).

Bu yolda ise bir yandan kendi içine yönelirken öte yandan ten kafesinden taşmak, böylece zihin ile duyu organlarının gölgesinde inşa edilen dünyayı ve diğer bedensel organları geride bırakarak çeşitli manevî hareket merkezleri bulmak, onlar vasıtasıyla da madde duvarını aşmak, manaya kavuşmak öğütlenmiştir. Ancak mana, varılması gereken bir nokta değil, arayış olarak gösterilmiş, yol yordam çizilmişse de bilgeliğin, kişinin içsel yolculuğundaki keşiflerle elde edilebileceği vurgulanmıştır. “Çünkü

istediği her şeyi kendisinde bulur” (Anonim, 1976, s. 130). Ve denilmiştir ki, “Tanrı nakşının nüshası sensin sen... Dilediğini kendinde ara!” (Şebüsteri, 1985, s. 37). Yani dışarıya bakmanın bir anlamı yoktur; üstelik de böyle bir davranışın, sahibini cehalete sürüklenme ihtimali vardır. “Ne kadar uzağa gidersen o kadar az şey öğrenirsin (Tzu, 2017, s. 52).

Görüldüğü üzere her üç öğretilerde de içe dönme salık verilmiş ve orada etten, kemikten, kandan başka şeyler bulunacağı söylenmiş, yani ruhanî boyuta işaret edilmiş, böylece beden metafiziğe açılmıştır. Ancak insan bedeni, aynı zamanda çokluğun birlik içinde eridiği kutsal bütünlüğün parçası kabul edildiği için benlik, kişisel bir ruh-beden birliğine indirgenmemiştir. “Ben ve senin hakikati candan da üstündür, tenden de... Bu ikisi de gerçek ‘ben’in cüzleridir” (Şebüsteri, 1985, s. 26). Dolayısıyla “kalp gözüyle” bulunacak, üzerlerindeki örtünün kaldırılmasıyla bilgeliğe, kutsal bütünlüğe ulaştıracak olan anahtarlar, içten dışa taşmış, somut ve soyut evrenin dört bir yanına yayılmıştır; her birinin bulunması, kapıların teker teker açılması lâzımdır. Ancak bu yolculukta şunu asla unutmamak gerekmektedir: “Hakkında konuşulabilen, kendisi ifade edilebilen bir şey Tao değildir” (Tzu, 2017, s. 30). Yani süreç sonuçtan çok daha önemlidir.

Tüm bu yaklaşımların genel bir görüş hâline gelip Doğulu yaşamın her noktasına nüfuz etmesi kaçınılmazdır. Bunun doğal sonucu olarak da ocakta yanan ateşin dile gelmesi, Ay’ın ortadan ikiye bölünmesi, peygamberlerin gökyüzüne yükselmesi, ölülerin dirilmesi, havada uçuşan çeşitli kerametler ile mucizelere dayanan doğaüstü olaylar büyük olsa bile olağanüstü değildir; hatta bir anlamda gereklidir. Çünkü bütün bu büyük olaylar, aklı metotlarla anlaşılmayan ancak herkesin kendi seviyesine göre kat ettiği görünmez yolun ve kişilerin içinde gezip durduğu manevî âlemin somut evrene düşen küçük gölgeleridir; üstelik de bir nevi kabul edilen bu görüşün delilidir.

Böyle bir anlayışın orta yerinde yaşam bulmuş, konuşmayı öğrenmiş, olgunluğa ermiş ve sonrasında da kelimelere yön vererek söz sahibi olmuş bir anlatıcı; dilini istediği kadar eğip büksün ya da aynasını ne yana tutarsa tutsun beklenmedik olaylarla karşılaşacak, sıradışlıklarla çarpışacak, ekstrem durumların içinden geçecektir. Kaldı ki salt duydukları ve gördükleri ile değil, kendi yaşantısı yoluyla da şaşılacak şeylere alışacak, hayret vermesi beklenen meseleleri gayet doğal karşılayacaktır. Netice itibarıyla de kurduğu her bir cümlemin esin kaynağı bu altyapı olacak, metinlerine, başka

bir perspektiften olağanüstü gibi görünse bile kendi bakış açısına göre olağan sayılabilecek doğaötesi olaylar ile sürprizler damga vuracaktır.

1.3. MENKİBE VE KISSADAN HİSSE KÜLTÜRÜ

600'lü yılların ikinci yarısından itibaren Doğu'ya yayılmaya başlayan İslâmiyet; gittiği yerlere sadece birtakım dinî kurallar götürmemiş, hükmü altına aldığı oldukça geniş bir coğrafyayı çeşitli açılardan derinlemesine etkilemiş ve bölge insanının genetik kodlarında karşılığı bulunan bir iskelet üzerine oturarak oldukça yeni bir yaşamsal düzen ile kültürel yapı sunmuş, toplumları şekillendirmiştir. Üstelik sanatsal faaliyetler de bu güç karşısında belli bir çerçeveye girerek konulan kurallara göre hiza almıştır. “Bu süreçte tasavvufun asla ihmal edilmemesi gereken belirleyici bir rolü vardır. Bu bakımdan tasavvufu göz önüne almadan İslâm sanatlarını anlamak mümkün değildir” (Ayvazoğlu, 2013, s. 28).

Tasavvuf ise; mürşit olarak tanımlanan dinî bir rehber eşliğinde, dünyaya dair olan her şeyin, ahirette kişiyi bekleyen nimetlerin ve benlik davasının terk edildiği, sonra da tüm bu terk edilenlerin terk edildiği, yani unutulduğu, böylece tek mutlak varlık kabul edilen Tanrı'da yok olunan yoldur. Mürşit daha önce kendi rehberi vasıtasıyla bu yoldan geçmiştir; yolculuktaki işaretlerin ve yön tabelalarının anlamlarını, yol ayrımlarını, dikenleri, sıkıntıları, tehlikeleri bilmektedir. Zaten sadece rehber tarafından verilebilen “insanlara doğru yolu gösterme izni” de, her seferinde başarıyla geçilen manevî sınavların en sonunda manevî bir makam getirmesi neticesinde alınmıştır.

Mürşidin sembolik bir hedef olarak imlediği menzil, aslında hiç varılamayandır. Çünkü bu yolda, “Oldum!” demek “Öldüm!” demektir. Bu zaviyeden bakıldığında sonuç değil, süreç önemlidir. Süreç ise daha çok manevî ortamda cereyan etmektedir ve genel kriterler belliyse de herkesin yolu kendine özeldir. “İslâm ümmetini oluşturan koşullar, doğal aidiyeti reddetmekte; her ne kadar sosyal inanç birlikteliğini vurgulasa da, bu olguyu bireysel seçime, bireysel inanç ve uygulamalara bağlamaktadır” (Saydam, 2017, s. 218). Dolayısıyla bu yürüyüş öyle tekdüze bir şekilde dile dökülecek, somut ve bütünlüklü olarak belli bir çerçeveye oturtulacak gibi değildir. Belki sadece karmaşık

olanı sadeleştirmek, olumsuz örnekler üzerinden birtakım dersler vermek ve olumlu örnekleri göstermek, böylece herkese kendi yolunu buldurmak için hikâyeleştirmeye, hikâyeciklere ihtiyaç vardır. Öğütlerin temelinde şu minvalde bir düşünce yatmaktadır: “Dünyadan sakın. Çünkü dünya hilebazdır, sahtekârdır, zalimdir, aldaticıdır... O öyle bir sahtekârdır ki, telli duvaklı gelin gibi gözlerin kendine doğru çevrilmesini, kalpleri kendine bağlamayı ve âşık etmeyi bilir” (Gazali, 1993, s. 2816). Ancak bu noktada yine hatırlamak gerekir: Sorunların çözüm adresi metafiziktir, dışarısı değildir. Ve “Marifet, ancak manevî tecrübe yoluyla kazanılabilecek vasıtasız bilgidir” (Ayvazoğlu, 2014, s. 98).

Benliğini çoktan geride bırakmış bir din ulusunun kendi yaşantıları üzerinden örnekler vermesi, tevazuya ve ağırbaşlılığa aykırıdır; bu sebeple o, sürekli başkalarının başından geçen olayları anlatır. Talebeler ise gerek mürşitlerinden gördüklerini ve duyduklarını gerekse birbirlerinden işittiklerini alır, dilden dile, kulaktan kulağa, diyardan diyara dolaştırır. Bu anlatıların ilki ve belki de en önemlisi menkıbedir.

Menkıbe, yüce kişilerin kerameti ya da mucizesiyle meydana gelir ve manevî âlemden beslendiği için yoğun olarak olağanüstü öğeler içerir. Dolayısıyla da olay örgüsünde ani değişimler/dönüşümler ile hızlı iniş-çıkışlar vardır; göz açıp kapanıncaya dek dünya dolaşılabilir, her türlü güçlüğü üzerinden bir çırpıda gelinebilir, zamanda ileri ve geri gidilebilir. Ciddi sıkıntılarla karşılaşıldığında ise ilahi yardım imdada yetişir; kişiyi zor durumdan kurtarır. Böylece İbrahim ateşe atılsa bile ateş suya, odun balıklara dönüşür, Firavun ordusundan kaçan Musa Kızıldeniz’i yarar. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf önünde sonunda Mısır’a sultan olur, Medine’deki Ömer İran’daki komutan Sâriye’ye seslenerek dağa çekilmesini söyler.

Menkıbeleri dinleyen talebeler ile onlardan işitenler, böylece duyduklarını kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktaranlar, bu olağanüstülüğe hem duygusal ve zihinsel yönden hazırdır hem de teşnedir. Çünkü inandıkları fakat akıl sır erdiremedikleri ve duyu organlarıyla teşhis edemedikleri soyut evrenden, yani öte dünyadan seslerdir bunlar; hatta belki de somutlaşma yahut hiç olmazsa perdenin aralanması, esintiyi hissetmedir ve bir nevi kanıtlara duyulan ihtiyacı gidermedir. Üstelik de varmak istedikleri ancak henüz kavuşamadıkları yüksek makamların coşkunluk dolu haleleridir. Tabii aynı zamanda yüce kişilere bahşedilen sıra dışı güçlere sahip olabilmek ve gizemli tepelere

ulaşabilmek için, geçici güzelliklerin peşinden koşulmaması hususuna da bir göndermedir. “Uçar kuş olmak istersen bu pis dünyayı kergesin önüne at” (Şebüsteri, 1985, s. 77).

Bu noktadan bakıldığında, İslâmî anlatılarda büyük yer kaplayan kıssadan hisse, menkıbeyi de içine alarak kendine daha geniş bir yayılma alanı bulmaktadır ve tüm anlatıların neredeyse zorunlu olarak bağlı olduğu bir mekanizmadır. Çünkü yüce kişilerin başından geçen olağanüstü olayların aktarıldığı menkıbelerde olumlu üzerinden olumluyu işaret etme söz konusudur; böylece yukarıda bahsedilen tüm getirilerin yanı sıra, yüce kişilere özenmeye, öykünmeye de kapı aralanmıştır. Tabii sadece yüce kişiler ile onların başından geçen olağanüstü olaylar değil, adı sanı bilinmeyen veya pek de mühim olmayan sıradan insanların erdemleri de anlatılara konu edilmiş; böylece iyi, güzel, doğru, üstün olan tutum ve eylemler örnek olarak gösterilmiştir. Ancak bunların yanı sıra, yanlış kararların ve davranışların yol açtığı/açacağı durumlara değinmeye de gereksinim duyulmuştur. Bunun için de yine anlatılara başvurma, dolayısıyla da kıssadan hisseye yoğunlaşma söz konusu olmuştur. Zaten az yemenin, az uyumanın, az konuşmanın makbul olduğu tasavvuf sisteminde anlatıların bunlardan başka bir amaca hizmet etmesi pek de mümkün değildir.

Aykırı örnekler üzerinden ilerleyen anlatılarda; kişilerin sosyal konumları, kimlikleri ya da isimleri yerine, belirli bir olay karşısında nasıl davrandıkları, neler yaptıkları ve bu tavırlarının sonucunda başlarına neler geldiği öne çıkarılmıştır. Genellikle de kötü düşünce ile yanlış eylem ve tutumların yol açtığı olumsuzluklara dikkat çekilmiştir. Yani olumsuz üzerinden olumlu işaret edilmiştir. Netice itibariyle de dinleyicilerin anlatılan olaylardan ders çıkarması, ibret alması ve uzak durması arzulanmıştır. Doğal olarak burada didaktiklik ön plandadır ve hâliyle bir önerme ya da önermeler dizisi vardır. Hatta bazen anlatıların sonunda, önerme yahut önermeler açık açık dile getirilmiş, eğer birden fazla ise alt alta sıralanmıştır.

“Menkıbe ve kıssadan hisse kültürü” olarak adlandırabileceğimiz bu bileşke, sadece tasavvufla ilgilenenlerin dünyasında kalmamış, oradan tüm İslâm âlemine taşmıştır. Günümüzde dahi varlığını ve etkisini koruyan bu kültürdeki en dikkat çeken husus, kadrajın kişilerin bizzat kendisine veya özgün kişisel özellikler yerine sürece, yani belirli bir amaç uğruna yan yana getirilen eylemlerin oluşturduğu olay örgüsüne

odaklanmış olmasıdır. Tam da bu noktada tasavvuf öğretisine göre asıl amacı hatırlamakta fayda vardır: “Kimin gölgesi olduğunu bildin mi, ister öl, ister yaşa... Her şeyden kurtulur, hiçbir şeyle mukayyet olmazsın” (Attâr, 2013, s. 76). Yani zaten asıl mesele, benlik hırkasını çıkararak ve bireyselliği geride bırakarak, çokluğun oluşturduğu birlikte, Tanrı’da yok olmaktır.

1.4. DÖNGÜSELLİK

Her şeyin görünüş üzerinden tanımlandığı, adlandırıldığı, anlamlandırıldığı, kavrandığı, kategorize edildiği, forma sokulduğu bir yerde zamanın, olan bitenlerin ve olmuşların dünyasından şimdiye, oradan da olacakların dünyasına doğru aktığının varsayılması gayet normaldir. Bu görüşe göre, doğrusal bir çizgi üzerinde ilerleyen ve çeşitli dönüm noktaları içeren geçmiş bugüne, bugün ise hayallerle ve hedeflerle örülü geleceğe eklemlenmiştir. Eğilip bükülemeyen, uzaması durdurulamayan bu şerit üzerinde günler birbirini takip etmekte, aylar yılları kovalamakta, asırlar üst üste yığılmakta, çağlar açılıp çağlar kapanmaktadır. İnsan ise bu takvimde, bir mengeninin iki çenesi arasına sıkışmış gibidir; neden-sonuç ilişkisi içerisinde var olur, doğar, büyür, yaşlanır, en nihayetinde ölür, yine neden-sonuç ilişkisi içerisinde yok olur.

Oysa İslam kültüründe genel olarak kabul edildiği üzere, evrenin, eşyanın ve kendisinin anlamını görünüşe hapsetmeyip tüm varlıkların ruhuna yönelenler, orada maddesel birikintiden ve somut bir dizayndan çok daha fazlasını görürler. Böylece kütlenin, hacmin ve eylemsizliğin üzerindeki tortuyu kaldırıp öze inerler: “Ortaya çıkmak, çoğalıp gelişmek ve sonra tekrar gerisin geri çözünüp tekrar erimek... Ebedi geri dönüş sürecidir bu” (Tzu, 2017, s. 52). Netice olarak da Yunus Emre’nin, “Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil,” dizesiyle özetlediği hakikate ererler.

Bu çemberin içinde varlık ile yokluğun algılanışı, yaşam ile ölüme bakış açısı maddî bedenden ve tenden çok daha ötedir. Genel kabule göre herkes ve her şey daima varlık âleminde, çünkü hiç kimsenin kendiliği, hiçbir şeyin müstakil bir mevcudiyeti yoktur, tüm varlıklar aynı ve bir olan asıl varlığın yansımalarıdır. Asıl varlık daima yerinde durduğuna ve duracağına, kesinlikle değişmediğine ve değişmeyeceğine göre,

yansımalar için belki sadece ışık değişiminden kaynaklı bir belirme ve kaybolma söz konusu olmaktadır. Dünyanın, ayın, güneşin ve diğer yıldızların yaptığı gibi sonsuzluğun etrafında durmaksızın dönen bu yansımalar, bir parlayıp bir sönerler, bir görünüp bir kaybolurlar; fakat dolaysız bir varlıkları olmadığı için mutlak bir yokluğa karışamazlar, döngüyü asla terk edemezler, sadece yaşam-ölüm-yaşam kapısını aralarlar. “Her varlığın içindeki Atman’ın, Tanrı Brahman’la bir ve aynı varlık olduğunu idrak eden bilge kişiler, bu hayatı terk ederlerken ölümsüz olurlar” (Anonim, 1976, s. 44).

Doğu’da ikinci anlayış benimsenmiştir ve burada zaman, bir doğru üzerinde doludizgin koşturan bir at değildir. Eski veya yeni, önce veya sonra anlamsızdır; çünkü geçmiş ile gelecek şimdinin avuçlarındadır ve bu sonsuzlukta tayin edilmiş süreler yoktur; anlar vardır. “Âlem bir küldür ve bir göz açıp yumuncaya kadar hemen yok olur, iki zaman içinde baki kalmaz” (Şebüsteri, 1985, s. 54). Muhyiddin-i Arabî’ye göre ise, “Allah, âlemi her nefes yaratandır ve bu nedenle her nefes varlıkların halleri yenilenir” (Arabî, 2017, s. 252). Buna göre en fazla anların oluşturduğu bir bileşkeden bahis açılabilir ve hiçbir an, kendisinden öncekinin devamı değildir, sürekli başa dönülmekte, her seferinde yeniden başlanmaktadır. Dolayısıyla zaman, uzayıp giden dümdüz bir ray üzerinde öteleme hareketi değil, sonsuzluğun etrafında dönme hareketi yapmaktadır.

Doğu’da zamanın ve varlıklar arası ilişkilerin bu şekilde algılanması, buradaki anlatı geleneğinin döngüsel bir yapı üzerine kurulmasına kapı aralamıştır. Bunun sonucu olarak da Doğulu anlatılar genellikle başladıkları yerde bitmiştir. Kahramanların çoğu ise, birtakım olaylar yaşayıp türlü badireler atlatsa da, çeşitli yolculuklara çıkıp memleket memleket dolaşsa da, sonuç itibariyle hareket noktasına geri dönmüştür. Yani zamanda ileri doğru gidilmemiş de içinde bulunulan an açıldıkça açılmış, görülen zemin olabildiğince genişletilmiş ve her şey aynı anda olup bitmiş gibidir. Nitekim zamandan ve mekândan uzak olan Tanrı’ya veya tanımlanması mümkün olmayan kutsal bütünlüğe göre bu zaten böyledir. Yukarıda da belirtildiği üzere anlatılara da bu göz hâkimdir.

Bunların yanı sıra, İslâmiyet’le birlikte döngüselliğin oldukça temel ve çok daha özel bir statüye yerleştirildiğini, fizikî bir döngüyle de bağdaştırıldığını söylemek mümkündür. Çünkü İslâmiyet’e göre işlediği bir günah nedeniyle Cennet’ten çıkarılan

insan için bu dünya bir sınav yeridir, bir misafirhanedir, bir duraktır. Bu da sanki bir andır. Kendini kötülüklerden koruyup emredildiği gibi yaşayan insan, asıl vatanına, yani yine Cennet'e dönecektir. Zaten "Birisine nihayet nedir diye sormuşlar da insanın başladığı yere dönmesidir demiş" (Şebüsteri, 1985, s. 32).



BÖLÜM 2

TÜRKİYE TİYATROSUNDA KARAKTERİN TEMELLERİ

Türkiye tiyatrosu eksenli herhangi bir konuşma ya da çalışma söz konusu olduğunda diller ve kalemler genellikle 1914 yılından sonrasına, yani Dârülbedâyi ile başlayan sürece odaklanır. Akıllara da hemen modern Türkiye tiyatrosunun kurucu öznesi, yön vericisi ve şekillendiricisi olan Muhsin Ertuğrul gelir. Kritiklerde, değerlendirmelerde ya da güncel tiyatro yaşantısında verilen örnekler çoğunlukla son yüzyılı kapsar. Tanzimat dönemi tiyatrosu ise sanki bir karşılaştırma, temele inme ve başlangıca gitme alanı olarak görülür. Yani Türkiye tiyatrosu yaklaşık iki yüz yıllık bir serüvenle yâd edilir ve tiyatromuzdaki ilk kıvılcımlar, yanıp sönen meşaleler, parlamalar, ilerlemeler, duraklamalar, gerilemeler için daha çok bu zaman dilimine bakılır. Üstelik bu tutum pek de yeni değildir; her alanda Batılılaşmanın esas alındığı Tanzimat döneminden beri süregelen bir yaklaşım söz konusudur. Metin And bu konuyla alâkalı şu cümleleri kaydetmektedir:

Geçen yüzyılda, Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık saçıklığına karşı devletin ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi dolayısıyla, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz. Basında da, ortaoyununa belli bir tepki belirmişti; aydınlar ortaoyununa olduğu kadar, Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı. Namık Kemal bunlara 'sû-i edeb talimhâneleri' veya 'sû-i ahlâk mektebi' ve 'bunca rezâletler mektebi' diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu. (And, 2017, s. 44)

Bu paragrafta, kaleme aldığı oyunlarla ve oldukça etkili yazılarıyla ülkemizde Batılı anlamda tiyatro anlayışının ilerlemesine, yerleşmesine öncülük eden aydınların en önemlilerinden biri olarak kabul edilen Namık Kemal'in, eski tiyatro yaşantısını tiyatrodan saymadığı, pek çok aydının da Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu hedef tahtasına oturttukları göze çarpmaktadır. Tespite göre, basın da aydınların safında yer almış, en nihayetinde Batı tarzı tiyatro yüceltilerek asıl ve tek tiyatro anlayışı olarak lanse edilmiştir. Yine bu cümlelerde Tanzimat'ın halktan yükselen bir değişim hareketi olmak yerine bir yönetim politikası şeklinde hayata geçmesinin doğal sonuçlarına da ışık tutulmakta, devlet yöneticilerinin eskinin üzerini örtüp yeniyi ön plana çıkarma gayretlerine değinilmektedir. Çünkü 1500'lü yıllarda Osmanlı'ya geldiği düşünülen ve zaman içerisinde tiyatro yaşantısında önemli bir konuma yükselen Karagöz, And'a göre şöyle bir düzlemde varlık göstermiş ve yol almıştır: "Saltçı bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu sansür tanımaz bir vodvilci,

inancasız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz” (And, 2016, s. 43). Bu hayal perdesi karşısında seyircilerin ve yöneticilerin aldıkları pozisyon da şudur: “Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyü karşılar” (And, 2016, s. 43). Oysa görüldüğü üzere 19. yüzyılda, devleti yönetenlerin Karagöz konusundaki tavrı değişmiştir. Bu tavır değişikliği ile Tanzimat arasında bir bağlantı olduğunu varsaymak mümkündür.

Ceren Özcan’ın tespitine göre, “Türkiye tiyatrosu yüzünü Batı’ya döndüğü andan itibaren, “buralı/yerli olan “geleneksel tiyatroyu” bir olamamışlık perspektifinden okumaya meyletmiştir” (Özcan, 2018, s. 86). Ancak burada şu noktanın altını çizmek yararlı olacaktır: Tanzimat’tan önceki tiyatro yaşantısını mevcudiyetiyle kabul edip özellikleri bakımından yok farz etmek, böylece referans noktası veya araştırma alanı olarak görmemek, göstermemek bütüne yayılmış bir tutum değildir. Nitekim birtakım bilimsel çalışmalarda elbette çok daha eskilere gidilmiş ve Metin And gibi büyük ustaların bakış açısında çok daha eskilere gidilmiş, “geleneksel olan” çalışılmıştır. Fakat yine Özcan’a göre, Türkiye tiyatrosunda “geleneksel olanın” kaderi, toplumsal/siyasal düzlemde meydana gelen “geleneğin reddi” ile benzer şekilde seyretmektedir (Özcan, 2018, s. 86). Belki de Tanzimat’la birlikte Türkiye’deki tiyatro yaşantısında gitgide artan bir etkiye sahip olan Batılı anlayışın beraberinde böyle bir algı getirdiğini ve bu algının da zaman içerisinde genişleyerek bir kaniya, genel bir yargıya dönüştüğünü söylemek mümkündür. Örneğin; Türkiye tiyatrosu konusunda oldukça özverili çalışmalara imza atan isimlerden biri olan Aziz Çalışlar *20. Yüzyılda Tiyatro* kitabının önsözünde şöyle bir görüş ileri sürer: “Geleneksel toplum yapısı içerisinde tiyatro klasikleşmemiştir. (...) Geleneksel Türk Tiyatrosu ise tiyatro yapısı olmayan bir tiyatrodur. Bu da yine Osmanlı toplum yapısının yerleşik toplum özellikleri göstermemesiyle, sivil toplum özellikleri taşımamasıyla açıklanabilir” (Çalışlar, 1995, s. 18).

Aziz Çalışlar’ın, Namık Kemal’in ve diğer aydınların hatta tüm tiyatro insanları ile seyircilerin, Türkiye tiyatrosunun gelişip ilerleyebilmesi için gösterdikleri çaba elbette övgüye değerdir ve koşulsuz, tereddütsüz bir saygıyı hak etmektedir. Kaldı ki bu tutumun doğruluğunu-yanlışlığını tartışmak çalışmamızın tamamen dışındadır. Ancak Geleneksel Türk Tiyatrosu’nu dışarıda bırakıp Batı tarzı tiyatroya odaklanarak hareket

etmemiz hâlinde Türkiye tiyatrosu hususunda ortaya koyacağımız görüşler, kesintilerin etkisiyle derinleşemeyip yüzeysel kalabilir. Çünkü bu bakış açısıyla hareket edildiğinde, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde bile kendine yer bulmuş, Osmanlı'ya sığınan İspanyol ve Portekiz Yahudilerinin buradaki teatral faaliyetleri görmezden gelinmiş, Osmanlı Ermenilerinin Türkiye tiyatrosuna sundukları büyük katkının üzeri örtülmüş, Geleneksel Türk tiyatrosu ile günümüz arasına kalın bir set çekilmiş olur.

Öyleyse tüm bu görüşlerin ışığında, “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme” amacını taşıdığımız bu çalışmada sadece son iki yüz yıldaki değişim/dönüşüm eğrisine bakmamızın bizi kapsamlı bir analize ve çok temelli bir yoruma götürmeyeceği açıktır. Çünkü yukarıda da kısaca değinildiği üzere, Türkiye’de Tanzimat’tan önce de bir tiyatro yaşantısı ve anlayışı vardır. Üstelik Ayşegül Yüksel’e göre, Doğu ile Batı’nın bulunduğu bir ortamda varlık gösteren Türkiye tiyatrosu, bir yandan Batı tiyatrosuyla bütünleşmiş öte yandan Doğu’nun özelliklerini taşıyan geleneksel gösteri biçimlerini modern tiyatrodaki değerlendirmiştir (Yüksel, 1995, s. 123). Yani tartışmaları bir kenara bırakacak olursak, çağdaş tiyatromuzda geçmişten kopuş veya önceki tamamen yok sayma gibi bir durum söz konusu değildir. Öyleyse “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun izini sürme”ye çabaladığımız bu çalışmada öncelikle Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda karakterin yerine bakmak yararlı olacaktır. Ardından da Tanzimat’tan beri benimsediğimiz Batı tiyatrosu (And, 2017, s. 182) çerçevesinde yaratılan Doğulu karakterlerin ilk örneklerine ışık tutmaya ve Doğu ile Batı’nın kaynaştığı yere bakmaya ihtiyacımız vardır. Bu tartışma bize, *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyonu daha iyi anlayabilmemiz için zemin hazırlayacaktır.

2.1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU’NDA KARAKTERİN YERİ

Türkiye coğrafyası kadim zamanlardan beri birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış, farklı dönemlere, devletlere, milletlere ve kavimlere ait oldukça çeşitli ve renkli kültürleri bir yandan kendi hafızasına kazırken öte yandan kuşaktan kuşağa, toplumdan topluma aktarmış, böylece geçmişle gelecek arasına mozaikten bir köprü kurmuştur. Anadolu’ya gelen Müslüman Türkler ise, karşılaştıkları bu altyapının üzerine kendi kültürel birikimleri ile düşünce modellerini eklemiş, Osmanlı İmparatorluğu’nun üç kıtaya

yayılan topraklarından gelenler, getirilenler ve edinilenler de bu kültür alışımına ciddi anlamda katkıda bulunmuştur. Bu etkenlerin bir araya gelmesinin sonucunda da Anadolu Türkleri yepyeni bir kültürel yapıya kavuşmuş, dolayısıyla özgün bir tiyatro dili ve yaşantısı oluşturmuştur. (And, 2017)

Köylü Tiyatrosu ile Halk Tiyatrosu alt başlıklarında inceleyebileceğimiz ve Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak adlandırılan bu tiyatro anlayışı uzun yıllar boyunca aynı çerçeveyi ve içeriği kullanmış, oturduğu zemin ile harcını karan öğelerini asırlarca koruma eğilimi göstermiştir. Özellikleri bakımından Batı tarzı tiyatrodan oldukça farklıdır hatta neredeyse tersidir.

Her şeyden önce sahnemiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmazlar. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir. Güldürü ögesi asaldır, gerçekçi değildir -ileride de değineceğimiz açık biçim, göstermecî ve soyutlaştırma gibi belirli yöntemlere dayanır. Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır. (And, 2016, s. 12)

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda oyun birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izleyen yoğun bir olaylar dizisine dayandırılmaz. Gevşek bir dokuya ve episodik bir yapıya sahiptir. Bu yapı içinde oyunda doğaçlama yoluyla değişiklik yapılabilir. Böylece Türk tiyatrosu 'kapalı biçim' özellikleri taşıyan 'gerçekçi tiyatronun tam tersine, 'açık biçim' özelliği taşır. Oyunculuk, sergilenen olayın yalnızca bir 'oyun' olduğunu seyirciye de hissettiren (illüzyonist olmayan) 'göstermecî' üsluptadır. (Yüksel, 1995, s. 125)

Görüldüğü üzere, Metin And ile Ayşegül Yüksel'in genel bir çerçeveye oturttuğu Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğeleri arasında Batılı anlamda karakter yoktur ve bu tiyatronun yukarıdaki özelliklerini göz önünde bulundurduğumuzda böyle bir karakterin olması pek de mümkün gözükmemektedir.

Halk tiyatrosunun bütün bu türleri için önemli olan, oyuncuların oynadıkları kişiler ve onların davranışları, yani karakterler değil, o kalıplaşmış tipten arkasında bulunduğu bilinen ustanın söz ve davranışlarıdır. Sonuç olarak, bütün türlerde, oyun kişileri (tipler) gerçekliğin 'anlatım'ı veya 'aktarım'ı için birer araçtır. (Pekman, 2008, s. 28)

Turgut Özakman'a göre de Karagöz, Hacivat, Kavuklu, Pişekâr, İbiş gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki kişiler; insanın, milletinin, sınıfının, konumunun, mesleğinin bazı belirgin, ortak niteliklerini taşıyan ama kişisel özellikleri ve psikolojik boyutları olmayan stilize kişilerdir, dolayısıyla tip kategorisinde değerlendirmelidir (Özakman, 2017, s. 114). "Tip, karakter ve durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir sentezdir. Tipi tip yapan kişinin bireysel özellikleri

değil, insani ve toplumsal tüm belirleyicilerin onda bir araya gelmiş olmasıdır” (Aslanyürek, 2014, s. 114).

Bununla birlikte bu tiyatro anlayışında, seyirciyle buluşmadan önce bir masa başı çalışması yapılmamış, yani belli bir olay örgüsü olsa da yazılı metin oluşturulmayarak oyunlar doğaçlamaya dayandırılmış, soyutlamaya başvurularak kapılar gerçekçiliğin yüzüne kapanmış, yanılısma reddedilerek açık biçim ve göstermeci bir seyirci-oyun ilişkisi kurulmuştur. Bu tür belirleyici ve inşa edici öğelerin hükmü altındayken de, karakter yaratımından çok uzağa düşülmesi, yola kalıplaşmış tiplerle devam edilmesi gayet normaldir. Çünkü merkeze güldürü ögesi alındığına göre zaman içerisinde birçok testten geçerek seyircilerdeki mizahî karşılıkları saptanmış tiplerin oyun kişisi olarak seçilmesi, onların karşıtlıklarından yararlanılması, böylece koşullu uyarıcılara koşullu tepkiler verilmesine gayret edilmesi doğaldır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda taklit çok önemli bir yer kaplamaktadır; ancak buna rağmen birtakım özellikleri olan karakter yaratımına gidilmemiştir. Çünkü “Söz konusu olan, kişilik özelliklerinin gülmece yaratacak şekilde vurgulanmasını sağlayacak kısa kısa eylemlerin taklididir, ortada gülmece yaratan bütünlüklü bir eylemin taklidi yoktur” (Balay, 2010, s. 104). Kaldı ki soyutlaştırmanın benimsendiği bir yerde oyun kişilerinin tamamen gerçek insanlar gibi sunulması, gerçek insanlarla örtüşen doğal davranışlarda bulunması düşünülemez; dolayısıyla karikatürize edilmeleri sanatsal eğilimin getirdiği bir gerekliliktir. “Geleneksel halk tiyatrosu türlerinin tümünün, herhangi bir çabaya gerek duymaksızın, kendiliğinden göstermeci olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin illüzyon içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyicinin gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını görmekteyiz” (Pekman, 2010, s. 23). Meddah, konu yelpazesinin zenginliği bakımından her zaman güldürü ögesini odağa almayıp hatta zaman zaman seyircilerde, hikâye kişileriyle özdeşleşme hissi uyandırsa da öyküleme ile taklit temelli bir performans sergilemesi, üstelik role büründüğünü gizlemeyerek bunu açık bir şekilde yapması sebebiyle, dramatik karakter yaratımını zorlayan bir oyuncu ya da anlatıcıya dönüşmemiştir. Yine Yavuz Pekman’a göre de, “Meddah’ın kapalı biçim veya yanılısamacı bir tiyatro formu olduğunu söylemek mümkün değildir” (Pekman, 2010, s. 26).

Burada Şu noktanın da altını çizmek gerekir: “Geleneksel tiyatronun hiçbir türü yazılı ve kapalı metinler içermez” (Pekman, 2010, s. 29). Dolayısıyla bu tiyatrodaki yazar pozisyonu da yoktur. Oysa karakterin önceden herhangi bir çalışma olmaksızın belirmesi, ortaya çıkması oldukça zordur. Nitekim oyun yazarı, yarattığı oyun dünyasındaki karakterleri yaşar kılmaya çalışırken, onları ya oyunun ana eylemiyle ve olay örgüsüyle bütünlük arz edecek şekilde ya da direkt karakter temelli bir altyapıyla biçimlendirir. Ancak her koşulda karakterlerine birtakım özellikler verip onlar arasında özel ve tanımlanmış bir ilişki ağı kurar (Truby, 2018, s. 56). Her bir karakterine belli dramatik gereksinimler verir, etrafıca tanıdığı bu karakterleri ilginç kılmak için yollarını arar ve seyircilerle karakterleri arasında birtakım duygusal ve düşünsel bağlar kurup onları inandırıcı kılar (Aslanyürek, 2014, s. 110). Karakterlerine psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik boyutlar vererek onları belli bir derinlikte, üç boyutlu olarak tasarlar (Egri, 2012). Karakterlerinin eylemlerini olasılık ve zorunluluk kuralına göre geliştirir, ileri taşır (Aristoteles, 2008, s. 24). Üstelik gerçekçi tiyatrodaki seyircilerin karakterleriyle özdeşleşmesini (Vogler, 2014, s. 74) böylece katharsis yaşamalarını bekler. Oysa Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda neden-sonuç ilişkisi ile organik bir bütünlük olmadığı gibi açık biçim ve göstermecî anlayış söz konusudur. Dolayısıyla sürekli kendini açıklayarak ne yaptığını/yapmaya çalıştığını söyleyen, sır saklamayıp sonraya dair güçlü önsözlerle bilgiler sunan, seyir esnasında olup biten her şeyin sadece bir oyundan ibaret olduğunu tekrar tekrar vurgulayan bir oyun kişinin inandırıcılık amacı taşıması, bir karakter yaratma veya bir rolü canlandırma çabasının olmayacağı açıktır. “Öyle ki, geleneksel tiyatronun seyircisi, sahnede olup bitenin oyun olduğunu bilmekle kalmaz, aynı zamanda ona katılabilme ya da oyuna müdahale edebilme hakkına da sahip olur” (Pekman, 2010, s. 25). Böyle bir pozisyonda konumlanan seyircilerin ise oyun kişileriyle özdeşleşmeye varacak bir bağ kurması veya katharsis yaşamaları olası değildir. “Geleneksel tiyatromuzun tüm türleri, metin, oyunculuk, oyun yeri ve diğer teknik elemanlarıyla gerek yapısal, gerekse biçimsel olarak, izleyicinin oyunla özdeşleşmesini, onu gerçekliğin bir parçası gibi algılayarak kimi duygularını açığa çıkartıp belli bir arınma yaşamalarını, kendiliğinden ortadan kaldırmaktadır” (Pekman, 2010, s. 34).

Yukarıda ortaya koyduğumuz görüşlerden yola çıkarak şöyle bir sonuca varabiliriz: Geleneksel Türk Tiyatrosu’na yön veren tüm öğeler, hem birbirini çağırarak hem de tamamlamaktadır. Bu öğelerin hepsi de bir önceki bölümde etrafıca irdelenen Doğu

anlatı geleneğinin ana malzemeleri arasındadır. Bu teatral anlayışın oluşmasında, hâkim olunan coğrafi alanın genişliği ile soyun etkisi de söz konusudur; ancak İslâmiyet'in ve tasavvufun belirleyici, şekil ve içerik verici bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla yukarıda bahsi geçen nedenlerden ötürü karakter yaratımına özellikle gidilmemiş olma ihtimali çok yüksektir. Ayrıca Tanzimat'a kadar Batı'dakine benzer bir tiyatro anlayışı yükselmemiştir; ancak bunu, Batı tarzı tiyatrodan hiç haberdar olunmamasıyla açıklamak eksiklik yaratabilir. Çünkü başka hiçbir bağlantı olmasa bile, İspanyol ve Portekiz Yahudileriyle Osmanlı'ya gelen tiyatro Batıdır, hatta Evliya Çelebi çağının on iki ünlü oyuncu topluluğunu anlatırken onların sergilediği oyunu bir giriş gelişme bitiş ekseninde anlatmakta, olay örgüsünde ise neden sonuç ilişkisine yer vermektedir” (And, 2017, s. 50-51). Burada şu noktanın altını çizmek yararlı olacaktır: Belki de Osmanlı, Batı tarzı tiyatro ile Tanzimat'tan çok daha önce tanışmıştır; ancak ona meyletmemiş ya da ilgi duymamıştır. Yine yeni bir varsayım, Müslümanların gayrimüslimlere benzememe konusundaki hassasiyetleri bu tutumu doğurmuş olabilir. Nitekim San Lazzaro dışına taşan Ermeni Mıkhitarist tiyatrosu da 1810 yılında İstanbul'da ilk seyircilerini ağırlar ve “Etkinlik İstanbul'da günün konusu olur” (Zekiyan, 2013, s. 35). Batı tarzı tiyatronun İstanbul'da ve Anadolu'da karşılığını bulması bu tarihten itibaren gerçekleşse de Osmanlı'nın geneline yayılması, devletin aslı unsuru olarak görülen Türk-Müslüman kesim tarafından benimsenmesi çok uzun zaman almıştır. Zaten Aristoteles'in tanınmasına, eserlerinin çok iyi bilinmesine karşın “Yunan sanatlarının İslâm dünyasında hiçbir şekilde benimsenmediği bir gerçektir. Beşir Ayvazoğlu'nun değerlendirmesine göre ise, Putperestlikle savaşılan bir dinin mensupları, yakışsız işler yapan tanrı ve tanrıçaların dünyasına nasıl ilgi duyabilirlerdi?” (Ayvazoğlu, 2012, s. 18).

2.2. BATILI ANLAMDA DOĞULU KARAKTER

Türkiye tiyatrosu Tanzimat'la beraber yeni bir döneme girmiş, o zamana değin kültür-sanat alanında hâkimiyetini sürdüren Doğu temelli özgün tiyatro geleneği Batı tarzı tiyatroyla tanışmıştır. Ancak bu tanışıklık mevcut tiyatro yaşantısının krize uğraması yerine, imparatorluğun dağılmaması için kapsamlı yeniliklere ihtiyaç duyan ve çözümünü de yüzünü Batı'ya çevirmekte bulan devlet yönetiminin siyasî adımlarına dayanmıştır.

Dönemin aydınları ise gerek açıklayıcı ve yönlendirici yazılarıyla gerekse kaleme aldıkları Batı tarzı oyunlarla bu tiyatronun ilk örneklerini vermiş, usulünü ve esaslarını belirleme yolunda çalışmalar yapmıştır. Fakat burada oldukça önemli bir husus vardır: Çok daha önce tanışılmış olmasına rağmen, Batı tarzı tiyatronun Türk-Müslüman seyirciye ulaşması ve tüm ülkeye yayılması; geleneksel tiyatro yaşantısının kendi içinden yükselen doğal, olası veya zorunlu bir değişim hareketinin öncülüğünde değil, birtakım siyasal ve sosyal problemleri geride bırakarak tebaasını bir arada tutmayı uman devlet yönetiminin refleksleriyle gerçekleşmiştir.

Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı. Bunun ne bilinmedik bir dünya olduğunu Sefaretnamelerdeki gördükleri tiyatroları ve temsilleri anlatırken Türk elçilik ilişkilerinin çocuksu tanımlamalarından anlayabiliriz, Karagöz, Meddah, ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisinin, bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi. (And, 2017, s. 68-69)

Tabii Metin And burada Osmanlı Devleti'nin kurucusu olan ve en geniş toplum katmanını oluşturan, ayrıca gerek sosyokültürel açıdan gerekse herhangi bir konuda belirleyicilik bakımından hâkim güç konumunda bulunan Türk-Müslüman halkın Batılı tiyatroyla karşılaşmasına, tanışmasına değinmektedir. Nitekim onlar için böyle bir durum söz konusudur. Dolayısıyla bu yepyeni tiyatro yaşantısının geniş katılımlı yaratıcı, icracı ve seyirci kitlesi tarafından kabul edilip içselleştirebilmesi, genel teatral algının bu yöne evrilmesi hayli zaman almıştır. Ancak öte yandan Türk ve Ermeni dillerinde yazılan Batı orijinli ilk tiyatro metinleri 1700'lü yılların sonundan itibaren, o dönemde Osmanlı toprağı kabul edilen Venedik'in San Lazzaro adasındaki Mıkhitarist Manastırı'nda kaleme alınmış, manastır çatısı altında ve Venedik'te düzenlenen karnavallarda seyirciyle buluşmuş, Mıkhitarist okulları sayesinde İstanbul'a kadar gelmiş, ardından Anadolu'ya yayılmıştır. Mıkhitarist Manastırı'nın arşivinde, aralarında İstanbul'da geçen "Hasan Kadı Yev Hırya Avram" (Kadı Hasan ve Yahudi Avram, 179?), "Hırya Tellal Yev Mehemmed Çelebi" (Yahudi Tellal ve Mehemmet Çelebi, 179?), "Bekri Musdafayi Nıgarakırı" (Bekri Mustafa'nın Karakteri, 1807) oyunları olmak üzere, "On beşten fazla Türkçe komedi ve dram vardır" (Zekiyan, 2013, s. 26).

Batı tarzı tiyatronun Osmanlı'ya yerleşme pratiğinde oldukça önemli katkıları olan bu ilk adımlar ile öncü çalışmalarda şekilsel olarak Batılı form kullanılmış ve karakterlere özel isimler konmuşsa da karakter yaratımını destekleyecek şekilde bir dramatik yapı

kurulmamıştır. Çünkü Mikhitarist Manastırı'nda kaleme alınan oyunların yazarı olan din adamlarının çok önemli bir kısmı İstanbul'dan veya imparatorluğun diğer şehirlerinden oraya gitmiştir. Dolayısıyla modern Türkiye tiyatrosuna giden yoldaki ilk taşları döşeyen bu yazarlar, her ne kadar Batılı formu kullansalar da, teatral yaratımlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun esintisiyle hareket etmişlerdir. "İçerik olarak geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarının etkisi altında kaldığı aşıkâr olan ama biçimsel anlamda 'modernlik' arz eden bu ilk Türkçe tiyatro oyunlarını yazar ve onlara sahne üzerinde hayat verirken hangi itkilerle hareket ettiklerini hayal etmeye çalışmak heyecan vericidir" (Manok, 2013, s. 166). Nitekim yukarıda adı geçen ve inceleme imkânı bulduğumuz her üç oyunda da kişiler özgün karakter özelliklerine sahip olmak yerine, toplumdaki farklı etnik ve dini kökenlere sahip insan modellerini ya da çeşitli meslek gruplarını temsil etmektedir, yani tip özelliği göstermektedir. Osmanlı'da henüz birey düşüncesinin gelişmediği ve ilk Türkçe oyunları kaleme alanların Geleneksel Türk Tiyatrosu etkisi altında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yarattıkları karakterlere dair kişisel özellikleri belirginleştirmeyen oyun yazarlarının içinde buldukları psikolojik, sosyolojik ve sanatsal koşullar daha iyi anlaşılacak, böylece bu oyunlarda özgün karakterlerin varlık gösterememesi doğal sonuçlara bağlanmış olacaktır.

Batı tiyatrosunun Osmanlı'ya yerleşme pratiğinde önemli bir yer tutan uyarlamalarda da hem olay örgüsü hem de karakterler yerleştirilmiş, oyun kişilerinin seyircilere tanıdık gelecek özellikleri ön plana çıkarılarak bu özelliklerin altı çizilmiş, böylece Geleneksel Türk Tiyatrosu birikiminden faydalanılmış, karakteristik özellikler öne çıkarılmamıştır.

Tanzimat döneminde başlayan Batı tiyatrosunu tanıma ve benzerini uygulama süreci içinde Batılı yazarların oyunlarından çeviriler ve uyarlamalar yapılırken, dilimize çevrilen ya da doğrudan bizim yaşantımıza uyarlanan yabancı oyunlarda kendi değer yargılarımıza göre kimi değişiklikler yapıldığını görürüz. Ahmet Vefik Paşa'nın Zor Nikâhı (Le Mariage Force), Tabib-i Aşk (L'amour Medecin), Meraki (Le Malade Imaginaire), Zoraki Tabib (Le Medecin Magr) adlı oyunları, Âli Bey'in Ayyar Hamza (Les Forberies de Scapen) Teodor Kasap'ın Pinti Hamit (L'avare) adlı oyunları bu doğrultuda yapılan çalışmaların en başarılı olanlarıdır. Bu uyarlamalarda oyun kişilerinin tipleri, tavırları bizim seyircimizi yadırgatmayacak biçimde yerleştirilmiş, kimi durumlar bizim yaşayış biçimimize uygun düşecek şekilde yeniden kurgulanmış, olaylar bizim değer yargılarımız doğrultusunda yorumlanmış, özellikle aile ilişkilerinde bizim aile yapımıza uygun düzenlemeler yapılmıştır. Örneğin Moliere'in oyunlarında dramatik düğümler akıl ve mantık doğrultusunda çözümlenirken, bu oyunlar dilimize ve kültürümüze uyarlanırken yazgının kaçınılmazlığı üzerinde durulmuştur. (Şener, 2011, s. 5-6)

Osmanlı tiyatrosunun Batı referanslı bir noktaya evrilmesiyle birlikte de yine buna benzer bir çabayla ortaoyunu çerçeve sahneye ve salona taşınmış, bunun neticesinde de

19. yüzyılın sonlarına doğru Tuluat Tiyatrosu doğmuştur. Bir metne sıkı sıkıya bağlı olmayıp doğaçlamaya dayanan, böylelikle her temsilde farklılaşan, açık biçim özelliklerini ve göstermecilik anlayışını koruyarak bir geçiş dönemini omuzlayan bu türde, “Biçim ve üslûp öylesine farklıdır ki, buna bir değişim bile denemez belki, bütünüyle bir yeniden doğuş olduğu söylenebilir olsa olsa” (Güçbilmez, 2016, s. 94). Karakter yaratımı ile derinliğinin, karakteri belli bir tasarım sürecinden ve inandırıcılık süzgecinden geçirmeye sağlanabileceğine daha önce değinmiştik. Tuluat Tiyatrosu’nda ise Batılı bir seyirci-sahne-oyun ilişkisi yeğlemesine karşın bu amaç ilk etapta şekil üzerinden kendini yaşar kılmış, teatral alışverişe ise Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndaki sunum-seyir ilişkisi yön vermeye devam etmiştir.

Tuluat Tiyatrosunda Batı tiyatrosu öykülerinin kaba taslak benzerleri, Ortaoyunu üslubuyla ele alınmış ve Batı tiyatrosunda olduğu gibi bir sahne yükseltisi üzerine taşınmıştır. Bu oyunlarda, özgün oyundaki ihanet, cinayet gibi dramatik oyunların, aşk gibi, pişmanlık gibi, yoğun tutkuların çarpıtılarak gülünçleştirildiği, doğaçlamalarla yerleştirildiği, şarkı ve danslarla renklendirildiği görülür. Artık seyircinin alışkanlığını ve beklentisini doyuracak formül kendiliğinden bulunmuştur. (Şener, 2011, s. 7)

Öyleyse yazılı metinlere dayanmadığı için, örneklerini inceleme olanağı bulamadığımız bu temsil biçiminde, Geleneksel Türk Tiyatrosu’na ait öğelerin içeriği belirlemesini göz önünde bulundurarak oyun kişilerinin; sınırları kaba hatlarla çizilmiş tipik özellikler taşıdığını, dolayısıyla karakter yaratımına veya derinliğine gidilmediğini varsayabiliriz.

İbrahim Şinasi (1826-1871) tarafından kaleme alınan ve 1860 yılında Tercüman-ı Ahvâl gazetesinde yayımlanan Batı tarzı ilk Türk tiyatro metni *Şair Evlenmesi*’yle birlikte Türkiye tiyatrosunun Batılı perspektife kavuşması yolunda oldukça önemli bir eşik atlanmıştır. “Öz ve biçim olarak Moliere’in *Zor Nikâhı* adlı oyununun paralelinde kurgulanmış olan, ayrıca *Zorla Evlenme* adlı Karagöz oyununun konusunu da çağrıştıran bu oyundaki mahalle yaşantısı bizim geleneksel mahalle merkezli yaşama biçimimizi yansıtır” (Şener, 2011, s. 8). Çünkü bu tarihten itibaren Türkiye tiyatrosunda yazılı metne dayalı bir yaşantı gelişmeye başlamış, Namık Kemal (1840-1888), Ahmet Mithat (1844-1912), Abdülhak Hamit (1852-1937), Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1931) başta olmak üzere pek çok yazar farklı türlerde oyunlar kaleme almışlardır. Fakat burada şunu vurgulamak yerinde olacaktır: Cevdet Kudret modern Türkiye tiyatrosunun inşasında kritik bir nokta olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi*’nin, ortaoyunu ve Karagöz gibi yerli oyun gelenekleri ile Fransız tiyatrosunun sentezi olduğunu belirtir (Şinasi,

1959, s. 13). Dolayısıyla kurulan dramatik yapı ve sahne direktifleri bakımından Batılı olan, ayrıca inandırıcı bir tiyatro dili ortaya koyan *Şair Evlenmesi*'nde, oyun kişileri Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel prensiplerine uygun olarak çizilmiş, belirli zümrelere veya özelliklere sahip insanların temsil edilmesi yoluna gidilmiş, özgün bir karakter yaratımı söz konusu olmamıştır. Laurent Mignon oyunun başkişisi Müştak'ın karakter yapısını analiz ederken şunları kaydetmektedir: "Araştırmacılar, Müştak'ı daha çok Tanzimat edebiyatının önemli tiplerinden alafrangacı züppenin bir prototipi olarak değerlendirmişlerdir" (Mignon, 2010, s. 61). Tabii Şinasi'nin karakter inşasındaki tercih ettiği bu yaklaşım sadece Müştak karakteri özelinde değildir, diğer oyun kişileri de işlenen konuyu doğrulayacak, güçlendirecek ve belirginleştirecek tiplerden seçilmiştir. "Mahalle halkını oluşturan oyun kişileri tipik özellikleri ve tavırlarıyla Ortaoyunu prototiplerini andırırlar" (Şener, 2011, s. 8). Zaten oyunun sonunda Hikmet Efendi'nin ağzından duyulan şu sözler önermeyi açığa vurmakta, görücü usulüyle evlenmenin sakıncaları üzerinden toplumsal yergiyi esas alan oyun, böyle bir tercihle kıssadan hisse kültürüne gönderme yapmaktadır: "İşte kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellâllığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itaat edenin (güvenenin) hâli budur" (Şinasi, 1959, s. 43).

Bu kritiklerden yola çıkarak Türkiye tiyatrosunun Batı tarzı tiyatroyla buluşmasında geleneksel olan ile Batılı olanın gerek bilinçli gerekse bilinçsiz bir şekilde bir araya geldiğini ya da getirildiğini kabul edebiliriz. Örneğin Metin And, Tanzimat Dönemi'nin en başarılı türünün güldürü opera, operet, vodvil biçiminde yazılan müzikli oyunlar olduğunu belirtmiş, ardından da şöyle bir kritikte bulunmuştur: "Her şeyden önce eski geleneksel tiyatromuz da müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olduğu için, yazarlar ve seyircinin beğenisi bu türe yatkındı" (And, 2017, s. 112). Üstelik ilerleyen dönemlerde bazı tiyatro insanları geleneksel olan ile Batılı olanı buluşturabilmek için özel bir çaba içine girmiştir. Meselâ; İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), "Batılılaşmayı, yalnızca taklit etme olarak algılayan zihniyetle mücadele eder" (Tekerek, 2005, s. 163). Bunu salt bir eleştiri olarak sunmaz, çalışmalar yaparak "Öz Tiyatro Kuramını" geliştirir, bu kapsamda eserler verir. "Öncülerinden biri Baltacıoğlu olmak üzere, pek çok tiyatro insanının katkılarıyla oluşturulan birikim doğrultusunda, Türk tiyatrosunun, dünyaya Batılı gözle bakan, ama Doğulu özellikleriyle biçimlenmiş

bir tiyatro üslûbuna yöneldiği söylenebilir. Bu yöneliş günümüzde de sürmektedir” (Tekerek, 2005, s. 157).

Türk tiyatrosunda en büyük arayış ve gelişme yine 1960’larda görüldü. İki büyük yazarımız Haldun Taner ve Turgut Özakman ‘açık biçim’ tiyatro üzerine yoğunlaştılar. Episodik bir yapı üzerine kurulan oyunlar Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu’nun biçimlerini modern yazarlık teknikleriyle buluşturuyordu. Oyunlara bir kez daha ‘komik’ dünya görüşü egemen oldu. Aynı zamanda yoğun bir politik-toplumsal yergi (hiciv) ortamı oluşuyordu sahnede. Tıpkı geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi, bu oyunlarda da ‘tiplere’, ‘söz oyunları’, ‘taklit’, şarkı ve dans iç içedir. (Yüksel, 1995, s. 127)

Sevda Şener ise günümüz Türkiye tiyatrosunun on dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak Batı tiyatrosu doğrultusunda geliştiğini vurgulayarak şunları kaydeder: “Bu süreçte tiyatromuz, bir yandan dünya tiyatrosunu yakından izler, yeni oluşumları seyircisine iletmeye çalışırken, bir yandan da kendi gerçeğini yansıtmaya, kendi kimliğini bulma çabası içine girmiştir” (Şener, 2011, s. 5).

Buraya kadar değindiğimiz süreç ile temas etmeye çalıştığımız kritik noktaların ev sahipliğinde kısa bir özet geçmek yararlı olacaktır. Türkiye tiyatrosunu Batılı öğelerle yoğurma ve yeniden okuma gayretleri Tanzimat’tan çok daha gerilere gitmekte, Ermenilerin doğal hamlelerine dayanmaktadır. Batı tarzı tiyatronun odağa alınması ise Tanzimat’tan sonra olmuştur. Çünkü gerek devletin ileri gelenleri gerekse aydınlar ile gazeteler Batı’ya dönük bir yüzün önünde, modernizm ufkunun uzayıp gideceğini benimsemişlerdir. Ancak bilinçli bir şekilde veya bilinçsizce, Doğu anlatı geleneğinin öğelerini kullanan Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndan faydalanılmış, yerleşik teatral alışkanlıklar bir ölçüde korunarak Batı ile buluşturulmuş, yeni aranırken geçmişten tamamen kopulmamış veya kopulması mümkün olmamış, mevcut alışkanlıklar yok sayılmamıştır. Doğulu ve Batılı öğelerin bir arada kullanılması karakter yaratımına da yansımıştır.

Mahmud ile Yezida oyunundaki karakterizasyonu incelemeye geçmeden önce günümüz Türkiye tiyatrosunun Batı tarzı tiyatro ile kurduğu ilişkiye değinmek yararlı olacaktır. Örneğin Beliz Güçbilmez, Batı tarzı Türk tiyatrosu tanımlamasına yakından bakarak aslında böyle bir tarzın hiç kurulmadığını, kurulmasının da olanaksız olduğunu iddia etmektedir. (Güçbilmez, 2016, s. 10) Sevda Şener ise şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Kültürel özelliğimizin tiyatromuza yansımaya bir başka örnek, tiyatromuzda derinliğine işlenmiş karakter portrelerine pek az yer verilmesi, eleştiriye sunulmak üzere belli bir özelliği vurgulanmış tiplerle yetinilmesidir. Seyircinin kolayca tanıdığı, tıpkı halk tiyatrosu örneklerinde

olduğu gibi, bir gülme ya da duygulanma nesnesi olarak kabulleniverdiği bu tipler, insanımızı bir genelleme içinde değerlendirdiğimizi, onu, cinsiyetine, yaşına, mesleğine, toplumdaki konumuna, eğitim düzeyine, ekonomik durumuna göre etiketlediğimizi gösterir. (Şener, 2011, s. 10-11)

Ayşegöl Yüksel de şu yorumuyla bir anlamda Şener'i desteklemektedir: “Modern Türk tiyatrosunda görölen arayış ve gelişmelerin temelinde, ‘geleneksel’ tiyatromuzun biçimsel zenginlikleriyle Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eyleminin yattığını söyleyebiliriz” (Yüksel, 1995, s. 123). Esen Çamurdan’a göre ise; “Dil ağırlıklıdır yapıtlar. Göstermekten çok konuşurlar. Dil, ya da söylem diyelim, metnin merkezinde durur ve oyunun erk, kimlik üstüne kurulu yapısının harcını oluşturur. (...) Oyunları ‘konuşkan oyun’ olarak nitelemek sanırım yanlış olmaz. Türk tiyatrosunun -belki de gelenekselden kaynaklanan- özelliğidir bu” (Çamurdan, 2018, s. 21). Metin And ise hem önemli bir tespitte bulunur hem de öneri getirir:

Geleneğe yaslanmak ve bu temel üzerine yeniyi kurmak, tutuculuk değildir. Bizim için güçlük, bir tiyatro geleneğimizin olmasıyla birlikte, bir dram geleneğimizin olmayışıdır. Tanzimat’la birlikte Batı örneğine dayanan tiyatroyu bir çeşit ödünç aldık. Yazarlarımız oyunlarını ne denli kendi çevremizle, kendi insanlarımızla, kendi sorunlarımızla kurarlarsa kursunlar, tiyatro her şeyden önce görüş açısının biçimlenmesine, yapısal bir deyişe dayanır. Bunun da bizden olması, yüzyıllar boyunca Türk toplumunun beğenisinin geliştirdiği deyiş özelliklerine, üslûbuna uyması gerekir” (And, 2017, s. 201)

Günümüz Türkiye tiyatrosuna dair bu yaklaşımlar ve yorumlar, Batılı ve Doğulu tiyatro etrafında gelişse de, Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumuna dair belli bir zemini de ifade etmektedir. Çünkü üslûp, karakter tasarımında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Buna göre geleneğe yaslanan Batı tarzı bir tiyatro olan *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyonda da Doğu anlatı geleneğinin, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ve Batı tarzı tiyatronun etkilerinin bulunma olasılığı yüksektir. Zaten bu oyunun örnek olarak seçilmesinin temelinde de bu varsayım yatmaktadır.

BÖLÜM 3

ÇAĞDAŞ BİR DOĞU ANLATISI OLARAK MAHMUD İLE YEZİDA

Murathan Mungan tarafından 1979’da kaleme alınan ve ilk kez 1980’de Metis Yayınları etiketiyle basılan *Mahmud ile Yezida* oyunu, farklı dini inançlar ve reflekslerle derinleşip kemikleşmiş töre olgusunun iki zıt toplumsal kutbunda yer alan Müslüman genci Mahmud’la Ezidi kızı Yezida’nın tutkulu aşkını temel eksen olarak belirlemiş çağdaş bir Doğu anlatısıdır. “Aşk, bütün yazdıklarımın kişisel olduğu kadar, toplumsal bir olgudur,” (Mungan, 1997, s. 14) şeklindeki bildirimine uygun bir yapı kuran Mungan, Mahmud ile Yezida’nın aşkını da sadece iki kişi arasındaki dramatik çatışmalara ve gerilimlere endekslemeyip yalnızca *protagonistlere* ve *antagonistlere* ait karakteristik özelliklerin yarattığı güç karşıtlığı üzerinden yorumlamamış, oldukça ciddi ve büyük toplumsal çelişkiler bazında ele almıştır. Dolayısıyla dramatik anlaşmazlığı (conflict), yani karakterler arasındaki mücadele ve ilişki değişimini, töreyi merkeze alarak yapılandırmıştır. Bu bağlamda geliştirilen olay örgüsünde de; törelerin katı buyruklarına koşulsuz şartsız itaat ederek töresel kuralları yaşamlarının merkezine yerleştiren ve aralarında ezeli bir düşmanlık bulunan iki farklı köyün/kültürün gençleri arasında yeşeren aşkın mutlu sona ulaşmasının önüne aşılması zor toplumsal engeller dikilmiştir. Zaten Yezida’nın önseme sahnelerinde sıkça dile getirdiği, güçlü bir çatışma vaadi sunan, yani olası çatışma içeren aşağıdaki ve aşağıdakine benzer cümleleri, kadim zamanlardan beri birbirine düşman olan iki taraftan herhangi birinin uzlaşma adımını atmayacağına habercisidir. “Babam ki Deli Miro diye nam salmıştır, bin yıllık töresini bozup da Müslümana kız vermez” (Mungan, 2013, s. 19). Zaten Müslümanlar da, “Ezididen köylerine gelin gelsin istemezler” (Mungan, 2013, s. 20). *Mahmud ile Yezida*’da da işte bu aşkın imkânsızlığı ana eylem olarak belirlenmiştir.

“Oyuna imgelerle yüklü şiirsel bir dil egemendir” (Aydemir, 2010, s. 21). Replikler, olay örgüsünü geliştirmekle birlikte retorik amacına da yöneliktir. Yöresellik ön plandadır. Repliklerin yanı sıra didaskali bölümleriyle de anlam üretmeyi odağa alan, hatta dokuzuncu sahnede olduğu gibi tamamen sözsüz bir sahneye bile yer veren Mungan, lirizmi ve şiirselliği oyunun geneline yaymış, oyun kişilerinin hemen hepsinin

konuşma biçimleri ile didaskali bölümlerindeki betimlemeleri aynı dile yaslamış, metnin dilini bu aynılıkla kodlamıştır. Böylece bir yandan şiirselliği karakterizasyonun bir parçası şeklinde kullanarak yöresellik çatısı altına almış, dolayısıyla nedene bağlamış ve bunun üzerinden inandırıcılığı sağlamış, öte yandan ise metnin model anlatıcısının da aynı yörenin insanı olarak algılanabilmesine olanak tanımıştır. Oyun kişilerinin konuşma biçimleri ile didaskali bölümlerindeki ayrıntılı betimlemeler arasındaki dilsel yakınlık, dramatik bir yapıya sahip olduğunu söyleyebileceğimiz metinde öne çıkan model anlatıcının şairane olarak tanımlanabilmesinin yanı sıra hikâye anlatıcısı olarak da değerlendirilebilmesinin önünü açmıştır.

Havvas Ağa karakterinin, “Dilerse Adana, Antep barlarından sazlar-kızlar getirteceğim. Bataklıktan toprak veracağım. Altına Irak’tan Arap kısrağı getirtip, kısrağın altına Acem kilimleri serdireceğim,” (Mungan, 2013, s. 51) repliği ile oyunun geçtiği coğrafyanın sınırları çizilmiştir. Mahmud’un Yezida’ya hitaben söylediği, “Mardin’den öte diyarlar vardır. Dilersen seni oralara götürürüm,” (Mungan, 2013, s. 20) repliği ise oyunun Mardin dolaylarında bir yerde geçtiğine işaret etmektedir. Zamanı ise, köyün yaşlı bilgisi Abid Emmi’nin, “Alamanya diye bir melmekat çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen’dir, sanki Fizan’dır. Gidenler geri dönmez,” (Mungan, 2013, s. 70) repliğinden yola çıkarak belli bir döneme oturtmak mümkündür. Çünkü 1961’in sonlarında Almanya ile Türkiye arasında imzalanan Türk İşgücü Anlaşması kapsamında 1973’ün sonlarına kadar Türkiye’den Almanya’ya yoğun bir göç yaşanmıştır. Abid Emmi’nin serzenişi de oyunun bu zaman diliminde geçtiğini imlemektedir. Bu zaman dilimi aynı zamanda 1955 doğumlu olan Murathan Mungan’ın çocukluğuna denk gelmekte ve onun *Mahmud ile Yezida*’ya dair şu söyledikleriyle de örtüşmektedir:

Babamın iş gezilerinden birinde, yoldan geçerken arabanın penceresinden gördüğüm bir manzarayı yıllar bana hiç unutturmadi. Çevresine daire çizilen adam etrafını kuşatan bir kalabalık tarafından sürekli taşlanıyor, adamsa o dairenin dışına çıkamıyordu. Adamın Yezidi olduğu söylendi. Bir azınlık toplumu olduklarını, şeytana taptıklarını, inançlarına göre tavuşkuşunun ve dairenin kutsal olduğunu ve bu yüzden çizilen daire silinmeden içindekinin dışına çıkamadığını öğrendim. (...) Yıllar sonra ilk oyunum Mahmud ile Yezida’yı yazarken belki de dramatik sanatların temel metaforunu bulmuştum. Daire, çizen için bir komedi idi. Dairenin dışındaydı. Saçma bulduğu bir inancı silah olarak kullanıp inananı teslim alabiliyordu. Bu, ona bir iktidar sağlıyordu. Dairenin içindeki içense bir dramdı. Tutsak ediliyordu. Yazgısını ötekinin insafına terk ediyordu. Ya kişi daireyi kendi eliyle, kendi çevresine çiziyorsa... İşte bu bir trajedi idi. Seçiminin içerdiği sonu yaşayacaktı. (Mungan, 1997, s. 16)

Mungan'ın bu ifadeleri *Mahmud ile Yezida* oyununu, kendisinin Ezidi taşlama olayına şahit olduğu zaman dilimine oturtmakla birlikte oyundaki güçlü yöreselliğin ve şiirselliğin yanına başka önemli bir unsur daha eklemektedir: Trajiklik. “Trajik çelişkiler ağır ızdıraplara ve çoğunlukla trajik yapıt kahramanının ölümüne yol açar” (Aslanyürek, 2014, s. 22). Nitekim imkânsız bir aşka ümit bağlayan Mahmud'un, iki köy arasındaki husumetin zirveye çıktığı bir dönemde Yezida'yı kaçırmaya yeltenmesi onun trajik hatası (hamartia) olur ve Mahmud yıkıma uğrar, Ezidiler tarafından öldürülür. Mahmud'un Ezidiler tarafından öldürülmesi ise iki âşık için baht dönümü (peripeti) olur. Çünkü bu olaydan sonra “Bizimkisi hayat sevdası değil, ölüm sevdasıdır,” (Mungan, 2013, s. 21) diyen Yezida'nın yıkımı da gerçekleşir ve Mungan'ın anısında belirttiği gibi kendi etrafına bir daire çizen Yezida adım adım ölüme yürür, yani kendi trajik sonunu yine kendisi hazırlar.

Başta ana eylem ile ikincil eylemin oldukça büyük bir bölümünün eyleme doğrudan tanık etme, yani gösterme (mimesis) yerine anlatma (diegesis) yoluyla aktarılması olmak üzere pek çok açıdan Doğu anlatı geleneğinin izlerini taşıyan *Mahmud ile Yezida* Mungan'ın ilk oyunudur. Metinde, üçüncü sahneye adını veren ve zamansal açıdan sahneye aynı büyüklükte olan düğünde oynanan “Yezidi Taşlama Oyunu” örneğinde olduğu gibi, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Köy Seyirlik Oyunları başlığı altında değerlendirilebileceğimiz çeşitli oyunlara da yer verilmiştir. Ancak *Mahmud ile Yezida*'yı salt Doğu'yu ya da Batı'yı temsil eden oyun yazımı metotlarından birine oturtmak ve bu oyun için genelgeçer bir kalıp üzerinden tür sınıflandırması yapmak oldukça zordur. Çünkü bu oyun, ileride etraflıca irdeleneceği üzere, bir yandan Doğu anlatı geleneğinin yapısını kullanırken öte yandan, “Yazarın hem şair kimliğinin hem de almış olduğu dramatik yazarlık eğitiminin nüvelerini taşımaktadır. Gerek sözlü örgüdeki güçlü şiirsel aktarımlar, gerekse didaskali bölümlerindeki özgün tanım ve betimleme biçimleri ‘şair yetilerinin’ sergilendiği öğeler olarak dikkat çekerken, tematik olanın güçlü bir kurgu içerisine yetkince yedirilmiş olması da yazarın tiyatroya ne denli yatkın olduğunun izlerini barındırmaktadır” (Aydemir, 2010, s. 17). Dolayısıyla *Mahmud ile Yezida* oyununu salt Doğu anlatı geleneği ya da Batı tarzı oyun yazımı formüllerinden biri kapsamında ele almak güçtür. Bununla birlikte şunu hatırlatmakta fayda var: Bünyamin Aydemir'in belirttiğine göre, “Oyun çağdaş Türk Tiyatrosunda tragedya türüne örnek gösterilebilecek kodlar sistematikleştirilmiştir” (Aydemir, 2010, s. 17). Yine Esen

Çamurdan da *Mahmud ile Yezida*'yı modern tragedya olarak nitelendirmektedir. Zaten Mungan'ın kendisi de şahit olduğu Ezidi taşlama olayında dairenin içindeki kişinin durumunu “trajik” olarak ifade etmektedir. Bu da oyundaki Yezida karakterinin durumuna karşılık gelmektedir.

Bu noktada Aristoteles'in tragedya tarifini hatırlamak yararlı olabilir: “Tragedya, belli bir büyüklükte kendi içinde kapalı ve iyi bir aksiyonun (eylemin), çekici bir biçim verilmiş konuşma ile yapılan takliddir; biçimleyici bu araçlar, bölümden bölüme farklı kullanılırlar; eyleyen insanların, anlatı yoluyla olmaksızın, acı ve dehşet duygularını uyandıran ve bu yolla o türden gerilim durumlarından arındırma etkisi yapan takliddir tragedya” (Aristoteles, 2008, s. 12). Aristoteles'in tragedya türü için sıraladığı bu öğeler arasında bizi en çok ilgilendiren, tragedyanın eylemin taklidi olması gerektiğine vurgu yapılması ve anlatı yoluyla olmaksızın şerhinin düşülmüş olmasıdır. David Mamet'in şu cümleleri eylemin taklidinin ne anlama geldiğini özetlemektedir: “Biz tiyatroya eylem görmek için gideriz karakterlerin ne yaptıklarını görmek isteriz” (Mamet, 2010, s. 36). Zaten, “Yunanca drama, hareket hâlindeki olay, yani ‘eylem’ anlamına gelmektedir” (Aslanyürek, 2014, s. 20). Oysa *Mahmud ile Yezida*'da karakterlerin eylemleri her zaman gösterilmemektedir, hatta pek çok önemli eylem anlatı yoluyla aktarılmaktadır.

“Genel olarak trajedi, gergin bir mücadeleyi, kişisel veya toplumsal bir felaketi işleyen ve genellikle kahramanın ölümüyle sonuçlanan dramatik bir yapıt türü olarak bilinir” (Aslanyürek, 2014, s. 26). Bu açıdan değerlendirildiğinde *Mahmud ile Yezida*'da hem Mahmud'un hem de Yezida'nın trajik kahraman özellikleri gösterdiklerini söylemek mümkündür ve tragedyalarda olduğu gibi oyunun geneline çekici bir biçim verilmiş konuşmanın hâkim olduğu görülmektedir. Ancak Mahmud ile Yezida'nın ilk karşılaşması ve aşklarının başlaması, Mahmud'un öldürülmesi (düğüm/dönüm noktası) gibi ana eylemin en önemli iki ayağı, yani etki ve tepki gösterilmek yerine anlatılmıştır. Üstelik çözülmenin başladığı yer olan Yezida'nın, Mahmud'un öldürüldüğünü öğrenmesi, köyü terk etmesi, günlerce aranması, en son Dilek Ağacı'nın altına gelmesi ve bulunması gibi eylemler de anlatı yoluyla aktarılmıştır. Dolayısıyla, yine tragedyanın özelliği olarak, oyunun bütününde acı ve dehşet duyguları uyandırılmak istenmişse de bunun için her zaman eylem hâlinde bulunan kişilerin taklidine başvurulmamış, sık sık

anlatı yoluna gidilmiştir. Sadece sonuç, yani Yezida'nın kendini daire içine hapsetmesi ve adım adım ölüme yürümesi gösterilmiş, canlandırılmıştır.

Öyleyse bu noktada şu soru yerinde olacaktır: Gösterme ile anlatma arasında gidip gelen, her ikisini birden bünyesinde barındıran bu kurulum karakterizasyona nasıl yansımıştır? Hem Mahmud hem de Yezida trajik kahraman özellikleri gösterirken nasıl bir etkiyle bazen eyleyen, bazen anlatan, kimi zaman eylemleri anlatılan karakterlere dönüşmüşlerdir? Hem eyleyen hem anlatan hem de anlatılan olmak karakterlerin izlediği yörüngelerde kesintilere mi yol açmıştır yoksa organik bir sentez mi oluşturmuştur? Kahramanlarını çeşitli karakterizasyon teknikleri ya da ayırt edici özellikler üzerinden oluşturmak yerine yerleşik kalıplara oturtan ve kişilerarası çatışmalardan ziyade toplum içindeki yerleşik pozisyonlar arasındaki ilişkilerin ve düzenin bozulması ve yeniden kurulmasını işleyen, dolayısıyla evrenle uyumu salık verip çatışmadan kaçan Doğu anlatı geleneği ile trajik kahraman özellikleri gösteren, çatışmaya giren, başkaldıran karakterler hangi dinamiklerle, nasıl bir araya gelmiştir? Bu denklemde *protagonistlerin* lehinde ve aleyhinde gruplandırabileceğimiz diğer karakterler de hem eyleyen hem anlatan hem de eylemleri anlatılan karakterler olarak mı yaratılmıştır? İzini sürmeye çalıştığımız bu karakter yaratımında, *protagonistler* ile diğer karakterlerin aksiyonun yürümesinde payları nedir? Karakterler değişime uğramış mıdır? Bu soruların yaratacağı tartışmadan hareketle, Mungan'ın karakterizasyondaki bu yaklaşımı rastlantısal mıdır yoksa belli bir tekniği mi ima etmektedir? Sonuçta, varılacak nokta, "Türkiye Tiyatrosunda Karakter Oluşumunun İzini Sürme" hususunda bize birtakım veriler sunup yeni sorular sorduracak mıdır?

Sıraladığımız soruların yanıtlarını bulabilmek için ilk etapta oyunun dramatik eksenini tartışmaya açmaya, *Mahmud ile Yezida* oyunundaki Batı etkisini irdelemeye ihtiyacımız vardır. Ardından da Doğu anlatı geleneği ile Batı tarzı konvansiyonel tiyatronun nasıl bir araya geldiğini ve bu birlikteliğin karakter yaratımına nasıl bir boyut kattığını tartışmak yerinde olacaktır. Öncelikle oyunun genel hikâyesine mercek tutalım.

3.1. MAHMUD İLE YEZİDA’NIN GENEL HİKÂYESİ

Mahmud ile Yezida oyununda perde bölümlenmesi yapılmamıştır ve her biri ayrı ayrı isimlendirilmiş olan toplam 11 sahne bulunmaktadır. Metnin didaskali bölümlerinin başında yer alan sahne isimleri; 1, 3, 5 ve 11. sahnelerde eylemi vurgularken, diğer sahnelerde dikkatleri mekâna çekmiştir. “Ayin” olarak isimlendirilen açılış sahnesindeki Ezidi ayini haricindeki tüm sahneler kronolojik bir akışla ilerlemekte, bu on sahnedeki olay örgüsü çizgisel bir yapıyla gelişmektedir. 2 ve 11. sahneler aynı mekânda, diğer 9 sahnenin tamamı birbirinden farklı mekânlarda geçmektedir. İlk 10 sahne kendi içinde tek bir zaman dilimini kapsarken 11. Sahne 40 günlük bir süreci kapsamaktadır. 11. sahnedeki zaman geçişleri 5 kez ışık karartmasıyla sağlanmıştır.

Bazı oyunlarda “Yazar eserine asal karakterinin/karakterlerinin adını vererek, ilgiyi ve dikkati onun üzerine çeker. İzleyici, daha eser başlamadan, kimin önemli olduğunu bilir” (Özakman, 2017, s. 148). Bu oyun da adını, oyunun ana karakterleri olan Mahmud ile Yezida’dan almıştır. “Ad genellikle karakterin birçok özelliğini, meselâ sınıfını, etnik kökenini, yaşadığı dönemi ve hatta nereli olduğunu belirtir” (Özakman, 2017, s. 150). İslâm dininin peygamberine verildiğine inanılan en büyük şefaât makamının adı Mahmud’dur. Yezida adı ise doğrudan Ezidilik inancına işaret etmektedir. Dolayısıyla İslâm ve Ezidi kanatlarındaki töresel normlara sıkışmış bu iki âşığa verilen adlar; dikkatleri bu karakterlere çekmenin yanı sıra Mahmud ile Yezida’nın taraflarını da imlemekte, onların harekete geçmelerinin temel nedeni (motivleri) olan aşklarının ve oyun boyunca gerçekleştirmek istedikleri kavuşma amacının önündeki en büyük engel olan dini/kültürel kutupları çağrıştırmaktadır.

Oyunun kişi listesi aşağıdaki gibidir:

MAHMUD

YEZİDA

AK ÇARŞAFLI KIZLAR

KARA ÇARŞAFLI KADINLAR

HAVVAS AĞA

KAYMAKAM

KAYMAKAMIN KARISI

KÖYÜN DELİSİ
TELLAL
JANDARMA KOMUTANI
JANDARMA KOMUTANI'NIN KARISI
KOŞUCU
KÂHYA
TÜFEKLİLER
KEBİK
NİRVAN
MUHTAR
ABİD EMMİ
EYŞAN ANA
KÖYLÜLER
RAŞA ANA
EZİDİ KADINLAR
DOKUZ KARDEŞ
ULAK
EZİDİ ATALARI
EN YAŞLI EZİDİ ATASI

Defterdar, Mal Müdürü, onların eşleri, Teyfo Ağa, Ezidiler...

Jandarma Komutanı kişi listesinde yer almasına karşın hiç konuşmamakta, Ezidi Ataları ise sadece kendi aralarında fısıldaşmaktadır. Sayıları belirsiz olan Ak Çarşafı Kızlar, Kara Çarşafı Kadınlar, Ezidi Kadınlar ve Dokuz Kardeş oyun boyunca bireysel olarak değil grup hâlinde konuşmaktadırlar. Her biri bireysel söz edimine sahip olan Tüfekliler 6, Köylüler ise 4 ayrı kişiden oluşmaktadır.

Ayrıca Mungan, yukarıdaki kişi listesine ek olarak “Düğün” adlı 3. Sahne’de, “Köy Meydanı Kahve Önü” adlı 10. Sahne’de ve “Ölümün Dairelenmesi” adlı 11. Sahne’de birtakım kalabalıklardan, yani salt zaman/uzamın ögesi olan kişilerden bahsetmektedir. Hatta 11. Sahne’de öyle bir noktaya gelinir ki, “Kalabalık artık göz almaz olmuştur” (Mungan, 2013, s. 86).

Yukarıda yer alan tüm isimlerin ve kalabalıkların karakter olarak tanımlanması olası değildir. Seymour Chatman konuyla alakalı şunları kaydetmektedir: “Zaman/uzam, ifadenin figüratif anlamıyla ‘karakterleri belirginleştirir’; karakterler eylemlerini ve duygularını, nesnelere toplandığı yer olan zaman/uzama ‘karşı’ uygun biçimde ortaya çıkarırlar” (Chatman, 2008, s. 130). Bu kritiğe göre, “Figüran kalabalığını karakter olarak ele almanın bir anlamı yoktur” (Chatman, 2008, s. 130). Bu bağlamda düşündüğümüzde *Mahmud ile Yezida*’nın ana karakterleri (protagonist) Mahmud ve Yezida’dır. “Her dramatik yapının özünde mutlaka bir istem vardır. Dramatik anlaşmazlık farklı istemlerin çatışmasından doğar ve mutlaka bir mücadeleyi gerektirir” (Aslanyürek, 2014, s. 95). Mahmud ile Yezida’nın kavuşma istemi; Müslüman köyündeki törenin koruyucusu ve iktidar tutkunu Havvas Ağa (antagonist) ile Ezidi köyünün, oyun boyunca hiç görünmeyen ancak katı buyrukları başkalarınca dillendirilen, etkisi sürekli hissedilen lideri Miro Ağa’nın (antagonist) temsil ettikleri yaşamsal gerçeklerle çatışır. Mahmud’un annesi Eyşan Ana ile Yezida’nın annesi Raşa Ana içinde buldukları grubun özelliklerini göstermeyip kendi törelerini hiçe sayarlar, çocuklarının temsil ettiği değerlerden yana saf tutarlar. Dramatik anlaşmazlığın (conflict) merkezindeki bu altı isim oyunun asal karakterleridir. “Senin ağabeyin olmadan önce ağanın hısmıyım ben gayrı,” (Mungan, 2013, s. 58) diyen ve Havvas Ağa tarafında yer alan, onun emrine amade olan Mahmud’un ağabeyi Kebik ile Ezidiler ve Müslümanlar arasında beliren bataklık meselesinin kan dökülmeksizin çözülebilmesi için mücadele veren ve Havvas Ağa’yı sürekli sağduyuya davet edip sakinleştiren Kâhya ise, birbirine karşıt olan ikincil karakterlerdir.

Tam da bu noktada şu hususu vurgulamak yerinde olacaktır: Ak Çarşafı Kızlar, Kara Çarşafı Kadınlar ve Ezidi Kadınlar belli bir grubun temsilcileridir ve ne metinde ne de kişiler listesinde kaç kişi olduklarına dair herhangi bir ipucu verilmiştir.

Bunlar, doğrudan ‘koro’ olarak adlandırılmasalar da -Yezidi Kadınlar, Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar- olay ve durumlara ayna tutup, değerlendirmelerde bulunan, dil olarak da çoğunlukla mani ve benzeri söz kalıpları kullanan oyun kişileri olarak dikkat çekmektedirler. (...) Koro işlevi gören Ak Çarşafı Kızlar, Kara Çarşafı Kadınlar, Yezidi Kadınlar kanava içerisinde özellikle final ve finale yakın yerlerde oldukça etkilidirler. Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar Müslüman köyüne, Yezidi Kadınlar ise Yezidi köyüne özgü koro modelleri olarak saptanmışlardır. (Aydemir, 2010, s. 17-19)

Ezidi köyünün gösterildiği tek sahne olan “Ayın” adlı açılış sahnesi, onu takip eden diğer sahnelerden ayrıksı durmakla birlikte oldukça ilgi çekici bir şekilde tasarlanmıştır.

Ayrıca bu sahnede Ezidi kültürü tanıtılmış, ayinin parçası şeklinde verilen eylemlerle sonuç bölümünde Yezida'nın kendini daire içine almasıyla ilişkilendirebileceğimiz birtakım daireler gösterilmiş, oyuna ait anahtar sözcükler arasında sayabileceğimiz daire ve kötülük sözcükleri kullanılmıştır. Kalan 10 sahnede ise olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi içerisinde doğal bir akışla verilmiş, ana çatışma ise serim, yükseliş, dönüm noktası, çözülme/düşüş ve bitiş unsurlarıyla inşa edilmiştir.

Birinci Sahne - Ayin: Gecedir. Doğaya ait birtakım sesler duyulmaktadır. Arkada Ezidilerce kutsal sayılan tavus kuşunun kanatlarından yapılan bir totem vardır. Onun önünde yüksekçe bir yerde, giysisinde kemikler ve tüyler bulunan ayin şeyhi oturmakta, ayini yönetmektedir. Ezidiler, ortada yakılmış büyükçe ateşin etrafında içe içe geçmiş *üç daire* hâlinde dönmektedirler. En içteki, ateşe en yakın olan halka küçük çocuklardan oluşmaktadır ve bu çocuklar eteklerindeki tuzu ateşe atmaktadırlar. Ortadaki halkada genç kızlar vardır; üzerlerindeki tavus kuşu tüylerinden yapılmış giysileriyle dönmekte, genç kızlıklarını kutlamakta ve kutsamakta, çıplak ayaklarının altına serilmiş taze otları ezmektedirler. Üçüncü halka ise, birbirlerinin bellerinden tutmuş, sıkıca kenetlenmiş yetişkinlerden oluşmaktadır.

Bir köşede oturan yaşlı kadınlar iki yana sallanmakta, kaynattıkları büyükçe kazanı karıştırmaktadırlar. Yaşlı bir adama bembeyaz bir kefen giydirmek isterler; adam önce kefeni giymek istemez, fakat sonra giyer. Yaşlı kadınlar kefenin üzerine kırmızı boya sürerler ve adamı ölü gibi gezdirirler, ardından kefeni çıkarıp ateşe atarlar. Kefenin ateşe atılmasıyla birlikte adam da kalkıp ateşin çevresinde dönmeye başlar.

Daireler giderek daralır, ateş arada kalır. Ezidiler kötülüklerin daireye hapsolmesini dilerler.

İkinci Sahne – Dilek Ağacı: Yezida, dağ başındaki Dilek Ağacı'na *ateş rengi* bir çaput bağlamaktadır. Mahmud gelir; ancak Yezida onun geldiğini fark etmez. Mahmud bir süre Yezida'yı izler, ardından ona seslenir, konuşmaya başlarlar.

Yezida ağaca kırkinci çaputu bağladığını, Mahmud da Yezida'nın saçına kırkinci örüğü öreceğini söyler. Yezida'ya göre örükler Mahmud'un ilk gece hakkıdır, ya Mahmud açacaktır tüm örükleri ya da ölüm. Bu konuşmanın ardından kırkinci örük de örülür.

Mahmud, Yezida'yı kendisine kaçmaya ikna etmeye çalışır. Yezida ise Müslümanlara kaçan Ezidi kızlarının öldürüldüğünü hatırlatır. Mahmud, Yezida'yı isteyebileceklerini söyler; ancak Yezida Müslümanlar ile Ezidilerin evlenmelerinin mümkün olmadığını vurgular. Tutkulu, kararlı, coşkulu ve tez canlı Mahmud'un kavuşma istemine dair tüm önerileri, yine onun kadar tutkulu, kararlı fakat daha mantıklı ve sağduyulu olan Yezida tarafından ümitsizliğe bağlanır. Mahmud, Yezida'ya ilk karşılaştıkları günü hatırlatır ve tanışmalarını anımsarlar. Yezida kavuşmalarının imkânsız olduğunu tekrarlayıp durur, hatta ancak öldüklerinde kavuşabileceklerini belirtir. Mahmud ise kaçmaları konusunda ısrarcı olur. Bu ısrar sonucunda Yezida karar değiştirir, geçilmez deniz ırmağı kırk gün boyunca yüzerek geçen ve ona gelen Mahmud'la kaçmaya karar verir. Hangisi önce Dilek Ağacı'na yeşil murat mendili bağlarsa ötekine işaret vermiş olacak, hazırlıklarını yapıp kaçacaklardır.

Üçüncü Sahne – Düğün: Mahmud'un ağabeyi Kebik ile Müslüman köyünün iktidarını elinde tutan Havvas Ağa'nın yeğeni evlenmektedir. Köylülerden oluşan büyük bir kalabalığın yanı sıra, Kaymakam, Kaymakam'ın Karısı, Jandarma Komutanı, Jandarma Komutanı'nın karısı, Defterdar, Mal Müdürü gibi devlet erkânından isimler de vardır. Ak Çarşafı Kızlar ve Kara Çarşafı Kadınlar maniler söyler, oyuncular tarafından hünerler sergilenir.

Düğün eğlencesi kapsamında "Yezidi Taşlama Oyunu" oynanır. Bu oyun Kaymakam'ın Karısı ile Jandarma Komutanı'nın karısına ilginç gelir ve her ikisi de oyuna dair birtakım sorular sorarlar. Böylece bir Ezidi daireye alınırsa, daireyi çizen kişi silmeden Ezidi'nin o dairenin dışına çıkamayacağı anlaşılır. Kaymakam'ın Karısı bir kişinin kendini daireye alması durumunda ne olacağını sorar. Böyle bir durumda da daireyi sadece kendini daire içine alan kişinin silebileceği belirtilir.

Yine eğlence kapsamında koşu yarışması yapılır. Havvas Ağa yarışmada birinci gelen kişiye dileğini sorar. Koşucu kurutulacak bataklıktan toprak ister. Bu bataklık ırmağın öte yakasında, Ezidi tarafındadır. Kaymakam, Ezidilerin buna izin vermeyeceklerini, köylerin birbirine düşebileceğini vurgular. Havvas Ağa ise, Defterdar ve Mal Müdürü ile bu işi çözdüklerini söyler.

Dördüncü Sahne – Duvar Dibi: Havvas Ağa, Kâhya ve altı kişiden oluşan Tüfekliler bataklığın kurutulması üzerine konuşurlar. Köyün Delisi de etraflarında dolaşmaktadır.

Havvas Ağa bataklığı kurutmaya kararlıdır; çünkü bunu bir iktidar meselesi olarak görmektedir. Tüfekliler de onu desteklemektedir. Bataklık, Ezidileri Müslümanlardan gelebilecek her türlü tehlikeden uzak tutmaktadır. Dolayısıyla bu girişim beraberinde kan dökmeyi getirecektir. Kâhya ise Havvas Ağa'yı sakinleştirmeye çalışmakta, kansız bir çözüm aramaktadır.

Havvas Ağa ile Tüfekliler, Ezidilerle düşmanlığı körüklemenin yollarını ararlar. Hatta Tüfekliler, bunun için Yezida'yı Köyün Delisi'ne kaçırmayı bile konuşurlar. Bu sırada Köyün Delisi; Havvas Ağa'yı, Kâhya'yı, Tüfekliler'i daire içine alır. Kâhya da çözümü bulur. Ezidi köyünü daireleyerek bataklığı kurutmayı ve tapuyu aldıktan sonra daireyi silmeyi önerir. Önerisi kabul edilir.

Beşinci Sahne – Köyün Dairelenmesi: Ezidi köyü Müslüman köyü tarafından daire içine alınır. Tüfekliler, köyün dairelendiğini ilan eder. Bataklığa doğru giden araçların sesleri duyulur.

Altıncı Sahne – Havvas Ağa'nın Köşkü: Havvas Ağa, Mahmud'un ağabeyi olan Kebik'e Mahmud'u evlendirmek istediğini söyler. Ona uygun gördüğü kız da zaten Mahmud'a karasevdalı olan Teyfo Ağa'nın kızı Güllüshan'dır. Böylece Havvas Ağa hem Mahmud'un Ezidi köyünü dairelemeye gelmediğini unutacaktır hem de bataklığın öte yanındaki toprakların sahibi olan Teyfo Ağa ile yakınlaşacaktır.

Yedinci Sahne – Çardak Altı: Mahmud, Kebik'in evine gelir. Yengesi Nirvan ona, her geçen gün erimekte olduğunu söyler; ama sebebi konusunda Mahmud'un ağzından laf alamaz. Kebik girer, Havvas Ağa'nın emrini Mahmud'da iletir. Mahmud bu emre itaat etmeyi, Güllüshan'la evlenmeyi reddeder. Kebik, töreyi ve Havvas Ağa'nın emirlerini yücelterek Mahmud'a çıkarır. Mahmud ise ağabeyi Kebik'i de karşısına alır, oradan ayrılır.

Sekizinci Sahne – Kerpiç Damlar: Ezidi köyünün etrafındaki daire silineli üç gün olmuştur. Tüfekliler pusuya yatmış Ezidi köyünü gözetlemekte, aralarında daireyi sildikleri gün Ezidilerin etten duvar ördüklerine, nasıl göründüklerine, henüz bir şey

yapmadıklarına, intikam planı hazırladıklarına dair konuşurlar. Zamanla varsayımlarda bulunurlar, Ezidi köyünde şu anda neler olup bittiğini hikâye etmeye başlarlar. Bir ara Ezidilerle Müslümanlar arasındaki kız alıp verme meselesine değinirler. Yezida'nın babası olan Miro Ağa'nın bir Müslümana kaçan kız kardeşini öldürdüğünden beri Ezidilerle Müslümanlar arasında sorun yaşanmadığını söylerler.

Gecenin ilerleyen saatlerinde İkinci Tüfekli bir gölge görür, Mahmud'a benzetir. Yaşça olgun olan Beşinci Tüfekli ise köyden çıkan herhangi birinin Ezidilerce öldürüleceğini belirtir. Tüfekliler arasında gördüklerinin hayal mi gerçek mi olduğuna dair bir tartışma başlar. Bu arada Mahmud'un son zamanlarda hayal gibi görüldüğünden ve ruh hâlinde bahsederler.

Dokuzuncu Sahne – Irmak Kıyısı: Mahmud tek başına ırmak kıyısındadır. Boynunda yeşil murat mendili, elinde kaval, yanında tüfeği vardır. Ezidi köyünün karşısındadır. Bir süre kavalını çalar, sonra ayağa kalkıp tüfeğini sürer.

Onuncu Sahne – Köy Meydanı Kahve Önü: Mahmud kayıptır. Bu sebeple Köy meydanında gergin bir bekleyiş vardır. Kâhya, Muhtar, Abid Emmi, Mahmud'un annesi Eyşan Ana konuşmaktadırlar. Abid Emmi geçmişe özlemine dile getirir, Eyşan Ana ise Mahmud'a olan sevgisinden, kendini iki oğluna adadığından, Mahmud'un hiç kimseye anlatmadığı sırları olduğundan ve son zamanlarda sergilediği tavırlardan bahseder. Bir ara Köylüler bataklığın başında kimin kaldığını sorar, Muhtar böyle bir zamanda bunu düşüncelerine kızar, Kâhya ise bataklığın başını Jandarmanın beklediğini söyler.

Bir süre sonra Tüfekliler Mahmud'un cansız bedenini getirir. Kara Çarşafly Kadınlar, Mahmud'un cesedinin nasıl görüldüğünü açıklar. Tüfekliler ise Mahmud'un nasıl öldürüldüğünü anlatır.

On Birinci Sahne – Ölümün Dairelenmesi: Yezida, Dilek Ağacı'nın altında, Mahmud ile aşklarının başladığı ve onun vurulduğu yerdedir. Mahmud'un ağaca bağladığı yeşil murat mendilini alıp boynuna bağlar. Ağacı ve kendini içine alan geniş bir daire çizer, saçının ilk örüğünü çözer. Işıklar söner ve tekrar yanar.

Yezida'nın birkaç örüğü çözülmüştür ve annesi Raşa Ana, bir yandan kızının daireden çıkması için ona dil dökerken diğer yandan Ezidi Kadınlar ile birlikte Yezida'nın köyün

kapısına hudut diye dikilen Mahmud'un elini görüp tanıyışını, ortalıktan kayboluşunu, aranma ve bulunma sürecini anlatır. Işıklar söner ve tekrar yanar.

Yezida'nın birkaç örüğü daha çözülmüştür. Raşa Ana, daireyi silmesi için Yezida'yı ikna etmeye çalışırken, Ezidi Kadınlar geçen süreyi ve bu süre zarfında olan biteni *anlatır*. Dokuz Kardeş, babaları Miro Ağa adına orada bulduklarını vurgulayıp söze girer. Raşa Ana'dan köye dönmesini, Yezida'dan ise içinde bulunduğu daireyi silerek namuslarını temizlemeleri için gerekli şartların oluşturulmasını ister. Raşa Ana töreye karşı gelerek dağdan inmez, Yezida dairesini silmez. Işıklar söner ve tekrar yanar.

Yezida'nın birkaç örüğü daha çözülmüştür. Ezidi uluları, ataları, şeyhleri Yezida'yı ikna etmeye gelmiştir; onların bu dilekleri Raşa Ana ve Ezidi Kadınlar tarafından Yezida'ya söylenir. Yezida kararlılığını korur, dairesini silmez. Işıklar söner ve tekrar yanar.

Bir haberci Mahmud'un annesi Eyşan Ana'nın Yezida'yla konuşmak üzere geldiğini bildirir. Dokuz Kardeş, Eyşan Ana'nın Yezida'yı görmesine itiraz eder. Raşa Ana Ezidi ulularından izin alır. Eyşan Ana gelir, töreyi eleştirir, Yezida'ya ölse de kalsa da gelini olduğunu söyler. Yezida ise kendini dairelediğinden beri ilk kez konuşur. Eyşan Ana'ya *aney* diye hitap ederek, bir daha kimsenin bu ağaca ümit bağlamaması için Dilek Ağacı'nı da kendisiyle birlikte dairelediğini ve Mahmud'un yanına gömülmek istediğini belirtir. Eyşan Ana ise Ezidi atalarının buna izin vermeyeceklerini söyler. Raşa Ana, Yezida'ya çıkması için diretir, Dokuz Kardeş ise Yezida'yı öldürmek için nöbettedir. Yezida ölmeden daireden çıkmayacağını vurgular, kimsenin de ona dokunamayacağını belirtir. Ezidi Kadınlar ise dairenin kutsallığını hatırlatıp Dokuz Kardeş'e her şeyden vazgeçseler bile töreden vazgeçmeyeceklerini, Yezida'nın da bunu iyi bildiğini söylerler. Işıklar söner ve tekrar yanar.

Ezidi Kadınlar kırkıncı günün geldiğini haber verir. Yezida kırkıncı örüğünü açar ve dairenin içine yığılır. Ezidi Kadınlar Yezida'nın öldüğünü açıklarlar. Müslümanların "Bataklık kurumuştur!" sözleri, Ezidi Kadınların "Dilek Ağacı kurumuştur!" sözlerine karışır. Bembeyaz bir kefen tüm sahneyi kaplarken, dışarıdan, kurutulmuş bataklığa inen tarım makinelerinin sesleri ve sevinç çılgınlıkları duyulur.

2.2. BATI ETKİSİ ALTINDA MAHMUD İLE YEZİDA

Mahmud ile Yezida; Mahmud ile Yezida karakterlerinin aşkını merkeze alarak onların kavuşma istemlerini töre engeliyle imkânsızlaştıran dramatik yapı bir oyundur. Töreyi ve kendi topluluklarını temsil eden Yezida'nın babası Miro Ağa ile Müslüman köyünün iktidar sahibi Havvas Ağa oyundaki karşıt karakterlerdir. Yezida'nın annesi Raşa Ana ile Mahmud'un annesi Eyşan Ana, töreyi karşılarına alarak Mahmud ile Yezida'nın lehinde saf tutan karakterlerdir. Kardeşi Mahmud yerine Havvas Ağa'nın tarafında yer alan Kebik ile oyunun ikincil eylemi olan bataklığın kurutulması meselesinde kansız bir çözüm olarak getirdiği, Ezidi köyünün dairelenmesi sonucunda Mahmud'un Ezidiler tarafından öldürülmesinin yolunu açan Kâhya ise oyunun ikincil karakterleridir. “Bir eserde bütün karakterler aynı ölçüde işlenmez. Kimi ayrıntılı ve derinlemesine işlenir, kimi ise daha sınırlı ve yüzeysel. Esas olarak ‘karakter’ diye tanımlanabilecek olanlar, birinciler, asal kişilerdir. (Mesela Hamlet) İkincilere, psikolojik boyutlarına, önem ve işlevlerine göre, yardımcı karakterler, yan karakterler, hizmet karakterleri diyebiliriz” (Özakman, 2017, s. 114). Özakman'ın bu değerlendirmesinden hareketle *Mahmud ile Yezida*'da 6'sı asal, 2'si ikincil olmak üzere 8 karakterin irdelenebilecek kadar ayrıntılı işlendiğinden söz edilebilir.

“*Mahmud ile Yezida*” oyununda bu isimler haricinde salt zaman/uzamın ögesi, yani figüran olarak değerlendirebileceğimiz sayısı belirsiz ancak oldukça geniş bir oyuncu kadrosu tasarlanmıştır. “Düğün” adlı Üçüncü Sahne'nin didaskali bölümünde yer alan sahne yönlendirmesi, tek başına bile tasarlanan kalabalık oyuncu kadrosunun boyutu hakkında bilgi verebilir: “Meydanın iki yanında el çırpan kalabalık. Ortada ve önde oyuncular, oyun oynayan köylüler, hüner gösterenler. Yüksekçe bir yerde Tüfekliler. En arkada uzun bir merdiven. Merdivenin üstünde altında birikmiş bir kalabalık, gelini beklemekte. Ak Çarşafı Kızlar, Kara Çarşafı Kadınlar” (Mungan, 2013, s. 23). Üstelik oyundaki, kalabalıklar yalnızca bu sahneyle sınırlı değildir. “Köy Meydanı Kahve Önü” adı verilen Onuncu Sahne'nin didaskali bölümünde, “Daha çok yaşlılardan oluşan bir kalabalık” (Mungan, 2013, s. 68) direktifi bulunmaktadır. “Ölümün Dairelenmesi” adlı On Birinci Sahne'de ise “Ezidi köyleri ağacın dibinden dağın eteğine doğru yığılmıştır. Haşmetli bir kalabalık Yezida'yı izlemektedir,” (Mungan, 2013, s. 84) şeklinde eylem ve sahne duyuruları da vardır.

Öyleyse bu noktada şu soruyu sormak yerinde olacaktır: “Önemsiz karakterlerle salt zaman/uzamın ögesi olan insanları, yani figüranları birbirinden ayırmak için açık bir ölçüt var mıdır?” (Chatman, 2008, s. 130). Örneğin; oyunun kişi listesine özel adlarıyla girmiş olanların karakter olarak nitelendirilip nitelendirilememesi veya karakter sınıfına dâhil edilebilmesi için hangi ölçütlerle değerlendirme yapılmalıdır? Chatman’a göre;

Kurmacada, karakter olarak anılması beklenemeyecek birçok adlandırılmış insan örneğine rastlayabiliriz. Bunlar ancak karakterin içinde bulunduğu çevrenin parçalarıdır. (...) Olay örgüsüne göre taşınan önem en verimli ölçüt gibi görünebilir. Önemi, varlığın olay örgüsündeki kayda değer eylemi (bir çekirdek olayı) gerçekleştirme ya da ondan etkilenme derecesiyle tanımlayabiliriz (Chatman, 2008, s. 130).

Bu yorum ışığında “kayda değer bir eylemi gerçekleştirme ya da ondan etkilenme”yi baz aldığımızda, karakter ile ikincil karakter arasında saydığımız yukarıdaki 8 isim haricindekilerin dışarıda kaldığını görürüz. Öyleyse karakterlerle alâkalı tartışmamızın odağına Mahmud ile Yezida’yı almak üzere, Havvas Ağa’yı, Miro Ağa’yı, Eyşan Ana’yı, Raşa Ana’yı, Kebik’i ve Kâhya’yı irdelememiz yerinde olacaktır.

Mahmud ile Yezida oyunundaki Batı etkisini tartışmaya, Batı tarzı tiyatronun karakter ile olay örgüsü arasında kurduğu ilişkiye mercek tutarak başlayalım. “Olay örgüsü mü karakter mi? Hangisi daha önemli? Bu tartışma sanat kadar eskidir. Aristo ikisini de tarttı ve öykünün birincil, karakterin ise ikincil olduğu sonucuna vardı” (McKee, 2011, s. 87). “Hegel’e göre karakter, sanatsal betimlemenin merkezidir” (Aslanyürek, 2014, s. 104). Lajos Egri için de, “Esinli olsun olmasın, bir yazar yapıtını karakter üzerine kuruyorsa, bilinçli ya da bilinçsiz, hem gittiği yol hem de benimsediği ilke doğru demektir. (...) Yazar ilkin eylemi planlamış da olsa, her büyük yapıt karakterden doğup gelişir” (Egri, 2012, s. 104). Syd Field, Henry James’in şunları aktardığını kaydeder: “Karakter dediğin, hadisenin saptanmasından başka nedir ki? Ve hadise dediğin, karakterin aydınlatılması demek değil midir?” (Field, 2013, s. 63) Yine Chatman da Henry James’in söylediklerini şöyle yorumlar: “Henry James ‘Karakter, olayların belirlenmesi değil de nedir? Olay, karakterin betimlenmesi değil de nedir?’ diye sorar” (Chatman, 2008, s. 104). Ardından da bu soruyu şu şekilde yanıtlar: “Öyküler sadece hem olayların hem de varlıkların hazır bulunmasıyla ortaya çıkabilir” (Chatman, 2008, s. 105). McKee ise bu soruya net bir yanıt verir: “Yapı ya da karakter, hangisinin daha önemli olduğu sorusunu sormayız, çünkü yapı karakterdir, karakter de yapıdır” (McKee, 2011, s. 87). Batı tarzı konvansiyonel tiyatrodaki karakterizasyonu derleyip

şemaya dökken Pfister ise oyundaki herhangi birine karakter ya da kişi demek yerine gerçek yaşam ile kurgu dünyasının arasına bir set çeker, “dramatik figür” terimini ileri sürüp olay örgüsü ile dramatik figürler arasında McKee ve Chatman’ın fikirleriyle örtüşen bir ilişki kurar. “Davranış konseptinin aktif bir öznenin fikrini göstermesi gibi, kişi veya karakter konsepti de davranış fikrini gösterir -gerek aktif gerek pasif, gerek harici gerek dâhili olsun- oyunda en iptidaisinden bir konu olmadan figürün takdimi ve en belirsiz şekilde bile bir figür içermeyen konunun takdimi kabul edilemez” (Pfister, 1991, s. 160).

Binlerce yıllık birikimin ürünü olan Batılı tiyatro anlayışında karakterler ile olay örgüsü arasındaki ilişki zaman zaman hiyerarşik önem sırasına oturtulmuşsa da, *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterlerin üzerindeki Batı etkisi galiba en iyi Syd Field’in şu tespiti üzerinden yorumlanabilir: “Öyleyse neymiş karakter? Aksiyondur karakter. *İnsan söylediği değil, yaptığıdır*” (Field, 2013, s. 67). Bu durumda, dramatik ve anlatsal kiplerin bir araya geldiği *Mahmud ile Yezida* oyununda gösterilmek yerine söylenenlerin, yani karakterlere ait anlatılan eylemlerin anlatsal kip çatısı altında değerlendirilmesi daha uygundur. Buna koşut olarak da karakterler, aksiyonun yürütmesinde ne kadar etkin yer alıyorsa ve dramatik kipi temel olan ‘eylemin taklidi’ çerçevesinde yaptıkları ne kadar gösteriliyorsa, o ölçüde Batı’nın etkisi altındadır denebilir.

Daha önce de değinildiği üzere ana eylemin etki bölümü olan Mahmud ile Yezida’nın tanışması, aşklarının başlaması ve olgunlaşması gösterilmeyerek Mahmud ile Yezida tarafından anlatılmıştır. Mahmud’un, “Irmak Kıyısı” adlı sahnede Yezida’yı kaçırmaya hazırlandığı gösterilmiş, ancak tepki bölümünde Ezidilerce öldürülmesi ve elinin Ezidi köyünün girişine “hudut” olarak dikilmesi, Mahmud’u bularak köye getiren Tüfekliler tarafından anlatılmıştır. Ezidi köyünün girişinde asılı duran Mahmud’un kesik elini görüp tanıyarak ortadan kaybolan ve kendi trajik sonunu hazırlayan Yezida’nın yaşadığı bu süreç de yine gösterilmeyerek anlatılmıştır. Sadece ana eylemin sonuç bölümü, yani Yezida’nın kendini dairelemesi ve adım adım ölüme yürümesi gösterilmiştir.

İkincil eylemin etki bölümü olan bataklık kurutulması meselesinin ortaya çıkması da gösterilmeyip “Düğün” sahnesinde anlatılmıştır. Bataklık meselesine kansız bir çözüm sunan Kâhya’nın önerisiyle Ezidi köyünün dairelenmesine karar verilmiş, Ezidi köyü

dairelenmiş ve ikincil eylemin tepki bölümü olan bu sahne gösterilmiştir. Sonuç ise, yani köyün dairelenmesinin ardından Ezidi köyünde olup bitenler de yine gösterilmeyip Tüfeklilerce anlatılmıştır.

Oyunun ana ve ikincil eylemine ait gelişmenin özetlendiği yukarıdaki ilerleyişten de anlaşılacağı gibi, Mahmud ile Yezida oyununun karakterleri, aksiyonun yürütmesinde oldukça etkindir. Çünkü oyunda baştan sona kadar istemlerin çatışması söz konusudur. Oyunun serim bölümünde ana eylemin etki bölümü olan Mahmud ile Yezida arasındaki aşkın imkânsızlığı vurgulanmışsa da çatışmanın yükselişi; Kâhya'nın önerisi ve Havvas Ağa'nın emriyle Ezidi köyünün dairelenmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Ezidi köyünün dairelendiği ve Ezidilerle Müslümanlar arasındaki düşmanlığın alevlendiği bir dönemde ağabeyi Kebik'ten Havvas Ağa'nın onu başka bir kızla evlendirmek istediğini öğrenen Mahmud, Yezida'yı kaçırmaya yeltenerek trajik hatasını yapmış, Ezidilerce öldürülerek yıkıma uğramış, dolayısıyla ana eylemi düğüm/dönüm noktasına taşımıştır. Bu olay hem Mahmud hem de Yezida için *peripeti* (baht dönümü) olmuştur. Aslanyürek'e göre, "Dramatik anlaşmazlığın en çarpıcı gelişme safhası peripeti'dir. Olayı daha karışık ve ilginç hale getiren değişiklik ve karşı olaydır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, peripeti, olayların akışında veya kahramanların yazgısında beklenmeyen ani dönüşler veya değişikliklerdir" (Aslanyürek, 2014, s. 100).

Çözülme ise, Mahmud'un öldürüldüğünü öğrenen Yezida'nın kaybolması, bulunması ve kendini hapsettiği dairede adım adım ölüme yürütmesiyle gerçekleşmiştir. Töreye karşı durarak kızının başını bekleyen, onu dairesinden çıkmaya ikna etmeye çalışan Raşa Ana ile yine töreyi bir kenara bırakarak hatta sorgulayarak Yezida'nın yanına giden Eyşan Ana'ya rağmen sonuçta Yezida da yıkıma uğramış, ölmüştür. Üstelik bunu yaparken akışta hiç görünmemesine karşın buyrukları başkaları tarafından dillendirilen ve etkisi oyun boyunca hissedilen Miro Ağa'nın temsil ettiği otoriteye, dolayısıyla Ezidi töresine başkaldırmıştır.

Öktem Başol'a göre, "Karakter, dramatik amacına ulaşmaya çalışırken, olay örgüsünün içinde, çevresine verdiği tepkiler ve yarattığı eylemlerle kişilik bulur" (Başol, 2017, s. 524). Öyleyse bu noktada, dramatik amaçlarına ulaşabilmek için gösterdikleri tepkiler ve sergiledikleri eylemlerin, oyunun ana ve ikincil eyleminin ilerleyişine olan katkıları üzerinden takip etmeye çalıştığımız karakterlerle alâkalı yepyeni bir soru daha sormak

tartışmamız açısından faydalı olacaktır: Aksiyonun yürümesinde karakterlerin hangi karakteristik özellikleri etkili olmuştur?

Chatman, karakteristik özelliklerin anlatsal sıfat olarak nitelendirilebileceğini belirtir ve ekler: “Karakteristik özellikler öykü düzeyinde yer alırlar; elbette tüm söylem onların okuyucunun bilincinde belirlemelerini sağlamak üzere tasarlanmıştır” (Chatman, 2008, s. 116). *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler bu yoruma göre analiz edildiğinde, *protagonistlerinden* biri olan Mahmud’un vurgulanan karakteristik özellikleri arasında tutkulu, coşkulu, kararlı ve tez canlı olması sayılabilir. Çünkü Yezida’yla aralarındaki tutku ve coşku dolu aşkın her güçlüğün üstesinden gelebileceğini düşünen Mahmud, Yezida’yı kaçırma konusunda kararlı davranmış ve tez canlı olmasından ötürü trajik bir hata yaparak yıkıma uğramıştır. Diğer *protagonist* Yezida ise Mahmud kadar tutkulu olmasına karşın ondan daha mantıklı, yine Mahmud gibi kararlı olmasına rağmen ondan daha sağduyuludur. Çünkü Mahmud’la aralarındaki tutku dolu aşkı mantık süzgecinden geçirerek kavuşma istemlerinin önündeki aşılmaz engelleri ve aşklarının imkânsızlığını daha baştan anlamıştır.

MAHMUD – Ben seni sevdim Yezida. Hem de çok sevdim. İnan olsun ölümüne sevdim.

YEZİDA – (Boynuna atılır) Mahmud! Mahmud’um! Ölüm istemekteyim! Çaresi budur!

MAHMUD – Deli kız, ne dersin sen? Nasıl söz edersin öyle? Ölümün ne işi var aramızda? Daha bana sen gibi çocuklar doğuracaksın Yezida. Karım olacaksın. Kırk örüğün benimdir. Bu seveda, bu beden benimdir!

YEZİDA – Senindir Mahmud! Ölümüne senindir! (Mungan, 2013, s. 15)

Yezida’nın ölümünde ise tez canlılık yerine sağduyu vardır. Törenin koruyucusu ve bekçisi olan *antagonistleri* kendi silahlarıyla vurur. Töre gereği çizen kişi silmedikçe kimsenin içine giremeyeceği, içindekinin dışına çıkamayacağı dairenin içinde ölürek bir nevi tüm karşı güçleri kendi törelerine hapseder.

Chatman, düz ve çember olmak üzere karakterleri iki türe ayırır ve düz karaktere tek ya da çok az karakteristik özellik verildiğini belirtir. Ardından da şunları kaydeder: “Ortada sadece tek bir karakteristik özellik (ya da bir karakteristik özelliğin diğerlerine açıkça egemen olduğu durumlar) olduğu için, düz karakterin davranışları büyük ölçüde öngörülebilir. Öte yandan çember karakterler, bazıları birbirleriyle çatışan hatta çelişen karakteristik özelliklere sahiptir. Onların davranışları öngörülemez. Değişebilir, bizi şaşırtabilir” (Chatman, 2008, s. 123). Chatman’ın bu saptamasını baz alarak bir değerlendirme yaptığımızda oyunda ilk görüldükleri andan itibaren karakterlerini ortaya

koyan ve bizi hiç şaşırtmayan, umulmadık olmayan *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterlerin düz karakterler olduğu söylenebilir. Bunun üzerinden de Mahmud'un tez canlılığının, Yezida'nın ise mantıklı olmasının saydığımız diğer karakteristik özelliklerine egemen olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü Mahmud, tez canlılığıyla trajik hatasını yapmış, bu aşkın zaten ölümle tamamlanacağını düşünen Yezida ise -kendince-en mantıklı olan yolu seçmiş, kendini daire içine almış ve töreyi töresel kurallarla alt etmiştir.

Antagonistlerden biri olan Havvas Ağa'nın öne çıkan karakteristik özellikleri arasında, merkeze törenin alındığı bir denklemde, Müslüman köyünün iktidarını elinde tutması ve bunu koruyabilmek için büyük bir hırsla sahip olması sayılabilir. Akışta hiç görünmeyen Miro Ağa'nın da Havvas Ağa ile aynı karakteristik özellikleri paylaştığı söylenebilir. Çünkü Miro Ağa da, törenin belirleyici olduğu bir denklemde, Ezidi köyünün iktidarını elinde tutmaktadır ve bu iktidarı koruyabilmek için geçmişte bir Müslümana kaçan kız kardeşini öldürmüş, bugünse kızının ölüm fermanını imzalamıştır. Mahmud'un annesi Eyşan Ana ile Yezida'nın annesi Raşa Ana'nın en belirgin karakteristik özellikleri, töreyi karşılına alabilecek kadar cesur olmalarıdır. Kâhya'nın, bataklığın kurutulması meselesinde kansız bir çözüm olarak sunduğu Ezidi köyünün dairelenmesi fikri, onun sağduyulu olduğunun göstergesidir. Havvas Ağa'nın emirlerini sorgusuz sualsiz yerine getiren Mahmud'un ağabeyi Kebik'in ise koşulsuz sadakat örneği olduğu söylenebilir.

Öyleyse bu tartışmadan şu sonuçlar çıkarılabilir: *Mahmud ile Yezida* oyununda olay örgüsünün birincil, karakterlerin ikincil öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü dikkatler karakterlerin kendileri yerine Mahmud ile Yezida'nın imkânsız aşkına çekilmiş ve dramatik anlaşmazlık karakteristik özelliklerden çok toplumsal çelişkilere dayandırılmıştır. Ancak yine de karakterler aksiyonun yürütmesinde oldukça etkindir. Çünkü yukarıdaki tartışmadan da anlaşılacağı üzere karakterlerin aldıkları kararların ve yaptıkları seçimlerin aksiyonun yürütmesinde, ana eylem ile ikincil eylemin gelişip ilerlemesinde payı büyüktür. Bu noktada şu notu düşmek yararlı olacaktır. Chatman'a göre, "Özellikler ne kadar karakterliyse, karakterler de o kadar belirgindir" (Chatman, 2008, s. 131). Ancak *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler yine düz olarak nitelendirilebileceğinden ve karakterlerin karakteristik özellikleri ya çok az ya da bir özelliğin ötekilere egemenliği söz konusu olduğundan, karakterlerin eylemlerinin ön

planda olduğu, kendilerinin ise biricik ve belirgin olmadıkları, hatta deyim yerindeyse klişe oldukları söylenebilir. Chion'un şu görüşü de tartıştığımız fikri destekler niteliktedir:

Klasik tiyatrodaki kural gereği kişi bir kez tanımlandı mı değişmezdi. Örneğin Aristoteles'e göre kişilere verilen karakterler, kişilerin yaşlarına, cinsiyetine vb. uygun olmalı, tarihsel ya da söylensel (mitolojik) bir örneğe *benzemeli* ve hep aynı kalmalıydı. (...) Bununla birlikte, kopuk ve ani olmamak kaydıyla kişilerin değişebilecekleri, bugün tiyatro ve sinemada kabul edilen bir olgudur. (Chion, 2003, s. 106)

Mahmud ile Yezida oyunundaki karakterler de referans verdikleri Doğu edebiyatının efsaneleşmiş *Ferhat ile Şirin* ya da *Leyla ile Mecnun* aşklarındaki karakterlere benzemekte, hatta neredeyse hep aynı kalmakta, değişmemektedirler. “Bir karakterin, ne olursa olsun hiç değişmeden finale ulaştığı eserler, genellikle karakterin değil, eylemin önde olduğu eserlerdir” (Özakman, 2017, s. 151). *Mahmud ile Yezida* oyununda da karakterlerden sadece Yezida'nın küçük bir değişim geçirdiği söylenebilir. Başlangıçta Mahmud'un kaçma fikrine ikircikli yaklaşır, “Olmaz bir iştir Mahmud. Can yakıcı bir iştir,” (Mungan, 2013, s. 14) diyen Yezida, Mahmud'un sözlü ikna çabaları sonucunda, “Madem öyle, kaçacağım sana Mahmud,” (Mungan, 2013, s. 21) düşüncesine varır. Yezida dışındaki tüm karakterler Aslanyürek'in değişen koşullarda değişmeyen karakter tarifinde ve adlandırmasında olduğu gibi (Aslanyürek, 2014, s. 112) sabit karakter özelliği göstermektedir.

Chatman'a göre, “Modern karakterler hem çok daha fazla karakteristik özelliklere sahiptirler, hem de (olay örgüsüne) ‘eklenme’ yerine onu kırma eğilimindedirler; tek bir boyuta ya da modele sığdırılmazlar” (Chatman, 2008, s. 104). Oysa *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler düz karakterler olarak nitelendirilmeye uygundur. Dolayısıyla çok az karakteristik özelliğe sahip olup, olay örgüsüne eklenmiş, ana ve ikincil eylemi ileri taşıma vazifesi üstlenmişlerdir. Hem de iyilerle kötülerin çatışma yaşadığı oyunda, *antagonistler* kötü insan, *protagonistler* ise iyi insan modeli çerçevesinde hareket etmektedirler.

Bu noktaya kadar tartıştığımız düşüncelerle elde ettiğimiz veriler ışığında *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler hakkında şunları söylemek mümkündür: Oyunun her bir karakteri aksiyonun yürütmesinde etkindir ve belirli karakteristik özelliklere sahiptir. Vogler, kahramanca işlevin eyleme geçmek ya da bir şey yapmak olduğunu belirterek

şunu ekler: “Kahraman genellikle öyküdeki en etkin kişidir” (Vogler, 2014, s. 84). Buna göre oyunun kahramanlarından biri olan Mahmud, trajik hatasıyla oyunu düğüm/dönüm noktasına getirmiş, diğer kahraman Yezida ise çözülmeyi ve sonucu hazırlamıştır. Miro Ağa ile Havvas Ağa, temsil ettikleri töre ve iktidar gücüyle *protagonistlerin* karşısına dikilmiş, aralarındaki çatışma, ana ve ikincil eylemi geliştirip ileri taşımıştır. Eysan Ana ile Raşa Ana, dramatik yapının çözülme aşamasında töreye karşı gelmişler, bin yıllık töreye kafa tutarak ölen Mahmud ile Yezida’dan farklı olarak, yaşamlarıyla/varlıklarıyla törenin çözülmesine katkıda bulunmuşlardır. Mahmud başka bir kızla evlendirileceğini ağabeyi Kebik’ten öğrenmiş, böylece trajik hataya doğru sürüklenmiştir. İkincil eylemi düğüm/dönüm noktasına taşıyan ise Kâhya’nın ortaya attığı Ezidi köyünün dairelenmesi fikridir.

Yukarıdaki analiz çabalarından da anlaşılacağı gibi *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler, Batılı perspektiften bakıldığında oldukça etkindir ve bu karakterleri Batı tarzı karakter yaratımı üzerinden takip etmek mümkündür. Hatta Syd Field’in şu görüşü üzerinden de karakter yaratımına bakılabilir: “Hiç şüphesiz birden fazla ana karakteriniz olabilir, ama tek bir kahraman belirlerseniz, kesinlikle ortalığı netleştirmeye yarar bu” (Field, 2013, s. 68). Nitekim *Mahmud ile Yezida* oyununda da, birbirlerine âşık olan iki kahraman bulunmaktadır. Ancak bu kahramanlardan, çözülme aşamasının merkezinde olan ve sonucu belirleyen Yezida, trajik hatası gösterilmeyerek anlatılan ve erkenden ölen Mahmud’dan bir adım öne çıkmıştır. Yezida’nın bu konumu ise Field’in uyarısına kulak verme şeklinde okunabilir.

Şimdi de oyundaki anlatısal kip ile karakterizasyonun nasıl bir ilişki içinde olduğunun izini sürelim.

3.3. MAHMUD İLE YEZİDA’DA DOĞU ANLATI GELENEĞİNİN İZİNİ SÜRME

Mahmud ile Yezida oyunundaki karakterizasyonda, replik akışında ve karakterlerin olay örgüsünün gelişip ilerlemesindeki etkilerinde ve eylem biçimlerinde Doğu anlatı

geleneğinin özellikleri arasında sayabileceğimiz veya bu geleneğe dayandırabileceğimiz pek çok öge vardır. Öncelikle bir aşk hikâyesi olan oyundaki sözel vurgulara bakalım:

MAHMUD: Mecnundum. Gözlerime dünya sığıyordu. (Mungan, 2013, s. 17)

YEZİDA: Irmağın öte yakasındaydın. Nasılsa erişemezdin bana. Ferhat dedikleri bu olmalı dedim kendi kendime. Irmağın öte yakasındaki Ferhat! Yüreklendim. Güldüm. (Mungan, 2013, s. 17)

YEZİDA: Böyle bir babayiğidi bir daha nerede görürem dedim kendi kendime... Böyle bir Ferhad'ı... (Mungan, 2013, s. 18)

YEZİDA: Her gördüğümde kırk misline çıkar sevdam. Muhabbetim Leylâ ile Şirin'e emsaldir. (Mungan, 2013, s. 20)

Görüldüğü üzere henüz oyunun başında Doğu'nun efsaneleşmiş aşklarından Ferhat ile Şirin'in ve Leylâ ile Mecnun'un aşklarına açık bir şekilde referans verilmiş, Mahmud kendisiyle Mecnun arasında, Yezida ise hem kendisiyle Leylâ ve Şirin arasında hem de Mahmud ile Ferhat arasında sözel bir ilişki kurmuştur. Farklı repliklerde tekrar tekrar dile getirilen bu benzetmeler bir yandan Mahmud ile Yezida arasındaki aşkın derinliğini vurgularken diğer yandan dikkati karakteristik özelliklerden alarak kavuşma istemine, dolayısıyla Leylâ ile Mecnun'da, Ferhat ile Şirin'de olduğu gibi, kavuşmama olasılığına kaydırmaktadır. Kaldı ki aynı sahnede engeller de sıkça vurgulanmış, ancak aşılması neredeyse imkânsız olan engeller yine karşıt karakterlerin karakteristik özellikleri ön plana çıkarılarak verilmek yerine dış çatışmaya dayandırılmış, törenin merkeze alındığı toplumsal düzen temelinde sunulmuştur.

YEZİDA – Ya bir de köyler öfkelenirse Mahmud? Aşiretler öfkelenirse? Bu topraklar kızarsa kanla sulamak gerekir o zaman. Kanla serinletmek gerekir bu toprakları. Ne beni sağ korlar Mahmud, ne de seni.

MAHMUD – Kaçarız Yezida. Tümünden kaçarız. Nereye istersen oraya kaçırırım seni. İzimizi bile bulamazlar Yezida.

YEZİDA – Bulurlar Mahmud. Hangi köye gidersek gidelim bulurlar. Ezidiler öcünü yerde komaz. Bir Müslümana kaçan Ezidi kızı vurulmadan, o kızın kanı akıtılmadan, canı alınmadan ruhu rahat vermez kimseye. Ne ekinler göverir, ne yağmur, ne evlere dirlik-düzenlik. Her şeye sebeptir kaçan o Ezidi kızı. Kanı akıtılmadan hiçbir Ezidi rahat yüzü görmez. Törelerimiz böyle der.

MAHMUD – O zaman izin ver isteyeyim seni ağandan-babandan.

YEZİDA – Törelerimizi bilmez gibi konuşursun Mahmud. Hangi Ezidinin bir Müslümanla evlendiği görülmüştür Mahmud? Hangi kitapta yazar? Sevda aklını dumanlandırmıştır. (Mungan, 2013, s. 12)

Elbette karakterlere ait birtakım özellikler tanımlamak olasıdır. Yukarıdaki repliklerden de anlaşılacağı üzere Mahmud; hayli tez canlı, tutkulu, coşkulu ve kararlı özellikler gösterirken, Yezida ise yine Mahmud gibi tutkulu ve kararlı özelliklere sahip olmasına karşın ona göre daha mantıklı ve sağduyuludur. Karşıt karakterler arasında yer alan

Havvas Ağa ise törenin koruyucusu sıfatına ek olarak hırslı, ikincil karakter olan Kâhya ise sağduyulu bir profil çizmektedir. Ancak “En basit düzeyde, kötü adamların yer aldığı hikâyeler genellikle iyi ve kötü hakkında hikâyelerdir” (Seger, 2015, s. 169). *Mahmud ile Yezida* oyununda ise kişiler yerine, gruplar bazında iyilerle kötüler karşı karşıya gelmiştir. Linda Seger’in belirttiğine göre, “İlişkiye dayalı hikâyeler, karakterler arasındaki kimyayı öne çıkarırlar. Tek tek karakterler, ilişkide en fazla ‘cıvırtı’ çıkaracak özelliklerin seçilmesiyle yaratılır” (Seger, 2015, s. 116). Fakat iyilerle kötülerden oluşan bu iki grup arasındaki dramatik anlaşmazlık, kişilerin kendi karakteristik özelliklerinden çok töre merkezinde gelişen toplumsal çelişkilerle ele alınmış ve bütün dikkatler, töreyi karşılarına alan “iyiler” ile törenin temsilcisi ya da koruyucusu olarak görülebilecek “kötüler” arasında gelişen çatışmalara kaydırılmıştır. Törenin belirleyici unsur olmasının ve bu belirleyiciliğin olay örgüsünde tekrar tekrar vurgulanmasının sonucu olarak da karakterler yerine karşılaştıkları/karşılaşabilecekleri engeller gözler önüne serilmiştir. Öyle ki oyunun ikincil eylemi olan bataklığın kurutulması meselesinde de yine Müslümanlarla Ezidiler arasındaki ayrılıklara vurgu yapılmış, bu eylemdeki düğüm/dönüm noktası da yine töresel bir norma dayandırılmıştır. Ezidi köyü daire içine alınmış, töreleri gereği bataklık kurutulurken Ezidiler köylerinden dışarı çıkamamış, hiçbir şey yapamamışlardır. Sonuç itibarıyla da Ezidilerle Müslümanlar arasındaki düşmanlık kızışmıştır. Dolayısıyla yapısında hem dramatik hem de anlatısal kipi barındıran oyunda, eylemin taklidi olan gösterme (mimesis) ekseninde karakterler değil de olay örgüsü ön plana çıkmıştır.

Oyunun, bir ritüel olan Ezidi ayiniyle açılması ve merkezi karakterlerle ilk kez ikinci sahnede karşılaşılması, Yezida’nın sadece ikinci ve on birinci sahnelerde, Mahmud’un ise ikinci, üçüncü, yedinci ve dokuzuncu sahnelerde görülmesi, sunduğumuz bu görüşü destekler niteliktedir. Çünkü ilk iki sahneyi kapsayan serim bölümünde; oyunun geçtiği yer ve zaman, *protagonistler* ile karşı güçlerin kimliği açıklanarak aralarındaki ilişki ağı gözler önüne serilmiştir. Üçüncü sahne itibarıyla başlayan yükseliş (yükselen eylem) ile olay örgüsü yedi aşamada düğüm/dönüm noktasına taşınmıştır: (1) “Düğün”de, bataklığın kurutulma meselesinin gündeme gelmesi ve Ezidilerle Müslümanlar arasında çıkacak büyük sorunun gündeme gelmesi; (2) “Duvar Dibi”nde, bataklığın kurutulması için plan yapılması, Havvas Ağa’nın gözü karalığı ve kararlılığı, Kâhya’nın önerisiyle Ezidi köyünün dairelenmesine karar verilmesi; (3) “Köyün Dairelenmesi”nde,

Ezidilerin Müslümanlar tarafından dairelenmesi; (4) “Havvas Ağa’nın Köşkü”nde, Mahmud ile başka bir kızın (Güllüšan) evlendirilme ihtimalinin belirmesi; (5) “Çardak Altı”nda, Kebik’in, Mahmud’u Güllüšan’la evlenmesi için ikna etmeye çalışması ve Mahmud’un Havvas Ağa’ya gıyabında, ağabeyi Kebik’e ise yüz yüze rest çekmesi; (6) “Kerpiç Damlar”da, Ezidi köyünün karşısında nöbet tutan Tüfeklilerin, Mahmud’a benzettikleri birinin köyden çıktığını görmeleri; (7) “Irmak Kıyısı”nda, Mahmud’un ırmak kıyısında görülmesi ve ölüme yürümesi.

Yukarıdaki aşamalardan da anlaşılacağı üzere *yükselişin* başladığı ve yedi ayrı sahneyle düğüm/dönüm noktasına taşındığı eylem dizisi boyunca Yezida hiç gösterilmeyerek ana eylemde karşıt güçlerin dengeyi bozana kadar süren çatışmalarına dâhil olmamıştır. Başka bir deyişle, Yezida ile oyunun ikincil eylemi olan bataklığın kurutulması arasında doğrudan bir ilişki kurulmamıştır. Mahmud ise “Düğün”de gösterilmişse de bu aşamada belirgin bir eylemde bulunmamış, sonraki üç aşamaya da herhangi bir etkisi olmamış, yükselişin beşinci aşaması itibarıyla, Güllüšan’la evlendirilme olasılığı belirldikten sonra tepki göstermiş, kritik bir karar alarak Yezida’yı kaçırmaya karar vermiştir. Ezidilerle Müslümanlar arasındaki düşmanlığın kızıştığı bir dönemde köyünden ayrılan Mahmud, Ezidilerce öldürülmüştür. Dolayısıyla oyunun ikincil eylemi olan bataklığın kurutulması meselesinin sonuçları *protagonistleri* yıkıma doğru götürürken, *protagonistler* bu süreçte karşı güçlerle doğrudan çatışmaya girmemiştir.

Mahmud’un Ezidiler tarafından öldürülmesi, yani düğüm/dönüm noktası (*peripeti*) ise gösterilmeyerek anlatılmıştır. Çözülmenin başladığı yerde Mahmud’un cansız bedeni varken Yezida yoktur. Yezida’nın, Mahmud’un öldürüldüğünü öğrenmesi, kaybolması, günlerce aranması, en son “Dilek Ağacı”nın altında bulunması da yine gösterilmeyip anlatılmıştır. Işıkların karartılması yoluyla çözülmenin adım adım vurgulandığı ve bitişe doğru gidilen son sahnede ise sekiz sahne boyunca hiç görülmeyen Yezida merkezdedir. Görüldüğü üzere *protagonistlerin* karşı güçlerle bire bir çatıştığı (gösterilen) sahne sayısı sadece ikidir. (1) Mahmud’un, Kebik üzerinden töreyi karşısına aldığı sahne; (2) kendini daire içine alan Yezida’nın, babası Miro Ağa’nın temsilcisi olan Dokuz Kardeş üzerinden töreye meydan okuduğu, hatta bir anlamda, “Daireyi çizen silmediği müddetçe, dairenin içindeki dışarı çıkamaz, kimse de dairenin içine giremez!” töresiyle onları vurduğu sahnedir.

Mahmud ile Yezida'nın dramatik yapısını analiz ettiğimizde böyle bir tablo ortaya çıkmaktadır. Ayrıca karşıt karakterlerden Havvas Ağa; “Düğün”, Duvar Dibi” ve “Havvas Ağa'nın Köşkü” sahnelerinde gösterilmiş, Chatman'ın eksik karakter tarifine (Chatman, 2008, s. 131) uyan Miro Ağa ise hiç gösterilmeyerek buyrukları ve temsil ettiği töresel değerler daima başkaları tarafından anlatılmıştır. *Protagonistlerin* lehinde yer alan Eyşan Ana sadece “Köy Meydanı Kahve Önü Sahnesi” ile “Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde, Raşa Ana ise yalnızca “Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde gösterilmiştir.

Bu tartışmadan hareketle *Mahmud ile Yezida* oyununda gözün uzamının merkezine olay örgüsünün alındığını söylemek mümkündür. Eğer yukarıda adları geçen bilim insanlarının belirttiği gibi oyunu tragedyya olarak nitelendireceksek olay örgüsünün birincil konuma yerleştirilmesi gayet olağan bir durumdur. Nitekim tragedyada “En önemli öge, olay örgüsüdür. Çünkü tragedya, insanların taklidi değil, eylemin ve yaşam gerçekliğinin taklididir” (Aristoteles, 2008, s. 13). Ancak Aristoteles tragedya için, “anlatı yoluyla olmaksızın” şerhini düşüp *mimesis* vurgusu yapmıştır. Semir Aslanyürek'in de belirttiğine göre “Ünlü Rus yazarı ve edebiyat kuramcısı Belinski, ‘Dramada uzun öykülemelerin olmaması ve her kelimenin mutlaka bir dramatik eylemde söylenmesi olağanüstü öneme sahiptir’, der” (Aslanyürek, 2014, s. 33). Yani Batı tarzı konvansiyonel tiyatrodaki eylem ön plandadır. Hâlbuki *Mahmud ile Yezida* oyunundaki hem didaskali bölümlerinde hem de replik akışında oldukça güçlü bir anlatı (*diegesis*) ekseni de söz konusudur. Mahmud ile Yezida'nın tanışmaları ve aşklarının başlaması, Mahmud'un öldürülmesi, Yezida'nın, Mahmud'un öldürüldüğünü öğrenip kaybolması, günlerce aranması gibi ana eylemin etki-tepki bölümleri gösterilmeyerek anlatılmıştır. Ayrıca Lajos Egri, Batı tarzı oyun yazma metotlarından derlediği “Piyas Yazma Sanatı” adlı kitabında, önermenin oyundaki diyaloglardan birinde asla açıklanmaması gerektiğini belirtmektedir (Egri, 2012, s. 22). Oysa Kebik'in Mahmud'a söylediği şu replik oyunun önermesi olarak nitelendirilmeye uygundur: “Başını bu kadar dik tutma. Eğilmezsen kırılırsın” (Mungan, 2013, s. 55). Önermenin oyun içinde açığa vurulması ise Doğu anlatı geleneğinin, önermelerini bir bir sıralayan, “Menkıbe ve Kıssadan Hisse Kültürü”nü akıllara getirmektedir. Yezida'nın etrafına çizdiği daire içinde “kırk gün aç ve susuz kalması”, Mahmud'un ördüğü örükleri birer birer çözmesi ve kırkuncu örüğü çözdüğü kırkuncu gün ölmesi ise oyuna olağanüstülük katmakta, yine

Doğu anlatı geleneğindeki “Olağanüstü Olanın Cazibesi”ne ışık yakmaktadır. Tam da bu noktada Doğu anlatı geleneğinde de olay örgüsünün bireylerden (karakterlerden) ve bireysel özelliklerden daha büyük bir öneme sahip olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır. Dolayısıyla Doğu edebiyatının efsaneleşmiş aşklarına göndermelerde bulunarak olayın Mezopotamya’da geçtiğinin altını çizen *Mahmud ile Yezida* oyununda, olay örgüsünün karakterlerden daha büyük öneme sahip olmasının Doğu anlatı geleneğiyle de açıklanması mümkündür.

Doğu anlatı geleneğinde yer alan hikâyeler, çoğunlukla yaşam deneyimlerini özetleyen özlü ve güzel sözlere, kararlılık ve bilgelik içeren güçlü durumlara yaslanır; bu yanı sıra daha çok ‘mesel’ özelliği gösterirler; okuyana, dinleyene ‘kıssadan hisse’ payı tanır. Öte yandan düzyazı ile şiir arasındaki ara bölgelerde uçuşurcasına gezinirler. (Mungan, 2009, s. 56)

Bu yorum üzerinden gelen nokta bize yeni bir anahtar sunmaktadır. “Dramayı drama yapan edebi anlamda sözcükler değil de, o sözcüklerin içinde barındırdıkları eylemdir” (Aslanyürek, 2014, s. 20). Oysa *Mahmud ile Yezida*’da pek çok olay ve eylem anlatı yoluyla aktarılmıştır. Peki, oyundaki anlatıcı rolünü kim ya da kimler üstlenmiştir?

Mahmud ile Yezida’nın kişi listesinde anlatıcı rolü yoktur. Oyunun anlatı ekseninde ise model anlatıcının büyük bir paya sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Özellikle didaskali bölümlerinde oldukça ayrıntılı tasvirler ve tahkiye vardır.

Dördüncü Sahne

DUVAR DİBİ

(Geride beyaz kireç badanalı uzun bir duvar.

(Günbatımı kızılığ duvarın üstünden vurmaktadır.

(Duvarın önünde sırayla, yan yana dizilmiş Tüfekliler... Başlarında kasketleri, bacalarında uzun şalvarları, kucaklarında tüfekleri vardır. Ve ellerinde birer acı kahve (mırra) fincanı tutarlar. Tüfeklilerin ve duvarın sonunda, yani sıranın bir ucunda, ayakta dimdik Havvas Ağa durmaktadır. Gergin, sıkıntılı, başı dumanlı, gözleri bulutlu... Külot pantolonu, elinde gümüş kırbağı ve iri boğumlu parmaklarında altın liralı kalın yüzükleriyle, akşamın kızılığında yalazlanmakta...)

(Duvarın öte ucunda, yani Havvas Ağa’nın tam karşısında, sessiz, munis görünen bir hizmet oğlanı. Lâkin saklısında ne olduğu bilinmiyor. Suskunluğu, sessizliği öyle anlamlı...) (Mungan, 2013, s. 34)

Ayrıca model anlatıcının, metnin anlatı eksenini güçlendiren başka bir tercihi daha söz konusudur. Oyunda, Jandarma Komutanı’nın Karısı ve Kaymakam’ın Karısı haricindeki tüm kişiler benzer konuşma biçimine sahiptir. Bu iki kişi haricindeki herkes, didaskali bölümlerinde de karşılaştığımız aynı şiirsel dili kullanmakta, Ezidiler ile Müslümanların kullandıkları diller arasında bile belirgin bir farklılık bulunmamaktadır. “Bu iki farklı dünya, dil ve tavrın farklı kullanımıyla değil de, anlatıya dayandırılan ‘özellik aktarımı’

ile yansıtılmıştır” (Aydemir, 2010, s. 24). Dolayısıyla, genel karakter kuramının ihtiyaç duyduğu, diğer kişilerden ayrılmaya yol açan biriciklik (Chatman, 2008, s. 114) ilkesini; cümle yapısı, söz kalıpları, sözcük tercihi, söyleyiş biçimi ve ritim bazında görmezden gelerek repliklerde ve didaskali bölümlerinde tekdüzeliği seçen model anlatıcı, oyunun anlatı eksenine önemli bir katkıda bulunmuştur.

Elbette model anlatıcı, anlatıcılık vazifesini tek başına üstlenmemiştir. Onunla birlikte zaman/uzamın ögesi olarak değerlendirebileceğimiz insanlar, Kara Çarşafı Kadınlar ve Ezidi Kadınlar, asal ve ikincil karakterler de anlatı ekseninde rol sahibidir. Dolayısıyla eyleyen karakterler aynı zamanda anlatmakta, hatta deyim yerindeyse iki rolü birden karakterlerinde barındırmaktadırlar. Başka bir deyişle; her bir karakter hem kendi rolünü canlandırmakta hem de sanki “anlatıcı” olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

YEZİDA - Seni gördüğüm o ilk gün ırmağın öte yakasındaydım.

MAHMUD – Seni görünce ırmağı geçtim Yezida.

YEZİDA – En mümkünsüz işi başardın.

MAHMUD – Ben ırmağın öte yakasındayken, sen benimle eğlendin uzaktan. Sandın ki ırmağı geçemem. Sandın ki yanına ulaşmam. Sandın ki ırmak geçilmez.

YEZİDA – İrmağı yüzerek geçen görülmemiştir bugüne dek. İrmağın da töresi vardır kendince: Adam yüzdürmez üstünde, insan barındırmaz, kendine yüzmeye geleni çeker suyun dibine, yutar. (Mungan, 2013, s. 15-16)

“Dilek Ağacı” sahnesinde Mahmud ile Yezida arasında geçen bu konuşma oldukça uzundur. Mungan bu bölümün, “oyun içinde oyun” olduğunu vurgulamış olsa da replik akışına göre Mahmud ile Yezida’nın bu bölümü oynamalarına pek de imkân yoktur, dolayısıyla birbirlerine tanışma hikâyelerini anlatmaktadırlar. Üstelik bunu yaparken, Yezida’nın ırmağa dair söyledikleri örneğinde olduğu gibi, ana eyleme dâhil olmayan pek çok ayrıntı vermektedirler.

Dram tiyatronun şimdi ve burada olma özelliğini, kendi mutlak dünyasını şimdi ve burada olarak sunarak örtmeye çabalar. Anlatı ise, “başka bir zamanda”, “başka bir yerde” geçen öyküyü anlatabilmek için, anlatma eyleminin doğası gereği “şimdiye” ve “buraya” getirmek zorundadır. Dramatik canlandırmada anlattığı öykünün zaman-mekânına gitme -ve seyirciyi de götürme- çabasındaki oyuncunun aksine anlatıcı, şimdi burada seyircisi/dinleyicisiyle kalıp, anlattığı öykünün zaman-mekânını buraya getirmek niyetindedir. (Özcan, 2018, s. 42)

Replik akışından da anlaşılacağı üzere, Mahmud ile Yezida, tanışmalarını ve aşklarının başlamasını “şimdi” ve “burada” olarak sunmamakta, “başka bir zamanda” ve “başka bir yerde geçen” öykülerini “şimdiye” ve “buraya” getirmektedirler. Üstelik bir yandan bunu yaparken, yani anlatırken, diğer yandan ana da eylemi ileriye taşıyan Mahmud ve Yezida karakterleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

MAHMUD – O yolu her gün senin için geçmekteyim Yezida.

YEZİDA – O yol sarptır Mahmud. Herkese geçit vermez, her babayiğit aşamaz yukarı koyağı. Yol izin verse kartallar, akbabalar, alıcı kuşlar izin vermez.

MAHMUD – Ben izini sevdamdan alırım Yezida. Gücümü senden alırım. Irmağın öfkesini yendim, dağın öfkesini yendim...

YEZİDA – Ya köylerin öfkesi Mahmud? Ya törelerin, aşiretlerin? Onları yenebilir misin sen? Bin yıllık çaresizliği?

MAHMUD – Yeneceğiz Yezida. Seninle birlik olup yeneceğiz. (Mungan, 2013, s. 16)

Bu replik akışına göre, “şimdi” ve “burada” olan örtük bir şekilde verilmekteyken, eş zamanlı olarak “başka bir zamanda” ve “başka bir yerde” geçen bir öykü “şimdiye” ve “buraya” getirilmiştir. Dolayısıyla bir nevi, dramatik ve anlatısal kipler iç içe geçmiş, Mahmud ile Yezida ise bir yandan kendi karakterlerini canlandırmaktayken, sanki diğer yandan da anlatıcılık vazifesini üstlenmişlerdir.

Dramatik ve anlatısal kiplerin iç içe geçmiş olmasına başka bir örnek daha verebiliriz: Eyšan Ana ile oğlu Mahmud arasındaki ilişki de oyun boyunca hiç gösterilmeyip, “Köy Meydanı Kahve Önü” sahnesinde Eyšan Ana tarafından anlatılmıştır: “Mahmud oğlum olmasına oğlumdu ya, benim aklım basmaz, yüreğim ermezdi Mahmud’a. (...) Anasını bile almazdı yüreğine” (Mungan, 2013, s. 69). Buna göre köyle meydanında, kaybolan oğlunun bulunmasını bekleyen Eyšan Ana hem Mahmud’un annesi hem de Mahmud’la annesinin ilişkisini anlatan kişi olarak konumlanmıştır. Üstelik Eyšan Ana, “Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde hem Müslüman hem de Ezidi törelerini karşısına alarak Yezida’yı görmeye gitmiş ve ona “Gelinim!” diye hitap etmiş, “Törelerimizi aklımızın tartışına yeniden vurak!” şeklinde didaktik söylemlerde de bulunmuştur.

“Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde geçen Raşa Ana’ya ait şu replikler de karakterlerin asal rollerinin yanı sıra anlatıcı rolünü de üstlenmelerine örnek olarak verilebilir: “Köyün kapısında hudut deyi aşiret mezarlığı dikilende, Yezida su almaya gitmiş idi pınara. Omuzunda testi, dudağında türkü ile dönende, köyün kapısında mızrağı göre. Neyin nesidir demeye aşiret mızrağının yanına vara. Mızrağın yanına varanda, mızrağın üzerine geçirilen kesik eli göre” (Mungan, 2013, s. 79). Kızı Yezida’nın başını bekleyen ve onu, etrafına çizdiği daireden çıkması için ikna etmeye çalışan Raşa Ana, aynı sahnenin başında Ezidi Kadınlarla birlikte, Yezida’nın kayboluşuna, aranişına ve bulunuşuna dair pek çok şey anlatmaktadır. Dolayısıyla Raşa Ana, bu sahnede hem Yezida’nın annesi hem de anlatıcı olarak yerini almıştır.

Mahmud ile Yezida oyunundaki anlatı eksenini besleyen en önemli hususlardan birisi de akışta hiç görünmeyen Miro Ağa'nın, karşıt karakter olarak konumlandırılabilmesine olanak sağlanacak kadar kendisinden bahsedilmesidir. Oyun boyunca kendisini hiç görmediğimiz Miro Ağa, Ezidi töresinin temsilcisi ve koruyucusudur. Oyunda Miro Ağa'nın yaptıklarından, yapabileceklerinden, söylediklerinden sürekli bahsedilmektedir.

YEZİDA – Var git babama iste beni desem, vururlar seni Mahmud. Sağ komazlar bilirem. Babam Deli Miro ki, elini baci kanına bulamıştır, evlat kanına da bular. Babam ki ağasıdır köyün, babam ki Deli Miro diye nam salmıştır, bin yıllık töresini bozup da Müslümana kız vermez. (Mungan, 2013, s. 19)

KÂHYA – Havvas Ağam, sen hem bataklığı kurutmak istersen, hem de ırmağa köprü kurmak. Yani ki Miro Ağa'nın ocağını dik tutan iki direği de birden devirmek istersen. Buna izin vermez Miro Ağa. Kan düşürecek sin yere. Kan düşecek...

HAVVAS AĞA – Miro Ağa'dan kimse izin istemez Kâhya, kimse ferman istemez. (Mungan, 2013, s. 39)

DOKUZ KARDEŞ – Babamızın buyruğuna uymak düşer sana aney, buyruğuna uyup dağdan düze inmek düşer. (Mungan, 2013, s. 81)

Örneklerden de anlaşılacağı üzere Miro Ağa maddi varlığıyla olmasa bile, imgesiyle daima oyunun içindedir. Dolayısıyla oyunun dramatik ekseninde Chatman'ın belirttiği şekilde eksik karakter sınıfına girse bile bir anlatı karakteri olarak değerlendirildiğinde oyunda oldukça büyük bir yer kaplamakta, ana eylemde söz sahibi olmaktadır.

Mahmud ile Yezida oyununda karakterlerin, asal rollerinin yanı sıra anlatıcı rolünü de üstlenmelerine ilişkin örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür. Ancak yukarıda sunulan parçaların yeterli olduğu kanaatiyle yeni bir pencere açmak yararlı olacaktır: “Dramatik kipte sesler konuşur, anlatısal kipte ise hem konuşan hem de anlatan sesler mümkün olabilir” (Özcan, 2018, s. 26). Yukarıdaki tartışmadan da anlaşılacağı gibi *Mahmud ile Yezida* oyununda konuşan ve anlatan sesler vardır, üstelik karakterler her ikisini birden yapmaktadır. Öyleyse hem konuşan hem de anlatan bu karakterler, bünyelerindeki asal roller ile anlatıcı rollerini nereye dayandırmış, hangi pozisyonlardan sunmuştur? Çetin Sarıkartal'ın öykü anlatımı hususundaki şu tespiti yolunuzu aydınlatacak niteliktedir:

(a) Anlatım sanki 'nötr' bir yerden, diğer bir deyişle 'doğal bir oyuncu tavrından yapılır ki, bu soğuk, yalnızca entelektüel akla hitap eden ve günümüz seyircisini oyundan fazlasıyla uzaklaştıran bir etki yaratabilir; (b) anlatım sanki oyunda alınan meseleyi tümüyle kavramış bir tutum takınan 'bilen özne' tarafından yapılır ki, bu fazlasıyla didaktik bir etki yaratabilir; (c) anlatım 'alıntılanan' öykünün etkisi altında kalmış ve onu onaylayan bir tavırla yapılır ki, bu durumda, muhakemeye temel oluşturacak mesafe yeterince yaratılamayabilir. Üstelik bu seçeneklerin tümünde, farkında olmaksızın bir doğallık sanısı yaratılır; böylelikle dramatik yanılmanın eşdeğeri bir gösterim ortaya çıkabilir. (Sarıkartal, 2010, s. 67-68)

Doğu anlatı geleneğinde yanılısamaya, özdeşleşmeye ve katharsise yer verilmemiştir. Peki, dramatik ve anlatısal kiplerin bir araya geldiği *Mahmud ile Yezida* oyununun karakterleri yanılısamaya, katharsise ve özdeşleşmeye olanak tanımakta mıdır? Seçilen tavırda dramatik kip mi ağır basmıştır, anlatısal kip mi öne çıkmıştır? Eğer oyunun genelinde anlatısal kip öne çıkmışsa, Sarıkartal'ın belirttiği kategorilerden en az birini doğrulayacak biçimde, dramatik yanılısamanın eşdeğeri bir anlatı modeli mi belirlemiştir? Yoksa bu iki kip arasında mesafe yaratılmayarak birbirini içinde kaynaşmaları sağlanmış, böylece bu sentezin farklı bir tasarım olarak okunabilmesinin yolu mu açılmıştır?

3.4. DOĞU İLE BATI ARASINDA MAHMUD İLE YEZİDA

Şimdi *Mahmud ile Yezida* oyununda dramatik ve anlatısal kiplerin bir araya geldiğini hatırlayarak yeni bir pencere açalım: Aksiyonun yürütmesinde karakterler hayli etkin olmalarına karşın, eylemleri her zaman gösterilmemiş, hatta ana ve ikincil eylemin pek çok aşaması anlatılmıştır. Üstelik Bünyamin Aydemir'in de belirttiği üzere, "Oyunda dilin eylemle ilişkisi, hem yansıtıcı hem de ateşleyici olması bakımından güçlüdür. Gerek anlatımla sahneye taşınan, gerekse olay dizisine iliştirilen her iki dramatik eylem izleği de dilin etkili kullanımıyla alımlayıcıya ulaşır" (Aydemir, 2010, s. 23). Ancak hem eyleyen hem de anlatan kişiler olarak konumlandırabileceğimiz karakterler anlatıcılık rollerini dramatik rollerinden ayırmamışlar, yani bir nevi, anlatma eylemini dramatik rollerinin içine yerleştirerek onun bir parçası olarak sunmuşlardır. Dolayısıyla anlatım daha çok Çetin Sarıkartal'ın belirttiği "bilen özne" tarafından yapılmış, dolayısıyla bu bölümlerde didaktiklik baş göstermiştir.

EZİDİ KADINLAR – Tam üç gün dolanmadık köy bırakmadı köylüler. Ellerinde meşaleler ve fenerler sabahlara kadar ünlediler: Yezidaaaa!

RAŞA ANA – Uzaktan görsen ormanlar yanıyor sanırdın. Onca meşale senin izini sürdü bulana kadar. Tam üç gün üç gece...

EZİDİ KADINLAR – Cümle köylü taşı-toprağı talan etti. Irmak boylarını kaldırdı ayağa.

RAŞA ANA – Lakin senin izini gene de çıkaramadı ortaya.

EZİDİ KADINLAR – Ve her sabah yüzlerce eğik baş girerken köye,

RAŞA ANA – Miro Ağa bir kez daha delleniyordu. Mızrağını bir kez daha vuruyordu yere. (Mungan, 2013, s. 78)

Üstelik “bilen özne” pozisyonundan yapılan bilgilendirme amaçlı anlatım zaman zaman doğal sınırları oldukça zorlamış, şahit olunmayan ve duyulmasına imkân bulunmayan olaylar da anlatılmıştır.

BİRİNCİ TÜFEKLİ – Mahmud’u ırmak kıyısında görmüş Yezidiler.
İKİNCİ TÜFEKLİ – Bakmışlar Mahmud bir başnadır.
ÜÇÜNCÜ TÜFEKLİ – Başlamışlar Mahmud’un izini sürmeye.
DÖRDÜNCÜ TÜFEKLİ – Mahmud, Dilek Ağacı’nın dibine varmıştır.
KARA ÇARŞAFLI KADINLAR – Mahmud’un Dilek Ağacı’nın dibinde işi nedir?
BEŞİNCİ TÜFEKLİ – Kimse bilmemiştir.
ALTINCI TÜFEKLİ – Yezidiler, Mahmud’un ardı sıra Dilek Ağacı’na kadar gelmişlerdir.
(Mungan, 2013, s. 74)

Görüldüğü üzere “Köy Meydanı Kahve Önü” adlı bu sahnede Mahmud’un trajik hatası ve Ezidilerce öldürülmesi, olaya şahit olmayan Tüfekliler tarafından ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır.

Elbette oyundaki “bilen özne” pozisyonundan yapılan anlatım örnekleri çoğaltılabilir. Ancak yukarıdaki iki örneğin yeterli olduğu kanaatiyle anlatısal kipin dramatik kip içine yerleştirilmesinin, yani karakterizasyonda iki kipin kaynaştırılmasının beraberinde yine Sarıkartal’ın belirttiği “dramatik yanılısamayı” getirdiğini söylemek mümkündür. Ceren Özcan’ın Berger’den alıntılacağı şu saptama tartışmamız açısından oldukça önemlidir: “Berger’e göre dramatik ve anlatısal kipler arasındaki fark, doğrudan konuşan seslerin hakkında konuştukları dünyaya ait olup olmadıklarıyla belirlenir. Dramatik kipte doğrudan konuşan tüm sesler kurmaca evrenine aitken, anlatısal kipte kurmaca içindeki sesler bir -ya da birden fazla- doğrudan konuşan/anlatan ses tarafından aktarılır”(Özcan, 2018, s. 26). *Mahmud ile Yezida* oyununda “Anlatıcı” pozisyonunun bulunmadığı ve hem karakterlerin hem de zaman/uzamın öğeleri olarak görebileceğimiz diğer kişilerin, kurmaca evreninin dışında kalan anlatan sesler olmadıkları, eyleyen kişiler olarak bu evrenin içinde oldukları açıktır. Dolayısıyla oyundaki anlatısal kipin üzerinin örtüldüğü, bunun da yöresellik ve şiirsellik kaynaklı konuşma biçimleri üzerinden doğal nedenlere bağlandığı, hatta deyim yerindeyse gösterme yerine anlatmanın bir eylem biçimi olarak sunulduğu, “bilen özne” pozisyonundan gerçekleştirilen anlatımın da, anlatıcı yokmuş gibi bir dramaturjiye dayandırıldığı sonucuna varılabilir. Böyle bir dramaturjik temelin de beraberinde yanılısamayı, karakterlerle özdeşleşmeyi, katharsisi getirmesi olasıdır. Aslanyürek’e göre, “Yazar işinin başından beri, izleyicisinin dikkatini kahramanına çekmelidir. İzleyici kahramanı tanıdığı ölçüde ona sempati duyacak ve onun tarafını

tutacaktır” (Aslanyürek, 2014, s. 111). Mungan *protagonistleri* sık sık göstermemişse bile onları sürekli hatırlatmış, başkalarına anlattırılmış, onlarla kurulan bağın kopmamasına, dolayısıyla özdeşleşmenin sağlanmasına özen göstermiştir. Örneğin “Duvar Dibi” adlı Dördüncü Sahne’de, bataklığın kurutulabilmesi için Ezidilerle Müslümanlar arasında suni bir düşmanlık yaratma fikri çerçevesinde Tüfekliler tarafından, Yezida’nın, Köyün Delisi’ne kaçırılması teklif edilir. Yine Ezidi köyünün dairelenmesinden hemen sonraki “Havvas Ağa’nın Köşkü” adlı Altıncı Sahne’de, Havvas Ağa ile Kebik, Mahmud’un bir başka kızla evlenmesi üzerine konuşurlar. “Kerpiç Damlar” adlı Sekizinci Sahne’de ise Tüfekliler, Ezidi köyünü gözetlerken Mahmud’a benzer bir karaltı görürler, ardından da onun son zamanlarda nasıl görüldüğünden bahsederler.

İKİNCİ TÜFEKLİ – Mahmud da bir vakittir hayal gibidir aғam. Aklını başından uğurlamış gibidir. Sayrılar gibi dolanmaktadır ortalıkta. Bu sebeptendir ki, ne yaptığı, ne ettiği belli değildir. Ne yapacağına da güven olmaz. Demem o ki harabenin üstüne vuran hayal Mahmud olabilir. Ve de mümkündür. Sen de biliysen ki Mahmud, gayrı bizim yoldaşımız o can Mahmud değildir.

BİRİNCİ TÜFEKLİ – Mahmud bu vakitler hem hayal gibidir, hem harabe gibi. (Mungan, 2013, s. 65)

“Köy Meydanı Kahve Önü” adlı Onuncu Sahne’de de Mahmud’la alâkalı konuşmalar vardır. Özellikle annesi Eysan Ana, Mahmud’dan bahsederek onun duygu ve düşünce dünyasına girebilmemizi kolaylaştıracak bilgiler aktarır: “Geceleri pencerenin kenarına tüner, uzaklara, çok uzaklara dikerdi şahan gözlerini. Sanırsan gözleri karanlıkları oyar ve de ırağı kendine aşikâr eder idi. Bir kutlu kişi gibi oturur, dururdu pencerenin kenarında, ayın ışığında” (Mungan, 2013, s. 71).

Sadece eyleme doğrudan tanık etme üzerinden değil de, yoğun dış yorumlarla, anlatı yoluyla da karakterlerle yakınlık kurulabilmesine olanak tanınan *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterizasyona bakıldığında ve oyunun dramatik yanılsama sağladığı göz önünde bulundurulduğunda, seyircilerin/okuyucuların karakterlerle özdeşleşebilmesinin gayet mümkün olduğu söylenebilir. Aslanyürek’e göre özdeşleşme, “İnsanın kendisini, başkasının tasarladığı bir dünyada birinin yerine koyabilmesi anlamına gelir. Psikolojik anlamda, kendi ruhsal durumlarını dış dünyada algılananlara yansıtabilmektir. Estetik anlamda ise, insanın kendini bir sanat yapıtında hissetmesi, izlediği oyundaki kişilerden birinin yerine kendisini koyarak onunla özdeşleşmeyi dile getirir” (Aslanyürek, 2014, s. 26). Vogler ise özdeşleşme konusunda şöyle bir yorumda bulunur: “Kahramanların,

hepimizin özdeşleşebileceği ve kendi içimizde bulabileceğimiz nitelikleri vardır. Hepimizin anlayabileceği evrensel güdülerle yönlendirilmişlerdir: Sevilme ve anlaşılma, başarma, hayatta kalma, özgür olma, intikam alma, yanlışları düzeltme ya da kendini ifade etme arzusu” (Vogler, 2014, s. 72). Nitekim *Mahmud ile Yezida* oyunundaki kahramanların da dramatik gereksinimleri sevgilerinin kabul görmesi, yani anlaşılma ve özgür olmadır.

Hem aşkın hem de sevdiğine kavuşma isteminin en temel güdülerden biri olması, bu yolda karşılaşılabilecek güçlüklerle savaşılmaması herkes tarafından anlaşılabilir insanî bir durumdur, dolayısıyla özdeşleşmeye oldukça uygundur. Ayrıca her iki *protagonistin* de anlaşılma gereksinimleri Eysan Ana ile Raşa Ana tarafından karşılanmıştır. Özgür olma gereksinimlerini ise kendileri karşılamışlardır. Çünkü “Kahramanlar bize ölümle nasıl başa çıkılacağını gösterirler. Ölümü yenmenin çok güç olmadığını kanıtlayarak hayatta kalabilirler. Ölebilir (belki yalnızca sembolik olarak) ve yeniden doğarak, ölümün üstesinden gelinebileceğini ispat edebilirler. Bir dava, bir ideal ya da grup uğruna bir Kahraman gibi ölümler, aslında ölümü yenerler” (Vogler, 2014, s. 74-75). “Platon, ölümün, insan ruhu için bir arınma biçimi olduğunu söyler. Ölümle birlikte, ruh ve beden tüm tutkularından kurtulur, böylece özgürlüğe kavuşur” (Aslanyürek, 2014, s. 24-25). Dolayısıyla Mahmud ile Yezida ölümler hem bir anlamda ölümü yenmişler hem de Yezida’nın, “Mahmud! Mahmud’um! Ölüm istemekteyim! Çaresi budur!” (Mungan, 2013, s. 15) repliğinde imlediği yolu seçip hem aşklarını hem de kendilerini özgürlüğe kavuşturmayı başarmışlardır.

Aslanyürek’in belirttiği gibi, “Katharsis, insan duygularının sanat aracılığıyla uyarılarak arındırılması olayıdır. Özellikle trajedi, izleyicide korku ve acıma duygularını uyandırır ve bu sayede izleyicinin ruhunda arınma gerçekleşir” (Aslanyürek, 2014, s. 25). Sonuçta hem Mahmud ile Yezida’nın kişisel yaşamlarının hem de ikisi arasındaki büyük aşkın adım adım trajik bir sona doğru yürümesinin, seyircilerde/okuyucularda trajik etki yaratacak, onların acıma ve korku duygularını harekete geçirerek katharsis sağlayacak kadar keskin karşıtlıklar içerdiğini söylemek mümkündür.

Buraya kadar sürdürdüğümüz tartışma ve *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakter yaratımını deşifre etmeye gayret ederek “Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumunun

izini sürme” çabalarımız sonucunda elde ettiğimiz verileri toparlayacak olursak şunları söyleyebiliriz:

Mahmud ile Yezida oyunu Mungan’ın Mezopotamya Üçlemesi serisinin ilk oyunudur. Sevda Şener’in bu üç oyun hakkındaki tespitleri şunlardır: “Mezopotamya Üçlemesi’ni oluşturan üç oyunun, üçlemenin adının sınırladığı bölgenin bugününe ve dününe ışık tuttuğunu biliyoruz. Bu oyunlarda Murathan Mungan kültürümüzün kökenine inmeye çalışmış, uzak ve yakın geçmişin söylencelerde dile gelmiş gerçeklerini, bu gerçeklerin trajik olana uzanan dramını kurgulayarak dikkatimizi bugün yaşamımızda izlerini gördüğümüz kalıtsal öğelere çekmişti” (Şener, 2001, s. 210). Şener’in de vurguladığı gibi, *Mahmud ile Yezida* oyununda iki önemli unsurun öne çıktığı söylenebilir: yöresellik ve trajiklik. Ayrıca daha önce de örneklendiği üzere, bu iki önemli unsurun yanına güçlü şiirsellik de eklenebilir; ancak tartışmamızın temelini aldığımız görüş şudur: Kültürün kökenine inilerek yansıtılan yöresellik Doğu’yu, trajiklik ise Batı’yı işaret etmektedir. Bu oyunda bu ikisi bir araya gelmiştir.

Ceren Özcan’ın da özetlediği üzere, “Platon’dan itibaren tanıdık olduğumuz diegesis-mimesis modern karşılığı ile anlatma-gösterme ayrımıdır” (Özcan, 2018, s. 26). *Mahmud ile Yezida* oyununda da Doğu edebiyatının efsaneleşmiş aşklarından olan “Ferhat ile Şirin’e, “Leyla ile Mecnun”a göndermelerde bulunulmuş, ana ve ikincil eylemdeki pek çok olay gösterilmek yerine anlatılmış, güçlü bir anlatı (diegesis) eksenini kurulmuştur. Dolayısıyla bu oyunda anlatma önemli bir konuma oturtulmuştur. Ancak *Mahmud ile Yezida* oyununu salt anlatısal kip üzerinden değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü oyundaki *protagonistler* trajik kahraman özellikleriyle donatılmış, birtakım karakteristik özellikler verilen karakterler aksiyonun yürütmesinde etkin kılınmış ve anlatmanın yanı sıra gösterme (*mimesis*), yani eyleme doğrudan tanık etme de bu yapıya eklenmiştir. Bu kapsamda düşünüldüğünde, bünyesinde hem *diegesisi* hem de *mimesisi* barındıran, olayları bazen gösterip bazen anlatan *Mahmud ile Yezida* oyunu, Doğu anlatı geleneği ile Batı tarzı konvansiyonel tiyatronun bileşkesi şeklinde okunabilir. Elbette böyle bir okuma beraberinde yeni sorular getirmektedir: Hem göstermenin hem de anlatmanın olduğu oyunda nasıl bir biçim ortaya çıkmıştır? Anlatmanın olduğu yerlerde örtük ya da açık bir anlatıcı işaret edilmekte midir? Yoksa

anlatma, sunumun doğrudanlığına mı enterge edilmiştir? İlk etapta Ceren Özcan'ın şu değerlendirmesine kulak verelim:

Ne olursa olsun her tiyatral sunum/gösterim/performans tiyatral ortamın (medium) içinden, tiyatral araçlarla gerçekleşir, nihayetinde dolaylıdır. Böyle bakıldığında oyunu bir anlatı, oyuncuyu da bir hikâye anlatıcısı olarak görmek mümkün olur. Öyleyse dramatik temsili, tiyatronun tiyatrallığını açığa çıkarmayı hedefleyen biçimlerden ayıran hangi tercihtir? Bu soru şöyle de formüle edilebilir: Sunumun dolaylı niteliği sunumun gerçekleştirenler tarafından gizlenip geride mi tutulmaya çalışılıyor, yoksa tam da bu dolaylılığa dikkat çekilip sunumun anlatsallığı mı vurgulanıyor? (Özcan, 2018, s. 27)

Özcan'ın bu tespiti üzerinden yukarıda sıralanan soruları yanıtlayacak olursak, dramatik ve anlatsal kiplerin bir araya geldiği *Mahmud ile Yezida* oyununun kişileri arasında Anlatıcı rolünün olmadığını belirterek söze başlayabiliriz. Dolayısıyla oyunun yapısında anlatsal kiple dramatik kip kaynaşarak doğal bir sentez oluşturmuş ve şiirsel konuşma diline yaslanan anlatma, karakterizasyonun bir parçası olarak sunularak “bilen özne” pozisyonundan gerçekleştirilmiştir. Böylece bir şeyler anlatıldığı vurgulanmamış hatta anlatmanın üstü örtülerek, sunumun dolaylı niteliği sunumu gerçekleştirenler tarafından gizlenip geride tutulmaya çalışılmıştır. Yani, “Yazar, bir bütün olarak dramı kurmuş ve sunum sırasında sahneden çekilmiştir” (Özcan, 2018, s. 27).

Sevda Şener'in belirttiğine göre, “Tiyatro bir devinim sanatıdır. İnsanı eylemi içinde gösterir” (Şener, 1996, s. 78). *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakterler de bir yandan asal rollerini oynarlarken, diğer yandan anlatıcı rolünü üstlenmişlerdir. Karakterler hem eyleyen hem de anlatan rollerini üstlenirken, yöreselliğin ve şiirselliğin de desteğiyle anlatı, bir anlamda eylemin kendisine dönüşmüş, dramatik ve anlatsal kipler arasındaki mesafe bir anlamda ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla oyunun bu yapısı, hem dramatik yanılısamaya olanak sağlamış hem de karakterlerle özdeşleşebilmenin ve katharsisin önünü açmıştır. Özetleyecek olursak; *Mahmud ile Yezida*, Doğu anlatı geleneğinin Batı tarzı konvansiyonel tiyatroyla buluşturulduğu, anlatsal ve dramatik kiplerin iç içe geçirildiği ve anlatının, dramatik yapıya yerleştirildiği bir oyun olarak görülebilir.

SONUÇ

Türkiye Tiyatrosunda Karakter Oluşumunun İzini Sürme: Mahmud ile Yezida Örneği başlıklı bu çalışma; Doğu anlatı geleneği ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğelerinin Batı tarzı tiyatronun öğeleriyle buluştuğu noktada ortaya çıkan “yaratımın” karakterlere nasıl yansıdığına ilgi duymakla başladı. Şimdi de adım adım ilerleyerek yürüttüğümüz tartışmanın bizi nasıl sonuçlara ulaştırdığını ve *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakter yaratımında nasıl bir “zuhurun” gerçekleştiğini paylaşacağız.

Türkiye tiyatrosu Doğu anlatı geleneği çatısı altında kendini var edip gelişim göstermiş, uzun yıllar boyunca bu geleneğin altyapısını ve ana malzemelerini kullanmıştır. Doğu anlatı geleneğinde bireyselliğin terk edilerek Tanrı'yla veya kutsal bütünlük olarak tarif edilen her ne ise onunla birleşme vurgusuna bağlı olarak, anlatılarda da, karakteristik özellikleri, derinlikleri ve özgün bakış açıları bulunmayan kişilere yer verilmiştir. Dolayısıyla Doğu anlatı geleneğinde kişiler değil olay örgüsü ön plandadır.

Köklü bir geçmişi olan ve Doğu anlatı geleneğinin öğeleri üzerine kurulan, İslâmiyet'in ve imparatorluğun etkileşim içinde bulunduğu çeşitli kültürlerin etkisiyle kendi özgün üslûbunu oluşturan Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da karakter yaratımına gidilmemiş, aynı kuruluma sahip birbirinden farklı olay örgülerinde amaca hizmet eden özellikleri belirginleştirilmiş kişiler, diğer bir deyişle tipler kullanılmıştır.

Tanzimat'la beraber devlet politikası hâline gelen her alanda Batılılaşma gayretlerinin tiyatro yaşantısını da etki altına almasının doğal sonucu olarak Batı tarzı tiyatro anlayışı gelişmeye başlamıştır. Ancak 18. Yüzyılın sonlarından itibaren San Lazzaro Mıkhitarist Manastırı'nda kaleme alınan Türkçe oyunların Osmanlı gösteri sanatlarının etkisinde kalması gibi başkentte yazılan oyunlarda da birtakım teatral alışkanlıklar devam etmiş, geleneğin üzerinden atlamak ve bu yepyeni tarza bir çırpıda uyum sağlamak mümkün olmamıştır. Mevcut tiyatro yaşantısının içinden yükselen zorunlu bir değişim çağrısıyla ivme almak yerine birtakım politik reflekslerden kaynaklanan ve aydınların, gazetelerin, devletin ileri gelenlerinin modernleşme yolunda verdikleri çabalarla yayılan bu yepyeni tiyatro anlayışında, bilinçli bir şekilde ya da bilinçsizce, hem Doğu anlatı geleneğinin hem de Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun unsurları kullanılmıştır. Dolayısıyla Mıkhitarist Manastırı'nda yazılan Türkçe oyunlarda, Tuluat Tiyatrosu'nda, *Şair Evlenmesi*'nde,

Batı'dan yapılan uyarlamalarda üç boyutlu ve derinlikli karakterler yerine birtakım özellikleri ön plana çıkarılarak bu özelliklerinin altı çizilen kişilere yani tiplere yer verilmiştir. Sevda Şener'e göre Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun etkisinde kaldığı için tiyatromuzda derinlemesine işlenen karakterlere pek az yer verilmiştir, oyun kişileri ise çoğunlukla tip düzeyinde kalmıştır (Şener, 2011, s. 10). Öyleyse varacağımız ilk sonuç şudur: Batı tarzı tiyatro ile geleneksel olanın bir araya gelmesiyle/getirilmesiyle birlikte oyunlarımızdaki karakterizasyona da belli bir yönelim gelmiştir. Bu yönelim “genellikle tip düzeyinde oyun kişileri” yaratma şeklinde tanımlanabilir; ancak hem Batılı hem de Doğulu öğeleri barındıran oyunlardaki karakterizasyonda, Batılı ve Doğulu olanların hangi açılardan bir araya geldiği çalışmamızın düğüm noktasını oluşturmuştur.

Zaman zaman karşı çıkılmış hatta tiyatrodan sayılmamış, bazen de görmezden gelinmiş olsa da Batı tarzı Türkiye tiyatrosunun gelenekle ilişkisi hep devam etmiştir. Üstelik Batılı ve Doğulu öğelerin buluşturulması tiyatromuzun modernleşme arayışlarından biri olmuştur. Murathan Mungan tarafından kaleme alınan *Mahmud ile Yezida* da geleneksel olanla Batılı olanı aynı çatı altında buluşturan oyunlardan biridir. Hem göstermeyi (*mimesis*) hem de anlatmayı (*diegesis*) kullanan, dolayısıyla bünyesinde dramatik ve anlatısal kipleri barındıran *Mahmud ile Yezida* oyunuyla alakalı vardığımız sonuçlar aşağıdaki şekilde toparlanabilir.

Çağdaş bir Doğu anlatısı olarak nitelendirebileceğimiz oyunda olay örgüsü birincil, çok az ya da tek özellik verilmiş ve bir özelliği diğerlerine baskın olan karakterler ikincil konumdadır. Batılı dramatik yapı çerçevesinde kurgulanmış oyunun; güçlü bir anlatı eksenini barındırması, kıssadan hisse kültüründe olduğu gibi önermesinin oyun içinde söylenmesi, olağanüstü öğeler içermesi, “Ezidi Taşlama Oyunu” gibi Köy Seyirlik Oyunları'nı kullanması dikkate alındığında Doğu anlatı geleneği ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan büyük izler taşıdığı söylenebilir.

Mahmud ile Yezida oyununda “anlatıcı” rolü yoktur. Anlatısal kip dramatik kip içine yerleştirilmiştir. Aksiyonun yürütmesinde etkin olan karakterlerin eylemleri her zaman gösterilmemiş, yer yer anlatılmıştır. Anlatı oyun evrenine ait olmayan birileri tarafından değil, yine karakterlerin kendileri yapılmıştır. Dolayısıyla karakterler bir yandan asal rollerini canlandırırken öte yandan anlatıcı vazifesini üstlenmişler, hem eyleyen hem anlatan, hem de eylemleri anlatılan kişilere dönüşmüşlerdir. Üstelik Çetin Sarıkartal'ın

“bilen özne” olarak tanımladığı pozisyona yerleştirilen anlatısal kip; yöreselliğin ve şiirselliğin güçlü desteğiyle karakterizasyonun bir parçası olarak sunulmuş, karakterler asal rollerinin yanı sıra anlatıcı rolünü de üstlenmişlerdir. Ancak karakterlerin anlatıcı rolleri, ayrı bir anlatı ekseninde verilmeyerek üzeri örtük bir şekilde dramatik rollerinin içine yerleştirilmiş, böylece oyundaki anlatısal kip yadırgatma efektine dönüşmeyerek dramatik kiple kaynaşmıştır. Gösterme ile anlatmayı birlikte kullanan oyunda sunumun doğrudan niteliği sunumu gerçekleştirenler, yani karakterler tarafından gizlenip geride tutulmaya çalışıldığı için dramatik yanılsama söz konusu olmuş, böylece karakterlerle özdeşleşme kurulmasına ve katharsise olanak tanınmıştır.

Mahmud ile Yezida oyunundaki karakterizasyon üzerinden sonucun sonucu mahiyetinde şunlar söylenebilir: Hem akademik tiyatro eğitimi almış dolayısıyla Batı tarzı tiyatroyu bilen hem de -kendi tabiriyle- Doğulu köklerini sımsıkı tutan Mungan’ın, anlatısal kipi dramatik kip içerisine yerleştirmesinin rastlantısal olmadığı düşünülmelidir. Üstelik bu oyundaki karakterizasyonda şöyle önemli detaylar vardır: *Mahmud ile Yezida* oyunu Doğu ile Batı arasında dururken, Doğulu öğelerle Batı’yı okumak yerine, Doğu’yu Batı’dan okumayı tercih etmiştir. Başka bir deyişle, Batı tarzı tiyatroyu geleneksel olana taşımak yerine, geleneksel olanı Batı tarzı tiyatro içinden okumaya yönelmiştir. Dolayısıyla dramatik yapıda olmasına karşın, okurları/seyircileri her zaman eyleme doğrudan tanık etmeyip karakterlerin pek çok eylemini anlatı yoluyla aktarmış, onları sürekli başka karakterlere ve zaman/uzamın öğelerine anlattırmıştır. Yani oyunu Batılı dramatik yapıyla kurmuş olsa da karakterlerini hatta *protagonistleri* bile çok az göstermiş, dolayısıyla onları daha çok anlatı yoluyla belirginleştirmiş, şekillendirip derinleştirmiştir.

Mungan’ın *Mahmud ile Yezida* oyunundaki karakter yaratımı yaklaşımdan hareketle şu soruları sorarak çalışmamızı noktalayalım: Batı tarzı dramatik yapıyı kullansa da söz odaklı olarak nitelendirilen oyunlar, anlatısal ve dramatik kipleri kaynaştırarak, aslında Türkiye tiyatrosunda karakter oluşumuna dair özgün bir ipucu mu içermektedir? Zaman zaman yerli oyunlar için kullanılan “Çok laf var,” eleştirisi, acaba Batı tarzı oyunlara yerleştirilmiş anlatısal kipi, dolayısıyla asal rollerinin yanı sıra “gizli” anlatıcılar olan karakterleri mi işaret etmektedir? Öyleyse bazı oyunlar bu bakışla yeniden çalışılabilir mi? Dramatik yapıyı oyunlarımızdaki sözlü örgünün güçlü olmasını problem olarak

görmek yerine çağdaş bir arayış olarak değerlendirmek, geleneksel olanla Batılı olanın bir araya gelmesi şeklinde okumak, dolayısıyla bunu bir üslûba dönüştürmek mümkün müdür? Tüm bunlar, ileriki araştırmalara konu olmaya değer görünmektedir.



KAYNAKÇA

- And, M. 1962, *Bizans Tiyatrosu*, Forum Yayınları, Ankara
- And, M. 2016, *Oyun ve Būgū*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- And, M. 2017, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Anonim, 1976, *Upanışadlar*, M. A. Işım (Der.), Dergâh Yayınları, İstanbul
- Anonim, 2017, *Binbir Gece Masalları*, Cilt I-I, Â. Ş. Onaran (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Arabî, M. 2007, *Fütûhât-ı Mekkiyye*, E. Demirli (Çev.), Litera Yayıncılık, İstanbul
- Aristoteles, 2008, *Poetika*, Y. Onay (Çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Arslan, S. 2005, *Melodram*, L&M Yayınları, İstanbul
- Aslanyürek, S. 2014, *Senaryo Kuramı*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Attâr, F. 2013, *Mantık Al-Tayr*, A. Gölpınarlı (Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Aydemir, B. 2010, 'Dilin Dramatiği ya da Mahmud ile Yezida' *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 3, ss. 15-26, İzmir
- Ayvazoğlu, B. 2013, *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul
- Balay, M. 2008, 'Tragedyanın Doğuşu Üzerine Bir Model Önerisi' *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 12, ss. 71-97, İstanbul
- Balay, M. 2010, 'Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu' *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 30, ss. 93-109, Ankara
- Başol, Ö. 2017, *Senaryo Kitabı*, İthaki Yayınları, İstanbul
- Campbell, J. 2016, *Doğu Mitolojisi*, K. Emiroğlu (Çev.), Işık Yayınları, İstanbul
- Campbell, J. 2013, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, S. Gürses (Çev.), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul
- Chatman, S. 2009, *Öykü ve Söylem*, Ö. Yaren (Çev.), De Ki Yayınevi, Ankara
- Çalışlar, A. 1995, *20. Yüzyılda Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Çalışlar, A. 2004, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Çamurdan, E. 2018, *Kendi Olmak Veya Ol(a)mamak-Türk Tiyatrosunda Bireysel Kimlik Sorunu*, Habitus Yayıncılık, İstanbul
- Dündar, Y. 2016, *Yabancı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Dündar, Y. 2018, *Göç Dalgası*, Dramatik Yayınları, İstanbul
- Dündar, Y. 2018, *Günışığına Mektup*, Dramatik Yayınları, İstanbul
- Efe, P. 2009, 'Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi' *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 181, İstanbul
- Egri, L. 2012, *Piyas Yazma Sanatı*, S. Taşer (Çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul
- Freytag, G. 2012, *Freytag's Technique of the Drama*, Forgotten Books, Leipzig
- Field, S. 2013, *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*, Ş. Erol (Çev.), Alfa Yayıncılık, İstanbul
- Gazali, 1993, *İhyau' Ulûmi'd-Din*, A. Aydın (Çev.), Karaoğlu Yayıncılık, İstanbul
- Gooch, S. 1998, *Oyun Yazmak*, F. Ofluoğlu (Çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Güçbilmez, B. 2016, *Zaman/Zemin/Zuhur*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Hayman, R. 1999, *How to Read a Play*, Grove Press, New York
- Heinich, N. 2017, *Sanat Sosyolojisi*, T. Arnas (Çev.), Bağlam Yayınları, İstanbul
- Irakî, F. 1988, *Lemâat*, S. Yetkin (Çev.), Millî Eğitim Basımevi, Ankara
- Karacabey, S. 1995, 'Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu' *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, ss. 1-10, Ankara
- Mamet, D. 2010, *Theatre*, Faber And Faber, London

- Manok, Y. B. 2013, *Doğu İle Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi*, bgst Yayınları, İstanbul
- McKee, R. 2011, *Öykü*, N. Yılmaz-E. Yılmaz-F. Kınalı (Çev.), Plato Yayınları, İstanbul
- Mignon, L. 2010, 'Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi' *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 29, ss. 55-64, Ankara
- Mungan, M. 1997, *Başkasının Hayatı*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2004, *Dört Kişilik Bahçe*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2009, *Hayat Atölyesi*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2011, *Geyikler Lanetler*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2012, *Taziye*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2013, *Mahmud ile Yezida*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mungan, M. 2018, *Paranın Cinleri*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mucchielli, A. 1991, *Zihniyetler*, A. Kotil (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul
- Özakman, T. 2017, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Özcan, C. 2018, *Çağdaş Tiyatroda Anlatı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Özön, N. 1999, *Büyük Yazım Kılavuzu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Pekman, Y. 2010, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Pfister, M. 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, J. Halliday (Çev.), Press Syndicate of the University of Cambridge, Avustralya.
- Propp, V. 2018, *Masalın Biçimbilimi*, M. Rifat-S. Rifat (Çev.), İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Püsküllüoğlu, A. 2012, *Yazım Kılavuzu*, Arkadaş Yayınevi, Ankara
- Refiğ, H. 1971, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul
- Sarıkartal, Ç. 2010, 'Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak' *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 29, ss. 67-80, Ankara
- Savaş, H. 2006, 'Doğunun Paradoksu Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması' *Selçuk İletişim Dergisi*, Sayı 2, ss. 212-220, Konya
- Saydam, B. 2017, *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, İstanbul
- Seger, L. 2015, *Senaryoda Unutulmaz Karakterler Yaratmak*, O. Akınhay (Çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul
- Sofokles, 2009, *Kral Oidipus*, B. Tuncel (Çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Sözen, M. 2009, 'Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti' *bilig Dergisi*, Sayı 50, ss. 131-152, Ankara
- States, B. O. 1985, *The Anatomy of Dramatic Character*, Jstore.org, Erişim Tarihi: Aralık 2018, <https://www.jstor.org/stable/3207186>
- Şarasan, 2008, *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*, bgst Yayınları, İstanbul
- Şebüsteri, M. 1985, *Gülşeni Raz*, A. Gölpınarlı (Çev.), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul
- Şener, S. 1996, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, İstanbul
- Şener, S. 2011, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Şener, S. 2014, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Şener, S. 2017, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Şinasi, İ. 1959, *Şair Evlenmesi*, Cevdet Kudret (Haz.), Yeditepe Yayınları, İstanbul
- Tekerek, N. 2005, 'Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi' *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, ss. 157-172, Isparta
- Tekerek, N. 2008, *Köy Seyirlik Oyunları*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Truby, J. 2018, *Senaryo Anatomisi*, Funda Uncu Hazırlayan, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Tzu, L. 2017, *Tao Te Ching*, Tahsin Ünal (Çev.), Notos Kitap Yayınevi, İstanbul

- Vogler, C. 2014, *Yazarın Yolculuğu*, Çev. Kenan Şahin (Çev.), Okuyan Us Yayınları, İstanbul
- Yaşaroğlu, H. 2016, 'İslam'da Resim-Heykel Yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki'nin Konu Hakkındaki Görüşleri' *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakóltesi Dergisi*, Sayı 9, ss. 82-96, Gümüşhane
- Yüksel, A. 1995, 'Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler' *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, ss. 123-130, Ankara
- Zekiyan, B. L. 2013, *Venedik'ten İstanbul'a Modern Ermeni Tiyatrosunun İlk Adımları*, bgst Yayınları, İstanbul



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Yusuf Dündar
Doğum Yeri ve Tarihi : Solhan, 01.09.1986

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Karadeniz Teknik Üniversitesi Sınıf Öğretmenliği
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Dramatik Yazarlık
Bildiği Yabancı Diller : Kürtçe, İngilizce (Orta Düzey)

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: Sosyal Duvar (Kısa Metraj Senaryo) İFA Ödülü 2014
Cemile Hanım (Uzun Metraj Senaryo) 2015
Yabancı (Oyun) Mitos Boyut Yayınevi 2016
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Üyeliği 2018
Göç Dalgası (Oyun) Dramatik Yayınları 2018
Göç Dalgası (Yazar) Ezop Sahne Beşiktaş (Sahneleme)
Günışığına Mektup (Oyun) Dramatik Yayınları 2018
Günışığına Mektup (Yazar) Tiyatro P.A.S (Sahneleme)

İletişim

Telefon : 0506 752 55 88
E-posta Adresi : yusufdundar86@gmail.com