

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI

Mustafa BİLİRDÖNMEZ

A.TURAN OFLAZOĞLU’NUN OYUNLARINDA DİL –TAVIR
İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

ERZURUM-2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR danışmanlığında, Mustafa BİLİRDÖNMEZ tarafından hazırlanan bu çalışma 16 / 09 / 2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Pınar ARAS

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Erdiç PARLAK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DİL ŞEBEKELERİ VE DRAMATİK DİL

1.1. DİL ŞEBEKELERİ	18
1.1.1. Konuşma Dili – Yazı Dili	19
1.1.2. Edebi Dil.....	26
1. 2.DRAMATİK DİL	31
1.2.1. Koşuklu Dramatik Dil.....	50
1.2.2. Koşuksuz Dramatik Dil	54
1. 3.DRAMATİK İFADE BİÇİMLERİ	65
1.3.1. Apard.....	73
1.3.2. Tirad	74
1.3.3. Monolog.....	77
1.3.4. Öndeyiş /Prolog	81
1.3.5. Öyküleme	91
1.3.6. Diyalog.....	104
1. 4. TİYATRODA TAVIR.....	113
1.4.1. Dil Tavrı İlişkisi.....	113

İKİNCİ BÖLÜM

A. TURAN OFLAZOĞLU

2.1. A. TURAN OFLAZOĞLU.....	134
2.1. 1. A. Turan Oflazoğlu'nun Hayatı.....	134
2.1.2. A. Turan Oflazoğlu'nun Eserleri.....	134
2.2. A. TURAN OFLAZOĞLU'NUN TİYATRO DÜNYASI	146

2.2.1. A. Turan Oflazoğlu, Tragedya ve Komedya.....	152
2.2.2. A. Turan Oflazoğlu'nun, Oyunlarında Dil, Üslup ve Anlatım	154
2.2.2.1. Dil ve Üslup	154
2.2.2.2. Anlatım Teknikleri	162
2.2.2.2.1. Özetleme ve Geriye Dönüş Tekniği.....	162
2.2.2.2.2. Tahkiye Tekniği	163
2.2.2.2.3. Mektup Tekniği.....	164
2.2.2.2.4. Montaj Tekniği.....	165
2.2.2.2.5. Leitmotiv Tekniği.....	166
2.2.2.2.6. İç Monolog Tekniği.....	167
2.3. A.TURAN OFLAZOĞLU OYUNLARINDA DİL-TAVIR İLİŞKİSİ.....	168
2.3.1. Keziban	168
2.3.2. Allah'ın Dediği Olur	170
2.3.3. Elif Ana	172
2.3.4. Gardiyan	179
2.3.5. Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe.....	183
2.3.6. Atatürk.....	188
2.3.7. Mütarekeden Büyük Taarruza	190
2.3.8. Bizans Düştü- FATİH	193
2.3.9. Cem Sultan.....	204
2.3.10. Yavuz Selim	217
2.3.11. Kanuni Süleyman.....	232
2.3.12. Sinan.....	246
2.3.13. Sultanahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi	254
2.3.14. Genç Osman.....	255
2.3.15. IV. Murat	269
2.3.16. Deli İbrahim.....	289
2.3.17. Kösem Sultan.....	310
2.3.18. III. Selim Kılıçve Ney	326
2.3.19. Yine Bir Gülnihal	344
2.3.20. Topkapı	350
2.3.21. Çağrı.....	353

2.3.22. Olimpiyat	354
2.3.23. Güzellik ile Aşk.....	355
2.3.24. Şenlik	357
2.3.25. Korkut Ata	358
2.3.26. Sokrates Savunuyor	361
SONUÇ	373
KAYNAKÇA	384
ÖZGEÇMİŞ	391

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
A.TURAN OFLAZOĞLU’NUN OYUNLARINDA DİL-TAVIR İLİŞKİSİ
Mustafa BİLİRDÖNMEZ

Erzurum 2011 – Sayfa: 399

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Jüri: Doç.Dr. A. Pınar ARAS
Yrd.Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
Yrd.Doç. Erdinç PARLAK

Tiyatronun en önemli özelliği gerçeğe uygunluk ilkesidir. Bir oyunda padişahı canlandıran oyun kişisi, tıpkı bir padişah gibi oturmalı, kalkmalı ve konuşmalıdır. Seyirci onu izlerken sanki bir Osmanlı padişahının huzurunda olduğu hissine kapılmalıdır. Canlandırılan rolün; psikolojik, sosyolojik, biyolojik özellikleri göz önünde bulundurularak dil ve tavır özelliklerinin belirlenmesi yazarın ve oyunun seyircide uyandırmasını beklediği dramatik etkinin sağlıklı bir şekilde hedefe varmasını sağlaması bakımından önemlidir. Tiyatronun sahne üzerinde kullandığı ve karmaşık bir yapıya sahip olan oyun dili, oyuncunun yalnızca ses sistemini kullanarak gerçekleştirdiği bir dil değildir. Bu dil, onun gövdesel hareketlerini, jest, mimik vb eylemlerini de ifade eder. Olaylar karşısında oyun kişinin sergilediği davranışlar ise onun ruh dünyasını, içinde yaşadığı sosyal çevreyi ve bu düzen içerisinde kendisine belirlediği konumu yansıtmaları bakımından önem taşır.

İncelemeye çalışacağımız A. Turan Oflazoğlu’nun oyunlarında insan ve olayları birbirinden ayrı olarak düşünmeyeceğiz. Olayları ve oyun kişilerini ve bunların taşıdığı anlamı birbirine sindirilmiş olarak ele alarak, insani özellikleri, toplumsal ilişkileri ve hareketi sağlayan davranışları dil–tavır ilişkisi bağlamında ele alarak çözümlemelerde bulunacağız. Yoğunlukla insan ve insani gerçekler üzerinde duracak, yazarın kişisel, ulusal ve evrensel görüşlerini yansıtmak üzere seçtiği oyun kişilerini dil-tavır ilişkisi çerçevesinde yorumlama gayreti içerisinde olacağız. Kişilerin özel nitelikleri, tavır ve davranışları, eğilimleri, tepkileri üzerinde duracak, onları derinlemesine bir değerlendirme yaparak sunmaya çalışacağız. Bilindiği gibi konuşmalarıyla kişinin toplumsal ve psikolojik durumunu; dış görünüşüyle kişinin fiziki durumunu ve davranışlarıyla o kişinin ahlakını, inançlarını, temel değerlerini, ideallerini ve kabullerini göstermek çok uygulanan bir yöntemdir. Bu yüzden, oyun kişilerini söyledikleriyle ve davranışlarıyla belirlemek temel ilkemiz olacak. Kişilerin hareketlerinin nedenlerini, eğilimlerini, durumlarını, onları geliştiren, yönlendiren hareketlerini ve harekete yön veren temel özelliklerini de takip edeceğiz. Bunun yanı sıra, özelden genele ulaşarak, çeşitli konularda oluşan toplumsal tavrın, oyunlar içerisindeki yansımalarına da yer vereceğiz.

Anahtar Kelimeler: A. Turan Oflazoğlu, Tiyatro, Dil, Tavır, Tiyatro Oyunları

ABSTRACT
MASTERS THESIS
LANGUAGE MANNER RELATIONSHIP IN THE TURAN OFLAZOGLU'S
PLAYS
Mustafa BİLİRDÖNMEZ

Advisor Assoc. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Erzurum 2011 – Page : 399

Jury: Assoc. Prof Dr. A. Pınar ARAS
Assoc Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR
Assoc Prof. Dr. Erdiñ PARLAK

The most important feature of the theater is the principle of conformity to reality. Sultan, who plays in a game, just sits like a sultan, standing, and speaks. Spectators watching her as if a feeling that the presence of the Ottoman Sultan. Played the role, psychological, sociological, considering the language and attitude, and determine the properties of the biological characteristics of the author and arouse the audience waiting for the game come back immediately to provide dramatic impact in terms of the target is important in a healthy way. Used on the theater stage with a complex structure and language of the game, is not only a language the player is done using the sound system. This language refers to, his trunclal movements, gestures, facial expressions and something like these actions. Behavior exhibited by the player in the face of events, for example his spirit world, the social environment in which he lived, in this order determined his location by him is important in terms of reflecting.

Will attempt to examine A. Turan Oflazoğlu's games we won't think of people and events separately. Go about as intimidation events and contacts in the game and carries the meaning by them and we will do analysis with considering the context of language-attitude relationship about human characteristics, social relationships, and that the movement behavior. Intensely we will stand on human and humane facts and we will try to commenting the author's personal, national and international contacts in the game of choice to reflect the views of language and attitude within the relationship. We try to present people's personal qualities, attitudes, trends; focus on the responses in a depth evaluation. As is well known speeches of the person's social and psychological status, external appearance and behavior of that person's physical status of moral values, beliefs, core values, ideals, and their admission to the show the most applied method. Therefore, players' speech and the behavior of them in the game will determine the basic principle for us. We will follow the causes of movements of people, trends, status, develops and directs the movements of them, the basic features of action that leads. In addition, with bottom reaching, we will include reflection of social attitudes of the various issues in games.

Key Words: A. Turan Oflazoglu, Theater, Language, Attitude, Theater Games

ÖNSÖZ

Bütün sanatların kaynağı hayattır. Tiyatro sanatı da diğer sanatlar gibi insanı ve hayatı konu olarak ele alır. Diğer sanatlara göre tiyatro insanı ve toplum hayatını daha yoğun olarak işler. İnsan ve toplumdaki çatışmaları, uyumu, karmaşayı yansıtırken tiyatro kişiselden ulusala ve evrensele doğru bir birlik ve bütünlük yolu izler. Tiyatronun özünde bu bağlamda evrensellik unsuru yatar. Kendine özgü kurduğu ve yansıttığı dünya gerçekliği ile tiyatro, insanları zaman ve mekan içinde evrenselliğe uyandırır. Tiyatronun anlattığı evrensellik, taşıdığı, yansıttığı ve dramatize ettiği gerçeklikle inandırıcıdır. Onun izleyicisine sunduğu, günlük veya geçmiş olaylar inandırıcı olmak zorunluluğundadır. Sağlanmak istenen dramatik etki ve dramatik ileti ancak bu şekilde ortaya çıkar. Tiyatronun sahne üzerinde dil ve hareketi ortak bir paydada buluşturma özelliği bu işlevi yerine getirmesini daha kolaylı bir hale getirir. Çünkü dramatik metin temsil edilebilir bir özelliğe sahiptir. Dramatik metin yansılama eyleminin haritası sayılır. Temsil edilemeyen bir metin yazın ürünüdür.

İncelemeye çalışacağımız oyunlarda insan ve olayları birbirinden ayrı olarak düşünmeyeceğiz. Olayları ve oyun kişilerini ve bunların taşıdığı anlamı birbirine sindirilmiş olarak ele alarak insanı, insani özellikleri, toplumsal ilişkileri, tavrı ve hareketi sağlayan davranışları ile incelemek hedefimiz olacaktır. Kişilerin özel nitelikleri, davranışları, eğilimleri, tepkileri üzerinde duracak, onları derinlemesine bir değerlendirme yaparak sunmaya çalışacağız. Karakterleri söyledikleriyle ve davranışlarıyla belirlemek temel ilkemiz olacak. Kişilerin hareketlerinin nedenlerini, eğilimlerini, durumlarını, onları geliştiren hareketlerini ve harekete yön veren temel özelliklerini de takip edeceğiz

Çalışmamın birinci bölümünde dil-tavır ilişkisinin boyutlarını, bu ilişkinin tiyatro metninden sahneye yansımadaki sürecini, bu çalışmanın ilk konu başlığını teşkil eden “Dil- Tavır İlişkisi” kavramının ne anlama geldiğini ve tiyatro sanatındaki yerini ele almaya çalıştım. Ardından dil-tavır ilişkisi içerisindeki sahneleme çalışmalarının Dünya Tiyatrosundaki yerini, İlk çağdan başlayarak günümüze kadar ki olan süreçte nasıl ve ne şekilde korumaya çalıştığını açıklamak istedim. Yine bu ilişki içerisindeki oyunların Türk Tiyatrosundaki etkilerini ve yerini, yazılı metinlerin

oluşmaya başladığı Tanzimat döneminden, Cumhuriyet Tiyatrosuna dek geçen sürede bir takım yazarların oyunlarında nasıl kurgulandığını araştırmaya çalıştım. Son olarak bu bölümde Türk Tiyatrosu’nun Cumhuriyet Dönemi oyun yazarlarından biri olan A. Turan Oflazoğlu’nun hayatı, edebi kişiliği, Türk Tiyatrosundaki yeri ve genel karakteristik özellikleri hakkında yaptım araştırma ve incelemelerin sonuçlarını yansıtmak istedim. Çalışmamın ikinci bölümü ise; bir diğer konu başlığımız olan A. Turan Oflazoğlu’nun oyunlarının dil-tavır ilişkisi bağlamında   z mllemelerini kapsamaktadır.

Aynı anda birden fazla meşguliyet alanıyla uğraşmak oldukça yorucu ve g   bir iştir. Tez çalışmamızı yerine getirirken aynı zamanda çalışmak durumunda kaldım için bu zorluğun farkına yaşayarak varmış oldum. Öncelikle bu zorluğu aşmamda ve yüksek lisans eğitimi almamda  n ayak olan Prof. Dr. Fazlı ERDOğAN’a, sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmamı hazırlamamda benden yardımlarını ve zamanını esirgemeyen; bilgi, birikim ve hoşgörüsüyle büyük katkıda bulunan tez danışmanın değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEM R’e, kaynak sıkıntımı en aza indiren değerli hocalarım, bölüm başkanım Doç. Dr. A. Pınar ARAS, Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı  ğretim  yesi Yrd. Doç. Dr. Erdiç PARLAK, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü  ğretim elemanı Arş. Gör. Cem İ YAR’a... Yine tezimin yazım aşamasında büyük destek ve yardımını gördüğüm, nazımı çeken, yorgunluğumu dindiren sevgili eşim Leyla B L RD NMEZ’e, değerli arkadaşım Recep KURT’a ve tabi ki beni her zaman destekleyen sevgili Annem başta olmak üzere bütün aile üyelerime teşekkürü bir borç bilirim.

Erzurum 2011

Mustafa B L RD NMEZ

GİRİŞ

Dil, sözlük anlamıyla insanların duygu ve düşüncelerini anlatmak için kullandıkları her türlü işaret olarak tanımlanır. Dil, aynı zamanda bir anlaşma aracıdır. İnsanlar duygu, düşünce, istek ve kanılarını dil aracılığıyla karşısındaki insanlara anlatmaktadır.

Dil, çok eski zamanlardan beri merak edilen bir konudur. Bunun için ‘dil nedir?’ sorusunu birçok düşünür kendine sormuştur. Yunan düşünürlerinden Platon da bu soruyu kendine soranlardandır. O, bu soruyu Kratylos adlı yapıtında şöyle yanıtlamaktadır:

“Kendi özel düşüncelerini sesin yardımıyla, özne ve yüklemeler yardımıyla anlaşılabilir duruma getirmek.”¹

Daha sonra bu konuda birçok tanım yapılmıştır. Bunun nedeni dilin basit gibi görünen yapısal görünümünün aslında çok karmaşık ve oluşumunun da birçok alanla ilgili olmasından kaynaklanmaktadır.

Dil ile ilgili olarak, Eski Mısır’da evrenin yaratılmasından önceki çağa: Tanrının var olmadığı, hiç bir nesnenin adlandırılmadığı çağ denirdi. Eski Hindistan’a göre de: Konuşulan söz’e bağımlıdır bütün tanrılar, bütün hayvanlar ve insanlar; Söz içre yaşar bütün yaratıklar. Açıklamasında bulunulurdu. Bu uygarlıkların bilgilerinden yüzyıllarca sonra Almanya’da bir düşünür, Jean Paul Sartre ise dil konusunda şunları söylüyordu:

“Bana öyle geliyor ki, hayvanlar nasıl dalgalanan karanlık bir denizdeymişçesine dış dünyada sürükleniyorlarsa, insan da, dış algıların yıldızlı uçsuz bucaksızlığında yitip giderdi, o belirsiz parlaklığı dil aracılığıyla takımıyıldızlara bölemeseydi ve böylece bütünü kendi bilinci için parçalara ayıramasaydı.”²

İlkel insanların hayvanlar arasındaki bildirişim biçimlerine uygun bir dil kullandıkları varsayılır. Bu varsayımdan yola çıkarak, insan dilinin farklılıkları, özelliklerini iyi anlayabilmek için hayvanlar arası bildirişim sistemini açıklamak gerekir. Hayvanları araştıran bilim adamları, bütün sosyal hayvanların kendi aralarında düzenli işaretler yardımı ile bilgi alışverişi yaptıklarını, heyecanlarını hareketler, tavırlar, mimikler, sesler vb. ile belirttiklerini ve bir bildirişim sistemi

¹ Platon, *Kratylos*, (Çeviren:Cenap Karakaya), Sosyal Yayınları, İstanbul 2000, s. 21.

² Talip Karakaya, *Jean Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Elis Yayınları, İstanbul 2004, s.211.

geliştirdiklerini saptamışlardır. Bildirişim, ortak kalıplara sahip iki birey arasında (kaynak) ve (alıcı), aktarılan işaretler (mesaj), aracılığı ile kurulan ikili ilişkileri (etki-tepki) kapsar.

İnsan dili, bildirişim kalıpları, sembolleri, tüm işaretleri ve değişebilirlikleri yönünden de değişmez işaretlerle örgütlenmiş hayvan bildirişimlerinden ayrılır. İnsan dili, gelişen, değişen, yenilenen çok karmaşık bir örgütlenmeyle oluşmaktadır. Doğa gürültülerini, hayvan haberleşmelerini, jestleri, mimikleri, sesleri, taklit ile başlayan insan dili, kalıtım ötesi katkılarla ve bizzat insan eseri olan yapma işaretler sistemi ile gelişmiş ve çok zengin anlamlı ortak kalıplar mekanizması aracılığı ile insan ilişkilerinin en önemli bağı olmuştur.

Dil sorunsalıyla ilgilenen her dil bilgini ya da araştırmacısı önce dilden ne anladığını açıklama zorunluluğu taşımalıdır. Dil nedir, hangi varlık alanına girer? İlk cevaplanacak sorular bunlardır. Doğan Aksan, dil'in ne olduğu konusunda şu açıklamada bulunur;

“Dil, düşünce duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir.”³

Dilin doğasında yer alan sözcük ve hareket olguları yaşamımız içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. İnsan, günlük yaşam içinde olaylara karşı etki ve tepkisini göstermek için söz ile hareketi birlikte geliştirir. El, kol, yüz hareketleri ya da göz işaretleri bu gelişimin gerçekleşmesini sağlar. Bildirişme aracı olarak benimsediğimiz dilin bu işlevini yerine getirmesi bundan ötürüdür. Sözcüğün anlamını çağrışımlar yoluyla kazandığını ve hareketlerin de bu alanla ilişki içerisinde olduğunu biliyoruz. Dilin anlambilimi üzerinde araştırmalarda bulunan Doğan Aksan, sözcüğün çağrışım alanı konusunda şöyle yazmaktadır:

“Bizce asıl önemli sorun, kavramlar arasındaki farkların, kavramların gerçek değerlerinin saptanması değil, onların zihinde nasıl bir işlem gördükleri, zihin-dil

³ Doğan Aksan, *Anlambilim ve Türk Anlambilimi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1971, s. 55.

açısından nasıl işlediği, konuşma, okuma yazma sırasında bu alandaki unsurların büyük bir hızla nasıl seçildiğidir.”⁴

Sözcük, algılayan insanın sosyolojik ve psikolojik yapısına göre farklı çağrışımlar uyandırabilir. Örneğin, *arkadaş* sözcüğü o kişinin düşünce yapısı veya dünya görüşüne göre, olumlu ya da olumsuz bir kalıp oluşturur. Sözcük adını verdiğimiz dil olgularının her dilde ayrı anlamlar taşımaları ve kültürel farklılıklar nedeniyle dillerin ifade ettiği şey, gerçeğin insanın zihninde beliren yansımasıdır. İşte bu nedenle nesnellik değil, öznellik söz konusudur. Tüm bunlar da dilin doğasının özellikleri arasında sıralanabilir.

Bu sorular ve karşılığında edindiğimiz cevaplar bizi, dil denen olgunun kökenine götürmektedir. İnsanın nasıl, ne zaman, hangi dili konuştuğu, ilk önce hangi sözcüğü söylediği hep merak edilmiştir. Bu soruların yanıtlanması çok zordur. Yazılı metinler ancak, yakın bir geçmişin aydınlatılmasına olanak vermektedir. En eski belgeler sayılan Sümerce metinler bile bundan 5500 yıl öncesine ışık tutmaktadır. İlk önce dilin birinci kolu sayılan konuşmanın doğduğu, sonra bunun simgesel göstergesi olan yazının kullanıldığı güçlü bir varsayımdır. İsa’dan önce 500 yıl önce yaşamış olan Hintli Yaska’nın, Herakleitos’un çağdaşı Demokritos’un, Romalıların Varro ve Donatus adlı ünlü dilcilerinin bu konuda çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Ortaçağda Arap dilcileri tükenmek bilmeyen çalışma ve tartışmalarıyla, XVIII. yüzyıl düşünürleri ileri sürdükleri düşünceleriyle dilin kökeni ve türeyişi konusunu aydınlatmaya çalışmışlardır.

Doğan Aksan, Heredot’dan bildirdiği kadarıyla dünya da konuşulan dillerin en eskisinin hangisi olduğu konusunda İ.Ö VIII. yüzyılda Mısır hükümdarı Psammetik tarafından bir deney yapılmıştır. Doğduğu andan itibaren yalnız bırakılan bir çocuğun ilk olarak dili nasıl kullanacağı beklenmiştir. Deneyin sonucunda dilin gereksinimlerden doğduğu görüşü kabul edilmiştir. Ancak günümüz bilimsel çalışmaları bu deneyi kabul etmemektedir.

Dille ilgili ilk sistematik görüşlere eski Yunan felsefesinde rastlanmaktadır. Herakleitos, akıl ve sözü evrenin ve insanın bilgisinin temel ilkesi olarak belirlerken metafizik bir görüş geliştirir, dil felsefesinin doğa felsefesinden ayrılmasında öncü

⁴ Aksan, s. 46.

olur. “Dili anlamak demek evreni anlamak demektir”⁵, diyen Herakleitos evrenin anlaşılmasını dilin anlaşılmasına bağlar. Eski Yunan’da tartışılan önemli konulardan biri ise dilin doğuştan doğal olarak mı yoksa sonradan insanlar tarafından oluşturulan bir kurum mu olduğudur. İ.Ö. 427 – 347 yılları arasında yaşayan Platon dilin kaynağı, doğuşu ve kökeni konularına değinmiştir. Yine Aristo dil konusunda birçok başlığı ele almış, dil seslerinin öğelerini ‘sesli’, ‘yarı sesli’ ve ‘sessizler’ olarak üçe ayırmıştır.

Dilin kökeni konusu belirli sınırlar içinde, belirli terimler çerçevesinde tartışıldığı için tam anlaşılamamış, ilgisiz sorular tartışmanın içine çekilmiş ve iş daha da içinden çıkılmaz bir yapıya bürünmüştür. Merritt Ruhlen, dilin kökeni hakkında şunları dile getirir;

*“Bir anlamda dilin kökeni biyolojik atalarımızdaki konuşma kapasitesinin gelişimi anlamına gelir. (Neanderthal Adamı, Homo erectus, Homo habilis ve üç milyon yıl önce yaşadığı düşünülen Lucy) Fakat bu yaratıkların en yakın zamanda yaşamış olanı, Neanderthal Adamı bile 35.000 yıl önce ortadan kalkmıştır. Bu tarih Sümerlerin milattan önce 4.bin yılda yazıyı icat etmelerinden yaklaşık 30.000 yıl öncedir. Bu ilk yaratıkların ne dilleri ne de dil yetenekleri hakkında bilgiye sahibiz. Hiçbir zamanda sahip olamayacağız”*⁶

Sözü edilen nedenlerden dolayı dilin nasıl ve ne zaman doğduğu, geliştiği hakkındaki bilgiler hiçbir zaman kesinleşmemiştir. Bugünün popüler teorisi dilin mimiklerle başladığını, bunlara seslerin sonradan eklendiğini, sonunda da dile ulaşıldığını ileri sürer. Hayvanların iletişim şekilleri ve bugün dahi insanların konuşma esnasında başvurdukları mimik ve bağrışmalar bu teorinin destekleyici bir kanıttır.

Dilin kökeni probleminin bir yönü insan dilinin gelişme hızında yatar. Burada karşılıklı olarak tam örtüşmeseler de, kültürel ve biyolojik senaryoların varlığından söz edebiliriz. Bu iki senaryo uzun zaman sürecinde birbirlerini beslemiş de olabilir. Merritt Ruhlen bu iki senaryo üzerinde dururken;

⁵Merih Zıllıoğlu, *İletişim Nedir?*, Cem Yayınevi, İstanbul 1993, s. 123.

⁶ Merritt Ruhlen, *Dilin Kökeni*, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 9.

“Kültürel senaryoya göre insan dili, insanın ürettiği bir eserdir. (bıçak, elbise televizyon gibi) Ve geçmiş 100.000 yıl içinde gelişmiş olabilir. Bu zaman dilimi içinde, özellikle de son 50.000 yıl içinde, insan kültürünün çok gelişmiş olduğunu gösteren arkeolojik bulgulara sahibiz. Bazı bilim adamları modern insan dilinin kökenini bu kültürel gelişme içinde aradılar ve bunu ‘Sapien’in patlaması’ olarak adlandırdılar. Bu görüşe göre gelişmiş bir dile sahip olmak, Sapien’lere yerlerini aldıkları Neanderthal’ler üzerinde önemli bir avantaj sağlamıştır... Biyolojik senaryo ise insan dilini çok uzun bir gelişim devresinin sonucu olarak görür, bu devre milyonlarca değilse bile yüz binlerce yıl sürmüştür. Biyolojik senaryoya göre yüz bin yıl önce konuşulan insan dilleri, bugünden kalite olarak pek farklı olmayan gelişmiş bir evreye ulaşmış bulunuyordu. Homo habilis ve homo erectus gibi erken türler daha az gelişmiş bir dile sahipti. Bunların dili modern insanın dili ile şempanze ve maymunların dili arasında bir yerdedi...”⁷

Değinilmesi gereken bir konu da dilin doğuşu sorununun insanbilim ve ruhbilim alanındaki araştırmaların sonuçlarından yararlanmakta olduğu, daha çok bu bilim dallarının yardımıyla aydınlatılabileceğidir. Son zamanlarda dilin doğuşu konusuyla genetik bilim de ilgilenmeye başlamıştır. Bu sorunu DNA’ları inceleyerek yanıtlamaya çalışmaktadır. Özcan Başkan’ın da belirttiği gibi çocuk dili üzerindeki araştırmalar da dilin doğuşunu aydınlatmaya yarayacak ipuçları vermektedir.

Köken konusunda yapılan yaklaşımlara din olgusunu da eklediğimiz zaman olay bambaşka bir hal almaktadır. İslam düşünürleri ve inancının temelinde ise yeryüzünde ilk insan olarak kabul edilen Hazreti Adem, yeryüzüne gönderildiğinde Allah tarafından donatılmıştır. Bu donatımın içinde dil de bulunmaktadır. Dilin doğası Adem’e öğretilmişti. Adem’in zihin dünyasında bu noktada bir problem görünmüyordu. Dil insana Allah tarafından bahşedilmiş bir lütuftur. Bu yorum ve inancın da en az diğer teoriler kadar geniş bir çerçevede kabul gördüğü su götürmez bir gerçektir.

Dilin kökeni üzerinde tartışmalar uzun yıllardır devam etmekte olup artarak sürecektir inancındayız. Bizim kabul ettiğimiz gerçek ise, dil denen olgunun insanla

⁷ Ruhlen, s. 10.

birlikte var olduğu, gelişip yerleştiğidir. Buradan hareketle dilin insan üzerindeki etkilerine değinelim.

Doğan Aksan yeryüzündeki en üst tabakada yaşayan canlı olarak nitelenen insanı tanımlarken, dilin bu üstün varlık üzerindeki önemine de paragraf açar;

“İnsanı öteki yaratıklardan ayıran, insan yapan niteliklerden biri de onun sanat yönüdür. Söze dayanan bütün sanatların hammaddesi ve ürünü de dildir.”⁸

Görüldüğü üzere insanı diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliklerin başında sahip olduğu dil ve onu kullanma becerisi yatmaktadır. Dil ve konuşabilme yeteneği, insanoğluna yaratılışıyla birlikte bağışlanmış ve onu diğer canlılar üzerinde üstün kılmış en önemli özelliklerinden birisidir.

“Bizce dil, insanların ayrıcalık belgesidir... İnsan dili son derece karmaşık ama o ölçüde ileri bir düzenin varlığını göstermektedir.”⁹

İnsan adı verilen bu canlı türünün en üstün özelliği düşünebilmesi ve muhakeme edebilmesidir. İnsan; fizyolojik, sosyolojik, psikolojik bir bütündür. Maddi, manevi yönünün yanında birde sosyal çevresi vardır. Kişi, sosyal çevrede sağlıklı bir yaşam sürmek için sağlıklı bir iletişim kurmak zorundadır. İnsanlar birbirleriyle renk, mekanik sesler, çeşitli beden hareketleri vb. yoluyla iletişim kurabilir. Örneğin; trafikte araç sürücüsü ya da yaya kırmızı ışıktaki durması gerektiğini bilir. Bunlar içinde en kolay, en yaygın, en hızlı, en sağlam ve en ekonomik olan dil aracılığıyla yapılan iletişim-anlaşma biçimidir ki diğerleriyle anlaşma hem sınırlıdır hem de zorluklarla karşılaşılabilir.

İnsanın iletişim kabiliyetine yönelik bildirişme olayını Doğan Aksan şöyle tanımlar;

“Bildirişme, bir bilginin, bir niyetin ilkel ya da ergin bir işaret dizgesinden yararlanılarak bir zihinden başka bir zihne ya da bir merkezden başka bir merkeze ulaştırılmasıdır.”¹⁰

Anlaşılaçağı gibi dil, insanlar arası bildirişmeyi sağlayan en önemli unsurdur. Bildirişmenin gerçekleşebilmesi için alıcı ve verici arasında uygun ortamın

⁸ Aksan, s. 12.

⁹ Aksan, s. 51.

¹⁰ Aksan, s. 44.

sağlanmış olması gerekir. Aynı aracı ve ortak gereç bildirişmenin sağlıklı gerçekleşebilmesinin ön şartıdır. İşte dil bu düzlemde alıcı ile verici arasındaki bağı oluşturan aracıdır. Bu bildirişme esnasında verici sözcükleri kullanarak düşüncesini şifreler. Alıcı ise şifrelenen bu yapıyı yorumlayarak çözer.

Prof. Dr. Berke Vardar, dil bilimin temel kavram ve ilkelerini incelediği kitabında dilin en önemli işlevi olan iletişim olgusunu vurgularken;

“Bireyi toplumsallaştıran, dilsel topluluğu, birçok durumda ulusu oluşturan temel öğedir dil ve birincil işlevini toplumsal bağlamda yerine getirir. Bildirişim ya da iletişim işlevidir bu da. Gerçekten de dil, her şeyden önce anlaşma sağlayan bir düzen, bir araçtır.”¹¹

İnsan ögesi, tiyatro oyununun var olabilmesinde en önemli unsurdur. Yazar, sahnedeki oyuncuya yazdığı metin aracılığıyla hareket etme ve konuşabilme özelliği kazandırır. Bu kazanım da yazarın anlatmak istediğini en etkili yoldan verebilmesi açısından önemlidir. Sürekli devingenlik gösteren bir varlık olan insanın içinde bulunduğu toplum ve genetik özellikleri onun sosyolojik ve psikolojik dünyasının etkileşiminde ve şekillenmesinde başat rol oynamaktadır. İnsanoğlu bu ortamda dış dünya adını verdiğimiz çevreyle olan iletişimini dil vasıtasıyla sağlamaktadır. İnsan, duygu ve düşüncelerini dil ile aktarırken, karşısındaki birey ya da topluluğun duygu ve düşüncelerini de yine dil yardımıyla kavrayabilir. Durum ve olaylara yönelik tavrını dil vasıtasıyla gösterir. Dil, bu noktada iletişimin olmazsa olmazıdır.

İletişimde tıpkı dil gibi bir devingenlik içerisindedir. Bu açıdan baktığımızda iletişim modelinin de evrimleştiğini söyleyebiliriz. İletişimin bu evrim sürecine açık olduğuna ışık tutan Keller’in şu tanımı, iletişimi çok güzel bir şekilde ifade etmektedir:

“İletişim, bir başkasına açık bir şekilde bir şey bildirmek amacıyla gerçekleştirilen her türlü davranış olarak adlandırılmalıdır. İletişim, beraber yaşadığımız insanları belli işaretler vasıtasıyla, belli bir amaca yönelik etkilemek; bu etkilemeyi yapmak isterken de, karşı tarafın, etkilenmeye değer bir sebebi fark

¹¹ Berke Vardar, *Dil Bilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1982, s. 74.

edebilmesidir”¹²

Tanımda yer alan ‘davranış’ kavramı bizzat ‘ifade(dil)’ kavramı ile birebir örtüşmektedir, çünkü kişi herhangi bir ifade de bulunduğu zaman, aynı zamanda bir davranış sergilemiş olur. Bir kişiye ‘Nasılsınız?’ sorusunu yönelttiğimizde, bir beklenti içerisinde girmiş oluruz. ‘Alıcı’dan gelen bir ‘sağ olun, iyiyim’ cevabı bizim bu beklentimizi karşılamış olmaktadır. Dolayısıyla konuşmak ile (iletişim kurmak) sadece bir enformasyonu aktarmakla kalmıyoruz, aynı zamanda, bir davranış da (tavır da) sergilemiş oluyoruz. Demek ki, dil ile davranış birbirinden ayırmak mümkün değildir.

Toplumumuzda yaşanan yanlış anlaşmaları iletişimin temel modeliyle izah etmek mümkün değildir. Zira bu modele göre “gönderici” uygun bir kanal ile “alıcıya” mesajı ulaştırarak amaca ulaşmış oluyordu. Burada Keller’in daha önce izah ettiğimiz tanımından yola çıkarak bu soruya cevap vermeye çalışalım: Keller’in tanımına göre, iletişimde karşı tarafa bir şeyi anlaşılır kılmak için amaca uygun davranış göstermek gerekmektedir. Burada ‘davranış’ kavramını biraz daha yakından irdelemek gerekmektedir. Yani dil ile davranış ne tür bir ilişki içerisinde?

Konuya Herringer’in kültürlerarası örnekleri ile açıklık getirmeye çalışalım:

“Bir masada kahvaltı yapmak için oturuyorsunuz ve şeker ulaşamadığınız için şöyle diyorsunuz: “şekeri uzatabilir misiniz?” bu cümle doğru kurulmuş bir soru cümlesidir. Ancak konu bütünlüğü içerisinde olaya yaklaştığımızda bunun aslında bir rica (istek) cümlesi olduğunu anlamaktayız. Yani bu sorunuza muhatap olan kişi, size cevaben “Evet, uzatabilirim” deyip, şekeri size uzatmazsa, bir hayal kırıklığı yaşayacağınız kesindir.”¹³

Bu bağlamda, ‘şekeri uzatabilir misiniz?’ cümlesine, salt grameri bir boyutta yaklaşmak iletişimin sekteye uğramasına sebebiyet verecektir.

Bizler, günlük iletişimde dolaylı ifadeler kullanmaya alışkınızdır. Yukarıdaki örnekte böyle dolaylı bir ifadeyle amaç, bir isteği kibar bir şekilde formüle etmekten

¹² R. Keller, Sprachvandel, Von der unsichtbaren Hand in der Sprache, (Çeviren: Halis Gündüz), Tübingen, Basel 1994, s. 214.

¹³ H.Herringer, Interkulturelle Kommunikation, A. Francke Verlag, (Çeviren: Halis Gündüz), Tübingen, Basel 2004, s. 414.

ibaretti. Böylelikle kullandığımız dil aslında bizzat bizim davranışımızdır. Zaten tam bu noktada iletişim daha da karmaşık hale gelmektedir. ‘Alıcı’ya mesajı gönderdiğimiz andan itibaren aynı zamanda kendi tavrımız ve karakterimiz hakkında da ipuçları vermiş oluyoruz. Bu yüzdendir ki iletişim kurduğumuz bir kişinin söz ve ifadelerinden, o kişi hakkında bir yargıda bulunabiliyoruz. Örneğin kişinin bir cümlesinden bile onu ‘kaba’ ya da ‘kibar’ bulabiliyoruz. Tüm bu örnekler dille sağlanan (sözlü) iletişimin bizzat davranış olduğunu bizlere göstermektedir. İletişimde ifadelerin, jest ve mimiklerin iletişimin seyrini etkileyen çok önemli unsurlar olduğunu herkes kabul etmektedir. Ancak ilginç bir husus daha vardır ki, o da kişinin karşısındakine hiçbir tepki (sözlü – sözsüz) vermese bile aslında bir iletişim içerisinde bulunduğu dur. Başka bir ifadeyle iletişim kuramamak imkansızdır. Yani sadece sözel ve beden dili ile değil, aynı zamanda hiçbir tepki göstermeden de bir davranış sergilemiş oluyoruz. Bu da etkili bir iletişim için çok önemli bir bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Sessiz kalma’ ya da ‘kayıtsız kalma’ gibi örtülü davranışları da incelerken, çok dikkatli olunmalıdır. Zira bunlar toplumdan topluma farklılık göstermektedirler. Söylenen bir söze hiçbir tepki vermemek, bazen ‘sükut ikrardan gelir’ yani ‘sesiz kalmak kabullenmek demektir’ olarak yorumlanır. Ancak toplumun bazı kesimlerinde kişiler sadece tatsızlık çıkmasını diye karşısındakine kayıtsız kalabilmektedir.

Avusturyalı tarihçi Ernst Fischer, dil konusundaki görüşlerini şöyle ifade eder.

“Dil, bir anlatım aracı olmaktan çok, bir bildirişme aracıdır. İnsan yavaş yavaş nesnelerle kendi arasında bir yakınlık kurmuş, ‘bu nesnelerin doğadaki seslerine öykünerek onlara doğadan alınma adlar vermiştir... Gövdeyle hareketlerin işbirliği yaptığı, sesli ama sözsüz bir oyun gibi.”¹⁴

Tüm bu yönleriyle baktığımızda ‘dil’in insan hayatındaki ve toplumsal etkileşimdeki işlevini daha iyi görebilmekteyiz. Prof. Dr. Berke Vardar’ın dile getirdiği görüşler konunun daha iyi özetlenmesi bakımından önemlidir.

“İnsanın dış dünyayla ve öbür bireylerle ilişkilerini yansıtan ve biçimlendiren düşünceyle birlikte tüm ruhsal ve toplumsal kişiliğini oluşturan dil, gerçeklik ya da

¹⁴ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çeviren: C. Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 1968, 23-24.

nesneler üstünde etki aracı olduğu gibi, kimi yönleriyle de başkalarını etkileme, yönlendirme, yöneltme aracıdır da.”¹⁵

İletişimde dili bütünleyen unsurların başında ‘hareket’ gelir. İnsan, konuşma yeteneğini edinme aşamasının ilk dönemlerinden itibaren, kurduğu sözcüklerini hareketlerle destekleme yoluna gider. Sözlü anlatıma yardımcı olarak kendini gösteren bu eylem, çevre toplum ve birey sentezine uğrayarak bir kalıp haline gelecektir. İnsanoğlu böylelikle, bir duyguyu, düşünceyi, durumu, olayı anlatmak için pek çok çeşitli hareketi, jesti ve mimiği sesli dil ile bir arada kullanacaktır.

Bazen söze ihtiyaç duymadan hareketlerimiz yardımıyla pek çok duygu ve düşüncemizi hedef kitleye rahatlıkla anlatabiliyoruz. ‘Güzel olmuş’ manasında parmak uçlarının birleştirilerek, aşağı yukarı doğru elin sallanması, bu görüşümüzü destekler nitelikte örneklerdir. Farklı uluslarda dili değişik şekillerde kullanan ve sözcüklere farklı anlamlar yükleyen insanoğlu için, hareket ile iletişimde de uluslararası farklılıklar yaşanmaktadır. Toplumlar, davranış biçimlerini ve tavır farklılıklarını bu iki unsur vasıtasıyla belirler ve toplumsal tavır adını verdiğimiz olgunun oluşmasını sağlarlar.

Dilin toplumsal ve bireysel olmak üzere iki yanı olduğunu bildiren dilbilimciler, bireysel yanı bireyin kültürüne, düşünce yapısına, duygusal yönüne, dünya görüşüne, olayları değerlendirme ve takındığı tavra göre her insanda farklı bir durumda dilin karşımıza çıkacağını dile getirirler.

Dil, bireye düşünce üretebilme, düşüncelerini dışa vurma, bilgi edinme, geçmişini hatırlama, gününü yaşama, geleceğine yön verme, kişiliğini kazanma, hayatını sürdürme gibi daha pek çok açıdan yardımcı olmaktadır. Bu yönüyle dil, daha çok bireyseldir. Çünkü kişiliğimiz biraz da dilimizle kazanılır ve kişiliğimiz aslında dilimizde gizlidir. Dil, ferdi ve milli kişilik ve kimliğimizi bünyesinde barındırır. Kısacası, dil, aslında hayatın kendisidir.

İletişimin sağlanabilmesi için konuşan ve dinleyenin olması gerekir. Sadece konuşanın bulunması durumunda dilin hedefindeki nokta ‘düşünce’dir. Dolayısıyla dil ile düşünce arasında da gözle görülür bir doygunlukta etkileşim bulunmaktadır. Düşüncenin gerçekleşebilmesi için dile şiddetle ihtiyaç vardır. İnsan, bir başına

¹⁵ Vardar, s. 17.

kaldığı zamanlarda dahi düşünme yeteneğini ve olayını sözcükler yardımıyla gerçekleştirebilir. Kimi dilbilimcilere göre, dil, düşüncenin evidir. Diğer bir söyleyişle, düşünce ancak dille oluşur ve yine dil sayesinde dış dünyaya aktarılır. Çok yeni sayılabilecek bir bakış açısına göre ise, adlandırma ve kavramlar olmadan düşünce üretilemez. Doğan Aksan Leibniz'in bu konu üzerindeki görüşlerini şöyle aktarmaktadır;

*“Leibniz XVIII. Yüzyılın başlarında bu konu üzerinde durmuş, dili insan zihniyetinin aynası saymıştır. Dil öğelerinin anlam açısından çözümlenmesinin zihnin işleyişini en iyi yansıtan şey olduğunu öne sürüyordu”*¹⁶

İnsanoğlunu öteki yaratıklardan ayıran en büyük özelliği, zekasının ve düşünme yeteneğinin varlığıdır. Zeka, duygu ve düşünce sistemi, insanın iç benliğini; kuran öğelerdir. Hayal eden, düşünen ve uygulanan kimse, bunların sonuçlarını davranışlar veya söz olarak kendi benliğinin dışına aktarır. Bu aktarmada onun en büyük yardımcısı dildir. Bu durumu dolayısıyla dil, kişinin iç ve dış dünyası ile çevresi arasında bağlantı kuran bir araçtır da. Yeni doğmuş bir çocuğun taklitte başlayan kelimeleri öğrenme döneminden, kafasında kavramlar yer ettikçe yavaş yavaş nasıl bilinçli bir dil öğrenme dönemine geçtiği göz önünde bulundurulursa, kişinin iç dünyası ile dış dünyasını birbirine bağlayan dilin ortaya çıkışı daha iyi kavranır. Her dil, ilk belirtilerini, daha minik bir insan yavrusunun ana karnından ana kucağına geçişi ile vermeye başlar. Açlığını, susuzluğunu ilk ihtiyaçlarını ve ağrıyan bir yerini önceleri yalnız ağlama dili ile belli eden çocuk, sonraları aile çevresinden duyduğu sözleri taklit yoluna yönelir. Daha sonra da o sözlerin boş birer ses kalıbından ibaret olmadıklarını, her birinin birer anlamı bulunduğunu sezinleyerek bunları kavramaya çalışır. Çocuk, aile ve çevre şartları içinde yavaş yavaş serpilip boy attıkça, buna paralel olarak kendi iç dünyasını ve fikir yapısını da geliştirmeye başlar, işte insanın iç ve dış dünyasındaki bu gelişmelerin başlıca anahtarı dildir. İlk aylarda ağlamalar, el-kol hareketleri, atılmalar ve taklit ile gerçekleştirilen anlaşma, daha sonra asıl ifadesini dilde bulur. İnsan, büyümesine ve bedence serpilmesine paralel düşünce ve ruh dünyasını çevre ve toplum şartlarına bağlı olarak dil ile geliştirir. Onun zihninde belirli tasavvur ve düşüncelerle şekil alan kavramlar, dış

¹⁶ Aksan, s. 20.

dünyaya aktarılırken, ses kalıpları olan sözcükler içinde ve bunları birbirine bağlayan ekler yardımı ile birtakım anlamlara dönüşür. Sözcükler ancak anlamları ile dolgunluk ve değer kazanırlar. Kendi duygu ve düşünce sistemi içindeki kavramları, birbirleri ile bağlantılı anlamlı sözcükler ve sözcüklerden kurulmuş cümleler halinde dışarıya vuran çocuk da yavaş yavaş konuşmaya başlar ve dili öğrenir.

Görülüyor ki insan varlığının dış dünyası ile iç dünyası arasındaki sürekli ve dengeli bağlantı, yavaş yavaş ve öğrenme yolu ile elde edilen dil ile kurulabilmektedir. Bu bakımdan dil, insan benliğinin ayrılmaz bir parçası ve zengin bir üründür. Düşünce ve duyguların dışarıya aktarılması ile varlık kazanmıştır. Gerçi, dil düşünce ilişkisi açısından bütün dilbilimciler aynı görüşü benimsemiş değillerdir. Bazı dilbilimciler, müzik besteleme, heykel yapma gibi faaliyetlerin dille ilişkisi bulunmadığını dikkate alarak, dil olmadan da düşünülebileceği görüşünü benimsemişlerdir. Onlara göre düşünme, dilden ayrı, bağımsız ve bilinçli bir zihin işlemidir. Yalnız, bunları düşündüren ve görüşlerini dayanıksız kılan nokta, adalet, erdem, merhamet, güç, kudret, vicdan, olgunluk, bıkınlık gibi soyut kavramların dil olmadan anlatılamayacağı hususudur. Buna karşılık diğer bazı dilbilimciler, Platon'dan beri süregelen görüşü benimseyerek konuşma ve düşünmeyi birbirinden ayırmazlar.

Bu gerçek karşısında, dil ile duygu ve düşünce arasında yakın bir ilişki bulunduğuna şüphe yoktur. İnsan zekasının, insandaki sınırı çizilemeyen duygu ve düşüncelerin ürünleri kendi benliğinin dışına dille aktarıldığına göre, dil ile duygu ve düşünce iç içedir. Konuşmalarımız ve sözlerimiz, daha doğrusu dilimiz, bir bakıma düşünce ve duygularımızın dışı uzanmış görüntüleridir; zihindeki kavramların ses kalıplarına dönüşmüş sembolleridir.

Duygu ve düşüncelerimizdeki genişlik, derinlik ve anlamlılık ifadesini ancak dille gerçekleştirebilir. Eğer bir dil, anlatım gücü bakımından yeterince genişlik, dolgunluk, derinlik ve olgunluk kazanamamışsa, insanın iç dünyasındaki birçok değerler dışı verilme imkanından yoksun kalır. Ancak, unutmamak gerekir ki, bir dilin anlatım gücündeki dolgunluk ve zenginlik milyonlarca insanın yüzyıllar süren ortaklaşa katkıları, yüzlerce fikir ve sanat erbabının o dili, bir oya gibi işleyip geliştirmesi ile gerçekleştirilebilmektedir.

Bir düşünce ya da duyguyu anlatmak için kullanılan bir simge olarak gördüğümüz ‘sözcük’ler zaman zaman birden çok anlamı bir arada barındırabilirler. Bu da ‘Çağrışım Alanı Sorunu’ adı verilen bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Toplum içinde kullandığımız sözcükler herkes tarafından kabul edilen sözlük anlamlarının dışında yöneltilen kişilerin sosyal ve psikolojik yapılarına göre de çeşitli çağrışımlar uyandırabilir ve yeni anlamlar kazanabilir. Bu algılamalar sonucunda insanların, davranış, hareket ve tavır özelliklerinin ortaya çıkacağı ya da belirlenebileceği gözlemlenebilir.

“Bizce asıl önemli sorun, kavramlar arasındaki farkların, kavramların gerçek değerlerinin saptanması değil, onların zihinde nasıl bir işlem gördükleri, zihin-dil açısından büyük bir hızla nasıl seçildiğidir.”¹⁷

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda denilebilir ki dil olgusu, bireyin olay, durum, düşünce v.b gibi eylemler karşısında hareket, davranış, düşünce ya da tavırlarında doğrudan ya da dolaylı yollarla belirleyici bir unsur olarak kendini göstermektedir. Böylelikle dil ve tavrın iç içe geçmiş olması ve birbirini tamamlayan iki unsur olarak değerlendirilmesi gerçeği bir kez daha doğrulanmaktadır.

İnsanoğlu, toplu halde yaşamaya mecbur ve muhtaç olan bir canlı türüdür. Hiçbir insan tek başına yaşayamaz. İnsanların bir arada yaşayabilmeleri için, aralarında birtakım ortak özelliklerin bulunması gerekir. İnsanları bir araya getirip aralarında ortak duygusal bağlar kuran vasıtalarından birisi de dildir. Dilin insanlar arasında iletişimi sağlaması, onun çok küçük bir yönünü ifade etmektedir. Dil, asla mekanik değil, duygusal bir iletişim aracıdır. Dilin asıl işlevi, insanlar arasında doğal, duygusal ve ruhsal bağlar kurmasıdır.

Böylelikle diller, insan topluluklarını birbirlerine yaklaştırarak “millet” adı verilen sosyal kurumun oluşmasına zemin hazırlarlar. Bu yönüyle dil, milleti oluşturan bireyler arasında tam bir birleştirici unsur görevini üstlenir. Onları duygu, düşünce, tavır ve en önemlisi dış dünyayı algılama açısından birbirine yaklaştırır. Dil sayesinde ortak duygu, düşünce ve ideallere sahip olan bireyler arasında, aynı zamanda ortak bir şuur da oluşur. Bu şuur ferdi şuurun çok ötesinde milli bir şuurdur. Milli şuur ise, bir milleti ayakta tutan, geçmişini hatırlatan, değerlerini bugüne

¹⁷ Aksan, s. 47.

taşıyan, bugününü en güzel şekilde yaşatan ve bütün bunları kapsayacak şekilde geleceğe yön veren hareketlerin bütünüdür.

Dil, toplumu teşkil eden unsurların başında gelir. Çünkü dil, fertlerin üstündedir ve bütün bir toplumu ilgilendirir, bütün toplumu temsil eder. O toplumun zevkine ve düşünce anlayışına ayna tutar. Bir toplumu ayakta tutan, fertleri birbirine bağlayan, sarsılmaz bir birlik yaratan ve milli şuuru besleyen bir unsur olarak dili gösterebiliriz.

Bir milleti ortak paydada toplayan ve o millete ‘millet’ kimliğini veren dildir, kültürüdür. Bir toplumun kimliğini kaybettirme politikası güden ülkeler veya uygarlıklar o ulusun önce dilini sonra dinini ve en sonunda da kaçınılmaz olan ve bunu doğuran kültürü değiştirirler.

Doğan Aksan dil toplum ilişkisine değinirken konunun çıkış kaynağı üzerindeki soruları şöyle cevaplandırır;

“... Dil toplum ilişkisi özellikle XX. Yüzyıl başlarında üzerinde önemle durulan bir sorun durumuna gelmiştir. Ünlü Fransız dil bilimcisi Antonie Meillett ve onun görüşünü paylaşan bilginler, dili toplumsal yapının oluşturduğu değişik katmanların birleşimi olarak görmüşler, dilde yaşam biçiminin iktisadi koşulların etkisine, sözcüklerin anlamlarının değişmesinde toplumdaki değişikliklerin önemine eğilmişlerdir. Bugün yapısal yöntemi budunbilime uyarlayan Claude Lev-Strauss dili bir toplumsal görüngü olarak görür, toplumsal görüngülerin, taşıdığı nitelikler dolayısıyla bilimsel araştırmalara en yatkını olduğunu belirtir.”¹⁸

Bir toplumun kültürü o toplumun aynasıdır. Bir ulusun kimliğini çözmek için önce dilini öğrenmeliyiz ancak bu şekilde bir ulusun kültürünü yorumsuz olarak tahlil etme olanağını buluruz. Bir toplumda sosyo-kültürel sistemin gerçekten var olabilmesi için öncelikle bireylerin kişiliği ve bireylerin birbiriyle anlaşmak için kullandığı sembolik bir sistem olan dilin bulunması şarttır. Çünkü toplum yaşamı ancak iletişimle (dille) olanaklıdır.

İnsanlar konuşmasalardı yani dili kullanmasalardı, bilgilerini saklayıp yeni kuşaklara aktaramazlardı. İnsanlık, evlatlarına 20 milyon yıllık bir bilgi bırakamazdı

¹⁸ Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 439, Ankara 2000, s. 64.

yani insan toplumu hızlı gelişimini dile borçludur. Dil bir yerde araçtır toplumsal kültürün aktarımında şu döngü sağlanmalıdır: dil kültürü aktarırken kültür dili beslemelidir ancak bu şekilde dilde ve kültürde zenginleşme sağlanabilir.

Her toplumun birikimi olarak adlandırılabilen kültür, doğal yaşama karşın insanoğlunun yarattıklarıdır. Her kültürün bilinçli veya bilinçsiz, doğru veya yanlış bir yönü vardır. Her toplum doğaya karşı yaratımlar oluştururken, maksadı diğer toplumların gerisinde kalmamayı amaçlar. Kültür; toplumlarda yaşayan insanlar tarafından yaratılır, yaşatılır ve ortaklaşa paylaşılır. Paylaşılan, yani kabul edilmiş olan tutum ve değerler o toplumun kültürüdür. Bu kültür zamanla değişim gösterir ve göstermelidir de çünkü insan, dil ve buradan hareketle toplum değişim gösterir çok düşük bir oran dışında toplumlar olumlu yönde değişimler gösterir. Bu değişimler insanda, toplumda ve onun oluşturduğu kültürde yansıma göstermelidir. Bu yansıma sistemin bütünlüğünde birden gerçekleşivermez. Bu bir süreç içinde değişim gösterir.

Tüm bu özelliklerinin yanı sıra dil, bir kültür taşıyıcısıdır aynı zamanda. Topluluğun topluma dönüşmesini sağlayan insan dili, nesilden nesile aktarılabilen, toplumların çeşitli özelliklerini yansıtan, toplumun kültür varlığı sayılan köklü bir düzene sahiptir. Ticari ilişkiler, sanatsal ilişkiler, din değişimi gibi olaylar dilde de kendisini gösterir. Bu aynı zamanda bir evrimselleşme süreci de doğurur. Dilde yer alan bir sözcük bile bazen bize o toplumun kültürüne, yaşantısına dair pek çok bilgi sunar. Kültür dili, dil de kültürü aynı oranda etkilemektedir. Dil, kültürlerarası iletişimin olduğu kadar etkileşimin de göstergesidir. Örneğin ‘yoğurt’ ve ‘döner’ sözcükleri Türk kültürünün mutfak kültürü alt biriminde yer alır ve dünyada her yerde aynı anlamı taşır. Bu etkileşim, Doğan Aksan şöyle ifade etmektedir;

“Bir kültür varlığı, kültürü oluşturan öğelerin en başta geleni olan dil, bir ulustaki kültür hareketlerinin ve o ulusun başka toplumlarla olan kültür ilişkilerinin büyük ölçüde etkisindedir.”¹⁹

Toplumsal ve üretici eylemler sonucunda düşünce oluşur. Bu oluşum sürecinde tarihsel ve toplumsal birikimler rol oynar. Toplumsal düşünceler, tavırlar bir toplumun ya da toplumsal kesimin gereksinimlerinden doğarlar. Kültürün sürekliliğini sağlayan bu düşünce ve tavırlar toplumsal yaşamda etkin olarak işlev

¹⁹ Aksan, s. 137.

görürler. Toplumun düşüncedeki egemen sınıfı, düşünceleriyle sanata yakınlık sağlar ve toplumu bu yöne çekerler, yani burada toplumu geliştirici gücünü kullanırlar. Ulusları birbirlerinden farklı kılan unsurlar; dilleri, kültürleri, düşünceleri, tavırları, dinleridir. Bunlar, o ulusların toplumsal ortağıdır yani ulusun bireyleri bu ortak payda da birleşir ve bu toplumsaldan bireye inildikçe bunlar farklılık gösterebilir. Bir ulusun dilinde olumlu yönde bir değişim arzulanır ve bu ancak o toplumun üretkenliğiyle sağlanır. Burada görmüş olduğumuz dilin, düşüncenin, tavrın kültürün ve de toplumun birbiri ile iç içe olmasıdır. Bu etmenlerden herhangi birinin değişmesi ile bu özelden genele yani insan ölçeğinden toplumsal ölçeğe doğru artarak cevap bulur. Buradan hareketle toplumun özerkliği kendi düşüncesini kendi diliyle oluşturması ile sağlanır ve gelişir.

İnsan hayatının sürekli bir devingenlik içerisinde olduğu düşünüldüğünde bu hayatın olmazsa olmazları arasında yer alan dil olgusunun da devingenliğinden ve evriminden söz etmek gerekir. Toplumlar, insanlar, kültürler yaşam sürdükleri ölçüde bir evrime maruz kalırlar. Bu kaçınılmaz bir durumdur. Yaşamdaki arz-talep meselesi, sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel vb. değişim ve gelişmeler bu evrimin en köklü nedenidir. Bu yapıların değerlerin değişiminin ürünü olarak dil de kendi içerisinde bir evrim süreci yaşar. Özellikle dilin yoğun etkisinin görüldüğü sanat ve edebiyat dünyasında yaşanan bu evrime Cevat Çapan şu yorumda bulunur;

“Sanatta biçimsel değişmelerin sanatçıların rastgele seçimlerinde değil, toplumsal yaşantının özündeki değişmelerin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu unutmamak gerekir.”²⁰

Değişen toplum, dünya görüşü, sanat anlayışı, sosyo-ekonomik şartlar bu evrimin hem konuşma dilinde hem yazı dilinde etkisini göstermektedir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarına baktığımız da bu sürecin hissedilir boyutlara ulaştığını görmekteyiz. Yaşadığımız çağdan bir örnek vermek gerekirse, Doğan Aksan’ın dil evrimi konusundaki güncel tespitini sunmakta fayda görüyoruz;

“...Ayrıca İsrail’de bir dil devrimi gerçekleştirilmiştir. Arapça kökenli kelimeler atılmakta, yeni sözcükler türetilmekte, batı dillerindeki kavramlar, yerli dilden türetilmelerle karşılanmaktadır.”²¹

²⁰ Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, Metis Yayınları, İstanbul 1992, s. 11.

Dilde yaşanan bu evrim, konuşma dilinde yazı diline nazaran daha hızlı gerçekleşmektedir. Yazı dilinin konuşma diline daha kurallı ve ölçülü bir yapı arz etmesi ve konuşma dilindeki söyleyiş faktörü bu değişim ve gelişmenin her iki dil türünde yaşanılacak olan etki süresinin belirmesinde temel etkindir. Tiyatro sanatının sacayaklarından birini oluşturan sahne dilinde de böyle bir evrimin yaşanıldığı görülmektedir. Bu konuyla ilgili görüşlerimizi tezimizin içinde yeri geldiğinde paylaşmayı uygun görüyoruz.

Dil, kendi kuralları doğrultusunda gelişen canlı bir varlıktır. Dil de doğar, büyür, gelişir, değişir ve ölür. Bunun en güzel örneği dili oluşturan öğelerden sözcüklerin zaman içinde uğradıkları değişikliklerdir. Günümüzde, Türkiye Türkçesinde değişikliğe uğramış veya kullanılmayan birçok Türkçe sözcük vardır. Bugün kullanılan Türkçe de zaman içinde dilin kendi kuralları doğrultusunda değişecektir. Dilin donup kalması söz konusu olamaz.

²¹ Aksan, s. 135.

BİRİNCİ BÖLÜM

DİL ŞEBEKELERİ VE DRAMATİK DİL

1.1. DİL ŞEBEKELERİ

Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan bir araç olarak tanımlanır. Ancak dil, bu işlevi yanında, bir insanın yetişmesine, zihni bakımdan gelişmesine de yardımcı olur. Çünkü insan dille düşünür ve dil aracılığıyla hisseder. Bunların gerçekleşmesinde konuşma ve yazma eylemleri temeli oluşturur. Büyüklerimizin “Hayvanlar koklaşa koklaşa, insanlar konuşa konuşa anlaşılır” sözüyle dilin özellikle de içeriğine birazdan değineceğimiz konuşma dilinin önemini en güzel bir şekilde dile getirmişlerdir.

Günümüzde konuşmak kadar yazmak da önemlidir. Yazmakla zaman ve mekan mefhumlarını aşarız. Kitap, gazete, dergi okumak; bir dilekçe, kompozisyon yazmak gibi işlemler dilin farklı iletişim ve kullanım şekilleridir. Bu nedenle konuşmak kadar yazmak da çağdaş insanın vazgeçilmez anlaşma ve iletişim aracıdır.

Her insan topluluğunun gelişmesi, tabii güçlerle mücadelesi, bütün güçler karşısındaki ortak tavrı; insanı ele alış tarzı ve dilleri birbirinden farklıdır. Zira insan toplulukları yaşadıkları tarihi olaylara, verdikleri hayat mücadelelerine, kazandıkları kültür değerlerine, kabul ettikleri prensiplere ve nihayet birlikte sevdikleri veya nefret ettikleri hususlara göre kainatı zevklerine isimlendirmişlerdir. Bu ortak kriterlerin başında dil gelmektedir. Her milletin kendine özgü bir dili ve bu dil içinde konuşma ve yazı dili vardır.

Dil şebekelerine değineceğimiz bu bölümde konuşma dili, yazı dili ve yazı dilinin bir türevi olan edebi dile yönelik açıklamalarda bulunacağız.

Dil üzerine yoğunlaşan pek çok dilbilimcisi bir dilin iki cephesi olduğu yönünde görüş bildirirler. Biri insanların karşılıklı olarak sesler yardımıyla görüşürken, yani konuştukları zaman kullandıkları konuşma dili; diğeri yazma eyleminde kullanılan, yani insanların duygu ve düşüncelerini kısacası söylemek istediklerini yazı ile anlatırken kullandıkları yazı dilidir.

1.1.1. Konuşma Dili – Yazı Dili

İnsanoğlu, doğası gereği yeteneklerini sergilemek, duygu ve düşüncelerini dile getirmek, karşısındakilerle iletişim kurmak ister. Bu istek, kişilerin ilgi alanlarına, becerilerine, dünya görüşlerine, içinde yaşadıkları toplumların kültürel, ekonomik, dini yapılarına göre farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Söz gelişi kimileri kas gücü ve el becerilerini bir araya getirerek büyük zanaat ürünleri ortaya koyabilir. Kimileri ise zihninde ürettiği düşünce ve duyguları bir takım sentez ve analizler sonucu bütünleştirerek somut bir hale getirebilir. Resim, müzik, heykel, mimari ve bunların dille ifadesi olan konuşma ve yazma da insan zihninin ürettiği faaliyetlerden birkaçıdır. Söz konusu faaliyetlerden konuşma ve yazma, insanlarda estetik bir haz uyandırması yanında birbirleriyle olan iletişimlerini sağlamak gibi bir görev de yüklenir. Bu başlık altında öncelikle konuşma ve yazmanın insan hayatındaki önemine kısaca değinmek istiyoruz.

Konuşma, insanın, insani ilişkilerini sürdürebilmesi için, en fazla ihtiyaç duyduğu ve yararlandığı önemli bir dil etkinliğidir. İnsanlar arasındaki iletişim, büyük oranda konuşma aracılığıyla gerçekleşir. Buna göre konuşma, duygu ve düşüncelerin, dil aracılığıyla aktarılması şeklinde tanımlanabilir. Konuşma, bir yönüyle insan için hayati önem taşıırken, diğer yönüyle de dil öğretimin temelini oluşturur. Konuşma, aynı zamanda okuma ve yazma gibi iki önemli faaliyetin de çıkış noktasıdır. Doğru ve düzgün konuşma becerisi, konuşma eğitimi yapmak ve iyi konuşanları örnek almakla kazanılır. Ne yazık ki son yıllarda dil öğretiminde değil, eğitim-öğretim faaliyetlerinin sürdüğü bütün alanlarda, hatta resmi kurumlarda, televizyonlarda basında dilin özensiz ve hatalı kullanımı, söylenişi, zaman zaman argo sözcüklerin kullanımına kadar varan çirkinlikler kendi dilimizi de bulaşıcı bir hastalık gibi sarmış bulunmaktadır. Özellikle eğitim kurumlarında verilen konuşma derslerinin amacı, öğrencilerin düşünce ve duygularını dil kurallarına uygun, doğru ve etkili bir biçimde anlatma yeteneği kazandırmaktır. Konuşma öğretimi de yazma öğretimi gibi bir takım formüllerin ezberlenmesiyle değil, uygulamayla öğrenilecek bir etkinliktir.

Konuşma dilini başarılı kılan en temel unsur jest ve mimik adını verdiğimiz beden hareketlerinden oluşan vücut dilidir. Bu hareketleri kullanırken duygularımızla

birleştirmeli, elden geldiğince doğallık sınırları dışına çıkmamalıdır. Aksi durumlar, yani yapmacık hareketler, konuşmacıyı gülünç duruma düşürür. Jest ve mimikler konuşma dilinin içeriğiyle ilgilidir. Ses tonuyla ruhsal durum arasında nasıl bir ilişki varsa ses ile yüz ve vücut organlarının hareketleri arasında da benzer bir ilişki vardır. Bu yüzden vücut ses tonuna ve metnin anlamına göre hareket etmelidir. Yani vücut ile ses eş zamanlı hareket etmelidir. Mesela uzaklık ifadesi verilirken el boşluğa yönelmelidir.

Vücudumuz duygularımızı ifade etmede ve konuşmayı etkili kılmada en yakın yardımcımızdır. Radyoda görmediğimiz kişilere göre televizyonda izlediklerimizin bizde daha çok tesir uyandırmaları bundandır. Zira ilkinde dinleyici ile konuşmacı arasındaki iletişim yalnız sesle sağlanırken, ikincisinde ses vücut ve yüz hareketleriyle desteklenmektedir. Vücut dilin konuşmaya kattığı tesiri görmek için, vurgulu cümleleri önce jest yapmadan sonra jest yaparak okumak yeterlidir. İkincinin daha tesirli olduğu görülecektir. Başarılı bir jest, samimiyetle, kendiliğinden ve gayri ihtiyari yapılandır.

Günümüzde iletişim, içinde yaşadığımız çağa adını verecek kadar önem kazanmıştır. İnsan zekasının bir ürünü olan internet hayatın içine girmiş, zaman ve mekan mefhumunu ortadan kaldırmıştır. Ancak bu iletişimin temel malzemesi dil, dili kalıcı kılan ise yazı dili ve anlatımıdır.

İster zanaat ister sanat olsun insan esprisini meydana getirirken, uzun deneyimler sonucu elde ettiği beceri yanında yaptığı işe belli bir zaman ayırır ve çaba harcar. Bu çaba ve gayret ne kadar çok olursa ortaya konulan eserde giderek bir sanat eseri halini alır. Aynı yargı dilin kullanımı içinde söz konusudur. Dili en verimli şekilde kullanmanın yolu ise yazılı dille mümkündür. Buna göre yazı, her türlü olay, düşünce, durum ve duyguları, dili en güzel şekilde kullanarak belli bir plan dahilinde başkalarına ve yarınlara ulaştırmaya, böylece kalıcılığını sağlamaya imkan veren bir araç olarak tanımlanabilir. Bu özelliğinden dolayı, insanlığın en önemli buluşu olarak görülmektedir. Bu görüş konuşma için de geçerlidir. Konuşmanın anında düzeltilebilir olmasına karşılık, geniş kitlelere ve kuşaklara ulaşma gibi bir ayrıcalığı vardır. Bu iki dil olgusunun ayrımlarına daha sonra değineceğiz.

Yazıyı kalıcı kılmak, sanıldığı kadar kolay bir iş değildir. Onu, zamanın yıkıcı etkisinden kurtarmak, kitap, gazete ve dergi sayfalarından çıkarıp geniş okuyucu kitlelerine sunmanın belli kuralları vardır. Ne var ki bu kuralları sadece öğrenmenin de bir faydası yoktur. Öğrenilen bu kurallar yazıya aktarılsa başarılı olunabilir. Vermek istediklerimizi doğru, kolay, pürüzsüz ve inandırıcı bir anlatım tarzı ile yazıya yansıtabilmek için uygulamaya yönelmek şarttır. Bunun yanı sıra yazının ve yazı dilinin başarılı olabilmesi için kişinin anadilini kullanma becerisine, bireysellik yani kendine has bir üslup bilincinin oturmasına, gözlem yapabilme yetisinin gelişmiş olmasına, okuma ve düşünebilme edimlerinin yetkinliğine ihtiyaç duyulmalıdır.

Tüm bu açıklamaların ardından konuşma dili ve yazı diline yönelik tanımlamalara değinelim.

Dilbilimci Doğan Aksan, konuşma dilini tanımlarken şu ifadeleri kullanır :

*“Konuşma dili, bir ulusun, bir dil birliğinin dilinin yazıyla ilişkili olmayan ve çeşitli söyleyiş özellikleri taşıyan yönüdür”*²²

A. Rıdvan Bülbül ise konuşma dili kısaca şöyle özetler :

*“Konuşma dili günlük yaşamımızda konuşurken kullandığımız dildir.”*²³

Daha önce de değindiğimiz gibi bir dili oluşturan işaretler, temelde ses birlikleridir. Yani dilin olmazsa olmazı ve temel unsuru sestir. Bir eylem olarak görülen konuşma da sese dayanır. Buradan da hareketle insanların birbirleriyle iletişim kurmak için sesli olarak konuştukları dile konuşma dili adı verilmektedir.

Konuşma dili evde, sokakta, çarşıda, kahvehanede, kısacası günlük hayatımızda kullanılan tabii dildir. Birey konuştuğu dili, içinde yaşadığı toplumda hazır bulur. Bu dilin başlıca özelliği ise kişiden kişiye ya da toplumun değişik kesimlerine göre kimi farklılıklar göstermesidir. Bunlar genellikle ses ve söyleyiş farklılıklarıdır. Bir dil sahası içerisinde bir topluluğun, bir ülke içerisinde yer alan şehirlerin farklı konuşma dillerine sahip olabildiklerini görürüz. Bu şekilde bir dilin muhtelif lehçeleri, şiveleri ve ağızları bulunur.

²² Aksan, s. 85.

²³ A. Rıdvan Bülbül, *Yazılı Anlatım ve Yazı Türleri*, Nobel Yayınları, Ankara 2000, s. 9.

“Bunlardan lehçe, bir dilin bilinen ve takip edilebilen tarihinden önce, karanlık bir devrinde kendisinden ayrılmış olup, çok büyük ayrılıklar gösteren kollarına denir. Şive bir dilin, bilinen tarihi seyri içinde ayrılmış olup bazı ses ve şekil ayrılıkları gösteren kolları, bir kavmin ayrı kabilelerinin birbirinden farklı konuşmalarıdır. Ağız ise bir şive içinde mevcut olan ve söyleyiş farklarına dayanan küçük kollara, bir memleketin çeşitli bölge ve şehirlerinin kelimeleri söyleyiş bakımından birbirinden ayrı olan konuşmalarına verdiğimiz addır.”²⁴

Yukarıda değinmeye çalıştığımız konuşma dilini kullandığımız sırada beden hareketlerinden de istifade ettiğimiz gerçeği ve dil kurallarına uymayı pek düşünmeden, içimizden geldiği gibi ifade edebilme özelliği konuşma diline doğallık kazandırmaktadır.

Konuşma dilinin sahip olduğu en önemli özelliklerden biri olan sözlü ifade şekli anlatılmak istenen duruma, olaya ya da düşünceye çeşitli vurgu ve tonlamalar ilave ederek daha güçlü bir anlatım olanağı sağlar. Bu yardım sayesinde konuşma dili her zaman yazı dilinin bir adım önünde olmuştur.

Dil, insanların ortak çabalarını bir araya getirmelerine, bilgi, birikim, duygu ve düşüncelerini karşılarındakilere ya da bir sonraki kuşaklara aktarabilme olanağı sağlayan bir vasıttır. Bu yoldaki en önemli konum yazı diline ayrılmıştır. Aktarımın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi ancak yazı diliyle mümkün kılınabilir. Ancak konuşma dilinin sağladığı lezzet ve dokuyu yazı dilinde bulmak çoğu zaman mümkün değildir. Bireyin konuşma dilinde yazı diline göre daha etkili olmaya yöneldiğine dikkat çeken Doğan Aksan, kurallı düzenli bir dil olan, düşünülenleri düzenli bir biçimde sıraladığı sözcüklerle anlatan yazı dilinin yanı başında, konuşma dilinin etkili olma çabasıyla kurallara ters düşen kullanımlara başvurduğunu, kısa ve etkili sözcükler bulduğunu; bu yüzden dilbilimcilerin konuşma diline ‘etkili dil’, ‘heyecan dili’, gibi isimler verdiklerinden söz ederek, bazı örneklemelerde bulunmuştur :

“‘Bu olayın bu biçimde sonuçlanacağını bilmeme olanak yoktu’, yerine ‘Nereden bilebilirdim ki iş buna varacak ?’ ‘Bir olay (ya da kişi) benim bütün dayanma gücümün yitmesine yol açtı.’ Yerine ‘Bitirdi beni bu iş.’ ya da ‘Bittim

²⁴ Muharrem Ergin, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınları, İstanbul 2000, s.10.

artık!’, ‘Onlardan gelebilecek tehlikeye önem vermemiz kanısındayım.’ yerine ‘ Korkma!’, ‘aldırma’, ‘geç efendim’ gibi tümce ve sözcükler daha etkili, daha güçlü anlatımlardır.’”²⁵

Varlık olmadan hareketin olamayacağı gibi, çevresine sürekli çeki-düzen veren, akıl ve düşünme yeteneği olan, anlaşılabilen, üstün niteliğe sahip en gelişmiş varlık insandır. İnsanoğlu konuşarak anlaşmayı geliştirmeden evvel, ilk anlaşma aracı olarak beden dilini kullanmıştır. Farklı bir biçimde günümüzdeki yerini hala korumakta olan beden dili aracılığıyla üstün özellikleriyle, göze kulağa hoş gelen ve hayranlık uyandıran ideal bir düzen yaratmaya çalışmış ve çalışmaktadır.

Aynı zamanda hayal gücüne de sahip olan insanoğlu, hareketlerle sınırlı olan beden diliyle düşünce ve istekleri yansıtmada hep güçlük çekmiş; tabiat ve hayat karşısındaki tavrını tam anlamıyla ifade edememiştir. Bu nedenle hep bir arayış içerisinde olup duyguları düşünceleri, istekleri düzenli bir şekilde aktarabilmek için, dünyanın en etkili aracı olan konuşma dilini geliştirmiştir.

Konuşma, günlük hayatta doğuştan geliştirilebilen bir yetenektir diyebildiğimiz gibi, yazı dili için de yaklaşık olarak aynı durumu söyleyebiliriz. Daha sonra yazı diline de ihtiyaç duyan insanoğlu; bu yeteneğini de geliştirmiş, geliştirmek için sürekli büyük çabalar harcamış ve harcamaktadır.

Duygu, düşünce ve istekleri en uygun sözcükler ve sağlam yapıli cümlelerle ifade edebilmek, kişiler arasındaki anlama ve kavrama açısından çok önemlidir; Konuşabilen insan, duygu ve düşüncelerini belirli bir düzene göre söz ile ifade edebilen insandır. Yazı dilinde de bu böyledir. Yazan insan; kendini en iyi ifade etmesini bilen insandır.

Binlerce yıl öncesinden resim ifadeleriyle somut bir şekilde başlayıp, bugünkü soyut halini alan yazı dilini kullanmak; yaşamakta olduğumuz çağın gereği, hızla gelişen teknoloji ile birlikte hemen hemen günlük yaşantımızın bir parçası haline gelmiştir.

Bu bağlamda yazı dilinin tanımına geçmeyi uygun buluyoruz. Doğan Aksan yazı dilini tanımlarken şöyle der:

²⁵ Doğan Aksan, “Dil Bilim Açısından Şiir”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1974, S. 271, s. 560.

“... kendine özgü nitelikleri bir yana bırakılacak olursa, konuşma dilinin yazıya geçirilmiş biçimi... Bir lehçe üzerine kurulan ortak dilin yazışmalarda kullanılması, okul kitaplarının, bilim ve sanat yapıtlarının bununla yazılması sonucunda ortaya çıkan yazılı dile biz yazı dili diyoruz”²⁶

Yazı dili eserlerde, kitaplarda tek kelimeyle yazıda kullanılan dildir. Yazı dil bir medeniyet dilidir ve estetiği ön planda tutar. Tarih boyunca ancak medeniyeti, kültürü, edebiyatı olan toplumların yazı dilleri olmuştur. Bir dil sahası içinde veya bir memlekette, şive ve ağızlar çeşitli olduğu halde tek bir yazı dili bulunur. Bu bakımdan yazı dilinin hudutları konuşma dillerininkinden çok geniş olup ayrı konuşma bölgeleri bulunan bütün bir ülkeyi içine alır. Her bölgenin tabii dili konuşma dilidir. Fakat o dil yalnız kendi bölgesinde geçer ve yazıda kullanılmaz. Yazıda bütün bölgeler tabii konuşma dillerinden başka müsterek bir dil kullanırlar. Mesela ‘geliyorum’ kelimesi Karadeniz ve Erzurum ağızlarında farklı farklı söylenir. Fakat bir Trabzonluda, bir Erzurumluda bu kelimeyi ‘geliyorum’ şeklinde yazar. Yani, umumiyetle hiçbir bölgede konuşulduğu gibi yazılmaz, yazıldığı gibi konuşulmaz. Bu sebeple yazı dili suni bir dildir. Fakat bu sunilik onun doğal konuşma dilinden ayrı olmasındandır. Yoksa yazı dili uydurma bir dil değildir. Aslında yine bir konuşma diline dayanır. Her yazı dili bir konuşma dilinden doğmuştur. Bir dil sahası içindeki muhtelif konuşmalardan bir tanesi çeşitli sebeplerle yazı dili haline gelir. Bu bakımdan yazı dili bir memleketin diğer bütün konuşma bölgeleri için suni olduğu halde, bir konuşma bölgesi için bir dereceye kadar tabii bir dildir. Çünkü yazı dili, dayandığı konuşma diline bile tam anlamıyla uyum sağlamaz. Onun içine, bağlı olduğu konuşma dilin dışındaki diğer konuşma dillerinden de bazı unsurlar girebilir.

Rıdvan Bülbül, yazı dilinin oluşumunu ağız ve lehçelere dayandırmaktadır:

“Bir dilin yazısı, onun lehçe ya da ağızlarından birine göre gerçekleştirilmekte ve böylece yazı dili oluşmaktadır.”²⁷

Yazı dili özelliğini taşıyan ağız, bir ulusun kültür merkezi olarak gelişme gösteren yerin ağzıdır. Türkiye Türkçesi’nin yazı dili İstanbul ağzına dayanmaktadır.

²⁶ Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, s. 86.

²⁷ Bülbül, s. 9.

Bir ülkede çeşitli konuşma dilleri ve ağızları yer aldığı halde tek bir yazı dili bulunmaktadır; bu sayede yazı dili, lehçe ve ağızların farklılaşmasının da önüne geçer. Yazı dili, bütün bunların zenginliklerinden faydalanırken, onları ortak bir kaynaktan zengin kılarak birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Aydın kesim olarak nitelendirilen kesimlerin kendi bölge ağızlarıyla değil, yazı dili temelindeki standart Türkçe ile konuşmaları, bu birleştirici ve ağız farklılıklarını önleyici fonksiyonun açık delilidir.

Yazı dili bir uygarlık göstergesidir. Kùltürleri, uygarlıkları, sanatları, ilim ve edebiyatları olan milletlerin mutlaka yazı dilleri de vardır. Yazı dili, ilim adamlarının, şair, yazar ve aydınların katkıları ile gelişmektedir. Toplumun ortak malı olduğundan aynı zamanda sosyal birliğin ve kaynaşmanın da yapı taşıdır.

Yazı dilini, edebi dil olarak adlandıran ve benimseyenler de bulunmaktadır. Bu görüşü savunanlardan biri olan Mehmet Akalın şunları dile getirir :

*“ Yazı dili, kùltür, edebiyat ve devletin resmi yazışmalar dili olduğu için, devlet dili, kùltür dili ya da edebi dil olarak da adlandırılmaktadır. ”*²⁸

Kùltür dili kavramıyla yazı dilinin aynı olduğu görüşünü ileri süren Mehmet Kaplan ise özellikle ilim çalışmalarının gerçekleşmesinde yazı dilinin şart olduğunu savunur :

*“Sözlü ilim olmaz. İlim, felsefe ve kùltür, durmayı ve düşünmeyi gerektirir. Durmadan değişen konuşma, açık seçik, sağlam ve derin düşünmeye elverişli değildir. Kitapsız ilim olmaz ”*²⁹

Konuşma dilinin aracının ses olduğunu ifade etmiştik. Bunun karşılığında yazı dilinin aracı ise yazı’dır. Buradan anlaşılacağı gibi yazı dili, konuşma dilinden daha sonra ortaya çıkmıştır. Mesela Türk yazı dili dendiğinde, ilk yazılı ürünleri 8. yüzyıla uzanan Asya ve Anadolu’da günümüze kadar sayısız eser bırakmış bir dil anlaşılır. Buna rağmen konuşma dili olarak, Türk dilinin tarihi çok eski çağlara uzanmaktadır.

²⁸ Mehmet Akalın, *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*, Yüksek Öğretim Kurulu Yayınevi, Ankara 1994, s. 31.

²⁹ Mehmet Kaplan, *Kùltür ve Dil*, Dergah Yayınları, İstanbul 2009, s. 163.

Yazı dili, dilin yapısına tam bir bağılılık gösterir. Muharrem Ergin bu bağılığı şöyle vurgular:

“Demek ki bir dilin ifade kabiliyetine sahip olan cephesi yazı dilidir... Dil kaidelerine uygunluk onu ifade bakımından tam manasıyla efradını cami aghyarını mani hale getirir. Yazı dili olduğu gibi, geldiği gibi olmadığı için, düşünülerek ve muayyen esaslara dikkat edilerek kullanıldığı için görünüşte sun’idir. Fakat görülüyor ki aslında onun bu sun’ilikten doğan gerçek bir tabiiliği vardır. Dilin tabii yapısına uygun, o tabii yapıyı en iyi ortaya koyan dil olarak aslında konuşma dilinden daha sağlam ve daha tabii bir yapıya sahiptir.”³⁰

1.1.2. Edebi Dil

Bir önceki bölümde bazı dilbilimcilerin yazı diline aynı zamanda edebi dil adını verdiklerini de belirtmiştik. Biz edebi dil için ayrı bir başlık açmayı ve burada edebi dil olgusunu tartışmayı uygun gördük. Çünkü bize göre edebi dil, yazı ve konuşma dilinden beslenmekle birlikte ondan bağımsız bir dil şebekesidir aynı zamanda. Bizce mesele malzemenin ne olduğundan ziyade nasıl ele alınışdır. Zira edebi dil, konuşma dili ve yazı dilinden beslendiğine göre malzememiz aynıdır. İşte sorun burada başlıyor. Bu malzeme nasıl seçilip, düzenlenecek?

Edebi eserini oluşturan yazar, şair ya da sanatçının ilk başvurduğu yapı taşı dildir. Sanatçıyı oluşturan diğer sosyal birikimler bir yana bırakılsa bile, tek başına dil, o sanatçının toplumsal bağlarını kurduğu bir araç olarak, içinde yaşadığı toplum ile ilişkilerinin ipuçlarını vermesi bakımından yeterlidir. Çünkü dil, sadece bir ses sistemi olarak bile, başlı başına bir toplumsal uzlaşmanın eseridir. Buna, kelimelerin oluşumu; kavram ve alanının belirlenmesi; bir cümle bütünlüğü kazanması ve bu bütünlükte bir toplumsal uzlaşmanın tesiri, sanatçının kullandığı dil ile toplum arasındaki kuvvetli bağı göstermesi bakımından önemli göstergelerden biri sayılmalıdır.

Edebi dil konusunu metinlerden yola çıkarak anlatmayı uygun görüyoruz. Dilde bir anlam bütünlüğünü taşıyan yazılı her ürün bir ‘metin’ olarak kabul edilir. Anlamlı en küçük dil kullanımlarından tutun da, şiir, hikaye, roman gibi geniş kapsamlı edebi eserlerin tamamı metin kavramı içine girer. Her metin belli bir amaca

³⁰ Ergin, s. 12.

yönelik olarak meydana getirilir. Makale, röportaj, gazete haberi gibi bazı metinler, doğrudan bilgi verme, haber iletme amacını taşırlar. Roman, hikaye, şiir, tiyatro oyunu gibi metinleri ise yazar ya da şair hayatı ve dili yorumlayarak ortaya koyar.

Günlük hayatımızda kullandığımız dil, alışılmış belli başlı anlam yükleriyle dolu kelimelerden ve bu kelimelerin alışılmış söz dizimi kalıplarından oluşur. Yani günlük dil bazı toplumsal kalıplarla biçimlenmiştir. Ancak yoğun duygu ve coşkular her zaman günlük dildeki kelimelerle, alışılmış kalıplarla ifade edilmezler. Çünkü günlük dilde sözcükler ve ifade kalıpları, çok kullanılmalarından dolayı yıpranırlar, canlılıklarını yitirirler. Sanatçının güçlü bir anlatıma ulaşmak için kelimeyi yeniden canlandırması, ona günlük konuşulan dilden farklı anlam ve görevler yüklemesi gerekir. Bu da edebi dil yardımıyla gerçekleşebilir ancak.

Estetik hazzı ön planda tutan sanat metinlerinde, hikayede, romanda özellikle de şiirde, sanatçı günlük dilden saparak kendine özgü yeni anlatımlar yaratır. Dilin beklenmeyen kullanımlarından yararlanır. Bunları bazen kelimelerin, sözcüklerin günlük dilde kullanılan biçimlerinden yararlanarak oluşturur.

“Benim doğduğum köylerde

Buğday tarlaları yoktu.

Dağıt saçlarını bebek

Savur biraz”³¹

dizelerinde şair Cahit Külebi, ‘buğday tarlası’ tamlamasıyla belli bir imgeyi çağrıştırmak istemiştir. ‘Dağıt saçlarını’ diyerek, buğday tarlaları ile sevgili arasında bir ilişki kurmuştur.

Bazen de sanatçı, günlük konuşma dilinde bir arada kullanılması mümkün olmayan, garipsenecek bir ilişkilendirme ile sözcüklerin çağrışımlarından yararlanarak, mantığa aykırı yeni bağdaştırmalar yapabilir. Bunlar dilbilgisi kurallarına uygun olsalar bile, mantığa aykırıdır.

“Elinin arkasında güneş duruyordu

Aylardan kasımdı üşüyorduk

³¹ Edebi Dil, 17.06. 20011, http://siir.gen.tr/siir/c/cahit_kulebi/hikaye.htm

Ağacın biri bulvarda ölüyordu

Şehrin camları kaygısız gülüyordu

Her köşe başında öpüşüyorduk”³²

Atilla İlhan’ın bu dizelerindeki ‘ağacın biri bulvarda ölüyordu’, ‘şehrin camları kaygısız gülüyordu’ mısraları bu kullanıma güzel birer örnektir.

Günlük konuşma dilinde yaygın olarak kullanılmamakla birlikte, duygulandırma, etkili anlatma çabasıyla edebi dilde, özellikle şiir dilinde alışılmamış bağdaştırmaların sık kullanıldığı görülmektedir. İlk bakışta bunlar yanlış kullanımlar olarak düşünülse dahi, yazar ya da şair bu tür kullanımlarla yeni anlamlar ortaya koyma çabası içindedir. Sanatçı, kelimelerin ses ve biçim özelliklerinde, dilin söz dizimi yapısında bilinçli olarak değişiklikler yapar. Daha önce kullanılmamış birleştirmelere giderek okuyucu ya da dinleyiciye daha güçlü bir dil sunmaya, onların zihninde yeni ve değişik tasarımlar oluşturmaya yönelir. Alışılmamış bağdaştırmalarla şiir dilinde göstergeler daha geniş bir düşünce-tasarım-duygu yumağı oluşturmakta ve insanı daha çok etkilemektedir. Şairin amacı da beklenilmeyen kullanımlardan yararlanarak bir özgünlük yaratmaktır. Bu bakımdan günlük dilde kullanılması mümkün olmayan kelimelerden, çağrışımlardan yararlanarak bu tür bağdaştırmalar yapar.

Edebi metinler sanat metinleri içerisinde yer alırlar. Bunlar doğrudan bilgi iletme ya da öğretme amacıyla değil, yaşatmak amacıyla oluşturulur. Bu metinler, yaşanan dünyada gerçekleşmiş veya gerçekleşmekte olan bir olayı olduğu gibi ifade etmezler, kurmaca bir dünyayı yansıtır. Bir romanın bir hikayenin, bir şiirin veya bir oyunun sunduğu dünya gerçeklerin tam yansıtılması değildir. Bunlar edebi dilde yeniden üretilerek oluşturulur. Bu bakımdan edebi dil, sanatçının dış dünyadan aldıklarını kişisel anlatım ve yorumuyla yansıtmasıdır. Dilin en canlı halini edebi dilde görürüz.

“Kullanmalık dil bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığı ile işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili

³² Edebi Dil, 17.06. 20011, http://siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/sisler_bulvari.htm

bozar, бүker, kuralları çiğner, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni düzene sokar. Bu şaşırtıcı başkalık bizi silkeler, uyandırır ve dile getirdiği her ne ise, onu yeni bir gözle görmemizi sağlar.”³³

Edebi dili kullanan sanatçı, yaşanılan dünyanın objelerini, yani dış dünyayı ve insana özgü her türlü gerçekliği araç olarak kullanır, amacına uygun olanları seçer, kendi deneyimleri ve hayal gücünün olanaklarıyla değiştirir, birleştirir ve dil ile yeni bir dünya kurar. Bu dünya hem gerçeğe benzer hem de kurmaca bir dünya özelliği taşır. Örneğin A. Turan Oflazoğlu’nun *Kösem Sultan* oyunundaki IV. Murat ile Osmanlı Devletinin hükümdarı IV. Murat, kişilikleri bakımından aynı olsalar bile, oyundaki Murat bir oyun kişiliğidir. Yazarın hayal gücüne göre düzenlenmiştir. Diğeri ise tarihi bir şahsiyettir.

Edebi dilin amacı bireye, alıcıya, okuyucuya, dinleyene bir anlam zenginliği sunmaktır. Bu bakımdan edebi dili kullanan kişi dili, konuşma dilinden farklı biçimlerde kullanmaya özen gösterir. Konuşma dilinin söz değerlerine yeni anlamlar yükleyebilir. Kelimelerin yan anlamlarından, çağrışımlarından yararlanarak onlara, anlatmak istediğine uygun yeni boyutlar kazandırır.

Edebiyat, kullandığı malzeme bakımından öteki sanatlardan farklıdır. Edebiyatın malzemesi sözdür, kelimelerdir.

“Edebiyatın malzemesi dil’dir. Çünkü edebiyat dil ile yapılan bir sanattır. Bu bakımdan tesir gücünü de dilden alır. Öteki güzel sanat dallarında olduğu gibi, edebiyatta da estetik yön (güzellik duygusu) ön plandadır.”³⁴

Edebi metinlerde dil, genellikle şiiriyet işleviyle kullanılır, yorumlanmaya müsaittir. Bu metinlerde dile getirilen anlamlarla, gerçek yaşamın olguları arasında doğrudan doğruya bir özdeşlik yoktur. Yani dil göstergelerinin bizi gönderdiği kaynağın kendisi, gerçek hayatta mevcut değildir. Ancak bu iletinin insandan, hayattan ve yaşanılan dünyadan soyutlanması değildir. Burada sanata özgü gerçeklik söz konusudur ve dil sanat işleviyle kullanılmıştır. Bu işlevde yazar, yani gönderici aradığı etkileri ortaya koyabilmek için dili istediği biçimde kullanır. Buna Atilla İlhan’ın dizeleriyle örnek verelim:

³³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul 2003, s. 179.

³⁴ Mustafa Özkan, *İnsan, İletişim ve Dil*, 3F Yay., İstanbul 2008, s. 69.

“Ben sana mecburum bilemezsin

Adını mih gibi aklımda tutuyorum”³⁵

Dizelerinde kullandığı kelimelere, sözlük anlamlarının dışında yeni anlamlar yükleyen İlhan, sevdiğine olan tutkusunu ‘ben sana mecburum’ diyerek dile getirirken ‘mecbur’ sözcüğünün anlamları arasında aşık olmak, sevmek yoktur. Atilla İlhan burada ‘mecbur’ kelimesinin anlamını genişletmiştir.

Sanatların birçoğu için belli standartlardan söz edilemez. Sanatı ve özel olarak da edebiyatı belli standartlara, belli kalıplara indirgemek mümkün değildir. Böyle yapıldığında sanat nefes alamaz olur. Elbette Eski Türk edebiyatı ile uğraşanlar kolayca kabul etmeyebilir, ama Divan şiiri biraz da bu tür standartlar yüzünden tıkanmıştır.

Edebiyata dille oynanan bir oyun denebilir. Bu oyunun taşı, aracı dildir. Edebiyatta dilin kullanımı belki de her şeyden önemlidir. Edebiyat ile içtenlik arasında da bazen ilişki kurulur. Bu çerçevede Nurullah Ataç’ın çok öğretici bir bakışı vardır:

“Geçenlerde posta ile bir kitap geldi. Küçük bir kitap, ama başından sonuna kadar okuyamadım, sade bir göz gezdirdim. Adını da, kimin yazdığını da söylemeyeceğim. Beğenmedim ki söyleyeyim. Bir adamı yazı yazmaya daha yeni başlamış bir genci, kitabından hoşlanmadım diyerek tanıtmanın ne lüzumu var? Boş yere kırmış olurum. Bekleyelim; günün birinde belki daha güzel şeylerini okuruz, o zaman uzun uzun sözünü ederiz. Adını söylemeyeceğim, ama kitabının başına kısacık bir önsöz koymuş, onu olduğu gibi alacağım. Diyor ki:

‘Ey okuyucu!

Bu eseri bir sanat iddiasıyla değil, saf ve samimi bir aşkı terennüm maksadıyla kaleme aldım. Bunu bil ve sanatı samimiyetimde ara.’

Pek tutulurum böyle sözlere. Mademki sanat iddiasıyla yazmıyormuş, ne diye kitap çıkarıyor; bizim de okumamızı istiyor? Seviyormuş, aşkı da safmış, samimiymiş... Pekala ama bize ne? Bize aşık değil ya bu adam! Yazdıklarını, o tertemiz, özden gelen aşkının söylediklerini gitsin de sevgilisine okusun; onun

³⁵ Edebi Dil, 17.06. 20011, http://siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/ben_sana_mecburum.htm

*hoşuna gider, koltuklarını kabartır. fiöyle ‘Ortaya ben de bir şey koyacağım’ diyerek, yani sanat iddiasıyla yazdığı şeyler varsa, bize onları getirsin okuyalım.”*³⁶

Elbette bir edebi metinde duygu da düşünce de olmalıdır. Ama bunlar başarılı veya başarısız bir biçimde aktarılabilir. Başarısız bir biçimde anlatılmış gerçek aşk yerine, inandırıcı bir biçimde anlatılmış kurmaca aşk daha çok ilgi görebilir.

Edebiyat dil ile yapılan bir sanat olduğundan edebiyatçı da dilin bütün imkanlarından yararlanır. Günlük gereksinimler için kullanılan dil ile edebi eserlerde kullanılan dil birbirinden farklıdır. Günlük dil yalın ve sadedir. Edebiyatçı herkes tarafından kullanılan bu dile yeni anlatım biçimleri katarak onu zenginleştirir. Böylece edebiyat, duygu ve düşünceleri günlük dilden daha kuvvetli ve daha güzel bir biçimde ifade eder. Edebiyatçılar ele aldıkları konuyu çeşitli söz sanatlarıyla süsleyerek etkili ve insanda heyecan uyandıracak biçimde işlerler. Bu yüzden edebi eserler duygularımızı terbiye eder, onları derinleştirir ve geliştirir.

1.2. DRAMATİK DİL

Gündelik yaşamla tiyatronun ayrı kuralları, ayrı düzenleri, ayrı mantıkları vardır. Gündelik yaşayış, alışkanlıkların duyarlılığı uyuşturması yüzünden, yarı uykuda geçer; tiyatro yaşantısıysa sahip olduğu ve ‘büyülü’ olarak nitelendirdiğimiz dilinin bilinçli etkinliği, daha derinlere işlemesi, daha geniş alanlarda devinmesi bakımından, uyanmışlık halidir. Gündelik yaşayışta, örneğin, gerçek sudan içmeden susuzluğunuzu gideremezsiniz; oysa tiyatrodaki, su içer gibi yapmak yeter. Zamanla mekanın kullanılmasında da önemli bir ayrım görülür: Gündelik yaşayışta İstanbul’dan Erzurum’a gelmek, en hızlı taşıtla bile belirli uzunlukta bir zaman alır; tiyatrodaysa, dünyamızdan evrenin en uzak yıldızına geçmek bir anda gerçekleşebilir. İşte tüm bu farklılıklar tiyatro dilinin, o büyümlü atmosfer ortamını sağlamasıyla gerçekleşir; gündelik yaşayışın önemsiz ayrıntıları, en sudan konuşmalar, en sıradan davranışlar, tiyatro diliyle evrensel anlamlar kazanırlar sahnede, canlanır, hayat bulurlar adeta; çünkü o dilin ardında evrensel ruh gerçeği yatmaktadır. Bu birlikteliği ve dilin tiyatro alanındaki kullanımını açıklayan Metin And şu ifadeleri kullanır:

³⁶ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği*, Can Yayınları, Ankara 1989, s. 45.

“Bir oyunun en önemli ögesi, bir bakıma kendisi, onun söyleşmeleri, başka deyişle dilidir.”³⁷

İşte bu bağlamda dil-tiyatro birlikteliğinin daha iyi farkına varmış oluyoruz. Tiyatro doğumundan itibaren dil ile birlikte vardı. Bu birliktelik ilk dönemlerde sözlü olarak kendini göstermiş olsa da metinli tiyatronun doğuşuyla birlikte bugüne değin, yazılı metin üzerinden devam etmektedir. Tiyatro bir sanattır ve sanatın özünde değişim/değiştirme güdüsü yatar. Tiyatro, sahneyi kullanarak evrende gerçekleştirmek istediği değişimi, dil vasıtasıyla sağlamaya çalışır. Dil bu yolda tiyatronun en sağlam ve en güçlü aracıdır. Çünkü dil de bir değişim güdüsü taşır, besler ve var eder. Özetlemek gerekirse; Sanat, özellikle de tiyatro, günlük yaşayışın dağınıklığına, başıboşluğuna düzen verme çabasıdır. Tiyatro da yaşamın gündelik dilini kullanır. Ama o, dili hammadde olarak ele alır, yoğurur, ölçülü, düzenli ve dramatik bir hale sokar; çünkü günlük gerçeğe egemen olmak, onu yönlendirebilmek için, tiyatronun oluşturduğu dil, günlük gerçeğin üstüne çıkmak zorundadır; bunu da ancak uyumlu, ritmik, bir dille, Homeros’un övdüğü ‘kanatlı söz’le başarabilir. Bu kanatlı söz de ‘tiyatral’ oluştan başka bir şey değildir. Bu tiyatrallık dramatik dili canlı tutan bir düzen içinde besleyip geliştiren başat unsurdur.

Bir sanat dalı olan tiyatrodaki dilin ne derece önemli bir yer kapladığına istinaden görüşlerini bildiren Metin And, şu ifadeleri kullanır:

“Bir oyunun en önemli ögesi, bir bakıma kendisi, onun söyleşmeleri, başka deyişle dilidir.”³⁸

Buradan tiyatronun ‘söz’den ibaret olduğunu çıkarmak büyük bir yanılgıdır. Tiyatro elbette sözsüz de gerçekleştirilebilir. Ancak o zaman da salt bir ‘gösteri’ sıfatı damgası olduğu vurulabilir. Tiyatro, bu sıfatların ayrı ayrı ele alıp değerlendirileceği bir sanat değildir. Tiyatronun özünde birleştiricilik ve bütünleştiricilik ilkesi yatmaktadır. Bu nedenle tiyatro, sesin, sözün, müziğin resmin, hareketin, görselliğin, eylemin, tavrın ortak bir paydada bulunduğu sanattır. Bu birleştiriciliği Özdemir Nutku şöyle ifade etmektedir:

³⁷ Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1971, s. 135.

³⁸ And, s. 135.

“...dil ile devinimi birleştiren tek sanattır tiyatro.”³⁹

Tiyatro dilinin en güzel tanımını Aristoteles yapar. Onun yaptığı tanım dramatik dilin estetik yönünü ifade etmenin yanı sıra, yazı dilinden faydalanyor olmasının da apaçık bir kanıtı olsa gerek:

“Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi, yani şarkıyı, mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum.”⁴⁰

Bu tanımın ardından biraz önce belirttiğimiz dramatik dil – yazın / edebi dil ilişkisine değinmek istiyoruz. Tiyatro metnlerinin birçok araştırmacı tarafından edebi eser olarak değerlendirildiği görüşünden ve tiyatro tarihinin birçok edebi yan dalların tarihinden daha köklü olduğu gerçeğinden hareket edecek olursak dramatik dil ile yazın dilinin doğrudan bir etkileşim içerisinde olduğunu görmemiz mümkün olur. Özellikle Antik Yunan tiyatro metinlerinde kullanılan dilin şiirsel özellikler taşıması bu ilişkinin çok uzun bir geçmişi olduğunu ispatlar. Bu konuda araştırmalarda bulunan Cevat Çapan, birlikteliği şu sözlerle dile getirir :

“Bir oyun hem edebiyatın, hem de tiyatronun özelliklerini taşır. Daha doğrusu, bir oyun yazarı, bu sanatlardan birini öbürü adına yok sayarak değil de, her ikisinin de birbirine güç kattığını göz önünde bulundurarak başarıya ulaşabilir. Üstelik biz oyun yazarlığını edebiyat dışı bir uğraş olarak görmek istesek bile tiyatronun geçmişte verdiği en parlak örneklerin aynı zamanda edebiyatın da en parlak örnekleri olduğunu hiçbir zaman unutamayız”⁴¹

Bununla birlikte dramatik dil ile yazın dilinin birbirine karıştırılmaması gerekliliği de göz ardı edilmemelidir. Biz yukarıdaki görüşlerde yazın dili ile dramatik dil birlikteliğinden ve etkileşiminden bahsediyoruz. Bu yazın dili eşittir dramatik demek değildir. İki dilin de birbirinden farklı keskin ayrımları vardır. Konuşma dilinin tiyatrodaki etkisi ve öneminden bahseden Özdemir Nutku, bu ayrımlardan en önemlisini şöyle vurgular:

³⁹ Özdemir Nutku, “Tiyatrodaki Dil ve “Tavır” Sorunu”, *Türk Dili Dergisi*, Cilt XXII, Sayı 223-228, İstanbul 1970, s. 382.

⁴⁰ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 1998, s. 31.

⁴¹ Çapan, s. 12.

“Yazın dili, bildirişimi (communication) getirir. Oysa tiyatrodaki konuşma dili daha çok bir düşüncenin, bir duygunun, durumun, kişinin ya da olayın belirlenmesine ve anlatımına (expression) yarayan bir araçtır.”⁴²

Dramatik dil ile etkin bir iletişim içerisinde bulunan yazın dili ve konuşma dili doğal olarak tiyatro metinlerine de etki etmektedir. Tiyatro metinlerinde, konuşma dili, yazın dilinin sanki bir adım önündedir. Tiyatro sanatının halk için yapıldığı gerçeği, kültür seviyesinin de önemini ortaya çıkarır. Bu düşünce de halkın diline uygun olma zorunluluğunun ispatı olur. Özellikle geçmişte yazılan bazı Türk Tiyatro metinlerine baktığımızda kullanılan yazın dilinin çok ağır olduğunu görürüz. Bu da tiyatro oyununun anlaşılmasını güç kıldığı gibi, sanki okunmak için yazılmış bir oyun intibasını bizde uyandırarak, yine tiyatronun en önemli özelliklerinden olan ‘oynanabilirlik’ ilkesine tezat oluşturması bakımından önemlidir. Yani bizim bazı tiyatro metinlerinde yazarlarımızca kullanılan ‘ağır’ olarak nitelendirebileceğimiz yazın dili, tiyatrallığı öldürerek olumsuz bir etki yaratır. Oysa konuşma dilinin anlaşılabilirliği sayesinde dramatik dile, daha yoğun bir şekilde uyguladığı etki, tiyatro oyununun hem anlaşılabilir olmasını sağlar, hem de sahne üzerinde oynanabilirliğine yardım eder. Cevdet Kudret dramatik dil’in konuşma diline olan eğiliminden bahsederken şunları dile getirir:

“...bunun iki nedeni var: birincisi; oyunlarda kişilerin konuşmaları yansıtılır; ikincisi, oyunlar geniş halk yığınları için yazılır.”⁴³

Dramatik dil, tiyatrallığı öne çıkarmak için konuşma dili, yazı dili ve edebi/yazın dilinden olabildiğince faydalanma yoluna gider. Bunun için her iki dil şebekesini de kendi bünyesinde misafir eder. Konuşma dilinin söz becerisinden kendince ekonomik olanı seçer ve kullanır. Yazın dilinin ise estetiksel alanından istifade eder. Tiyatronun alılmayıcısı seyirci olduğu için, alılmayıcının dikkatini dağıtmayacak ölçüde az ve öz cümlelerle hazırlanan replikler kullanılmalı, izleyicinin anlayamayacağı sözcüklerden olabildiğince kaçınılmalıdır. Bir sahnenin tekrarının mümkün olamayacağı düşünülerek izleyicinin anlayamayacağı söz üzerinde dakikalarca saplanıp kalması engellenmelidir. Sözünü ettiğimiz birliktelik için Hülya Nutku şu yorumda bulunuyor:

⁴² Özdemir Nutku, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, *Türk Dili Dergisi*, Cilt XXXVIII, Sayı 322-327, İstanbul 1978, s. 80.

⁴³ Cevdet Kudret, “Oyun Dili”, *Türk Dili Dergisi*, Cilt X, Sayı 109-120, İstanbul 1960-1961, s. 122.

“Tiyatro yazmada temel koşul, günlük dili, konuştuğumuz dili titizlikle kullanmak olmalıdır. Sözleri süslemeye, sözleri aşacak anlamlar yüklemeye gerek yok. (...) Bunu söylerken günlük dilin aynen kopya edilmesini değil, sanatın süzgecinden geçmiş, seçilmiş, elenmiş ve sonuçta yoğunlaştırılarak verilmiş bir dilden söz ediyorum”⁴⁴

Yalnız, tiyatro dili günlük gerçeğin üstüne yükselirken ölçüyü kaçırmaması gerekir; çünkü gündelik dile fazla yaklaşırsa onun içinde kaybolur, estetiğini yitirir, dolayısıyla etkisiz kalır; fazla yükselince de, gerçeği kendi etki menzilinin dışında bırakma tehlikesi doğar; o zaman da, günümüzün bazı yazarlarında görüldüğü gibi, karanlıkta göz kırpmış olur. Buradan da tiyatro da kullanılan dilin ‘tiyatral’ olma zorunluluğu sonucunu çıkarmamız gerekir. Tiyatronun dili seyirciyi edilgin durumundan etkin bir duruma yükseltecek özelliklerle donanmalı ki, tiyatro dışındaki yaşayışımızı geliştirerek kendimizi aşmamıza yardım edebilsin. Bunun yanı sıra bu büyümlü dil, sahne üzerindeki oyuncunun tavır ve davranışlarına yön vermeli, belirleyici olmalıdır.

Tiyatro’nun arındırılmış düzene sokulmuş bir yaşam biçimini sahnelediği gerçeğinden hareketle yazarın dramatik dilde de benzer bir arındırma işlemi yapması gerektiğini söylemek mümkün. Cevat Çapan bu arındırılmış biçimi şu sözlerle ifade eder :

“Tiyatroda eylemin içerdiği olaylar dizisi sanatçının araya girmesiyle gündelik yaşayışın dağınıklığından kurtulup nasıl belli bir düzene ve biçime kavuşursa gündelik konuşmalarda ancak o eylemi aydınlatıp açıklayacak o belli düzene sokulan olayların gelişmesini sağlayacak bir şekilde ayıklanır ve sıralanır. Demek ki, oyun yazarından beklenen söz ustalığı ne birtakım parlak ve güzel sözleri art arda sıralamak, ne de gerçekçilik kaygısıyla gündelik konuşmaları olduğu gibi aktarmaktır. Bu seçme ve ayıklamanın amacı gerek ele alınan olayların, gerekse o olaylarla ilgili konuşmaların görünüşteki ayrıntılarını değil özündeki gerçeği vermektir. Bu yüzden oyunlardaki konuşmaları gündelik konuşmadan ayırmak için dramatik konuşma sözünü kullanmak daha yerinde olur.”⁴⁵

⁴⁴ Hülya Nutku, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999. s. 111.

⁴⁵ Çapan, s. 12.

“Tiyatro sanatı çatışmaya, gerilime dayandığı için, gündelik konuşma diline dayansa bile, sahnede dağınıklıktan uzak, gereksiz ayrıntılardan arınmış bir biçim kazanması gereklidir.”⁴⁶

Cevat Çapan, dramatik dilin arındırılmış ve anlaşılabilirlik ilkesine sahip olması gerekliliğine yönelik görüşlerine, ünlü oyun yazarı Çehov’un dile getirdiği görüşlerini destek kılar:

“Özentili dilden kaçın. Yalın ve güçlü olmalı dil”⁴⁷

Bu doğrultuda dramatik dil için şunu söyleyebiliriz; Dramatik dil, yazın dili ve konuşma diliyle beslenen, yazınsallık ve tiyatrallığı kendine ilke edinen ve tiyatro oyunlarında kendini gösteren yaşamdan budayıp arındırdığı gerçekliliği sanatın estetik yönüyle bir araya getiren ve kendi gerçekliliğini oluşturan bir ifade tarzıdır.

Sahne üzerinde dili kullanan her oyuncu kendi rol kişisine has bir dramatik dil ile çıkar karşımıza. Onun bu biçimli, düzenli, arındırılmış, estetize edilerek tiyatrallık kazandırılmış dili bize pek çok özelliğini tanıtır. Yani kişileştirmenin sağlamlılığı ve kurgusu dramatik dilin sahne üzerindeki çeşitliliğinde anlaşılır. Oyun kişilerinin sahne üzerinde olay örgüsüne katılmaları, yaşadıkları çatışmalar, eyleme katılım ve katkıları hep dramatik dil yardımıyla sağlanır. Oyun kişinin tavrı özellikleri de yine dramatik dil yardımıyla açığa çıkar –ki bunu ilerleyen süreçte anlatmayı uygun görüyoruz.- Bununla ilgili olarak Eric Bentley’in şu açıklamaları yargımızı desteklemektedir:

“Bir kişinin konuşmasından, onun hakkında ne varsa çıkarılabilir. Ne söyledikleri bir tarafa, ne zaman duracağını bilmesinden, ne zaman başlayacağını bilmemesinden, kekelemesinden, konuşurken insanların yanıt vermesi için müsaade etmeyişinden de nasıl birisi olduğu anlaşılabilir”⁴⁸

Tiyatro var olduğu andan itibaren bu sanatla ilgilenen birçok kişinin kafasında hep şu soru vardır: ‘Tiyatro da söz mü hareket mi ön planda?’ Bu soruya

⁴⁶ Çapan, s. 14.

⁴⁷ Anton Chekhov, “Letters on the Short Story”, *The Drama and other Literary Topics*, Selected and Edited by Louis S. Friedland, Minton, Balch C, New York, 1924, 170-180 (Aktaran: “Oyun Yazarlarına Öğüt”, (Çeviren: Cevat Çapan), *Türk Dili Dergisi*, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt XV, Sayı 178, 1966, s. 759

⁴⁸ Eric Bentley, *The Life OF The Drama*, Atheneum, (Çeviren: Bünyamin Aydemir), New York 1979, s. 71.

cevap vermeden önce Türk Tiyatrosunun araştırmacılarından olan Özdemir ve Hülya Nutku'nun bu yönde belirttikleri düşünceleri yansıtmayı uygun görüyoruz :

*“Bir kimse duyduğu sesten emin olmayabilir, ama gördüğü şeyden her vakit emindir.”*⁴⁹

Özdemir Nutku bu açıklamasıyla tiyatronun ‘inandıracılık’ özelliğine de vurgu yaparak, görselliğin sözden önce geldiğini ve öneminin daha fazla olduğunu belirtmek istemiş. Oysa Antik Yunan oyunlarına baktığımızda görselliğin ikinci planda sözden sonra kendine yer bulduğunu görüyoruz. Bu dönem oyunlarında ki oyun kişilerini eyleme geçiren ya bir ulağın ya da koronun dile getirdiği sözlerdi. Oyunların aksiyonuna direkt etki eden, olay örgüsünü şekillendiren, trajik etkinin ve çatışmanın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli unsur çoğu zaman söz oluyordu.

Hülya Nutku ise bu konudaki görüşlerini daha net bir dille ifade etmektedir :

*“Tiyatro her şeyden önce bir söz sanatı değil, hareket sanatıdır.”*⁵⁰

Görüldüğü üzere Hülya Nutku'da tiyatrodaki görselliğin sözden önce gelmesini savunan araştırmacılarıdır. Fakat bizim görüşümüze göre ne hareket ne söz birbirinin önüne geçmemelidir. İkisi de ortak bir amaç güden bu kavramlar tiyatrodaki yan yana yola devam ettikleri ölçüde tiyatrallık amacına ulaşabilirler. İki kavram da birbirlerini destekledikleri ölçüde estetiği oluştururlar. Ancak bazen sözde de kısıtlamalar yapılabilir. Bu kısıtlamalar neticesinde hareket, jest ve mimikler sözün yerini alır ki bunlar da bir nevi dramatik dil kollarıdır. Tiyatrodaki ön planda olan görsellik bu dramatik dil kollarıyla zenginlik kazanır. Bazen satırlar dolusu cümlelerin yerini bir jest, mimik ya da hareket rahatlıkla karşılayabilir. Bazen bir bilgi vermek amacıyla kullanılan bu işaretler bazen de sözle birlikte dramatik anlamın daha iyi ortaya çıkabilmesi, anlaşılabilirlik ilkesinin net bir şekilde oluşması için de kullanılmaktadır. Dramatik dil tıpkı yazın ve konuşma dilinde olduğu gibi bu tarz hareketlerle de doğrudan bir etkileşim bir birliktelik halindedir. Bununla birlikte Turgut Özakman, her şeyin sözle ifade edilmemesi gerekliliği üzerinde dururken, hareket, jest ve mimiğe başvurmanın önemini şu cümlelerle belirtir :

⁴⁹ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yayınları, İstanbul 1960, s. 47.

⁵⁰ Nutku, *Oyun Yazarlığı*, s. 113.

“Onun için bütün duygu ve düşünceleri söze dökmeyin. Jest, mimik gibi anlatım araçlarından yararlanın...”⁵¹

Tiyatro dilinin ölçülü ve dramatikleştirilmiş olması, hem oyuncuyu daha canlı tutar hem seyirciyi; çünkü ölçülü sözün biçimi ruhsal enerjinin dağılıp yok olmasını önler, dramatiğin sınırları içinde çoğaldıkça çoğalır ruhsal enerji ve etki alanına giren seyircide de aynı türden enerjinin üremesine yol açar. Hareket / eylem sözü görünür kılarken, söz de eylemi görünür kılarken, bilinç aydınlığıyla donatır; eylemle söz, vücutla ruh gibidirler. Tam bir denge durumunda bulunmaları gerekir, çünkü eylem ölçüyü aşarsa, sahnede hareket kalabalığı, trafik düzeninden yoksun bir kargaşa yer alır, dil olup bitenle baş edemez artık, oyun seyirciye eziyet olur. Gereksiz kullanılan sözlerse kuru laf yığınlarına dönüşür ki, bu, oyunu sıkıntı kaynağına çevirmekten başka hiç bir işe yaramaz. Bu durumlarda söz kullanımını mümkün olduğu kadar sınırlandırmak tiyatro estetiği için son derece önemlidir.

Dilin eylemle olan birlikteliği ve etkileşimini anlatan Sevdâ Şener, tiyatro yazarlarından verdiği örneklerle dramatik dilin sahne düzeninde ki kişilerin, duygu, düşünce gibi özellikle psikolojik yanlarını da yansıtmada çok önemli ve etkin bir araç olduğunu vurgular:

G. Ephraim Lessing’in başka bir amaçla yaptığı, “iki teli aynı oranda gerdiğiniz zaman tellerden birine dokunduğunuzda öteki tel de birlikte tınlayacaktır”⁵² biçimindeki benzetmeyle aynıdır. **G. Bernard Shaw** ve onun gibi oyun kişilerini büyük bir hünerle tartıştıran yazarlar, olayın ateşlenmesinde, devinin kızıştırılmasında, dramatik anlamın yansıtılmasında dilin ve sözlü örgünün tüm olanaklarından yararlanır⁵³. **Dario Fo** hareket ve sözün sarmal gelişiminin en güzel örneklerini sunarken, **Harold Pinter** dili en yalın haliyle kullanırken, kısa ve kesik konuşmalar yoluyla atmosferi ve kişilerin ruh halini vermede büyük bir hüner sergiler. **Thomas Bernhard** tekrarlara dayalı konuşma yolu ile kişilerin ve içinde bulundukları durumun sıkıntısını yansıtır, **George Tabori** ise durumun rastlantısal olarak bir araya getirdiği kişilerin içinde bulundukları açmazın ve karışıklığın dilini ustalıkla örer⁵⁴.

⁵¹ Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1998, s. 49.

⁵² Şener, s. 126.

⁵³ Şener, s. 206.

⁵⁴ Hülya Nutku, s. 113.

A.Turan Oflazoğlu dramatik olanın dil'in etkisiyle nasıl bir boyuta ulaştığını İngiliz oyun yazarı **W. Shakespeare**'in ölümsüz eseri Romeo ve Juliet'i ele alarak değerlendiriyor:

“Romeo ile Juliet adındaki gençler yüzyıllar önce İtalya'nın Verona kentinde yaşamış, birbirini sevmiş ve gerektiğinde birbiri için ölmüşlerdir. Ancak, biz Shakespeare'in oyununu sahnede izlerken, gerçek yerler, gerçek kişilerle değil, simgelerle karşılaşırız; yalnız İtalya'da, belli bir zamanda geçmiş bir olayın kahramanlarıyla değil, her çağda her ülkede geçebilecek bu çeşitten olayların simgeleriyle; başka türlü söylersek, ölümsüz insan gerçeğinin bazı ortak yönleri, ana özellikleridir sahnede gördüğümüz. Romeo ile Juliet oyununun yalnız Shakespeare'in çağdaşlarını değil, bizleri de etkilemesi bundandır; bu genel geçerliği sağlayansa, o ünlü aşıkların serüvenine Shakespeare'in diliyle verilen biçimdir.

Juliet sevgilisi Romeo'yla evlenebilmek için tehlikeli bir işe girişmek, kendisini belirli bir süre ölü gibi gösterecek bir ilaç içmek üzeredir. Annesiyle dadısı ayrıldıktan sonra odasında yapayalnız kalmıştır. İlgimiz başka her şeyi bırakıp onun üstünde yoğunlaşır; bizim için bütün dünya karşımızdaki sahneden ibarettir ve o sahnedeki genç kız hepimiz adına yaşamakta, hepimiz adına konuşmaktadır:

Elveda! - Allah bilir bir daha ne zaman görüşürüz. Yaşam sıcaklığını adeta donduran soğuk bir korku ürpertiyor damarlarımı; geri çağırayım onları da, beni avutsunlar. Dadı! - Ama onun ne işi var burada? Bu acıklı sahneyi tek başıma oynamalıyım.

Dikkat ederseniz, ilk dize, o deniz, kıyısında söylenmiş söze çok benziyor ; “Bir daha kim bilir ne zaman görüşürüz.” Ama o sözden önce de sonra da birtakım laflar edilmişti, “Eh, kolay değil, iş güç, çoluk çocuk derdi, vakit olmuyor, yaa!” gibisinden, havada parlayıp sönen, hiç bir iz bırakmadan kaybolan sesler. Oysa burada, bakın, yazgımızın Tanrı elinde olduğunu bildiren ilk dizeden, “Allah bilir bir daha ne zaman görüşürüz”den sonra, yaşanan korkuyu elle tutulurcasına görünür kılan sözler söyleniyor: “Yaşam sıcaklığım âdeta donduran/soğuk bir korku/” Hele “Bu acıklı sahneyi tek başıma oynamalıyım” dizesi, insanoğlunun trajik yazgısını ne şaşmaz bir biçimde koyuyor önümüze: Kişi, başkalarıyla birlikteyken dahi, tek başına ölür, o

kaçınılmaz sonu tek başına karşılamak zorundadır. Juliet dadısını yanına çağırırdı ki ne olacak? “Onun ne işi var burada?”

Oyunun öbür kahramanı Romeo, Juliet’lerin evindeki maskeli baloya giderken, arkadaşlarının neşeli, coşkun havasına giremez; onlar bir ayak önce eğlence yerine varmaya can atarken, Romeo’nun dikkati kendi ruhunun derinliklerine çevrilmiştir, dolayısıyla, bizim dikkatimiz de. Der ki

Romeo:

İçimde bir önsezi var :

Sanki daha yıldızlara asılı bir olay

Bu gecenin cümbüşleriyle başlayacak

o korkunç mevsimine; ve zamansız ölmek gibi

alçakça bir ceza ile son verecek

bağrıma kapatılmış, aşağılık bir yaşam süresine.

Ama ey, dümenin başında duran,

sen yön ver gemime!

Sevenin yaşantısı göz kamaştıran, olağanüstü boyutlarla donarak kozmik bir olay haline geliyor Shakespeare’ in diliyle; oysa gündelik gerçekte böylesi bir durumu yaşayan bir delikanlı, diyelim Veronalı Romeo, olsa olsa “Arkadaşlar” der, “o maskeli baloya gidelim gitmesine, ama nedense içimde bir sıkıntı var”. O an için geçerli olabilecek bu sözler, söylenir söylenmez, oracıkta unutulur; çünkü tiyatro oyununun kendi düzeniyle, ölçülü, zengin diliyle uyandırdığı dikkati taşıyan seyirci yoktur çevrede. “İçimde bir sıkıntı var” sözünün çarpıcı, zihinde kalmayı sağlayacak yönü pek bulunmadığından, bu söz olsa olsa, Romeo’nun uğradığı felaketi duyan arkadaşlarınca hatırlanır, “Vay canına! Çocuğun içine doğmuştu birader” derler, olur biter. Oysa oyundaki Romeo, olay daha gerçekleşmeden, onu yıldızlara asılı görüyor ve bizim dikkatimizi uzaya, parlıtlı gök boşluğuna çeviriyor şiir yüklü sözleriyle; hele

“ey, dümenin başında duran/ sen yön ver gemime!” derken, kaptanlığını Tarı’nın yaptığı bir gemide buluyoruz kendimizi ve bütün insanlığı.”⁵⁵

Gündelik yaşayışın basit, avare dili gerçeğin ancak yüzeyinde, kabuğunda gezinir; tiyatronun ölçülü, disiplinli diliyse, bireysel varlığın temellerine iner, ortak derinliklerle yüzey arasında köprüler kurarak insan gerçeğini bütünlüğe kavuşturmaya çalışır. Dramatize edilerek adeta büyülmüş hale gelmiş oyun dilinin öyle bir düzeni vardır ki, sahne üzerindeki oyuncular, canlandırdıkları karakterlerin ruhsal özelliklerine, kültür düzeylerine göre konuşurlar, hareket ederler, tavırlarını dile göre belirlerler. Bazen de tam tersi olabilir; Romeo’nun her sözü ancak Romeo’ya, Juliet’in kullandığı her cümle de ancak Juliet’e yakışır. Başarılı bir oyunda kişilerin ağzından çıkan her sözü, bir daha işitmek gereğini duymadan kavrayabilir seyirci; eylem sözden ürür, söz de eylemden; durumları somutlaştıran, simgeselliği canlı tutan, etkin, dinamik bir dildir tiyatronun dili. Gerçi şiirde, hikayede, romanda da ölçülü bir dil vardır; ama bu sanatlarda sözler, olaylar, durumlar bize zaman içinde ardarda ve anlatıcının aracılığıyla iletilirler; bu bakımdan, teksesliliğe mahkumdurlar. Tiyatro sahnesindeyse, olup bitenle doğrudan doğruya karşılaşırız ve kişiler aynı anda yer alabilecekleri gibi, gerektiğinde aynı anda konuşabilirler de; yani tiyatro çoksesliliğe yatkın bir sanattır. Varlığın diyalektik yapısı en etkin biçimde onun diliyle verilebilir. Tiyatroda, söz dışında kalan şeyler dahi (nesneler, davranışlar, durumlar, görüntüler, gürültüler, sessizlikler) dille yaratılan manyetik alana girerek dile dönüşürler. Oyunu, tümüyle dil taşır böylece. Tiyatro, bütün yaşamın, dahası, bütün varlığın dil haline gelmesidir; en geniş, en yüksek anlamda dildir tiyatro.

“Gerçek olmayan, daha doğrusu, zaman ve mekan dışı bir dünya, zaman ve mekan içi varlıklarla, yani oyuncu denilen kanlı canlı bireylerin ölçülü konuşmaları, Ölçülü davranışlarıyla sunulduğu için, bu iki dünyanın birleşmesi, öbür söz sanatlarında bulunmayan bir dinamizm bir güçlülük sağlar tiyatroya; denebilir ki, levh-i mahfuz’un ortak bilinç aydınlığına çıktığı, görünenle görünmeyen, bilinenle bilinmeyen, olağanla olağanüstünün, insanla Tanrı’nın buluştuğu ortamdır sahne;

⁵⁵ A.Turan Oflazoğlu, “Dil ve Tiyatro”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1985, Sayı 408, 411- 412.

dilin lirik, epik, dramatik, bütün marifetlerini sergilediği bir panayır alanıdır, dilin bayram yeridir.”⁵⁶

Tiyatronun kendine özgü orijinal bir dil'i olduğunu daha önceden belirtmiştik. Oyunun bir dili vardır. Önemli olanda bu dilin metinde olduğu kadar, sahnede de başarılı kullanılıp kullanılmadığıdır. Dil, tek başına yeterli değildir. Tiyatroda dil; oyun karakterleriyle, bu karakterlerin tavırlarıyla, olay örgüsünün akışıyla, ışığı, dekoru, müziği, efekti, sahne düzeni, dramatik yapısıyla kısacası oyunun bütünüyle anlam kazanır. Tiyatro dili, metindeki şiirin şarkı olarak bestelenerek söylenmesi gibi bir şeydir. Bir uyarlama, uygulama değil transpoze edilmesi, o sanatın özel dili ile yeniden yaratılması demektir. Tiyatro, sözün-mitosun-metnin sahneye konma sanatıyla yeniden üretilmesidir. Tiyatro metninin yazarı, tiyatro yazarı ise; tiyatro dilinin ve yorumun mimarı da tiyatronun yönetmenidir. Tiyatro dili, mimarideki gibi kesin bir matematik bilgisine ve bilimsel bilgiye dayanır. Orada artık kandırmaca, sahtecilik yoktur, inandırıcılık vardır.

Özdemir Nutku tiyatro dilinin toplum dilinden uzaklaştığında anlamını kaybedeceğini bildirirken şöyle der:

*“Tiyatro dili, halkın kullandığı dildir. Deyimleriyle, argosuyla ve tavrı içeren özellikleriyle halkın dili, tiyatronun da yaşayan dilidir. Tiyatro, bir yaşam bilimi ve sanatı olduğu kadar, içinde bulunduğu yaşamı üreten bir dinamodur da. Tiyatro, insanoğlunun iç ve dış yaşamını açımlayan, yorumlayan bir sanattır. Karakteristik olanı ve tarihsel açıyı getirdiğinde de insanlık tarihinin hangi dönemini ve o dönemin hangi kişilerini sahne üzerinde gösteriyor ya da canlandırıyor o dönemin ve o kişinin dilindeki özellikleri de içinde bulunduğu döneme getirir. Tiyatro, güncel ve yaşamla birlikte durmadan değişen bir sanat olduğu için, dilin yapısındaki gelişmelere de sıkı sıkıya bağlıdır. Bunun için, tiyatro, halkın konuştuğu çağdaş dili kullanmadığı anda işlevini yitirir.”*⁵⁷

Sanatın, tiyatronun ve dilin değişimi hedef aldığı, ya da bu hedef doğrultusunda değişime uğramalarının doğal olduğu gerçeğinden bahsetmiştik. Bu gerçek dramatik dilde de kendini gösterir. Dramatik dil de bir değişim süreci

⁵⁶ Oflazoğlu, s. 413.

⁵⁷ Nutku, “Tiyatroda Dil ve Tavrı Sorunu”, 660-667.

içerisindedir. Bu süreç geçmişte de vardı, şimdi de var ve biliyoruz ki bundan sonra da devam edecektir. Yaşanılan çağın insanının, toplumun özellikle sosyo-psikolojik eğilimleri doğrultusunda gerçekleşen bu değişim her dönem kendini tiyatro dilinde ifade etmiştir. Dramatik dil sahne üzerinde bir bakıma o dönem insanının, oyuncusunun, seyircisinin profilini çizer. Seveda Şener, dönem dönem dramatik dilin değişim sürecini şöyle özetler:

“Antikitede dil şiirli / koşukludur, ortaçağda yüceleştirilmiş ifade kalıplarıyla birlikte, özellikle kırsal kesimlerde farsa kaçan dil tavrı söz konusudur. Rönesans’ta, dil koşuklu olmasına karşın oyunun deviniminde uygunluk aranır. Klasizmde koşuklu, tartımlı, ince işlenmiş, romantizmde coşkulu ve heyecan verici bir dil vardır. 18.yüzyılda artık dilin özel etkinliğinden vazgeçilip, anlama ağırlık verilmeye başlanır. Bu, günlük yaşamdan alınan konu ve kişilerle birlikte oyundaki sözlü örgünün de konuşma diline kaydırılmasını getirirken, gerçekçi tiyatrodaki konuşmalara doğal ve anlaşılır olma görevi verilir.”⁵⁸

Burada şiire bir paragraf açmayı uygun buluyoruz. Şiir, tiyatro ile sağlam bağları olan bir edebi daldır.

“Şiir denilen ifade tarzı, oyunun tek bir unsuru ya da elementi değil, oyunun dokusu içinde parça parça sergilenen, bütün elementlerin işbirliği ederek ortaya çıkardıkları bir fikir, bir yöntemdir.”⁵⁹

Dil’in yoğun olarak kullanıldığı bu dal geçmişte olduğu gibi günümüz tiyatrosunda da zaman zaman tiyatro metinlerinde kendine yer bulmuştur. Dramatik dil olgusuna daha iyi bir açıklık kazandırmak için, tiyatronun ilk gününden bugün dahi kullanılan şiir dilini kendimize çıkış noktası yapacağız. Eserin dilinde görülen şiirsel dil unsurunun yanı sıra söz konusu olan metnin dramatik metin olması için şiirin sihirli değneğinin de değmesi gerekir. Bu konuda Özdemir Nutku şu değerlendirmede bulunur:

“Şiir ile hikayenin kaynaşmadığı bir yapıt dramatik olamaz.”⁶⁰

Şairin imgeyi sunum tarzından doğan farklılıklar şiiri kendi arasında üç farklı başlığa ayırır. Bunlar; lirik, epik ve dramatik şiir çeşitleridir. Özellikle

⁵⁸ Şener, s. 206.

⁵⁹ Ayşe Ulusoy Tunçel, “Türk Edebiyatında ‘Manzum Tiyatro’ Formunun Doğuşu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2007, Sayı 24, s. 46.

⁶⁰ Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, s. 24.

dramatik şiir alt başlığı tiyatro metinlerinde kullanılan dilin beslenme kaynağı olmuştur. Dramatik şiir de kullanılan dil, tiyatro sahnesinde konuşulmaya müsaittir. Eski Yunan'daki tragedyalar ile başlayan dramatik şiir, günümüzde manzum tiyatrolarla varlığını sürdürmektedir. Buradan bir kez daha şu sonuca varabiliriz ki; bir dilin dramatik dil olup olmadığı tiyatro sahnesinde oyuncu tarafından kullanıldığında anlaşılır. Yani 'dramatik dil' tiyatroya uygun olduğu / tiyatralleştiği müddetçe bu sıfatı taşır. Dramatik dili, bir başka çerçeveden anlatabilmek için, kendimize eksen noktası olarak seçtiğimiz şiirde, bu alt başlıkların nasıl ortaya çıktığına yönelik açıklamayı Ayşe Ulusoy Tunçel, farkın şairin konuşmasından ortaya çıktığını belirterek açıklamaktadır:

*“Eğer şair kendi kendine konuşuyorsa lirik, şiirde var olan karakterler yazarın sesiyle konuşuyorsa epik, bu karakterler yazardan bağımsız olarak kendi başlarına konuşuyorlarsa dramatiktir söz konusu edilen şiir.”*⁶¹

Tunçel'in James Joyce'tan aktardığı düşünce ise bir sanat eserini dramatik, epik ya da lirik yapan özeliği belirtmektedir:

*“Buna göre sanatçı, imgesini kendisiyle dolaysız ilişki içinde sunarsa lirik, kendisi ve başkalarıyla dolaylı bir ilişki içinde sunarsa epik, başkalarıyla dolaysız ilişki içinde sunarsa dramatik tarz ortaya çıkar.”*⁶²

Dramatik malzemeyi imgeler yardımıyla yoğun bir anlatıma dönüştürerek veren şiirsel tiyatronun amacından bahseden Tunçel, Sevda Şener'den aldığı düşünceleri aktarırken:

*“Sevda Şener, şiir tadı veren tiyatronun sadece kelimelerin seçimi ve dizimi ile sağlanan bir şiir gücüyle yetinmediğini, bu oyunlar için, oyunun kompozisyonunu oluşturan elementlerin uyum, ahenk ve karşıtlıkları ile elde edilen bir etkiden bahsedilmesi gerektiğini vurgular”*⁶³

Bu açıklama bize gösteriyor ki, tiyatronun özünde yer alan 'canlandırma' işlevi aslında dramatik dil ile doğrudan ilişkilidir ve dramatikleşme olgusu 'bağımsız' hareket edebilmekle doğrudan ilintilidir. Tezimizin ana başlık konusu

⁶¹ Tunçel, s. 45.

⁶² Tunçel, s. 47.

⁶³ Tunçel, s. 46.

olan dil ve tavır işte tam bu noktada buluşmaktadır. Zaten, dramatik dil adı verilen dil olgusunu, mimik, jest v.b gibi bedensel hareketleri içine alacak şekilde geniş anlamda düşünmek gerekir. Dramatik dil tavır ilişkisine ilerleyen süreçte ayrıntılarıyla değineceğiz.

Tiyatronun olmazsa olmazları arasında yer alan ve Sevda Şener'in; "*hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar*"⁶⁴ şeklinde nitelendirdiği zıtlıkların karşılaşmasını, yani çatışmayı seyirciye en doğru şekilde dramatik dil yardımıyla verebileceğimizi daha önceden belirtmiştik. Sahne üzerindeki oyuncunun çatışmayı hissetmesi ve tavırlarında bunu vurgulayabilmesi dramatik dilin oyun metnine hakim olmasına bağlıdır. Dolayısıyla da bir tiyatro oyuncusu, mimik ve jestlerine dilini eklemeyen oyunculuğunu gösteremez. Seyirciyle direkt ilişki kurmak zorunda olan ve aktarım yapmakla görevlendirilen tiyatro oyuncusu, bu aktarımını dili dramatikleştirdiği / tiyatralleştirdiği ölçüde başarıyla gerçekleştirir. Oyunun içinde barındırdığı dramatik malzeme, olay, aksiyon dramatik dil vasıtasıyla birleşir ve sahneleme özelliği kazanır.

Oyun dilinin kullandığı argo, jargon, idiom, şive gibi çeşitli alt diller vardır. Bunların kullanımları oyunu renklendirmekle kalmaz, sahne-seyirci bağıını güçlendiren, konuşma dilinin başka tatları niteliğini de arz eder. Bu kullanımların kişileştirmede çeşitli bilgiler vermesi açısından tanımlarına kısaca değinmemiz yararlı olacaktır.

Argo; toplumda belli bir grubun dışında anlaşılmamak amacıyla düzenlenmiş uydurma diller yapma dil kategorisine girer.

*"Toplumda belli bir gruba ya da sosyal sınıfa özgü olan genel dil çerçevesi içinde asalak bir kelime hazinesi bulunan kelime stillerine argo denir."*⁶⁵

*"Jargon; adacık halinde bulunan coğrafi bölgede kullanılan bozuk lehçedir. Bir sınıfın, bir mesleğin anlaşılmaz dil bozukluğuna jargon denir."*⁶⁶

Jargon iyi bir oyun dili değildir. Argonun kendine özgü bir yapısı olduğu halde jargon da bu özellik yoktur. Argo daha sınıfsal ve daha yaygın bir dil özelliği

⁶⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1972, s. 44.

⁶⁵ Nejat Gencer, *Dilbilgisi*, Ayraç Yayınevi, Ankara 2001, s. 36.

⁶⁶ Gencer, s. 37.

gösterir. Belirli insan grupları tarafından kullanılan ve içinde ‘özel sözcükler’ ve ‘deyimler’ bulunan şekline özel dil adı verilir. Argolar yapay ve özel bir dildirler.

Lehçe; bir dilin yayılma alanı türlü bölgelerinde aldığı özel şekillere denir. Toplulukların dili özel şekilde öğrenmeyi gerektirmeden karşılıklı olarak iyi kötü anlaşılabiliriyorsa aradaki ayrılık sadece lehçe ayrılığıdır. Lehçenin iç bölümlerine ve alt kısımlarına alt lehçe denir.

Ağız, daha küçük bir bölgenin konuşma biçimidir. Ağızların edebiyatı olmaz. Yazı dili denilen şey çok önceleri öbürlerini yenmiş, genelleşmiş, işlenmiş ve yayılmış bir lehçe veya ağzın aldığı şeklidir.

*“İdiyom; bir dilin kendisine özgü olan, tam karşılığı ve başka dillerde karşılığı bulunmayan tüm deyim ve özellikler için bir kavramdır.”*⁶⁷

İdiyom kalıplaşmıştır ve başka şekillerde kullanılamazlar.

*“İdiyom içindeki sözcüklerin anlamı bilinir. Ancak yan yana gelince kendi anlamlığından başka bir anlam ifade ederler. Bu yüzden bilebir çevirisi yapılamaz.”*⁶⁸

En yaygın kullanılan alan günlük konuşma dilinin bir ürünü olan ve sahne dilinin en önemli zenginliğinden sayılan deyimlerdir. Deyim, doğru yerde kullanıldığında azda özü vermesi özelliğinden dolayı zamandan tasarruf sağlar. Kişileştirmede önemli bir rol üstlenir. Seyirciyi sahneye daha çok bağladığından dramatik etkiyi ve dramatik iletiyi artırır.

*“Şive; yerli veya yabancı konuşma tarzındaki söyleyiş özelliklerinin bıraktığı genel izlenime denir.”*⁶⁹

Her dilde geçerli sayılan bir şive vardır. Örneğin Türkçe’nin en iyi konuşulduğu şive İstanbul şivesidir.

Şive, argon, lehçe, jargon, idiyom gibi kullanımlar oyun dili içerisinde konuşma örgüsünde yer alarak sahne üzerinde tiyatral olanı yansıtmaya amacı güden yazarın en önemli dil malzemelerinden sayılır. Bu malzemeler yazar tarafından

⁶⁷ Gencer, s. 39.

⁶⁸ Gencer, s. 40.

⁶⁹ Yaşar Akdoğan, *Türk Dili Yazılı- Sözlü Anlatım Bilgisi*, Beşir Kitabevi, İstanbul 2005, s. 79.

kodlanan iletinin oyuncu vasıtasıyla seyircide ortaya çıkaracağı dramatik etkiyi renklendirmesi ve kuvvetlendirmesi bakımından önem taşır.

Görüldüğü gibi dramatik dil, tiyatrallığı ve yazınsal olma özelliği ile bir tiyatro oyununun bel kemiğini oluşturmaktadır. Sahnede izlediğimiz oyun, sahip olduğu dilinin başarı derecesiyle değer kazanır ya da kaybeder. Çünkü biz bu sihirli ve bir o kadar da canlı olan dilin yardımıyla oyunu, oyunun olaylar dizisini, çatışma ve düğüm noktalarını, oyun kişilerini ve bu kişilerin duygularını, tavırlarını, düşüncelerini, sosyo kültürel özelliklerini tanırız. Bu dil aynı zaman da oyun yazarının da kimliğini gösterir. İyi bir tiyatro alımlayıcısı, dramatik dil yardımıyla izlediği/okuduğu oyunun, Turan Oflazoğlu'na, Haldun Taner'e, Aziz Nesin'e, Shakespeare'e ya da Moliere'e ait olup olmadığı konusunda rahatlıkla çıkarımda bulunabilir.

Bir dilin zenginliği sadece kelime sayısı ile değil, onların yeni ifade şekilleri kazanmasıyla da belirlenir. Deyimler yüklendikleri ifade şekilleri açısından oldukça zengin söz gruplarıdır. İçeriğinde oldukça fazla deyim barındıran Türkçe bu bakımdan zengindir. Tiyatro bir dilin en iyi kullanıldığı, en iyi örneklerinin verildiği alandır. Tiyatro dili de zaman zaman deyim, atasözü, argo, küfür ve jargonlardan istifade eder. Fakat alelade taklit, anlamları sadece yazar tarafından, ya da sadece kullanılan ve yönelen meslek sınıfı tarafından bilinen kelimeler ve gereğinden fazla kullanılmaya başlanan argo ve küfürlerle tiyatro dilimiz ne yazık ki anlamsızlaştırılmakta, kirletilmekte ve özgünlüğünü kaybetmektedir. Bu noktada da tiyatro yazarlarımıza büyük bir sorumluluk düşmektedir.

Dramatik dili, koşuklu ve koşuksuz dramatik dil olmak üzere iki başlık altında incelemeden önce edebiyatta da geniş bir konu başlığı altında incelenen nazım ve nesir kavramları üzerinde kısa bir açıklama yapma gereksinimi duyuyoruz.

Tiyatral anlatımda, yoğunluk, azda özü vermek, etkileyiciliği ve ilginçliği her aşamada gözetmek gibi ilkeler gündeme gelmiştir. Bunlarda şiirden alınmıştır. Bunlar düz yazıya monte edilmiştir. Konuşma dilinin renkli anlatımıyla kişiliklere bağlanan özellikleriyle bu yeni edebiyatın biçimleri birleştirilmiştir. Böylece hareket, ses-hız-tartım kavramıyla bütünlüğe oturtulduğu bir estetik biçimi durumuna gelmiştir. Bu dile *sahne dili* ya da *tiyatral anlatım* denir.

Dil ve toplum üzerine görüşlerimizi belirttiğimiz bölümlerde her iki olgununda bir değişim ve devinime tabii olduklarını dile getirmiştik. Bu değişim tiyatrodaki vücut bulan dramatik dilde de kendini göstermiştir. Önce koşuklu bir dille oyunlara yer edinen bu örgü zamanla yerini düzyazıya bırakmıştır. Her ne kadar da düzyazının yani koşuksuz dilin tiyatroya daha uygun olduğu görüşü savunulsa da tiyatronun estetik yapısının koşuklu dramatik dille daha iyi kendini göstereceği görüşünü savunanlar da yok değildir. Günümüzde de koşuklu dramatik dil temel alınarak yazılan tiyatro oyunları görebilmekteyiz.

Oyun dilinin tarihsel süreçte geçirdiği değişimlere yorumlarda bulunan Aziz Çalışlar, oyun dilinin temelinde yer alan yazınsal niteliği temel alarak şunları söyler :

“Oyun dili, tiyatro tarihinin çeşitli dönemleri ile çeşitli tiyatro akımlarına göre de ayrılıklar göstermiştir; bu ayrım, bütün bütüne, oyun (drama) dilinin yazınsal bir nitelik taşımasından kaynaklanır; örneğin dışavurumcu sanatın (edebiyatın) özelliklerini, gerçekçi oyunlar da gerçekçi sanatın (edebiyatın) özelliklerini taşırlar; göreneksel dil anlayışını yıkan saçma(soyut) sanatın (edebiyatın) özelliklerini taşır.”⁷⁰

Koşuklu ve düzyazılı dramatik dile geçmeden önce bu yapıya isim veren nazım ve nesir üzerinde kısaca değinmek istiyoruz.

Arapçada ‘dizmek’ anlamında kullanılan nazım, edebi anlamda kafiye, vezin gibi bağlarla sözcükte dizmek anlamına gelmektedir. Nesir doğal ve düzdür. Dil kurallarından başka hiçbir kurala ait değildir. Cümleler söz dizimine uygun kurulur. Örn; özne, yüklem, tümleç vb. Günümüzün nazım anlayışında söz dizim kuralı aranmaz. Ahenk uyum yaratılmak istenen imaj atmosfer ön plana alındığı için cümle kuruluşları söz dizimi kurallarına göre değil yaratılmak istenen ahenge göre ayarlanır. Nazımın ölçek ayak vb. zorlayıcı, bağlayıcı özelliklerinin ön planda tutulması diyalog kuruluşunda günümüzde oldukça yadırgatıcı hatta gülünç karşılanabilen metinler ortaya çıkarmaktadır. Özellikle uyak düzeni sağlamak için yapılan zorlamalar yapay durmaktadır.⁷¹

⁷⁰ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 483.

⁷¹ Aksan, *Her Yönüyle Dil*, s. 157.

Tiyatroda nazım türünde yazılan oyunlarda bu uyumsuzluk göze çarpınca önce kafiye eksiltme çalışmasından vazgeçilmiş, konuşma düzeni düz konuşmaya en yatkın vezinlerle oluşturulmaya çalışılmıştır. Daha sonra bu çabadan da vazgeçilerek serbest nazım türünü metinlerde kullanmaya başlamışlardır. Erkan Çelebi nazımın oyun dilinde kullanılmasına yönelik ortaya çıkan olumsuz durumu şu şekilde dile getirir.

“Nazımlı anlatımın oyun diline getirdiği sıkıntılar vardır. En önemlisi bu satırların söylenme biçimidir. Bunlara eklenecek hareket dilinin nasıl olması gerektiğine dair pek fikirleri yoktur. En zorladığı da bu hareket dilidir. En çok romantik oyunların hareketlerinde abartılı olarak kullanılmıştır.”⁷²

Mehmet Fuat, tiyatronun bu alanla ilgili kısımlarını aktarırken;

“Tiyatro sanatı açısından bakıldığında dramatiğin bir şiir türü olarak kabul edilmesi yaklaşımının İ.Ö.5.yy da Antik Yunan’da tragedya ve komedyaya tiyatro türleri ile başladığı görülmektedir. Bu oyunları manzum yazma geleneği de buradan gelmektedir. Ciddi bir tiyatronun şiir ile yazılması geleneği buradan kaynaklanır. Tiyatro metinleri 2500 sene manzum olarak yazılmıştır. Renaissance yıllarında İtalya ve Fransa’da kimi yazarların bir deneme niteliği ötesine geçmeyen çabaları bir yana bırakılırsa, oyun yazmak demek dramatik tasarımları belli nazım kurallarına uygun biçimlere sokmak demektir.”⁷³

Bir konuşma aracı olma özelliğinden dolayı uzun süre sanatsal ifade biçimi olarak kabul edilmeyen nesir;

“Arapça; dağıtmak, saçmak ve yaymak anlamında kullanılmaktadır. Nesir, dil kurallarından başka hiçbir kurala bağlı olmayan düz biçimdir. Günümüzde düzyazı denmektedir. Düz anlatım, düz söz de denir.”⁷⁴

Tiyatro oyunlarında ve dramatik türde yazılan diğer metinlerde yazı dili olarak uzun bir süre dramatik şiir tabiri kullanılmıştır, metinler bu türün kriterlerine göre değerlendirilmiştir. Şiirli ifadenin o yüce anlatımı ile normal insanın sahne üzerinde oluşu çelişkilidir. 18. yy. kadar günlük kişilerin işlenmesi doğru değildir.

⁷² Erkan Çelebi, *Dünya Tiyatrosu*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul 1992, s.59.

⁷³ Mehmet Fuat, *Tiyatro Tarihi*, MSM Yayınları, İstanbul 2000, 50 – 51.

⁷⁴ Aksan, *Her Yönüyle Dil*, s. 155.

Yüce bir kişinin yüce bir dili kullanması normal karşılanabildiğinden günlük kişilerden kaçınılmaktadır. Halk ise ahlaki, edebi felsefi yarına kalma endişesi gütmendiğinden normal insanı, şiirsel olmayan ifadelerle tiyatrodan anlatmıştır. Bu konuyla ilgili önümüzdeki sayfalarda daha ayrıntılı bilgiler vereceğiz. Şimdi dramatik dilin iki alt başlığını kısaca açıklayalım.

1.2.1. Koşuklu Dramatik Dil

Oyun yazarını kendi içinde belirli olan bir kurallar dizgesine tabii tutarak sınırlandıran manzum dramatik dil'e, Aziz Çalışlar'ın yaklaşımı şöyle olmuştur:

“Oyun dili, en başında, Antik Yunan'da dithyrambos'tan türeyen koşuklu, iambik ölçülü dil olmuştur.”⁷⁵

Antik Yunan tiyatrosunun komedya ve tragedyalarıyla başlayıp, İngiliz Elizabeth tiyatrosunu da içine alarak 18. yüzyıl sonuna dek geçen süreçte tiyatro oyunlarında hep koşuklu dil etkisini sürdürmüştür.

Tiyatronun ritüellerden doğmuş dinsel kökenli bir sanat olması, koşuklu dilin bu sanat dalındaki etkisinin temel sebebidir. Ritüel gösterilerin danslarla biçimlendiği, ritmik ifadelerin oluşturulduğu düşünüldüğünde koşuklu dilin bu yapıya sağladığı uyum, yüzyıllar boyunca sürececek olan bu egemenliğin temel kanıtıdır.

Koşuk ile şiirsel dilin çoğu kez iç içe geçtiğini görebilmekteyiz. Bununla birlikte tiyatro ile şiir arasındaki yakın ilişkiyi, başlangıç evresinde tiyatronun dramatik şiir olarak tanımlanıyor olmasıyla göstermemiz yanlış olmaz.

Koşuklu dramatik dilin tiyatroya olan olumlu etkisinden bahsedenler, bu şiirselliğin ayrı bir anlatım yoğunluğu, estetik bir ifade ve duygu yansıması gerçekleştirdiğini belirtirler. Bu dilin özellikle dinsel olan yanı tanrısal düzenin ifade şeklinin sadece bu dil olanaklarının kullanılmasıyla mümkün kılınabileceğidir. Koşuk, geleneksel değerlerin, yoğun duyguların, yüce ülkülerin ve kişilerin dilidir. Buna karşın düzyazı ise daha çok gündelik yaşantının, sıradan ayrıntıların kaba gerçeklerin dilidir.

⁷⁵ Çalışlar, s. 125.

Manzum yahut koşuklu dramatik dil, tiyatro oyunlarında özellikle tragedya alanında yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra komedyaya türünde ki oyunlarda da bu dili görmemiz mümkündür. Klasik dönem olarak tabir edilen süreçte özellikle Fransız tiyatrosunun dil ve şiirsel söyleyişe gösterdiği özen oyunlarda kendini açıkça belli eder. Sevda Şener, Voltaire’ nin bu konuda İngiliz ve Fransız tiyatro oyunlarını karşılaştırdığına değinir;

“Voltaire, ‘Tragedya Üzerine Bir Söyleşi’ adlı yazısında İngiliz ve Fransız tiyatrolarını karşılaştırırken, Fransız tiyatrosunun dile gösterdiği özen üzerinde durmuş, Fransız sanatının, ününü diline ve şiirine borçlu olduğunu belirtmiştir. Yazar, koşuğa uyma zorunluluğunun bazılarına bir baskı gibi görüldüğüne, İngilizlerin bu bakımdan daha özgür olduklarına değinerek İngilizlerin istediklerini söyleyebildiklerini, bununla beraber kurala uyarak sanat yapmanın daha zor ve daha çok ustalık isteyen bir iş olduğunu belirtir. Voltaire, uygulaması ne kadar zor olursa olsun, koşuktan ve uyaktan vazgeçilemeyeceğini, koşuğun tragedyaya olduğu kadar komedyaya da gerekli olduğunu ileri sürmüştür.”⁷⁶

Elizabeth döneminde Shakespeare ve çağdaşlarının çok iyi ve çok sık kullandıkları koşuklu dramatik dil hayatın tüm yönlerini düz yazılı dramatik dilden daha iyi sunması, kural tanımayan özelliği sayesinde oyun yazarına daha özgür bir hayal dünyası oluşturması bakımından popülaritesi yüksek bir dil olagelmıştır.

Nurettin Sevin, Shakespeare’nin **Venedik Taciri** isimli oyununun önsözünde bu usta yazarın diliyle ilgili olarak;

“İlk devirlerinde güzel cümleler, bol kafiye, bol tumturaklı mısralar eserlerin dramatik vasfını örten edebi süsler gibidir. Adeta edebiyat endişesi tiyatronun eteğini çekmektedir... İkinci devrede kafiye azalmıştır, fakat yer yer tumturaklı, tek kafiye, manzumeler, eserlerin ötesine berisine serpiştirilmiştir.”⁷⁷ der.

Shakespeare’nin oyunlarına baktığımızda saray kişilerinin ve soyluların koşuk, ortalama halk tabakasını temsil eden oyun kişileri, soytarılar, askerler v.b nin ise düzyazılı dil ile konuştuklarını görürüz. Ancak Shakespeare bu durumu zaman zaman tersine çevirebilmiş usta bir yazardır aynı zamanda. Koşuk ve düzyazıyı

⁷⁶ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 112.

⁷⁷ W. Shakespeare, *Venedik Taciri*, “Önsöz”, (Çeviren: Nurettin Sevin), Maarif Basımevi, Ankara 1958, s. IX.

işlevsel anlamda çok iyi kullanabilmiş oyun yazarlarından olan Shakespeare, her iki dili de dramatik olanın içinde barındırdığı çatışma unsurunu daha iyi sahneleme hedefi içerisinde kullanmış ve bunda da başarılı olmuştur. Örneğin **Julius Caesar** oyununda düz yazı ile konuşarak, Caesar'ın ölümünün gerekçelerini sıralayan bir Brutus'ün karşısına, halkı galeyana getirerek bu ölümün intikamının alınmasını isteyen ve bu isteğini koşuklu bir dil kullanarak ifade etmeye çalışan Antonius vardır. Brutus'ün konuşmalarında düşünce Antonius'un konuşmalarında ise duygu ön plandadır ve çatışma halindedir. O halde koşuklu dil için duygu unsurunun safında yer alan bir dildir dememiz de sanırım yanlış olmaz.

Türk Tiyatrosunun metinli dönemler başlangıcında yazılmaya başlanan manzum oyunlarda da koşuklu dramatik dil kullanılmıştır. Cümle / dize sonlarında uyak ve hece ölçüsünün titizlikle uygulanarak oluşturulan manzum dramatik oyunlarda aruzla yazılan ilk manzum Türk tiyatrosu oyunu, A.Hamit Tarhan tarafından kaleme alınan **Eşber veya Sardanapal**'dir. Heceyle yazılan ilk manzum Türk tiyatrosu oyunu da yine A. Hamit Tarhan'ın yazdığı **Nesteren**'dir.

Yeniliklerin ve değişimlerin yaşandığı Tanzimat döneminde diğer sanat alanlarında olduğu gibi tiyatrodaki da batının etkisi oldukça yoğun hissedilmiştir. Tiyatro oyunlarında kullanılacak olan dil üzerine tartışmalar içerisinde olan tiyatro yazarlarımız ve bu sanatla uğraşanlar, oyunlarda manzum dramatik dil üzerinde yoğunlaşmışlardır. Zaten Tanzimat öncesi dönemde sahnelenen gerek metinli gerek metinsiz oyunlar dikkate alındığında koşuklu dramatik dilin oyunlar üzerindeki hakimiyetinin oldukça baskın olduğu görülecektir. Türk Tiyatrosu'nda manzum oyunlar üzerine araştırmalarda bulunan Ayşe Ulusoy Tunçel, Tiyatro Araştırmaları dergisinde yayımladığı bir makalesinde bu konuya şöyle bir göndermede bulunur;

“Türk Halk Tiyatrosu içinde şiirin en çok bulunduğu alan Karagöz'dür. Bu oyunlarda manzum söyleyişin, perde gazeli, güfte, giriş ve bitiş bölümlerinde devreye giren şiirler olmak üzere üç şekilde yer aldığını biliyoruz. Tekerlemeler, ses benzeşmeleri ve tekrar sanatı yoluyla sağlanan ahenk de nazmın ahengine benzer bir tesir yaratır. Karagöz'ün Şairliği, Tahir ile Zühre fasılları gibi bazı fasılların konusu ise şiir ile doğrudan ilişkilidir.”⁷⁸

⁷⁸ Tunçel, 56-57.

“Kafiye hususunda ise genellikle, bir nazım şeklinin şekle ait kısmının büyük ölçüde yükünü üstlenen elementlerden biri sıfatıyla terimleşen “mesnevi kafiyesi”nin tercih edilmesi ilk eserleri geleneğe bağlayan kuvvetli unsurlardan biridir. Yazarlar, tiyatro şiiri için mevcut nazım kalıplarının hangilerinin kullanılacağı sorusuna cevap aramakla yetinmezler, Türk dilinin yapısının elverdiği ölçüde bu kalıpları tiyatro şiirine uyarlamak için onları değiştirmek ve geliştirmek yolunda öngörülü, cesur ve becerikli hamleler yaparlar. Batı’da dramatik nazmın ulaştığı son nokta olan duraksız ve kafiyesiz şiire kendi aralarında istişare ederek deneme – yanılma yoluyla yaklaşırlar. Türk Edebiyatında da manzum tiyatroların ve manzum tiyatro eserlerine serpiştirilen dramatik bir nitelik taşımayan şiirlerin vezinlerinin, tiyatro nazımının diğer ritmik vasıtaları gibi Türk şiirindeki gelişmelere paralel bir seyir takip ettiğini, hatta bazı teknik yeniliklere yol açması bakımından tiyatro şiirinin lirik şiirin önünden gittiğini söyleyebiliriz. Tabîî olması beklenen tiyatro şiiri için hece vezninin kullanılması teklifi, dilin sadeleşmesi için hece veznini bir basamak olarak gören Namık Kemâl’den gelir. Kemâl, Hâmid’e Nesteren’i kaleme aldırarak tavsiyeyi yapar; ‘parmak hesabıyla’ bir eser yazmasını önerir. Ancak, Nesteren’in şekil özelliklerinin, manzum tiyatrolar için hece veznini uygun gören Namık Kemâl’i hayâl kırıklığına uğrattığını biliyoruz. Yazar, tabîî Türkçe’yle bağdaştıramadığı için manzum tiyatro ile birlikte düşünemediği aruz vezninin yanına, Nesteren tecrübesiyle birlikte hece veznini de ekler. Namık Kemâl’in vezin konusundaki tereddütlerinin büyük ölçüde Türk dilinin bir edebî eserde kullanılabilecek kimlik ve kıvamı henüz elde edememesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Uygun vezin arayışlarının bir sonuç vermemesi üzerine yazarın ‘tabîî’ söyleyişe zarar veren bir diğer engel olan ‘kafiye’ye yöneldiğini görürüz. Türkçe’nin o günkü halinin redifsiz kafiye bulmaya imkân vermediğini ve kafiyelerin dramatik ifadeyi zamanlı zamansız zapteden bağlayıcılığından mutlaka kurtulmak gerektiğini ileri süren Namık Kemâl, bir ara ‘bahr-i tavîl nazım şeklini gündeme getirir”⁷⁹

Koşuklu dramatik dil, belirli sınırları, kuralları olan bir dil olduğu için oyun yazarları bu konuda kendilerini bir nebze olsun sınırlandırılmış sayarlar. İstenilen düzeye ve yetkinliğe erişebilmeleri adına bu dilin gramer yapısına ve diğer özelliklerine yoğunlaşmaları onlar adına bir zorluk doğursa da, dilin üretkenlik

⁷⁹ Tunçel, s. 59.

olanağından çok cüzi bir miktarda faydalanılmış olsa da sonuçta ortaya çıkan oyun metni seyir zevki ve kulağa hoş gelmesi açısından tam bir estetiksel doygunluk yaratır.

Sonuç olarak; Tiyatro oyunlarını koşukla yazılması estetiksel doygunluğunun yanında yapay bir durumun da ortaya çıkmasına ve bunun bir olumsuzluk olarak belirmesine yol açmıştır.

“(...) özellikle ciddi karakterli ahlaki açıdan ciddi sorunlara yönelen tiyatro oyunlarının konu seçimi kişileştirme ve biçimlendirmesinde yaşam gerçeğini gözetme mantığı aranmadığı ya da bu mantıkla oluşturulan biçimlendirme sanatlı sayılmadığı dönemlerde asıl yazarlık şairlik becerisi edebiyat sanatına özgü bu anlatım biçimlerine uygun yazmak yada yazabilmek olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla 18.yy. da burjuva seyircisinin günlük yaşamından motivasyonuna uygun bir anlatım biçimiyle sahneye getirilmesi doğrultusundaki yaklaşımı tiyatral anlatıma düz yazının özgür formlarını kullanabilme rahatlığını da sağlamıştır. 18. yy. da düz yazının nasıl kullanılacağı konusunda ilkeler gelmiştir.”⁸⁰

1.2.2. Koşuksuz Dramatik Dil

Tiyatronun topluma yani insana dolayısıyla da değişen dünyaya bağlı olarak kendini değiştirdiği ve yenilediğini biliyoruz. Değişen tiyatro kendi bünyesi içerisinde özellikle dil alanında değişimlere uğramıştır. Her yenedünya görüşü, her sanatsal akım, beraberinde kendi dilini de getirmiş, yazarın düşüncesi, değiştirmek istediği düzen bu sayede seyirciye aktarılacak istenmiştir. Aziz Çalışlar, dilin tiyatro üzerindeki evrimini şöyle özetlemektedir;

“Düzyazı dilinin hem tragedyaya hem komedyaya girişi, tiyatrodaki Aydınlanma dönemiyle birlikte, gerçekçi hareketin boy artışına bağlanabilir. Bundan böyle, oyun dili, burjuva anlayışa uygunluk içinde, yalın, konuşma diline yönelik düzyazı dili olmuştur. Bu anlamda klasik (koşuklu) oyun dili kapalı dil; çağdaş (düzyazılı) oyun dili ise açık dildir.”⁸¹

⁸⁰ Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, (Çeviren: İnönü Bayramoğlu), Dost Kitabevi, Ankara 2000, s. 376.

⁸¹ Çalışlar, s. 483.

Düz yazılı dramatik dilin, koşuklu dramatik dilden daha sonra gelişip tiyatroya girmesi, önceki bölümlerde ele aldığımız konuşma dili – yazı dili ilişkisiyle paralel bir durum arz etmektedir.

Antik Dönem ve Klasik Dönem olarak adlandırılan çağda tiyatro metinlerinde ve sahne üzerinde kullanılan manzum / koşuklu tiyatro dili, Rönesans'ın getirdiği yeniliklere paralel olarak yavaş yavaş terk edilmekte yerini düz yazı / nesir diline bırakmaktaydı. İlerleyen evrelerde özellikle Lessing, Diderot, George Lillo gibi yazarların çabalarıyla oyun dili düz yazı diline dönüştürülmüştür. Tiyatro insanı dramatik olanın anlatımında koşuklu dilin yarar getirmeyeceği, sadece estetiksel bir doygunluk yetmeyeceği görüşü üzerinde durmakta ve bu dilin 'tumturaklı' olarak tabir edilen sözlerinin tiyatro üzerindeki etkisinden şikayet etmeye başlamaktaydılar. Bunun yanı sıra iki dil arasında kesin karar veremeyen yazarlarda bulunmaktaydı. Aristoteles, Poetikasında şiirli dilin gösterişli ve anlaşılamayacak kadar kapalı, günlük dilin anlaşılır olmasına rağmen sıradan olduğundan bunun için şiirli bir dille anlatımı bayağılıktan kurtaracak günlük sözcüklerle de anlatımı belirginleştirecek karma bir dil kullanılması gerektiğini belirtmektedir.⁸²

Sevda Şener, düz yazı / nesir diline ilişkin bu dönemde yaşanan görüşleri şöyle özetler;

“Günlük ilişkileri, sıradan kişileri ele alan tiyatronun dilinin de içeriğine uygun olması istenmiştir. 18. Yüzyıl tiyatro eleştirmenlerinin bir bölümü tragedyanın ölçülü ve uyaklı dilini fazla süslü ve yapay bulur. Diderot, tiyatroda düzyazıyı yeğlediğini belirtir. Buna karşın, klasik geleneğe sıkıca bağlı kalmış olanlar, tiyatro yapısının ölçülü dille yazılmasında direnmektedirler. Beaumarchais, iki tarafı da kendi açılarından haklı gördüğünü belirterek kahramanlıklarla dolu düş yüklü oyunlarda ölçülü dilin daha iyi durduğunu, ciddi oyun (dram) türünde ise yaşamda kullanılan dile benzer bir dil kullanılmasının doğru olacağını belirtir. Beaumarchais'e göre, ölçülü dil, yakından bakılınca fazla büyük görülür. Onun için de tragedya ya yakışır. Bizim yaşantımıza benzeyen oyunlara ise yalın ve süssüz bir deyiş uygun düşer. Bu yalın dilin güzelliği, içerdiği derindeki güçten, dile getirdiği doğrudan kaynaklanır. Lessing de, yalın ve açık günlük dilin duyguları, şatafatlı

⁸² Şener, s. 40.

konuşmalardan daha iyi ifade ettiğini, tumturaklı konuşmaların gerçek duygulardan doğmadığını belirtmiştir. Antoine Houdar de la Motte (1672 – 1731), tragedyaya bir kahramanın, bir prensin, konuşurken sözlerini belli sayıda hecelere sıkıştırmak zorunda kalmasını, en heyecanlı anlarda bile uyakları yenilemeye çalışmasını, tartım duraklarını kalıplara göre ölçmesini, dil hünerleri göstermesini doğaya aykırı bulur. Düz yazı ise daha gerçek, daha doğaldır.”⁸³

Cümle yapısının, oyunda ağır basan öge olarak görülen ritme bağlılık gösterdiği koşuklu dramatik dilin karşısında Rönesans döneminin ardından ritmin cümle yapısına bağımlılık göstermek zorunda kaldığı düzyazılı dramatik dil vardır.

Tiyatro da dil, tüm olanaklarıyla kullanıldığında eksikliklerin kapatıldığı bir can yeleği konumuna gelir. Sevda Şener, dilin geçmişten günümüze kadar ki süreç içerisinde yaşadığı evrime değinirken durumu çok açık bir şekilde özetlemiştir;

“ Tiyatronun gelişiminde dilin her zaman önemli bir öge sayıldığını görürüz. Antikte söz şiirlidir, anlamı açıktır ve kendi başına bir değer taşır. Aristoteles koşumlu, tartımlı oyun dili üzerinde durmuş, destan ile tragedyanın şiir özellikleri arasındaki farkı belirtmiştir. Rönesans tiyatrosunda koşuklu, tartımlı dilin, oyunun devinimine ayak uydurabilecek biçimde kullanıldığını, tumturaklı konuşmaların hareketi baltaladığını görürüz. Klasik oyunlarda tartımlı, koşuklu dilden vazgeçilmez. Fakat dilin lirik olmasına, ince işlenmesine özen gösterilir. Romantik tiyatroda söz, heyecan verici, coşturucudur. Devinimi dengeleyecek, duygusal etkiyi besleyecek tüm şiirsel anlatımlardan yararlanır. XVII. Yüzyıldan başlayarak dilin özel etkinliğinden vazgeçilmiş, anlam ağırlık kazanmaya başlamıştır. Oyunların konu ve kişilerinin günlük yaşamdan alınması da oyun dilinin konuşma dili olmasına etken olmuştur. Gerçekçi tiyatroda konuşmalara düşünceyi ve durumu doğal ve anlaşılır bir dille anlatmak görevi verilmiştir. Bu dil de günlük konuşma dilidir. Gerçekçi tiyatroda söz etkinliği karşılıklı konuşma ile, diyalog ile elde edilir. Ibsen gibi gerçekçi tiyatro ustaları gerilimli diyalog yazmayı iyi bilirler. Bunun için de daha önceki oyunlarda bol bol kullanılan monologlar, “apar”lar iyice azaltılır. Gerçekçi oyunlarda halk dilinin kendine özgü renginden, ağız ve şive farklarının çeşnisinden faydalanan yazarlar da vardır. George Bernard Shaw gibi kişilerini ustalıkla

⁸³ Şener, 119-120.

tartıştıran yazarlar ise, olayın ateşlenmesinde, devinimin kızıştirılmasında, dramatik anlamın iletilmesinde, karşılıklı konuşmaların tüm olanaklarından yararlanmışlardır.”⁸⁴

Komedy türünde kaleme alınan oyunlara baktığımız zaman düz yazılı dramatik dil kullanımının oldukça yaygın olduğunu görürüz. Öyle ki Antik Yunan komedyalarının elimizdeki metinleri koşuklu dramatik dille yazılmış olsalar dahi, halk arasında düzyazının egemen olduğu bir komedy türünün varlığı yadsınamaz. Bir başka pencereden bakmak gerekirse koşuklu dramatik dilin tragedy türünde, düz yazılı dramatik dilin ise komedy türünde egemen olduğu görülecektir. Bunun bir ayağını da elbette toplum katmanları ve izleyici kitle sağlamaktadır. Özellikle İngiliz tiyatrosunda uşaklar ve soytarılar gibi alt tabakayı temsil eden oyun kişileri düzyazı ile, kral, prens, gibi üst tabakayı temsil eden oyun kişileri ise koşuklu dramatik dil ile konuşur. Ancak bu bölümde de usta yazar Shakespeare’e antre bir parantez açmak gerekir. Çünkü Shakespeare’in oyunlarında bu anlatılan durumun tam tersini de gözlemlemek mümkündür. Yazarın oyunlarında yaratmak istediği dramatik olanın etkisi bu tersinlemenin nedenidir.

Komedy tür gereği oyun kişinin ileri seviyede zeka parıltısı göstermesi gereken, hazırcevaplılıkları arayan bir türdür. Bu özelliklerin sahnede canlanması için düşünsel niteliği olan bir dile ihtiyaç duyulur. İşte bu niteliği barındırdığı için düzyazılı dramatik dil komedyalarda özellikle de töre komedyalarında kendine yer etmiştir.

Shakespeare’den sonra koşuklu dilin yerini düz yazılı dramatik dilin aldığı İngiliz Tiyatrosunun verimsizleşmesi her ne kadar da bu değişime bağlanmış olsa da söz ve hareket uyumu düzyazılı dramatik dilin tiyatroya girmesiyle gerçekleşmiştir.

Değişen toplum ve düşünce yapısının beraberinde tiyatrodaki kullanılan dilinde değişmesi gerekliliğini doğurduğunu ifade etmiştik. Bu yapıda tiyatronun özellikleri arasında gösterilen gerçekçilik ilkesi de yatmaktadır. Bu ilkenin koşuklu dramatik dil yerine, düz yazılı dramatik dil vasıtasıyla gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Bu görüş de düz yazılı dramatik dilin tiyatrodaki kendisine seçtiği destek ayaklarından bir diğeridir.

⁸⁴ Şener, s. 206.

Konuşma sanatını yaşamın içinde onunla birlikte gelişen bir olgu olarak ele alan ve değerlendiren Restorasyon dönemi oyun yazarları düz yazının bağımsız bir oyun dili niteliği kazanmasını sağlamışlardır. Düz yazılı dramatik dil bu dönemde töre komedyelerinde yer bulmuş olmasına rağmen, izleyici kitlesi tiyatrodan son demlerini yaşayan soylu sınıfın temsilcilerinden oluşmuştur. Bu dönemden sonra asıl hedef kitlesi olan burjuva sınıfına hitap edecektir.

Romantik akımın kendisini tiyatrodan gösterdiği dönemlerde tiyatro sahnesi şairlerin şiirsel dildeki maharetlerini en iyi yansıtabilecekleri mekan olarak görülmüştür. Özellikle metafizik ağırlıklı konuların yazılan oyunlarda yer bulması dramatik etkiyi de olumsuz manada etkilemiş ve azaltmıştır. Filozofvari şiirsel konuşmalar, teatralliyi köreltmıştır. Bu da dönem oyunlarını oynamaktan ziyade okunur kılmıştır. Gerçekçilik akımının tiyatroya girmesi özellikle de Fransa’da etkili olmasıyla birlikte düzyazılı dramatik dil bu görüntüyü silmiştir.

Düzyazılı dramatik dilin tiyatrodan kullanılması gerektiğini savunan tiyatro adamları yaşamı olduğu gibi göstermenin tek geçer yolunun dilde gerçeğe benzerlikten geçtiğini savunurlar. Oyun kişilerinin karakter boyutuna ulaşabilmesi için insanların konuşma tarzlarındaki farklılıkları vurgulayarak, onları dil özellikleri ile yansıtmaya amacı güdülür. Sahnede oyuncu tarafından gerçekleştirilecek tavrın da en iyi konuşma dilini kullanarak verebileceği düşünülür. Henrik İbsen, **İmparator ve Galile** isimli oyununu koşuklu dramatik dil kullanmadan yazdığı için yadırgayan Edmund Goss’a şu cevabı verir:

“(...) Siz tiyatro yapının yazılmasından yanasınız. Bu konuda sizin görüşünüzü paylaşmıyorum. Benim oyunum, herhalde fark etmişsinizdir, en gerçekçi üslupta ele alınmıştır. Bu oyunda ben, gerçeğin ilüzyonunu üretmek, okuyucuda olayın sahiden olduğu izlenimini uyandırmak istedim. Oyunu koşuklu yazsaydım kendi amacım ile çelişir, görevimi yerine getiremezdim. Oyuna bilerek koyduğum, sıradan, önemsiz kişilerin hepsini, aynı tartımla konuşsaydım, hiçbirini ötekenden ayırt edilemezdi. (...) Yeni oyunum Antik anlamda bir tragedya değildir. Ben insanları ele almak istedim. Onları tanrıların dili ile konuşturmanın ne gereği var.”⁸⁵

⁸⁵ Şener, s. 256.

Çağdaş tragedyanın en önemli isimlerinden biri olan Sthendal, oyunlarda düzyazının kullanılması gerektiğini belirtiyordu. Ve eleştirel gerçekçi akımın önde gelen temsilcisi H. Ibsen...

*“Oyun yazarlığına koşuk dilini kullanarak başlayan Ibsen, Brand (1865) ve Peer Gynt (1867) ‘ten sonra koşuktan ve tarihsel konulardan vazgeçerek çağdaş toplum sorunlarını işlediği oyunlarında düz yazıyı kullandı.”*⁸⁶

Ibsen, 1865 yılında Björnson’a yazdığı bir mektupta koşuktan düzyazıya geçişini şöyle değerlendirir:

*“ Şu anda yabancı bir ülkede kalışımın üzerimde yarattığı en büyük değişikliğin ne olduğu sorulacak olsa, bunun, eskiden beri etkisi altında kaldığım ve hayatta onun dışında hiçbir kaygı duymamamı gerektiren estetizimden arınmak olduğunu söyledim; ilahiyat dinin başına nasıl bir bela ise, bu çeşit estetizim de şiirin başına öyle bir bela gibi geliyor artık bana.”*⁸⁷

Modern İngiliz Tiyatrosu’nun birçok tiyatro yazarını etkileyen bu görüşün sahibi usta yazar Ibsen, Koşuk diline olan karşıt duruşunu Edmund Gosse’a 1874 yılında yazdığı bir mektupla dile getirmiştir:

*“Yeni oyunum üstüne yazdığınız olumlu yazı için size teşekkür borçluyum. Yalnız bir nokta üzerinde kısaca durmam gerekiyor. Oyunun koşuk diliyle yazılması gerektiğini, böyle olsaydı daha başarılı olacağını söylüyorsunuz. Bu düşüncenize katılmadığımı söylemek zorundayım. Sizin de görmüş olduğunuz gibi, bu oyun en gerçekçi bir üslupla tasarlanmıştır. Amacım gerçeklik duygusu yaratmaktır. Okurda okuduğu şeyin gerçekten olduğu izlenimini yaratmak istiyordum. Koşuk dilini kullanmış olsaydım, kendi amacımı baltalamış olacaktım. Oyuna bile bile soktuğum bir sürü sıradan ve silik insanı aynı ölçüyle (vezinli) konuşturaysaydım, bu insanların birbirlerinden ayrı hiçbir yanı olmayacaktı. Artık Shakespeare’in çağında yaşamıyoruz... Yeni oyunum eski anlamda bir tragedya değildir. Göstermek istediklerim insan olduğu için onları “Tanrıların diliyle” konuşturamazdım.”*⁸⁸

⁸⁶ Çapan, s. 129.

⁸⁷ Çapan, s. 130.

⁸⁸ Çapan, 130-131.

Tumturaklı sözlerin sahnede yer almaması gerektiğini düşünen ve kendisinden sonraki yazarların da bu düşüncede oyunlar yazmasına sebep olan Ibsen, 1883 yılında Lucie Wolf'un oynayacağı bir oyun için kendisinden prolog yazması isteğine verdiği cevap sahne dilinde koşuğa başkaldırının bir başka kanıtıdır.

“İsteğinizi yerine getirmeyi çok isterdim. Hiçbir şey beni bundan daha çok sevindiremezdi. Ama size evet diyemiyorum; inançlarım ve sanat ilkelerim buna engel. Prolog, epilog gibi şeylere yer vermemeli sahnede. Sahnenin varlık nedeni dram sanatıdır; tumturaklı sözler ise dram sanatı değildir.

Gelenek öyle olduğuna göre, prologun da elbette koşuk olması gerekir. Bense böyle bir geleneğin sürüp gitmesinde herhangi bir sorumluluk yüklenmek istemiyorum. Koşuğun çok büyük kötülüğü olmuştur dram sanatına. Çağdaş oyunlar oynayan gerçek bir sahne sanatçısı, ağzından bir tek dize bile çıkmasına izin vermemelidir. Geleceğin oyun yazarlarının amaçlarıyla çeliştiği için koşuğun yakın geleceğin oyunlarında sözü edilmeye değer bir yeri olacağını sanmıyorum.”⁸⁹

Ibsen'in bu görüşlerine Bernard Shaw oyunları ile destek çıktığı gibi yazılarında da bu görüşü savunan önemli tiyatro yazarlarından biridir. O, Ibsen'in koşuktan düzyazıya geçişini şöyle ifade eder:

“Ülkücülüğün düşünsel bir çözümlemesini yaptığı için, toplumun yaşayışı üzerindeki etkisini de artık yöntemli bir yoldan gösterebilirdi... ayrıca... ülkücülüğün toplumsal bir güç olarak yalnız ermişler, romantik serüvenciler, imparatorlar üzerinde değil, aynı zamanda tezgah sahipleri, banka görevlileri, rahipler ve hekimler gibi her gün sokakta rastlanan ve kendisine benzemeyen insanlar üzerindeki etkisini de açıkça görebilirdi.

Gözleri böyle açılınca, ülkücülüğün kötülüklerini gösteren örneklerle o kadar sık karşılaşır oldu ki, her türlü ‘sanat için sanat’ kaygısını bir yana bırakıp, çağdaş hayatla ilgili gerçekçi düzyazı oyunlar yazarak bunlardan alınması gereken dersleri göstermeye başladı. Oyun yazarlığının bütün ustalığını ve sanatçılığının bütün dehasını bundan böyle ülkücülüğe karşı giriştiği zorlu savaşta başarı sağlamak amacıyla kullandı. Artık ne koşuk,, ne gözyaşları için tragedya, ne güldürmek için

⁸⁹ Çapan, s. 131.

komedyâ, ne de eleştirmenlerin halkın kafasını kuru gürültüyle doldurmalarına yarayacak sanat biçimlerini yaratma isteği vardı.”⁹⁰

Yirminci yüzyıl tiyatrosunda düzyazılı dramatik dil artık koşuğun yerini almıştır. Ancak bu dilin gerçekçilik akımıyla birlikte gelmesi ve bu akımın dili olarak kabul görmesi gerçekçiliğe karşı duran bir takım oyun yazarlarının koşuğu kullanarak karşı çıkışlarını da beraberinde getirmiştir. Özellikle sahne üzerinde şiir dili yaratmayı hedefleyenlerin başında gelen İrlanda asıllı yazar Yeats, Ibsen’in **Bebek Evi** adlı oyununu izledikten sonra şu düşüncelerini kaleme almıştır:

“En aşırı içtenliğin en kesiksiz mantığının yanı sıra canlı, güçlü, güzel bir dil yoksa, bu içtenlikle mantığının bana verecekleri haz eksiksiz olmayacaktır. Ibsen’in çağımız yazarlarının hepsini aşan ölçüde içtenliği, mantığı var; hepimiz içtenliği, mantığı kendisinden öğrenmeye can atıyoruz. Ama güzel, canlı bir dili olmadığı için, her çağın en büyük yazarlarından epey geride kalmıyor mu?”⁹¹

Oyunlarında gerçek oyun kişilerinden ziyade simgesel oyun kişileri oluşturmayı yeğleyen Yeats, bu fikirleriyle tiyatronun gerçeği duygusal olanı kullanarak vermesi gerektiğini savunurken, tiyatral olma özelliğini bir bakıma göz ardı etme yanılığına düşmüştür. Çünkü yaşanan çağ endüstrileşmenin oluşturduğu toplumda tiyatro ve seyirci arasındaki ilişkinin farklı bir boyuta ulaştığı bir çağdır. Oyun diliyle ele aldığı konularda bir bağ kuramayışı belki de Yeats’in gerçekçilikle şiirselliği bağdaştıramamasına neden olmuş bu da dil üzerinde savunduğu fikirleri gerçekleştirememesine yol açmıştır.

İngiliz tiyatrosunda yirminci yüzyılın önde gelen koşuk savunucularından Eliot, bu dilin aynı zamanda tiyatrodaki uygulayıcılarından. Eliot şiirsel dilin tiyatroda kullanılmasının oyunu izleyen seyircide de olumlu etkiler bırakacağını ve yaşanan dünyanın bu sayede daha anlamlı kılınabileceğini savunurken şunları ifade eder:

“... Yapmamız gereken şey, şiiri seyircilerin içinde yaşadığı, tiyatrodan çıktıklarında içine dönecekleri dünyaya aktarmaktır; yoksa seyircileri kendi dünyalarından apayrı bir uydurma dünyaya, insanların şiirle konuşacakları

⁹⁰ Çapan, s. 132.

⁹¹ Çapan, s. 140.

gerçekdışı bir dünyaya götürmek değil. Bizim görgümüzden yararlanacak bir tiyatro yazarları kuşağının başarabileceğini umduğum şey, seyircilerin, bilincin aydınlanması anında şiir dinlemekte olduklarını anlamalarını, kendi kendilerine ‘Ben de şiirle konuşabilirim demek’ demelerini sağlamaktır. İşte o zaman yapma bir dünyaya götürülmeyeceğiz; tersine bizim, pis, iç karartıcı gündelik dünyamız ansızın ışıl ışıl aydınlanacak, bambaşka bir hale gelecektir.”⁹²

Çağdaş olandan ziyade geleneksel olanı dramatize etme isteği güden Eliot ve aynı görüşteki diğer yazarlar, doğal olarak gerçekçilik akımına da bağlı kalmak istememişlerdir. Gerçekçiliği insan yaşamını sınırlandıran bir engel olarak gören ve tiyatrodan estetizmi hep ön planda tutan bu yazarlar kendileri gibi gerçekçiliğe karşı temkinli ve duyarsız kalan edebiyat çevreleri sayesinde tanınmışlardı. Ancak koşuk diline dayandırarak yazdıkları oyunlar, onların sadece belirli bir seyirci kitlesine seslenmelerine neden oluyor, çağın büyük tiyatro yazarları gibi kalıcı eserler bırakamamalarına yol açıyordu. Maalesef ki koşuk diliyle oyun yazmak isteyen yazarların bu tutumu yüzünden yirminci yüzyılın ilk yarısı, tiyatroyu kapital düzenin bir eğlence aracı olarak gören anlayış oluşturmuş asıl amaç olan gerçekleri korkusuzca ifade edebilen oyunların önünde bir engel teşkil etmiştir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında ise tiyatro apayrı bir hava kazanmıştır. Çağdaş dünyanın ve insanının sorunlarını dile getirmeyi ve canlandırmayı hedefleyen, yani gerçekçiliğin farkına varan yazarlar sayesinde düzyazı tiyatroya egemen olmaya başlamış, Osborne, Wesker, Pinter, Beckett gibi çağdaş tiyatro yazarlarının oyunları ile birlikte anlatım aracı olarak kullanmaya başlanmıştır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Tiyatronun doğuşundan itibaren var olan ve özellikle İngiliz tiyatrosunun Elizabeth devrini de içine kapsayan dönemlerde ki oyunlarda anlatım aracı olarak kullanılan ifade şekli hep koşuklu dramatik dil olmuştur. On yedinci yüzyılda filizlenmeye başlayan ancak, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren oyun yazarlarının tercih ettiği dil ise düzyazılı dramatik dildir. Düzyazılı dramatik dilin tiyatroya girmesi ve önem kazanması toplumsal yapıdaki değişikliğin meydana getirdiği talebin ve durumun yanı sıra uzun bir süreci içermektedir. Bir çağdaşlaşma

⁹² Çapan, 150 – 151.

gereği olarak görülen bu değişimdeki sürecin uzunluğu birçok nedene bağlanmaktadır. Özellikle burjuva sınıfının en etkili ve bağınaz kolu Puritanlar'ın, tiyatroyu ahlak dışı bir sanat olarak algılayıp karşı durmaları, tiyatronun sadece saray halkı ve soylu zümreye hitap eder bir hal alması bu gecikmenin başlıca nedenleri olmuştur. Restorasyon döneminde sadece komedyalarda özellikle de töre komedyelerinde kullanılmaya başlayan düzyazı bir süre sonra tiyatroya karşı yakın olan kitleyle temkinli duran kitle arasında bir köprü oluşturan evcil tragedyalarda da kullanılmaya başlandı. Bu tür geleneksel tragedya anlayışından tamamen ayrılıyordu. Burjuva toplumundaki herhangi bir ferdeinde bir tragedya kahramanı olabileceğini öngören bu anlayış evcil tragedyanın en belirgin ayırıcısı olmuştur. Bu anlayış tiyatronun toplumsallığa yöneliminin de en sağlam kanıtıdır. Bilimselliğin ön plana çıkmasıyla düzyazının önem kazandığını belirten Cevat Çapan şu görüşleri aktarır:

“On yedinci yüzyıldan başlayarak düzyazının önem kazanmasında rol oynayan başka bir etken de bilimsel düşüncenin gelişmesi ve akılcılığın ortaçağ skolastisizminin yerini almasıydı. Bacon, Descartes, Hobbes ve Locke gibi düşünürlerin doğayla ilgili doğruların bulunmasında hayal gücü yerine, deneylere, nesnel çözümlemeye dayanan tümevarım yöntemini benimsemeleri üzerine hayal gücünün ürünü olan şiir (dolayısıyla koşuk) gözden düştü. Düzyazı kültür dünyasında aklın, mantığın ve düşünsel yaşantının anlatım aracı olarak önem kazandı.”⁹³

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra Özellikle Ibsen'in etkisinin hızla yayıldığı bir süreç geçiren tiyatro İngiltere'de önemli bir sanat niteliği olma özelliğini kazanmaya başladı. Ibsen'le birlikte düzyazı dili Avrupa tiyatrosunun adeta resmi dili hüviyetini kazanmıştır.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde her ne kadar da düzyazının tiyatrodaki varlığını benimsemeyen ve başkaldıran Yeats, Eliot gibi yazarların koşuk diline dayandırarak yazdıkları yeni oyunlar biliniyor olsa da bu oyunlar kalıcı bir etki bırakmamış ve bir tatmin unsuru olmaktan öteye gidememiştir. Ancak Federico Garcia Lorca'nın **Kanlı Düğün** ve **Yerma** adlı oyunlarında kullandığı koşuk dilinin başarısını göz ardı etmemek gerekir. Bu başarıda toplumsal değişimin durağan bir seyir içerisinde olmasının büyük etkisi vardır. Absürd tiyatronun önde gelen yazarları

⁹³ Çapan, s. 162.

Beckett, Ionesco, Pinter ve Simpson'da oyunlarında düzyazı tekniğini kullanma yoluna gitmişlerdir. Müzikhol geleneğinin hazırcevaplık tekniğinden yararlanan bu yazarlar düzyazıya şiirsel bir etki katma başarısını gösterirler. Absürdün geleneksel tiyatroya olan karşıt bakış açısı zaten koşuğu da otomatik olarak reddetmektedir.

Günümüz çağdaş tiyatrosunun dildeki en büyük eğilimi düzyazı olanaklarının egemen kılındığı, şiirsel olan dilin koşuldan ve kalıptan çıkarak teatral olana uyum göstermesini sağlamak ve şiirselliği anlamda aramak olmaktadır. Yine de şunu unutmamak gerekir ki tiyatrodan var olması istenen dil, toplumun yaşam gerçeklerine paralel bir değişimin sonucu olmaktadır. Türk tiyatrosundaki süreçte bu düzlemde gelişmiştir. Batı etkisiyle başlayan metinli tiyatro oyunlarında ilk olarak koşuklu dramatik dilin etkileri görülmüştür. Kahramanlık, vatan, aşk temalarını işleyen bu oyunlar kullandıkları ağır dil nedeniyle estetik manada kulağa hoş gelen bir tat bıraksalar da özellikle sahneleme bağlamında yetkin oldukları söylenemez. Daha sonraları ise modern tiyatronun ve toplumsal gerekliliğin bir ön koşulu olarak düzyazılı dramatik dil oyunlarda kullanılmaya başlanmış ve oyunlar bu güne değin büyük ölçüde bu dilin anlatım olanakları kullanılarak kurgulanmıştır. Tezimizde konu edindiğimiz A. Turan Oflazoğlu ise özellikle konusunu tarihten alan oyunlarında şiirsel bir dilin yanı sıra düzyazılı dili de başarıyla kullanarak Türk Tiyatrosuna yön vermiş yazarlar arasında gelmektedir. Oyun yazarı toplumun gereksinimine göre yazdığı oyundaki dili eleştirel bir bakış açısıyla kullanmak zorundadır. Dün koşuk dili uygundu, bugün düzyazılı dramatik dil. Belki yarın yine koşuğa ihtiyaç duyulabilir, ya da başka isimle adlandırılan herhangi bir dile...

Konumuzu sonlandırmadan önce koşuklu dramatik dille, düzyazılı dramatik dil arasında ki bir takım farkları da belirtmekte fayda görüyoruz.

Koşuklu dramatik dil, sahne oyuncusu için ezber olarak düzyazılı dramatik dile nazaran daha kolaydır. Belirli bir ritim ve uyum dahilinde şekillendiği için oyuncunun ezber yeteneğine uyum sağlar. Düz yazılı dramatik dilde oyuncu ezber konusunda zorluklar yaşayabilir. Ayrıca seyirci süslü ve üstün bir söylemle dile gelen koşuklu dramatik dilde sahnede söylenileni uzun bir müddet belleğinde tutabilir. Düzyazılı dramatik dil herhangi bir kalıba ya da koşula bağlı kalmadığı için üretkenliği her zaman söz konusudur. Yazar sınırların dışında oyun kişilerini

kurgular, canlandırır, ve konuşturur. Bu aynı zamanda oyuncu içinde bir kolaylıktır. Kendisini sınırlandırmaz kısıtlamaz. Oysa koşuklu dramatik dilde bir sınır çizilmiştir, bu kalıbın koşulun dışına ne olursa olsun çıkılamaz. Önceden söylediğimiz gibi önemli olan sözlerin estetize halidir. Kelimelerin süslü ve büyüğü olması özelliği ön planda tutulur. Dramatik yoğunluğun kelimelerin büyüünde tutulmasına özen gösterilir. Düz yazılı dramatik dilde kelimenin şeklinden ziyade içerdiği anlam göz önünde tutulur.

1.3. DRAMATİK İFADE BİÇİMLERİ

Konuşma Örgüsü

Dramatik bir tiyatro metninin en önemli sacayaklarından biri olan konuşma örgüsü, tiyatro oyununun alımayıcısı olan izleyici ile buluşmasında adeta bir köprü görevi üstlenmiştir. Sahnede canlandırılan oyunun dolayısıyla oyun yazarının izleyici üzerinde yaratmak istediği dramatik etkiyi ve iletiyi en sağlıklı yoldan gerçekleştirmeye çalışır.

Oyun kişilerinin iç dünyalarını birbirleri ile olan ilişkilerini, çatışmalarını, oyunun iç ve dış aksiyon yönelimini konuşma örgüsü temellendirir.

Sahnede canlandırılan tiyatro oyununun en önemli özelliği biraz sonra anlatacağımız dramatik ifade biçimlerini içinde barındırmasıdır. Bu söylem biçimleri dramatik olanın en temel öğeleri olan çatışma ve aksiyonun beslenmesi bakımından önemlidir. Tiyatrodaki dil işte bu unsurları içinde barındıran bir özellik arz eder.

Özdemir Nutku oyun kişilerinin konuşmalarının üç boyutlu ve inandırıcı olması gerektiğini işaret ederek şöyle der:

“(...) Konuşmalar, 1- Karakterlerinde olduklarını belirtmeli 2 - Onların nasıl hareket edeceklerini hissettirmeli 3 – O kişilerin yaşadıkları çevreyi ve dönemi açıklayabilmelidir.”⁹⁴

Oyun kişilerinin davranışları ve düşünceleri yalnızca aksiyon içerisinde değil aksiyonu destekleyen dramatik ifade biçimleriyle de yansıtılır. Bu bağlamda tiyatro oyununda konuşma örgüsünün işlevlerini şöyle sıralayabiliriz;

⁹⁴ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998, s. 77.

Oyun kişilerinin oyun kapsamındaki niteliklerini tanıtmak, oyun kişilerinin birbirleri ile olan ilişkilerini tanıtmak, oyun kişilerinin birbirleri ile olan ilişkilerinden meydana gelen durumlardan yola çıkarak, yöneliş ve çatışmaları göstermek, oyunun dramatik süresi dışında kalan yani sahne dışında olup bitenleri iletme, oyun kişilerinin yaşadıkları çevre ve dönemi tanıtmak, sahne üzerindeki dramatik etkiyi seyircide oluşturmak.

Dramatik söylem biçimleriyle oluşturulan konuşma örgüsü olay ya da olgunun her zaman ‘şimdiki zaman’ içerisinde gösterilmesini sağlar. Bu gösterim, olayı izleyen seyircide, oyun yazarının aktarmak istediği etkinin algılanması sürecinde önemli bir rol oynar.

Oyun kişilerini konuşturan yazar, kendi çağının ve toplumunun özelliklerini yine bu oyun kişileri üzerine yükler. Böylelikle konuşma örgüsü bir oyun metninin tamamlanma safhasını oluşturmuş olur. Oyuncunun sahne üzerinde canlandığı yaşamsal süreç bir tiyatro olayı haline dönüşürken konuşma örgüsünün bu dönüşüm sırasında oluşan görsel ve işitsel iletiyi temellendirmesi hiç şüphesiz tiyatro oyunu için üstlendiği bu tamamlayıcı rolden ileri gelmektedir.

Konuşma örgüsü metnin taşıdığı düşünsel içeriği, çatışmayı, bunu var eden karşıtlıkların birer figür olarak karşımıza çıkmasını sağlayan kişileştirme, olay dizisi, aksiyon planı gibi biçim öğelerini iletim biçimine dönüştürür; sahneleme aşamasında da bu sürecin öğeleri ile birleşir.

Antik Yunan’a baktığımız zaman tragedyaların yapı bakımından ikiye ayrıldığını görürüz. Bunlar konuşmalı ve ezgili bölümlerdir. Konuşmalı bölümler oyun kişilerin canlandırılan olayın başı, ortası, sonu demek olan ‘prologos, epeisedion ve eksodos’ adlı kesimlerden oluşmaktadır. Şarkılı ya da ezgili bölümler ise, koronun söylediği lirik parçalardır:

*“Antik Yunan oyunlarında tragedya ve komedy türleri konuşma örgüsünü, şiirsel bir yapıda oluşturmuşlardır. Koro gibi, oyun kişileri de konuşma birimlerinde şiirsel bir söyleşiyle yansır.”*⁹⁵

⁹⁵ Metin And, ‘Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi’, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1975, s. 27.

Antik çağın yapıtlarına öykünen ve Aristoteles'in görüşlerini değişmez ölçüt olarak kabul eden Klasikçi oyun yazarları 'Aristocu Biçim'i oyunlarında uygularken, konuşma örgüsünü oluşturan dilde de şiirselliğe özeneceklerdir.

Klasik dönemde dönemin sağduyusuna ters düşmeden kuralların sınırını zorlamadan çeşitli tragedya kaleme alan Racine gerçekleştirmek istediklerini, ancak konuşma örgüsünde yarattığı inceliklerle başarmıştır. Bu bakımdan Racine'in oyunları şiir diliyle oluşturulmuş, konuşma örgüsü ile beğeni kazanır. Klasik anlayış, yazarları kurallar içinde yazmaya zorlarken, onları kapalı biçimin kurgu tekniklerini, dil inceliklerini geliştirmeye yöneltmiştir:

*“Dönemin tiyatro anlayışı, tiyatronun sahne üzerindeki eylemden çok, bir söz söyleme sanatı olduğu görüşünde odaklandığı için, özellikle Voltaire tarafından Fransız tiyatrosunun, tragedyalarda hatta komedyada koşuk dilini ustalıkla örmesi gereği üzerinde durulmuştur.”*⁹⁶

Romantik akımda biçimden çok anlam üzerinde durulmuştur. Yazar başkalarını düşünmez bunun için şiirin şekillerine ve edebi öğelere önem vermez. Romanlar lirik, dramlar epiktir. Dramlarında diyaloglar sone şeklindedir yahut herhangi biri monolog olarak şarkı söyler.

19. yüzyıla gelindiğinde özellikle gerçekçi oyunların genellikle günlük konuşma dili ile yazılmış olmaları önemlidir. Yaşamı tüm gerçekliği ile vermek için günlük konuşma dilinin seçilmesi, inandırıcılığı vermek adına uygulanmaktadır.

Simgeci tiyatro, dışavurumcu tiyatro, varoluşçu tiyatro, absürd tiyatro, Brecht'çi tiyatro gibi yönelişler gösteren 20. yüzyıl tiyatrosunda konuşma örgüsü de bu yönelişlere paralel olarak değişkenlik gösterir.

Absürd tiyatronun en iyi örneklerinden biri olan **Godot'yu Beklerken**, absürd anlayışın, insanın her şeye karşı yabancılaşmasının en tipik örneğidir. Oyunda Estragon ve Viladimir adlarını taşıyan iki oyun kişisi belirsiz bir mekanda, belirsiz bir zamanda, ne olduğunu, kim olduğunu bilmedikleri Godot'yu beklerler. Konuşma örgüsü de bu anlam dışını amaçlayan konuşma birimleri ile oluşmuştur.

⁹⁶ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 94.

Türkiye’de 1860’da İbrahim Şinasi’nin yazdığı ve yazılı ilk tiyatro oyunumuz olarak kabul edilen **Şair Evlenmesi** ile başlayan oyun yazarlığı süreci Ahmet Mithat, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Ali Bey gibi yazarlarla devam etmiş, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, A. Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Haldun Taner, Coşkun Irmak, Turgay Nar, Murathan Mungan, Çetin Altan gibi Cumhuriyet dönemi yazarlarıyla bugünlere gelmiştir.

Batı etkisi ile yeni bir oluşum içine giren Türk tiyatrosunun ilk oyun yazarlarından sayılan Şinasi’nin kaleme aldığı **Şair Evlenmesi**, yine batı tiyatrosuna uygun tarzda biçimlenmiş, diyalog düzeni gibi konuşma birimi ile sahnelenmeye yönelik bir oyun metni olması bakımından önem taşır.

Tiyatro dili Meşrutiyet döneminde bir düşünciyi dile getirmek, bunu halkın karşısında söylemek adına yazılan oyunlarda kendini gösterir. Bu nedenle oyunlar tiyatral olma eğiliminden uzaktır. Konuşma örgüsü didaktik bir söylem şekline bürünmüştür. 1950’lere kadar ki olan dönemlerde oyunlarımızda kullanılan dil ve konuşma örgüsü, daha çok tiyatroyu eğitim kurumu olarak göstermiş, yararlı bilgiler veren bir okul olarak kabul ettirmiştir.

1950’lerden sonra yaşanan toplumsal siyasal ve ekonomik değişimler, 1960larda yeni anayasanın yarattığı özgürlükçü ortam, oyun yazarlarının tiyatro bilinci edinmeleri, üniversite tiyatro bölümlerinin eğitim işlerliklerini kazanmaları konuşma örgüsü bakımından sağlam Türk Tiyatro metinlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Tiyatronun farklı bir anlatım tarzının olduğunun ilk önceleri kavranamamış olması ve dil ile ilgili yaşanan problemlerden dolayı konuşma örgüsü Türk Tiyatrosu için önemli bir biçim sorunu olarak değerlendirilmiştir.

Ortaoyunu geleneğinden etkilenen Şinasi’nin ‘**Şair Evlenmesi**’nde gündelik konuşma dilini kullandığını belirtmiştik. Meşrutiyet Dönemi yazarları da, oyunlarını konuşma diline yakın bir dille yazmışlardır. Bununla birlikte tiyatronun farklı bir anlatım tarzının olduğunu henüz kavrayamadıklarından, oyun kişileri toplumsal ve ruhsal durumlarını çoğu kez kendi ağızlarından söyleme ve anlatma biçiminde dile getirmişlerdir. Metin And bu durumu değerlendirirken şu ifadelerle yer veriyor:

“Kimi kez bu kuralların dışına çıkıldığı, olağan dışı oyunun akışı üzerinde durdurucu etkisi olan bir takım bilgi verme yollarına başvurulduğunu görüyoruz. Bunlarla daha çok söyleşme yoluyla verilemeyen veya verilmesi güç bilgiler veriliyor.”⁹⁷

Meşrutiyet dönemi, bilindiği gibi, tiyatronun toplum üzerindeki etkisinin fark edildiği bir dönemdir. Ancak bu dönem oyunlarında, halkı bilgilendirme aydınlatma, amacı yazarları, çoğunlukla didaktizme götürmüştür. Oyun yazarları oyunlarında, tiyatrocı göstermek yerine, oyun kişilerine anlattırma, söylettirmeyi yeğlemiştir.

Bu yanlışlık Cumhuriyetin ilk yıllarında da kendini gösterir. Türk halkının kahramanlığını ve yeni rejimin yararlılığını dile getirmek için yazılan oyunlar, kimi kez birbirleriyle hamasi şiirlerle söyleşirler.

Oyunda konuşma örgüsünün, oyun kişilerinin hem içyapılarını, hem düşündüklerini açımlayan, ama bunu oyunun aksiyonunu ilerletmesi gereken bir öge olarak göremeyen yazarlar, sık sık, oyun kişilerini uzun anlatmalar yapan, felsefi söylemler veren birer figür haline getirmişlerdir. Bu duruma Necip Fazıl Kısakürek’in **“Bir Adam Yaratmak”** adlı oyunu örnek gösterilebilir.

Oyunlarda konuşma örgüsünün gereksiz anlatmalar için kullanılmasının yanlışlığını vurgulayan Özdemir Nutku şu ifadelere yer veriyor :

“İyi bir oyun yazarı olmak için ozanlık şart değil, bir kimsenin ozan ruhlu olması yeter. Hatta bazen ozanlık oyunun ölçüsünü kaçırıyor. Ozan kişi çoğunca sözlere ve düşüncelere çok önem verdiğinden sahnede olduğunu unutup uzun uzun konuşmalara, tartışmalara ve felsefi genellemelere kayıyor. (...) Ben böyle ozan – oyun yazarlarında bir söylev verme merakı seziyorum. Bir oyun düşündürmelidir, ama nasıl? Sözleri kalıp kalıp yığarak üst üste fildişi kuleler yaparak değil, hareketlere göre sözleri seçerek ve düşüncüyü hareketlerden sağlayarak sahnedeki başarıyı elde etmekle ...”⁹⁸

Oyun yazarlarımızın bir kısmı da, oyun kişilerini kendi görüşleri ve sözleriyle konuşturmak istemişler, bunun sonucu olarak da, başarısız oyunlar ortaya çıkmıştır.

⁹⁷ And, *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s. 138.

⁹⁸ Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, s. 101.

Metin And, bu konuda Necip Fazıl Kısakürek'in "**Reis Bey**" adlı oyununun oynanmama nedenini bu olguya bağlarken:

*" (...) Söz Necip Fazıl Kısakürek'e gelmişken onun 'Reis Bey' ve sonra yazdığı oyunlarındaki kişilerin yerine kendisinin konuşması, onlara söyleşme yerine söylevi yakıştırması yüzünden, kişileri hiç soluk alıp vermeyen cansız kuklalar durumuna geldikleri gibi, oyunları da dramatik güçten yoksundur; Ancak okunduklarında, yazarının görüş açısını tanıtmaya bakımından ilginç olabilirler"*⁹⁹

Aynı görüşten hareket eden Murathan Mungan da şöyle der:

*"Özellikle bizim ülkemizde yazarla oyun kişisi arasında bir bağlantı vardır. Hatta bu zaman zaman özdeşliğe dönüşür.(...) Oyunları incelediğimizde kişilerin etli-kanlı, yaşayan, soluk alan bir insan tipinden çok, yazarın can veremediği, diriltemediği kuklalara benzediğini gözlemleriz. Özellikle düşünsel ağırlıklı oyunlarda kişilerin görevi, yoğun düşüncüyü biçimleyen derinsizlik sözleri iletmektir sadece. Bu sözler oyunun kişisinde takılıp kalmıştır. (...) Yazar oyun kişisini, kendi diyeceklerini söyleyen bir araç gibi görme alışkanlığından sıyrılmadıkça başarısızlığı kaçınılmazdır."*¹⁰⁰

Oyun yazarlarımızın konuşma örgüsüyle ilgili sorunları oluşturan ikinci yönün de dilden kaynaklandığını söylemiştik. Uzun yıllar günlük konuşma dili ile oyundaki konuşma örgüsünü oluşturan dil arasında yaşanan ikilem üzerinde durulmuştur. Bazı yazar ve eleştirmenler, oyunlardaki dilin, günlük konuşma dilinden farklı olması gerektiğini söylemişlerdir. Bu görüşü savunan yazarlarımızdan Reşat Nuri Güntekin, oyunlardaki konuşmaların bir şiir gibi olmasını isterken şöyle der:

*"Konuşmayı sadece 'anlatmak' vasıtasından ibaret kısas etmek doğru değildir. Onda ayrıca bir bedii unsur vardır ki, bunu meydana çıkarmaya tiyatro çok yardım eder. Tabiatla kendiliğimizden fark edemediğimiz renk ve şekil güzelliklerini bir tablo nasıl gösterirse, temaşa eseri de konuşma lisanındaki gizli şiir ve ahengi öyle duyurabilir bir hale getirir."*¹⁰¹

⁹⁹ Metin And, *Elli Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1974, 481-482.

¹⁰⁰ Murathan Mungan, "Tiyatroda Kişileştirme Sorunu", *Tiyatro* 76, İstanbul 2003, 39-41.

¹⁰¹ Aktaran: Murat Tuncay, s. 258.

Öte yandan konuşma örgüsünün dilden kaynaklanan sorunlarından biri de, Türkçe'nin özleşmesi, sadeleşmesiyle ilgilidir. Oyunların dili üzerinde açılan tartışmaların büyük bölümü de bu açıdan dildeki sadeleşme sorunlarıyla birlikte 1950 – 1960 yılları arasında yoğun bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Oyun yazarlarımızdan Sabahattin Kudret Aksal, oyun kişilerinin kullandığı dilin olabildiğince yabancı sözcüklerden arındırılmış olması gerektiğini dile getiren yazarlardan biridir:

“Şöyle, ya da böyle oyun yazarlarının da kişileri konuştururken, bir şair kadar dil kaygısı çekmesi kanısındayım. Oyun kişileri yabancı kelimelerden yazarın elinden geldiği kadar arınmış bir dille konuşurlarsa, tiyatronun unutulmuş gibi görünen bir ana kuralı, tiyatronun bir söz sanatı, gücünü sözden alan bir sanat olduğu belirlenmiş olur.”¹⁰²

Tiyatronun iletişim sağlama işlevi, kullanılan dilin anlaşılır olmasını gerekli kılmaktadır. Dildeki sadeleşme çabaları, ancak toplumun büyük kesiminin yeni, sadeleşmiş sözcükleri benimseyip kullanmasından sonra tiyatroya yansımalıdır. Oyun yazarı Cevdet Kudret, her sanat yapıtının kendi çağının dili ile yazılmasının gereğini şöyle açıklar:

“Konusunu değil bugünkü hayattan, tarihten alan eserler dahi yazarın kendi çağındaki dille yazılır.”¹⁰³

Dildeki özleşme, sadeleşme tartışmaları, Türkçe'nin belirli bir ivmede sadeleşmeye başlamasıyla durulmuş görülüyor. Sadeleşme çabaları içerisinde henüz çok yeni ve benimsenmemiş sözcükler kullanılarak yazılmış birkaç oyundan sonra günümüzde oyun kişilerinin konuşmaları anlaşılır bir düzeyde yazılmaya başlamıştır.

Ne var ki, tiyatrodaki dil, konuşma dilinden farklı bir işlev yerine getirir. Tiyatrodaki dil, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dilden yararlanır, ama tiyatro dili dediğimiz zaman, tiyatronun bir iletişim aracı olarak, bu iletişimi sağlamada bir aktarma ögesi, bir anlatım yolu olarak dilin kullanılmasını kastetmekteyiz.

¹⁰² Sabahattin Kudret Aksal, “Oyun Kişilerinin Dili Üzerine”, *Türk DiliDergisi*, İstanbul 1 Şubat 1954, s. 29.

¹⁰³ Cevdet Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1962, s. 118.

Tiyatro dilinin, estetik bir öge olduğunu ve bu ögelerin niteliklerine dikkat çeken İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

*“Bu dilin kullanıldığı olaylara estetik bir içgüdü ile ‘sahne’ der geçeriz; harp sahnesi, kavga sahnesi, cinayet sahnesi der dururuz. Eylemin dili dediğimiz bu dil, yazı dili, konuşma dili dediğimiz dillerden gövdece, yapıca, tence, tince başkadır”*¹⁰⁴

Oyunda konuşma örgüsünün yapısını oluşturan dil ile oyun metnini var eden diğer ögelerin bir birleşim içinde olması gerektiği ve “oyun dili”nin “yorum dili”ni oluşturduğunu Özdemir Nutku şu kelimelerle açıklar:

*“Tiyatro dili her an anlamlı ve etkin olabilmek için, seyircinin duygusal ve kişisel çağrışımlarına kestirmeden ve kesin bir biçimde yardımcı olmak zorundadır. Bunun için de, tiyatro dili, yorum dilidir. (...) Tiyatroda bir sözün anlamı, daha kişisel bir değer taşır; çünkü bir oyunda her sözcük ruhsal ve gövdesel bir değer kazanır. Tiyatroda bir sözcüğün tamamlanmış anlamı, bir oyuncunun fiziksel yaratışı içinde oluşan bir değerdir. (...) aynı sözcük, o sözü söyleyenin kişiliğine, içinde bulunduğu duruma ve oyundaki yerine göre çeşitli yorumları sağlar.”*¹⁰⁵

Turgut Özakman da oyun dilinin işlevinin iki önemli sacayağı bulunduğunu ifade eder:

*“Konuşturma düzeninin tiyatrodaki birçok işlevleri vardır. Anlaşmayı ya da anlatımı sağlamak, tiyatro diline yüklenmiş işlevlerden yalnız ikisidir” (...). Usta yazarların oyunları mayınlanmış toprak gibidir. Her repliğin en az iki işlevi vardır; yalnız söylenmez, oynanır da”*¹⁰⁶

Oyun yazarlarımızın oyun dilini, sahnenin olanaklarını ve tiyatroyu yakından tanıyarak ve bu konuda estetik sorunlarla ilgilenerek, oyun dilinde daha başarılı oldukları görülmektedir. Güngör Dilmen, A.Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Turgay Nar gibi yazarlar bu sentezimize güzel birer örnektir. A. Turan Oflazoğlu’nun özellikle konusunu tarihten alan oyunlarında uyguladığı şiirsel bir oyun dili ile oluşturulmuş konuşma örgüsü, hem olay

¹⁰⁴ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Dili Üzerine Düşünceler”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1951, s. 31.

¹⁰⁵ Özdemir Nutku, *Yaşayan Tiyatro*, Simurg Kitabevi, Ankara 1976, s. 121.

¹⁰⁶ Turgut Özakman, “Pazartesi-Perşembe’nin Dili” *Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal*, İzmir: Ege Üniversitesi-İzmir Devlet Tiyatrosu 1980, s. 31.

örgüsünün ele aldığı olayların düşsel bir atmosfer havasında gelişmesini sağlarken hem de oyun kişilerinin karakter boyutlarını sağlamaya yönelik bir kurgu başarısıdır.

Melih Cevdet Anday'ın “İçerdekiler” ve “Mikadonun Çöpleri” adlı oyunlarındaki konuşma örgüsü, tümüyle anlam boyutlarını genişletmek ve oyunlardaki konuşma birimleriyle, dilin ardında bir uzamın açığa çıkarılması için sağlanmaya çalışılan bir örgüdür.

Aziz Nesin ise oyunlarında, oyun kişilerinin içsel gelişimlerini konuşma örgüsüyle sağladığı aksiyona dayandırır.

Konuşma örgüsünü başarıyla kullanan yazarlar içerisinde Turgut Özakman da yer almaktadır. Özakman'ın oyunlarında uzun konuşmalar yerine, kısa ama anlamlı bir söyleşim oluşturduğu, bunun tiyatroya başarılı bir uyum sağladığı, tiyatral olanın ön planda olmasını sağlayan yegane kuvvet olduğu görülmektedir.

Konuşma örgüsüyle ilgili bu açıklamalara değindikten sonra dramatik dilin ifade biçimlerine değinmeyi uygun görüyoruz.

1.3.1. Apard

Terim anlamı olarak;

“Oyuncunun rol gereği seyircilerin duyacağı biçimde, ama öbür oyuncular sanki duymuyormuş gibi düşünmesi ya da konuşması veya oyuncunun doğrudan seyirciye dönerek konuşması.”¹⁰⁷

şeklinde tanımlanan apard, bir anlamda da kahramanın kendini nasıl gördüğüne dair sesleniştir. Monologa benzeyen bir yapı göstermelerine rağmen monologdan daha kısa olmaları ayırt edici özellikleridir. Genellikle komedyalarda güldürü ögesinin sağlanabilmesi amacıyla kullanılan apardlar oyun kişisinin bir başka oyun kişisi, durum ya da olay hakkındaki düşüncelerinin, emellerinin ve iç dünyasının bir nevi dışa vurumudur.

Apardların komedya türünde yazılan oyunlarda kullanılması ve yaygın kullanım biçimi seyirciye tesadüfen duyurulan söylemler olarak nitelendirilmektedir. Antik komedyalardan, Moliere komedyelerine ve çağdaş komedyalara uzanan yaygın

¹⁰⁷ Apard, 08.07. 20011, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

bir kullanım alanı vardır. Özellikle soytarı, uşak, hizmetçi gibi soylu kişi boyunduruğu altında bulunan ve yaşamını idame ettirebilmek için dalkavukluk yapması gereken oyun kişilerinin efendisi, sahibesi, konağının hanımı, patronu ya da bu kişilerin eş, dost, arkadaşları gibi üst tabakayı temsil eden oyun kişilerini alaya alma, gülünç yanlarını belirtme ya da düşülen durumun komikliğini ifade edebilme amacıyla oyuncunun jest ve mimiklerinden yararlanarak oluşturduğu söylem biçimi olan apardlara Moliere'in **Hastalık Hastası** isimli oyunundan örnek verelim.

ARGAN- Gel kızım Angelique, gel; tam zamanında geldin; ben de sana bir şey söylemek istiyordum.

ANGELIQUE – Buyurun, dinliyorum babacığım.

ARGAN – (Oturaklı iskemleye koşarak.) Biraz dur. (Toinette'e) Bana bastonumu verin. Şimdi gelirim.

TOINETTE – (Alay ederek.) Çabuk olun efendim, çabuk olun; her işimiz tamamdı da bir Mösyö Fleurant'ın lazımlığı eksikti!¹⁰⁸

Toinette isimli oyun kişisi, baş oyun kişisi olan Argan'ın hizmetçisidir. Oyunda Argan'ın hastalık hastası olan kişiliğinden istifade ederek zaman zaman bu tür söylem biçimlerine başvurarak komik unsurun ön plana çıkmasını sağlar. Apardların sırf komiklik unsurunu ön plana çıkarmak için kullanıldıklarını söylemek yanlış olur. Elbette bu özellik çok baskın bir taraftır. Ancak komedyaların, gerçekliği komiği kullanarak verme özelliklerini göz önünde bulundurduğumuzda bu söylemlerin komikle beraber seyirciyi düşünmeye sevk ettiği ve seyirciye oyunun mesajının iletilmesinde önemli bir rol oynadığı da unutulmamalıdır.

1.3.2. Tirad

Bir dramatik ifade biçimi olan tirad;

“Kendi içine kapalı uzun replik ve karşılıklı hızlı söz alışverişinin yani diyalogun tam karşıtı.”¹⁰⁹

şeklinde tanımlanmaktadır.

¹⁰⁸ Moliere, *Hastalık Hastası*, Karınca Yayınları, İstanbul 2003, s. 22.

¹⁰⁹ Tirad, 09.07.2011, <http://www.tiyatronline.com/sozlukt.htm>.

Tiyatro oyuncusu tiradını söylediği an, sahnede adeta yalnızmışçasına hareket eder. O an bulunduğu ortamdan kopmuş, adeta bir başka dünyanın içinde yer bulmuştur kendine. Bir duygu yoğunluğunun ifade biçimidir adeta. Oyuncu seyirciyle dertleşiyormuş gibi içini döker. Konuşma uzun olduğu kadar tumturaklı bir şekle de sahiptir. Ancak bu tumturaklılığı sağlama adına oyun yazarı bir tiradı gereğinden fazla uzatırsa seyirciyi oyundan uzaklaştırmış olur. Bununla da kalmayarak oyuncuyu da sahne üzerinde zor durumda bırakır, yorgun düşürür. Bu bakımdan oyun yazarı, tirad sahnelerinde seçtiği cümlelerle etkileyici olmanın yanı sıra seyirciyi oyunda tutmaya ve oyuncuyu zorlamamaya da dikkat etmelidir. Bir tiradı canlandıran oyun kişisi ifade ettiği büyülü sözlerle bütünleştiği ölçüde karşısındaki seyirciyi etkiler, duygu ve düşünce yoğunluğuna sokar. Oyun kişinin, jest ve mimikleri yani beden dili ile vurgu ve tonlamaları, tiradla bütünleşince sahnenin tiyatrallığı tamamlanmış olur. Oyun kişinin hareketi, yani eyleme geçiş sahnesinden önce söylediği tirad, seyircide trajik etki bırakması, merak unsurunu uyandırması ve ilerleyen sahnelerde olay örgüsünün belirlenmesi açısından önemlidir. Tezimizin konusunu içeren A.Turan Oflazoğlu'nun **IV. Murat** isimli oyununda IV. Murat karakterini canlandıran oyun kişinin aşağıda vereceğimiz tiradı biraz önce bahsettiğimiz özellikleri içinde barındırması bakımından önemli bir örnektir.

SULTAN MURAT – Kur'an'dır bu!

Her karanlığı aydınlatandır bu!

Bütün sözlere, bütün eylemlere hakandır bu!

(Kalabalığın üstüne yürür.)

Kur'an'dır bu!

Yerin göğün sırrını kesin buyruklarla açıklayandır bu!

Tekmil peygamberleri doğrulayandır bu!

Kur'an'dır bu!

(Yavaş yavaş tahtına doğru çekilerek)

O doğmayan ve doğurmayanın ağzından, doğrudan doğruya onun ağzından konuşandır bu.

O ki yerde insanların yürek vuruşunu ayarlayandır, gökte yıldızların dönüşünü sağlayandır.

Onun ağzından konuşandır bu!

(Oturur.)

Kur'an'dır bu!

(Bekler. Kalabalık büyülenmiştir. Murat, Kur'an'dan bir yer açar, sessiz okur, sonra.)

Sultanlar sultanı Hud suresinde buyuruyor ki:

“Büyüğünüz sizden nasıl davranmanızı isterse, öyle davranacaksınız kullarım!”

Sorarım size: Bu kitabın yanıldığını ileri sürecektür müslüman var mı içinizde?

Sultanlar sultanı Et-tevbe suresinde buyuruyor ki:

“Ey inananlar, Tanrıdan korkun ve sadık kişilerle beraber olun!”
“İnananlar” deniyor...

Tanrıya inanmayan müslüman var mı içinizde?¹¹⁰

Görüldüğü gibi oyun kişisi tiradlarda, açıklamalar yapar, sorular sorar, eğer bir olayda suçlu bulunmuş ise suçlu olamadığına dair deliller ortaya atar, kendilerinin özverilerinden bahsederler. Bununla birlikte aşağıda örnek olarak verdiğimiz tiradın kullanımını gözden geçirdiğimizde kanıtlar ya da doğrulamaları onaylamak için değil daha çok kişi ilişkilerinin ve kişilerin durumlarının açılımı olarak kullanıldığını görürüz.

ANNE: Seni ben mi, ben mi doğurdum Roberto? Sen benden mi çıktın? Seni burada doğurmuş olmasaydım, seni çıkarken görmeseydim, sonra da beşiğine konulana kadar seni izlemeseydim; beşiğine konulduğundan itibaren gözlerimi üzerinde ayırmamış olmasaydım; vücudundaki değişimleri görmeyecek kadar onları

¹¹⁰ A.Turan Oflazoğlu, IV. Murat, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s. 87.

*fark etmeyecek kadar yakından izlememiş olsaydım şu yatakta, benden çıkanın aynısını şimdi karşımda görecektim kadar yakından izlemiş olmasaydım, karşımdakinin oğlum olduğuna inanamazdım. Oysa, seni tanıdım Roberto, vücudunun biçimini, boyunu, posunu, saçının rengini, gözlerinin rengini, ellerinin biçimini... Sadece annenin boynunu okşamaya, öldürdüğün babanın boynuna sarılmaya kullandığın ellerini tanıdım. Yirmi dört sene boyunca öylesine uslu duran çocuk, neden birden deliriverirdin? raydan nasıl çıktın, Roberto? Dipsiz bir kuyuya düşmen için bu doğru yolun üzerine kim bir ağaç gövdesi bıraktı? Roberto, hendeğe düşüp paramparça olan bir araba tamir edilemez. Rayından çıkmış bir tren rayların üstüne tekrar oturtulmaya çalışılamaz, bırakılır unutulur. Seni unutuyorum. Roberto, seni unuttum.*¹¹¹

Bu da tiradın farklı bir yönünü ortaya çıkarıyor. Anne, Zucco'ya sevginin nasıl nefrete dönüştüğünü haykırmaktadır.

1.3.3. Monolog

Yunancada 'monos' tek ve 'logos' konuşma kelimelerinin bir araya gelmesiyle adlandırılan monologu Aziz Çalışlar şöyle tanımlar :

*“Diyaloğa, karşılıklı söyleşmeye karşıt, eyleme içerili tek başına konuşma olan oyun dili.”*¹¹²

Yılmaz Arıkan'da benzer bir tanımlı şöyle dile getirmektedir :

*“Genelde düşündüren, lirik veya hitabi uzun konuşma. Önsöz veya sonsöz gibi direkt olarak seyirciye söylenebilir veya Shakespeare'in Othello'sunun I. sahnesindeki konuşması gibi oyun içinde yer alabilir.”*¹¹³

Oyun kişisi bir olayla baş basadır ve kendisi ile konuşarak bazen olayın üstesinden gelmeyi, rahatlamayı amaçlarken bazen de yaptığı ya da yapmadığı işlerin öz eleştirisini gerçekleştirir. Monolog oyuncunun tam bir ruh hali yansımasıdır aslında. Çağdaş Fransız tiyatrosunun yeni dramatik yazınının önde gelen yazarlarından ve özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısının en özellikli

¹¹¹ Ayça Akarçay, *Bernard Maries Koltés Seçme Oyunlar “Roberto Zucco”*, Dost Kitapevi, Ankara 2003, 31-32.

¹¹² Çalışlar, s. 438.

¹¹³ Yılmaz Arıkan, *A' dan Z' ye Tiyatro Klavuzu*, Pozitif Yayınları, İstanbul 2006, s. 282.

yaratıcılarından biri olarak kabul edilen Koltes'in oyunundan vereceğimiz monolog, bu açıklamaya güzel bir örnek teşkil etmektedir;

ABLA - Güvercinim nerede? Hangi pisliğe sürüklemişler onu? Hangi rezil kafese kapatmışlar? Hangi sapık, hangi ahlaksız hayvanların arasındaymış? Seni bulmak istiyorum kuşum, seni ölene dek arayacağım. (Bir süre.) Erkek, dünyanın barındırdığı iğrenç hayvanlarından en iğrencidir. Erkeğin beni tiksindiren bir kokusu var. Lağımdaki sıçanlar, balçıktaki domuzlar, leşlerin çürüdüğü gölcük kokusu. (Bir süre.) Erkek pistir, erkekler yıkanmazlar, salgılarının pisliğini ve iğrenç sıvılarını biriktirirler; bunlara çok değerli bir şeymiş gibi hiç dokunmazlar. Erkekler birbirlerini koklamazlar çünkü hepsi aynı kokar. Bu yüzden birbirleriyle sık sık görüşürler, bu yüzden orospularla görüşürler, çünkü bunlar para için bu kokuya katlanırlar. Bu ufaklığı öyle çok yıkadım ki. Akşam yemeklerinden önce, sabahları, öyle çok yıkadım ki; sırtını, ellerini fırçayla ovdum, tırnaklarının altını fırçaladım, saçlarını her gün yıkadım, tırnaklarını kestim, her gün tepeden tırnağa sıcak su ve sabunla yıkadım. Onu bir güvercin kadar beyaz tuttum, tüylerini kumru gibi perdahladım. Onu korudum; onu lekesiz beyazlığı dünyanın ve erkeklerin pisliğine değip lekelenmesin, erkeklerin o illet kokusundan zehirlenmesin diye hep temiz bir kafeste tuttum. Şu, sıçanların sıçanı, pis kokan domuz, kokuşmuş abisi onu kirletti, çamura sürükledi, onu saçlarından pisliğine sürükledi. Onu öldürmeliydim, onu zehirlemeliydim, kumrunun kafesinin çevresinde dolaşmasına izin vermemeliydim. Aşkımın kafesinin çevresine tel örgüler koymalıydim. O sıçanı ayağımın altında ezip sobada yakmalıydim. (Bir süre.) Burada her şey pis. Tüm bu şehir pis ve erkeklerle dolu. Yağsın yağmur, daha da yağsın ki küçük kumrumu bulunduğu pislikte biraz yıkasın.¹¹⁴

Monolog bir ablanın kardeşine ait duygularının ifadesidir. Koltes, yalnızlığın, çaresizliğin, zamanında kıymeti anlaşılmayan kişilere duyulan özlemin, elden giden fırsatların ardından bakmanın üzüntüsünü sunar. Bu gerçekte zamanında yapılmayan iletişime ve verilmeyen sevgiye bir sesleniştir. Koltes, ailenin kızlarını sevgiden yoksun bırakmaları ve aile içi iletişimsizliğe dikkat çeker ve bunları kız çocuğunun bir hayalperestin peşinden karanlığı yol almasına bir sebep olarak gösterir.

¹¹⁴ Akarçay, 67-68.

Koltes'nin monologu mesajlarla iç içedir. Koltes, kardeşinin başına ne gelirse gelsin şartsız kabullenişini bize ders vermek istercesine vurgulamaktadır. Bu mesajlarda, aile içi şiddetin sonuçları, aile içi sevgisinin getireceği sonuçları ve önemi, aile içi iletişim ve ne olursa olsun kişilerin şartsız affedilmesi üzerinde durulan konulardır. Önemli olan insandır ve şartsız bağışlayıp kabullenmedir. Koltes'in bu diyalogu içerdiği birçok mesajla da önemli bir hal almaktadır. Ayrıca, oyundaki bu monologu incelediğimizde erkeklerden insan değil de hayvanmış gibi bahseden, onlardan öğrenen, hatta daha ileri giderek birinci dereceden akrabası olan erkek kardeşini öldürmediği için pişmanlık duyan bir kadınla yüzleşmekteyiz.

Aziz Çalışlar, monologun oyun metninde çeşitli işlevlerine göre sınıflandırıldığını ifade eder:

“1. Klasik tragedyada, sahnenin boş kalmaması ilkesine uymak için giriş çıkışlarda kullanılan “geçiş monologu”; 2. Sahnede gerçekleşmemiş olayları anlatmak ya da daha önce sahnelerde yer alan olayları özetlemek için sergileme amacıyla kullanılan “epik monolog”; 3. Oyun yazarının yada oyun kişinin duygularını dile getirmek için kullanılan “lirik monolog”; 4. Antik tiyatrodaki koronun kalkmasından sonra, onun görevini gerçekleştirmek için, oyun kişinin, daha önceki olayları ya da oyunda eylemi değerlendirdiği, kendi düşüncelerini dile getirdiği “yansıtıcı monolog”; 5. Oyunda eylemi etkileyecek biçimde oyun kişinin iç çatışmasını veren “çatışma monologu” ya da “iç monolog”. İç monolog, tek kişilik oyunlarda, bir oyunun tüm oyun dilini ve yapısını oluşturur (örneğin Krapp'ın Son Bandı, Beckett; İnsan Sesi, Cocteau)”¹¹⁵

Nikolay Gogol'ün komedya türünde kaleme aldığı **Müfettiş** adlı oyunda efendisinin eleştirisini yapan uşak Osip'in serzenişleri, monolog ifade biçiminde karşımıza çıkan bir başka örnektir.

Sahte Müfettiş Hlestakov, uşağı Osip ile otelde rehin kalmışlardır, Uşağı Osip, otel odasında, kendi yaşamı, efendisiyle ilişkileri üzerin kendi kendine konuşmaktadır.

OSİP - (Efendisinin yatağına uzanmıştır) Allah belasını versin. Açlıktan geberiyorum. Midem bomboş... karnım gur gur ötüp duruyor. Ah bir eve dönsek! Ne

¹¹⁵ Çalışlar, s. 438.

yapsam bilmem ki? Piter'den çıkalı iki ay oluyor. Çapkın, yolda elindekini, avucundakini yedi, bitirdi. Şimdi de süt dökmüş kedi gibi düşünüyor. Bol bol yol paramız vardı. Ama kendisini nasıl gösterecek? (Taklit ederek) 'Hey! Osip, git, bir oda tut, en güzel odayı tut. En iyi tarafınan da yemek ısmarla. Ben, öyle olur olmaz yemekleri yemem. Bana yemeğin en iyisi gerek.' Önemli bir adam olsa ne ise, küçük bir kayıt memuru! Önüne gelenle dost olur, sonra da başlar kumar oynamaya. İşte sonu böyle oluyor. Off... bıktım bu yaşamdan. Vallahi, köy daha rahattı. Orada kent yaşamı yoktur ama üzüntüsü de azdır... Bir kadın alırsın, ondan sonra ömrün boyunca keka, ye böreği, yat aşağı. Elbet doğrusunu söylemek gerekirse, Piter'de yaşamak çok güzel. Yalnız, iş parada... Para olduktan sonra, günler daha ince, daha politikalı geçer. Tilaturalar, dans eden köpekler, hepsi önünde... ne istersen var. Herkes ince, nazik konuşur. Daha nazik konuşanlar var ama, onlar soylular. Bir pazara gidersin. Satıcılar bağıırır: 'Buyurun, bayım.' Diyelim salda giderken bir memurun yanında bile oturursun. Kibarlık görmek istiyorsan bir mağazaya git. Orada emeklinin biri sana askerlikten açar. Gökyüzündeki yıldızların neye yaradığını, ne olduklarını anlatır. Onları sanki avucunun içi gibi öğrenirsin. Bazen yaşlı bir subay karısı düşer... bazen de bir hizmetçi girer, ama bir içim su... öf... öf... öf! (Güler, başını sallar) Hey canına yandığımın... ne muameledir o! Hiç kaba bir sözcük işitilmez. Herkes sana, siz der. Yürümekten mi bıktın, atla bir arabaya, bey gibi kurul. Parasını vermek istemiyorsan, onun da kolayı bulunur: Her evin iki kapısı vardır. Birinden girer, ötekenden çıkarsın. Şeytan bile bulamaz seni. Yalnız, bu yaşamın kötü bir yanı var: Kimi zaman karnını güzelce doyurursun, kimi zamanda, işte bugünkü gibi açlıktan geberirsin. Ama bütün suç onda. Halimiz duman, başımız dertte yahu. Babası para gönderiyor. İnsan biraz tutumlu olur, değil mi? Nerede... başlar hovardalığa. Arabadan aşağı inmez, her gün tilatura için bilet al, bir hafta sonra ne görürsün? Yeni frağını bitpazarına satmaya yolluyor! Gömleğine varıncaya kadar sattığı oldu. Üstünde bir ceket, bir de kaputu kaldı. Vallahi böyle. Kumaşı da ne güzeldi ama! İngiliz. Bir frak 150 rubleye mal olur, ama bitpazarına götürdün mü, vere vere 20 ruble verirler. Hele pantolon, yok pahasına gider. Bu duruma düşmesinin nedeni de ne? Akli havada, ondan! İşine gücüne gideceğine piyasaya çıkıyor, kumar oynuyor. Ah, beyefendi bunu bir öğrenirse, vallahi, memurmuş, falanmış dinlemez, pantolonunu indirir, basar sopayı, bizimki de dört gün rahat

*oturamaz. İnsan memursa, memurluğunu bilmeli. İşte, şimdi de otelci: ‘Birikmiş borçlarınızı ödemezseniz, artık yemek vermem.’ dedi. Peki, parayı veremezsek ne olacak? (İç çeker.) Ah Yarabbi, bir kaşık çorba olsa. Vallahi bana öyle geliyor ki, şimdi bütün dünyayı yiyebilirim. Kapıyı vuruyorlar... O olmalı. (Yataktan fırlar.)*¹¹⁶

Diyalog ve monolog ilişkisine değinmekte de fayda görüyoruz. Diyalog, bilindiği gibi iki kişinin karşılıklı konuşması ve sohbetidir. Bu anlamıyla diyalog, tek kişinin veya kişinin kendi kendine konuşması anlamına gelen monologun zıddıdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey, diyalog veya monolog iki veya tek kişinin alelade konuşması anlamına gelmiyor olmasıdır. Diyalog, bir konu etrafında iki farklı görüşe sahip iki veya daha fazla kişinin konuşmasıdır. Dolayısıyla diyalog, konuşmada tarafların iki veya fazla kişi olmasından ziyade farklı iki görüşün tartışılmasını ifade eder. Buna karşılık monolog, konuşmada tek veya fazla kişinin olmasından ziyade benimsenen tek ve aynı bir görüş üzerinde konuşulmasıdır. Diyalog fikir ayrılığını, monolog fikir birliğini ifade eder. Diyalog fikir ayrılığı üzerinde konuşma olduğu için bir konuda ayrı iki fikri konuşan ister istemez en az iki kişi veya iki taraf olacaktır. Monolog aynı fikir üzerinde tartışma olduğundan, sayıca birden fazla kişi de olsa, tartışma yine monologdur.

1.3.4. Öndeyiş / Prolog

Antik Yunan oyunlarında koronun sahneye çıkmasından önce söylenen bölüm olarak tanımlanan öndeyiş ya da başka bir ifadeyle prolog, oyun üzerinde bazı açıklamaların yapıldığı yerdi.

*“Bir yapıtta, (özellikle tiyatroda) asıl konu olarak ele alınan olaylardan önce, geçmiş birtakım başka olguları anlatan ilk bölüm.”*¹¹⁷

Öndeyiş ifade biçimi yalnız bir oyun kişisi tarafından seyirciye söylenen, bir çeşit anlatıcının bölümü olarak da adlandırılan bir yapı arz etmektedir. Antik oyunlarda bu başlangıç bitince koro oyun alanına girer ve oyun bitinceye kadar kalırdı. Günümüz çağdaş oyunlarında da kullanılan bir dramatik söylem biçimi olan öndeyiş, oyundan önce okunan ve oyunu hazırlayan küçük şiir veya nesir parçalarıyla oluşturulmaktadır.

¹¹⁶ Nikolay Gogol, *Müfettiş*, Adam Yayınları, İstanbul 1991, s. 65.

¹¹⁷ Öndeyiş, 08.07. 20011, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

Gösterim Terimleri Sözlüğü’nde, öndeyiş “Oyunun ana bölümünden önce bilgi vermede kullanılan giriş bölümü” biçiminde tanımlanmakta ve işlevini açıklamak için de, çok dar anlamda, “oyuna konu olan olgudan önce geçenleri özetler.” denilmektedir.¹¹⁸

A Dictionary of Literary Terms’de öndeyiş, eserin açılış kısmı, o eser ile ilgili bir tanıtma ya da giriş anlamında ele alınmakta, 17. ve 18. Yüzyıl tiyatrolarında yaygın olarak kullanıldığından söz edilmektedir.¹¹⁹

Dictionnaire du Theatre’da, ise öndeyiş, oyundan önceki bölüm olarak nitelendirilmekte ve bir başka anlamı üzerinde durulmaktadır. Pavis’e göre, bir oyuncu (bazen oyunun yönetmeni ya da organizatörü) seyirciye ‘hoş geldiniz’ demek, birkaç temel konu ile oyunun başını bildirmek ve oyunu anlamaları için gerekli bilgileri vermek için seyirciye doğrudan seslenir. Oyunun bir çeşit “önsöz”ü gibidir. Aynı kaynakta, evrimine de değinilen prologun, gerçekçilikle birlikte ortadan yavaş yavaş kalktığı belirtilmekte, ekspresyonist ve epik dramaturjide yeniden ortaya çıktığı bilgisi verilmektedir.¹²⁰

Aziz Çalışların Tiyatro Kavramları Sözlüğü’nde öndeyiş, kaynağına inilerek açıklanmakta, Antik Yunan tiyatrosunda, eylemin başında koronun giriş konuşması, olarak tanımlandıktan sonra, Antik Yunan döneminden günümüze kadar gelmiş olan öndeyişin daha çok epik tiyatro ve belgesel tiyatroda kullanılmakta olduğu belirtilmektedir.¹²¹

Yukarıdaki kaynaklardan da anlaşıldığı gibi öndeyişin daha iyi tanımlanabilmesi için kökenine inmek bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. George Thomson’a göre, Antik Yunan oyunlarında,

¹¹⁸ Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s. 104.

¹¹⁹ J.A.Cuddon, *A Dictionary of literary Terms*, (Çeviren: Engin Kısmet), London: Penguin Books, 1982, s. 534.

¹²⁰ Partice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, (Çeviren: Engin Kısmet), Paris: Editions Sociales, 1987, 304 - 305.

¹²¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1992, s. 150.

“Ön oyunun prolog eklenmesinden önce (erken bir yenilikti bu) tragedya gösterimleri, orkestraya giriş ve çıkışlarında koronun söylediği bir parçayla başlar ve biterdi.”¹²²

Daha sonra, hem tragedyalarda hem de komedyalarda öndeyişin yer aldığını biliyoruz.

Öndeyişin sahne düzleminde ortaya çıkmasının farklı nedenleri vardır. Bunlardan en önemlisi Antik Yunan tragedyalarında bir özellik olarak karşımıza çıkan zaman unsurudur. Tragedyada sahnelenen olayın bir gün içerisinde başlayıp bitmesini esas alan zaman kavramından dolayı oyun yazarı, bir kısıtlamayla karşı karşıya kalmıştır. Sahnede anlatmak istediği olayı uzun bir sürece yayamayan bu yüzden de trajik etki adını verdiğimiz etkiyi izleyici üzerinde hissedemeyen yazarlar bu söylem biçimiyle önlerindeki engeli bir şekilde aşma gereği duymuşlardır. Euripides’in öncülüğünü yaparak dramatik metinlere kazandırdığı öndeyiş sayesinde oyunda anlatılan ve sahnede canlandırılacak olan konunun öncesine dair seyirciye bilgi verilerek, dramatik etkinin daha güçlü yaratılması hedeflenmiştir.

Euripides çoğu zaman olayın dışında kalan yabancı bir kişinin aracılığıyla durumu anlatmayı, hatta daha önceden bütün oyunun bir özetini yapmayı düşünmüştür. Bu kişi genellikle bir tanrıdır. Bu metot önce yeni komedi yazarları sonra da latin komik tiyatrosu tarafından da benimsendi. Ortaçağda mirakl’ler ve mister’lerden önce bazen dua şeklinde prologlar okunurdu. Bununla beraber, biçimleri sağlam bir şekilde tespit edilmiş olan klasik trajedi ve komedilerden prologlara yer verilmemesi de mümkündü.

Öndeyiş, seyircinin oyuna daha iyi motive olmasını sağladığı gibi, yazarın oyun seyircisine söylediği ilk sözler olması bakımından da önemlidir.

Öndeyişin çeşitli dönemlerde tiyatrodan ne tür amaçlarla kullanıldığına yönelik bilgi veren Yılmaz Arıkan, şunları söyler:

“Yunan trajedisinde ilk koronun girişinden önceki aksiyonda kullanıldı; Euripides sonraları bunu bir monolog içinde uyguladı. Ortaçağ dramasında prologun bir teşrifatçı tarafından söylendiği görülür. Elizabeth döneminde yaygın

¹²² George Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul, 1990, s. 205.

olarak kullanıldı ve neo-klasik oyun yazarları tarafından korundu. Naturalist drama öndeyişi kullanmaz ama 20. yüzyıl epik ve diğer tiyatro biçimleri buna geri dönmüşlerdir.”¹²³

Öndeyiş bir dramatik söylem biçimi olmasının yanı sıra oyun metni için bir bölüm olarak da tanımlanmaktadır. Oyun içinde üstlendiği işlevler bakımından olay dizisine ve dramatik etkiye büyük katkı sağlamaktadır. Bu işlevleri sıralayan Arıkan :

“Prologun işlevi çeşitlidir; atmosferi yaratır, gerekli bilgileri sağlar, seyircinin oyuna girişini, seyirciler ve gösteri arasında doğrudan ve samimi bir ilişki kurarak sağlamlaştırır.”¹²⁴

Euripides’in, **Alkestis** adlı oyununun öndeyişinde, tanrı Apollon, Admetos’un sarayının önüne gelerek, aslında seyirciye, oyun öncesi olup bitenleri anlatır.

"Sahne Admetos'un sarayının cephesini gösterir. Apollon elinde yay, omuzunda sadak saraydan çıkar.

APOLLON - Ey bir tanrı olduğum halde içinde hizmetçilerin sofrasına oturmaya katlandığım Admetos'un sarayı! Buna Zeus sebep oldu. Oğlum Asklepios'u alevden bir okla göğsünden vurarak yıkmıştı. O zaman ben de hiddetimden Zeus'un yıldırımını yapanları, Kiklopları öldürdüm, işte bana aylıkçıların talihi nasib oldu. Babam da beni ceza olarak fani bir insana hizmet görmeye mecbur etti. Bu memlekete gelerek, efendimin öküzlerini otlattım ve bu evi bu saate kadar korudum. Zira ben ki adilim, Pheres'in oğlunda adil bir insan buldum. Onu kader tanrıçalarını kandırarak ölümden kurtardım. Bu tanrılar Admetos'un kendi yerine, yerin altındakilere bir başka ölü verdiği takdirde ölümden kurtulmasına hatırım için razı oldular. O da birer birer bütün dostlarına, babasına ve kendini doğuran ihtiyar anaya başvurduktan sonra, kendisi için ölmeye ve aydınlığı bir daha görmemeye razı olan bir tek insan olarak, karısını buldu. Şimdi evde kolları onu can çekişir halde tutuyor, çünkü bu kadının ölmesi icab eden gün gelip çatmıştır. Bense üzerime bir serpinti bulaşmasın diye, çatısı benim için çok muazzez olan bu sarayı terk ediyorum. İşte Ecel şimdiden gelmiş; Alkestis'i Hades'in ülkesine indirmeye hazırlanan bu ölüm müekkilini çok yakından görüyorum. Tam zamanında yetişti, zaten öleceği günü bekliyordu.

¹²³ Arıkan, s. 332.

¹²⁴ Arıkan, s. 332.

*Ecel elinde kılıç görünür. Sakallıdır, büyük kanadları vardır ve siyahlar giymiştir.*¹²⁵

Oyunun öndeyiş bölümünde yer alan, Apollon'un alıntıladığımız bu anlatısı, her şeyden önce serimlemeye katkıda bulunmaktadır. Seyirciler, söz konusu anlatıdan, Apollon'un bulunduğu yerin neresi olduğu, onun neden orada bulunduğu, daha önce nelerin yaşandığı, olayların neden ve nasıl o aşamaya geldiği, şimdi hangi aşamada bulunduğu ve nereye doğru gelişeceği konusunda bilgi sahibi olacaklardır. Bilgi sahibi olacakları bir başka konu da oyunun önemli kişileri olan Admetos'la Alkestis'in kişilikleri ve aralarındaki ilişkinin niteliğidir. Oyuna giriş niteliğinde olan bu anlatı aracılığıyla seyircilerin öncelikli bilmeleri gereken konular bir an önce onlara açıklanmış olmaktadır. Gerçi, oyunun öyküsünün mitolojiden alındığı ve o dönem seyircilerinin büyük bir olasılıkla öyküyü bildiği göz önünde tutulacak olursa, yapılan açıklama bir hatırlatma niteliğindedir.¹²⁶ O dönemde oyunla ilgili bir broşür ya da program dergisinin olmadığını bildiğimize göre, Apollon'un ağzından aktarılan anlatının bu açıklı bilgilendirme-hatırlatma işlevi daha iyi anlaşılacaktır.

Ele aldığımız ifade biçiminde yer alan anlatının bir işlevi de "hazırlık"tır. Yukarıda sayılanlara ek olarak, tanrılarla tanrılar ve tanrılarla ölümlüler arasındaki ilişkiler açıklanmakta, serimlenmektedir. Anlatıda belirtildiğine göre, aslında bir tanrı olan Apollon, "tanrıların tanrısı, tanrıların babası, büyüğü"¹²⁷ olan Zeus tarafından cezalandırılmış ve bir ölümlü olan Kral Admetos'un hizmetinde çalışmıştır. Verilmiş olan bu bilgi, yapılmış olan bu açıklama bir yandan oyunun öyküsünün geçmişini serimleyip aydınlığa kavuştururken, bir yandan da tanrılarla insanların yaşayışlarının birbirinden pek farklı ve kopuk olmadığı, aralarında dostluk, düşmanlık, mücadele gibi ilişkiler olabildiği konusunda da seyircileri bilgilendirmekte, oyunda daha sonra olabilecek benzer ilişki ve olaylara hazırlamaktadır. Nitekim oyunun sonunda da, güçlü ve kahraman Herakles, dostu olduğu ve konuk geldiği Admetos'un karısı Alkestis'in öldüğünü öğrenince hemen ölüm tanrısı (Ecel) Thanatos'un ardına düşecek, onunla dövüşecek ve Alkestis'i kurtaracaktır. Seyirciler, tanrılarının kendi aralarındaki ve insanlarla olan ilişkilerin niteliğini oyun başlarken, anlatı aracılığıyla

¹²⁵ Euripides, *Alkestis*, (Çev: Ahmet Hamdi Tanpınar), Milli Eğitim Basımevi, Ankara 196, 5-6.

¹²⁶ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, s. 43.

¹²⁷ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1997, s. 293.

öğreneceklerinden daha sonra benzer ilişki ve olaylara şaşırmayacaklar, oyunun sonundaki sürprizi algılamada ve kabul etmede zorlanmayacaklardır.

Öndeyiş de ki anlatının ikinci önemli işlevi ise, seyircileri oyuna ısındırması ve daha sonra olacıklara hazırlamasıdır. Oyunda ilk görülecek olan kişi Apollon (ya da onu oynayan oyuncu) olacağından, seyirciler, oyunun başlamakta olduğunun farkına varacaklar, oyunu seyretmeye odaklanacaklardır. Aynı anlatıda, “şuan” da ki durumun açıklanması, bir merak da uyandıracaktır. Anlatılanlar ve açıklananlar, küçük bir düğüm niteliği taşımaktadır. Seyirciler, öncelikle, ölüm günü gelen Alkestis’in nasıl bir halde olduğunu, Ecel’in bir an önce canını alıp alamayacağını merak edecekler ve oyunu büyük bir ilgiyle izlemeye başlayacaklardır. Bu nedenle, prolog içinde incelediğimiz anlatı, seyircilerin ilgisini çekme, onları oyuna ısındırma ve duygusal olarak hazırlama konusunda da önemli işlevler yüklenmektedir.

Aristophanes’in, bazı oyunlarının öndeyiş bölümünde, anlatıcıları çok işlevli bir biçimde kullandığı görülmektedir. Onun, **Eşek Arıları Yargıçlar** adlı oyununda öndeyiş bölümünde anlatıya yer verilmiştir. **Eşek Arıları’nda** Philokleon’un Sosias ve Ksantias adlarındaki iki kölesi atışıp birbirlerine o gece gördükleri düşleri anlattıktan sonra, oyunun öyküsünün oyun başlamazdan önceki kısmını anlatarak seyirciyi bilgilendirirler. Bu anlatının doğrudan seyirciye anlatılması ve seyircilerin oradaki varlığının farkında olduklarını belirtmeleri göze çarpan bir diğer unsurdur.

SOSİAS – Haydi artık, iş başına: seyircilere konumuzu anlatalım. Ama küçük bir giriş yapalım önce: Bizden öz şiir möz şiir beklemeyin bu oyunda. Ama eşek şakası yapacak da değiliz size. Bizi beğenesiniz diye size avuç dolusu ceviz atmayacağız. Gülesiniz diye de Herakles’in elinden lokmasını almaya, ya da Euripide’i kötülemeye niyetim yok! Bugünlerde alkış toplayan Kleon’a bile yüklenecek değiliz. Pek budalaca olmayan küçük bir konumuz var. Yukarının aşağısında, aşağının yukarısında bir şey.

Şu yukarıda, damın üstünde uyuyan koca adam bizim efendimiz. Babasını eve kapadı: dışarı çıkması yasak, bizim işimiz de onu kollamak. Babasını neden mi kapadı eve? Bir acayip derde tutulmuş babası, öyle bir dert ki, biz söylemezsek dünyada bilemezsiniz ne olduğunu boşuna kafa yormayın, bulamayacaksınız. Bilmek istiyorsanız, susun da söyleyeyim size: Adam yargıçlık hastalığına tutulmuş, delisi olmuş bu işin. Tek düşüncesi adam yargılamak. Hep yargıçlar arasında, hem de en ön

sırada oturmasa kahrından ölecek. Geceleri uyku girmiyor gözüne. Bir an dalsa hemen mahkemede buluyor kendini rüyada. Oy vermekle öylesine bozmuş ki adam, gece yatağından fırlayıp oy kupası arıyor karanlıkta. Gençler nasıl duvarlara sevdiklerinin adını yazarsa, bu da oy kupası resimleri çiziyor. Bir sabah horozu gün doğarken öttü diye mahkemeye verdi hayvanı. Horoz sanıklardan rüşvet almış da mahsus geç ötmüş; bizimki duruşmaya vaktinde yetişmesin diye. Şimdi artık akşam yemeğini yer yemez, getirin pabuçlarımı! diye bar bar bağıırıp mahkemenin yolunu tutuyor, gidip orada bir sütuna dayanıp uyuyor, gün doğarken mahkemede hazır bulunsun diye. Mumlarla mühürlerle oynamaktan eşek arılarına dönmüş bir halde geliyor eve. Çakıl taşı tükenir de oy kupasına taşını atamaz diye o kadar çakıl taşı topladı getirdi ki, bahçe deniz kıyısına döndü. Kısacası yargı margı derken oynattı adam. Onun için kapadık eve, kaçmasın diye de nöbet bekliyoruz ikimiz. Oğlu çok üzüyor babasının bu haline. Önce sokaklarda yargıç kılığıyla dolaşmasına engel olmak istedi, baş edemedi. Sonra hamamlara soktu, müşhiller içirtti: Nafile. Davullu dümbelekli büyücüler tuttu, büyü şenlikleri yaptırdı. Bizimki bir davulu kaptığı gibi soluğu mahkemede aldı. Bütün bunlar işe yaramayınca adamı bir gemiye bindirip Asklepios tapınağına yolladık. Ertesi sabah mahkemedeydi yine. Sonunda evin çevresine bir ağ da gerip bekçilik ediyoruz gece gündüz.¹²⁸

Alan ve Sosias adlı kölenin ağzından seyircilere aktarılan bu öndeyiş anlatısının en önemli işlevlerinden biri serimlemeye bulunduğu katkıdır. Anlatı, bir serilmeme için önem taşıyan, o kişilerin kim oldukları, nerede bulundukları, öykünün öncesinde neler olup bittiği, olayların nedenlerinin neler olduğu, konu edilen olayların nasıl geliştikleri konularında¹²⁹ seyircileri bilgilendirmektedir Böylece oyunun ana olaylarına geçilmeden seyircilerin kafalarındaki temel sorular yanıtlanmış olacaktır. Eşek Arıları'nın içinde yer aldığı Eski komedya döneminde, komedyaların konularının halkın bildiği efsanelerden alınmadığını¹³⁰, daha çok sosyal ve kültürel sorunlarının konu edildiği göz önüne alınacak olursa, öndeyiş bölümünde böyle bir anlatının işlevi daha iyi anlaşılacaktır. Aynı anlatı, oyun kişilerinin kişiliklerine de ışık tutmaktadır. Özellikle çeşitli olaylara dayandırılıp örneklenerek, Philokleon olarak adlandırılan

¹²⁸ Aristophanes, *Eşek Arıları (Yargıçlar)*, Çev: Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1988, 12-13.

¹²⁹ Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, 178-179.

¹³⁰ Nutku, s.116.

yaşlı yargıcın kişiliği gözler önüne serilmektedir. Bdelykleon olarak adlandırılan oğlu hakkında ise, babasının davranışlarına verdiği tepkiler nedeniyle kısa da olsa bir bilgi verilmektedir. Anlatı aracılığıyla tanıtılan bir başka kişi de anlatıyı aktaran Sosias'tır. Onun hakkında da, olayları anlatırken ve kişileri betimlerken, kullandığı üsluptan bilgi sahibi oluruz. Çünkü kişiliği söylemine yansımakta, anlatının biçimi belirlenmektedir. Öndeyişle birlikte, öndeyişin içinde yer alan Sosias'ın anlatısının bir başka işlevi de seyircinin oyuna ısınmasına katkıda bulunmaktır. Anlatı öncesi Sosias'la Ksantias karşılıklı konuşmaktadırlar. Oysa, Sosias'ın anlatısına gelindiğinde seyircilerle doğrudan iletişim kurulmaktadır. Anlatı zaman zaman, kesintiye uğratılmakta, seyircilere sorular sorularak kurulmaya çalışılan iletişimin güçlü ve oyunun albenili, çekici olmasına, çalışılmaktadır. Seyirci için yapılan betimlemeler ve verilen bazı bilgilerse onların kafasında merak uyandırmaya başlayacaktır. Seyircilerde “Acaba, Philokleon denen yaşlı adam görünüşte nasıl bir adamdır?” “Acaba anlatıldığı gibi yine bir yolunu bulup kaçıp gidebilecek midir mahkemeye?”, “Oğlu ve köleleri onu engelleyebilecekler midir?”, “Aralarında nasıl bir mücadele olacak ve bu nasıl sonuçlanacaktır” gibi sorular uyanacak bu da onların merak duygusunu ve oyuna olan ilgilerini arttıracaktır. Oyunun yazıldığı dönem seyircisinin sessiz ve uslu bir topluluk olmadığı kötü oyuncular ısıkladığı, taş yağmuruna bile tutabildiği, beğenmediği oyunlarda ise sandallarının topuklarını taş sıraların önüne vurarak protesto ettiği¹³¹ de göz önünde tutulacak olursa, seyircileri oyuna ısındırma onlarla sıcak bir iletişim kurma, meraklarını uyandırıp ilgilerini arttırma işlevlerini yerine getiren öndeyişin ve öndeyiş içinde etkisi büyük olan Sosias'ın anlatısının önemi daha iyi anlaşılacaktır.

Öndeyişin ve öndeyiş içinde yer almış olan gözlem ve acı anlatısının en önemli işlevlerinden biri de, oyunun eğlendiriciliğine bulunduğu katkıdır. Bu eğlendiricilik, Philokleon olarak adlandırılan yaşlı yargıcın, durumunun ve yaptıklarının abartılarak anlatılması, seyircilere sorulan sorulara sözde verilen yanıtlar ve yanıtlara getirilen yorumlar, Kleon gibi adları verilen bazı önemli kişilerin taşlanması ve sözle yapılan bazı cinsel imalar yoluyla gerçekleşmektedir. Söz konusu anlatı bu öğeleri içerdiğinden dolayı öndeyişin, dolayısıyla, oyunun eğlendiriciliğine de katkıda bulunmaktadır.

¹³¹ Nutku, s. 67.

Latin Komedyası yazarlarının da oyunlarının birçoğunun öndeyişlerinde gözlem ve açıklama anlatılarına yer verdikleri görülmektedir.

Plautus, **Çömlek, Tecimen, Esirler, Amphitryon, Urgan ve Palavracı Asker** adlı oyunlarında öndeyiş içinde gözlem ve açıklama anlatılarına yer vermiştir. Terentius'un ise, **Kaynana, Kardeşler, Hadım Andros Güzeli, Hortlak** adlı oyunlarında aynı uygulamayı yaptığı gözlenmektedir.

Plautus'un **Palavracı Asker** adlı oyunu, "1 Perde" olarak adlandırılan oyuna konu edilen asker Pyrgopolinices ile asalak Artotrogus arasında geçen ve oyunun öyküsüyle doğrudan bir ilişkisi olmayan bir sahneyle başlamaktadır. Bu kısa sahneyle oyuna bir giriş yapılmakta, ardından ayrıntılı tanıyacağımız "palavracı asker" Pyrgopolinices kısaca tanıtılmaktadır. Daha sonra köle Palaestrio sahneye gelip seyircilere yönelerek anlatımsal "öndeyiş"i sunar:

PALAESTRİO - Beni dinlemek inceliğinde bulunursanız, size bu konuyu anlatmaktan zevk duyacağım. Ama dinlemek istemeyen varsa dışarı çıksın, yerini dinlemek isteyene bıraksın. Mademki bu eğlence yerine bunun için geldiniz, şimdi size oynayacağımız komedinin konusunu ve adını söyleyeceğim. Bu komedinin adı Yunanca Alazon'dur, biz ona Latince gloriosus (palavracı) diyoruz. Bu şehir Ephesos'tur. Buradan pazar yerine giden asker de benim efendimdir. Yalan, düzen dolu, övünge, utanmaz, pis, zamparanın biri. Kendine bakarsan, bütün kadınlar peşinde koşar, aslında, gezdiği yürüdüğü yerlerde elgün maskarasıdır. Buranın yosmaları, dudakları ile ona işaret eder gibi yaparlar ya, çoğu dudak büker aslında. Ben bunun yanında uzun zamandan beri kölelik etmiyorum. Size, önce kölesi olduğum adamın yanından nasıl ayrıldığımı, bunun eline nasıl düştüğümü anlatmak isterim. Dikkat edin, öykü burada başlıyor: Atina'da çok iyi, genç bir efendim vardı. Tam anlamıyla Atinalı bir kadının kızını seviyordu, kız da sevgisine karşılık veriyordu. Sevginin en iyisi de budur ya neyse! Genç adam önemli bir devlet işi yüzünden Naupactos'a gönderildi. Bu sırada bu asker rastladı da Atina'ya geldi. Efendimin sevgilisine sokuldu, şarapla, süslerle, zengin yemeklerle annesinin gönlünü yapmağa çalıştı. Böylece bu aracı kadının dostlarından oldu. Fırsat bulur bulmaz da bu aracıya, yani efendimin sevgilisinin annesine, güzel bir oyun oynadı. Annesinden gizli gizli bir gemiye attığı gibi, zorla Ephesos'a getirdi. Efendimin sevgilisinin Atina'dan kaçırıldığını duyar duymaz,

çarçabuk bir gemi buldum, Naupoktos'ta bulunan efendime olayı bildirmek için gemiye bindim. Denize açılınca tanrıların istediği oldu: korsanlar bindiğim gemiyi esir aldılar, görmeğe gittiğim efendimle buluşamadan hapı yuttum. Beni esir eden adam bu askere armağan olarak verdi, o da beni evine götürdü. Bir de ne göreyim? Atina'daki efendimin sevgilisi orada değil mi? O da beni görünce konuşmayayım diye gözleriyle işaret etti. Sonra fırsat bulunca, bana başına gelenleri anlattı. 'Ah, dedi, bu evden Atina'ya bir kaçabilsem ben! Atina'daki efendini hala unutamadım, bu adamı görmüyor muyum domuz görmüşe dönüyorum, öylesine nefret ediyorum' dedi. Ben de kadının fikrini öğrenince bir yazı tahtası aldım. Atina'da olan sevgilisi efendime buraya gelmesini yazarak mühürledim ve gizlice efendime teslim edilmek üzere bir tüccara verdim. Efendim haberi hor görmedi; çünkü hem geldi, hem de şuracıkta babasının konuk dostu sevimli bir ihtiyarın evine konuk oldu. İhtiyar sevdalı konuğu için elinden geleni yaptı, bizi yardımları, öğütleri ile yüreklendirdi, imdadımıza koştı. Böylece ben de, içeride sevgililer buluşabilsinler diye, güzel bir dolap çevirdim: askerin kapatmasına verdiği, ondan başka kimsenin ayak basmayacağı odanın duvarını, kadın gizlice öteki odaya geçebilsin diye, deldim. Bunu ihtiyar da biliyor: zaten bu fikri o verdi. Benim beş para etmez bir kapı yoldaşım vardır, bir köle; asker kapatmasını gözetlemek için, onu bekçi yaptı. Biz alaylı oyunlar, ustaca düzenlerle onun gözünü kör edeceğiz. Öyle bir hale koyacağız ki gördüğünü görmeyecek. Sakın yanılmayın, bu kadın bugün sır ile hem burada, (askerin evini gösterir) hem de orada (ihtiyarın evini gösterir) görülecek. İkisi de aynı kadın ama, başkası imiş gibi davranacak. Böylece kadının bekçisine oyun edeceğiz. Aman, sevimli ihtiyarın kapısı gıcırıyor; ta kendisi, işte, sevimli ihtiyar dediğim bu.¹³²

Oyunun başında yer verilen bu gözlem ve açıklama anlatısının en önemli işlevlerinden biri seyirciyi duygusal olarak oyuna hazırlamak, onları oyunu sağlıklı seyretme konumuna ve ruh durumuna getirmektir, oyunun yazıldığı dönemin seyircilerinin özellikleri göz önünde tutulduğunda bu zorunlu görünmektedir. Kadınların, çocukların ve kölelerin de aralarında bulunduğu Roma Dönemi seyircilerinin, oyun sırasında gürültü eden, yemek yiyen, dövüşen, “oldukça kaba ve duygusuz bir topluluk”¹³³ olduğu belirtilmektedir. Palaestrio'nun öndeşiş olarak

¹³² Plautus, *Palavracı Asker*, (Çeviren: Türkan Tunca), Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1964, 8-11.

¹³³ Nutku, s. 81.

nitelendirilen anlatısını sunarken, “dikkat edin öykü burada başlıyor” diye uyarması da seyircilerin niteliğinin ve onları oyuna hazırlamanın önemli bir göstergesi sayılmalıdır. Seyircilerin bu özelliklerinden dolayı, kısa ön sahne ile birlikte açıklama içeren öndeyiş anlatısının öncelikli işlevi seyircileri oyuna hazırlamaktır.

Yukarıdaki işlevine bağlı olarak bir başka işlevi de, seyircileri oyunun içine çekmektir. Anlatılanlarla merak uyandırmak, verilen gizli bilgilerle onları bir çeşit “sırdaş” konumuna getirmek, böylece, işlenen öyküye, öykünün işlendiği olaylar dizisine odaklaşmalarını ve oyunu ilgiyle izlemelerini sağlamaktır. Plautus’tan çok sonra dünyaya gelen bir başka oyun yazarı olan Strindberg, bu tekniği olumlamakta, oyunun başında ve sonunda seyirciye bir giz verilmesi ve bu gizi bilen seyircinin oyunu bir kör ebe gibi eğlenmesi konusu üzerinde durmaktadır.¹³⁴ Seyirciler, bu anlatıyla başlatılan iletişim içinde paylaşıma davet edilmekte, palavracı askere karşı kurulan tuzaklara adeta ortak edilmektedirler. Bergson da, aklanan bir adam olmaktansa aldatan bir adam olmanın doğal bir içgüdüyle daha çok sevildiğini, bundan dolayı seyircinin daha çok “hilekar”ın tarafına geçtiğini belirtmektedir.⁴²¹

1.3.5. Öyküleme

Tiyatro oyunları içinde anlatılara yer vermek genellikle yazarın zaafı ya da yetersizliği olarak değerlendirilmiştir. Daha çok bir acemilik göstergesi olarak görülmüştür. Bazı yazarların oyunları için yapılan bu değerlendirmelerde haklılık payı olmakla birlikte oyun içinde yer verilmiş bütün anlatıların yersiz, gereksiz ve işlevsiz olduğunu söylemek kolay değildir. Tiyatro geleneği içinde kendilerine önemli yer edinmiş olan birçok oyunda anlatılara yer verilmiş olduğu görülmektedir. Bu durum bizi konu üzerinde ayrıntılı bir incelemeye, Oyun İçinde anlatı adını vereceğimiz kurgulama yönteminin kullanılmış olduğu büyük yapıtları irdelemeye yöneltmektedir.

Birbirinden farklı iki sanat olan oyun (dram) ve anlatı arasında organik bir bağ var mıdır? Bu farklı iki sanat nasıl bir araya gelebilmektedir? Oyun içinde anlatılara nasıl yer verilmektedir? Başka bir deyişle, oyun içine anlatı yerleştirmenin ustalıkları nelerdir? Söz konusu anlatılar oyun içinde belirgin ve önemli bir işleve sahip midir? Oyun içinde yer verilmiş olan anlatılar hangi işlevleri yerine getirmektedir.

¹³⁴ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 218.

Türkçe sözlükte, öykü (hikaye) ayrıntılarıyla anlatılan olay ve gerçek ya da tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü olarak tanımlanmaktadır.¹³⁵

“Olmuş ya da olabilmesi mümkün olayları anlatan kısa oylumlu yazılar” olarak da tanımlanabilmektedir öykü.¹³⁶

Bir başka kaynakta öykünün tanımı şöyle pekiştirilmektedir;

“Öykü, yaşanmış ya da yaşanabilecek olayları anlatan ilgi çekici yazılardır, okuyucuya sanal bir kesit sunar. Çoğu hayal ürünü olduğu halde anlatılanlar gerçekmiş gibi okuyucuyu etkiler.”¹³⁷

Oya Adalı, bu tanımı biraz daha genişleterek şu cümlelerle özetlemektedir öykünün tanımını;

“Gerçek ya da düşünmüş bir evrene ait gerçeklik duygusu uyandıran olayların anlatımıdır.”¹³⁸

Öykünün, yalnız bir tür değil genel anlamda bir kavram olduğu, bu anlamıyla neredeyse anlatıya denk düştüğü söylenebilir. Atilla Özkırımlı,

“Anlatı türünün destan, halk hikayesi, masal aşamalarından geçerek öykü ve romana ulaşması, olaya dayanan her tür anlatının hikaye terimiyle nitelenmesine yol açmıştır.”¹³⁹

demektedir.

Öykünün bir önemli özelliği de, bütün anlatı türleri gibi öykülemeli, anlatısal anlatımla dile getirilmesidir. Öyküde konu edilen olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmakta¹⁴⁰ olaylar arasında ardıllık ilişkisi kurulmaktadır.

Başlayıp gelişen ve sonuçlanan kısa bir olay ya da bir olayın kısa anlatımı da öykünün bir başka tanımı olabilmektedir. Bu da, öykünün ‘tamamlanmış olma’ özelliğini ön plana çıkarmaktadır. Böylece tamamlanmış bir olayı anlatması da öykünün, belirgin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹³⁵ Türkçe Sözlük, Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s. 929.

¹³⁶ Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, s. 214.

¹³⁷ Hülya Pilancı, *Sözlü ve Yazılı Anlatım*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1998, s. 138.

¹³⁸ Oya Adalı, *Yüksek Öğretimde Yazılı ve Sözlü Anlatım*, Aydın Yayınevi, İzmir 1982, s. 212.

¹³⁹ Atilla Özkırımlı, *Dil ve Anlatım*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, s. 166.

¹⁴⁰ Adalı, s. 82.

Bu sıraladığımız özellikler, yazınsal bir tür olarak klasik öykünün yapıla gelen klasik tanımlamalarında yer almaktadır. Yapılan her tanım gibi bu tanımların da birer eksiği barındırabilecekleri göz ardı edilmemelidir. Saf türlerin giderek saflıklarını yitirmeye başladıkları modern ve postmodern edebiyatta, bu tanımları zorlayan uygulamalara rastlanması olasıdır.

Bu başlık altında yer alan ifade biçiminde, oyun içinde yer almış olan, başka bir yerde, başka zamanda (geçmişte) ve başka insanların başından geçen, olağan olayları anlatan, belli bir başlangıç, bir gelişme ve bir sona erme¹⁴¹ ögesi olan, tamamlanmış olayları konu edinen kısa anlatıları öykü olarak değerlendireceğiz.

Oyun içinde öykü derken, belirtmeye çalıştığımız durum, dramatik bir öykünün içine anlatsal bir öykünün yerleştirilmiş olmasıdır.

Biz bu bölümde tiyatro oyunları içinde yer verilmiş olan öyküleme ifade biçimini irdelemeye çalışacağız. Bu biçimde oluşturulmuş olan kurgulama tekniğini inceleyeceğiz.

Oyun içinde öyküleme ifade biçimiyle oluşturulmuş olan kurgulama tekniğinin nasıl kullanıldığını ve bu ifade biçiminin oyun içinde hangi işlevleri yerine getirdiğini örnek oyunları inceleyerek yanıt aramaya çalışalım.

Bertolt Brecht'in, **Bay Puntila ile Uşağı Matti** adlı oyununu yalnız epik bir oyun olarak kurmakla kalmadığı aynı zamanda söz konusu oyununda çeşitli anlatılara da yer verdiği görülmektedir. Oyunun ana öyküsünden bağımsız olan bu öyküler için ayrı bir tablo (8'inci Tablo) oluşturmuş, söz konusu tablonun adını da "Fin Öyküleri" koymuştur.

Puntila, daha önce ilçeye gitmiş, sarhoşken emekçi kadınlara evlenme vaad edip onlara umut dağıtmıştır. Kadınlar çiftliğe geldiğinde ise onları kovmuştur. Kadınlar ilçeye dönerken zengin-fakir, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen konularında tanık oldukları öyküleri anlatırlar. Eczacı Kız, Kaçakçı Emma, Lisu ve Telefoncu Kız, yakınmalarını ve yorumlarını da kattıkları öykülerini anlatırlar. Bu öykülerin en ilginçlerinden ikisi Telefoncu Kız'la Kaçakçı Emma'nın anlattıklarıdır:

¹⁴¹ Özdemir, s. 219.

TELEFONCU KIZ - Varlıklı olmak kolay mı? Bizim o taraflarda bir çiftlik ağası vardı, 1908 yılı kışında, bir gece buz tutmuş gölden kâhyasının yardımıyla karşıya geçmiş. Buzda çatlak olduğunu biliyorlarmış ama nerde olduğunu bilmediklerinden, on iki kilometreyi kâhya önden gitmiş. Ağa korkmuş: sağ salim geçirirsen beni karşıya, sana atlarımdan birini veririm, demiş. Gölün ortasına geldiklerinde ağa şöyle konuşmuş: yolu bulur da beni ölümden kurtarırsan, sana bir dana veririm. Sonra karşı kıyının ışıkları görününce Ağa gene konuşmuş: ha gayret, demiş, gözünü dört aç da hak'et sana vereceğim saati! Elli metre kala bir çuval patatesin sözü olmuş, kıyıya çıkınca, bir mark vermiş kahyaya 'Amma da sallandın' demiş. Şakalarını kolpolarını anlayacak kadar akıllı değiliz, ne yapalım? Hep tongaya basıyoruz. Görünüşleri bize benziyor da ondan yanılıyoruz. Ayı, ya da sırtlana benzeseler, tetikte olurduk elbet.”¹⁴²

KAÇAKÇI EMMA - Viborg dolaylarında bir delikanlı vardı, efendilerinden hiçbir şey almazdı. 1918'deki başkaldırmada, oğlanı Tamerfor toplama kampına sokmuşlardı; gencecikti daha, yiyecek bulamadıkları için, otları bulup yerlermiş. Anası görmeğe gitmiş oğlanı, yiyecek bir şeyler de götürmüş. Uzakmış, 80 kilometrelik yolmuş. Çiftlikte gündelikçiydi anası; oğluna götürsün diye, ağanın karısı bir kilo tereyağı ile bir balık vermiş kadına. Kadıncağız yaya çıkmış yola, ama yolda köylülerin arabasına rastlayınca, bir boy alırlarmış kadını arabalarına. 'Oğluma gidiyorum, Tamerfor'a' dermiş arabadakilere, 'Başkaldıranların kampında oğlum. Athi, çiftliğin sahibi bayan bir kilo tereyağı, bir de balık verdi götüreyim diye, ne iyi kadın.' Oğlunun kampta olduğunu işitince, arabacı indirmiş kadını. Dereboyunda çamaşır yıkayan kadınların yanına varınca, gene anlatırmış hikayesini: 'Tamerfor'a oğlumu görmeye gidiyorum, çiftlik sahibim bayan -sağ olsun- bir balıkla bir kilo tereyağı verdi ona götüreyim diye.' Tamerfor kampına geldiğinde kamp kumandanına da, ezberlemiş gibi söylemiş sözleri, kumandan gülmüş, bırakmış kadını içeri, oysa yasakmış. Kampın önünde yeşil yeşil otlar varmış, ama tel örgülerin berisinde ne yerde ne ağaçta, ilaç için bir yeşil yaprak bile yokmuş, hepsini yemiş ordakiler. Yalan değil ha. Anası iki yıldır görmemişmiş Athi'yi, içsavaşlar, tutsaklık filan bir de zayıflamış ki oğlan sormayın. 'Oğlum Athi, ben geldim, bak sana tereyağ

¹⁴² Bertolt Brecht, *Bay Puntila ile Uşağı Matti*, (Çeviren: Adalet Cimcoz), İzlem Yayınları, İstanbul 1965, 124-125.

ile balık getirdim bizim bayan gönderdi.’ Athi hoş geldin demiş anasına, romatizmalarını sormuş, konu komşunun hatırlarını sormuş ama elini sürmemiş balıkla tereyağına, kızmış da üstelik: ‘Dilendin de aldın bunları? Getirdiğin gibi götürürsün gene, elimi sürmem onların malına.’ demiş. Oğlanın açlıktan nefesi kokuyormuş, ama ne yapsın kadıncağız? Sarmış sarmalamış getirdiklerini almış yanına düzülmüş gene yola; arabaya alırlarsa binermiş bir boy, içini dökermiş arabacıya: ‘Toplama kampındaki oğlum elini bile sürmedi götürdüğüm tereyağı ile balığa, çiftliğin sahibinden diye, birşey almıyor onlardan oğlum.’ Yol ırak, kadıncağız da çok yaşlıymış kimi zaman yol kenarına oturur hem dinlenir hem de tereyağı ile balıktan yermiş; balık bayatlamış, kokmaya bile başlamış. Dere boyunda çamaşır yıkayan kadınlara: ‘Oğlum Athi götürdüklerime el sürmedi, çiftlik sahibinden dilendim diye onlardan bir şey almıyor oğlum.’ Kime rastladıysa anlatmış, işitenler etkilenmiş elbet; yol da kısa değilmiş hani, 80 kilometre dile kolay.”¹⁴³

Bay Puntila ile Uşağı Matti adlı oyunundaki ‘Fin Öyküleri’ adlı bu tabloda alıntıladığımız öykülerin yanında, benzer temalı üç öykü daha anlatılmaktadır. Bu öykülerin hemen hepsinde zenginlerin, toprak ağalarının, sömüren ve yöneten kesimin sahtekarlığı, güvenilmezliği ve zalimliği üzerinde durulmakta, her öyküde başka bir olayla bu tema pekiştirilmektedir. Oyun içinde yer alan öyküleme ifade biçimiyle sahnelenen bu anlatılar, her şeyden önce, oyunun temasının kanıtlanmasına katkıda bulunmaktadır. Çünkü oyunun ana öyküsünde yer alan Puntila da, iç öykülerdeki yönetenler sınıfında yer alan zengin ağalarla benzer özellikler taşımaktadır. O da güvenilmezdir. İttiği zaman toplumsal kimliğini unutmakta, doğallığına dönmekte, daha çok insanlaşmaktadır. Böyle dönemlerinde uşağı Matti ile arkadaş gibi iyi geçinmekte, ona kızını vermekten söz etmektedir. Ama ayılınca yine toplumsal (sınıfsal) konumunu anımsamakta gereken sosyal rolüne dönmekte Matti ile yanında çalışan öteki emekçilere kötü davranmaya devam etmektedir. Bu öyküler de Zaten Puntila’nın emekçi kadınlara kötü davranması sonucunda anlatılmıştır. Ana öykü ile iç öyküler arasında tematik açıdan bir koşutluk oluşmuştur. Böylece söz konusu anlatılar oyunda kanıtlanmaya çalışılan “ayrı sınıflara mensup kişiler dünyaya ve hayata farklı bakarlar. İşçi - köylü sınıfı yöneten sınıfa mensup

¹⁴³ Brecht, 125 - 126 – 127.

kişilere asla güvenmemelidir, bu iki ayrı sınıfa mensup kişilerin ilişkileri (aşk, dostluk vb.) güvenilir, sağlam ve sürekli olamaz” temasına katkıda bulunmaktadır.

Kullanılmış olan anlatılar yalnız yöneten-ezen sınıfa ait kişilerin değil, aynı zamanda yönetilen, ezilen emekçi sınıfa mensup kişilerin tipik özelliklerine de ışık tutmaktadır. Yer verilmiş olan anlatılar aracılığıyla, bu sınıfın kişilerinin ne kadar saf, özverili olduklarını, kötü koşullar altında yaşadıklarını, sürekli ezildiklerini ve kandırıldıklarını, ama yine de onurlu davranmak için çabaladıklarını da sergilemektedir.

Oyun içinde yer verilmiş olan bu öykülerin anlatılması, onları anlatan emekçi kadınların sınıfsal bilince ermelerinin önemli bir basamağı olarak da değerlendirilebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi Eczacı Kız, Kaçakçı Emma, Lisu ve Telefoncu Kız emekçi kadınlardır. Öykülerde anlatılan ve aynı sınıfa mensup olan öteki emekçiler gibi saf ve iyi niyetlidirler. Dördü de önce Puntila tarafından kandırılıp çiftliğe çağırılırlar, sonra da kovulurlar. Bu kovulma sonrasında ilçeye dönerken anımsadıkları öykülerin, içinde bulundukları duruma ışık tutması, iki sınıfa ait kişilerin tipik düşünme ve davranış biçimini ortaya sermesi, kadınların sınıfsal bilince ulaşmalarında önemli bir aşama olması bakımından işlevli olmaktadır. Bu nedenle kullanılan anlatılar bir bilgilendirme (oyun kişileri için) ve bilgilendirme (seyircileri için) aracı olarak da kullanılmışlardır. Kadınlar anlatıların bu bilgilendirici işlevlerinden dolayı aydınlanmışlar, sınıfsal bilince ermelerinde aşama kaydetmişlerdir.

Yer verilmiş olan anlatıların önemli bir işlevi de oyundaki yabancılaşmaya bulundukları katkıdır. Alıntıladığımız anlatılar, oyun içinde kullanılmış olan öteki anlatılarla birlikte, sürüp giden “şimdi, burada, sen-ben ilişkisi”ni esnetmektedir. İç öyküleri anlatan oyun kişileri anlatıcı konumuna getirilmişlerdir.

Bu kişiler öykü anlattıklarında, seyircinin dikkati “geçmiş”, “başka yere” ve “başka kişilere” çekilmekte böylece bir yabancılaşma sağlanmaktadır. Bu yabancılaşma ile seyircilerin ilgisi Puntila ile Matti ilişkisinden alınıp, iç öykülerdeki benzer ilişkiler üzerine çekilmektedir. Bu da seyircilerin olaylara ve durumlara uzak açıdan bakmalarını, olup bitenleri nesnel olarak değerlendirmelerini ve akılcı çıkarmalarını sağlayacaktır. Üzerinde durduğumuz öykü biçimindeki bütünlüklü anlatıların yanı sıra oyunda başka anlatılar da serpiştirilmiştir. Bu anlatılar oyunun

yapısını esnettikleri gibi ona dramatik anlatım / anlatısal / anlatım / dramatik anlatım / anlatısal anlatım / dramatik anlatım / anlatısal anlatım biçiminde de bir yapı kazandırmaktadırlar. Oluşan bu yapı oyuna akıcı bir ritim katmakta, bu da daha kolay ve daha çok tat alınarak seyredilmesini sağlamaktadır.

Öyküleme ifade biçimindeki anlatılara yer verilmiş olan oyunlardan biri de gerçekçi oyun yazarlarından, Arnold Wesker'in **Kökler** adlı oyunudur. Oyun başkişilerinden Beatie, Londra'da birlikte yaşadığı nişanlısı Ronnie'den iki haftalığına ayrılıp Norfolk'taki ailesinin yanına gelir. Daha sonra Ronnie de oraya gelecek, böylece Beatie, nişanlısını ailesiyle tanıştırma fırsatı bulacaktır. Hemen bütün oyun Beatie ve ailesinin Ronnie'yi karşılama hazırlıklarıyla geçer. Bu arada Beatie, nişanlısını yine onun sözleriyle canlandırarak, sürekli ondan alıntılar yaparak oyun içinde oyun biçiminde oynar. Öyle ki, Ronnie sahnede hiç görünmediği halde, Beatie onu bir oyun kişisi kadar canlı bir biçimde sergilemiş olur.

Ronnie'yi beklerlerken, Beatie, aile üyelerini, küfretmemeleri, kibar ve çalışkan olmaları, düşünmeleri, bir toplumcu olan nişanlısının gözüne hoş görünmeleri için sürekli uyarır. Oyunun sonuna doğru, yemekler hazırlanmış, bütün aile toplanmış sabırsızlıkla Ronnie'nin gelmesini beklemektedir. Beatie hem aile üyelerinin beklemesini kolaylaştırmak hem de onları düşünmeye yönlendirmek için bulmacalı bir öykü anlatır.

“BEATIE - Bir dakika! Ahlak üstüne bir soru size.

JIMMY - Hoppala!

BEATIE – Ronnie'yi beklerken çözmeye çalışın bakalım. Ahlak sorunu, sağtöre sorunu nedir biliyorsunuz. Doğru nedir, yanlış nedir, bunu bulmak. Ne yapıp yapıp sizi düşündüreceğim biraz. Dinleyin şimdi. Dört tane kulübe var.

FRANK - Ne var?

BEATIE - Kulübe, kulübe. Hani bu oturduğumuz evcikler. Bir dere var. Şimdi bu kulübelerden ikisi derenin bir yanında, ikisi öbür yanında. Bir yakada, kulübelerin birinde bir kız oturuyor, öbüründe de bir bilge kişi. Öbür yakadaki kulübelerin birinde Archie, ötekinde de Tom oturuyor. Bir de kayıkçı

var, suyun bir yakasından öbürüne geçiriyor insanları. Dinleyin şimdi, iyi düşünün ama - kız Archie'yi seviyor, ama Archie kızı sevmiyor. Tom kızı seviyor ama gelgelelim kız Tom'a aldırıyor.

JIMMY - Yazık fukaraya.

BEATIE - Kız bir gün duyuyor ki, Archie -kızı sevmiyordu, hatırlıyorsunuz ya- işte Archie Amerika'ya gidecek, bunun üzerine gidip son umuttur diye, kendisini de götürmesi için kandırmaya karar veriyor. Kayıkçıya gidiyor, karşıya geçmek istediğini söylüyor. Kayıkçı, geçiririm ama, diyor, üstünde ne varsa çıkaracaksın.

BN.BRYANT - Hoppala, ona da ne oluyor sanki?

BEATIE - Bilmem işte, öyle diyor. Kız bunun üzerine ne yapacağını şaşıyor, gidip o bilge kişiye danışıyor, o da, sence yapılacak en doğru şey neyse öyle yap, diyor.

FRANK - Çok şey söylemiş ya, o da.

BEATIE - Her neyse, öyle diyor işte. Kız da düşünüp taşıyor, bakıyor ki çok seviyor Archie'yi, çırılçıplak soyunmaya karar veriyor.

PEARL - Bak sen!

B.BRYANT - Amma kıyak hikayemiş bu.

BEATIE - Baba sus da dinle. Ne diyordum?

B.BRYANT - Çırılçıplak soyunuyordu.

BEATIE - Ha evet! Kız soyunuyor, kayıkçı da kızı karşıya geçiriyor -hiçbir şey yapmıyor kıza- karşıdan karşıya geçiriyor, o kadar. Kız hemen Archie'nin kulübesine koşuyor, kendisini ne kadar sevdiğini söylüyor, onu da birlikte götürmesi için yalvarıyor. Bunun üzerine Archie'yle yatıyor o gece. Ama ertesi gün uyanınca bir de bakıyor ki Archie gitmiş. Tek başına kalmış. Hemen Tom'a koşuyor, başına gelenleri anlatıyor, yardım istiyor. Ama Tom olanları öğrenince, kızı kapı dışarı ediyor. Kızcağız kalakalıyor orta yerde, ne sırtında elbise, ne bir dost, ne bir yaşama umudu. İşte soru bu -iyi düşünün, çabuk cevap vermeye kalkmayın-şimdi kızın başına gelenlerden en sorumlu olan kim?

JIMMY - Peki geri dönemiyor mu?

BEATIE - Hayır, elinden bir şey gelmiyor. Hapı yutuyor, anlayacağınız! Suç kimde sizce?”¹⁴⁴

Beatie, ailesinin üyelerini içinden çıkması güç olan böyle bir bulmacalı öyküyle sıkıştırdığı için sevinçlidir. Aile üyeleri ise ya yanıtlama konusunda oralı olmazlar ya da bir yanı açıktaki kalan basit çözümler öne sürerler. Hemen hiçbir anlatıdaki çıkmazı ahlaki yönden çözümlemeye girişmez. Bunun üzerine Beatie, nişanlısı Ronnie’nin bu konudaki çözümünü açıklar:

BEATIE - Ronnie diyor ki, soyunup karşıya geçmeye karar verdiği için kız sorumlu, ama sevdiği için yapıyor bunu. Ondan sonra iki yüreksiz herifin kurbanı oluyor -biri kızı sevmediği halde yapacağını yapıyor, öbürü de sevdiğini söylüyor, ama, yardım edecek kadar sevmiyor, işte bu sevdiğini söyleyip de yardımdan kaçan adam en sorumlu -çünkü kızın yardım isteyebileceği tek insan o, sonunda.¹⁴⁵

Çözümü Ronnie’nin dünya görüşü ve yorumu doğrultusunda verilmiş olan bu bulmacalı anlatının, Beatie’ye, yine Ronnie tarafından anlatılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle oyun içinde yer almış olan öykü biçimindeki bu anlatının en önemli işlevlerinden biri, Beatie’nin kişiliğinin ortaya konmasına bulunduğu katkıdır. Beatie henüz kendini bulamamış bir kişidir. Özgün düşünceleri yoktur. Hep nişanlısı Ronnie’nin ezberlemiş olduğu sözlerini söyleyip durmaktadır. Karşısına çıkan her konuda imdadına Ronnie’nin yaklaşımı ve düşünceleri yetişmektedir. Oyunun başından beri, Beatie’nin kişiliğinin çeşitli örneklerle çizilmiş olan bu yanı, bu örnekle pekişmiş olmaktadır. Hem öykünün hem öyküyle birlikte yöneltilen sorunun hem de çözümün Ronnie’nin ağzından çıkmış olması, Beatie’nin onu aktarmakla yetinmesi, kendinden bir şey katmamış olması, onun oluşmamış olan kişiliğinin, Ronnie’nin etkisi altında kalmışlığının vurgulanması ve pekişmesi bakımından önem taşımaktadır.

Alıntıladığımız bulmacalı öykü, ona getirilemeyen-getirilen yorum ve çözümler oyunun temasının kanıtlanmasına da katkıda bulunmaktadır. Oyunun

¹⁴⁴ Arnold Wesker, *Kökler*, (Çeviren: Cevat Çapan, Kuzey Yayınları), Ankara 1985, 81-82-83,

¹⁴⁵ Wesker, s. 84

tamamından (olaylardan ve sözlerden) da anlaşıldığı üzere, işçilerden ve köylülerden oluşan halk kesimi teorilerden uzakta, kendi küçük hayatını yaşamaktadır. Yaşadığı hayatın ayırdın da bile değildir. Hiçbir şeyi sorgulamamaktadır. Hayata belli bir açıdan bakmaktan yoksundur.

Toplumun bu kesimini belli bir dünya görüşü değil, temel ihtiyaçları yönlendirmektedir. Dünyadan habersizdirler. Eğitimsiz ve örgütsüz işçi - köylü kesiminin böyle olmasından dolayı, onların çocuklarının da benzer özelliklerde yetişmeleri kaçınılmazdır. Kendi çabaları olmadığı zaman tekdüze bir hayat yaşayacaklar, her şeyi sorgulamaksızın kabul edeceklerdir. Kolay değişmeyeceklerdir. Kuramsal olarak öğrenilen (daha çok ezberlenen) toplumcu görüşler de onların hemen değişmeleri konusunda yetersiz kalacaktır.

Oyun boyunca dile getirilen bu görüşler, söz konusu ifade biçimiyle de pekiştirilmektedir. Yalnız aile üyelerinin değil, Beatie'nin de özgün niceleri yoktur. Ahlaki bir bakıştan yoksundur. Aile üyeleri bu nedenle ahlak konusunda sunulmuş olan bu anlatısal bulmacaya yanıt aramaya ulaşmazlar. Yanıtlamayı deneyenler de özgün ve tutarlı yanıtlar vermekten uzaktırlar. Sonunda Beatie'nin verdiği yanıtta kendisine değil, nişanlısı Ronnie'ye aittir. Böylece alıntıladığımız bulmacalı öykü, oyunun temasının kanıtlanmasına katkıda bulunmaktadır.

Ele aldığımız öykü, Ronnie ile Beatie ve Beatie'nin ailesi arasındaki ayrımı belirtme ve onu sergileme konusunda da yardımcı olmaktadır. Aynı anlatıya verdikleri tepkilerden, anlatı sonunda sorulan sorulara verilen yanıtlardan ve varılan yorumdan dolayı Ronnie ile Beatie ve ailesi arasındaki uçurum daha iyi sergilenmektedir. Böylece seyirci bu konuda daha çok aydınlatılmakta, oyunun sonundaki "beklenti bozma"ya hazırlanmaktadır. Oyunun sonu bütünüyle beklenmedik bir son olmaktan kurtarılmakta, seyirci de bu sonun (Ronnie'nin gelmemesinin) gerçekleşmesine ortak edilmektedir.

Bu ifade biçiminin işlevlerinden biri de, yarattığı koşutlukla, Beatie'nin durumuna ışık tutması ve oyunun sonunu önsenmesidir. Ailesi ve Ronnie düşünüldüğünde, Beatie de öyküdeki kızın konumuna düşmektedir. Seven ve sevilen olarak düşünüldüklerinde her iki taraf da (tıpkı Archie ve Tom gibi) Beatie'ye sahip çıkmamaktadırlar.

Bu ifade biçimi, oyundaki merak duygusunu da arttırmaktadır. Öykü oyunun finaline yakın bir yerde kullanılmıştır. Bütün oyun neredeyse Ronnie'nin gelme beklentisi üzerine kurulmuştur. Final öncesinde ise, Beatie'nin ailesinin bütün üyeleri, yemekte Ronnie'yi beklemektedirler. Başka bir deyişle bekleme doruğa ulaşmıştır. Öykünün tam da bu noktada kullanılmış olması, gerilimi arttırmaktadır. Ronnie'nin gelmesi askıya alınmaktadır.

Alıntıladığımız öykünün bir özelliği de ilginç olmasıdır. Öykü her şeyden önce aşk, aşk ahlakı ve sorumluluk üzerine kuruludur. Ayrıca kızın aşkından dolayı içine düştüğü durum da ilgi çekicidir. Bunların yanı sıra, öykünün sonunda Beatie'nin ailesinin üyelerine sorduğu sorular aynı zamanda seyircilere de sorulmuş olmaktadır. Hem öyküdeki durum hem de öykü sonunda sorulan soru, seyircilerin ilgisini çekecek, dolayısıyla seyirciler oyunu daha büyük bir ilgiyle seyredeceklerdir.

Kökler oyununda ayrı oyun kişileri tarafından başka öyküleme ifade biçimleri de kullanılmaktadır. Bu yapı oyuna akıcı bir ritm katarak, seyircilerin, oyunu daha akıcı bir biçimde ve daha çok tat alarak seyretmesine katkıda bulunmaktadır.

Öyküleme ifade biçimi kullanılan oyunlardan biri de Melih Cevdet Anday'ın **Mikado'nun Çöpleri** oyununda yer almaktadır. Bu Mevlana'nın Mesnevisinden alınmış olan kısa bir öyküdür.

Oyunun birinci perdesinin ilk yarısı oyunun iki kişisi olan Kadın'la Erkek arasındaki tanışma, iletişim kurma vb. ile geçer. Ama sağlıklı bir başlangıç yapamazlar. Erkek, Kadın kendisini rahat hissetsin diye, rahat davranır. Bir şey sormaz ona. Yapmaya çalıştığı açıklamaları da çoğunlukla dinlemez. Kadın ise bu tavrından dolayı Erkek'in onu önemsemediğinden yakını. Aşağılanmış hissederek kendini.

Oyunun çıkmaza girdiği aşamada, Erkek'in önerisi birbirlerine sırasıyla 'hikaye anlatma' ya başlayacaklardır. Aralarında bir yakınlaşma olur. Bu yakınlaşmanın ardından, Erkek, söz konusu öyküyü anlatacaktır.

“ERKEK – Mevlana'nın hikayesini bilir misin? Evinin penceresinden kırlara bakıyormuş... Orada, uzakta, bir leylekle bir çulluğun yan yana yürüdüklerini

görmüş. Bu iki ayrı cins hayvanı birleştiren nedir diye düşünmüş, merak etmiş bu arkadaşlığı... Kalkmış gitmiş yanlarına kadar... Bakmış ki, ikisi de topal.”¹⁴⁶

Bu kısa anlatının en önemli işlevi, oyunun kişileri olan Kadınla Erkek arasında kurulacak olan iletişime başlangıç oluşturmaya bulunduğu katkıdır. Anlatıda geçen çulluk (ya da karga) ve leyleğin ortaklığıyla (topal olmaları) Kadın ve Erkek’in ortaklığı arasında kurulan benzerlik, sağlıklı bir iletişimin gereği olan eşitliği dile getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu kısa öyküyü Erkek’in anlatmış olması ise ayrıca önemlidir. Çünkü Kadın, o ana kadar önemsenmemiş olmanın ezikliğini duymaktadır. Nitekim Erkek’in anılan öyküyü anlatmasından sonra Kadın, “Şimdi biraz rahatladı içim” der. Böylece yer verilen bu öykü iletişim kopukluğu ve iletişim çatışması yaşamakta olan Kadın ve Erkek’in iletişim kurmalarında bir başlangıç görevi görmektedir. Erkek, kendini daha rahat ve güvenle açmış, Kadın’sa Erkek’e inanmaya ve güvenmeye başlamıştır.

Sophokles’in **Antigone** isimli oyununda ki öyküleme ifade biçiminde ise mitolojik bir öykü koro aracılığıyla anlatılmaktadır. Hükümdar olan Kreon, Eteokles’i törenle ile gömdürmüş, Polyneikes’in ise gömülmesini yasaklamıştır. Yasağı çiğneyenler ise ölüm cezası ile cezalandırılacaktır. Antigone, kardeşi İsmene’ye bu haksızlığı gidermeleri gerektiğini söylerse de, gerekli yardımı göremez. Bunun üzerine tek başına, Polyneikes’i gömmeye çalışırken muhafızlar tarafından yakalanıp Kreon’nun huzuruna çıkarılır. Kreon, Antigone’yi ölümle cezalandırmaya karardır. Kreon’nun oğlu ve Antigone’nin nişanlısı Haimon, babasını kararından döndüremez. Haimon, büyük bir öfkeyle ayrılır oradan. Kreon, Antigone’ye, diri diri kayalıklarda oyulmuş bir mezara kapatılma cezası verir. Antigone, yakınmalarının ve iç dökmelerinin ardından, cezasını çekmek üzere götürülürken koro şu mitolojik öyküleri anlatır:

KORO - Bir zamanlar Danae’nin taze vücudu da gökyüzünün ışığını demir bir hücre ile değiştirmeye ve zindan gibi bir odanın sessizliğine inmeğe mecbur olmuştu. Halbuki o da asil, senin gibi asildi, evladım, ve karnında Zeus’un altın bir yağmur haline gelen tohumunu saklıyordu. Fakat bahtın ciltelerinde

¹⁴⁶ Melih Cevdet Anday, *Mikado’nun Çöpleri Toplu Oyunları-1*, Adam Yayınları, İstanbul 1987, 208-209.

korkunç bir kudret vardır; ne zenginlik, ne Ares, ne surlar, ne de dalgaların dövdüğü siyah gemiler insanı ondan koruyamaz.

Dryas'ın azgın oğlu ve Hedon hükümdarı Lykurgos da, azgın hareketlerine mukabele olarak, Dionysos tarafından zincire vuruldu ve sert kayalıkların arasına sıkıştırıldı. Deliliğinin köpürüp taşan kudreti orada çabucak sönüverdi. Çılgın alaylarla tanrılara dokunmanın ne demek olduğunu hemen anladı. Cezbeli Menadları, yatıştırmak ve bakkhos meşalelerini söndürmek istemiş ve kaval çalan musa'ları kızdırmıştı.

İki kardeş denizin birleştiği Kyani kayalıklarının yanında Bosporos kıyıları ve Trakya'nın Salmydessos'u vardır. Ve orada tanrı Ares, bir zamanlar Phincus'un iki oğlunun gözlerindeki müthiş ve kör edici yarayı gördü. Bu yaraları, Phineus'un kudurmuş karısı açmıştı. Göz çukurlarını hançerle değil, kanlı elleriyle ve mekiğinin sivri uçlarıyla oymuştu.

Zavallı çocuklar acılarla kıvranıyorlar ve bahtlarına yanyorlardı. Bedbaht bir şekilde evlenmiş olan analarından ıstırap için doğmuşlardı. Anaları çok Eketheus sülalesindeki ve babası Borceas'ın uzak mağaralarında ve onun vücuda getirdiği fırtınaların içinde büyümüşü. Atları bile geride bırakıp dik yamaçlara tırmanırdı. Bir tanrı çocuğu idi, fakat o da evladını ihtiyar Moira'ların elinden kurtulamadı.”¹⁴⁷

Koronun anlattığı mitolojik öykülerle Antigone'in öyküsü arasında, ez azından karşı çıkma ve cezasını çekme bakımından, koşutluk kurulmuştur. Söz konusu mitoslara konu olan kahramanların hemen hepsi güçlü ve soylu kahramanlar olmasına rağmen, hadlerini aşp tanrılara baş kaldırdıkları için ve dik başlılıklarından dolayı cezalandırılmışlardır. Hiçbiri alınlarına yazılan yazgıdan kurtulmayı başaramamıştır. Antigone de yaptığıının cezasını çekecek, bundan kurtulamayacaktır. Bu nedenle, söz konusu mitoslar Antigone'nin felaketini pekiştirdiği gibi bir önseme niteliği de taşımaktadır. Kesin olmamakla birlikte, Antigone'nin de, oyun içinde yer verilmiş olan mitos kahramanları gibi yıkıma uğrayacağı bilinmektedir.

Ele aldığımız mitolojik öykülerin oyun içindeki önemli bir işlevi de merak duygusunu askıda tutmaya bulundukları katkıdır. Antigone alınıp götürüldükten

¹⁴⁷ Sophokles, *Antigone*, (Çeviren: Sabahattin Ali), Kültür Bakanlığı Yayınlan, Ankara 1993, 29-30-31.

sonra, anlatılan mitolojik öyküler onun yıkıma uğrayacağı konusunda önseme işlevi görmelerine rağmen, bunun gerçekleşeceği kesin değildir. Bu nedenle söz konusu mitoslar aynı zamanda merak duygusunu da askıda tutacak, bu da seyircilerin oyuna olan ilgisini artıracaktır. Antigone'nin akıbeti beklenti uyandıracak, Kreon'nun yumuşayıp yumuşamayacağı, cezanın uygulanıp uygulanamayacağı, Haimon'un buna engel olup olamayacağı merakla beklenecektir.

Oyun içinde yer verilen söz konusu mitosların bir işlevi de yabancılaşma yaratarak seyircilerin oyuna uzak açıdan bakmalarına ve düşünsel değerlendirme yapmalarına yardım etmesidir. Antigone - İsmene, Antigone - Kreon, Kreon - Haimon, Haimon – Antigone ilişkisine ve birbirini sıkı bir biçimde izleyen olaylara yoğunlaşacak olan seyirciler, final öncesi yer verilmiş olan mitoslar aracılığıyla, bir süre de olsa, olaylara uzak açıdan bakacak, hem Kreon'u hem Antigone'yi hem de olup biten olayları uzaktan değerlendirme ve bazı yargılarda bulunma olanağına kavuşacaktır.

Oyunda yer alan yoğun çatışmalar, birbirini izleyen olaylarla final arasına yerleştirilmiş olan söz konusu mitosların önemli bir işlevi de finalin daha güçlü ve etkili olmasına bulunduğu katkıdır. Mitosların, yukarıda belirtildiği gibi, merak duygusunu askıda tutmaları, önsemede bulunmaları, seyirciye uzak açıdan bakma olanağı sunmaları ve onlara "korkunç son" gerçekleşmeden bir soluk alma olanağı tanımları bakımından finalin daha etkili olmasına katkıda bulunmaktadır. Seyirci büyük önem taşıyan final sahnesine hazırlıksız yakalanmakta kurtarılacak, bu finali alımlayacak ve kaldırabilecek düzeyde psikoloji olarak hazırlanmış olacaktır.

1.3.6. Diyalog

Diyalog kelimesi Yunanca 'dia' ve 'logos' kelimelerinin birleşiminden oluşur. Dia 'vasıtasıyla ve yoluyla' demektir. Logos ise; 'kelime veya anlam, söz, ifade, bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte bir araya gelmek' anlamındadır.¹⁴⁸

Diyalog, tiyatro oyunu için temel yapı taşlarından biridir. Oyunun olay dizinin gelişiminde ve değişiminde olduğu kadar, kişileştirme kurgusunda da etkin

¹⁴⁸ Diyalog, 08.07. 20011, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

bir role sahip olan diyalog sayesinde sahne üzerindeki çatışmaların, kriz noktalarının, yönelimlerin belirlenmesi ve seyirci tarafından algılanması sağlanır. Tiyatro metninin bu en önemli aracı hakkında Lajos Egri şöyle der:

*“Bir piyeste diyalog: önermeyi kanıtlayan, karakterleri açıklayan ve çatışmayı yürüten başlıca araçtır.”*¹⁴⁹

Aziz Çalışlar, diyalogun tanımını yaparken şu ifadeleri kullanır:

“Söyleşme anlamına gelen diyalog (diyalogos), monologa (tekil konuşma) karşıt, iki (düolog) ya da daha çok kişi (polylog) arasında geçen karşılıklı konuşmadır.”

Yazar, kurguladığı metni istediği gibi devam ettirmeyi diyaloglar sayesinde gerçekleştirir. Bir oyunu anlamada ya da çözümlemede diyaloglar çok önemli bir yere sahiptirler. Diyalog birkaç işi birden yapar. Bilgi verir ve öyküyü geliştirir. Karakterlerin geçmişlerini eğitimlerini, mesleklerini, sosyal statülerini, kişiliklerini, tutum ve davranışlarını yansıtır. Duyguları, ruhsal durumları, istek ve amaçları onaya koyar. Belki de konuşulan sözcüklerden daha önemli olan ve sözcüklerin altında yatan niyet ve duyguları iletir. Olay dizisine, aksiyon planına ritim ve akış sağlar. Her sahnenin dramatik yapısına katkıda bulunur.

Turgut Özakman ve Özdemir Nutku bu konuya değinirken şu ifadelere yer verirler:

*“Bir dramada, biri ötekine benzemeyen birçok karakter, farklılıklarını kullandıkları dil yardımıyla ortaya koyarlar.”*¹⁵⁰

*“ (...) Konuşmalar; 1 – Karakterlerin ne olduklarını belirlemeli 2 – Onların nasıl hareket edeceklerini hissettirmeli ve 3 – O kişilerin yaşadıkları çevreyi ve dönemi açıklayabilmelidir.”*¹⁵¹

Diyalogda önemli olan, kullanılan kelimelerin sözlükteki anlamı değil, sahne koşullarının onlara yüklediği anlamdır. Söylenmeyen ya da söylenmeden bırakılan söylenen kadar önemli olabilir. Görünürde az şey vardır ancak altta daha fazla şey

¹⁴⁹ Lajos Egri, *Piyas Yazma Sanatı*, (Çeviren: Suat Taşer), Papürüs Yay., Ankara 1996, s. 296.

¹⁵⁰ Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, s. 114.

¹⁵¹ Nutku, *Dram Sanatı*, s. 77.

ima edilir. Konuşma örgüsünün oyun metni üzerinde çeşitli görevler üstlendiğinden bahseden Özdemir Nutku bu konuyu şöyle dile getirir:

*“Konuşma örgüsü, olay dizisini çeşitli yollardan geliştirebilir; ama bu yollardan ikisi özellikle önemlidir. Bunlardan biri sahne üzerindeki aksiyonu beslemesi, ötekisi de sahne dışındaki aksiyondan seyirciyi haberdar etmesidir.”*¹⁵²

Diyalog hem karaktere hem de belirli bir andaki duygu ve heyecanına uygun olmalıdır. Bir ritme ve karaktere özgü bir ifade biçimine sahip olmalıdır. Diyalog yazara değil karaktere aitmiş gibi görünmelidir. Bunu gerçekleştirmek oldukça güçtür. Çünkü yazar karakterlerin diyaloglarını yazarken, sanki kendisiymiş gibi hareket eder. Karakterlerin konuşmaları farklılık göstermelidir. Böylece birbirlerine benzemeleri önlenmiş olur. Bunu yaparken abartıya kaçmamalı ve doğallıktan uzaklaşmamak gerekir. Yazarın, çizdiği karakterleri tanıması, onların diyaloglarla kişilik kazanmalarını kolay hale getirecektir. Oyun yazarı, Onları dinlemeli, konuşma tarzlarına uyum göstermelidir. Konuşma üsluplarını, ritimlerini, konuşma biçimlerini, en çok kullandıkları kelimeleri ve sözsüz iletişim araçlarını tanımalıdır.

Bunun başarmak için karakterler arasında diyalogların yerlerini değiş-tokuş yaparak arada belirgin bir farkın olup olmadığını görmeye çalışmalıdır. Eğer bir fark görmüyorsa, karakterler ve diyalogları yeterince bireyselleşmemiş demektir.

Karakterleri bireyselleştirmenin bir yolu da, onlara en sevdikleri ifade ve konuşma üslubunu vermektir. Yazar yine de çok fazla argo ve anlaşılabilir bir dil kullanmamaya dikkat etmelidir. Bunu çok iyi bilmedikçe sonuç yapay görünebilir.

Oyun yazarı vermek istediği mesajı, anlatmak istediği konuyu ya direkt olarak anlatır ya da kelime oyunları yaparak diyalog aralarına sıkıştırır. Diyaloglar yazarın bir tür tanıtımı gibidir. Bir eser diyaloglar sayesinde yeşerir, onunla büyür, onunla can bulur. Bu diyaloglar bazen absürd olurlar, bazen konuşmalar kesilir, bazen de yanlış anlaşılırlar. Bazen bir cümleyle bütün olanları anlatırlar bazen de gereksiz uzatmalar sonucu konuyu ya da verilmek istenen mesajı iletemezler. Diyalogların ağırlıklı olduğu oyunlar daha çok çağdaş tiyatronun geleneği haline gelmişlerdir. Bazı diyaloglar bilgi verir, bazıları düşündürür, bazılarında ise tartışma söz konusudur. Her zaman gerçek bir değişimin canlandırılması değildir. Klasik

¹⁵² Nutku, s. 77.

tiyatroda sıkça rastlanılan monologlardan hemen sonra bile diyaloglar diğer kahramanların söze karışmasıyla yeniden ortaya çıkarlar. Her zaman karşılıklı, çelişkili konuşmaların sonucu değildirler. Natüralist tiyatroda kahraman kendi lisanıyla kendini gösterir. Klasik tiyatroda her bir kahramanın cümlesi retorik kurallara göredir. Klasik tiyatroda diyaloglar, benzer güçlükleri eylemler sayesinde görünür kılarlar. Oyunların genelinde diyaloglar bir masa tenisi topu gibidirler.

Diyalog, duygu ve ortama uygun olmalıdır. Duygusal bir gerilim anında, daha az tutarlı, daha az kısa konuşmaya eğilimli ve can sıkıcı oluruz, işe yeni başlayan bir yazarın senaryosu, diyalog karakterin durumuna uygun olmadığında çok fazla söze boğulmuş görünür. Yaşlı bir kadın düşer ve başını yere çarpar. Küçük bir manavdan aldığı meyve ve sebzeyi taşımanın verdiği sıkıntıyla bayılmıştır Düşüşü ani ve beklenmedik olur. Genç bir kadın yardım etmek için koşar ve ne olduğunu sorar. Yaşlı kadın; “Bilmiyorum. Önce başım döndü. Soğuk terler dökmeye başladım. Ellerim terden sıırıslıklam oldu. Derken gözlerim karardı. Daha sonra hatırlayabildiğim tek şey sokakta yüzüstü yerde yatıyor oluşumdu.” diye cevap verir. Bu koşullar altında birinin böylesine tutarlı konuşmasına inanmak güçtür.

Diyalogda anlam, konuşmaların yapıldığı ortama ve sözlerin arkasında yatan niyete bağlıdır. ‘Seni seviyorum’ sözünü örnek alalım. Söyleniş yöntemine, kime ve hangi koşullarda söylendiğine bağlı olarak şu anlamlara gelebilir. ‘Senin için endişe ediyorum. Sana tapıyorum. Seni cinsel bakımdan istiyorum. Kendine dikkat etmeni istiyorum. Sana sahip olmak istiyorum. Senden hoşlanıyorum.’

Yazar, diyalogda karakterlerine yavan sözler söyletmekten ya da melodramların duygu yüklü sözlerini kullanmaktan sakınmalıdır. Sözlerini karakterin kullanım tarzından farklı duygu ve şiddet içerin esme izin vermemelidir. Eğer diyalog sahnesi aşırı duygusalsa, yazar tam anlamıyla buna kendimizi hazırladığımızıza emin olmalı ve sahneyi aşırı biçimde söze dayandırmamalıdır. Malzeme ve duygular hem içerik hem de yoğunluk nedeniyle sıkıcı olduğunda bu durum daha da önem kazanır. Yazar, klişeler kullanmaktan da sakınmaya çalışmalıdır.

Diyalogun oyun kişilerinin yönelimlerinde, çatışmalarında, eylem ve tavırlarında oldukça önemli bir etkisi olduğunu dile getirdik. Olaylar karşısında takınacakları tavır ve geçecekleri eylemlerin çıkış noktalarının neler olacağı, bu

olaylar karşısında ki psikolojik durumlarının göstergeleri ifade biçimlerinin en önemlilerinden olan diyaloglar vasıtasıyla izleyiciye sunulur. Sophokles'in **Antigone** adlı oyunundan aktaracağımız örnek oyunun baş oyun kişisi olan Antigone karakterinin içinde bulunduğu ruh hali ve buna sebep olan olayların öncesini vermesi bakımından güzel bir örnek teşkil etmektedir:

“ANTİGONE – İsmene, kardeşim! Sevgili kardeşim!

Babamız Oidipus'tan miras kalan bunca dert varken,

Yaşadığımız sürece

Yeni dertler mi verecek Zeus bize ?”¹⁵³

Bir tiyatro metninin sağlamlığı içinde barındırdığı diyalog yapısıyla doğru orantılıdır. Diyaloglar ne kadar sağlam bir yapıda kurgulanırsa oyunda o ölçüde sağlam ve başarılı olur. Ayrıca kişileştirmelerin ve özellikle de yaratılmak istenen çatışmaların başarısı diyalogun başarısını da beraberinde getirecektir. Diyaloglarda laf kalabalığına girmenin bir anlamı yoktur. Laf üretme özentisi içerisinde giren bir yazar, diyalog kurmada başarısız olursa izleyiciyi de oyunun etkisinden uzaklaştırmış olur. Özellikle sahne üzerinde görsellik ilk planda geldiği için söz ile hareketi yani oyuncunun bedenini yarıştırma çabasına girmek oyundaki dramatik etkiye zarar verebilir. Bu yüzden söz hareketi yani oyuncuyu besleyen bir yapı arz etmeli, oyun karakterini gölgede bırakacak duruma gelmemelidir. Bu görüşümüz diyalogun sağlam yapıda olması için yapılması gereken işlemlerden sadece bir tanesidir. Özakman bununla ilgili görüşlerinde şöyle der :

“Diyalog karakterden ve çatışmadan doğan, karakteri açıklar, eylemi yürütür. Bunlar diyalogun temel işlevleri olmakla birlikte, yalnızca konuya girmeyi sağlar. Bir yazarın, diyalogunu başarısızlığa uğramaktan koruyabilmesi için gereken birçok şey vardır.”¹⁵⁴

Diyalogun önemli özelliklerinden biri oyun metninin yazıldığı dönemi ve kişilerin sosyo-psikolojik ve fizyolojik özelliklerine uyum sağlaması olmalıdır. Diyaloglar özellikle oyun kişilerinin bu özelliklerine uyum sağlamalıdır ki oluşturulacak olan çatışmanın seyirci üzerinde yaratması planlanan dramatik etki gerçekleştirilebilsin. Örneğin, A.Turan Oflazoğlu'nun **IV. Murat** adlı oyununda IV.

¹⁵³ Sophokles, s. 65.

¹⁵⁴ Özakman, 300-301.

Murat karakterini canlandıran oyuncunun sahne üzerinde otoriter ve üstün bir dil konuşmasını bekleriz. Bu oyuncunun T. Williams'ın **Arzu Tramvayı** adlı oyunundaki Stanley karakteri gibi konuşması oyundaki dramatik etki kadar inandırıcılık ögesini de bozacağından oyunun sacayaklarından biri belki de en önemlisinin eksik olmasına neden olacaktır. Yazar, diyalogla karakterler arasındaki hassas ilişkiyi sürekli olarak göz önünde tutmak zorundadır. En başta diyalog, yazara değil, karaktere aitmiş gibi görünmeli. Öte yandan karaktere aitmiş gibi görünen diyalog, karakterin belli anlardaki duygu ve heyecanlarına da uygun olmalıdır.

Yine diyalog, oyun kişinin kişileştirme özelliklerini seyirciye tanıtmalı onun duygu ve düşüncelerine tercüman olmalıdır. Bu sayede seyirci oyuncuyu rahatlıkla tanıyabilecek olaylar karşısındaki tavrını çözümleme olanağı bulacaktır. Oyuncunun eyleme geçişini ve hareketlerinin yönelimlerini diyalog belirler. İzleyici oyuncuların diyaloglarından yola çıkarak önceden olan olayla ve gelecekte olabilecek olaylar hakkında yorumlamalarda bulunabilir. Örneğin **Kral Oidipus** oyununda oyunun dramatik eylem biçimine dönüştürülmesini sağlayacak olan diyalog Kreon'un sözleriyle gerçekleşir :

*“KREON - Laios öldürüldü. Tanrı şimdi açıkça bizden onun intikamını almamızı, kanına girenlerin cezasını vermemizi istiyor.”*¹⁵⁵

Bir diyalogun başarısının en önemli özelliklerinden biri de onun dramatik yapıda gösterdiği üretkenlik olmalıdır. Bu durumdan bahseden Bünyamin Aydemir, “İyi bir diyalog aynı zamanda hem eker, hem de biçer”¹⁵⁶ sözüyle anlatmak istediğimizi özetlemektedir. Diyaloglar tiyatrallığı ön planda tutarken, karşılıklı konuşma esnasında bir önceki diyalogla bağlantılı olmalı bir sonraki diyalogun ise alt yapısını hazırlamalıdır. Bu sayede kurgulanan diyaloglar oyunda rahatlıkla çatışma ortamını oluşturabileceklerdir.

Diyalogların kısa tutulmasına bağlaç gibi öğelerle birbirine bağlanıp uzatılmasına meydan verilmemelidir. Zira bu durum hem oyuncuyu zorlayacaktır hem de seyircinin tiyatronun içerisinde kendini kaptırdığı o büyülü ortamın dağılmasına ve dramatik etkinin yok olmasına neden olacaktır. Uzun diyaloglar

¹⁵⁵ Sophokles, *Kral Oidipus*, (Çeviren: Bedrettin Tuncel), MEB. Yayınları, Ankara, 2001, s. 33.

¹⁵⁶ Aydemir, s. 47.

yüzünden bir süre sonra oyundan sıkılacak olan seyircinin ikinci kez kendini oyuna adapte etmesi neredeyse imkansız bir hal alacaktır. Çünkü seyircinin geriye dönüşü olanaksızdır.

Diyalogların gramer yapısındaki kurallılık ilkesine bağlı olarak düşünülmesi imkansızdır. Diyaloglar doğal bir özellik arz ederler. Bununla ilgili olarak Bünyamin Aydemir'in görüşlerine değinmekte fayda görüyoruz:

“Diyalog gramere değil, konuşma dilinin mantığına bağlıdır. Diyalog gramer bakımından doğru olmayabilir. Belli konuşma bozukluklarını da içerebilir. Konuşma diline özgü kestirme anlatımlar, ünlemler, kısa geçişler, deyimler ve argo ifadelerle biçimlendirilirken, dilbilgisi kurallarına uymak gerekliliği yoktur. Diyalogun konuşma dilinin taklidine dayalı mantık çizgisinin toparlayıcı rolü her zaman gözetilmelidir.”¹⁵⁷

Diyaloglar sahne geçişlerini kolaylaştırmalıdır. Diyalog, süreklilik taşıyan bir şey olduğundan, bir sahneden diğerine geçiş daha yumuşak olabilir. Ya da iki ayrı sahnenin konusal/amaçsal birliği sağlanabilir Bu nedenle diyaloglar oyuna ritm ve akış sağlar.

Olay dizisinin oluşumunda ve ilerlemesinde başat rol oynayan diyaloglar oyunun atmosferini oluşturmada da önemlidir. Örneğin yüksek sesli bir tartışma diyalogu ya da soğukkanlılıkla bir cinayet planının konuşulduğu bir sahne, belli bir atmosfer oluşturur.

Tiyatral bir yapı gözetmesi beklenen diyaloglar sohbet havası içermemeli, edebi dil yükü taşımamalıdır. Bunun yanı sıra günlük yaşantının tüm anlatımsal özelliklerini, tereddütleri, duraklamaları, suskunlukları, hatta dil sürçmelerini içeren diyaloglarda yarım kalan yahut bırakılan cümlelere, mırıldanmalara, lafın gevelenerek konuşulmasına, yanıtsız bırakılmalara, sözcükler arasında uzun suskunluklara rahatlıkla rastlanılabilir. Hatta jest ve mimiklerin de diyaloglar içerisinde yer aldığı düşünüldüğünde diyalogun köklü yapısı daha net anlaşılabilir.

İyi diyalog yazmayı öğrenmek için, dinlemeyi öğrenmek gerekir, insanları nelerden söz ettiklerini (kullandıkları ifadeler) ve onları nasıl söylediklerini

¹⁵⁷ Aydemir, s. 49.

dinlemek, isteklerini sözlü ya da sözsüz nasıl ifade ettiklerini dinlemek ve gözlemlemek gerekir. Sözcüklerin altında yatan gizli anlamlara dikkat edilmeli. Bir kişinin sesini, tavırlarını ve ifade biçimini taklit etmeyi planlayan bir izlenimci gibi dinlemek gereklidir.

Her şeyin ötesinde bir oyun yazarı önce karakterlerini dinlemelidir. Eğer onları yeterince tanıyor, kendi gerçekliklerini ve varlıklarını kazanmışlarsa, kendi diyaloglarını zaten kendileri yapacaklardır. Yazar aracılığıyla da konuşacaklardır.

Şimdi Bernard Marie Koltes'in **Roberto Zucco** oyunundan birkaç diyalog kurgusuyla az önce sıralamaya çalıştığımız diyalogun özelliklerini örneklendirmeye çalışalım:

Koltes'nin diyalogları bilgi vericidirler. Diyaloglar kahramanların geçmiş hayatlarını, kahramanlara ait fiziksel özellikleri ve olayın mekanına ait bilgileri sunar.

*PATRONİÇE - Nereden çıkarıyorsun bunları, küçük hindi? Güzelsin, toplusun, balıketindesin. Erkeklerin ellerine aldıklarında kırılacak kuru ağaç dallarını mı sevdiklerini zannediyorsun? Onlar yuvarlak hatları severler, ellerini dolduracak dolgun yuvarlak hatları.*¹⁵⁸

*OROSPU - Bu yeni gelen oğlan, ağzını açmayan, kadınların sorularına cevap vermeyen, bir sesi ve bir organı olup olmadığı belli olmayan, oysa bakışı yumuşak olan bu oğlan, kadınların kendi aralarında epeyce konuştuğu bu oğlan işte müfettişin arkasından çıkıyor.*¹⁵⁹

Aşağıdaki örneklerde olayın nerede geçtiğine dair bilgiler diyaloglarda bulunmaktadır:

İKİNCİ GARDİYAN - Buradan kaçış olmaz ki. Bu imkânsız. Bu hapisane çok modern. Ufacık, bir fare kadar küçük tutuklu bile kaçamaz buradan. Kalın tellerden geçse ilerde elek gibi daha inceleri, hatta daha ilerde süzgeç gibi daha inceleri de var. İçinden geçmek için sıvı olmak gerekir, ama bıçaklamış bir bilek, boğazlamış bir kol sıvıdan yapılmış olamaz. Aksine ağır

¹⁵⁸ Akarçay, 31-32.

¹⁵⁹ Akarçay, s. 38.

*ve de yer kaplayabiliyor olmalılar. Sence bir insanda bıçaklamak ya da boğazlamak düşüncesi nasıl oluşur, yani harekete geçmeden önce nasıl düşünür?*¹⁶⁰

ANNE: Roberto, elim ahizenin üstünde, şimdi açıp polisi arıyorum.

ZUCO: Aç kapıyı.

ANNE: Hayatta olmaz.

*ZUCCO: Saçmalama, kapıya bir vurursam yıkılır.*¹⁶¹

Oyunun geneline kısa diyaloglar hakimdir. Koltes'in oyunun genelinde kısa diyaloglardan faydalanmasının nedeni de sözü fazla uzatmak istememesinden, izleyicinin ve okurun oyuna daha çabuk konsantre etmek, oyunun akıcı geçmesini sağlamak ve izleyici/okura gerçek duygularla doğallık katmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Koltes, asıl vermek istediği mesajları, oyun hakkındaki genel bilgileri uzun diyaloglarla sunmuştur.

BİRİNCİ GARDİYAN - Bir şey duydun mu?

İKİNCİ GARDİYAN -Yok

BİRİNCİ GARDİYAN - Hiçbir zaman bir şey duymuyorsun.

*İKİNCİ GARDİYAN - Sen bir şey duydun mu?*¹⁶²

KIZ ÇOCUĞU - Silahın var mı?

ZUCCO - Tabii ki.

KIZ ÇOCUĞU - Göster onu bana.

ZUCCO - Hayır.

KIZ ÇOCUĞU - O zaman silahın yok.

ZUCCO - Bak. (Bir hançer çıkarır.)

KIZ ÇOCUĞU - Bu silah değil ki.

*ZUCCO - Bununla da diğer silahlarla olduğu gibi öldürebilirsin.*¹⁶³

¹⁶⁰ Akarçay, s. 28.

¹⁶¹ Akarçay, s. 30.

¹⁶² Akarçay, s. 27.

Yazar, karakterlerini kullanarak okurun ve seyircinin beyinde düşünce fırtınaları estiriyor. Okur kendine şu soruları sormaktan geri kalamıyor. Bizleri birbirimizden farklı kılan şeyler nelerdir? Neden birbirimizden bu kadar farklıyız? Neden kötüyüz? Ya da neden iyiyiz? Neden her ikisi değiliz? Okur ve izleyici kendine bu soruları soruyor ve sorulara cevap bulmak için daha özenle okuyor.

BİRİNCİ GARDİYAN: Firarları önlemek için burada olmamızın gereksiz olduğuna inanmıyorum.

İKİNCİ GARDİYAN: Buradan kaçış olmaz ki. Bu imkansız. Bu hapishane çok modern. Ufacık, bir fare kadar küçük tutuklu bile kaçamaz buradan. Kalın tellerden geçse ilerde elek gibi daha inceleri, hatta daha ilerde süzgeç gibi daha inceleri de var. İçinden geçmek için sıvı olmak gerekir, ama bıçaklamış bir bilek, boğazlamış bir kol sıvıdan yapılmış olamaz. Aksine ağır ve de yer kaplayabiliyor olmalılar. Sence bir insanda bıçaklamak ya da boğazlamak düşüncesi nasıl oluşur, yani harekete geçmeden önce nasıl düşünür?¹⁶⁴

Bu söylemlerden sonra şimdi ikinci bir başlık olan ‘tavır’ meselesine ve tavrın tiyatrodaki dil ile olan birlikteliğine değinebiliriz.

1.4. TİYATRODA TAVIR

1.4.1. Dil – Tavır İlişkisi

Tiyatro diğer sanat dallarından apayrı bir yer tutar. Onun doğasında yer alan tiyatrallık özelliği bu sanatı yaşam olgusuna daha çok yaklaştırmaktadır. Oyuncunun Tiyatro sanatının başat ögesi olması ve tiyatral olanı verme esnasında konuşabilmesinin yanı sıra hareket etmesi bu yakınlığın temelinde yatan dinamik etkendir. Dil konusunu anlatırken değindiğimiz mesajı iletme güdüsü de oyuncu yani insan ögesiyle gerçekleştirilmektedir. İnsanın içinde yaşadığı çevre onun donanımlaşmasında etkin bir güç kaynağıdır. İnsan, yaşadığı bu çevrede özellikle psikolojik boyutunu biçimlendirir.

¹⁶³ Akarçay, s. 35.

¹⁶⁴ Akarçay, s. 28.

İnsanoğlu kavramları tanımlamada sözlü dilin yanı sıra hareketli dili de kullanır. Hatta genellikle bu iki dilin kaynaştırılarak kullanıldığı görülmektedir. Farklı kültürlere sahip milletler içinde bu durum aynıdır. Fakat her milletin kültürel değerleri ve dilleri farklı olduğu gibi davranış biçimleri de elbette farklıdır. Toplumsal tavır adı verilen bu davranış biçimleri genelde bu farklı kültür birikiminin bir sonucu olarak belirginleşmişken özelde ise kişinin kendi üç boyutlu yapısının şekillendiriciliği ile özel tavır halini alır. Yani ortak kültürde oluşan toplumsal tavır, bireyin sosyal-psikolojik ve biyolojik özelliklerinin de etkisiyle bireysel tavıra kadar indirgenebilmektedir.

Bozkurt Güvenç bu konudaki görüşlerini dile getirirken şu ifadeleri kullanır:

“Gerçi bugün çağdaş dillere baktığımızda örneğin çok gelişmiş dillerden biri İngilizce. Bu dili konuşan toplumlar, özellikle Britanya Adaları’nda yaşayan el kol hareketlerine pek başvurmazlar. Bu bir eğitim işidir, bu bir dil işi değildir. Yalnız toplumlara baktığımızda, kimilerinde bu hareketleri çokça, kimilerinde pek kullanılmadığını görüyoruz. Yani bir kişilik sorunu yanında bunun bir de kültürel yanı var. Kimi kültürler bu hareketleri daha çok besliyorlar. Örneğin Akdeniz çevresindeki kimi toplumlara bakarsanız bunlar coşkulu kişilerdir. Kimi toplumlarda yine görgü, eğitim işi bu. Elbette kültürle kişilik arasında da bir ilişki var. Ufak tefek ayrımlarda bunun ruhsal bir yanı olmakla beraber toplumsal bir yanı da var sanıyorum.”¹⁶⁵

Bünyamin Aydemir dil üzerine yaptığı incelemelerde yer alan bir başlık altında değindiği yazısında dilin, eylemi oluşturup açınıladığı kadar, oyun kişinin tavır özelliklerinin dışı vurumunda da hem araç, hem de gizil güç olduğunu ifade eder. Daha çok hareket dilinin kodlamalarıyla yansıtmı yapılan toplumsal tavrın dile ilişkin boyutu, oyun kişinin sözcük seçimi, söz dizimi, vurgu, durak ve renklendirme gibi tavra özgün özelliklerle açığa vurulduğunu belirterek:

“Her söylem biçiminin –doğal olarak tavırların- toplumdaki farklı katmanlara ayrışıp, onlarla özdeşleşmesi toplumsal tavır kavramını mimlemektedir.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ A. Binyazar, *Yazın ve Bilim Dilimiz*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1978, s. 16.

¹⁶⁶ Aydemir, s.17.

Hülya Nutku dil ve toplumsal tavrı değerlendirirken şu görüşleri dile getirir:

“Dil ve toplumsal tavır etkileşimi, bir malzeme olarak daha çok komedya türünde yer alır. Daha doğrusu komedya, dil-tavır üzerine inşa edilmeye en yatkın türdür. Toplumsal tavır belli bir sınıfı, belli bir toplumsal katmanı temsil eden söz ve hareket kodlamaları olduğu için komedyanın çoğunlukla kullanageldiği tip boyutundaki oyun kişileriyle uyuşum gösterir. Ortaoyunu, Commedia dell’Arte, Latin komedyaları genellikle dil ve toplumsal tavrın birbirlerini koşut olarak besledikleri kanava üzerine biçimlendirilirler. Çağdaş tiyatrodan ise Brecht ve epik tiyatro, ‘jest bir dildir’ mantığıyla oyunun biçimini dil-tavır üzerine kurar.”¹⁶⁷

İnsanların dili kullanırken oluşturdukları sözcükler bilinen anlamlarının yanı sıra her insan zihninde ayrı birer anlamda yüklenebilirler. Sözcüğün alıcısı ve ileteni üzerinde farklı çağrışımlar uyandırarak yeni anlamlar kazanması tavır özelliklerinin de ortaya çıkmasına neden olur. Sözcüklerin söylenişinde uygulanan tonlama, vurgu gibi sessel olayların yanı sıra beden dili kullanılarak yapılan jest ve mimiklerde yine tavır özelliklerinin belirleyicisi olabilmektedir.

Tiyatronun yaşam gerçeğine ne denli bağlı olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu bağlılık oyuncunun sahne üzerinde canlandıracağı hayatta hem dilden hem de hareketten faydalanmasından ileri gelir. Bu iki unsur da birbirlerini sürekli beslemektedir. İşte bu besleme dil ile tavır birlikteliğinin tiyatronun ön koşulu olması gerekliliğini de beraberinde getirir. Çünkü oyuncu, yazarın dramatik etki bırakmak istediği seyirciyle arasında kuracağı köprüyü bu birliktelikle sağlar.

Brecht’in tiyatroya tanıttığı ‘tavır’ kavramıyla ilgili olarak görüş bildiren Seveda Şener şu düşüncelerini aktarır:

“Tavır kavramı ile birlikte oyun kişileri çeşitli durumlara takındıkları tavır ile ele alınmaya başlanmıştır. Kişilerin tavırlarını büyük ölçüde ait olduğu sınıftan tipik eğilimler belirlemektedir. Karşılıklı ilişkilerde oyun kişinin öteki oyun kişilerine gösterdiği davranışlar önem kazanmıştır. Duruş, hareket, ses tonu ve konuşma biçimi tipik tavrı saptar ve kolay anlaşılacak biçimde stilize eder. Fakat kişi tamamlanmamış bir portre olarak da düşünülemez. Çünkü kişiyi yaratan toplumdaki

¹⁶⁷ Nutku, *Oyun Yazarlığı*, s.114.

işlevidir ve bu işlev değıştikçe kişinin tavrı da değışecektir. Onu (oyun kişisini) önceden saptanmış bir genellemede dondurmak olanaksızdır.”¹⁶⁸

Oyun kişinin dilinin tavrını, tavrının ise dilini belirleyici olmasının örneklerine Türk Tiyatrosunda da rastlamamız mümkündür.

Tiyatromuzun ilk yazılı oyun metni olan **Şair Evlenmesi**’nde oyun kişilerinin kullandıkları dilin tavırlarına olan uyumu aşıkardır. Yazar tarafından bilinçli olarak uygulanan bu yöntemle Ziba Dudu, Habbe Kadın, mahalle diliyle, Bekçi Batak Ese ile Çöpçü Atak Köse’nin köylü diliyle, Ebulaklaka’nın ise medrese diliyle konuşmaları bu tezimize güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Dönemin yazarları oyun dilinin sadeleştirilmiş herkes tarafından kolayca anlaşılabilir özel bir dil olması gerektiğini savunurlar. Onlara göre oyun dili, hem izleyici tarafından rahatça anlaşılabilmesi hem de oyun kişilerinin tavırlarını ortaya çıkarabilmesidir.

Dilin oyun kişinin tavrını da ortaya çıkaracağı düşünüldüğünden dolayı özellikle yabancı dilden oyun çevirilerinde ve oyunun sahneleme aşamasında yapılacak olan dramaturgi çalışmalarında bu hususa ayrıca dikkat edilmesi gerekir.

Budama ya da çeviri esnasında yanlış çeviri ya da herhangi bir replik çıkarımı direkt ya da dolaylı olarak oyuncunun sahne üzerindeki tavrını, hareketini, yönelimini olumsuz yönden etkileyebilir. Bazı tiyatro yazarlarının seyirciyi ve oyun kişilerinin yapılarını göz ardı ederek oluşturduğu tiyatro metinlerinde tek düze olarak kurguladıkları dil ve söylem biçimleri, oyun metnini bir edebi tür olmaktan öteye götürememiş, tiyatronun ‘canlandırma’ özelliğine gölge düşürmüştür. Türk tiyatrosunda bu denli yapıtlar veren yazarların başında Abdulhak Hamit gelir. Yazarın **Duhter-i Hindu** isimli oyunu bu söylemimize en güzel örnektir. Oysaki yazar, oyun dilinin, oyun kişilerinin özelliklerine de uygun olması gerektiğini önceden söylemlerinde dile getirmiştir:

“Memleketimizde her tiyatro yazarlara değilse de yazılan tiyatroları okuyanlarda ekserisine malumdur ki bir tiyatroda kullanılacak lisan eşhasın kadr-ü

¹⁶⁸ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, s. 28.

*haysiyetine, zat ve meziyetine derece-i irfan ve ehliyetine tefrikan isti'mal olunmak lüzumuna mebni...*¹⁶⁹

Özellikle Tanzimat dönemi Türk Tiyatrosunda iki farklı yazar grubu görürüz.

Şinasi, Ali Bey, Ahmet Vefik Paşa gibi yazarlar oyunlarında kullandıkları dilin seyirci tarafından anlaşılmasının yanı sıra bu dili kullanan oyun kişilerinin tavır özelliklerine de dikkat etmişlerdir.

Namık Kemal, Abdülhak Hamit gibi yazarlar ise oyun kişilerinin dil ve tavır özelliklerinin birbirlerini etkilediklerini kabul etmekle beraber bu özelliği oyunlarında uygulamaktan uzaktırlar. Oyunlarda anlaşılabilir bir dile ulaşılmasına rağmen oyun kişilerinin tavırlarını belirleyecek bir dil kurgusu henüz sağlanmamıştır.

Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosuna gelindiğinde oyun kişisinden ziyade olay ve durumlara yönelindiği görülüyor. Metin And bu yönelimi şu şekilde ifade eder:

*“Kimi kez bu kuralın dışına çıkıldığı olağandışı, oyunun akışı üzerinde durdurucu etkisi olan bir takım bilgi verme yollarına başvurulduğunu görüyoruz. Bunlarla daha çok söyleşme yoluyla verilemeyen veya verilmesi güç bilgiler veriliyor. Bunların olağan dışılığı göz önüne alınarak oyunlarda yer verilmemesini savunanlar olduğu gibi sahnenin çeşitli yapmacıkları, oyun kuralları içinde bunların yerinde olabileceğini savunanlar vardır. Bunlar başlıca ikidir. Birincisi söylenmiştir. ‘Monolog’, ‘Titar’, diyebileceğimiz oyuncunun çoğu kez sahnede tek başına söylediği kesiksiz, uzunca bir deyi parçasıdır. İkincisi ise, söyleşmeler arasına sokuşturulan sahnede bulunan öteki kişilerin duymayıp seyircilerin duyduğu kaçamak söyleşmedir. Bunlar o kişinin gizli niyetlerini, düşüncelerini duyurur, belirli bilgileri ulaştırır.(...) Meşrutiyet dönemi oyuncular, bu çeşit söylenişleri aşırı kullanmaktadırlar. Bu dönemin belgesel oyunlarında bir bakıma geçerli bulunacak bu uzun söyleyişler öteki oyunlar için oyunu gerçeklikten uzaklaştıran, oyunun akışını kesen kusurlar olarak görülebilir.”*¹⁷⁰

¹⁶⁹ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1972, s. 308.

¹⁷⁰ And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, s.136.

Türk tiyatrosu üzerine araştırmalar yapan incelemeciler ve yazarlar, tiyatro dili üzerinde çok durmuşlar, bu dilin nasıl ve ne şekilde sahnede canlandırılabilceği üzerine görüşlerini belirtmişlerdir. Kimileri tiyatro için belirlenecek dilin edebiyat ve öz Türkçe içermesi gerekliliğini savunmuşlar, kimileri halkın ve seyircinin daha rahat anlayabileceği konuşma diline uygun bir dil olması gerektiğini savunmuşlardır. Yine aynı incelemeciler bu konunun yanı sıra belirlenecek olan dilin yazarın dili mi, yoksa oyun kişinin dili mi olması gerektiği üzerine de hararetle tartışmalara girişmişlerdir. Refik Erduran, Ömer Atilla, Cevdet Kudret, Turgut Özakman, Orhan Asena gibi Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu oyun yazarları, bu tartışmalarda başı çeken isimler olarak göze çarpmaktadır. Orhan Asena bu yazılarından birinde kendi oyunlarından örneklerle konuyu şöyle açıklamaktadır:

“...Gılgamesh’de çok rahattım. Çünkü ele aldığım konu artık unutulmuş, rengini ve biçimini kaybetmiş, antik bir dünyada geçiyordu. (...) Onun içindir ki bir koşuk dizer gibi seçebiliyordum sözcüklerimi. (...) Ben, öz Türkçeden yana olduğum halde Korku’da, Yalan’da sokakta konuşulan dile dönme zorunluluğunu duydum. Hürrem Sultan’da ise daha gerilere, Osmanlı sarayında konuşulan dil, hiç değilse konuşma yordamı sahnede verilmeliydi. Beni en çok düşündüren bu eserin dili olmuştur; Nasıl bir dil kullanacaktım? Daha doğrusu nasıl bir dil kullanabilirdim? Bütün samimiyetimle şunu ifade etmeliyim ki elimden geldiği kadar Türkçemize ihanet etmemeye çalıştım, çabaladım. (...) Ama eserin havası yer yer büyük fedakarlıklar istedi benden. Ben de bu isteneni verdim. Kısaca tiyatro yazarı diğer sanatçılar gibi yapıtın dizginlerini sıkı sıkıya tutamaz elinde. Bir an gelir yapıtı alır götürür onu. Bir öykücü, bir romancı, üstüne adını koyduğu yapıtında aranacak olursa yer yer bulunur. Sesiyle, diliyle, fıkriyle ama bir tiyatro yazarı ne kadar canlı kişiler yaratmışsa o kadar silinmiştir eserinde. Yarattığı kişilerde kendi dillerini, bildikleri dili konuşurlar... Ve bu her zaman aynı dil olmaz. Öz Türkçenin şöyle tiyatroya keyfince girip kurulabilmesi için her şeyden önce sokağa düşmesi, sokak adamının dili olması gerekir.”¹⁷¹

Görüldüğü gibi tiyatro dili aslında kendini oluşturan ve besleyen bir dildir. Bir kalıba sığdırmak ve anlaşılmaktan öte tutulmak onun için mümkün değildir.

¹⁷¹ Orhan Asena, “Öz Türkçe ve Tiyatro”, *Dernek Dergisi*, İstanbul Kasım 1961, s. 12.

Çünkü bu dil teknik bir dildir. Bir dilin sahnede dramatik amaca uygun bir şekilde dramatik etkiyi oluşturabilmesi için önce halk arasında benimsenmiş olması, anlaşılabilirlik niteliği kazanmış olması gerekir. Oyuncunun sahnede ortaya çıkaracağı tavır da bu anlaşılabilirlik olma özelliğinin bir parçasıdır. Çünkü oyun dili bir denek dil değildir. Yeni sözcüklerin denenip konuşma diline uyumluluk göstereceği bir köprü olmamalıdır. Yeni sözcükler önce konuşma diline uygunluk göstermeli oradan sahneye taşınmalıdır. Bunun tersini yapmak dili, tiyatrodan bir amaç haline getirir. Dolayısıyla bu sefer tiyatro için bir araç olma özelliği taşıyan dil, ön planda tutulan bir amaç olur ki bu da tiyatrallığı ortadan kaldırır, oyuncunun hareketlerini sınırlandırır, tavrını belirsizleştirir. İşte bu yüzden oyun kişileri sahnede kişilik özelliklerine uygun konuşma gerekliliğini hissetmelidir. Bu konuda Nüvit Özdoğan'ın düşünceleri konuyu özetlemesi bakımından önemlidir.

“Köylü, kentli, tüccar, işportacı – hepsi – Nurullah Ataç gibi konuşsa komik olur. Kaldı ki Nurullah Ataç bile yazdığı gibi konuşmazdı; sizin bizim gibi konuşurdu. Halkça benimsenmiş, sevilmiş, seçim, tutum, tepki gibi öz Türkçe kelimeleri oyunlarında kullanmak elbette gereklidir. Ancak konuşan çok tutucu biriye, o zaman ihtihap, tarz-ı hareket, aksülamel... gibi ölü ya da can çekişen kelimelere başvurulabilir. Ama kişileri : ‘Tüm olanaklarımı kullanacağım, yepyeni bir yaşamım olacak örneğin’ gibi yapma bir Türkçe ile konuşturmak yanlıştır.”¹⁷²

Tiyatrodan dil-tavır ilişkisine aykırı düşen düşüncelerden biri de tiyatro oyuncusunun koyu bölge ağzı taklitçiliğinden uzak bir gerçeklikle konuşturulması gerektiğini şive, ağız gibi önemli dil kullanımlarının sahne üzerinde olmaması gerektiğini savunan Nurullah Ataç, bu düşüncesini Shakespeare'den örneklerle açıklıyor:

“Shakespeare, oyunlarında anlattığı kişilerin hepsini kendi dilleri ile konuşturmamış, Timon’a Yunanca, Caesar’a Latince söyletmiyor. İngilizce hep... Yoksa kişiyi... Dilinin dönmediği şive ile konuşturduğu için çabası boşa mı gitmiştir?...”¹⁷³

¹⁷² Nüvit Özdoğan, “Tiyatromuzun Dili”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 23 Eylül 1971.

¹⁷³ Nurullah Ataç, “Dergilerde”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1953, Cilt III, Sayı 30, s. 365.

Cevdet Kudret ise tarihi konu alan konuların tarihsel bir dille yazılmasına karşı çıkar. Goethe'nin Antik Yunan oyun kişisi olan İphigenia'yı modern Almanca ile konuşturduğunu dile getirerek:

“Tıpkı bunun gibi, kendi ulusumuzun eski çağlardaki dilini de gerçeğe uygunluk kaygısıyla kullanamayız; o çağların havasını ancak yerinde kullanılmış birkaç sözcük ya da birkaç cümle biçimiyle verebiliriz. Bu bakımdan konusunu tarihten alan oyunlara arı dilin uygun düşmeyeceği görüşüne katılmıyorum. Musahipzade Celal'in oyunlarının bugün dil bakımından yer yer eskimesi, yazarın gerçekçiliği yanlış anlamasından, yani tarihlik oyunların tarihlik dille yazılmasını sanmasındandır.”¹⁷⁴

Oyun dilini kullanan oyuncunun bu dile başlangıç olarak seçeceği ve bu dili dayandırabileceği dil türü üzerinde tartışan bazı yazar ve tiyatrocular çeşitli görüşler öne sürerler. Bu görüşlerden biride oyun dilinin şiirsel bir dil görünümü büründüğü koşuk dilidir. Özellikle tez konumuz olan A. Turan Oflazoğlu ve Refik Erduran gibi yazarlar oyun dilinde koşuğa yaklaşmışlardır. Oflazoğlu, manzum oyun dilinin seyirci ve yazarı belli bir uyum içinde bulundurduğunu ileri sürer.

Orhan Asena bir yazısında oyun diline değinirken bu dilin ancak sahnede oyuncu seyirci ilişkisi içerisinde canlanacağını belirterek koşuk ve benzeri uygulamaların sadece yazıldığı kağıt üzerinde kalmayacağına vurgu yapar:

“Koşuk, öykü, deneme, eleştiri ve bu gibi diğer sanatlar kağıt üzerinde yapılır. Alıcısı, satıcısı birbirleriyle doğrudan doğruya alışveriştedir. Yani sanatçı kime seslendiğini bilir. Bilir ki kendisini okuyanlar ve dinleyenler daha önceden kabul etmiş kimselerdir. (...) Kağıt üzerinde yapılan sanatın bir başka avantajı sadece sözcüklerle uğraşmasıdır. Bu sözcükler kağıt üzerinde yazar kendini nereye koysa akıllı uslu durur orada. Okuyucusu da orada bulur. Daha önceden bile bile...

Ama tiyatroya gelince işler değişir. Gerçi tiyatroda bir takım sözcükler yapılır. Ama tiyatroda bu sözcükler hareket kazanır. Hareket kazandığı anda öykü ve romanda durduğu gibi durmaz, alır başını gider. (...) Tiyatro yazarı düşünür ki bütün bu çalışmalar, aydınlığa çıkmadıkça kimseye bir şey söyleyemeyecektir.

¹⁷⁴ Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, 100-110.

Tiyatro yazarı düşünür ki: Hayattan aldığını sahne yoluyla sahneye yansıtmak zorundadır. Tiyatro yazarı düşünür ki sanatı ile seyirci arasında birçok kimseler, birçok anlayışlar, birçok emekler girecektir. (...) Şu halde bu aradaki kimselere kendini kabul ettirmek zorundadır, tiyatro yazarı. Sonra onun seyircileri diğer sanatların alıcılarına benzemez. Seyircilerin çoğu onu o gün, orada, o yapıtıyla tanıyacaklardır. Çeşitli mesleklerden, çeşitli kafa yapısından çeşitli bir takım insanları görmek kendi çevrelerinde olup bitenleri, bir takım olaylara benzeyen bir takım olayları izlemek ve kendi çevrelerinde konuşulan dili duymak isterler.”¹⁷⁵

Orhan Asena, tiyatronun kağıt üzerinde yapılan bir sanat olmaması özelliğinden yola çıkarak oluşturduğu bu düşüncelere yine oyun dilinde göz ardı edilmemesi gereken iki önemli hususu dile getirir:

“Seyircinin anlamını anlayamadığı sözü araştırarak zamanının olmaması ve olayın geçtiği çağın, yerin, o çağ ve insanların düşünce ve duyguları kadar dillerini, şivelerini, konuşma yordamlarının özelliği.”¹⁷⁶

Oyun dili, tiyatral olma özelliğinden hareketle sahnede oluşturacağı dramatik etkide sözün yanı sıra hareketi de önemsemelidir. Koşuk diliyle oyunlarını kaleme alan yazarların birçoğu sözü hareketin önüne koymuşlar dolayısıyla tiyatroyu bilerek ya da bilmeyerek bir söz söyleme sanatına yaklaştırmışlardır. Bu da oyun dilinin oyun kişilerinin yerine yazarın konuştuğu bir dil olma sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu olumsuz sonuç oyun kişilerinin tavırlarını da olumsuz yönde etkilemiş, onların tavır ve hareket özelliklerini kısıtlamıştır.

Oyun dilin içerisinde oyun kişisinin tavrının ve hareketlerinin de yer alması gerektiğini belirten İsmail Hakkı Baltacıoğlu şu görüşleri dile getirir:

“ Şimdi yaşama dili dediğimiz dile, dilin üçüncü varlığına gelelim. Burada kişiliğin söze katılması, sözdeki rolü büsbütün başkadır. Burada söz söyleme ile birlikte bitin kişilik görevlenmiş, çalışmaktadır. Söz söylemenin birinci şeklinde kişilik her şeyi göze ve kafaya bırakmış, kendisi eyleğinin en ücra köşelerine çekilmiş gibiydi. Konuşmada da kişilik bir parça işe karışıyordu. Kişiliğin fizik, fizyolojik,

¹⁷⁵ Asena, s.12.

¹⁷⁶ Asena, s.12.

psişik bütün bilgileri, anlatımları, tepkileri karşısında söz yalnızca bir kavram taşından ibaret kalmakta, kişiliği dili olan mimik, parmak, el, kol, baş, göz, kaş, burun, ağız, dudak, gövde, ayak ve tümleyn gövde, bir dil, duyum, bir anlatım aracı olarak çalışmaktadır.”¹⁷⁷

İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun tiyatro dili içerisine mimiği katması tezimiz açısından önemlidir:

“Birçok tiyatro adamlarımız tiyatroyu ‘sanayii edebiye’den biri sanırlar. Hiç şüphe yok ki tiyatro Sanayii Şekliye’den değildir: şiir, roman gibi dille az çok ilgisi olan bir şeydir. Ancak buradaki ‘dil’ kelimesini mimikte içine girecek kadar geniş kullanma zorunluluğu vardır. En güzel demek ki Soenique değeri en yüksek olan piyes demek değil ancak bütün kişiliğin görevli olduğu gösteri içinde kendisine düşen söz söyleme görevini en iyi yapandır. Bir piyes yazı ve konuşma dili bakımından anarşi içinde bulunabilir. Eğer iyi oynanıyorsa en eksiksiz gösteri dilidir.”¹⁷⁸

Özdemir Nutku, “Tiyatroda Dil ve Tavrı Sorunu” başlıklı yazısında Türk Tiyatrosunda gelişimini izlemeye çalıştığımız oyun dilini ‘Yorum Dili’ diye niteliyor ve bu sözlerin değerlendirilmesinde hareketin önemini vurguluyor. Oyuncunun hareket ve söz arayıcılığı ile ortaya çıkardığı ‘Oyun Dili’nin oyun kişinin tavrı özellikleri ile sınırlı olduğuna ve bu anlatımın düzeninin ancak belli bir yorum sonucu elde edilebileceğini öne sürerek bir bakış açısı kazandırıyor. Onun sahne üzerinde oyuncu tarafından kullanılan dile ‘yorum’ özelliği de kazandırılması gerekliliğini savunması ve şu görüşleri önemli ifadeler taşıyor:

“Çünkü oyuncular sahneden güzel konuştuklarını düşünerek değil, düşünceyi ve anlatımı doğru aktarmak sorumluluğu içinde konuşmalıdırlar. Ancak bu yoldan şiir ya da düzyazı konuşma yoluyla sahne üzerinde yaşayabilir. Gerçekçi bir oyunculuk anlayışına ve konuşma tekniğine ulaşabilmek için oyuncuların yapay kalıplarla savaşıması gerekir ki ülkemizde diksiyonu varsayılan Devlet Tiyatrosu sanatçılarının çoğu bu yapay kalıplar içindedirler ve konuşmayı mekanik bir duruma getirmektedirler. Bu kalıplar içinde gerçek insan sesini işitmek, o insanın özelliklerini belirten tavrını görmek olanaksızdır. Böylesine kalıplı, alışlagelinmiş

¹⁷⁷ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Dili Üzerine Düşünceler”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1951, Cilt 1, Sayı 2, 31-32.

¹⁷⁸ Baltacıoğlu, 31-32.

sahne konuşması bomboş bir biçimden başka bir şey değildir. Çünkü yorum'dan yoksundur. Bu gereğinden çok artiküle edilmiş konuşma anlaşılmaya yardımcı olmuyor tersine zorlaştırıyor."¹⁷⁹

Oyun kişisi sahne üzerinde kullandığı sözcükleri değerlendirebileceği ölçüde ilgi çekmektedir. İnsanoğlunun yapısı incelendiğinde hareketsetel algılamanın işitsel algılamaya nazaran daha hızlı gerçekleştiği bilgisine varılır. Buradan hareketle diyebiliriz ki sahne üzerinde hareket sözün bir adım önünde olmalıdır. Bu da hareketi tiyatronun en güçlü anlatımsal aracı yapar. Oyun dili bu aracı daima ön planda ve etkin tutmakla görevlidir. "B. Brecht'in Epik Tiyatro kuramında harekete verdiği önemin, söze verdiği önemden daha fazla olduğunu belirten Özdemir Nutku, bu nedenle sözcüklerin harekete göre kullanılmasını öngördüğünü belirterek bu özelliği sadece Epik Tiyatro için değil bütün oyunlar için ön planda tutulması gerektiğini ifade eder."¹⁸⁰

Suat Taşer ise bu konuda şunları ifade etmektedir:

" Sahne sanatının ana kanunlarından biri: Karakterde duyguda, düşüncede, yerine göre zamanda ve mekanda, nihayet sözde harekettir, canlılıktır. Böyle olduğu içindir ki sahnede göstermek istediğimizi de hareketlendirerek teksif etmek zorundayız."¹⁸¹

Kişiliğin fizik, fizyolojik, psikik bütün belirlgileri, anlatımları tepkileri karşısında söz yalnızca bir kavram taşından ibaret kalmakta, kişiliğin dili olan mimik, parmak, el, kol, baş, göz, kaş, burun, ağız, gövde, ayak, dudak bir dil, bir anlatım, bir duyum aracı olarak çalışmaktadır. Tiyatro oyunu bir takım sözcüklerle oluşturulur. Ancak sahnede bu sözcüklerle hareket kazanır yani yaşam bulur. Bu da ona bir devingenlik sağlar.

Turgut Özakman sözün tiyatroya sonradan kazandırılan bir unsur olduğunu belirtmiştir:

¹⁷⁹ Nutku, "Yaşayan Tiyatro", s.123.

¹⁸⁰ Nutku, "Tiyatroda Dil Tavrı Sorunu", s. 272.

¹⁸¹ Suat Taşer, "Öyle Bir Dünya ki", *Seçilmiş Hikayeler Dergisi*, İstanbul 1956, s. 96.

“Tiyatro bir yazı türü değil, eylem sanatıdır. Kaynağı mimustur. Tiyatroya söz (diyalog) müzikten, danstan, duruştan (gestaltung), dekordan daha sonra girmiştir.”¹⁸²

Günlük hayatta kullandığımız dilin, bildirişim ve iletişimin gerçekleşmesindeki etkisinde hiç şüphesiz yine bu dilin yanında kullandığımız hareketlerin, jest ve mimiklerin etkisi vardır. Anlatmak istediğimiz şeyi, ya da durum ve olaylara karşı duyduğumuz tepkiyi, yansıtacağımız tavrı bu gövdesel hareketler vasıtasıyla dille bütünleştirir, pekiştiririz. Özdemir Nutku bununla ilgili olarak şu ifadeleri kullanır :

“Günlük yaşamda insanların birbirleriyle olan ilişkileri onların farkında olmadan aldıkları gövdesel anlatımlarla anlaşılır. Dikkatli bir insan daha da ileri giderek gövdesel anlatımın kişinin sözlerine uyup uymadığını sezebilir. Bir insanın farkında olmadan yaptığı bir gövdesel hareket, söylediği sözü, tonunu ve renginin, gerçek anlamını dile getirir. Bunun için sahne üzerinde oyuncuların gövdesel anlatımları da oyun yazarının kavramını ortaya koymada önemli bir araç olur. Gövdesel hareketlerin tümü, anlatımı getirirken işin öyküsünü de açıklar. Kişilerin birbirlerine olan duygusal ilişkileri yönetmen tarafından sahne üzerinde en kestirme ve en doğa bir biçimde gösterilmesi gerekir. Bir oyun düzeninin başarısının ilk adımı gövdesel anlatımın ve bu anlatım sağlanan kişiler arası ilişkinin yönetmen tarafından doğru bir yoldan ortaya konması ile atılır.”¹⁸³

Sahne üzerinde hareketin nerde, ne şekilde ve ne zaman uygulanması gerektiğine yönelik yine Özdemir Nutku’nun görüşlerini yansıtmak istiyoruz:

“Hareket, özel bir anlam olmadığı yerlerde doğrudan doğruya konuşmayla ilintili olarak sağlanmalıdır. (...) Konuşmaların tümünde hareketin çekirdeği vardır. Bir konuşma yönetmen tarafından saptanan hareketlerle zayıf ya da güçlü duruma getirilebilir. Öyleyse konuşmanın hareketler içinde değerlendirilmesi oyunun bütünü ile ilgili dramatik duruma göre yapılır.”¹⁸⁴

¹⁸² Turgut Özakman, “Oyun Dili”, *Değişim Dergisi*, İstanbul 15 Aralık 1961, Sayı 2, s. 9.

¹⁸³ Özdemir Nutku, *Tiyatro Yönetmenin Çalışması*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1974, s. 164.

¹⁸⁴ Nutku, s. 173.

İşte buradan hareketle sahne üzerinde konuşmanın hareketi, hareketin de konuşmayı desteklediği gerçeğini pekiştirmiş olmaktadır. Tıpkı dilde olduğu gibi hareket de oyun kişinin çözümlemesinde bize bir yol ışığı açar. Oyuncunun özellikle ruhsal durumunun seyirciye aktarımında önemli bir sacayağı olur. Bu çözümleme aşamasında oyun kişinin tavrıyla da karşı karşıya kalırız.

Sosyal psikoloji biliminde “Bireyin etrafındaki kişileri, eşyaları ve olayları belli bir biçimde tepki gösterme olasılığı”¹⁸⁵ olarak tanımlanan tavrı kelimesinin tiyatro ile ilgili olan tanımına Türk Dil Kurumu Sözlüğünde rastlıyoruz :

*“Oyunculukta bir karakterin ya da tipin yetişmesini, özelliklerini, kültürel çevresini ve konumunu belirleyen görünüş.”*¹⁸⁶

Sosyal düzen içerisinde insanların karşı karşıya geldiği kimi durum, olay ya da sorunlara karşı göstermiş oldukları tepkilerin sonucunda tavrı ortaya çıkmaktadır. Bu durum sahne üzerinde de aynı özelliği göstermektedir. Kişinin iç dünyasını, toplumsal konumunu, olaylara karşı duruşunu ve eğilimlerini, dış dünya görüşünü ve özelliklerini ileten çok önemli bir kavramdır tavrı...

Bir olay, bir durum, bir sorun karşısında kalan kişinin bunlara karşı göstereceği tavrı ile bir başka kişinin göstereceği tavrı aynı olmayacaktır. Bir Türk’ün tavrı başkadır, bir Alman’ın tavrı başka, bir Fransız’ın tavrı başka. Bu ayrım özel tavırdan genel olan toplumsal tavra kadar çıkabilir. İnfial uyandıran bir olay karşısında Türk toplumunun göstereceği tavrı farklıdır, İngiliz toplumunun göstereceği tavrı farklıdır. Keza Alman toplumunun göstereceği tavrı farklıdır. Bu tavrı farklılıklarında tıpkı insanlar gibi toplum ve milletlerinde kültürel birikimlerinin genetik özelliklerinin, hatta tarihsel evrimlerinin bile büyük bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Olay karşısında Türk toplumu ve Türk insanı tezcanlılık ve hiperaktiflik özelliğini kullanarak tavrı alırken, Alman toplumu ve insanı sakin, soğuk ve durağan bir tavrı sergiler. İşte bu toplumsal tavrı bize belli bir toplumun ortak yanlarını yansıtan bir anlatım biçimi olarak kendini gösterir. Her ne kadar sosyo-ekonomik, siyasal, dinsel etkenler toplumsal tavrı belirleyici ve oluşumunda

¹⁸⁵ Özer Ozankaya, “Toplumsal Davranışların Bilimi: Sosyal Psikoloji”, *SBF Dergisi*, 23 Haziran 1968, s. 228.

¹⁸⁶ Tavrı, 08.07. 20011, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

rol oynayan etmenler olarak göze çarpsalar da, bu hususta ki en büyük ve önemli unsur dil'dir. Hele bir de söz konusu tiyatro ise...

Çünkü tiyatro toplumsal tavrın temsilcisidir. Dil ile hareketi birleştiren yegane sanat tiyatrodur. Tiyatronun, içinde barındığı, yansıladığı toplumun ya da milletin temel sorunu, insanların ortak anlatım ve davranışları tiyatroda ki tavrın karşılığıdır.

Yaşanılan dünyada sürekli devingenlik içerisinde olan değişen ve gelişen toplumsal tavıra paralel olarak tiyatrodaki tavrında değişim ve gelişim göstermesi kaçınılmazdır. Önceki söylemlerimizi hatırlayacak olursak tavrı oluşturan ve barındıran etmenlerin başında gelen dilinde sürekli bir evrim ve devinim içerisinde yaşaya geldiğini söylediğimizi anımsarız.

Tiyatro dili, içinde yaşadığı toplumun konuştuğu dilden uzak kaldığı an, işlevselliğini kaybeder. Bu durum kendi toplumsal tavrımızın ortaya çıkmasını engelleyeceği için milli tiyatromuzun uygulama aşamasında sorunlar yaratacaktır.

Tavır toplumsal ya da bireysel bazda dil ve hareketin bir araya geldiği odak noktadır. İnsanın dağınık davranışlarının bir bütün halinde sunulma şeklidir. Bu bütünlüyeş gerçekleşirken kişinin içerisinde yaşadığı toplumun özelliklerinden de beslenir. Zaten toplumsal tavrın ortaya çıkması böylece sağlanmış olur. Toplumun yansıması olan tiyatroda da kendine yer edinen bu kavramın yine tiyatro ile olan ortak özelliği dil ve hareketin birleştiği noktalar olmalarından ileri gelmektedir. Sahnede önceden saptanmış bir yorum doğrultusunda gelişen tavır oyuncunun hareket ve konuşma özelliğiyle birleşerek yine oyuncunun kişileştirmesini açığa vurur. Sahne üzerinde yaşanan olay, içinde bulunulan durum, dramatik etki olarak adlandırdığımız süreç seyirciye gerçekçi bir açıdan verilmelidir. İşte dil ve tavır bu gönderimi sağlayan unsur olarak çıkar karşımıza. Toplumun tüm özelliklerini içinde barındıran, bu özellikleri oyun kişisi yardımıyla tiyatral hale büründüren dil, aynı zamanda bu toplumun tavrıdır da. Oyun kişinin, özellikle ruhsal yönü başta olmak üzere, duygu ve düşüncelerinin ifade şekli olan dil, yine oyun kişinin tavrı olma özelliğine de sahiptir. Dilin yorumlanmış halidir tavır. Dilin sahne üzerinde sağladığı bildirişmeyi yorumlar. Zaten tavrın en başat özelliği bu yorumlama halidir. Tavrın ortaya çıkma durumu dilin hareketle birleşerek sahne üzerinden yorumlanması

sonucu meydana gelir. Bir insanın tavır özelliklerini en iyi çözümleme yolu onun dili kullanmada gösterdiği eğilimler ve özelliklerdir. Kişinin toplumdaki konumunu, olaylar karşısında duyduğu düşünceleri, hissettiği duyguları, değişimlerini ve kültürel birikimini dili kullanmada gösterdiği özelliklerden faydalanarak anlayabiliriz. Bu da gösteriyor ki dil aslında tavrı da kapsayan bir yapı göstermektedir. Sahne üzerinde tiyatral olma özelliği kazanan oyunun gövdesi konumunda bulunan oyun dili bize olayların gelişimini, kişileştirmeyi oyunun nitel ve nicel özelliklerini tanıttığı gibi oyun kişilerinin tavrısal özelliklerini de sunmakla yükümlüdür. Bu dilin kapsayıcı özelliğine güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Oyun metni, kendi yapısının oluşum sürecini konuşma birimleriyle tamamlar ve daha önce sözünü ettiğimiz gibi, tiyatro olayını oluşturan diğer yaratım süreçleriyle birleşir. Tiyatro olayını ortaya çıkaracak tüm diğer öğelerle birleştirilerek oluşturan yönetmenin, bu ikinci yaratım sürecinde elinde bulunan ilk malzeme konuşma örgüsü ile son biçimini almış bir oyun metnidir. Yönetmen, yaratım sürecinin bu aşamasında konuşma birimleriyle neler yapılabileceğini tasarlar. Konuşmalardan çıkarılacak anlamı, konuşma birimlerinin ötesinde birçok şeyin, sahne üzerinde canlandırılmasını sağlamak amacıyla yeniden biçimlendirmek için çalışır. Oyun metninde konuşma örgüsü ve bununla tamamlanmış anlam örgenselliğini canlandıracak oyuncuların yapıtın tüm sözcüklere sindirilmiş iletişiyle seyirciye kazandıracağı ‘yaşantı’yı sahne üzerinde ‘tiyatro olayı’ haline dönüştüren yönetmen, bu yaratım sürecinde, konuşma birimlerinden edindiği iletiyi görsel-işitsel bir ileti haline dönüştürür. Bu iletinin, oyun kişilerinin eylemlerinde ‘ruhsal ve gövdesel’ bir değerle yüklenmiş (yorum dili) olduğuna işaret eden Özdemir Nutku, bu dilin oyun kişilerinde tüm davranışları, yönelişleri, kısacası iç ve dış aksiyonu algılanır bir hale getirdiğini belirterek, ‘dil-tavır’ ilişkisini açıklar :

“Tiyatroda dil ve tavır birbirinden ayrılmayacak bir bütündür; tıpkı konuşma ve hareketin iç içe birbirine kaynaşmış olduğu gibi. (...) Dil somut bir araç durumundayken tavır da bu somut aracın kavramsal ve yorumsal niteliğidir. Bir insanın ruhsal, biyolojik, çevresel eğilimleri o kişinin yalnızca gövdesel hareketlerinde değil, aynı zamanda dili kullanmakta ki özelliğindendir.(...) Elbette, tiyatrodaki doğru düzgün ve arı bir dil gereklidir; ancak bu yönelim içinde dilin tavır yoluyla yaratılan oyun kişisini belirlemesi de şarttır. Tiyatro da ki yorum dili,

oyundaki kişilerin dramatik özelliklerini ve yapısal niteliklerini belirlemek, onların tavırlarını kesinleştirmek düşüncesiyle kullanılır.”¹⁸⁷

Tiyatroda tavır (gestus) kavramını ilk kez getiren, önemini belirten kişinin tiyatro yazarı ve eleştirmeni Bertolt Brecht olduğunu söylemiştik. Brecht, insanın ruhsal derinliklerine inmeden onları dışa vuran eğilimleri ile ölçmeyi yeğleyen bir oyun anlayışını belirtmekteydi. Toplumsal açıdan önem taşıyan ve dışa yansıyan tüm davranışları ‘gestus’ kavramı içinde sıyırmıştı. Böylelikle gestus; jest, temel sorun, eğilim ve erek kavramlarını birlikte kapsayan bir olgu durumuna gelmiştir. Brecht bir yazısında şöyle demektedir:

“Bir gestus’tan, olağan bildirişme için, bir ya da daha çok insanın, bir ya da daha çok insana yönelttiği bir davranışlar ve gövde-yüz hareketleri karmaşık bütünü anlaşılmalı.”¹⁸⁸

Bir başka yazısında Brecht toplumsal gelenekte yer alan ve yaşam dilinde kimi kez konuşma yerine kullanılan tek jestlerle gestusun ayrımı üzerinde durur. Evet anlamında başı öne eğmek, bir salatalığın büyüklüğünü ya da yarış arabasının aldığı virajı anlatmak için yapılan betimleyici jestler olduğu gibi ruhsal tutumları yansıtan çok çeşitli jestler bulunduğu dikkati çeker ve ‘gestus’un bu türden jestlerden ayrımını şu ifadelerle özetler:

“Ötesi bir gestustan söz ediyoruz. Bundan anladığımız, temeli insanlar arasındaki ayırimsanabilir bir olayda bulunan ve olaya katılmış bulunanların tümünün toplu tavrını ilgilendiren fikir beyanları ile her çeşitten tek tek zevklerin karmaşasıdır; ya da tek bir insanda ortaya çıktığında, bazı belirsiz olaylara neden olan ya da bir insanın temel tavrına neden olan bir fikir beyanları ve jestler karmaşasıdır. Örneğin bir işin yerine getirilmesi, eğer sömürü ya da birlikte çalışma gibi bir ilişkiyi içermiyorsa gestus değildir.”¹⁸⁹

Kapalı biçim oyun yazarlarımız bu oyunlarını genellikle benzetmeci bir tarza uygun olarak kaleme almışlardır. Oyun metninin ele aldığı konunun ve konuyu oluşturan kişilerin arasında bir çatışmanın bulunması gerekliliği, yazarlarımızın

¹⁸⁷ Nutku, *Yaşayan Tiyatro*, 125-126.

¹⁸⁸ *Schriften Zum Theater I, in Gesamte Werke* 15, (Çeviren: Halis Gündüz), bei Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main 1963, s. 409.

¹⁸⁹ *Schriften Zum Theater II, in Gesamte Werke* 16, (Çeviren: Halis Gündüz), 752-753.

oyunlarını genellikle iki kavramın, ya da iki grubun çatışması üzerine kurmalarına neden olmuştur. Bu temel çatışma, yazarlarımızca çok kaba ele alınmış, çatışmanın her bir ögesi bir kişinin tavrı olarak biçimlendirilmiştir.

Tiyatro oyununda dil-tavır ilişkisinin bütünlüğüne sekte vuran en olumsuz çalışmalar maalesef çeviri oyunlarda yaşanmaktadır. Bunun için oyun çevirilerine ve bu çevirilerdeki dil-tavır ilişkilerine yönelik düşüncelerimizi birkaç cümleyle özetleme gereği duymaktayız.

Tiyatro, insan ve insan ilişkilerini gösterdiğine göre, gerçekliği vermede konuşmaların önemli bir rolü vardır. Konuşmalar kişilerin yapısını, toplumdaki yerini, ruh durumunu ve düşünsel eğilimlerini seyirciye iletmede temel öğelerden biridir. Tiyatro kişiliğindeki değişimleri, düzensizlikleri, tepkileri ve benzerlerini konuşma örgüsü belirler. Bunun için de, konuşma diliyle kişilerin ve ilişkilerinin doğru tavırda çeviride verilebilmesi gerekir. Bazen önemsizmiş gibi görünen bir ayrıntı, oyun kişinin seyirci tarafından algılanmasında tutarsızlık yaratabilir. Örneğin, doğru ve güzel çevrilmiş bir tümcede, tavır ve vurgu açısından yanlış yere konulmuş bir sözcük sahnenin anlamını değiştirebilir. Bir tümcenin -doğruda olsa- düşünülmeden çevrilmiş olması, bir dramatik durumun yitirilmesine dek gider. Oyuncu, bir tümcenin içindeki sözcüklerin dizilişine göre hareket edebilir. Tümcenin vurgulanacak kesimi sona gelirse, oyuncunun seyirciye iletmesi gereken anlam ister istemez zayıflayacaktır. Bir de sözcüklerin ne amaçla kullanıldıklarını çevirmenin doğru saptaması gerekiyor. Hiçbir sözcük oyunun anlamından ve gelişiminden soyutlanamaz.

Böylece, oyun çevirisinde önemli ilkelerden biri, yabancı sözcüklerin karşılıklarını da tam olarak seçebilmek için yazarın, kişilerin özelliklerini, olay dizisinin konumunu iyi bilmesi gerekir. Önemsizmiş gibi görünen bir ayrıntı, sahne üzerinde bir oyunun tüm gelişimini değiştirebilir, onu anlamsız duruma getirebilir. Oyun çevirilerinde sık görülen bir yanlış da, çeşitli oyun kişilerini, sınıfsal konumlarını dikkate almadan, aynı biçimde konuşturmadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, oyun dili bir yorum dilidir. Konuşmalar, oyun kişilerinin niteliklerine, içinde yaşadıkları döneme, sınıfsal konumlarına, ortaya çıkan durumlara ve insansal ilişkilere uygun olarak çevrilmeli ve kişiler arasındaki ayrım

göz önüne getirilmelidir. Hele oyun kişisi kendine özgü bir karakterse, onu kendi yapısal özelliklerine uygun bir biçimde konuşturmak gerekir. Her karakterin dil-tavır rengi ve vurgusu ötekinden değişiktir. Saraylıların konuşmaları burjuvanınkinden, burjuvanın konuşması işçi sınıfından farklıdır. Macbeth, şatonun kapıcısı gibi argo konuşamaz. Hatta aristokrat sınıf içinde da özel dil-tavır gerektiren konuşmalar vardır. Buna bir örnek olarak Shakspeare'in **Julius Caesar** adlı oyunundaki Brutus ile Antonius'un konuşmalarını verebiliriz. Brutus'un akılcı, yalın ve dürüst konuşma üslubu yanında, Antonius'un coşkulu, kıskırtıcı ve aldatıcı bir üslubu vardır.

Tiyatro dili, her an anlamlı ve etkin olabilmek için, seyircinin duygusal ve kişisel çağrışımlarına kestirmeden ve kesin bir biçimde yardımcı olmak zorundadır. İşte bu yüzden tiyatro diline yorum dili denmektedir. Böylelikle tiyatro dili sözcüklerden yola çıkarak oyun metnini yeniden ele alır ve sahneye taşır. Oyuncu hareket yetisini kullanarak sözcükleri yeniden değerlendirir.

Doğaçlamaya dayanan orta oyunu geleneğimizde tiyatralleştirilen tavır, Osmanlı toplumunun tavrıdır. Tanzimat Dönemi ile birlikte ilk eserlerini sahneleyen metinli tiyatrolarımız ise batıyı örnek alıp, öykündükleri için başlangıçta kendimize has toplumsal tavidan uzak sahneleme uygulamalarına girişmişlerdir. Bunda elbette sahne üzerinde ki oyuncuların Türk kökenli olmamaları da büyük rol oynamıştır. Bununla beraber, bazı köy sorunlarını konu alan oyunlarda, kendi toplum yapımızı ele alan oyunlarda ve Türk oyuncularının sahne üzerinde rol aldığı oyunlarda kendi toplumumuza has tavrı görmemiz mümkün oluyordu.

Geleneksel orta oyunu tekerlemelerinde ki Türk mizah tavrını verirken, bu oyundaki çeşitli tiplerin konuşmaları, günlük konuşmaların karakteristik görüntülerini yansıtır. Orta oyununda kullanılan deyimler, atasözleri, özdeyişler, argolar ve çeşitli ağızlar o dönemde ki Türk toplumunun genel tavır özelliklerini taşır. Tiyatro dilinin sahne üzerindeki kullanılışında da o dili kullananın genel tavrı önem kazanır.

Dilin bir araç olduğu unutulup çoğu kez dil kaygısı ile bazen bir yapıtın anlamı bile yok edilebiliyor. Böylece, tiyatro oyunları için kitabi çevirinin sakıncalı olduğu bir kez daha anlaşılmış oluyor. Ancak bu sözlerimiz yanlış anlaşılmasın. Dile ve dilin üslubuna önem vermemek düşüncemiz olamaz. Özellikle güzel bir dilin

tiyatro için doğru bir biçimde kullanılması, oyunlardaki kişilerin tavırlarını ve oyunun anlamını sağlamada baş etkindir. Önemli olan, kişinin, oyunu, sahneliyormuşçasına çevirmesidir. Oyun çevirmeni, kendini, bir ölçüde tiyatro yönetmeni yerine koyabilmelidir. Oyunu böyle bir yaklaşımla çevirmediği zaman, yaptığı iş ‘kitabî’ kalacaktır. Sahne üzerinde önemli olan sözlük anlamındaki sözcükler değil, sözcüklerin bir yaşam kesitini nasıl hareketlendirdiği, nasıl canlandırdığıdır. Günlük konuşmada çoğu kez tümceler tamamlanmaz. Kişinin içinde bulunduğu durum - tümce eksik söylenmiş olsa da - tamamlanmış anlamı sağlar. Sözelimi, odada açık bir pencere varsa ve çalışmakta olan kişi, sadece ‘Lütfen şu pencereyi...’, dese bu eksik tümce ile meramını anlatmış olur. Oysa yazınsal bir çeviride tümceler tamamlanmış olmalıdır. Tümceler bu tamamlanmışlığı yazınsal çeviri için ne kadar gerekliyse, oyun çevirisinin sahne dili için de o kadar yapay ve sakıncalı olabilir.

Brecht için gestus kavramıyla karşıladığı toplumsal tavır, toplumsal yaşam içinde yer alan çeşitli sınıf ve gruplarda çeşitli biçimlerde yansıyan bir tepki gösterme olasılığıdır. Kaynağı toplumsal olgularda yatan bu genel tavır özelliğinin yanı sıra, kişinin iç dünyasından ve kişisel eğilimlerinden kaynaklanan bir de özel tavır bulunmaktadır. Böylece yaşamda olduğu gibi sahnede de oyun kişinin içinde bulunduğu sosyal konumdan kaynaklanan toplumsal tavır ile kişisel istem ve eğilimlerinin yansıdığı özel tavır bir bütünlük içinde yan yana, iç içe sürekli bir etkileşim halinde davranışlarda kendini gösterir.

Tavır statik bir nitelik değildir. Zaman içinde değişen ve gelişen toplum yapısında değişime uğrayan tüm değerler gibi toplumsal tavırda dil ile birlikte bir yenilenme eğilimi içindedir. Yeni kuşakların değişen yaşam biçimi ve koşulları doğrultusunda oluşturdukları yeni alt ve üst yapı kurumları, kişilerin kalıtsal özellikleri yanında ruhsal ve toplumsal yapılarında, eğilimlerinde de yeni tavır özellikleri ortaya çıkarmaktadır. Çünkü insan, içinde yaşadığı çevreyle birlikte değişir ve gelişir. Değişen insanın tavır özellikleri yine aynı doğrultuda yenilenen dil aracılığıyla yansıtılmaya devam edilir. Böylece dil-tavır ilişkisinde toplumsal yaşamın gelişimine koşut bir devrim ortaya çıkar.

Sözcüklerin arka arkaya dizilerek oluşturulacak bir konuşma örgüsü, oyuncuyu zorlar, seyirciyi oyundan koparır. Oysa tiyatro sanatının en güçlü anlatım aracı olan hareketi sözle birleştirdiğimiz zaman tavrın ortaya çıkmasını sağladığımız gibi dramatik etkiyi de oluşturmuş oluruz.

Bir sözcüğün tiyatrodaki değerlendirilişi, oyuncunun üstlendiği role, rolün içinde bulunduğu konuya ve oyuncunun kişiliğine göre çeşitli yorumlar getirilerek yapılır. Bu yorumların sağlanmasında oyuncunun ses üzerine yapacağı vurgu, tonlama, yükseklik gibi öğeler etkili olur.

Tiyatroda özellikle geçmişte yaşanmış bir olayı, toplumsal olayı, ya da toplumsal kesiti yansıtmaya yönelik tarihsel konulu oyunlarda, dil-tavır ilişkisinin ayrı bir yeri ve önemi bulunmaktadır. Toplumsal tavır olgusunun toplumsal yaşamın değişim ve gelişimine koşut devinim özelliği karşısında eski dönemlerde yazılmış ya da eski dönemleri konu edinen oyunlarda yansıtılmaya çalışılan toplumsal tavrı aktarmada temel etmen olarak dilin sahne üzerinde yeniden biçimlendirilmesinde ele alınan tarihsel dönemin, bu dönemde yaşamış toplumsal sınıf, grup ya da kişilerin tavır özellikleri bir kat daha önem kazanmaktadır. Oyun dilinin değerlendirilmesinde bu tavır özelliklerin belirlenmesi ve oyun dilinin saptanan yorum doğrultusunda bu özellikleri ortaya çıkarıcı biçimde kullanılması en azından gerçekçiliği, inandırıcılığı, anlaşılabilirliği sağlamak adına yapılması gereken bir çalışma olmalıdır.

Bu doğrultuda gerçekleştirilecek dramaturgi ve rejî uygulamalarında yazarın, oyun kişisinde yansıtmak istediği tavır özelliğini saptamada iki aşamalı bir değerlendirme söz konusu olmaktadır. Bunlardan ilki tarihsel süreç içindeki oyun kişinin içinde yer aldığı toplum yapısını, bu yapı üzerinde biçimlendirici etkisi olan geleneksel, kalıtsal, sınıfsal, kültürel, sosyal özellikleri ele alan toplumsal tavidir. İkincisi ise oyun kişilerinin iç dünyasını, bu dünya üzerinde biçimleyici etkisi olan sosyal konumu, sorunu, kişisel çıkarları, tutkuları, eğilimleri, dönemi gibi içeren özel tavidir. Bu değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkarılan ve saptanan yorum doğrultusunda biçimlendirilen tavır, oyun kişinin tüm özelliklerine yansıtacağı oyun dilinin belirlenmesinde en etkin rolü oynayacaktır.

Tezimizin konu başlığı olan A. Turan Oflazoğlu'nun oyunlarının büyük kısmını oluşturan tarihsel konulu oyunlar, bu düşünceler eşliğinde çözümlenmesi gereken oyunlar olduğundan oldukça önem taşımaktadır.

Oyunlarında genellikle tarihsel konu ya da kişileri kendine dramatik malzeme yaparak yola çıkan Oflazoğlu'nun bizde genellikle tarihsel oyunlarındaki baş oyun kişilerinin dil-tavır çözümlemeleri üzerinde duracağız. Bunun yanı sıra yazarın kaleme aldığı diğer oyunlardaki dil-tavır ilişkisine de yer vereceğiz.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. A. TURAN OFLAZOĞLU

2.1.1. A. Turan Oflazoğlu'nun Hayatı

1932'de Adana'nın İshacı köyünde dünyaya gelen A. Turan Oflazoğlu, çocukluk yıllarını babası Ahmet Fevzi'nin imam olduğu Ceyhan'ın Mangıt köyünde geçirdi. Dokuz yaşındayken babası zatürreden ölünce annesiyle birlikte, Ceyhan'da çalışan ağabeyisi Bekir Sami'nin yanında yanına gitti. Ardından yine annesiyle birlikte dayısının yaşadığı Kayseri'ye yerleşen yazar, Bünyan İlk Okulu'ndayken kendi yaptığı Karagöz şekilleriyle kasaba halkına çeşitli temsiller vermiştir. Sonra İstanbul; Gedikpaşa Orta Okulu ardından Vefa Lisesi'nde öğrenimine devam etmiştir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Felsefe ve İngiliz Edebiyatı bölümlerinde yüksek öğrenim gören Oflazoğlu, Amerika Washington Üniversitesi'nde tiyatroyla resmen tanışmıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu'nun özellikle 60'lı yıllardan sonra yazdığı tarihsel konulu oyunları ile adından sıkça söz ettirmeyi başarmış olan A. Turan Oflazoğlu'nun biyografisine eserlerini tanıtırken de değinmeye çalışacağız.

A.Turan Oflazoğlu, Türk Edebiyatında çok yönlü kişiliğiyle tanınan yazarlarımızdandır. Farklı türlerde en çok eser veren şahsiyetler arasında yer alan *Oflazoğlu*'nun eserleri, ana hatlarıyla, ayırt edici özellikleriyle çalışmamızın bu bölümünde değerlendirme konumuz olacak.

2.1.2. A. Turan Oflazoğlu'nun Eserleri

Şiirleri

Sevgi Hakanı, Dergah Yay. İstanbul 1986

A. Turan Oflazoğlu'nun ilk şiir kitabıdır.

Dramatik tarzda yazılan bu şiirler **Dersaadet**, **Mihriban**, **Dörtlükler-Gazeller** ve **Oradadır Nereye Varsan Sevgi Hakanı** adlı dört bölümden oluşmaktadır.

Oflazoğlu'nun beslendiği Batı, Halk ve Divan şiirinin izlerini bu eserde açıkça görmek mümkündür. Eser 'sevgi' ve 'hakan' kelimelerinin getirdiği çağrışımlarla yüklüdür.¹⁹⁰ Bu sembol kelimelerin gölgesinde aşk, tabiat, aile, kahramanlık gibi temalar evrensel nitelikte işlenmişlerdir.

En az ihtiva ettiği anlam kadar derin-kuvvetli bir müzikaliteye sahip olan bu şiirlerin bazıları- özellikle **Mihriban** bölümündekileri- bestelenmişlerdir.

Daha çok oyun yazarı ve çevirmen olarak bilinen Oflazoğlu'nun, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatının özünü şiiri oluşturmaktadır. Ancak, oyunları dışında kalan şiirlerini yayımlamadığından dolayı bu yönüyle tanınmamaktadır. Yazmış olduğu şiirleri arasında bir seçme yapar. Bu şiirlerin düzenlenmesinde İnci Enginün bizzat yardımcı olmuştur.

Fetih (Destan) Atatürk Kültür Merkezi Yay, Ankara, 1992

Elli üç gün süren İstanbul muhasarasını işleyen Oflazoğlu'nun ikinci şiir kitabıdır.

Bizans Düştü- Fatih oyunundan yararlanılarak yazılmıştır. Eserde konunun bütünlüğü içinde serpiştirilen şiirler destani mahiyettedir.

Eser, Hürriyet Gazetesinin ısmarlaması üzerine yazılmıştır.

Denemeleri

Shakespeare, Cem Yay, İstanbul 1977

1564-1616 yılları arasında yaşamış, Elizabeth devri, İngiliz şairi ve oyun yazarı William Shakespeare'i tanıtan bir monografidir.

Cem Yayinevi, tiyatronun bu önemli kişisi hakkında Oflazoğlu'nun sahip olduğu birikimi göz önünde bulundurarak bir kitap hazırlamasını ister.

Shakespeare'i beğenen, ruhen de yakınlık duyan Oflazoğlu, yayinevi sahibi Oğuz Akkan'ın talebini severek yerine getirir ve bu eser ortaya çıkar.

¹⁹⁰ İnci Enginün, "Sevgi Hakanı", *Türk DiliDergisi*, İstanbul 1994, Sayı 96, s. 112.

Moliere, Cem Yay, İstanbul 1978

1622-1673 yılları arasında yaşamış, Klasik Fransız komedyasının kurucusu olarak bilinen, Jean Moliere'in tanıtıldığı bir monografidir

Bir diziye başlatan Cem Yayınevi, ilk kitap olarak Shakespeare'i hazırlayan Oflazoğlu'ndan dizinin ikinci kitabını hazırlamasını ister. Bu istek üzerine eser yazılır.

C - Çevirileri

Ceza Sömürgesi

Franz Kafka, **Ceza Sömürgesi**, Varlık Yayınları, İstanbul 1995

1883-1924 yılları arasında yaşamış Çek asıllı Avusturyalı hikaye ve roman yazarı Franz Kafka'nın **Ceza Sömürgesi** adlı hikayesinin de yer aldığı hikayeler kitabıdır.

Oflazoğlu'nun Kafka'dan parça parça çevirip **Varlık** dergisinde yayımladığı hikayeler, yayınevi sahibi *Yaşar Nabi*'nin isteği üzerine bu kitapta toplanmıştır.

Bu eser, Kafka'yı Türk edebiyatına ilk tanıtanlardan biri olan *Turan Oflazoğlu*'nun İngiliz dili ve edebiyatı bölümünde öğrenciliğini devam ettirdiği sıralarda çevirip yayımladığı ilk kitabıdır.

Othello

William Shakespeare, **Othello**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1965

1564-1616 yılları arasında yaşamış İngiliz oyun yazarı William Shakespeare'in (1602-1603 yılları arasında yazdığı) bu eserini Oflazoğlu, İngiliz dili ve edebiyatı bölümünde hocası olan A. Vahit Turhan'la birlikte çevirmiştir

Romeo İle Juliet

William Shakespeare, **Romeo İle Juliet**, Bilgi Yayınları, Ankara 1968

William Shakespeare'in kendi tragedya tarzını kurmaya başladığı oyunu olarak kabul edilen (1591-1596 yıllarında yazdığı) **Romeo ile Juliet**'ini Cüneyt

Gökçer, dilini çok beğendiği Oflazoğlu'ndan, konservatuvardan yeni mezun olan kızı Deniz Gökçer'in oynaması için ısmarlar.

Cüneyt Gökçer'in sahnelemek istediği bu oyun çevrildikten sonra kızı Deniz Gökçer oynar; ancak oyunu *Cüneyt Gökçer* değil, *Mahir Canova* sahneler.

Kış Masalı

William Shakespeare, **Kış Masalı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979

William Shakespeare'in (1610-1611 yılları arasında yazdığı) **The Winter's Tale** adlı beş perdelik oyunu İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun – o zamanki yönetmeni- Vasfi Rıza Zobu tarafından Nedret Güvenç'in oynaması için ısmarlanmıştır.

Böyle Buyurdu Zerdüşt

Friderich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, M.E.B Yayınları. İstanbul 1964, II. b. Bilgi Yayınları İstanbul 1970, III .b. Cem Yayınları. İstanbul 1977

Böyle Buyurdu Zerdüşt, 1844-1900 yılları arasında yaşamış olan Alman filozofu Friedrich Nietzsche'nin en önemli eseri kabul edilmektedir.

Nietzsche, eserdeki İranlı bilge Zerdüşt'e yeni bir hayat yolu açacağına inandığı düşüncelerini söylemiştir.

Dört bölümden oluşan bu eserin bazı kısımlarını daha önceden çevirmiş olan Oflazoğlu, askerliğinin son aylarına doğru tümünü çevirmek için M.E.B Tercüme Bürosu'yla anlaşarak terhis sonrasında iki buçuk-üç ay zarfında eseri çevirmiştir.

Duino Ağıtları

Rainer Maria Rilke, **Duino Ağıtları**, Kültür Bakanlığı, Yayınları, Ankara 1970

1875 – 1926 yılları arasında yaşamış Avusturyalı Alman şairi Rainer Maria Rilke'nin şiirlerini Oflazoğlu kendi isteğiyle, *Rilke*'nin dilini, üslubunu, kişiliğini kendisiyle yakın bulduğundan dolayı çevirmiştir.

Seçme Şiirler

Rainer Maria Rilke, **Seçme Şiirler**, I.b Cem Yayınları, İstanbul 1976, II.b Adam Yayınları, İstanbul 1982

İlk şiirlerinde tabiat, ölüm aşk, temalarını işleyen bu bakımdan Alman halk şarkılarını devam ettiren; sanatının ikinci devresinde Tolstoy'un da tesiriyle mistik temaları, Allah'ın yüceliğini, insanın hiçliğini dile getiren Rilke'nin şiirlerini ihtiva eden bir eserdir.

Oflazoğlu'nun deyimiyle Rilke'ye gönül borcunu ödemek için yapmış olduğu çevirilerdendir.

Baba

August Strindberg, **Baba**, Varlık Yayınları, İstanbul 1972

1849 – 1912 yılları arasında yaşamış, İsveçli oyun yazarı, romancı, şair, oda ve düş oyunlarının kurucusu kabul edilen August Strindberg'in (1887 yılında yayımlamış olduğu) "**Fadren**" adlı eseridir.

Üç perdelik bir tragedya olan eserde karşı cinslerin varlık mücadelesi anlatılır. Oyun kişileri, yüzbaşı, Laura, Bertha, Dr. Östermark, rahip, dadı, Nöhd ve Emireri dir.

Oflazoğlu, August Strindberg'in bu ünlü eserini Cüneyt Gökçer'in oynaması için çevirmiştir.

Seçilmiş Oyunlar I

August Strindberg, **Seçilmiş Oyunlar I**, Adam Yayınları, İstanbul 1982

Oflazoğlu, daha önce August Strindberg'ten çevirdiği **Baba** oyununu Strindberg'in bütün oyunlarını yayımlamayı hedefleyen Adam Yayınları için bu adla yeniden yayımlamıştır.

Yedinci Mühür

Ingmar Bergman, **Yedinci Mühür**, Bilgi Yayınları, Ankara 1966

1918 doğumlu İsveçli tiyatro ve sinema yönetmeni, oyun ve senaryo yazarı Ingmar Bergman'ın (1956 yılında yayımladığı), Oflazoğlu'nun Amerika'da tiyatro öğrenimini gördüğü sıralarda film olarak seyrettiği, beğendiği bu eser, o yıllarda bir sinema dizisi hazırlayan Bilgi Yayınevi'nin isteği üzerine çevrilmiştir.

Bernarda Alba'nın Evi

Federico Garcia Lorca, **Bernarda Alba'nın Evi**, Dönem Yayınları, İstanbul 1965

1898 – 1936 yılları arasında yaşamış olan çağdaş dünya edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan İspanyol oyun yazarı, şair, F. G. Lorca'nın (1936 yılında yayımladığı) **La case de Bernarda Alba** adlı bu eseri toplumda kadının yerini işlemiştir.

Oflazoğlu, Amerika'da bir yıl süren tiyatro öğrenimini bitirip yurda döndükten sonra bu eseri çevirmiştir.

Lorca'nın bu oyununu oynatmak isteyen Muhsin Ertuğrul, (Güngör Dilmen'in tavsiyesiyle) Oflazoğlu'na çevrilmesi için bu eseri ısmarlamıştır.

Kanlı Düğün

Federico Garcia Lorca, **Kanlı Düğün**, Dönem Yayınları, İstanbul 1965

Bu eser Lorca'nın (1933 yılında **Bodas de Sangre** adıyla yayımlamış olduğu) en önemli eseri sayılan, uluslar arası bir ün kazanmasını sağlayan bir tutku tragedyasıdır.

Oflazoğlu, Lorca'nın dilini, üslubunu, kişiliğini, sevdiğinden dolayı bu eseri çevirmiştir.

Oflazoğlu, bu eserle 1979 – 1980 Avni Dilligil en iyi çeviri ödülünü kazanmıştır.

Bütün Oyunlar I

Federico Garcia Lorca, **Bütün Oyunlar I**, Adam Yayınları, İstanbul 1982

Lorca'yı seven, ruhen kendisine yakın bulan Oflazoğlu, daha önceden Lorca'dan çevirdiği **Bernarda Alba'nın Evi** ve **Kanlı Düğün** oyunlarını Lorca'nın bütün oyunlarını yayımlamayı hedefleyen Adam Yayınları için bu eserde toplamıştır.

Seçme Şiirler

Johann Christian Friedrich Hölderlin, **Seçme Şiirler**, yayımlanmadı.

1770-1843 yılları arasında yaşamış Alman şairi Johann Christian Friedrich Hölderlin'den çevrilen bu şiirler Adam Yayınevi'nin ısmarlaması üzerine çevrilmiş, ancak yayınevinin editörünün değişmesi üzerine yayımlanmamıştır

Kafka İle Konuşmalar

Gustav Janouch, **Kafka İle Konuşmalar**, Bilgi Yayınları, Ankara 1966

Oflazoğlu, sevdiği ruhen yakınlık duyduğu Franz Kafka ile yapılmış konuşmaları ihtiva eden bu kitabı daha önce beğenerek okumuş, Bilgi Yayınevi'nin ısmarlaması üzerine de çevirmiştir

Cathleen N. Houlihan ve Arınak

William Butler Yeats, Cathleen N. Houlihan ve **Arınak**, yayımlanmadı.

1856 – 1939 yılları arasında yaşamış Nobel ödülü sahibi İrlandalı Oyun yazarı, şairi William Butler Yeats'ın bu kısa manzum oyunu Oflazoğlu, tiyatro edebiyatımız için bir örnek olsun düşüncesiyle çevirmiştir.

Oyun kişileri, bir oğlan ve yaşlı bir adamdır.

Kitap olarak yayımlanmayan oyun Türk Dili dergisinde “**Arınak**” (**Araf**) adıyla yayımlanmıştır¹⁹¹

Dybbuk

S. Anski, **Dybbuk**, Yayımlanmadı

Yahudi asıllı bir antropolog olan Rus yazarı S. Anski'nin Yahudi folkloründen yararlanarak yazdığı bir aşk hikayesini anlatan oyunudur.

S.Anski'nin 1918 yılında yayımlamış olduğu ilk ve tek oyunu olan **Dybbuk** Oflazoğlu'nun da öğrencilik yıllarında yaz tatilinde Şile'de çevirdiği ilk tiyatro çalışmasıdır.

İsrail'de bu oyunu seyreden Haldun Taner, Güngör Dilmen'den çevirisinin Oflazoğlu tarafından yapıldığını öğrendiğinde bizzat teşekkürde bulunmuştur. Oyunun Devlet Tiyatrolarında oynanması için girişimlerde bulunur. Fakat oyun, oynanmaz.

¹⁹¹ W.B Yeats, *Arınak*, (Çeviren: A. Turan Oflazoğlu) *Türk Dili Dergisi*, İstanbul Ocak 1991, Sayı 469, 39-44.

Bir Değer Teorisinin Ana Çizgileri

W.H. Werkmeister, **Bir Değer Teorisinin Ana Çizgileri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959

Alman asıllı Amerikalı felsefe eğitimcisi *W.H. Werkmeister*'in felsefenin özel bir dalı olarak yeni bir gelişme gösteren değer teorisine dair altı konferansını ihtiva eden eseridir.

Türkçe ve İngilizce iki bölümden oluşan eserin birinci ve ikinci konferansında insanın mahiyeti, üçüncü konferansında duyular – değerler, dördüncü konferansında değerlendirme, beşinci konferansında estetik nesne ve trajik fikir üzerinde durulmuştur.

Oflazoğlu, felsefe bölümünde öğrenci olduğu sıralar bu eseri çevirmiştir.

Cezayir Türküsü

Fazıl Hüsnü Dağlarca, **Cezayir Türküsü**, İstanbul 1961

1914 yılında doğmuş günümüz şairlerinden olan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın **Cezayir Türküsü** adlı şiir kitabı Türkçe, Fransızca, Arapça, İngilizce olmak üzere dört dilde yayımlanmıştır. Eseri, Tahsin Saraç Fransızca'ya, Şakir Öner Yılmaz Arapça'ya, Oflazoğlu'da İngilizce'ye çevirmiştir.

D - Senaryoları

Mütarekeden Büyük Taarruza

Mütarekeden Büyük Taarruza, Kültür Bak. Yayınları, Ankara 1994

Sinema senaryosu olarak tasarlanan bu eser Mondros Mütarekesi'nin hakim olduğu zamanlardan Büyük Taarruz'un gerçekleştiği 26 Ağustos 1922 tarihine kadar süren İstiklal Savaşı yıllarını anlatır

Eser, 13 Kasım 1918'de Haydarpaşa İstasyonu'ndan başlar, Büyük Taarruz sonrası İzmir Körfezi'ndeki Müttefik donanmasının ayrılışıyla sona erer.

Daha önceki yıllarda yazmış olduğu Atatürk oyunundan yararlanan Oflazoğlu, Kültür Bakanlığı'nın ısmarlaması üzerine bu eseri yazmıştır.

Topkapı Sarayı

Topkapı Sarayı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1992

Oflazoğlu'nun tarihi oyunlarından yararlanarak yazdığı TRT tarafından sekiz bölümlük bir dizi olarak ısmarlanan belgesel nitelikli bir senaryodur. Ancak, bu proje gerçekleştirilememiştir.

Eser, sekiz bölümden oluşmaktadır. Birinci, ikinci bölüm, Dünya Egemenliğine Doğru, üçüncü bölüm, Dünya Egemenliği, dördüncü bölüm, Dünya Egemenliği ve Sonu, beşinci bölüm, Duraklama, yedinci ve sekizinci bölüm, Yeni Ufuklar adlarını taşımaktadır.

Eser temelde, Topkapı Sarayı'nda Fatih döneminden Abdulmecid dönemine kadar gelişen olayları konu edinir.

E - Tiyatro Oyunları

Keziban, Kent Yayınları, İstanbul 1967

Keziban, Oflazoğlu'nun kan davası olgusunun psikolojik boyutlarda işlendiği, ilk tiyatro eseridir.

Oyunda, kan davası vasıta yapılarak öç alma tutkusu, güçlü bir karakter olan Keziban yoluyla anlatılmak istenmiştir.¹⁹²

Kan davası gibi bilinen bir konudan, okunabilir seyredilebilir bir oyun ortaya koymak son derece zor bir iş olmakla birlikte Oflazoğlu, bu zorluğu yeni bir yorumla değil, Keziban kişiliğinde güçlü bir karakter ortaya çıkararak aşmıştır.

Askerlik sonrası, burslu olarak Amerika'ya tiyatro öğrenimine giden Oflazoğlu, Dramaschool'da oyun yazarlığı dersinde hocası Redford'un bütün öğrencilerinden bir oyun yazıp getirmeleri yönündeki isteği üzerine 1964 yılında, **Keziban**'ın uzun olan sahnesini yazarak İngilizce'ye çevirmiştir.

Şiirsel bir üslupla yazılan **Keziban**, tek perdelik bir tragedya olup üç sahneden ibarettir. **Allah'ın Dediği Olur**'la birlikte yayımlanan, otuz sekiz sayfadan oluşan eserde on iki kişilik oyuncu kadrosu bulunmaktadır.

¹⁹² A. Turan Oflazoğlu, "Manzum Oyun Üstüne", *Türk Dili Dergisi*, İstanbul, Sayı 477, s. 165.

Keziban tragedyası ilk kez Amerika’da Dramaschool’un bir sahnesinde oynanır. Sahnelendiği zaman derin bir etki bırakır.

Türkiye’de ilk defa oynanışı Amerikan Kız Koleji’nde olur. Sonra 1965 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu’nda, ardından **Allah’ın dediği Olur**’la birlikte İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda, Yüksel Pazarkaya’nın ön ayak olmasıyla Almanya’da oynanır.

Allah’ın Dediği Olur, Kent Yayınları, İstanbul 1967

Allah’ın Dediği Olur’da, bir köy ağasının yoksul düşen köylüyü sömürmesi, yardım ediyor görünerek, onların mallarını, topraklarını alması ve gayesine ulaşmak isteyen köyün gençlerinden birisinin – ağa gibi dini değerleri istismar ederek- kurnazca ağaya oynadığı oyun anlatılmıştır. **Allah’ın Dediği Olur**, Oflazoğlu’nun ikinci tiyatro eseridir. Bir kısmı Amerika’da yazılan oyun, Türkiye’de tamamlanmıştır.

Tek perdelik manzum bir komedya olan oyun, dört sahneden ibarettir. Mekan **Keziban**’da olduğu gibi Gürpınar Köyü’dür.

Oyun Türkiye’de ilk kez **Keziban**’la birlikte İstanbul Şehir tiyatrosu’nda sahnelenmiştir.

Elif Ana, Cem Yayınları, İstanbul 1979

Elif Ana adlı oyunda ise “Bu dünyada işini yürütmeyi bileceksin” diyen, çıkarı uğruna her türlü hileye rahatça başvuran, dürüst insanları yadırgayan Şükrü ile “Onu bunu aldatacağıma kendim aldanırım daha iyi” diyen Elif Ana’nın öyküsü anlatıyor. Esasında oyun, iyi ile kötünün karşı karşıya gelmesini; insanların yaşamlarının geleceğini tayin eden bu iki başat kavramın açık ve örtülü çatışmasını ele alıyor bir anlamda.

Gardiyan, Cem Yayınları, İstanbul 1989

Gardiyan adlı oyun için, Mahkumlarının düşlerini bile programlayacak kadar ustalaşmış, kendisini mahkumlarına yargılayacak kadar gelişmiş, bu alanda neredeyse devrim yapmış olmakla övünecek, ileri mi ileri, aydın mı aydın, mahkumlarından

‘Sevgili kader ortaklarım, can yoldaşlarım benim diye söz eden, insancıl bir gardiyan söz konusu burada!’¹⁹³ diyen Oflazoğlu, oyunda yine insan ilişkilerini inceliyor.

A. Turan Oflazoğlu’nun bu oyunlarının yanı sıra, basımı henüz gerçekleştirilmemiş olan **“Yine Bir Gülnihal- Dede Efendi”** ve Atatürk Kültür Merkezi yayınlarından çıkan, **“Güzellik ile Aşk”**, **“Atatürk”** ve Kültür Bakanlığı yayınlarından **“Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe (komedi)”** adlı oyunları vardır.

Oflazoğlu’nun, Osmanlı Devleti’nin bir panoraması şeklinde yazdığı oyunları ve **“Sokrates Savunuyor”** adlı oyununu çalışmamızın 2. bölümünü teşkil eden **A.Turan Oflazoğlu’nun Tarihsel Oyunları** başlığında ayrıntılarıyla inceleyeceğimizden dolayı şimdilik bilgi vermeyi uygun bulmadık.

F – Dergilerde Yayımlanmış Oyunları

Çağrı, Türk Dili, Aralık 1990, Sayı 468, 332-335

Şenlik, Türk Dili, Ekim 1990, Sayı 466, 213-223

Olimpiyat, Türk Dili, 147-162

Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi, Türk Dili, Haziran 1985, Sayı 402, s. 539-550

G – Dergilerde Yayımlanmış Yazıları

Deli İbrahim Yahut Bilinçli Cinnet, Devlet Tiyatrosu Ağustos 1969

Keziban ile Allah’ın Dediği Olur, Türk Tiyatrosu Mart 1970

IV. Murat, Devlet Tiyatrosu, Ekim 1970

Arwel’in 1984’ü, Milli Kültür, Eylül 1984

Sokrates’in Savunması Yahut Ölümsüzlük Tutkusu, Devlet Tiyatrosu 1972

Tarih ve Tiyatro, Türk Dili, Ocak 1985

Hölderlin, Türk Dili, Temmuz 1985

Dil ve Tiyatro, Türk Dili, Aralık 1985

¹⁹³ A.Turan Oflazoğlu, *Gardiyan*, Cem Yayınları, İstanbul 1989, Önsöz.

- Hölderlin ve Tanrılar**, Türk Dili, Şubat 1986
- Kaplan Hocayla Son Görüşme**, Türk Dili, Mart 1986
- Duyarlılık ve Bilinç**, Türk Dili, Mayıs 1986
- Mutlak Avcıları**, Türk Dili, Haziran 1986
- Simgesel Yaşam**, Türk Dili, Ocak 1987
- Tragedya Sanatı**, Türk Dili, Aralık 1989
- Tiyatroda Anlam**, Türk Dili, Nisan 1990
- Tiyatroda Düşüncenin Yeri**, Türk Dili, Haziran 1990
- Her Şeyden Önce Oyun**, Türk Dili, Haziran 1990
- III. Selim Üzerine Bir Söyleşi**, Türk Dili, Temmuz 1990
- Yorumlama Özgürlüğü**, Türk Dili, Ağustos 1990
- Alemlere Destan**, Türk Dili, Ekim 1990
- İçimizdeki Çocuk**, Türk Dili, Nisan 1991
- Ferhad İle Şirin Yada Sevgi ve Toplumcuk**, Türk Dili, Mayıs 1991
- Gelenekten Yararlanma Sorunu**, Türk Dili, Temmuz 1991
- Manzum Oyun üstüne**, Türk Dili, Eylül 1991
- Tiyatroda Evrensellik**, Türk Dili, Kasım 1991
- Yunus Ve Ölümsüzlük Tutkusu**, Türk Dili, Aralık 1991
- Yunus Şiiri**, Türk Dili, Aralık 1992
- Dünya Tiyatro Günü**, Türk Dili, Nisan 1992
- Güldüren**, Türk Dili, Ağustos 1992
- Apollon, Dionysos ve Cemşid**, Türk Dili, Ekim 1992
- Şiir Ve Özgürlük**, Türk Dili, Aralık 1992
- Menkıbelerde Yunus**, Türk Dili, Ocak 1993
- Şair Sözü**, Türk Dili, Ağustos 1993

Söz konusu Olan Türk Tiyatrosuna İhanettir, Türk Edebiyatı, Ocak 1994

Dil ve Kimlik, Türk Dili, Şubat 1994

Kanuni'nin Huzurunda, Türk Dili, Aralık 1994

2.2. A. TURAN OFLAZOĞLU'NUN TİYATRO DÜNYASI

Eserlerinde milli ve evrensel olana yer vermesiyle büyük bir öneme sahip olan Oflazoğlu'nun bu eserlerinde oyun kişisi olarak, insanın iç dünyasının nasıl ele alındığı, toplum karşısında insanın iç ve dış tepkilerinin değerlendirilmesinde nasıl bir sonucun ortaya çıkacağı çalışmamızda detaylarıyla işlemeye çalışacağımız konulardır.

Turan Oflazoğlu, tiyatro eserlerinde insanın daha çok iç dünyasına yönelmiş, eserlerini milli romantik duyuş tarzıyla yazmıştır. Kişilerini sosyal ve tarihi oluş içinde, akıl ve iradesiyle kişileştirmiş, geleceğine hakim olma isteğini ortaya koymuştur.

Tiyatro ve dram sanatının özünde evrensellik vardır. Kendine özgü kurduğu ve yansıttığı dünya gerçekliği ile tiyatro, insanları zaman ve mekan içinde evrenselliğe uyandırır. Tiyatronun anlattığı evrensellik, taşıdığı, yansıttığı gerçeklikle inandırıcıdır. Tiyatronun seyirciye sunduğu günlük veya tarihi olaylar inandırıcı olmak durumundadır. Tiyatro ve dram sanatı, diğer sanatlara göre hayata en fazla uyan, en fazla kişisel ve toplumsal gerçeklik taşıyan sanattır. Evrenselliğin en önemli şartlarından biri inandırıcılıktır. Tiyatro ve dram sanatı kişisel ve toplumsal gerçeği inandırıcılıkla sunar.

Hayat ile tiyatro arasında farklı bir düzen ve ölçü vardır. Tiyatroda yansıtılan olayların biçimlenmesi seyirci ve okuyucu üzerinde etkili olur. Dram sanatında, oyunda kendine özgü bir düzen vardır. Oyunda bu düzen etkileyici ve büyüleyicidir. Bu kurmaca yapıda zaman ve mekan hayattakine benzemez.

“Tiyatroda akıl dışı ne kadar çok yönlü, ne kadar zengin bir biçimde ortaya çıkarsa akılla yönetilen yaşamımız o kadar zenginleşir. Örgütlenmiş akıl dışının ta kendisi olan tiyatro, bize hem kendimiz hem de başkaları olmayı öğreterek, yalnız belli bir toplumun bireylerine değil, yeryüzünde yaşayan bütün insanlara, hatta

bütün canlılara, bütün varlıklara içerden yaklaşmamızı sağlayarak üst bilincin ya da evren bilincinin oluşmasına büyük katkıda bulunabilir.”¹⁹⁴

Tiyatroda insan bilinci sorgulanır. İnsan tiyatrodaki kendisiyle yüzleşir. Bu yüzleşme sonunda insan kendi benini ortaya çıkarmaya gayret gösterir. Böylece insan, yaşadığı toplumdan hareketle bütün evrenselliğe ulaşacaktır.. Bu anlayış ve davranış tarzına milli romantik duyuş tarzı denilebilir.

“Milli romantik duyuş tarzı ile kendi benine yönelen insan temelde milli ve mahalli olan bu değerleri ait oldukları iklimde tespit edip değerlendirdikten sonra insanlığın hizmetine sunar.”¹⁹⁵

İnsana insanla ilgili bir duyguyu, dramatik olanı, insan hayatını temel alan ve hayattaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ileten bir görünüm olan sanat, dram sanatıdır.

“Dram sanatı, insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir. Dram Sanatının odağında insan ve insanlığı ilgilendiren şeyler vardır. Dram sanatı, insan ve insanlıkla ilgili şeyleri sanatsal bir yaratışla canlandırma üretimini birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri olan yansılama, canlandırma ve aksiyonla yapar”¹⁹⁶

“Dram sanatı, sanatların ortak malzemesi olanı, yaşam gerçeğini ele alır, onu düş gücüyle besler, yorumlar, anlamlandırır ve sahnede canlandırmak üzere kurgularken kendine özgü bir yöntem izler. Bu yöntemin asal özelliği insanı, kişiliği, ilişkileri ve eylemi ile ele almasıdır.”¹⁹⁷

Tiyatronun eser, oyuncu, tasarımcı, yönetmen ve seyirci gibi beş temel alanı vardır. Bunlardan eser, yahut dramatik metin, tiyatronun haritası sayılır. Dramatik metin, diğer edebiyat ürünlerinden ayrılır. Onu Öteki yazın türlerinden ayıran özgün yan konuşma durumu¹⁹⁸ diye tanımlanabilecek, yazarla okur izleyici arasındaki iletişimsel ilişki sayılır.

¹⁹⁴ A. Turan Oflazoğlu, “Her Şeyden Önce Oyun”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1997, sayı 25, s. 267.

¹⁹⁵ Şerif Aktaş, “Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 38, İstanbul Ocak-Şubat 1996, s. 175.

¹⁹⁶ Nutku, *Dram Sanatı*, s. 6.

¹⁹⁷ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 153.

¹⁹⁸ Fehmi Efe, *Göstergebilimsel Açından Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 20.

Hayatın tasvirini, tabiatın taklidini amaç edinen dramatik metnin özünde şu duyguları yaratmak da yatar: İnsanda olanın değil, olması gerekenin geliştirilmesi, bunu geliştirmek için gerekli olan bilgi ve azme sahip olunması, insanda, çağına uygun yaşama bilincinin uyandırılması ve geleceğe uygun düşünerek yaşama bilincinin verilmesi.

Turan Oflazoğlu'nun eserlerinde amacı da genel olarak konularını tarih denen hazineden alarak Geçmiş, gelecek üzerinden daha zengin, daha büyük, daha güçlü olarak bugüne getirmek, insanı üst bilince sağlıklı bir biçimde uydurmaktır.¹⁹⁹

Oflazoğlu, özellikle tarihi dramlarında bugünle yetinmeyip, yarının kaygısını da çeken, geleceğin insanını da düşünen bir yazardır. Oflazoğlu'nun, insanı kendine ve üst bilince uyandırmak hem kendi olmak hem de kendi dışındaki varlıkların tümüyle özdeşlik kurmak a, anlamın gizli kapısını açarak çokluğun birliğe, birliğin çokluğa dönmesi, görünmeyenlerin görünür olması gibi konuları ele alan dramları vardır. Dramlarında dünyayı duyularımızla kavramaya, kavradığımızı da akıl yoluyla soyutlamaya çalışırken Oflazoğlu'na göre sanattan beklenen Yarına kalma tutkusunu, gözle görülür, elle tutulur bir duruma sokmaktır. Yani tiyatro genellikle sanat bir bakıma somutlamadır da; görünmeyeni görünür, duyulmayanı duyulur, bilinmeyeni bilinir kılma çabasıdır.²⁰⁰

Yine Oflazoğlu'na göre;

“Her türlü sanat eseri insanın iç kargaşasını kendi düzeniyle gidermeye çalışır. Bu da bir düzene, düzenlemeye uyanmadır. Toplumsal düzen gereklidir. Toplumsal düzene uymak gerekir. Ancak insan ruhu zaman zaman sınırları zorlamazsa, sınırların ötesine geçmezse kültür alanında hiçbir yeni başarı gerçekleşemez. İnsanlık olduğu yerde sayar.”²⁰¹

İlmi verilerden, zamanın getirdiği düşünce tarzından yararlanan Oflazoğlu geçmişten bugüne sahip olduğu değerler bütününe öğrenerek gününü ve geleceği kişi, ulus ve insanlık planında akıl ve kalbiyle kurma, planlama ve düzenlemeye çalışır. O, sahip olduğu, tarihi, estetik, dini, edebi, folklorik, felsefik her türlü değerlerin kaynağını ve mahiyetini kendisini keşfetme heyecanı içerisinde arayan, buldukları

¹⁹⁹ A. Turan Oflazoğlu, “Hölderlin ve Tanrılar”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1986, s. 162.

²⁰⁰ A. Turan Oflazoğlu, “Tiyatroda Evrensellik”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1991, 339 – 343.

²⁰¹ A. Turan Oflazoğlu, “Tragedya Sanatı”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1987, s. 279.

üzerinde düşünen, düşündüklerini dramatik eserlere yoğuran bir yazardır. Eserlerinde tarihi oluşumun belirli bir dönemine saplanıp kalmaz. Kendi topluluğunun oluşumunu bütün olarak kucakladığı gibi zamanın getirdiklerine de açıktır... Tarihi, felsefesi ve sanatı ile Doğu'yu ve Batı'yı iyi sentezleyen, yorumlayan *Oflazoğlu*, bu duyuş tarzı ve coşkulu arayışla basit bir hal değil, hayatını, toplumunu, dünyayı akli ve iradesiyle düzenleyebilecek güçlü bir yazar olduğunun bilincine ermiştir.

Gerek **Tragedya Sanatı** adlı yazısında gerekse tiyatronun değişik yönleriyle ilgili yazılarında *Oflazoğlu*, tiyatrosunun fikri temellerini anlatmıştır. Tiyatro da özellikle “anlam” vurgusu üzerinde hassasiyetle duran *Oflazoğlu*’nun bu konuda söylediği sözler, onun tiyatro sanatına yapmış olduğu farklı bir bakış açısını gösterir.

“Tiyatroya anlam vermek, bir esere anlam vermek, bir kişiye anlam vermek, bir orkestrayı dinlemek gibidir... Varlık bilincimizin çok yönlü gelişerek bizi yeni boyutlara hazırlaması için orkestranın tümüne birden kulak vermeyi artık öğrenmemiz gerekmez mi?”²⁰²

3 Aralık 1987 tarihinde, Türk Dil Kurumu’nda yaptığı konuşmanın yayınlanan metninden tragedya sanatı ve tragedya kahramanı ile ilgili bölümleri, *Oflazoğlu*’nun tiyatro düşüncesini, özellikle de tragedya tanımını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

“Yazılmış ve yazılacak bütün tragedyaları kapsayan bir tragedya tanımı henüz yapılamamıştır. Şimdiye dek yapılan tanımlarsa, Eski Yunan tragedyalarının bile tümüne uymuyor. Ayrıca, tanımlamanın gereği de yok. Hangi oyunun tragedya olmadığını üç aşağı beş yukarı söyleyebiliriz; ama tragedya şudur ya da budur demek kolay değil. Peki, şiir şudur felsefe budur diyebiliyor muyuz? Diyenler oluyor gerçi, ama tanımlar birbirini tutuyor mu? Tragedyanın herkesçe benimsenen tanımı yapılamıyor, ama tragedya vaktiyle yazılmış, bu günde yazılmakta. Yarın da yazılacaktır.

Aristoteles şiir sanatının felsefesini yaptığı **Poetika** adlı eserinde tragedyayı “Soylu bir eylemin taklidi” diye tanımlar; çünkü ona göre tragedya normalin üstündeki erkeklerle kadınların davranışlarını işler, komedyaya ise normalin altındaki kişilerin davranışlarını. Gerçekten de, biz tragedya kahramanına aşağıdan yukarı

²⁰² A. Turan Oflazoğlu, “Tiyatroda Anlam”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1989, s. 273.

doğru, hayranlıkla bakarız, çünkü kavuşmayı arzuladıklarımız, özelliklerimiz vardır onda; komedyah kahramanlarını ise, yukardan aşağı doğru küçümseyerek seyrederek, çünkü onda yetersizliğimizi, çarpıklıklarımızı, gizlemeye çalıştığımız yönlerimizi buluruz. Tragedyada cesaret, korkusuzluk, daha doğrusu, korkuya yenilmeme, tehlikenin üstüne üstüne gitme vardır; komedyada ise hile zeka, tehlikenin çevresini dolaşma. Denebilir ki, tragedya yıkıma nasıl katlanılabileceğini gösterir, komedyah ise yıkımdan nasıl kaçınılabileceğini. Hiçbir durum kendiliğinden trajik değildir aslında, çünkü en trajik durumlar bile komedyah açısından ele alınabilir; örneğin Oidipus'un çıkmazdan kurtulmak için hileye saptığını, kahin Tieresias'a rüşvet teklif ederken yakalandığını düşünün. Kişileri trajik ya da komik yapan tutumlarıdır, davranışlarıdır.

Aristoteles'e göre, bir oyunun tragedyah olabilmesi için, seyircide acıma ve dehşet duyguları uyandırması gerekir. Peki, Oidipus'a duyduğumuz acıma mıdır? Acımak da yukardan bakmak değil midir? Sonra, neyin dehşeti? Belki aynı şeyin, insan olduğumuz için bizim de başımıza gelebileceğini düşünmenin dehşeti. Oidipus'un trajik durumunu seyrederken varlığımızın temelden sarsıldığını duyar, ama bu duyguyu adlandırmakta güçlük çekeriz. Bu eşsiz tragedyadan aldığımız zevkin benzersiz olması belki de bundandır. Acıma yerine sempati, duygudaşlık demek daha yerinde olur sanırım; çünkü sahnedeki Oidipus'a paralel olarak biz de aynı şeyleri yaşarız salonda.

Yine Aristoteles'e göre, tragedyah ruha katarsis sağlar; yani oyun sayesinde seyircinin ruhu arınır, durulur, duyguları yeniden düzenlenir. Gündelik yaşayış düzenden yoksundur, bir yığın izlenimin uyandırdığı tepkiler, görüntüler, eğilimler içerde kargaşah halindedirler; bu yüzden seyirci oyunu izlerken oyunun estetik biçimini algılamak, ona benzer yavaş yavaş, oyunun düzenine girer, onun biçimine bürünür ruhu. Ama bu, yalnızca tragedyaya özgü bir durum değildir; her türlü sanat eseri aynı şeyi yapar, insanın iç kargaşasını kendi düzeniyle gidermeye çalışır.

Aristoteles demek istiyor ki, hepimizin içinde birtakım olumsuz duygular kımıldanır, hepimizin içindeki alacakaranlıkta bir katil saklanır. Sahnedeki katili seyrederek, gizliden gizliye yataklık ettiğimiz içerdeki katil bilinç aydınlığına çıkar; hatta oyun bizi kendisine paralel yaşatmasıyla içimizdeki katili tatmin eder, bir

başka deyişle, oyunla birlikte cinayeti sanki bizde işleriz içimizde. Böylece arınmış, durulmuş, rahatlamış oluruz genellikle.

Gerçi tragedya sanatı M.Ö.5. yüzyılda Atina’da doğmuştur, ama tragedya duygusunun, trajiğin temeli ölümlülük bilincidir; bir gün mutlaka öleceğini bilmek ve bunu bile bile yaşamaya devam etmek... aslında yalnız tragedyanın değil, genelde tiyatronun, öbür sanatların, dinin, felsefenin, bilimin, insan kültürünü oluşturan bütün etkinliklerin kaynağında bu bilinç vardır. İnsan için var oluş, bir anlamda, ölümlülük bilincinden ibarettir; bu nedenle, yaşamın özü trajiktir. Öleceğini bilmek gerçeği bir çeşit mahkumluktur, ama bunu dengeleyen bir başka yönü daha vardır insanoğlunun: ölümsüzlük tutkusu. Bu kurtarıcı tutkuyu yaratan da, besleyip geliştiren de ölümsüzlük bilincidir. Öleceğini bilmek ve büsbütün yok olmamak, dünyada kalıcı bir iz bırakmak için çaba harcamak...

İnsan, ölümsüzlüğüne karşı yüksek değerleri yaratarak kendi türünün geleceğini güven altına alır ve yaşayışına yüksek değerlerle anlam katar, dünyasını yüksek değerlerle ışıklandırır. Ancak, bu değerlerin yaratılmış olması yetmez; bunlarla ilgili bilincin zaman zaman tazelenmesi gerekir, bunu en iyi başaran da tragedya sanatıdır, çünkü tragedya kahramanı değerler çatışmasını yaşayan ve yüce bildiği bir değer uğruna en değerli varlığını, canını bile tehlikeye atan kişidir. Yüksek değerler kendi başlarına ayakta duramaz da ondan; onlara tanıklık, bekçilik edecek onları taşıyacak kişilere gerek duyulur bazen. Bu kişiler çıkmazsa, yüksek değerler zamanla unutulur gider. Tragedya kahramanı yüksek değerleri ince duyarlılığıyla herkesten yoğun duyar, üstün cesaretiyle bu değerler uğruna tehlikeleri göze alarak onlara süreklilik sağlar...”²⁰³

A. Turan Oflazoğlu; Türk modern dramında, gerçekçi tragedyanın oluşması ve kabulü için yazdığı denemeleriyle önemli hizmetlerde bulunmuştur. Bugün Türk Tiyatrosu’nun geldiği noktaya dönüp bakacak olursak, özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda tarihi tiyatro oyunu örnekleri veren yazarlarımızın bir elin parmaklarını geçemeyecek kadar az olması A. Turan Oflazoğlu’nun ve kaybettiğimiz Orhan Asena’nın önemlerini bir kez daha anlamaya yetecektir kanısındayız.

²⁰³ Oflazoğlu, “Tragedya Sanatı”, s. 281.

2.2.1. A. Turan Oflazoğlu, Tragedya ve Komedya

Aristo'nun Poetikasında belirttiği üzere tragedyanın işlevi:

*“uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir. (katharsis)”*²⁰⁴

Tanımdaki gibi acıma ve korku duygusu uyandırmak isteyen Oflazoğlu da en temel insan duygularına ve acılarına seslenmektedir. Yazar, tragedya yazarken Anadolu'da bir köyde yaşanan kan davasını ve buna bağlı olarak gelişen öç duygusunu eserin merkezine almaktadır. Böylelikle Yunan Tiyatrosunun ürünlerinden olan tragedya ile Anadolu'yu bir araya getirmektedir.

Büyük tragedyalar, Eski Yunan'dan sonra ilk defa Elizabeth Çağı İngiltere'sinde yazılmıştır. Oflazoğlu'nun en çok etkilendiği tragedya yazarı Shakespeare de bu çağda yetişmiştir. Shakespeare'den etkilenen yazar, oyunlarının büyük çoğunluğunu tragedya olarak yazmış; komedyayı ise çok fazla benimsememiştir. O, **Allah'ın Dediği Olur** ve **Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe**'den başka komedya yazmamıştır.

Oflazoğlu, 'Gelenekten Yararlanma Sorunu' başlıklı yazısında “tragedya eğitiminden geçmemiş bir toplumun insanların hayatın çetin durumlarına karşı güçlü ve dayanıklı olmayacağını; tragedya yabancı bir toplumun tiyatrosunun hatta edebiyat ve sanatının eksik kalacağını ifade eder.”²⁰⁵

Enver Töre'ye göre :

*“Tragedyada kozmik unsurlar ve koro önemli bir yer tutar. (...) Shakespeare bütün dünyanın kabul ettiği bir tragedya ustasıdır. Bizde ise bu türün en başarılı ismi Turan Oflazoğlu'dur.”*²⁰⁶

Oflazoğlu'nun tragedya'ya bağlılığı, bu türde ısrar etmesi, oyunlarının pek çoğunu tragedya olarak yazması ondaki Shakespeare etkisiyle ilişkilendirilebileceği gibi, onun insana olan saygısı ile de açıklanabilir. Bu saygıdan dolayı o, insanı alçaltmayan, bilakis yücelten tragedya türünde ısrarcı olmuştur. Yazarın oyunlarına

²⁰⁴ Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 22.

²⁰⁵ A. Turan Oflazoğlu, “*Mutlak Avcıları*”, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2001, 142 – 143.

²⁰⁶ Enver Töre, “Güzel Bir Tragedya Örneği: Cem Sultan”, *Türk DiliDergisi*, İstanbul Haziran 1996, Sayı 534, 1326-1338.

bakıldığında bu durum hemen fark edilecektir. Oflazoğlu'na göre tiyatrodan önemli olan ele alınan konunun, insanın evrensel bir yönünü dile getirmesidir.

Oflazoğlu, tragedya alanında Shakespeare'den başka Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Marlowe'dan etkilenmiş; Lorca, Heinriche von Kleist, Aristofanes, Goethe, Schiller ve Moliere'yi sevmiştir. O, bu yazarları okumuş, incelemiş, bazılarında çeviriler yapmıştır. Onlarda kendine ait ne varsa almaya çalışmış; aldığı her şeyi de kendisine katmıştır.

Sevda Şener tragedyayı tanımlarken şu özelliklere yer vermiştir:

“Tragedya konusunu tarihten ya da mitolojiden alır, komedy konusunu günlük yaşantıdan alır, tragedya kişileri bilinen tanınmış insanlardır, komedy kişileri ise uydurmadır. Tragedya da oyun kişilerinin soylu ve erdemli olmasına karşın, komedy da, ortalamadan aşağı kişiler, kusurlu ve eksik olanlar ele alınır.”²⁰⁷

18. yüzyıldan sonra gelişen tragedya anlayışından yola çıkıldığı zaman Oflazoğlu'nun **Keziban**'ının tragedya olması anlam kazanmaktadır. Yoksa bu eser, insanda acıma duygusu uyandırması bir tarafa bırakılacak olursa, Aristo'nun tragedya tanımıyla örtüşmemektedir.

Oflazoğlu tragedya ve komedy hakkında çeşitli zamanlarda değerlendirme yapmıştır. Yazar, Moliere hakkında yazdığı kitapta “Güldüren” ve “Tragedya Sanatı” başlıklı yazılarında tragedya ile komedy yazarı arasındaki farkı ortaya koyarken kendi düşünceleri hakkında ipuçları da vermektedir:

“Tragedya kahramanına aşağıdan yukarı doğru bakarız, o, gökçekimine bağlıdır; olağanı aştığından, ortalama kişiler düzeyinin üstüne çıktığından ona bakarken, sanki kendimizi dev aynasında seyrediyoruz; ondan hem ürker hem de ona imreniriz. Komedy kişisiyse, yer çekimine bağlı olup bakışlarımızı altındadır; güldüğümüz kişi, bizden aşağı gördüğümüz kişidir de ondan.”²⁰⁸

“Tragedya kahramanı da komedi kişisi de, bir takım güçlerle çatışır. Tragedya kahramanı, savaşı kaybeder; ama onun ölmesi ya da herhangi bir biçimde

²⁰⁷ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 84.

²⁰⁸ A.Turan Oflazoğlu, *Moliere*, Cem Yayınları, İstanbul 1999, 59-60.

kaybetmesi değil, nasıl öldüğü nasıl kaybettiğidir bizce önemli olan. Amacına ermek için kurnazlık yaptığı, hileye başvurduğu olur; fakat son durumda, yani köşeye sıkıştırıldığında, kaçamak yapmaz; ölmeyi ya da ölüm kadar ağır bir başka duruma katlanmayı göze alır. Komedyaya kişisiyse, uğraşıp didinmelerinde genellikle kendine karşıdır bilmeden; kendi kuyusunu kazar, ama düştüğünde ölmez. Dokuz canlıdır sanki.”²⁰⁹

Oflazoğlu tragedyaya kişisini şöyle tanımlar:

*“Tragedya kişisi tehlikenin üstüne üstüne gider; inandığı değer konusunda ödün vermez, uzlaşmaya yanaşmaz; bu uğurda öldürmeyi de ölmeyi de göze alır, **Keziban**’da olduğu gibi.”²¹⁰*

Tragedya Oflazoğlu’na göre:

“Seyirciye biraz uzak ve yukarıda durur; onu çekip kendisine yükseltir; içine alıp kendi varoluş biçimini aşılar ona, böylece güç durumlara alıştırır; yani eğitir seyirciyi. Ama bu işi yaparken, seyircinin duyarlılığını körletmemek, bilincini uyuşturmamak için tedbirler alır.”²¹¹

2.2.2. A.Turan Oflazoğlu’nun Oyunlarında Dil, Üslup ve Anlatım Teknikleri

2.2.2.1. Dil ve Üslup

A. Turan Oflazoğlu, dil konusundaki görüşlerini makalelerinde veya oyunlarındaki kahramanlar vasıtasıyla dile getirmiştir. O, **Genç Osman**, **Kösem Sultan**, **Yavuz Selim** ve **Topkapı**’daki kahramanlarına da söylediği gibi Türkçenin kullanımı konusunda hassastır.

Eserlerinde mümkün olduğu kadar yabancı kelimelere yer vermemeye özen gösteren yazar, Türkçe’yi başarılı bir şekilde kullanmıştır.

²⁰⁹ Oflazoğlu, s. 60.

²¹⁰ Oflazoğlu, “*Mutlak Avcıları*”, s. 310.

²¹¹ Oflazoğlu, s. 120.

İlhan Uçar'ın tiyatro eserinde yaptığı bir incelemeye göre Turan Oflazoğlu, eserlerinde 40,000 civarında farklı kelime kullanmıştır. Bu, onun Türkçeye ne kadar hakim olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

“Gündelik yaşayışın sarsak, avare dili gerçeğin ancak yüzeyinde kabuğunda gezinir; tiyatronun ölçülü, disiplinli diliyse, bireysel varlığın temellerine iner, ortak derinliklerle yüzey arasında köprüler kurarak insan gerçeğini bütünlüğünü kavuşturmaya çalışır.”²¹²

diyen Oflazoğlu, amacına ulaşmakla kalmaz, aynı zamanda Türk Tiyatrosu'nun başlangıcından beri sanatçıların zihinlerini meşgul etmiş olan sahne diline ulaşır. Genellikle tarihi oyun yazarları, eskinin kalıplaşmış ifadelerini kullanırlar; Fakat bu ifade şekli bir dil sanatı olan tiyatrodaki hemen kendini belli eder. Günlük hayatta bulunmayan bu kalıplaşmış ifadeler, sahnedeki konuşmayı anlamayan halkı, eserlerden uzaklaştırır. Oysa Oflazoğlu her zaman yaşayan Türkçe'yi tercih etmiştir. Yazar, öncelikle tarihi oyunlarında:

“Eski dil malzemesini kullanmak yerine o ifade şeklini almış, onu bugünün kelimeleriyle sunmuştur.”²¹³

böylece günümüzde kullanılan dilden uzaklaşmamıştır. Aynı özellik onun konusunu köyden alan eserlerinde de bulunur. Konuşan köylü olmasına rağmen şive taklitlerine yer verilmez. Yazar, eserlerinde deyimler ve atasözlerini bolca kullanarak köylünün konuşmasını sağlar. Oflazoğlu'nun dili kullanma bakımından Yahya Kemal'in anlayışına yakın bir tavır aldığı anlaşılmaktadır. Yahya Kemal, Edebiyata Dair adlı eserinde bu tavrı şöyle ifade eder:

“Bir milletin dilini ifade edecek olan sanatkarın bu milletin bütün tarihinde dilinin geçirmiş olduğu safhaları sadece bilmesi değil benimsemesi lazımdır.”²¹⁴

Üslup, yazarın dili kullanım tarzıdır. Sanatçının özgün kişiliğini yansıtan, onu nev'i şahsına münhasır kılan üslubudur. Üslubu dilden ayrı düşünmek mümkün değildir. Bunun için üslup incelemelerinde dil üzerinde önemle durulması gerekir. Yazarın dile tasarrufu onun şahsiyetini, birikimini ve kültürünü de ele verir.

²¹² Oflazoğlu, s. 212.

²¹³ İnci Enginün, “Turan Oflazoğlu Tiyatrosu”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I Tiyatro*, Ankara 2007, 35-44.

²¹⁴ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1971, s. 220.

Turan Oflazoğlu'nun dil hakkındaki görüşlerini sadece makaleleri ile değil, aynı zamanda kaleme aldığı tiyatro oyunlarının kahramanları vasıtasıyla da yansıttığı görülmektedir. **Genç Osman** oyununda Sultan Osman adeta yazarın sözcüsü gibi tavır takınarak şöyle seslenir:

*“Bütün şairlerimiz böyle, yaşayan Türkçeyle ve Türk edasıyla yazınca, ancak o zaman bulmaya başlayacağız kendimizi. (...) Bu ne biçim söz, dilimize kıran mı girdi?”*²¹⁵

Kösem Sultan isimli oyununda da ‘gerdiş-i gerdun’, ‘har’, ‘dad’ gibi dilimize Arapça ve Farsçadan giren söylenmesi zor kelimeleri kullanmaktansa konuşulduğu gibi yazılmasını söyleyen, Bahayi'den çok yazarın kendisidir. Bahayi'nin söylediği sözler Oflazoğlu'nun da düşüncesini vermesi bakımından önemlidir:

“İyi güzel de nasıl söyleyeyim, ondan sonrası yani ‘gerdiş-i gerdun’, ‘har’, ‘dad’ gibi sözler... Ne diye konuştuğumuz dille yazmıyoruz şiiri? Yok mu ya, pek az kimsenin anladığı bir dille yazacaksın ki, insanların çoğu bilgili sansın seni, yaptığın iş zor ve olağanüstü görünsün. Bulanıklığı derinlik sanmak ne budalalık! Efendim? Nedir ki, bugün şairlerin hepsi bu uydurma, bu terkiplerle yüklü dili kullanıyor.”²¹⁶

Yazılı metin olarak tiyatronun konusu olan oyunlar, sahneleme amacı taşırlar. Bundan dolayı sahnede oyuncuların iyi performans sergileyebilmeleri ve izleyicinin dikkatini kendi üzerlerinde yoğunlaştırabilmeleri için tiyatro dilinin özenli kullanılması bir zarurettir. Karakterlere uygun olmayan kelime ve cümle seçimi oyuna olan ilgiyi azaltacaktır. Çünkü dil tiyatro metnini taşıyan yegane unsurdur. Oflazoğlu'nun oyunlarında repliklerin oyun kişileriyle bir uyum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Keziban, Allah'ın Dediği Olur ve Elif Ana gibi konusunu köy sorunlarından alan tiyatro oyunlarında oyun kişilerinin tavır özelliklerinin yapısıyla doğru orantılı olarak, şive taklidine başvurmada mahalli dili ve kısa cümleleri tercih ettiği dikkati çekmektedir. Osmanlı hanedanını konu edinen oyunlarda ise Oflazoğlu, kişilerle uyumlu olarak yüksek bir dil kullanmıştır. Onun, **IV. Murat, Genç Osman, Bizans Düştü Fatih, Deli İbrahim, Cem Sultan, Kösem Sultan, Sinan, Topkapı**

²¹⁵ A. Turan Oflazoğlu, *Genç Osman*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, 25-26.

²¹⁶ A. Turan Oflazoğlu, *Kösem Sultan*, İz Yayınları, İstanbul 2002, s. 71.

ve **III. Selim Kılıç ve Ney** isimli konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlarındaki oyun kişilerinin özellikle de padişahların kullandıkları kelimeler özenle seçilmiş ve bu kelimelerin kişilerin tavır özelliklerine uygun olmasına dikkat edilmiştir.

Oflazoğlu, oyunun muhtevasına, karakterlerin kültürel konumlarına göre basit ve birleşik cümleyi, bazen de her ikisini karışık olarak kullanmaktadır. Yazarın eserlerine genel olarak bakıldığında, **Keziban, Allah'ın Deddiği Olur** ve **Elif Ana** gibi konusunu köyden alan oyunlarında köy halkının konumlarına uygun olarak basit ve kısa cümlelerin, **Bizans Düştü Fatih, IV. Murat, Genç Osman, Kösem Sultan, Sinan** gibi konusunu Osmanlı tarihinden alan tiyatro oyunlarında basit ve kısa cümlelerle birlikte uzun ve birleşik, müzikli bir oyun olan **Güzellik ile Aşk**'ta kısa, **III. Selim Kılıç ve Ney**'de ise diğerlerinden farklı olarak basit uzun cümleler ağırlık kazanmaktadır. Yazarın eserlerindeki cümleler uzadıkça, uzun cümlelerden kaynaklanan 've', 'ki' bağlaçlarının kullanımında, doğal olarak, bir artış söz konusu olmaktadır.

Devrik cümlelerin tiyatro oyunlarında kullanılması doğaldır, çünkü tiyatro günlük yaşamı sahneye yansıtmayı amaçlar. İnsanoğlu günlük yaşamında sürekli düzenli cümleler kullanamaz. Manzum tiyatro oyunları kaleme alan Oflazoğlu'nun **Güzellik ile Aşk**'taki örneğimizde olduğu gibi son kelimelerdeki ses benzerliğini yakalamak zorunda olması, onun eserlerinde devrik cümleye sıklıkla rastlanılmasını kaçınılmaz yapmaktadır:

“Sevenin ahları göğe ağdıkça daha da canlanıyor sevgilinin hayali, daha zengin renklere bürünüyor güzellik'in görünüşleri Aşk'ın gönlünde.”²¹⁷

Ayrıca onun eserlerinde bağlaçların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunlar arasında en çok tercih edilenler ise sırasıyla 'de, da', 've', 'ki', 'ama' ve 'ya' bağlaçlarıdır.

Halk kültüründen faydalanmaya çalışan Oflazoğlu, Deli İbrahim ve Gardiyan hariç, bütün eserlerinde atasözleri ve deyimlere geniş bir yer ayırmıştır. Yazar, atasözlerini ve deyimleri tıpkı günlük yaşamdaki varyantları gibi kimi zaman kelimelerin yerini değiştirerek kimi zaman bölerek, kimi zaman da aynen kullanmıştır. Oyunda vurgu ve tonlamayı kuvvetlendirmek amacıyla:

²¹⁷ A. Turan Oflazoğlu, *Güzellik ile Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1986, s. 31.

“Ak koyunun, kara kuzusu olmaz mı?”²¹⁸

“Görünen köy klavuz ister mi?”²¹⁹

Örneklerinde olduğu gibi atasözlerini soru cümlesi haline getirdiği de olmuştur. Bu örnekleri oyunları incelediğimizde çoğaltmak mümkündür.

Tiyatro oyunlarında Türkçenin bütün ifade imkanlarıyla kullanılmasına örnek olarak; Oflazoğlu’nun eserlerini şahsi üslubunu feda etmeden hem köyü hem de tarihi olayları anlattığında köy havasını ve tarihi atmosferi hissettirdiği için göstermek mümkündür. Bunda deyimleri bazen olduğu gibi bazen de onların kelime sırasını değiştirip kendi üslubuna katarak yeni tarzda vermesi rol oynamaktadır.

Halk kültüründe önemli bir rol oynayan dua ve beddualarda onun, özellikle konusunu köy hayatından alan oyunlarında, örneğin Keziban, Allah’ın Dediği Olur ve Elif Ana da sıklıkla yer bulur:

“helal olsun”²²⁰

“Tanrım suçlarını bağışla genç yaşta ölen Ali kulunun”²²¹

“Alimi korunaksız bırakma dağ başında (...) Boşlukta asılı kalmasın dualarım”²²²

“Allah devlete zeval vermesin”²²³

“Elin kolun dert görmesin”²²⁴

“Kör şeytan kör gözüne lanet”²²⁵

“Nur içinde yatsın”²²⁶

Bunun yanı sıra konusunu tarihten alan oyunlarda da dua sözlerine rastlamak mümkündür:

“Güç ver Tanrım güç ver, güç ver Tanrım kullarına!”²²⁷

²¹⁸ A. Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, İz Yayınları, İstanbul 2001, s. 99.

²¹⁹ Oflazoğlu, *Genç Osman*, s. 143.

²²⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Keziban*, İz Yayınları, İstanbul 2001, 16-23-24.

²²¹ Oflazoğlu, s. 36.

²²² Oflazoğlu, s. 30.

²²³ A. Turan Oflazoğlu, *Allah’ın Dediği Olur*, İz Yayınları, İstanbul 2001, s. 56.

²²⁴ Oflazoğlu, s. 80.

²²⁵ Oflazoğlu, s. 76.

²²⁶ Oflazoğlu, *Elif Ana*, 9-15.

“Kalan ömrümü ona versin Tanrı.”²²⁸

Ayrıca o, ninni, mani, ağıt ve bilmece gibi anonim halk kültürünün ürünlerinden bilinçli olarak faydalanır. **Genç Osman** oyunundaki ağıt buna en güzel örnektir:

“Az bulunur insan iken

Cihan şahına kıydılar;

Gayretli bir aslan iken

Cihan şahına kıydılar.

Gazi bahadır han idi.

Pek soylu bir sultan idi;

Namıyla Genç Osman idi

Cihan şahına kıydılar (...)²²⁹

Oflazoğlu halk ve divan şiirinden başarıyla faydalanmıştır. Özellikle Şeyh Galip’e büyük bir saygı beslemektedir. **Hüsn-ü Aşk** mesnevisinin modern bir uyarlaması olan **Güzellik ile Aşk** ta kullanılan dilin günümüz Türkçesine başarıyla uyarlandığını da görebiliriz.

“Hoş geldin ey sevgiliden gelen!

Ondan bize haber bağışla sen.

Bayramına feda olayım ben.

Ummak boşuna mı sevgiliden

Yarin bize bir selamı yok mu?

Ey düşkünlerin Hızır, söyle!

Açığa vur da bu sırrı, söyle!

²²⁷ A. Turan Oflazoğlu, *Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 8.

²²⁸ Oflazoğlu, s. 14.

²²⁹ Oflazoğlu, *Genç Osman*, s. 1.

Tercümanım olda gayrı, söyle!

Gizli kalmasın hiçbiri, söyle!

*Gam defterinin tamamı yok mu? (...)*²³⁰

Oflazoğlu, tiyatro oyunlarında sadece halk ve divan şiirine ait metinlerden değil aynı zamanda klasik Türk musikisine ait unsurlardan da faydalanmıştır. Özellikle **Yine Bir Gülnihal'de** Türk musikisi ile ilgili unsurların yoğunlukla yansıtıldığını görmek mümkündür:

*“Gitti de gelmeyiverdi / Gözlerim yollarda kaldı / Yine nazlım nerde kaldı?”*²³¹

Oflazoğlu'nun tiyatro oyunlarında karakter tragedyasında merkezleşen Elizabeth Dönemi İngiliz tiyatrosunun etkilerini görmek mümkündür. Ancak o, bir Türk tragedyası meydana getirmeye çalışırken geleneksel Türk orta oyunundan ve meddahlık geleneğinden faydalanmayı da ihmal etmemiştir. **Kösem Sultan'da** Tıfli oyun kişinin çeşitli vasıtalarla anlatımda rol alması, Deli İbrahim'in zaman zaman sultan zaman zaman da sadrazam rolünde oynaması, **Genç Osman'da** sipahilerle yeniçerilerin karşılıklı oynamaları onun eserlerindeki orta oyunu ve meddah geleneğini yansıtan en çarpıcı örneklerdendir. Meddah üslubuna **Kösem Sultan'daki** Tıfli'nin şu sözleri güzel ve yetkin bir örnek olacaktır:

“TIFLİ – Birden açılır perde

derman erişir derde.

Görelim Mevla neyler

neylerse güzel eyler

(Önce padişahı sonra ötekileri selamlayarak)

Sağlık esenlik diler Tıfli kulunuz size,

erken buyurun bir dahaki meclisimize!

Sözlerin dinlenir dilin tatlıysa ancak,

zarafet incisi saçarsan kucak kucak.

²³⁰ Oflazoğlu, *Güzellik ile Aşk*, s. 49.

²³¹ A. Turan Oflazoğlu, *Yine Bir Gülnihal*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 5.

*Girişi uzatıp sabrınızı taşırmayalım,
ustalık taslarken şaşırmayalım.
Hikaye ne zaman geçiyor diye var mı soran?
Varsa, cevap: oyun hep şimdi oynanır bu an.
Evet, zaman yaşanmakta olan zaman,
Padişah Sultan Mehmed Han,
Yoksul da perişan, varsıl da perişan
Çünkü kargaşa vermez aman,
Hünkarsa henüz gencecik bir aslan.
İşte böyle efendim, alam dedim kalam dedim,
Nerde eski palam dedim.²³²*

IV. Murat, Genç Osman, Kösem Sultan ve Elif Ana adlı oyunlarda halk seyirlik oyunlarını anlatım biçimi olarak kullanan Oflazoğlu'nun, **Genç Osman**'da yeniçerilerin Lehistan Seferi mağlubiyetini İstanbullulara orta oyunu şeklinde anlatması, **IV. Murat**'ta Bekri ile padişahın orta oyununu andıran diyaloglara yer vermesi onun dil ve anlatımı kullanım özelliğinden ileri gelir. Baştan sona Dede Korkut üslubuyla yazdığı **Korkut Ata** isimli oyunundaki Dirse Han'ın eşi Tomur Hatun'un Boğaç'la olan konuşması da ilgi çekicidir:

“TOMUR HATUN - Görür müsün oğul neler oldu?

Sarp kayalar yerinden oynamadan

Babanın üstüne düşman geldi,

Aldı götürdü babanı

(Boğaç duraksayınca)

Baban sana kıydı, ama sen kıyma babana.

Yiğitlerini başına toplayıp

Babanı kurtarmaya git.”²³³

²³² Oflazoğlu, *Kösem Sultan*, 89-90.

Babası hafız olan Oflazoğlu'nun çocukluğu onun Kur'an okuyuşunu dinleyerek geçmiş ve bu ses onda derin bir etki bırakmıştır. Bunun için o, oyunlarında sık sık Kur'an-ı Kerim'e, ayetlere ve Hz. Peygamber'in hadislerine yer verir. IV. Murat'ta padişahın tebasına Kur'an-ı Kerim'e el bastırarak yemin ettirdiği sahne üslup bakımından etkileyicidir. Ayrıca Cem Sultan'daki ayet ile Bizans Düştü Fatih isimli oyundaki hadisi buna güzel bir örnektir :

“Hurma ağacının meyveleriyle üzümlerinden de rızık elde edersiniz, şüphe yok ki bunda da akıl eden topluluğa bir delil vardır.”²³⁴ (Nahl: 67)

“Konstantin şehrini alacak başbuğa ne mutlu.”²³⁵

Sokrates Savunuyor isimli oyunda ise oyun kişilerini Türkleştirerek anlatması Oflazoğlu'nun üslup özelliklerinden bir diğeridir. Atinalı gençleri, büyüklere saygı olarak ayağa kaldırması ve Atinalılara Türklere has geleneksel bir oyun olan 'aşık oyunu' nu oynatması bu tezimize en güzel örnektir. Yine bu oyundaki oyun kişilerinin konuşmalarına tamamen Türkçe kökenli deyim ve atasözleri eklemesi üstelik bu eklemelerin oyunda başarıyla sahnelenmesi ve yedirilmesi onun üslup mükemmeliyetliğinin getirdiği bir özelliktir.

2.2.2.2. Anlatım Teknikleri

2.2.2.2.1. Özetleme ve Geriye Dönüş Tekniği

Tiyatro eseri, yapısı gereği yazarın aradan çekildiği okurla kahramanların baş başa bırakıldığı bir türdür. Dolayısıyla yazar tarafından bir özetleme yapılması mümkün değildir. Ancak sözünü kahramanlarına emanet eden yazar, kimi zaman özetleri de onlar vasıtasıyla yapabilir.

Oflazoğlu'nun hemen hemen bütün eserlerinde kahramanları vasıtasıyla özetleme ve geriye dönüş tekniğine müracaat ettiği görülür.

Yazarın **Keziban** oyununda kan davasının sebeplerine ve ne zaman ortaya çıktığına dair ayrıntıları Keziban ve torunu Ali'nin konuşmalarından öğreniriz.

²³³ A. Turan Oflazoğlu, *Korkut Ata*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1998, 22-23.

²³⁴ A. Turan Oflazoğlu, *Cem Sultan*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1991, s. 47.

²³⁵ A. Turan Oflazoğlu, *Bizans Düştü Fatih*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s. 50.

Dolayısıyla bu konuşmalarda hem geçmiş özetlenmekte hem de geriye dönüş tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca Keziban dışarıda olup bitenleri, Ali'nin neler yaptığını bir çocuğun getirdiği haberlerle öğrenir. Dolayısıyla Ali'nin yaşadıklarının özeti de bu yolla öğrenilmiş olur.

Allah'ın Dediği Olur da geçmişin özetlenmesine birkaç yerde başvurulur. İlk olarak vakanın başladığı gece Huri ile Osman'ın konuşmaları sırasında Osman'ın anne babasının da kaçarak evlendiklerini; devamında ise Osman'ın babasının hastalığını ve bu hastalığı sırasında mallarını Habip Ağa'ya kaptırdıklarını, onun zamanında yanlarında çalışan biri olduğunu; ağa ile eşi Dudu'nun konuşmaları sırasında Habip Ağa'nın eşiyle nasıl evlendiğini, fakir bir genç olan Habip'in zengin kayınpederinin mallarını nasıl çoğalttığını öğreniriz.

Atatürk ve Mütarekeden Büyük Taarruza oyunlarında da özetlemeye sık sık yer verilmektedir. Yakın tarihi anlatan bu oyunlarda, yaşanan her şeye yer verilemeyeceğinden dolayı bunun yerine yazar, bazı noktalarda okuru aydınlatacak bir takım bilgilere yer verdikten sonra sözü kahramanlarına bırakmayı tercih eder.

Oflazoğlu'nun soyut konulu eserlerinden **Sokrates Savunuyor**'da, aynı zamanda tarihi bir şahsiyet olan eserin kahramanı Sokrates vasıtasıyla iki defa geçmişe dönülerek geçmişte yaşanan olaylar özetlenir.

2.2.2.2.2. Tahkiye Tekniği

Tahkiye, hikaye ve roman gibi anlatma esaslı metinlerde kullanılan bir metot olmasına rağmen zaman zaman şiir ve tiyatrodan da bu metottan faydalanılır.

Oflazoğlu'nun eserde monotonluğu kıran bu teknikten kahramanlarını anlatıcı konumuna getirerek faydalandığı görülür. Yazarın bu tekniği Sinan'da başarıyla uygulaması buna örnek olarak verilebilir.

Sinan gördüğü bir rüyayı şu şekilde tahkiye eder:

“Bir dağ, doruğunda hilal, küreyerekten üstüme üstüme büyüyordu amansızca; kaçmaya, sığınacak yer bulmaya davrandım ama toprağa çakılmış gibiydi ayaklarım. Dağ bana buyruktu; yaklaştı, yaklaştı, burun buruna geldik adeta.

*Onunla bakışırken seziyordum ki, ondan kurtulmanın tek yolu var gücümle buyruk altına almaktı onu.”*²³⁶

2.2.2.2.3. Mektup Tekniği

Mektup, “İnsanların birbirleriyle haberleşmelerini, duygu ve düşüncelerini paylaşımlarını sağlayan önemli bir iletişim aracıdır.”²³⁷ Entrikanın çözümlenmesinde esere daha samimi ve gerçekçi bir ifade kazandıran mektup, edebi eserlerde bir anlatım tekniği olarak sıklıkla kullanılır. Özellikle hikaye ve romanda bir anlatım tekniği olarak sıklıkla başvurulana mektuba, tiyatro oyunlarında da müracaat edilmiştir. “Öte yandan mektup-romanın klasik Fransız trajedisinin devamı olduğu görüşü de dikkate değer bir tezdır.”²³⁸

Oflazoğlu, **Atatürk, IV. Murat, Cem Sultan, Kanuni Süleyman, Sinan ve III. Selim Kılıç ve Ney**’de kimi zaman ses kimi zaman da name şeklinde bir anlatım vasıtası olarak mektup tekniğine müracaat eder. Böylelikle oyunun çağrışım değerini ve dramatik etkisini artırır. **Atatürk**’te Zübeyde Hanım’ın Mustafa Kemal’e gönderdiği pusula buna örnektir:

*“Oğlum Mustafam benden ayrılırken nereye gideceğini anlamıştım. Üniformayla, çay partisine gidilmeyeceğini bilmez miyim ben? Seni bu millet için doğurduğuma inancım hiçbir zaman sarsılmadı...”*²³⁹

Bu pusula, **Mütarekeden Büyük Taarruza**’da Zübeyde Hanım’ın sesi olur:

*“Oğlum Mustafam benden ayrılırken nereye gideceğini anlamıştım. Seni bu millet için doğurduğuma inancım hiç değişmedi. Doğduğun günden beri duam üstündedir. Zaferi görmeden ölürsem, gözlerim açık gider. Onun için başarmadan dönme oğlum, başarmadan dönme sakın!”*²⁴⁰

Oflazoğlu, konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlarında Anadolu’dan gelen şikayet mektuplarına ve Sultan’ın bu duruma müdahale eden mektuplarına da yer vermiştir. **IV. Murat**’da Kayserili İbrahim Hoca tarafından Sultan Murat’a :

²³⁶ Oflazoğlu, *Sinan*, 5-6.

²³⁷ Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 209.

²³⁸ Kefeli, s. 32.

²³⁹ A. Turan Oflazoğlu, *Atatürk*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 27.

²⁴⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Mütarekeden Büyük Taarruza*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s. 217.

*“Bizim buralarda Destursuz Ali derler bir dağ padişahı bütün Zamantı ve Afşar köylerini vergiye bağlamıştır. İmdi sorarız: Padişahımız Sultan Murat mıdır? Yoksa Destursuz Ali mi? Bilelim de ona göre kulluk eyleyelim”*²⁴¹

şeklinde bir şikayet mektubu yollanır. IV. Murat hem bu mektuba cevap olarak hem de Anadolu da çıkan isyanların bastırılması için oradaki yöneticilere mektuplar gönderir. Benzer bu durum **Genç Osman**’da da vardır. Yazar, oyununda bu tekniğe iki defa müracaat etmiştir. Bunlardan birincisi Şehzade Mehmed’in katline sebep olan ve içinde sadece kardeşin Mehmed’i sıkı tut yazan nağme; diğeri de bilginler tarafından getirilen ve içinde padişahın “ katli lazımdır.” yazan fetva metnidir.

Ayrıca yabancı ülke liderlerinden padişahlara gönderilen mektuplarda yer bulmuştur. **III Selim Kılıç ve Ney**’de Fransa’dan elçi olarak gelen Sebastiyani, Sultan Selim’e imparatoru Napoleon’dan bir nağme getirmiştir. Bu nağme Sebastiyani tarafından okunurken Napoleon’un sesi devreye girer:

*“Sultan Selim hazretleri atına binip, ülkesini gezerek kendi gözüyle görmeli halkını, askerini; Niçin hep sarayda oturur, oradan yönetmeye çalışırlar devletlerini? Kendilerinden önceki padişahla işe doğrudan sahip çıktıklarından düşmanlarını alt etmeyi bilirlerdi.”*²⁴²

2.2.2.2.4. Montaj Tekniği

Montaj, Turan Oflazoğlu’nun sıklıkla başvurduğu tekniklerdendir. Yazar, divan ve halk edebiyatından oluşturduğu oyun ve eserlerinde bol bol alıntılar yapar. Kendisi de şair olan Oflazoğlu, eserlerinde Namık Kemal, Yunus Emre, Mevlana, Muhibbi, Nefi, Fuzuli, Şeyh Galib, Taşlıcalı Yahya gibi şairlerin şiirlerine yer verir.

Konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunların bir tür özeti olan **Topkapı**’da ise şairleri ve şair padişahları sonsuza kalan güzel şiirleri ile anar. Bu şiirlerin bazıları aynen korunurken, bazıları da Oflazoğlu tarafından yeniden söylenir.

Yavuz Selim’de Firdevsi’nin **Şehname**’sindeki “Çeliğin içinde ateş bulunduğu sert taşlarla çarpışınca meydana çıkar. Ancak o zaman açıklanır içindeki bu sır.” sözlerine yer verilir.

²⁴¹ A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s.133.

²⁴² A. Turan Oflazoğlu, *III Selim Kılıç ve Ney*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s. 79.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi Oflazoğlu'nun çocukluğu hafız olan babasının Kur'an okuyuşunu dinleyerek geçmiştir. Bu etkiden dolayı yazar, eserlerinde Kur'an-ı Kerim'den ayetlere ve Hz. Peygamberin hadislerine yer verir. **Sinan** isimli oyununda verdiği ayet güzel bir örnek teşkil eder:

*“Allah kendine itaat edenlere bir yol açar ve onları hesaplamadıkları bir yerden rızıklandırır.”*²⁴³ *Talak Suresi : 2-3*

2.2.2.2.5. Leitmotiv Tekniği

Oflazoğlu, mesaj taşıyıcı konundaki kelime ve kelime gruplarına sıklıkla başvurur. Böylelikle okuyucu üzerinde farklı bir etki uyandırmak ister. **“Elif Ana, Gardiyan, Bizans Düştü Fatih, IV. Murat, Cem Sultan”** gibi oyunlarında anlatım tekniğini ustaca kullanır.

Gardiyan'da “Ben yokum gölgem var” on defa, “güneş” on beş defa, “deniz” on dört defa, “Oyun buraya kadar” iki defa tekrar edilmiştir. Eserin genelinde tekrarlanan bu cümleler, dışarıya olan özlemi vurgulama ve kişilerin psikolojik durumlarını yansıtmak, tavır özelliklerini belirlemek amacıyla kullanılmıştır. Bu da dramatik etkinin ortaya çıkmasında büyük rol oynadığı gibi dilde de akıcılığı sağlamıştır.

Deli İbrahim'de Sultan İbrahim'in fazlaca kullandığı “Ben padişah değil miyim?” repliği sekiz defa tekrarlanmıştır. Bu tekrar anlama vurgu kazandırmıştır. Ayrıca tekrarlanan bu replik izleyiciye Sultan İbrahim'in tavır özellikleri ve kişiliği hakkında da bilgiler vermektedir. Sultan İbrahim her ret cevabı aldığı anda bu sözü tekrarlamış ve hem karşındakilere hem de özellikle kendisine padişah olduğunu, gücünün sınırlarını hatırlatmıştır. Sultan İbrahim tahta zorla çıkarılmış ve yerini yadırgamış, iktidarı kendisine yakıştıramamıştır. İlk şehzadesi doğduğu andan itibaren “Ben padişah değil miyim?” sözünü tekrarlar hale gelmiştir. O, bu sözden aldığı cesaretle Sadrazam ve Yusuf Paşa'nın öldürülmesi, Kösem Sultan'ın Topkapı'dan gönderilmesi gibi daha zor kararlar almaya başlar. Böylelikle bu sözün tekrarlanması oyunda bir fonksiyon kazanarak tavırla bütünleşir. Ayrıca oyunda iki yerde geçen “Hüznün esmer kuşları” repliği de Sultan İbrahim'in ruh halini ve

²⁴³ Oflazoğlu, *Sinan*, s. 135.

tavırlarını daha iyi yansıtmaları bakımından önemlidir. Tekrara düşülmesi Sultan İbrahim'in ruh haline dikkat çekilmek istenilmesindendir.

2.2.2.2.6. İç Monolog Tekniği

İç monolog izleyiciyi oyun kişinin iç dünyasıyla karşı karşıya getirmeyi amaçlayan bir yöntemdir. Yazarlar, insanın iç dünyasında şekillenen duygu ve düşünceleri dışa yansıtmak, anlatılan veya sahnelenene doğallık kazandırmak için bu teknikten faydalanırlar. Oyun kişinin zihninin serbest bir şekilde çalıştığı iç monologda konuşma diline benzer bir yapının varlığı söz konusudur. Bu yöntem oyun kişisini daha iyi anlamaya ve tanıtmaya bir bakıma tavır yönelişlerini ve eğilimlerini yorumlamaya yardım etmektedir.

Oflazoğlu oyunlarında iç monologdan, monotonluğu kırmak ve etkili bir anlatım sunmak amacıyla oyunlarında faydalanmıştır. Oyunlarının çoğunda bu teknikten faydalanan yazarın **Kösem Sultan**'daki oyun kişilerinden Meleki'nin ve Kösem'in düşüncelerini sahneye iç ses olarak yansıtmaları örnek olarak gösterilebilir:

“MELEKİ – (İç sesi) Tanrım elbet bir fırsat verecektir bana seninle ödeşmek için, koca kancık! Bizim yaptığımızı yapamadığın için kudurmaktasın böyle”²⁴⁴

“KÖSEM – (...) (İç sesi) Onu yine kazanmaktan başka çare yok, yavuklusu Turhan'ın adamı çünkü; Turhan'ı gidermeden onlara ilişmek olmaz.”²⁴⁵

Mustafa Kemal oyununda, Mustafa Kemal oyun kişisi dışında kalan diğer oyun kişilerinin iç konuşmalarında izlenen yol ise, Mustafa Kemal'in nasıl görüldüğü ve bu kişilerin onun hakkındaki fikirleri şeklindedir.

Yazarın, **Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe** isimli oyununda da kullanılan bu tekniğin yine bu oyundaki en önemli özelliği oyun kişilerinin birbirlerine doğrudan söyleyemedikleri şeyleri bu teknikten istifade ederek söylemeleridir:

“SUZAN – (İç sesi, Şahin'e)

Ne gül dalında gonca,

Ne dağ yolunda yonca;

²⁴⁴ Oflazoğlu, *Kösem Sultan*, s. 79.

²⁴⁵ Oflazoğlu, s. 79.

Ben alınına yazıldım

Bir elmadan doğunca

ŞAHİN - (İç sesi)

Sen o dalda bir gonca,

Ben dal dibinde yonca,

Ne kadar yükselsen de

Yetişirim boyunca”²⁴⁶

2.3. A. TURAN OFLAZOĞLU’NUN OYUNLARININ DİL - TAVİR İLİŞKİSİ

2.3.1. Keziban

Manzum dramatik bir dille yazılan **Keziban** adlı oyun Oflazoğlu’nun ilk tragedyasıdır. Yazar, bu oyununda köyde geçirdiği çocukluğunun izlenimlerinden faydalanmıştır.

Kan davasını konu alan bu oyunda yazarın amacı bu davayı anlatmak değildir. Kan davası sadece Keziban’ın büyük tutkusunu anlatmak için bir araçtır.

Oyunda, “*İnanılan değer, bütün değerlerin kaynağı olan, hayatında üstüne çıkmaktır.*²⁴⁷”

Bir perde ve üç sahneden oluşan oyunda ki olaylar Gürpınar köyünde geçmektedir. Yıllar önce iki oğlu Karaosmanlar tarafından öldürülen Keziban, şimdi aynı tavrı torunu Ali’den beklemektedir.

Annesi onu doğururken ölen Ali, Keziban tarafından sırf Karaosmandan öç almak için yetiştirilmiştir. Buna rağmen Ali, kan davasına karşıdır; kanun yoluyla olayların çözülmesi taraftarıdır.

Türkiye’nin doğu ve güneydoğusunda oldukça sık görülen, özellikle aşiret topluluklarının bir gelenek gibi sürdürdükleri kan davası olgusuna yönelik bir tavrı

²⁴⁶ A. Turan Oflazoğlu, *Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 29.

²⁴⁷ Oflazoğlu, *Mutlak Avcıları*, s. 120.

tiyatralleştiren oyunda, bu tavrın sözcüsü Keziban'dır. İnatçı ve kararlı bir kişiliktir Keziban. Hasımlarından öç almak için torununun canını hatta bir adım daha ileri giderek kendi canını bile hiçe saymaktadır. Onun öç alma konusundaki kesin ve kararlı tavrı bir aşiret tavrıdır aynı zamanda. O, Ali'yi eyleme geçirebilmek, Karaosmanlardan intikam almak için her yolu mübah sayar.

Kadının kutsallığına ve saygınlığına yönelik tavır ise oyunda yine kendini gösteren bir başka dramatik etkidir. Ali'nin Elmas'ı kaçırdığını öğrenen Karaosmanların torunları Ramazan, Seyid, Mehmet ve babaları Murat'ın Keziban'ın bütün alay edercesine yapmış olduğu hakaretlere ve alaylara karşı Kezibana dokunmamaları buna bir örnektir.

Ali'nin Elmas'ı kaçırmaması bu tavra zıt bir hareket olarak değerlendirilebilir.

Yaşlı kadınların, Keziban'a karşı gösterdikleri tepkide kan davasına karşı olan toplumun ortak tavrıdır. Sorunların, tartışmaların kan davasıyla çözülemeyeceğine yönelik ifadeler taşır bu sözler.

*KADIN – Senin gözün kinle kararmış, Keziban! Gürpınar köyünde insan kalmaz, her ölümü ölümle ödetmeye kalkarsan.*²⁴⁸

Oflazoğlu kadın karakterlerini farklı cephelerden ele alarak hem onların ruh halini yansıtmaya çalışmış, hem de bir kadının yaşam enerjisinin ne kadar mamur edici ya da yıkıcı olabileceğini vermeye çalışmıştır.

Bu nedenle, onun oyunlarında ön plana çıkan kadınlar, tutkularının niteliğine göre, ya çok iyi ve fedakar, ya da yıkıcı karakterler olarak işlenmiştir.

Türk toplumuna has 'soyun devam etmesi' isteği de yine, bir tavrın getirdiği yönelimlerden biridir. Keziban'ın, Ali öldürüldüğü zamanda Elmas'ın onun çocuğunu taşıdığını öğrenerek kendi adına intikam alabilme yolunun kapanmadığına sevinmesi oyunda bu tavrın en iyi örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Keziban'ın bu ruh hali ve tavrı bize Kösem Sultan'ın iktidar tutkusunu hatırlatır.

Oflazoğlu, oyunda aşırı duygusallığın insanı nerelere sürükleyebileceğini gözler önüne serer. Töre merkezli adalet anlayışının ön planda olduğu oyunda Keziban'ın hak araması yolu olarak, kan davasını seçmesi eleştirilmektedir.

Oyunda Ali'nin öldürülmesi, erkekliğinin ispatlamasının bir yoludur. Zira, Karaosmanlar'dan intikamını almadığı, işi kanunlara bıraktığı süre boyunca hem

²⁴⁸ Oflazoğlu, *Keziban*, s. 26.

ninesi tarafından hem de kahvehanede köylüler tarafından aşağılanacaktır. Bu tehdit unsuru, Keziban tarafından sık sık tekrarlanarak Ali'nin ruhuna yerleştirilir. Bu nedenle Ali dedesinin zamanında yaptığı gibi karşı taraftan bir kadını, Elmas'ı kaçırmak varlığını ispatlayacaktır. Ancak dikkat edilmesi gereken ve oyunun görünmeyen tezi bakımından önemli olan Ali'nin varlığını ispatlarken yok olması, ölmesidir.

Keziban oyununda Ali, ölüm ile yaşam arasındaki yolda ilerlemekte ve ninesi Keziban tarafından birini seçmeye zorlanmaktadır. Ali de ailenin diğer erkekleri gibi ya öldürmeyi ve ölümü seçecek, ya da yaşamayı seçerek bir baskının altında kalacaktır. Sonuçta Ali ölmesine rağmen kendisinin devamını da sağlar. Anlaşıldığı gibi oyunda hayatla ölüm yan yana gitmektedir. Dünyaya gelen her can, yeni bir ölümün de garantisi, yol açıcısıdır.

2.3.2. Allah'ın Dediği Olur

Tek perdelik bir oyun olan **Allah'ın Dediği Olur** adlı oyun manzum bir dille yazılmıştır. Gerçek bir hayat hikayesinden esinlenilerek yazılan oyun, Oflazoğlu'nun o dönemin Genelkurmay Başkanı olan Cevdet Sunay'ın özel çevirmeni olarak ifa ettiği askerlik görevi esnasında gördüğü bir gazete haberinden yola çıkılarak yazılmıştır.

Osman ile Ayşe'nin aşkı ekseninde gelişen olaylar dizisinden oluşa oyun, Osman'ın annesiyle köyün önemli kişisi Habip Ağa arasında geçen olayları anlatmakta ve "Allah'ın Dediği Olur" düşüncesi etrafında gelişmektedir.

Oflazoğlu, bu oyunu bir nevi körü körüne bağlılığı eleştirmek için kaleme almıştır. Oyundaki şahısların büyük bir çoğunluğu toplumsal bir tavır olarak benimsedikleri, 'Ne etsen, neylesen boş, takdir yukardan gelir' sözlerinden de anlaşılacağı üzere kaderci bir portre çizmektedirler. Ortak kanı, ne yapılırsa ne edilirse edilsin kaderin asla değişmeyeceği inancıdır. Yazar, bu görüşe katılmadığı için Oyun kişilerinden Osman'ı kullanır; Osman, kader deyip Ayşe'den vazgeçmez, sevgisi, aşkı uğruna çabalar ve bir şeyleri düzeltmenin insan elinde olduğunu kanıtlar, sonunda da sevdiğine kavuşur. Osman aklını kullanarak yaptığı ince planla Ağa'ya karşı üstün gelmiştir.

Allah’ın Dediği Olur’da toplumun cehaleti ve kendini yönlendirenlerin peşine körü körüne gittiği belirtilmekte; sorunların üzerine planlı bir şekilde gidilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Türk toplumunun alt kolu olan köy ahalisinin genel tavrının yansındığı oyun toplum eleştirisi taşımaktadır.

Bu körü körüne teslimiyetçiliğin karşısına çıkıp ‘dur’ diyen biri olacaktır. Oyunda bu görevi Osman üstlenmektedir. Otoriteye başkaldıran bir kişilik görünümünde dramatize edilmiş olan Osman, Ağa’nın hilelerle köylünün topraklarını ele geçirmesine engel olmuş ve köylünün gözünü açmıştır.

Habip Ağa kişiliği bir toprak ağasının kişilik özelliklerini yansıtmaktadır. Dindar görünümüyle köylüye iyilik yapar gibi görünüp, onları sömürmektedir. Kendisinden daha alt seviyedeki ve fakir konumundaki insanları ezmek, sömürmek isteyen bir otoriter tavır sergiler. Osman’a kızını vermek istememesinin altında da bu neden yatmaktadır. Astığım astık çaldığım düdük mantığıyla hareket etme arzusu taşır. Eşi olan Dudu’ya bunu kanıtlar niteliktedir sözleri:

HABİP AĞA - “Git o boyu devrilesice sıpana söyle, ben kiminle dersem onunla evlenecek”²⁴⁹

Osman, annesini çok seven ve onun sözünden çıkmayan bir gençtir. Çünkü bu dünyada tek varlığı annesidir. Çok sevdiği aşkı Ayşe’yi kaçırma kararından bile onu ancak annesi geri döndürebilir. Oyunun olaylar dizisinin yönelimini belirleyen Osman’ın tavır özellikleridir. Osman annesine her ne kadar saygılı olsa da erkeklik gururunu da ayaklar altına almayacak bir gençtir. Ayşe’yi kaçırma kararından annesinin telkinleri üzerine vazgeçmiş olsa da Ayşe’nin onu korkaklıkla suçlayacağı korkusuna kapılmaktan kendini alıkoyamaz. Bu da Osman gibi seven, onun yaşlarında olan genç erkek tavrıdır aynı zamanda:

OSMAN – Ayşe de ödlele belleyecek beni... Paran yoksa yüreğin de mi yok diyor... Ben nasıl bakarım yüzüne, nasıl derim seni kaçırmaktan vazgeçtim...²⁵⁰

Her ne kadar bu duygulara kapılmaktan kendini alamasa da Osman akıllı bir kişiliktir. İçinde yaşadığı toplumun zaafalarını, değer yargılarını özümsemiş ve çözümlemiştir. Hedefi nereden vuracağını çok iyi bilir. Ak Sakallı kişi Osman’ı eyleme geçirendir. ‘Allah’ın Dediği Olur’ levhası oyunun motifidir ve Osman’ı

²⁴⁹ A. Turan Oflazoğlu, *Allah’ın Dediği Olur*, İz Yayınları, İstanbul 2001, s. 74.

²⁵⁰ Oflazoğlu, s. 52.

eyleme geçiren bir diğer etkidir. Habip Ağa her ne kadar da güçlü ve zengin hatta inatçı olsa dahi onun da tıpkı köydeki diğer yaşayanlar gibi en zayıf noktası maneviyattır. Osman da bunu iyi anlamış ve kan alacağı damarı bularak Habip Ağa'yı alt etmiştir.

Huri Kadın kişiliği ise dul kalmış bir kadının ve annenin ruh halini yansıtır. Huri Kadın'ın içinde Osman'ın Ayşe ile evlenmesinden sonra yaşayacağını düşündüğü yalnızlık korkusu vardır. Tek varlığı oğlu olan kadın onu asla kaybetmek, ondan ayrılmak istemez. Bunu da dile getirmekten çekinmez:

*HURİ KADIN – Sana bir şey olursa tek başıma ne yaparım ben, hiç aklına gelir mi?*²⁵¹

2.3.3. Elif Ana

Şiirsel bir dille kaleme alınan oyun, iki perdelik bir tragedyadır. Elif Ana, köy oyunları içerisinde şive taklidi gibi kolay bir yolu seçmeden, köy hayatında trajediyi yakalamış başarılı oyunlar arasında yer alır.

Oflazoğlu, oyunun konusunu yaşadığı köyden almış ve köy kadınının bitmez tükenmez çilesini tragedyaya boyutunda ele almıştır. Oyun, Elif Ana'nın şahsında temel insanlık değerlerinin bozulmadan korunması uğruna sembolleşen annenin çabasını da dramatize etmektedir. Elif Ana ve oğullarının Şükrü ile mücadelesine şahit olunan oyunda, oyuna ismini veren Elif Ana'nın bu dünyanın düzenine karşı olan mücadelesi yansılanmaktadır.

Oyunun karşıt güçlerini simgeleyen Elif Ana ve Şükrü sürekli bir çatışma içerisinde. Yaşama karşı duyulan hisler, düşünceler bu çatışmanın temel dinamikleridir. Her iki oyun kişinin de farklı tavırlar sergilemesi bu çatışmayı iyiden iyiye körüklemektedir. Şükrü eskiden Elif Ana'yı sevmiş, ancak Elif Ana onun sevgisini karşılıksız bırakmıştır. Bunda Şükrü'nün maddiyatçı yapısının rolü büyüktür. Elif Ana bunu şu sözlerle vurgular:

*ELİF ANA – Vaktiyle sana niye varmadığımı şimdi anladın, değil mi, Şükrü? Zikrin ve fikrin de para senin.*²⁵²

²⁵¹ Oflazoğlu, s. 51

²⁵² A.Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, İz Yayınları, İstanbul 2001, s. 21.

Soyun devam etmesine yönelik anlayış Elif Ana oyununda da kendini gösterir. Toplumsal bir tavır olarak sahnelenen bu konu, özellikle kadın oyun kişilerinin sözlerinde kendini bulur. Behiye anaç olma özelliğini sürekli ifade ederek bir çocuk sahibi olma özlemi taşıdığını belirtir. Elif Ana’da gelinin bu yöndeki duygularını ifade ederken şu duayı yapar:

*ELİF ANA – Bebek diye dövünen şu eksik etek sevinsin artık, emzikli tazelere yerinmesin artık. O da senin bir kulun değil m? Kul da ne söz, o da yavrun değil mi? Bak, çok şükür analığı nasip ettin bana, doğurduklarına bir gözle bakmayı öğrettin bana. Haddim olmayarak, ey ulular ulusu, bana öğrettiğini sana hatırlatsam bağışlanmayacak kadar büyük olur mu günahım? Fazıl’ım sayende gurbetten döndü işte. Onun karısının da dölyatağı şenlense yavrusunun ayacıkları tekmelese karnını gün dolup vakit erişende ana olsa o da anlasa kadınlığı. (...) Sana doğru kanatlanmış bu duayı duy da gelinimin dölyatağına bereket sağ, Tanrım!*²⁵³

Elif Ana’nın hareketleri, tavırları bir arzudan, bir ihtiyaçtan ve bir endişeden kaynaklanmaktadır. O, İdealize edilmiş bir kadın karakterdir. Oyunda ilk önce Zeynep’i Yakup’a istemek gibi bir arzusu vardır. Bu arzu daha sonra yerini Fazıl’ın hapse girmesi ve Yakup’un Perili Mağara’ya kaçmasıyla endişeye bırakmıştır. Elif Ana, kendisinden nefret ettiği halde sırf oğlunun mutluluğu için Şükrünün yanına gitmiştir. Bu onun fedakar tavrına bir örnektir. Kocasını kaybetmesi oğlunun birinin gurbette olması ve eser boyunca çektiği sıkıntılar da onun cefakar olduğunu göstermektedir. Elif Ana, toplumumuzda sık görülen bir anne tavrının yansılanması bakımından önemlidir.

Namus kavramının da toplumsal tavrı biçimlendirmede ki önemi ve etkisinin vurgulandığı oyunda oyun kişilerinin eyleme geçmeden önceki söylemlerinde bu tavrın etkileri yatar. Şükrü Yakup’a karşı birilerini harekete geçirmek için hep bu yolu kullanır. Türk toplumunun hassas noktalarından biri konumunda ki namus kavramı bu oyunda önemini bir kez daha gösterir. Şükrü özellikle Şefik’i Yakup’u öldürmesi yönünde telkin ederken karısının Veli’ye kaçtığını hatırlatır. Şefik’in kız kardeşi Zeynep’in de Yakup’a kaçtığına vurgu yaparak, olayı köklü bir namus davasına dönüştürme amacı güder. Ona göre Zeynep’in gitmesine Şefik engel

²⁵³ Oflazoğlu, s. 37.

olmamıştır. Tıpkı karısının gidişine engel olmadığı gibi... Şefik ise babasına şu cevabı verir:

*ŞEFİK – Karımı ben yolladım Veli’ye, ikisi de birbirine vurgundu ben de o yüzden yolladım.*²⁵⁴

Şükrü ve oğlu Seyfi yine namus hassasiyetini kullanarak Fazıl’ın karısıyla kardeşi Yakup’un aşk yaşadığı dedikodularını çıkarırlar. Amaçları Fazıl’ın kardeşi Yakup’u öldürmesidir. Bu sayede bir taşla iki kuş vuracaklardır. Zeynep’i seven Yakup’tan kurtulacakları gibi işlerine köstek olmakla suçladıkları Fazıl’dan da aynı zamanda kurtulmayı planlarlar. Zira Şükrü ve Seyfi taşımacılık işi yapmaktadırlar. Almanya’dan gelen Fazıl da bir otobüs alarak taşımacılık işine girmek niyeti taşır. Şükrü ve Seyfi oluşturdıkları rantın Fazıl tarafından bozulmasını istememektedirler. Seyfi Yakup ile olan diyalogunda Fazıl’ı kışkırtıcı niteliktedir:

*SEYFİ – Kendini evindekiyle avutmaya bak. Zeynep senin için... kel başa şimşir tarak.*²⁵⁵

Yakup, saf, temiz bir insan olarak karşımıza çıkar. O, aile değerlerine önem veren, annesini, ağabeyini hayatının vazgeçilmez bir unsuru olarak gören mert ve temiz bir tavrı temsil eder. Onun ağabeyine verdiği değeri en iyi ifade eden şu sözlerdir:

*YAKUP – Dilediğin biçimde ödemeye hazırım. İstersen el kapısında köleler gibi çalışayım, istersen ömrümün sonuna kadar uşağın olayım senin*²⁵⁶

Yakup’un sevdiği kız olan Zeynep, Şükrü’nün tek kızıdır. Karısının ölmesi üzerine evi çekip çeviren olduğu için babasının gözünde oğullarına nazaran farklı bir değere sahiptir. Temiz kalplidir. Babasının kişiliği yüzünden hep içi yanmış, kendisini suçlu hissetmiştir. Onun da tek arzusu Yakup’la evlenmektir:

*ZEYNEP – Canına da aklına da sahip olsun... ana. Bilsin ki, Yakup’tan başkasının evine benim ancak ölüm gelin gider.*²⁵⁷

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Zeynep, Yakup’a kavuşmak için her şeyi göze almıştır. Zeynep sevgi bağları kopuk olan bir ailede yaşamasına rağmen sevgiyi, merhameti öğrenmiş birisidir. O, babasının ve ağabeyinin aksine

²⁵⁴ Oflazoğlu, s. 105.

²⁵⁵ Oflazoğlu, s. 68.

²⁵⁶ Oflazoğlu, 69-70.

²⁵⁷ Oflazoğlu, s. 21.

merhametli, duyguları körelmemiş bir tavrı yansılar. Bu tavır, onun şu sözlerinde daha iyi belirginleşir:

*ZEYNEP – Önce anasız kaldım, sonra da babasız. Tanrı’nın bildiğini kuldan niye saklayayım, böyle bir babam var diye yanardım oy! Rabbim senin günahlarını da bağışlasın benimkileri de*²⁵⁸

Şükrü, değer yargılarından yoksun, para hırsı yüzünden ailesinden vazgeçebilen, abalık duygusu körelmiş, hayatın içinde dürüst insanlara yer olmadığına inanan birisidir. Onun, mal, mülk, para hırsı o kadar büyüktür ki bu hırs babalık duygularının bile önüne geçmiştir :

*ŞÜKRÜ – Bu dünyada işini yürütmeyi bileceksin. Malın birse, bin etmeye bakacaksın, binse bire indirmeyeceksin.*²⁵⁹

Kaz gelecek yerden tavuk esirgemeyecek kadar menfaatine düşkün, oğlunun ölümünü bile kendisine faydalı hale getirebilecek şekle sokmaya çalışan kurnaz bir adam olan Şükrü, oyunda kötü adam tavrını yansıtmaktadır. Çevresini malı ile etkisi altına almaya çalışmak ister. Bunu Hurşit ve İsmail’e yalancı şahitlik yaptırdığı zaman görebiliyoruz. Zeynep için istediği fahiş miktardaki başlık parası yine kırsal kesimde bugün de yaşayan bir tavrın yansılanmasıdır.

Seyfi ise Şükrü’nün oğludur. Zeynep’in üvey ağabeyidir. Her yönüyle kendinden üstün olan Yakup’tan nefret eder. Şefik’in sözlerinde bu durum apaçık kendini belli eder:

*ŞEFİK – Sen düpedüz kiskaniyorsun Yakup’u, hem ta çocukluktan beri. Yakup seni cirit oyununda bozguna uğrattınca bir daha ata binemediğin yalan mı?*²⁶⁰

Seyfi Şefik’in anlattığı bu olay üzerine bir daha ata binmemiş, babasına yoncalığı sattırıp bir minibüs aldırıştır. Kendi çıkarları için kötülük yapmaktan kaçınmaz. Son yaptığı kötülüğün bedelini ise canıyla öder. Babası gibi o da, para mal, mülk hırsı için her şeyi göze alabilen, ağabeylik duygularından yoksun, yeri geldiğinde insanlara iftira edebilen bencil bir tavrı temsil eder. Bu tavrının açık örneklerine oyunda rastlamak mümkündür:

²⁵⁸ Ofazoğlu, 109-110.

²⁵⁹ Ofazoğlu, s. 13.

²⁶⁰ Ofazoğlu, s. 46.

*SEYFİ – O oğlan senin malına ortak olur ancak, yani olsa olsa götürür bu evden; Oysa Zeynep’i bir zengine verecek olsan yalnızca getirir bu eve, hem de bol bol...*²⁶¹

Şükrü’nün bir diğer oğlu olan Şefik babasından ve Seyfi’den farklı bir tavır yansılar. Onlar gibi kötü bir karakter değildir. Oyunda hem Elif Ana ve diğer oyuncular hem de seyirciler tarafından sevilir. Babasının kötülüklerinden kendini uzak tutmaya ve kendini kirletmemeye dikkat eder. Oflazoğlu, bu karakterin tavrını belirlerken, oyunun önsözünde şu görüşlere yer verir :

*“Fazıl’ın duruşundaki soylu davranışı, yani ‘Ben değil kardeşim öldürdü’ dememesi, Şükrü’nün büyük oğlu, ‘şaşkın, ezik, pısırik’ Şefik’i içerden değiştiriyor; babasını öldürmeden önce ona diyor ki: Senin uğursuz gölgenden beni ışığa çıkaran Fazıl oldu, senin salak dediğin, senin o yalancı tanıklarla içeri attırdığın adam.’ Sevgilileri tehdit eden babasını öldürdükten sonra, dünyaya ilk kez geliyor gibi olan Şefik, bu eylemleriyle gerçek kimliğini, öz benliğini doğuruyor adeta.”*²⁶²

Fazıl’ın karısı Behiye bir çocuk özlemiyle yanar. O, vefalı bir Anadolu kadınının tavrını yansılar. Yıllarca kocasının yolunu gözlemiştir. Çocuk özlemi olmasına rağmen Fazıl’ın ayrılma teklifini kabul etmez. Bunun için Fazıl’a doktora gitmeleri için yalvarır. Behiye’nin çocuk sevgisi o kadar ileri boyuttadır ki ayran yaparken bile yayığı beşik niyetine sallamaktadır. Cefa çekmiştir. Komşu kadınların söylediği her söze inanıyor olmasından saf biri olduğu da çıkarılabilir. Tek arzusu bir çocuğunun olmasıdır:

*BEHİYE – Sen dışarıdayken ana olma umudum vardı hiç değilse. Fazıl’ım etme, umudumu olsun bağışla bana. Kendi işlediğin bir suç olsa hadi neyse.*²⁶³

Elif Ana’nın büyük oğlu ve Behiye’nin kocası Fazıl, ailesinin geçimini temin etmek için Almanya’ya gitmiş; dönüşüyle köyün hayatını etkilemiştir. Fazıl, olay dizisine yön veren kahraman olması bakımından önemlidir. O, Yakup’un Seyfi’yi öldürmesinden ve olayların bu noktaya kadar gelmesinden kendini sorumlu tutar. Bir arzusu çocuk sahibi olarak babalık duygunu tatmakken, diğer bir arzusu ise bir otobüs alarak ailesini rahat ettirmektir:

²⁶¹ Oflazoğlu, s. 48.

²⁶² Oflazoğlu, s. 6.

²⁶³ Oflazoğlu, s. 91.

*FAZIL – Geç olsun ama tam olsun, gelişim dedim. Çektiklerime değsin dedim; burada benim yolumu gözleyen herkesi yokluğun pençesinden kurtarayım gayrı dedim.*²⁶⁴

Hurşit, İsmail ve köy halkı ise ezilen sınıfın tavır özelliklerine sahiptirler. Güçsüz oldukları için güçlünün yanında yer alırlar. Ancak bu saf tutuş tamamen zorunluluktan ileri gelmektedir. Köylünün Elif Ana'nın ifade vermeye çağırma isteğine karşı tepkisiz kalışı tamamen korkudan ibarettir. Onlar, Şükrü'den korktukları için seslerini çıkaramaz, boyunlarını eğler. Sindirilmişlikleri tamamen güçsüz ve varlıksız oluşlarından ileri gelir.

Oflazoğlu ise kendini tavrını Elif Ana'ya yüklemiştir. O insanlığa yönelik eleştirilerini yine Elif Ana'yı konuşturarak yöneltir. Elif Ana'nın; 'Onu bunu aldatacağıma kendim aldanırım daha iyi', 'Senin gibi akıllı olmaktansa benim gibi deli olmak yeğ' ve 'Herkes senin gibi olaydı, çoktan soysuzlaşır, insan olmaktan çıkardı insan soyu.' gibi sözleri Oflazoğlu'nun düşünceleridir aslında.

Gerek Elif Ana ve Behiye gerekse Zeynep çektikleri acılara göğüs geren cefakar ve fedakar Anadolu kadını'nın tavrını yansıtır. Kocasının ölümünden sonra Elif Ana'nın ona sadakati, Fazıl'ın Behiye'ye başkasıyla evlenebileceğini söylemesine rağmen Behiye'nin bunu kabul etmemesi, kadını yüceltici unsur olarak verilir. Oyunun sonunda bir kadın dayanışması şeklinde birbirlerine sokulduklarını birbirlerine destek olduklarını görmekteyiz. Toplumda kadının sahip olduğu role de vurgu yapılan oyunda Şükrü'nün kızını başlık parasıyla evlendirme düşüncesi toplumun kadını gelir kaynağı olarak görmesi tavrından ileri gelir. Zeynep'in sözleri ise kadınların başlık parasına yönelik duydukları tavrın göstergesidir:

*ZEYNEP – Hay başlığı batsın! Kızını evermiyor da ineğini koyununu satıyor sanki.*²⁶⁵

Elif Ana'da adalet duygusunun vicdani boyutunu öne çıkaran Oflazoğlu, insanoğlunun bu duyguyu yüreğinde taşımadığı takdirde modern hukuk kaidelerinin dahi adaletin tecellisini sağlayamayacağı tezini savunur. Bu sebeple Yakup, kendi işlediği cinayetten dolayı ağabeyinin tutuklanıp mahkum olmasını yüreğine kabul ettiremez.

²⁶⁴ Oflazoğlu, s. 53.

²⁶⁵ Oflazoğlu, 42-43.

Elif Ana’da dönemin adalet anlayışı izleyiciye sunulmaktadır. Fazıl’ın haksız yere tutuklanması karşısında Elif Ana’nın söylediği sözler düzene isyanın simgesidir:

*ELİF ANA – Orası öyle ama, düzen böyle, olmaz olsun.*²⁶⁶

Onun sözlerine düzenin temsilcisi Yargıç’da katılmaktadır ama devlet adamı kimliği onun direkt olarak bunu söylemesine engeldir. Elif Ana’dan yeterli kanıtlar göstermesini, güvenilir tanıklar bulmasını ister.

Oyunda geleneksel halk seyirlik oyunlarından biri olan Köse Oyunu’na yer verilmiştir. Oflazoğlu’nun bu oyunu kullanmasındaki amaç, Yakup ve Behiye’nin sıkıntılarını dışa vurarak, tavırlarını izleyicinin daha iyi algılamasını sağlamaktan ileri gelir. Çağrışımlardan yararlanarak oyunu rüyanın temsiline dönüştürmesi esere biçimsel zenginlik kazandırması bakımından da önemlidir.

Çocuk sahibi olamamak ve bunun toplumsal tavrı belirleyici rolü Elif Ana isimli oyunda da kendini gösterir. Çocuksuzluk Behiye ve Fazıl çiftini yakından ilgilendiren bir sorundur. Kusurun kimde olduğu bilinmemektedir. Behiye “büyük şehirlere, hatta yabancı memleketlere giderek tedavi olma isteği’ni Fazıl’a söyler. Fazıl bu konuda tereddütlüdür; Behiye, “Denemeyi kurt yemedi ya, kölesi olduğum.” diyerek onu cesaretlendirmeye çalışır. Fazıl kusurun kendisinde olmasından korkmaktadır aslında; ancak burada kusurun erkekte olmayacağı, olsa olsa kadında olacağı geleneksel anlayış tavrı devreye girer. Behiye ‘Töbe de Fazıl’ım, niye sende olsun kusur? Olsa olsa bendedir’ diyerek bu geleneksel tavrı dile getirir.

Oyunda bir de köylü ve şehirli insan tavrını görmek mümkün. Bu fark Elif Ana ve Şükrü arasında geçen diyaloglarda belirginleşir. Elif Ana’ya göre köy yerinde on sekiz yaşındaki bir kız için küçük denilemez. Şehir geleneklerini çıkarları için savunan Şükrü içinse şehirde kızlar on sekiz yaşındayken çocuk sayılır. Yakup ve Behiye arasındaki diyaloglarda bu tavra bir örnek teşkil ederler:

BEHİYE – Demek sen, şehirliler gibi, kısıtlamak niyetinde değilsin karını?

*YAKUP – Boş ver şehirlileri! Köylüler olmasa memleket boşalırdı şimdiye, şehirdekiler bile tükenirdi vallaha.*²⁶⁷

Dış göç olgusuna yönelik tavır üzerinde de durulan oyunda, işsizlik ve maddi sıkıntılardan dolayı dış ülkelere yapılan göçün, oraya giderken ve orada yaşananlar

²⁶⁶ Oflazoğlu, s. 63.

²⁶⁷ Oflazoğlu, s. 51.

üzerinde durularak eleştirel bir bakış sahnelenmiştir. Toplumsal bir tavrın yansınmasıdır.

Çalışmak için yurtdışına gidenler daha işin başında pek çok hakarete maruz kalmışlar; nezih olmayan bir şekilde, adeta hayvan gibi muayene edilmiş, doktor kontrolünden geçmiştir. Fazıl'ın ifade ettiğine göre onlar, 'yükünü taşıyacak eşeğe yem vermek maksadıyla her bakımdan sağlam adam istemektedirler. Hastanede bakılacak hasta değil, fabrikalarında çalışacak işçi almaktadırlar. Yani adeta karpuz seçer gibi seçmece insanı tercih etmek için uğraşmaktadırlar.

Fazıl Almanya'da gördüklerini aynen pek çok dönüş yapan Türk gibi uygulamaya çalışır; ancak çeşitli maddi sebeplerden dolayı buna muvaffak olamaz.

*FAZIL – Buradaki oradakine bağlı değil mi? O keratolar nasıl da kendilerine göre ayarlıyorlar her bir şeyi. Bizimkiler de yardım edince, işleri büsbütün kolaylaşıyor. Netsek neylesek, hep onlara yontmuş oluyoruz bu yüzden. Yazık ki, bu otobüsten başka bir iş gelmiyor aklıma. Almanya'daki gibi bir fabrikayı burada da kuramayacağıma göre...*²⁶⁸

Bu replikten de anlaşılacağı gibi mesele sadece maddi değildir; sistem meselesidir. Ayrıca işin başka bir yüzü daha vardır. O da 'altı yılda' kazanılan paranın 'Alman otobüsüyle altı günde' geri gidecek olmasıdır. Bu bir düzen meselesidir ve buradakinin oradakine bağlı olması sebebiyle her şey onlara göre ayarlanmıştır. İşte toplumun dış göçe yönelik tavrı da bu ifadelerle açığa çıkar.

2.3.4. Gardiyan

Gardiyan, Turan Oflazoğlu'nun Sokrates Savunuyor gibi felsefeci yönünün ağır bastığı bir tür orta oyunudur.

Oflazoğlu, oyunda gardiyanı başka bir yönüyle ele almış, seyirciye onu sevdirmeye çalışmıştır. Evrensel bir gerçeğe değinen yazar, bu oyunu ile olaylara veya kişilere önyargılı yaklaşmamayı, toplumdaki bu tavrı örselemeyi amaçlamıştır. Ayrıca insanların göründükleri gibi olmadıklarını belirterek iyilik ve kötülük kavramları üzerinde durmuştur. Yazar, oyunun önsözünde anlatmak istediklerini doğrudan vermediğini belirtmiştir. O, aslında hayatımızda birçok gardiyanın var olduğunu, gardiyanı bir sembol olarak kullandığını ifade etmektedir. Onun bu

²⁶⁸ Oflazoğlu, s. 64.

oyununda hayatta öne çıkan engelleri, insanlara hükmetmek isteyenleri ve zalimleri birer gardiyan olarak görmek mümkündür. Mahkumlara sürekli hakimiyeti Gardiyan'ı bir çeşit kader haline sokmaktadır. Nitekim Gardiyan onlara kader arkadaşlarını der.

En büyük gardiyanın insanın içinde olduğuna dair vurgu yapılan oyunda, gardiyan parmaklıkları kaldırdığı halde mahkumlar dışarıya çıkamaz. Mahkumların dışarıya çıkamaması en büyük engelin dışarıda değil insanın içinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bunun için insan ilk önce kendi içindeki parmaklıkları aşmalıdır. Mahkumlar ya da gerçek hayatta gardiyanla yaşayanlar aslında ortak amaç göstermektedirler. Hepsinin içinde yükselme, çok güçlü olma ve istenene, özlenene sonsuz kavuşma arzusu vardır. Bu açıdan bakıldığında, Gardiyan'ın zaman zaman kaldırarak, kaldırılabilceğini gösterdiği parmaklık bir motiftir. İnsan asıl parmaklıkları kendi içinde kurmuştur ve onları aşamaz.

Oflazoğlu, oyununun önsözünde, hiçbir oyunu belli bir düşünceyi kanıtlama için yazmadığını, Gardiyan'la neyi anlatmak istediğini kesinlikle söylemeyeceğini ve biten oyunun yorumunu seyirciye bırakmak gerektiğini ifade etmektedir.²⁶⁹ Oyunu üzerine çalışırken yerli yabancı bir hayli cezaevi konulu edebiyat eseri, oyunlar, öyküler ve romanlar okumuştur. Hemen hepsinde gördüğü gardiyanın ya da cezaevi müdürünün korkunç adam çizgileri ve tavrı taşıyor olmasıdır. Bu kişiler elbette böyle olacaktır. Zira tersi yadırganır. Ancak söz konusu olan hayat değil de tiyatro olunca, tiyatrodaki sevecen bir gardiyan daha şaşırtıcı ve daha etkileyici olur.²⁷⁰ diye düşünmüş ve oyununu bu minvalde kaleme almıştır.

Oflazoğlu, bu oyunda cezaevi bekçisini değil, çağımızdaki türlü zorbalıkları simgesel olarak anlatmaktadır. Oyun bunun yanı sıra özlemleri yasaklarla çevrilmiş insanların ortak mahkumiyetidir. Özlemlerin yarattığı zindanlar içinde insan, hem mahkumiyeti yaşar hem de başkasını suçlar. Suçlanan ise Gardiyan'dır.

Gardiyan'ın şu replikleri oyunun ana temasını ortaya koyar özelliktedir:

*GARDİYAN – Oyun, her şeyden önce oyun/ Dış dünyayı bütün zenginlikleriyle/ İçeriye alır bizim oyunumuz/ Özlemek kavuşmaktır oynarken/ Oyun dışında biz yokuz/ Oyun, her şeyden önce oyun*²⁷¹

²⁶⁹ A.Turan Oflazoğlu, *Gardiyan*, İz Yayınları, İstanbul 2001, s. 5.

²⁷⁰ Oflazoğlu, s. 6.

²⁷¹ Oflazoğlu, s. 75.

Gardiyan kendisinden ayrı olarak sahnede gördüğümüz beş mahkuma da düşlerini oynatır. Her mahkum düşünü oynarken bireyselleşir ve bir kişilik kazanır. Mahkumların bireysel tavır özellikleri düşlerini oynadıklarında belirginleşir. Her mahkumun ortak tavrı ise gardiyanı yok etmektir. Özlemleri, düşleri oyunun sonunda bu doğrultuda birleşir. Tam o noktaya gelindiğinde gardiyan ‘oyun buraya kadar’ der ve herkes eski haline döner. Oyundaki gardiyan, mahkumların düşlerini bile programlayacak kadar ustalaşmış, kendisini mahkumlara yargılayacak kadar gelişmiş insani duygulara sahiptir. Son oyunda V.Mahkum, gardiyan tiplemesini öyle ustaca oynar ki, gardiyan kendisinden daha üstün bir gardiyana görevini devrederek mahkumların arasına karışmaya karar verir.

İnsanın özgürlüğü dışarıda değil de kendisinde aramaya çalışmasının gerekliliğini savunan oyunda, insan zindanın içinde değil, zindan insanın içindedir iletişisi çıkmaktadır:

GARDİYAN – (Parmaklıkları açarak, seyirciye) Bunu geçseler bile, neye yarar? İçerdekini aşamazlar ki...²⁷²

Gardiyan’ın sürekli mahkumların yanında yer alması ve tavrının bu yönde uyum sağlamasının nedenini soran Yargıç’a Gardiyan’ın cevabı önemlidir:

GARDİYAN – Onların varlığı bir yandan yalnızlığımı besliyor, bir yandan da yalnızlığa karşı koruyor beni. (...) Kendimde gardiyanı yaşıyorum, onlarda mahkumu.²⁷³

Mahkumlar, gardiyandan ziyade onun kırbacından korkarlar; ama bunun da tamamen psikolojik olduğu gardiyan ile mahkumlar arasında geçen şu diyalogdan anlaşılmaktadır:

YARGIÇ – (Gardiyanı kırbacını göstererek) Peki nedir o belindeki?

MAHKUMLAR – (Ürpererek) Kırbaç! Kırbaç! (...)

GARDİYAN – Yani ben zorbanın biri miyim size göre? (Kırbacını Mahkumlara göstererek) Bununla doğrudan doğruya tanışmış olan var mı içinizde? (...)

GARDİYAN – Aslında olabildiği kadar bağımsızdır onlar; Bu da gözlerimi yaşartacak kadar sevinç ve kıvanç verir bana!²⁷⁴

²⁷² Oflazoğlu, s. 27.

²⁷³ Oflazoğlu, s. 91.

²⁷⁴ Oflazoğlu, 85-86.

Oflazoğlu, gardiyanlık mesleğini; bir nevi insanların dışarıdan görünüşleri, durumları, mevkileri ile iç dünyaları, düşünceleri bir değildir, tavrının bir sembolü olarak ele almıştır. O, ‘kim düşünüldüğü gibidir ki’ düşüncesini vermeye çalışmıştır. Bu da oyunun önsözünde ki şu cümlelerle örneklendirilebilir:

*“İnce bir gardiyan yalnız tiyatroya değil, çağımızın gerçeklerine de daha uygun düşer. Bugünün düşmanı, dost olarak sunmuyor mu kendisini? Bu yüzden, boş bulunup onu hemen bağrımıza basmıyor muyuz? Yardıma geldim diyerek olanca varlığımıza el koyarken, ona alkış tutmuyor muyuz?”*²⁷⁵

Mahkumlar, statüsü, yani mesleği yüzünden Gardiyan’a karşı olan kişilerdir. Bunun dışında Gardiyan’la mahkumlar arasında bir anlaşmazlık yoktur. Beşinin de ortak özellikleri mahkum olmaları, dışarıya karşı olan özlemleri ve mesleği itibarıyla gardiyana karşı olan tavırlarıdır. Beraber oynadıkları her oyunun sonunda onu boğmaya kalkışmalarından ve sözlerinden bu rahatlıkla anlaşılmaktadır. Dört duvar arasında kalmış olduklarından; dışarıdaki hayattan kopmuş, birbirlerinin kopyası olmuş, tek bir beyin, tek bir vücut halinde yaşamaktadırlar.

Gardiyan, mahkumlara söylediği:

*GARDİYAN – Bana Bakın! Ben sizin büyüğünüz, üstünüz, şahınız, Allahınızım! Kimseye karşı sorumlu değilim sizden. Dilersem köpek gibi gebertirim sizi. Gerçi gönlüm nasıl diler, keyfim nasıl buyurursa öyle davranırım size.*²⁷⁶

şeklindeki sözlerinden anlaşıldığı üzere korkusuz görünür. Ancak o da zavallı bir ölümlüdür, korkuları vardır. Biraz sert esecek bir rüzgar onu da dalından düşürebilir. Beş mahkumun arzu ettiği şey; özgürlük ve hapisane dışındaki hayatlarıdır. Oyunda geçen ‘güneş’, ‘deniz’ ifadeleri onların özgürlüğe duydukları özlemi sembolize eder. Onların korku duydukları kişi gardiyanın şahsında içlerindeki parmaklıklardır. Bu korkunun simgesi de gardiyanın belindeki kırbaştır. Gardiyan, belindeki kırbacını şaklatınca mahkumlar ürperirler. Her oyunun sonunda mahkumlar Gardiyan’ın boğazına sarıldıklarında gardiyan kırbacını şaklatır ve mahkumlar yerlerine çekilirler.

Mahkumların tavırlarını yönlendiren Gardiyan, onlara kişilik kazandırmayı, onların iyi zaman geçirmelerini, dışarıya olan özlemlerini dindirip içeriği daha

²⁷⁵ Oflazoğlu s. 6.

²⁷⁶ Oflazoğlu s. 26.

katlanır bir hale getirmeyi amaçlar. Mahkumların da Gardiyan'a can yoldaşlığı yaptığı düşünülecek olursa iki taraflı bir yardımlaşma söz konusudur:

*GARDİYAN – Herkes sırasıyla bir düş oynasın da gerçek bir kişilik kursun kendine şu duvarlar arasında.*²⁷⁷

II. Mahkum'un oyununda Önder'in sözleri ile IV. Mahkum'un oyunundaki Yargıç'ın sözleri oyundaki kişilerin tavırlarının yanı sıra toplumsal tavra da yönelik olması bakımından önemlidir:

*ÖNDER – Her şeyden önce insan olmaya bakar insan! Bunun için de aslını arar hep. Aslını araya araya insan olur insan. Aslımızı arayalım kardeşlerim! (...) Yalnız... ararken bize ayakbağı olmasın, aklımızı çelmesin diye, önce onu... (Gardiyanı gösterir)... kendi yarattığımız putu, yine kendimiz ortadan kaldıralım! Kıralım putu, kardeşlerim, parçalayalım!*²⁷⁸

*YARGIÇ – Başınıza buyruk olacaksınız, kendinizin efendisi, kendi kendinizin gardiyanı olacaksınız! Gardiyan olacaksınız, gardiyan!*²⁷⁹

2.3.5. Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe

Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe, Oflazoğlu'nun felsefi içeriğe sahip soyut konuları işleyen oyunlarından. Oyun, güçlü ile güçsüzün mücadelesini işlemek üzere kaleme alınmıştır. Dostluk, düşmanlık, sadakat ve ihanet gibi temaların işlendiği **Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe**, çağdaş bir Hacivat Karagöz ve orta oyunu özellikleri taşımaktadır. Müzikal olarak tasarlanan ve Yunanistan'da gerçekleşen bir olayın gazete haberinden yola çıkılarak kaleme alınan oyun, iki perdelik bir komedyadır.

Turan Oflazoğlu, Şahin'in doymak bilmeyen iştahasını ve mazlumun teslimiyetçiliğini ustalıkla tiyatralleştirir. Bu açıdan bakıldığında oyun, mazlum-zalim karşıtlıklarının bir nevi teşhiri olarak görülebilir. Oyun kişilerinin sahnede aldıkları isimler, onların kişilik özelliklerini, kaderlerini ve tavırlarını da yansıtmaktadır. Şahin ve Mazlum ...

²⁷⁷ Oflazoğlu, s. 13.

²⁷⁸ Oflazoğlu, s. 43.

²⁷⁹ Oflazoğlu, s. 87.

Diğer oyun kişilerinden olan Hicran ve kızları Suzan, Canan Nalan ise saflığın temsilcileridir. Kocasını kaybetmenin boşluğu içerisinde olan Hicran, tutunacak bir dal aramaktadır. Hatta eşinin diktiği kaktüsü sulayarak bu yalnızlığını giderme çabası taşır. Oyunun başında kocasının sesiyle konuşarak aslında onun mirasına sahip çıkan vefakar ve sadık bir kadın olduğu izlenimini vermeye çalışır. Kocasının koltuğuna dahi oturulmasına izin vermez. Kocasının hala o evde yaşadığını düşünür. Ama neticede bir kadındır ve oyunun sonunda avlanmıştır. Kocasının mirasından eser kalmamıştır ve tamamıyla unutulmuştur. Hicran, bir av'dır aslında. Şahin de avının peşindedir. Çünkü güç ondadır. Pençeleriyle avını kavramak için çabalar. Oyun kişinin isminin, hareketlerine ve kişiliğine uygunluğu yönündeki en güzel örnektir. Şeytani ve akıllı bir yol izler Mazlum'un saflığından faydalanarak avına daha da yaklaşır. Mazlum'un dışa kapanık asosyal kişiliğini kendisine araç olarak kullanarak kadınlara yaklaşır. Onların zaaflarını tespit eder. Amacı kadınları kendine aşık etmek, hayran bırakmaktır. Söylemlerinde bunu sıkça dile getirir.

Kadın oyun kişileri romantik kadının tavrısal özelliklerini barındırırlar. Bir fincan kahve falının, ruh okşayıcı tabirlerine kendilerini kaptırıp mest olurlar. Hicran, Şahin'in kendisine kur yapmasından huzursuzluk duyuyor olsa da içten içe de bu durum hoşuna gitmektedir. Neticede yalnız ve dul bir kadındır. Karşı cinsin ilgisine, şefkat ve sevgisine aç bir kadın portresi çizer. Kızlar da aynı durumdadır. Suzan'da tıpkı annesine benzer. Güzel, saf ve kadınsıdır. Çocuksu olduğu kadar da tutkulu bir kişiliktir. Şahin'e kolayca av olur. Ancak Canan biraz dirençlidir diğerlerine nazaran. Tahsil görmüş olması onun bu direnci göstermesindeki başat nedendir. Bunun da farkındadır. Zor bir insan olduğunu dile getirir. Şahin'e karşı direnci bunun göstergesidir. Yine de avının peşine düşen avcı Şahin'in türlü eylemlerine, hoş sözlerine daha fazla karşı koyamaz. Bir deyişle servet avcısı konumundadır Şahin. Ancak maddiyat anlamında değildir onun bu avcılığı. Tipik bir çapkın yada zampara, tuttuğunu koparan, doyumsuz ve uyanık bir karakter portresidir. Oyunun sonunda kadınların Şahin'i ortalarına alması avcının başarılı olduğunun bir kanıtıdır.

Mazlum ise daha saf duygularla kadınlara yaklaşmak ister, Nalan en saf kardeş tipidir. Mazlum Nalan'ı ve annesi Hicran'ı kendine yakın hisseder. Ancak bütün kadınları elde etmek isteyen Şahin'in engellemeleriyle karşılaşır sürekli.

Kadınları elde edebilmek için her türlü yolu mübah sayar kendine Şahin. Bu uğurda Nalan’a söylediği kafiyeli maniler bunun en güzel örneğidir. Bu sözlerinde bir genç kızın en hassas olduğu noktayı bulmanın verdiği cesaretle konuşur ve Nalan’ın yakın bir zamanda gelinlik giyip evleneceğini aşilar ona:

*ŞAHİN – Nazdasın sen nazdasın
Kıştan da çok yazdasın,
Müjsemi ver güzelim,
Sen artık beyazdasın²⁸⁰*

Şahin duygusuz bir erkek karakterdir; isteklerini elde etmek, avını yakalamak için vahşi bir hayvan gibi önceden pusuya yatar, havayı koklar ve tek sermayesi olan ‘üstün ve yegane aklıyla’ sonuca ulaşır. Hatta bu aklı o kadar üstündür ki kendisine cennetin dahi kapılarını açacak yegane silahıdır:

ŞAHİN – Dedikleri gibi bir cennet olsa, ben de içinde bulunsam, beni ordan kolay kolay atamazlar. Öyle bir cennet olsa, ben de dışında kalsam, ne yapar yapar girerim oraya. Gerekirse zorla girerim.²⁸¹

Hicran, güçlü bir erkeğin yanında yer almak ister. Mazlum’u bir arkadaş olarak sever, ama kendisine yakıştıramaz:

HİCRAN – Mazlum iyi bir çocuk; ama iyilik, kendi hakkını alacak kadar becerikli, aldığı hakkı koruyacak kadar da güçlü değilse neye yarar sağlar?²⁸²

Aynı zamanda Hicran’ın sarf ettiği şu sözler, toplumun yalnız yaşayan kadına bakışını yani tavrını göstermesi bakımından önemli bir örnektir:

HİCRAN – Bu eve bir erkek ister. Erkekten uzun süre uzak kalan kadınlar, kadınlıklarından olurlar sonunda.²⁸³

Silik karakter Mazlum ise kendi kişisel özelliklerinin farkındadır. Sömürü altındaki bireyin tavır özelliklerini yansıtır sahnede. Bu farkındalığı daha oyunun başında dile getirir:

*MAZLUM – Ben Mazlum Aheste, kim vurduya giden.
Ama düşe kalka yoluna devam eden.*

²⁸⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 31.

²⁸¹ Oflazoğlu, 100 – 101.

²⁸² Oflazoğlu, s. 43.

²⁸³ Oflazoğlu, s. 45.

Ben omuzlamasam yükselebilir misiniz?

Ben ağlamasam gülebilir misiniz?

Ben mazlum Aheste, okkanın altına giden

*Düzen dedikleri hep benim üstüme kurulur.*²⁸⁴

Nalan'da tıpkı Hicran gibi korunaklı bir liman aramaktadır kendisine. Onun nişanlısını kaybetmesi tıpkı annesinin kaderine bağlı bir kader yaşayacağı izlenimini verir seyirciye. Anaç özelliğini dile getirir, annelik özlemi çektiğini ifade eder:

*NALAN – Doğuramayacaksam neden doğdum, neden?*²⁸⁵

Türk milletinin kadına baktığı açıdan yaklaşan Oflazoğlu, toplumun tavrını da Hicran yoluyla Nalan üzerinden dile getirir. Yalnız bir kadının konumunu belirtir bu ifadeler:

*NALAN – Ben Hicran, ana dedikleri, doğuran; doğurdukça hem çoğalan hem azalan, hele erkeği koyup gidince apansız güneşi tutulan, yani dul yani yapayalnız.*²⁸⁶

Bir kadının annelik duygusunu, tavrını en iyi şekilde görebildiğimiz sahnede ise Şahin ve Nalan'ın konuşmaları yansılır:

ŞAHİN – Çok mu özlüyorsun anne olmayı?

*NALAN – Düşün sen varsın ben varım. Derken o geliyor. Tam aramızda, tam ortada. Ona baktıkça hem seni görüyorum hem kendimi. Şuna bak şuna! Hem sen bu hem ben! Çoğalıyoruz orda, Şahin çoğalıyoruz!*²⁸⁷

Oyunda çatışmanın gerçekleşebilmesi ve kişilerin tavır özelliklerin daha net bir şekilde ortaya çıkabilmesi için Şahin'in ruh hallerindeki değişikliğe ihtiyaç avıdır. O, bu değişimleriyle kişilerin tavırlarını da değiştirir. Şahin avlanmayı; Mazlum Nalan'ı elde etmeyi; Hicran ilk önce Adem'e kavuşmayı; Nalan, Suzan ve Canan ise Şahin'i elde etmeyi arzu ederler. Mazlum Nalan'ı alamamaktan; Nalan, Suzan ve Canan ise Şahin'i diğer kardeşlerinin elde etmesinden, Hicran ise kızlarını Şahin'in ele geçirmesinden korkar. Şahin ise kendinden son derece emindir ve hiçbir korkusu yoktur. Çünkü o:

*ŞAHİN - ... her zaman her yerde mutlaka alt eden...*²⁸⁸ dir.

²⁸⁴ Oflazoğlu, s. 6.

²⁸⁵ Oflazoğlu, s. 30.

²⁸⁶ Oflazoğlu, s. 30.

²⁸⁷ Oflazoğlu, s. 80.

²⁸⁸ Oflazoğlu, s. 6.

Oyunda Hicran oyun kişinin tavrılarını belirleyen bir başka etmen ise Adem'in Sesi'dir. Hicran'ın yaşadıkları, yaşanan çevre gibi unsurlar yine Adem'in Sesi ile yansıtılmıştır. Adem, yalnızca Hicran'ın kocasını değil, aynı zamanda çevreyle birleşerek tüm insanlığın tavrını sembolize etmektedir.

Zalimin tek bir insanı değil, bütün insanlığı hedef seçmesi, oyunda Şahin'in anne ve kızlarına yönelik davranışlarında kendini gösterir. Şahin avlarına tek tek yaklaşır. Çünkü bir anda hepsine sahip olamayacağının bilincindedir. Avlar ise, ortak bir savunma sistemi geliştirememenin ve kendi güçlerine fazlasıyla güvenmenin yanılığısına uğrayarak Şahin'e av olmaktan kurtulamazlar.

Oyun kişilerinin bir batıl inanış olan fala baktırdığı sahnede Canan, alaycı bir tavrıyla eğitim görmüş kadının hurafeye yaklaşım tarzını yansılar:

*CANAN – Doğrusu, ben pek inanmam fala. Bilimsel de olsa biraz... Nasıl söyleyeyim, çağdışı geliyor bana.*²⁸⁹

Suzan'a göre Canan'ın bu tavrı, aydın ve ilerici görünmek adınadır. Oysa Şahin'e kahve falı baktırmaktan geri durmaz. Şahin'in baktığı fala hem Canan hem de diğerleri inanarak, ilgi gösterir; ona yorumlarıyla katkıda bulunurlar.

Şahin ile Canan arasında geçen bir diyalogda ise akıl ve yüreğin uyumluluğuna dikkat çekilmiştir. Canan yürekten yana Şahin ise akıldan yana tavır koyar. Şahin'e göre birlik olabilmesi için yürek aklın emrinde olmalıdır. Yürek kayda gelmez; bu sebeple kendisi de kayıt altına alınmayı sevmeyen Canan bağımsızlıktan, yani yürekten, yana tavır koyar ve Şahin'i emperyalist bir yüreğe sahip olmakla suçlar.

Şahin'in dünyaya dönük tavrıyla Hicran'ın ölüme yönelik düşüncelerinin çatıştığı sahnede şiirsel bir dille ifade edilen diyaloglar ise oyun kişilerinin bir diğer tavır özelliğini ortaya çıkarmaktadır:

HİCRAN – Ben ölüm, sen hayat, biri yaklaşıırken öbürü hep kaçır, birlikte barınamaz ölümle hayat.

*ŞAHİN – Ölümün temeli üstüne kurulur hayat denen saltanat*²⁹⁰

²⁸⁹ Ofazoğlu, s. 26.

²⁹⁰ Ofazoğlu, s.57.

2.3.6. Atatürk

Oratoryo librettosu olarak kurgulanan oyun, ‘Atatürk Kurtuluş Savaşına Başlıyor’, ‘Atatürk Ankara’ya Geliyor’ ve ‘Anıtkabir’ olmak üzere birbirinden bağımsız üç bölümden oluşmaktadır.

1984 ve 1985’te Türk Dili Dergisi’nde yayımlanan oyunda Mustafa Kemal Atatürk’ün Milli Mücadele Yılları’nda ki portresi sahnelenmektedir. her şeyden önce bir asker, komutan ve devlet adamı kişiliğinde ön plana çıkan Atatürk’ün Anadolu’ya geçip halkı birleştirici ve bütünleştirici bir rol oynaması gerekmektedir. Bunun farkında olan Atatürk kendisine verilen görev karşılığında Cevat Paşa’ya hitaben şu sözleri dile getirir:

*ATATÜRK – Anadolu’da yetkim ne denli büyük olursa, etkim de o denli büyük olacaktır.*²⁹¹

Atatürk, bu istekte bulunurken ileride yürüteceği işlerde kendisine ayak bağı olacağını düşündüğü prosedür ve emir komuta zinciri bağından muaf tutulması gerektiğini planlamaktadır. Gerçekte de ileri görüşlü bir lider olarak tanımlanan Atatürk’ün oyundaki bu repliği yazarın Atatürk kişiliğini çok iyi anlayabilmiş olmasının ve bu kişiliği sahnede birebir yansıtmaya isteginden ileri gelmektedir. Nitekim Anadolu’da gerçekleştirdiği çalışmaların başarılı olmasından rahatsız olan İstanbul Hükümeti Mustafa Kemal’i geri çağırır. Atatürk’ün verdiği cevap ve tavrı onun kararlı kişiliğini yansıtmaktadır:

*ATATÜRK – Resmi sıfat ve yetkilerden ayrılmış bulunuyorum. Bütün ulusuma bildiririm ki, yalnız onun yüce gönlüne ve sonsuz sevgisine güvenerek, onun bitmez tükenmez verimlilik ve güç kaynağından esinlenerek sürdüreceğim görevimi bundan böyle.”*²⁹²

Halide’nin tavrı da tıpkı Mustafa Kemal gibi’dir. Zaten oyunda Mustafa Kemal’in safında yer alan bir oyun kişisidir. O da idealleri uğruna yaşayıp ölme eğilimindedir. Vatanını seven bir milliyetçidir. İstanbul Hükümeti’nin kendileri hakkında çıkarmış olduğu tutuklama kararını önemsemez, hatta alay eder bir tavır takınır:

²⁹¹ A. Turan Oflazoğlu, *Atatürk Kurtuluş Savaşına Başlıyor*, Türk Dili Dergisi, İstanbul Temmuz 1985, Sayı 401, s. 11.

²⁹² Oflazoğlu, s. 16.

*HALİDE – Bu yeni şerefi nasıl karşıladınız Paşam?*²⁹³

Mustafa Kemal'in bu soruya karşılık verdiği cevap ise Türk halkının Milli Mücadelede ki tavrının bir göstergesidir. Mustafa Kemal bu mücadelede halkın gücünü arkasında hissettiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

*ATATÜRK – Kararı uygulayacak kadar güçlü olsalardı bizi şimdiye dek ortadan kaldırırlardı.*²⁹⁴

Mustafa Kemal yeni bir ülke kurma arzusu içerisindeydi. Yeni bir sistem, yeni bir yönetim, yeni bir devlet. Bu isteğini gerçekleştirirken ve gerçekleştirdikten sonra bu yeni oluşumun önüne hiçbir engelin geçmesine asla müsaade etmeyecektir. Onun bu kararlı tavrını Çerkez Ethem isyanı sırasında İsmet Paşa'ya söylediği şu sözlerle anlamaktayız:

*ATATÜRK – Düzen tanımayanlar düzene sokulacak. Ayak direyenler olursa, cezalarını bulacak.*²⁹⁵

Mustafa Kemal, düşman ordusunun başkomutanı tutsak alındıktan sonraki yaptığı görüşmede olgun bir komutan görünümüne bürünür. Karşısındakini asla küçük görmeyen, onun kişiliğini lekelemeyen bir duruştur bu:

*ATATÜRK – Alçalmış olanları daha da alçaltırsak kötülük etmiş oluruz kendimize.*²⁹⁶

Oyunda karşıt görüşü savunan ve duruş olarak zıt cephede yer alan oyun kişilerine bakıldığında bunların tek kişi olmadıklarını söyleyebiliriz. Kişilerin karakterleri, fiziki yapıları ve yaşayışları hakkında hemen hemen hiçbir bilgi verilmediği, ancak öne sürdükleri, dile getirdikleri fikirleriyle ve tavırlarıyla tam bağımsızlık yolunda hızla ilerleyen Mustafa Kemal'e engel olmaya çalıştıkları yargısına ulaşmak mümkündür.

Türk milletinin hürriyet ve özgürlük konusundaki temel ve genel tavrının Mustafa Kemal üzerinden tiyatralleştirilmeğe çalışıldığı oyunda, Mustafa Kemal de bu tavrın sözcüsü olan oyun kişisidir. Onun geneli yansıtan tavrı ile kişisel tavrı aynı doğrultuda oyun boyunca birbirini tamamlarcasına ilerlemektedir. Mustafa Kemal'in

²⁹³ Ofazoğlu, s. 21.

²⁹⁴ Ofazoğlu, s. 21.

²⁹⁵ Ofazoğlu, s. 22.

²⁹⁶ Ofazoğlu, s. 29.

konuşmaları da tavrını destekleyen ve kişiliğiyle örtüşen bir biçimde aksiyonu beslemektedir.

Oyunun bir sahnesinde kendi içerisinde hissettiği mücadele ruhunu ve tavrını, genele yayarak milletin üzerinde de yer almasını ve toplumun ortak tavrı olmasını amaçlamaktadır:

*ATATÜRK – Demek ki sen, ben, o her birimiz bir ordu olmak zorundayız bundan böyle. Bu, her şeyin bitmiş görüldüğü an bir büyük başlangıç anıdır belki de.*²⁹⁷

Bir milletin ancak kendi çabasıyla esaretten kurtulabileceğini vurgulayan Mustafa Kemal, bu mücadelenin, bu duruşun, bu tavrın sadece kendi ülkesini değil bütün tutsak milletleri uyandıracığını savunmaktadır.

2.3.7. Mütarekenden Büyük Taarruza

Mütarekenden Büyük Taarruza, adlı oyun Milli Mücadeleyi belgesel nitelikte anlatan bir senaryodur aslında. Ancak bu oyun, Atatürk adlı oratoryonun genişletilmiş hali olarak da değerlendirilebilir. Kişilerin, olayların ve tarihlerin gerçeğe birebir örtüştüğü oyunun kaynak noktası Nutuk ve Halide Edip'in hatıralarıdır.

Oflazoğlu, bu oyunun tamamına yakını manzum dramatik dille yazmıştır. Türk milletinin, kutsal değerlerine, kültürüne yapılan hakaretlere karşı ortak bir tavır bilinci ile hareket etmesinin ve bu olumsuz durumun giderilerek Milli Mücadele ruhuyla düşmana karşı konulmasının tiyatralleştirildiği oyunda, halkta ve askerde hakim olan his ve tavırlar sahnelenmiştir.

Tren garında oğluna Mustafa Kemal'in kim olduğunu soran askerin annesine cevabı, ortak bir tavrın sembolüdür. Asker, Mustafa Kemal'in, başarılı bir kumandan olduğunun farkında olan diğer askerlerin ve halkın sözcüsüdür adeta.

Kendisine aşık olan Fikriye'nin bu duygularını bilen Mustafa Kemal duygularına gem vurarak aşkı ikinci plana iter.

Birlik ve bütünlükten yana olan Mustafa Kemal, düzenli bir ordu kurulması yönündeki görüşlerini sürekli dile getirir. Çerkez Ethem olayındaki tavrı da bunun bir kanıtıdır. O, her ne kadar da Anadolu da çıkan isyanların bastırılmasında Çerkez

²⁹⁷ Oflazoğlu, s. 7.

Ethem'in yardımlarının farkında olsa bile düşüncesi devletin üstünde hiçbir güç ve tesirin olamayacağı yönündedir. Çerkez Ethem'in güçlenip, bu konumundan istifade ederek devlet üzerinde otorite kurmasından endişelenmekte ve düzenli ordunun gerekliliği üzerinde tartışmaktadır.

Oyunda sadakatin temsilcisi olan Kazım Karabekir Paşa, sadık bir arkadaş olduğu kadar vatanperver bir askerdir aynı zamanda. O da Türk Milleti ve Mustafa Kemal gibi esareti içine sindiremez. Seyirci sahnede Mustafa Kemal'in tutuklanmasını beklerken Kazım Karabekir tavrını net bir şekilde ifade eder:

*KAZIM KARABEKİR - Kendimin, subaylarımın ve askerlerimin, bağlılığını getirdim size. On beşinci Kolordu bütün varlığı ile hizmetinizdedir Paşam.*²⁹⁸

Milli Mücadele ruhuna engel unsur, yalnızca yabancı kuvvetler değildir. Aynı zamanda İstanbul Hükümeti de bir engel teşkil etmektedir. İdealist bir vatanperver olan Halide Edip' in, bu engellemelere karşı olan tavrı nettir:

*HALİDE EDİP - İstanbul'un idam hükmünü dinlerken deli dolu, uçarı bir neşe koptu içimden. Bundan böyle onlara inat yaşayacağım*²⁹⁹.

İsmet Paşa ise Milli Mücadele'nin başarıyla sonuçlanamayacağı endişesi taşıyan insanların bu endişesini simgeler:

*İSMET PAŞA – Bu idam kararının etkisi bence kötü olacaktır, bize katılmışlar üzerinde de bize katılmamışlar üzerinde de. Birinciler suç ortağı olmaktan çekinip uzaklaşacaklar, ikinciler ise göze alamayacaklar bize yaklaşmayı*³⁰⁰

Milli Mücadelenin gerçekleşmeyeceğine yönelik inanca sahip olanların ve provakatörlerin tüm çalışmalarından haberdar olan Mustafa Kemal'in onlara karşı takındığı tavır nettir:

*MUSTAFA KEMAL – Onlar ordunun bütün bütüne yenildiğine, milli davanın kaybedildiğine inanan kimselerdir. Amaçları işi bitmiş bir ordunun başına geçirerek benimde tükenmemi sağlamak.*³⁰¹

Yıllarca savaşmaktan maddi ve manevi derin yaralar alan halkın dayanacak gücü kalmamıştır. Ancak onlar düşmanın kendilerine biçtiği tutsaklık kaftanını yırtıp

²⁹⁸ A. Turan Oflazoğlu, *Mütarekeden Büyük Taarruza*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s. 89.

²⁹⁹ Oflazoğlu, s.129.

³⁰⁰ Oflazoğlu, s.130.

³⁰¹ Oflazoğlu, s. 155.

atmak ümidiyle yurtlarına zorla giren düşmanı çok yakında bertaraf edecekleri inancı içerisindeyler. Bu silkinme anı varlıklarını bütün dünyaya kanıtlayacak bir an olacağı için önemlidir. Milletine sonsuz bir güvenle bağlı olan Mustafa Kemal'in yola çıkmasında sorumluluk bilinci ağır basar. O, ne yapacağını bilmektedir ve bireysel olarak tavrını ortaya koyarak Rum'a dayak atan Türk'ü ordulaştırması gerektiğinin bilincindedir. Onun tavrını belirlemesinde esaret altında ki Türk halkının belirlediği ortak tavır etkili olmuştur. O, halkın, başına gelen felaketlere ilelebet sessiz kalamayacağını, kendilerine göre yollara başvurmaktan çekinmeyeceklerini, direneceklerini anlamıştır:

*MUSTAFA KEMAL – Büyük bir davaya atılıyoruz. Bunun için bütün milletin maddi ve manevi seferberliği, uğraşması, savaşması ve zafere ulaşması gerekmektedir. Millet davası ancak millet huzurunda yürütölür. Bunun içinde ortaya çıkmak, meydana atılmak, bir millet ferdi olarak çalışmak zorunludur.*³⁰²

Bağımsız yaşamaya alışkın bir milletin kendi sularında başka bir milletin donanmasını görmesi korkunç bir durumdur. Burada öncelikle bağımsızlık için birlik olmanın gereğine yönelik tavır ortaya çıkmıştır. Mustafa Kemal, ulusseverliği, ülkeyi birleştirmek ve uluslar topluluğuna tam bağımsız bir üye olarak katılmanın insanlığın büyük geleceğini kurmada gerekli bir iş bölümü saymaktadır. Bağımsızlık, onda, tüm olumsuzluklara karşı öylesine vazgeçilmez bir tutkudur ki bir milleti beraberlik fikri ile ancak bu tavır ayakta tutar:

*MUSTAFA KEMAL – En zorlu düşmanı dahi alt etmemiz için en çetin durumalar da kendimize yetmemiz için, Havzalı, Samsunlu olarak değil, İzmirli, Manisalı, Erzurumlu, Sivaslı, Ankaralı olarak değil, Türk olarak, Türk'ün geçmişi ile geleceği ile dolarak savaşmamız gerek.*³⁰³

Mustafa Kemal burada toplumsal bir tavrın ortaya çıkması gerektiğini belirtmektedir. Ulusal bağımsızlığın sağlanabilmesi için bu tavır şarttır.

Oyunda halkın bağımsızlığa verdiği önemi ve gösterdiği tavır birçok örnekte görmek mümkündür. Mecliste mandacılığı savunan bazı milletvekillerine karşı bir gencin sözleri bu tavrı en iyi şekilde ifade etmektedir:

³⁰² Oflazoğlu, s. 83.

³⁰³ Oflazoğlu, s. 78.

*GENÇ – Türk gençliği adına konuşacağım! Delegates bulunduğum tıbbiyeliler, bağımsızlık görüşmelerine katılmam için gönderdiler beni buraya, yabancılara nasıl güdüleceğimizi dinlemeye değil.*³⁰⁴

Toplumsal özgürlüğün ele alındığı **Atatürk** ve **Mütarekeden Büyük Taarruza** oyunlarında Türk milletinin var olma savaşının özgürlük ekseninde belirlenen tavır doğrultusunda ifade edilmiştir.

2.3.8. Bizans Düştü - FATİH

Bizans Düştü Fatih adlı oyun, 3 perdeden oluşmaktadır. Birinci perde 7, ikinci perde 6, üçüncü perde ise 4 olmak üzere toplam 17 sahne üzerine kuruludur. Oyun kapalı biçim tekniği kullanılarak oluşturulmuştur.

*“Kapalı oyun biçiminde oyunun eksen, oyun kahramanına, onun davranışlarına bağlıdır, oyun kahramanı, karşıt kahramanların varlığıyla belirlenir. Oyun kişilerinden her biri ötekisi için vardır; düşünce ve davranışlarının tümünde oyunun bütünselliği kurulur. Oyun kişilerinin eylemi ile dramatik eylem örtüşür. Oyun kişilerinin gelişimi ile dramatik gelişim eş süremli yürür”*³⁰⁵

Turan Oflazoğlu’nun tarihi oyunlarının çoğunluğunda kapalı ve açık biçimleri bir arada kullandığını söyleyebiliriz. Bu özelliği en çok **Yavuz Selim** oyunun da kendini göstermiştir. Karakter ve karşıt karakterin varlığı, birinin varlığını oluştururken diğerini yok olmaya iter. Fatih’in karşısında Konstantin, Yavuz’un karşısında ise Şah İsmail v.b gibi.

*“Ancak eş güçte olan ve birbirini dengeleyen karşıtlıklar çatışmayı oyunun sonu dek sürdürebilirler. Oyun tamamlanmadan önce tükenen bir çatışma ilgi çekmeyecektir.”*³⁰⁶

Olay dizisinin, serim, düğüm, çözüm üçlemesine uygun olarak sunulduğu oyunda baş oyun kişisi olan Fatih Sultan Mehmet’in davranışları ön plandadır.

Oyunun birinci perdesinin ilk sahnesinde izlediğimiz olay Bizans’ı diriltme mücadelesi ve Osmanlı tahtında bulunan genç padişahın bu toyluğundan istifade ederek Türkleri Rumeli’den söküp atmaktır. Bizans sarayında Konstantin, Fransez ve

³⁰⁴ Oflazoğlu, s. 78.

³⁰⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1993, 30 – 31.

³⁰⁶ Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, s. 87.

Notaras işte bu konuları tartışmaktadırlar. Françez, Osmanlı'yı zayıf anında yakalayıp öldürücü darbeyi indirmek ister. Konstantin de aynı görüştedir. Fakat akıllı ve tecrübeli kişiliğiyle ön plana çıkan Notaras, tanımadığı yeni sultan hakkında yorum yapmaktan kaçınır:

*KONSTANTİN – Oradan da geldikleri yere, ta yaban bozkırlarına Asya'nın!
Ama...*

*NOTARAS – Ama Türkler, bakalım aldıkları yerleri kolay bırakırlar mı?
Unutmayalım ki, girdikleri pek çok ülkede kurtarıcı olarak karşılanmakta
onlar*

*FRANÇEZ – Yani onların bu zayıf anından yararlanmıyalım mı, sayın
Notaras?*

NOTARAS – Zayıf olduklarını nereden biliyoruz, sayın Françez

FRANÇEZ – Başlarındaki sultan aceminin biriymiş

*NOTARAS – Hele ilk seferini sona erdirmiş sultan; o zaman anlarız acemi
mi, usta mı?*³⁰⁷

Bizans'ın yaşadığı endişeli durumu aksettiren bu konuşmalar aynı zamanda Notaras ve Françez arasındaki çatışmayı da su yüzüne çıkarmaktadır.

İkinci sahne de Bizans tarafından gönderilen elçinin, Fatih'in huzuruna çıkarak şehzade Orhan'ın harcamaları için ödenen yıllık ücretin artırılması talebinde bulunduğunu görmekteyiz. Sultan'ın verdiği cevap ilk bakışta ne kadar da acemice bir tavır olduğu kanısı uyandırır, aslında akıllı ve düşündürücü bir cevaptır:

*MEHMET - (Elçiye) Şeyzadeyle de, imparatorun kendisiyle de öylesine
yakından ilgiliniz ki biz, istenilen miktar fazlasıyla ödenecektir. Hatta...
İmparatora saygımızı göstermek için kendimiz getireceğiz istenilen parayı.*

Neden böyle cevap verdiğini ise yine kendisi açıklar:

*MEHMET – Bizi güçsüz sansınlar da güçlenmeye kalkmasınlar.*³⁰⁸

Sultan Mehmed'in bu zekice tavrını yazar, **Cem Sultan** adlı oyununda Beyazıt, Cem Sultan'ın masraflarının karşılanması için gönderilen elçiye karşı da yansıtacaktır.

Yeniçeri ağasının, sultandan zamansız ve yersiz bir şekilde bahşiş istemesi karşısında Mehmet'in askere karşı olan tavrına tanık oluruz. Tahta oturmak, dışarıya

³⁰⁷ A.Turan Oflazoğlu, *Bizans Düştü Fatih*, Cem Yayınları, İstanbul 1981, s. 13.

³⁰⁸ Oflazoğlu, s. 17.

ve içeriye karşı tahtın itibarını korumak, padişah gibi davranmakla olur. Sultan Mehmet'te bu davranışı gösterir. Gururunu ve başında bulunduğu devleti ayrı kefelere koyduğu terazisinde doğru tartmayı başaran bu sultan, soğukkanlı davranması, öfkesine hakim olmasını ve padişahlık itibarını zamanında korumayı bilmesiyle değer kazanır. Ağa'nın Yeniçerilerle birlikte huzurunda saygısızca davranışlarda bulunması elbette cezasız kalamazdı. Kendisini askerine saydıramayan bir padişah ise Bizans'ı almak şöyle dursun layık olduğu saygıyı bile göremezdi:

AĞA – Yeniçeri kulların adına, padişahım! (Mehmet, konuşmasını işaret eder) Padişahın ilk seferidir bu kulları bahşış ister.

MEHMET – Bahşış verilir ancak. Onun da bir yolu yordamı vardır. Hele bir Edirne'ye dönülsün

AĞA – Töredir padişahım, verilse gerektir, (...)

MEHMET – Hemen mi?

AĞA – Hazır zafer kazanılmışken...

MEHMET – (Alaylı) Bahşış unutulur bakarsın! (Sessizlik, Mehmet kesin) Edirne' de!

HALİL – (Sakınarak) Töredir, padişahım...

AĞA – Verilse gerektir.

MEHMET – (Öfkesini yutkunarak) Verilecektir. (çekilmelerini işaret eder. Yeniçeriler memnun ayrılırken, Mehmet arkasını dönerek) Yeniçeri ağası kalsın. (Ağa durur. Mehmet gülümseyerek ona döner.) Aferin ağa, yeniçeri kullarım yüzümü ak çıkardılar bu ilk savaşımda. (Ağa sevinir.) Ama savaştan sonra ağalarının yüzünü kara çıkardılar. (Ağa kaygılanır.) Haydi, var git kendi katına uygun birini bul da, bütün asker kullarımın önünde tam yüz sopa vursun sana!

AĞA – (Dehşetle) Asker önünde mi, padişahım? (Yardım dilercesine bakar Halil'e)

MEHMET – Yeniçeri ağasını dayak yerken görmek ne bana gerektir, ne de yanımdakilere. (Halil'e) Öyle değil mi Paşa?

HALİL – (çekingen) Padişahım ağanın asker önünde itibarı...

MEHMET – Ağanın itibarı paşa önce mi gelir padişahın itibarından?

*HALİL – (irkilerek) Haşa!*³⁰⁹

İsteklerinin kabul edildiğini öğrenen Konstantin, Mehmet’in düşündüğü gibi surları onarmaktan vazgeçerek, Türklere karşı yok yere oluşabilecek bir düşmanlığı da önlediğini sanmaktadır. Notaras ise bu dostluğu, kartalın güvercine dostluğu şeklinde kabul ettiği için surları onarmaktan yana tavır koyar. Fransez bu olumlu gibi gözükken durumu çok güvendiği Papa’nın Bizans için Roma’da yaptığı çalışmalardan kaynaklandığını düşünür. Fakat fetihten kısa bir süre önce bu güvenin ne ölçüde gerçekleştiğini anlayacaktır. Bizans sarayında aklını kullanan ve düşünen tek oyun kişisi olarak karşımıza çıkan Notaras yine tecrübesi ve aklını kullanarak bu duruma bir yorum getirir:

*NOTARAS – Uzun zamandır hep almaya alışmış biri kolayca vermeye razı olursa, hem istenilenden fazlasını... vereceğinden fazlasını almayı kuruyor demektir*³¹⁰

Edirne’de Osmanlı sarayında bilgelerin tartışmasına tanık olduğumuz sahnede Mehmet’in bilime verdiği önem ve bilimsel kişiliği gösterilir. Hedefe varmak için “akıl” mı esas alınmalı yoksa “inanç” mı? Bu soruya *İbn-i Sina* akıl cevabını verirken, *Gazali* inanç der. Biz burada ilim adamlarının karşıtlığına tanık oluruz. Bu karşıtlık Mehmed’in kafasında eriyerek bir bütüne varır ve tavrını oluşturur:

*MEHMET – Peki, efendiler, süvariye küheylana bindirip doludizgin yollasak... oraya!*³¹¹

Mehmet akıl ve inanç konusunda bilgili, doğru akıl yürüten, körü körüne bağlanmayan, yapan, yaşayan, eylem adamıdır. Onun bu tavrının arkasında,

*“İnsanı ve tarihi aydınlatan bir hayat felsefesi vardır. Bu hayat felsefesi en güzel ifadesini Fatih’in şahsında ve konuşmalarında bulur.”*³¹²

Mehmet’in adalet anlayışının sahnelendiği bir sahneyi inceleyelim. Tarihi kaynaklara göre bu bir menkıbedir. Ismarladığı cami, dilediği gibi yapılmadı diye padişah mimarın ellerini kestirmiştir. Burada Mehmet’in akıl-duygu çatışmasına girdiği, padişah gibi davranmak yerine duygularına yenik düştüğü ve herhangi bir

³⁰⁹ Ofazoğlu, 18 – 19.

³¹⁰ Ofazoğlu, 20 – 21.

³¹¹ Ofazoğlu, s. 23.

³¹² Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergah Yayınları, İstanbul 1987, s. 247.

insan gibi davrandığı sonucunu çıkarırız. Mehmet, adil mülkün temelini adalete dayandırmış bir sultandır. Genel geçerliliği olan değer adil olmak, adaletin mülkün temeli olduğunu bilmek ve ona göre davranmaktır. Mehmet de diğer yükselme devri padişahlarının düşündüğü gibi ülkesinde adaletin yürümesini isteyen ve uygulayan bir sultandır. Buna da önce kendisinden başlar. Kadı'nın kendisine verdiği ceza karşısında tavrı dikkat çekicidir:

*MEHMET – (başını sallayarak) Padişahım diye beni kayırsaydınız, kadı efendi...*³¹³

Bu sahnede Mimarbaşı'nın konuşması, Osmanlı devletinin yüzyıllar boyu nasıl ayakta kaldığının bir göstergesini teşkil etmesi bakımından önemlidir:

*MİMARBAŞI – Padişah bir sefere çıkacağı zaman ben ona “Yanına şu kadar asker al, düşmana şöyle saldır böyle saldır” desem, acaba nasıl karşılar beni?*³¹⁴

Oyunda, dramatik eylemin yoğunluğunu izleyicide hissettirebilmek için, birçok çatışma kurgusu yapılmıştır. Ortadoks Bizans halkı, Katolik Roma'ya bel bağlayan Bizans yönetiminden zaten yeteri kadar şikayetçidir. Bir de bunların üstüne, Papa'nın Ayasofya'da kendi adının anılmasını ve Katolik mezhebinin üstünlüğünün kabul edilmesini istemesine yönelik tavrı ve bu isteklerinin Bizans tarafından kabul edilecek olması, Bizans ile halk arasında çürümekte olan bağların kopmasına sebep teşkil etmeye yetecektir. Notaras yine tecrübesini konuşturarak Avrupa'nın tavrını açık eder:

*NOTARAS – Avrupa bizi belki kurtarır, ama hep kendisi için kurtarır Avrupa.*³¹⁵

Bizans, yavaş yavaş köşeye sıkışmaya başlamıştır artık. Notaras ve Fransız bu sıkıntıdan kurtulma yolları ararlarken her seferinde karşı karşıya gelirler. Notaras'ın sözleri Bizans halkının da tavrını açıklar niteliktedir:

KONSTANTİN – Batıyla aramızda inanç birliği var.

FRANÇEZ- Katolikler din kardeşlerimizdir ne de olsa

NOTARAS – O din kardeşlerimizdi ki Dördüncü Haçlılar; Bizans'ın bugünkü yoksulluğu onların hatırasıdır. Hele Ayasofya'yı ahır yaptıklarını –

³¹³ Oflazoğlu, *Bizans Düştü Fatih*, s. 29.

³¹⁴ Oflazoğlu, 27 – 28.

³¹⁵ Oflazoğlu, s. 30.

bizler unutmak istesek de- nefretle hatırlamakta Bizans halkı. Batıya yaklaşmak halkı bizden uzaklaştırır.

FRANÇEZ – Dini, töresi herşeyi bize yabancı olan Türklere mi açalım kucağımızı?

NOTARAS – Hiçbir ulusun dinine, töresine karıştığı görülmüş, duyulmuş mudur onların? Türklerin dünyaya getirdikleri yeni düzen bizi biz yapan her şeyi koruyacaktır.

FRANÇEZ – Kurtuluş batıdan gelecek bize³¹⁶

Konstantin ise, her zaman olduğu gibi bu seferde tez canlı adamı, Françez'in yanında yer alır ve o da tavrını şu replikle bildirir:

KONSTANTİN – Batıyla birleşmek zorundayız³¹⁷

Halkı yönlendiren Bizanslı rahip Gennadiyos Bizans'taki bozulmayı dile getirerek bu ulusun sonunun yaklaştığını söyler. Halkı, kendi Tanrıları yerine, Frenklerin papasına güvendikleri, Tanrılarına sırt çevirdikleri için yermektedir. Bizans halkı çatışmalar, halk arasında yayılmış efsaneler ve benzeri hurafelerle uğraşır hale gelmiştir. Sonuçta Roma'daki Papa yerine, bütün halk sultanı tercih eder. Onlar için Türkler bir kurtarıcıdır:

KALABALIK – (bağrışarak) Kahrolsun Papaz! Yaşasın Sultan! Yaşasın Sultan!³¹⁸

Galatalı tüccarların, Bizans imparatorluğunu yiyen sömürgeci olduğu canlandırıldığı sahnede ise, herkese müşteri gözüyle bakan Galatalılar için alışveriş vazgeçilmez bir tutkudur, her şey paradır.

Birinci perdenin son sahnesinde Oflazoğlu, Sultan Mehmet'in iç çatışmalarının temeline iner ve ona şunları söyler:

MEHMET – Doğu'ya yönelsem, arkamda Bizans; Batı'ya yönelsem, arkamda Bizans. Sürekli bir pusu gibi duyarım onu...³¹⁹

Bu sırada sahnede gördüğümüz Akşemseddin ve Zağanos'un diyalogları, Mehmet'in içindeki fetih tutkusunu iyice alevlendirir. Onlar, Mehmet için adeta bir ateşleyici gibi kimi zaman araya girerek hedefe yönelmesini sağlamaktadırlar. Her ne

³¹⁶ Oflazoğlu, s. 31.

³¹⁷ Oflazoğlu, s. 31.

³¹⁸ Oflazoğlu, s. 38.

³¹⁹ Oflazoğlu, s. 40.

kadar da Zaġanos ve Halil bir çatışma içinde olsalar dahi bu yöneliş, adım adım gerçekleşmektedir. Hocası Akşemseddin, ona karanlıkta ufuk aan bir oyun kişisi olarak izlenir:

*AKşEMSEDDİN – Konstantin’in şehrini alacak bařbuġa ne mutlu, ne mutlu onun askerlerine!*³²⁰

HALİL – Fazla işleyen demir de çabuk aşınır. Önceki zaferlerimizin izdiġi sınırları gerektiġi gibi korumakla yetinmeliyiz

*ZAġANOS – Sınırlarımızın en iyi bekçileri, kazanacaġımız yeni zaferlerdir ancak.*³²¹

Mehmet kendini yaptığı işe tam manasıyla kaptırımış, eylem sırasında adeta eylemden ibaret olan bir eylem adamı olmuştur. Mehmet Kaplan’ın da dediġi gibi Nietzsche’nin hayat felsefesi ve insan telakkisi ile Oflazoġlu’nun Fatih’i arasında bazı benzerlikler vardır:

*“Öyle sanıyorum ki, Fatih’in hakikati yaşamda araması ve tehlike ile korkuyu manevi bir kuvvet olarak kabulü Nietzsche’den geliyor. Fakat bu düşünceler Türk düşüncesine ve Fatih’in gerçek şahsiyetine yabancı deġildir.”*³²²

Sultan’ın hedefi kutsaldır. Oyunda Akşemsettin’i bu kutsallığı sembolize ederken görebiliriz. O, Mehmet’in aklıyla aldıġı kararları ve tedbirleri inanç disiplinine baġlar:

*AKşEMSETTİN – Bir kulun ayakları Tanrı yolunda toza bulanırsa onu sular boġamaz, ateşler yakamaz. Suların ve ateşlerin müjdelediġi bu fetih sana kutlu olsun!*³²³

Köylüye söylediġi şu söz, Fatih’in eşitlik anlayışından yana bir tavır takındığını kanıtlamaktadır. Bu replikte Mehmet, insanların çalışma ve gayretleriyle en yüksek makama yüklebileceklerini söyler. Bizans’ın eskimiş feodal anlayışını reddeder:

*MEHMET – Sen şimdi bir iftisin ama yarın benim sadrazamım olabilirsin.*³²⁴

³²⁰ Oflazoġlu, s. 40.

³²¹ Oflazoġlu, s. 40.

³²² Kaplan, s. 258.

³²³ Oflazoġlu, s. 43.

³²⁴ Oflazoġlu, 48 -49.

Birinci perdenin sonlarına doğru Sultan Mehmet'in Bizans için hissettiklerini ve ona karşı takındığı tavrı, kendi ağzından dinleriz:

*MEHMET – Ben Karaman seferindeyken beni güç duruma düşürmek istedi Bizans. Buna hiç karşılığa bulunmamak hasmı küçük görmek olmaz mı sizce? Küçük görülmek ister mi imparator? Sonra, bir hak söz konusu burada. Beni sanki ölçülmüş gibi tam ortadan ikiye böler Bizans. Benim bütünlemem gerek özlemlerine uygun yaşayabilmem için. Bütün can damarlarından yoksun, gövdesinden ayrı düşmüş bir baş Bizans; yani çoktan ölmüş, ya da ölmek üzere. Onu gençliğimin dinç sularıyla diriltip doludizgin yaşamamla yenilemek hakkımdır benim. Yani ben Bizans'ı kurtarmaya geldim...*³²⁵

Mehmet yıkıcı bozucu değil kurtarıcı bir kimlikle ön plana çıkar. Onun fetih anlayışında, zulüm, kin intikam gibi çirkin kişilik tatmin yolları ya da nefsin heva ve hevesine uyma gibi sapmalara yer yoktur. Onun için 'fetih', emperyalist bir eylem olmamıştır. Burada Mehmet'in karakter özelliklerinden insanlık ideali gösterilir. Mehmet'i ideale zorlayan hem dış koşullar, hem de dünyaya düzen vermek gibi yaman bir tutkudur.

Mehmet, çok güvendiği Urban Usta'dan istediklerini, haykırarak belirtir:

*MEHMET – Şimdi öyle toplar istiyorum ki senden... Gemi batıran değil... Şehir batıran değil... Devlet batıran, çağ batıran!*³²⁶

Toplar ve alınan onca tedbir, insan olma şerefiyle yaşayamayan insanlığa, insan olma vasfını kazandırabilmek için kullanılacaktır.

Mehmet'in hırsı tüm yalınlığıyla izlettirilir seyirciye. Kadırgalara karşı yenilen Kaptan Paşa'nın boynunun vurulmasını ister. Onun bu tavrı, ülküsünü gerçekleştirme yolunda hata kabul etmeyen tavizsiz bir padişahın, bir liderin tavrıdır:

*MEHMET – Meydana giren, ya meydanı alır, ya meydan da kalır. Beyimiz burnu kanamadan pes etti*³²⁷

Bizans'a karşı yapılan savaş Mehmet için bir ölüm kalım savaşıdır. Mehmet'in kararı "Ya devlet başa, Mehmet, ya kuzgun leşe!" şeklinde ifade edilmektedir. Bizans'a yardıma gelen Venedik kadırgaları Osmanlı donanmasını mağlup eder. Bu

³²⁵ Oflazoğlu, s. 50.

³²⁶ Oflazoğlu, s. 53.

³²⁷ Oflazoğlu, s. 67.

küçük yenilgi karşısında üzülen Sultan Mehmet zorluklar karşısında geri adım atmaz ve aşağıda vereceğimiz sözlerle ifadesini bulan bir tavır geliştirir; böylece hem daha güçlenir hem de sıkıntıdan kurtulacak bir yol bulur:

*MEHMET – Korkumla çatışmaktan öyle bir güç sağlarım ki ben.
Korkumdan daha korkunçtur.*³²⁸

Mehmet, şair bir sultandır. Dünyada yaptıklarını sanat olgusunu kullanarak biçimlendirir.

*MEHMET – Sevdim ol dilberi söz söylemedin vay gönül
Eyledin kendözünü aleme rüsvay gönül
Sana cevreylemede kılmaz o pervay gönül
Cevreyle sabreylemezsin nideyim hay gönül
Gönül eyvay gönül vay gönül eyvay gönül!*³²⁹

Bizans'ın fethedilmesiyle Mehmet'in amacına göre gerçekleşecek evrensel durum, Mehmet'in aynı zamanda bir düşünce ve söz adamı olduğunu yansıtır niteliktedir

*MEHMET – Tohum elbette çatlayacak!*³³⁰

Bizans'ı gözüne kestirmişti Mehmet. Ne var ki bu ülkenin gerçekleşmesinin gecikmesi onu bir taraftan üzerken diğer taraftan iyiden iyiye hırslandırmaktadır. Sabırsız bir kişiliğe büründüğünü yine kendi ağzından duyarız:

*MEHMET – Öylesine içimde Bizans. Ama ben Bizans'ın içinde değilim.*³³¹

Bizans'ı düşüren Mehmet insanı, insanlık ülküsünü yükseltir. Mehmet'in öngördüğü insan dünün eskinin köhnemiş gerçeklerinin yıkıntıları üstüne yepyeni bir biçimde kurulacak, bu insan hem günümüzün hem geleceğimizin insanı olacaktır. Toprakla ilişkisini kesmiş, ona sırtını dönmüş, bozulmuş mutsuz olmuş insanın yerini toprağa layık insan alacak, en önemlisi de araç olan değil amaç olan insan, insan olma şerefine layık bir insan alacak. Yeni insan kendi kimliğine kendi milli değerlerine uygun kendi olan “milli romantik duyuş tarzını” benimseyecek dünyasını kuran insan olacaktır.

³²⁸ Oflazoğlu, s. 42.

³²⁹ Oflazoğlu, s. 83.

³³⁰ Oflazoğlu, s. 84.

³³¹ Oflazoğlu, s. 68.

İdealist bir insan olan Mehmet'in Bizans'ı düşürmek temel çatışması ve hedefidir. İdealini gerçekleştirmede tavrını şöyle ifade eder: “ Ya ben Bizans'ı alırım, ya Bizans beni” Sonuçta hem Peygamberin, hem de babasının vasiyetini yerine getirmiştir. Oyunda yansılanan Mehmet, Fatih oluncaya kadar, yani temel hedefine ulaşmaya kadar yaptıklarıyla, hedefine ulaştıktan sonra gerçekleştirdiği kişisel, evrensel ve milli değerlerle, örnek anlayışıyla, tutum ve davranışlarıyla günün ve geleceğin insanı için bir model olarak sunulmuştur. Oyunda kimi zaman içsel çatışmalarıyla gördüğümüz Mehmet böylelikle karakter boyutuna taşınmıştır:

*MEHMET – Ben Bizans'ı düşüreceğim, ama yaratan bir yıkım olmalı bu. Ben Bizans'ı düşüreceğim, ama sahibi yükselmeli Bizans düşerken, Ben Bizans'ı düşüreceğim, ama hasmım da nasibini almalı zaferimden. İmparatorla karşılaşan kıyasıya vuruşacak ama tutsak almayacak onu, paşa; hiç kimse tutsaklığı tattırmayacak büyük hasmıma. Ne alçalırım, ne de alçaltırım ben.*³³²

Oflazoğlu, “**Bizans Düştü Fatih**” adlı oyunu nazım- nesir karışık bir dramatik dil içinde tahkiyenin imkanlarından faydalanarak oluşturma yoluna gitmiş. Tarihi bir vaka olan İstanbul'un fethini organik bir olay bütünlüğü içinde yeniden kurgulayarak estetik bir anlatıma aktarmış. Bu oyun okunduğunda kupkuru bir tarih okunmuş olmuyor. Tam tersine olaylar, tüm canlılığıyla, trajedinin ve üslubun zirveye ulaşan heyecanı ve olayları yürüten kişilerin ruh tahlillerinin tüm derinliğiyle yeniden yaşatılmış ve yaşanmış oluyor.

Mehmet, Fatihliği felsefi bir sorun olarak da hem irdelemiş hem de gereklerini yerine getirmiş birisi olarak sahnede canlanıyor. Onu izlerken seyircide “nefsinin fatihi olmayan, hiçbir şeyin fatihi olamaz” tavrı uyanıyor. İnsan başkalarına söz geçirebilmek için önce kendine söz geçirmesini öğrenmelidir. Seyirci, oyunda yalnızca İstanbul'un fethi olayını görmüyoruz. Aynı zamanda Sultan Mehmet'in “Fatih” kişiliğinin tüm ince ayrıntılarını da buluyor. Onu “Fatih” yapan asıl unsur, bağlandığı değerlerin ve dünya görüşünün fetih anlayışdır.

³³² Oflazoğlu, s. 106.

Oyunun temasını oluşturan ‘hırs’ Fatih’in içinde barındırdığı fetih hırsıdır. Daha erken yaşlarda hocası Molla Gürani’nin dersini dinlerken bile avucuna Bizans’ı resmeder, onun hayaliyle meşgul olan Fatih’in oyun boyunca aksettirdiği tavır hep bu doğrultuda bir devinim gösterir.

Zaferi sağlayan en önemli unsurlardan birisi de maddi gücün sembolü olan Fatih ile manevi gücün sembolü olan Akşemsettin’in bir bütünlük ve uyum içerisinde olmasıdır. Bu ‘kılıç – iman’, ‘maddi otorite – manevi ve moral güç’ birlikteliği, İstanbul’un fethinin temel taşı olmuştur. Yazar, fethin temel dinamiklerini iyi yakalamış ve başarılı bir kurgu yapmıştır.

Oflazoğlu, Fatih’in mücadelesini yansıtırken tarihi gerçekliğe ters düşmeden tarafların içinde bulundukları durumu tüm yönleriyle tanıtmaya çalışır. Yani destansı bakış açısından sıyrılarak oyunun kahramanlarını çevresel etkenlerden ve bireysellikten koparmadan tarihi gerçeklik içinde yansıtır. Şöyle ki seyirci oyunu izlerken kısmen de olsa tereddüt yaşar; ‘Acaba Fatih, Çandarlı Halil Paşa’nın aleni ihanetini bildiği halde neden üzerine düşeni yapmaz?’, ‘Sadrazamından ya da onun yapabileceklerinden çekindiği için mi sessiz kalır?’ türünden sorularla meşgul olur. Yazar, böylelikle oyun kişisini destansı anlatı dışına çıkararak zayıf ve kuvvetli yönleriyle bir birey tavrı içerisinde yansıtır.

Oflazoğlu, oyunda Konstantin kişiliğine yaklaşırken de objektif bir tutum sergilemiş; Konstantin’i büyük bir imparatorluğun çöküş döneminde elinden geldiğince ülkesini ayakta tutmaya çalışan bir devlet adamı kişiliğinde sahneye çıkarmıştır. Onun yanına bilge bir şahsiyet olan Notaras ile hayalperest Françez’i yerleştirerek tavrılarını ve psikolojisini daha iyi yansıtmaya çalışır. Askerlerin parasızlıktan yakınlardan savaşmaktan kaçmak istemeleri karşısında tahtını ve tacını satıp bunun önüne geçmeyi istemesi onun, ülkesini ne kadar çok seven bir hükümdar olduğunun göstergesidir.

Oyunda din adamlarının hayata ve topluma yönelik tavırları da karşı karşıya getirilmiştir. Osmanlı cephesinin din adamı hüviyetinde olan Akşemsettin sahnelediği tavır ve söylemleriyle halkını ve padişahını İstanbul’un fethi konusunda yüreklendirip yönlendirirken, Bizans tarafındaki Gennadiyos, Türk tehlikesi karşısında halkının geçmişte yaptığı hataları dile getirerek kendilerini kesin bir mağlubiyetin dolayısıyla yok oluşun beklediğini belirterek onlara yüz çevirir:

GENNADİYOS – O diyor ki: ‘Bu sapıtmış ulusun sonu geldi. Güneş tam öğle vakti batacak: Şehrin sokaklarına, alanlarına ve şehri çepeçevre saran burçlarına ve surların dışındaki tarlalara, bostanlara ve onları yeşerten sulara, geniş kanatlı karanlıklar konacak! (...) Papa’nın buyruğuyla yapılan Ayasofya’daki ayine katılmakla Roma’daki çobanı seçmiş oldu onlar. Otağını şaşırın sürüyle benim işim yok’³³³

Oyunun sonunda Sultan Mehmet’in Bizans halkına hitaben söyledikleri sözler Türk toplumunun ve İslami geleneğin bir tavrı olan hoşgörüyü yansıtmaları bakımından önemlidir. Sultan Mehmet, dili, dini, ırkı ne olursa olsun her insanın bu topraklar üzerinde barış ve kardeşlik içerisinde kendi gelenek ve inançları doğrultusunda yaşaması gerekliliğine vurgu yapmıştır.

Oyunda sahnelenen Mehmet, Fatih oluncaya kadar, temel hedefine ulaşıncaya kadar yaptıklarıyla, hedefine ulaştıktan sonra gerçekleştirdiği kişisel, ulusal ve evrensel tavırlarla, örnek anlayışıyla, tutum ve davranışlarıyla günün ve geleceğin insanı için model olarak sunulmuştur.

2.3.9. Cem Sultan

Mistik bir yaklaşımın sahnelendiği oyunda, ülkesinden ve tahtından uzakta, özlem duygusuyla yanıp tutuşan Cem’in Helen’e karşı beslediği aşk yansılanmaktadır. Cem, özlemini aşkıyla bastırmaya ve avutmaya çalışmaktadır. Helen’in manastıra kapanacağını duyduğu andan itibaren Onu kararından vazgeçirmeye çalışır. Zira yaşamasını sağlayan önemli nedenlerinden biri özlemini duyduğu ülkesine, bir gün geri dönüp oğluna ve ailesine kavuşarak halkının başına geçeceği inancı, bir diğeri ise aşkıdır. Cem şimdi elinde tuttuğu bu hayat kaynaklarını yine elinden geldiğince yaşatma çabası içerisinde:

*CEM – Daha yeni buldum sizi. Yüzünü bile görmeden varlığına doyamadan*³³⁴

Helen, Baron’un kızıdır. Baron ve Blanchefort ise Cem’in en zayıf noktasını “aşkını” kendi menfaatleri için kullanmaktadırlar. Baron’un en korkulu anlarında Blanchefort onu sakinleştirmeyi ve gururunu okşamayı bilir:

BARON – Benim bundan çıkarım?

³³³ Oflazoğlu, 24 – 25.

³³⁴ A. Turan Oflazoğlu, *Cem Sultan*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul 1993, s. 7.

*BLANCHEFORT – Binlerce Venedik altını*³³⁵

Baron'un planı bozmaması için her türlü önlemi almıştır Blanchefort. O kan alacağı damarı çok iyi bilen bir tavrı sergiler:

BLANCHEFORT - ... Ayrıca altından daha önemli, daha değerli bir şey var.

BARON – (Şaşırması) Altından daha değerli mi?

*BLANCHEFORT – Hristiyanlığa hizmet etmiş olmak.*³³⁶

Cem, çevresinden kolay etkilenen bir kişiliktir. Bu zaafiyeti düşmanlar tarafından oldukça başarılı bir şekilde kullanılır. Zira Cem, Avrupa'nın büyüğü havasına kendini hemen kaptırmıştır. Cem'de oluşan batı hayranlığına yönelik tavrı, Sinan ile Süleyman'ı karşısına alacak kadar üst seviyeye çıkmıştır.

Oyunda teknik olarak kullanılan flasback sahnesiyle Cem'in ilk devlet merkezi olan Bursa'ya gelişi yansılır. Cem'in ilk repliklerinde ise oyunun teması kendini gösterir. "İktidar hırsı"...

Cem, bu tavrının nedenini de sözlerinde belirtmekte ve kendini haklı göstermektedir:

*CEM – Ben, babamın padişahlığında dünyaya gelmişim. Öteki, yani kardeşim Bayazıt doğduğunda henüz şehzadeydi pederimiz. Ayrıca, yüce Fatih'in hazırlattığı kanunnamede yalnız benim adım anılmıştır, benim! Ötekiden bahis bile yok. Saltanat benim hakkımdır!*³³⁷

Her ne kadar da tahtta olmasa da kendisinin sultan olarak görülmesini ve ona göre hareket edilmesini istemektedir. Bayazıt' tan bahsederken dahi isim vermek yerine "öteki" gibi bir adlandırma yapması Cem'in var olan durumu hazmedemediğinin bir göstergesidir:

*CEM – Ben miyim sultan, o mu?*³³⁸

Cem Sultan ağabeyi Bayazıt'a karşı olan mücadelesini kendi başlatır ama bu mücadele esnasında provakatörlerin etkisi altında kalır. Kararlarının çoğunu onların etkisinde kalarak verir. Kasım ise sinsi kişiliği ile Cem'i yönlendirmek ister:

³³⁵ Oflazoğlu, s. 10.

³³⁶ Oflazoğlu, s. 10.

³³⁷ Oflazoğlu, s. 12.

³³⁸ Oflazoğlu, s. 13.

*KASIM - ... Bu dolaylar sizi tanır, size güvenir ancak, ötekini bilmez. Halk gözüyle gördüğünü, görmediğine yeğ tutar. Kardeşinizi destekleyen yeniçeriler, sizi görünce, nasıl bir miskine, ne menem bir afyon müptelasına bel bağladıklarını anlayacaklar mutlaka ve sizin sancağınız altına koşacaklar.*³³⁹

Halk Bayazıt'tan, asker ise Cem'den yana bir tavır sergilemiştir. Cem her ne kadar da askerin kendisinden yana olduğuna güvenip ona gör hareket etse de, askerlerin tahtta ki padişaha olan bağlılıklarını unutmaktadır. Babası Fatih Sultan Mehmet'in bütün meziyetlerinin kendisinde toplandığını savunmaktadır.

Saltanat hırsı öylesine bürümüştür ki Cem'in gözlerini, bu uğurda devlet yönetimini ikiye bölmekten dahi kaçınmaz. Fakat Bayazıt'ın iktidar hırsı da yabana atılacak cinsten değildir. O, iktidarını, Cem gibi paylaşma yanlısı değildir. Bunun için de akla uygun gerekçeleri vardır. Onun tavrı ideal bir devlet yöneticisi tavrıdır:

CEM - ... Rumeli mülkünü gözden çıkardım, senin olsun. Devletimiz çok büyük sana da yeter, bana da.

*BAYAZIT – (Cem'e bakmadan) Büyük devlet bölününce küçülür. Hem saltanat denilen dilber taksim kabul etmez.*³⁴⁰

Cem, her ne olursa olsun saltanatından doğacak zararlara kendisi göğüs germek istemektedir. Çevresindekilere ve ona bağlı olanlara zarar vermek istemez:

*CEM –Onu şehri kuşatmaya zorlarsam, bana bağlılığını pek pahalı ödemiş olur Bursalılar. Açıkta savaşımdan başka çıkar yol gözüküyor.*³⁴¹

Oyunda kimi zaman bir anlatıcı kimliğiyle gördüğümüz Sinan, her iki kardeşinde duygularına tercüman olur:

*SİNAN – (Seyirciye) Saltanat denilen afet gibi güzel yok, hallerini anlatmaya uygun gazel yok; dünyaya hükmetmek üze gelenler için o dilberin vuslatından başka emel yok.*³⁴²

Tez canlılığı ve duygularıyla hareket eden Cem'e karşı Beyazıt'ın sakin ve akıllıca hareketleri Cem'i hata yapmaya zorlar.

³³⁹ Oflazoğlu, s. 13.

³⁴⁰ Oflazoğlu, s. 15.

³⁴¹ Oflazoğlu, s. 15.

³⁴² Oflazoğlu, s. 15.

Osmanlı Devleti’ni içten yıkanlar, bu oyunda bir kez daha kendilerini göstermektedirler. Karamanoğulları’nın son varisi Kasım, kendi menfaatleri uğruna, beyliğinin başına geçmek adına Cem’in kardeşiyle savaşmasını teşvik etmekten kaçınmaz.

Cem trajik kahraman olarak, trajik bir yıkıma ilk adımını atmıştır. Trajik hatasıdır bu karar onun. Sinan bu hatayı belirtir:

*SİNAN – (Seyirciye) Sultan Beyazıt’ın alnında devlet yıldızı parlarken Cem Sultan’ın emel kadehi kırıldı birden.*³⁴³

Cem’in içinde bir sıkıntısı daha vardır. Beyazıt’ın elinde kalan oğlunun akıbetini merak eder. Sonuçta bir babadır. Üstelik padişah namzedi bir baba... Oğlu, soyunun devamı, onun için çok önemlidir. Yaşam kaynağıdır oğlu. Bu tavrı, onun oyun boyunca iç çatışmasını da verir izleyiciye...

Cem, bir an önce eyleme geçmek ister. Ancak Blanchefort, planlarının bozulacağı endişesine kapılarak Cem’in aşk zafiyetinden faydalanır, Helen’i kullanarak onu dizginlemeyi başarır. Cem, aşkı ve saltanatı arasında gidip gelmektedir. Bu anlam birliğinde onun psikolojisi ve tavrı daha rahat yansılanmaktadır. Cem yine de tahta geçme arzusunu bir adım önde tutar:

*CEM – Seninle ikinci yurt oldu burası bana, ama birinci yurdum içimde zonklar durur.*³⁴⁴

Oyunda bir baba, bir prens olarak kişileştirilen Cem’in bir başka sosyolojik tavrı ise şair özelliğinin olmasından kaynaklanır. Kimi zaman duygularını bu özelliğini kullanarak yansıtmaktadır. *Turan Oflazoğlu*’nun diğer oyunlarında başrol kişisi olan padişahlarda da bu tavrı gözlemlemek mümkündür:

*CEM – Sensiz cihan mülküne sultan olsam da
bir nefes kapından ayrılmak istemem;
Dert ile belayı kendine yoldaş seçer
mihnete kaygıyla öyle alıştı ki Cem...*³⁴⁵

Cem, altın kafese konulmuş bir kuştur adeta. O’nun sırtından kazanç elde etmeye çalışanlar, O’na her türlü rahatı sunmaya çalışırlar. “Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez” misali onun gönlünü hoş tutmak için ellerinden geleni

³⁴³ Oflazoğlu, s. 17.

³⁴⁴ Oflazoğlu, s. 19.

³⁴⁵ Oflazoğlu, s. 20.

yapmaktadırlar. Fakat Cem, her şeyin bilincindedir ve sırf bu yüzden çevresine zarar vermekten korkar:

*CEM - ... Konuk olduğum sık sık belirtilse de aslında tutsağım ben, biliyorum.*³⁴⁶

Mutsuzluğa mahkum olan Cem, fazla iyi niyetli, fazla insancıl davranmaktadır. Osmanlı'yı iç karışıklığa sürüklemek isteyen Kayıtbay'a bile müsamahalı bir karşılık vererek, dostluk eli uzatmaktadır. Kayıtbay ise tavrını açıklar:

*KAYITBAY – ...(Cem adamlarıyla çıkınca Kayıtbay vezirine) İki kardeş çekişirken bölünecek Osmanlı, o zaman en güçlü biz olacağız yine.*³⁴⁷

Bayazıt, Cem'in hayatına kast etmek istemez. Onu sultan gibi yaşatacağını vaad eder. Sinan'da Cem'i ikna etmeye çalışır. Fakat ikiyüzlü Kasım'ın araya girmesiyle Cem, ısrarla hak iddaa etmeyi sürdürür. Töre ile vasiyeti karşı karşıya getiren bu anlam birliğinde Sultan Bayazıt'ın içinde yaşadığı kardeş – devlet çatışması da yansılır.

CEM – Sen yerinden emin olmadığın için pazarlık ediyorsun benimle; ordu beni, Fatih'in, Fatih'e benzeyen oğlunu tuttuğu için.

*BAYAZIT – Hayır, kardeşimin, dahası bir Osmanlı'nın gurbette sefil olmasını istemediğim için; dünyadan bir asi olarak ayrılmana bir türlü katlanamadığım için.*³⁴⁸

Bayazıt, ülke yönetimini ele geçirdiğinden bu yana Osmanlı töresini üstün tutar; devletin şerefini korumaya çalışır. Çünkü yasaya ve töreye uygun olarak padişah olmuştur.

*BAYAZIT - ... Güney İtalya fatihi Gedik Ahmet Paşa'ya buyruğumdur: Töreye saldıran, düzene başkaldıran kardeşimi bir güzel ele geçirip, incitmeden huzura getire. Ve dahi, vardığı yerlerde sorup soruşturup öğrene; kardeşimize saygısızlık edenler, en küçük bir küstahlıkta bulunanlar olmuştusa, onları en büyük cezaya uğrata! Çünkü bir Osmanlı'yı ancak bir Osmanlı cezalandırabilir.*³⁴⁹

³⁴⁶ Oflazoğlu, s. 20.

³⁴⁷ Oflazoğlu, s. 25.

³⁴⁸ Oflazoğlu, s. 27.

³⁴⁹ Oflazoğlu, s. 27.

Bayazıt, bir satranç oyuncusu gibi ustaca hamleler yapmaktadır. Cem'i saltanat merkezinden uzakta tutarak hem kendi iktidarını muhafaza etmekte, hem de onu kullanarak, Avrupa'yı birbirine düşürüp en az zararla büyük kazançlar sağlamayı planlamaktadır. Cem ise, hamleyi önceden kestirebildiği halde eli kolu bağlı olduğundan eyleme geçemiyor.

Cem, idealleri uğruna aşkından, yaşamından vazgeçmeyi göze alacak kadar gururlu ve kararlı bir kişiliktir. Sığıntı gibi yaşamayı, özgürlüğü kısıtlanmış bir mahkum olmayı asla kabullenememektedir. Bilir ki, umutları sönerse kendi de yok olur.

*CEM – Ağabeyim ölmemi isteseydi çoktan yapardı bu işi. Her yıl benim için binlerce altın ödeyerek yaşamaya mahkum ediyor beni, sonunda kendi elimle kendimi yok edeyim diye.*³⁵⁰

Bayazıt'ın önündeki en büyük engellerden biri de babası Fatih'in yaşamında Cem'e verdiği destektir. Bayazıt'ı Cem'e karşı, eyleme geçmeye engelleyen en büyük sebeplerden biridir bu. Hem babasının hatırı için, hem de Avrupa'nın ve Cem'in aleyhinde bir durum oluşturmak için Cem'i yaşatmak zorunda olduğunu bilir. Fakat asıl tehlike Cem değil, Cem'in oğludur, Bayazıt için. Oğuzhan, ileride tahtı Bayazıt'tan almakla kalmaz Cem'in intikamını da alabilir. Bunun için Oğuzhan'ın giderilmesini ima eder Sadrazam'ına...

Devlet yasasıyla çatışan Cem, oğlunu bu yasalara kurban etmiştir. Umutları birer birer sönerken adeta nefes aldığı alan daralmaktadır.

*CEM – (İrkilip kendine gelerek) Sazıma bir tel daha gerildi ya, içime küllenmez ateşler düşürürken üstüme karakuşlar saldı felek. Söndü yarınları aydınlatan ışığım. Zindanım daha da daraldı felek.*³⁵¹

Cem'den faydalanmak için bir araç olarak kullanılan Helen ise içine düştüğü içsel çatışmadan kurtulmanın yollarını aramakta, isyan etmektedir.

*HELEN – Beni etkilemeye başladı bu adam. Böyle biriniyse asla aldatamam ben. Bu yüz kızartıcı durum hepimizi kirletmez mi?*³⁵²

³⁵⁰ Oflazoğlu, s. 34.

³⁵¹ Oflazoğlu, s. 50.

³⁵² Oflazoğlu, s. 51.

Şehzadesinin acısını unutmaya çalışan Cem, yelkeni hasar görmüş bir gemi gibi dalgalara doğru yalpalamaktadır. Bulduğu ilk limana sığınır. Helen, Cem'in yeniden hayat bulmayı umduğu dünyanın adıdır:

*CEM – Birlikte yarattığımız dünyada ne varsa hepsini senin adlandırmanı: suyu, ekmeği, sabahı, kuşları, ağaçları, rüzgarı, yıldızları, aşkı, acıyı, sen koy her şeyin adını... beni de unutma! Çünkü ancak sen adımlı söylersen, dünyayı dünya yapan şeyler arasında yerimi belirlersen, o zaman bir anlam bulunur olup bitenlere. Hadi, söyle adımlı, söyle de mezarımın bekçisi olmaktan kurtulayım artık.*³⁵³

Cem, Helen'in bir av olduğunu bilir, ama kendi deyimiyle “Cehennemini görmek” istemez. Umut doludur, sevgi doludur. Bu duygularının hasar görmesine dayanamaz. Çünkü onu hedefe götürecek olan işte bu duygulardır.

Her yerde Sultan muamelesi görmek ister. Sinan'la oynadığı hükümdarlık oyunundan büyük haz duyar. Ancak Blanchefort'un yaptığı küstahlığı kabul edemez. Kardeşi ile girdiği iktidar mücadelesi açıktır. Kardeşinin, bir yabancıya karşı kendisini koruyacağını ve savunacağını unutmaz. Kendisinin de aynı şekilde davranacağını bildirir ve Sinan Bey'i öldürmek isteyen Blanchefort'a karşı cesurca bir müdafaya geçer. Cem, resmi olarak bir sultan değildir, ancak gerektiğinde tebaasını korumaktan çekinmeyen gözü pek bir kartal gibi olduğunu gösterir.

Giderek büyüyen bir sorun haline gelen Cem, Rodos şövalyeleri için artık bir külfet olmaktadır. Biran önce İtalya'ya gönderilmesi planlanır. Cem içinse bu durum artık heyecan verici bir olay olmaktan çok sıradan bir şeydir. Umutları her geçen gün sönen Cem'in vatan ve saltanat özlemi yine ertelenmiştir:

*CEM – Ha Fransa'da bir kule, ha İtalya'da bir kale...*³⁵⁴

Papa'nın önünde diz çökmeyen gururlu ve vakur Cem'in yansılacağı Müslüman – Türk tavrını gördüğümüz sahnede Cem, ağabeyisi ve dünyanın en büyük gücü karşısında eğilmemiş, ona karşı gelmiştir. Şimdi Papa karşısında eğilmesi onun kişiliğine aykırıdır:

*CEM – Ben kendimi Osmanlı hakani saydığım için karşı geldim ağabeyime, bugün dünyanın en büyük, en güçlü hükümdarına; onun dahi önünde eğilmedim ben...*³⁵⁵

³⁵³ Oflazoğlu, s. 54.

³⁵⁴ Oflazoğlu, s. 62.

Cem'in kişiliğinde ve duygularında keskin bir dönüş yaşandığını gördüğümüz sahnelerde ise artık tek dileği, Mısır'a, ailesinin yanına dönmektir. Yaşadığı hayattan bezmiştir, kendisini kullandırtmamaya kararlıdır, olgunlaşmış, bilinçlenmiştir adeta. Duygularıyla değil, aklıyla hareket etmesi gerektiğini öğrenmiştir. Kardeşi Bayazıt'a karşı kin beslemez artık. Onun sağlığından endişe bile duymaktadır.

Cem'in asker kişiliğine karşı, idareci kişiliğini kullanarak hareket eden Bayazıt, bir cihan padişahına yakışır şekilde davranmakta ve Osmanlı hoşgörüsünü göstermektedir:

BAYAZIT – Müslüman hocalarına borcunu ne güzel ödüyor Avrupa! Baka paşa, donanmamız uçar gibi varsın Endülüs kıyılarına. İspanyollardan kaçan Müslüman Arapları diledikleri yere taşısın gemilerimiz

SADRAZAM – Bir de padişahım, bu Hristiyan İspanyollar Musa dininden olanları dahi yerlerinden etmişler; sığınacak ülke bulamazmış zavallılar.

*BAYAZIT – Gemilerimiz onları dahi alıp buraya getirsinler. Hangi soydan hangi dinden olursa olsun kimsenin yurtsuz yuvasız kalmasına rızamız yoktur.*³⁵⁶

Papa, Cem'in ruhsal durumundan faydalanarak Onu Hristiyanlık dinini kabul etmesini sağlamaya çalışır. Cem bu daveti kendine yakışır bir tavırla reddeder.

Cem, umutlarını hayalinde yaşatmaya çalışan, durumuna katlanmaya çalışan, bir karakterdir. Ancak yaşadıkları ruhunda onarılamayacak kadar büyük yaralar açmıştır.

Papa tarafından kandırılan Cem'in umutlarının yeşermesini ve Mısır'a gitmekten vazgeçip, Macaristan'a gitmek istediğini belirtmesinin yansındığı sahnede ise Cem ve Papa bozulan Avrupa siyasi yapısı hakkında konuşurlar:

*PAPA – Çark hızlı dönemeye başladı bir kez. Eskiden, kendi evinden çok Tanrı'nın evine özen gösterirdi insan; şimdiyse Tanrı evinin duvarlarından söktüğü taşlarla koruyor barınağını. Zenginlerin sarayları, kiliselerden daha görkemli bugün.*³⁵⁷

Cem, vatanından, ailesinden, saltanatından çok uzaktadır. Onun yalnızlığı git gide içinden çıkılması güç bir durum haline gelir. Tek dayanağı, Süleyman ve

³⁵⁵ Oflazoğlu, s. 68.

³⁵⁶ Oflazoğlu, s. 72.

³⁵⁷ Oflazoğlu, s. 84.

özellikle Sinan'dır bu gurbet ellerde. Sinan'ın sadık tavrı, Cem'i biraz olsun ayakta tutar:

SİNAN – Hepimiz insanız Süleyman, aynı mayanın sultasındayız. Ben de diyorum, Cem Sultan'ı hiç tanımasaydım, ya da tanıdıktan sonra, kaderiyle baş başa bıraksaydım onu, şimdi bambaşka bir yerde bambaşka bir hayatım olurdu. Belki bundan daha iyi, daha mutlu. Bak, demek ki bende de başlamış çöküntü, Cem Sultan'ın tek dayanağı da sarsıntı geçiriyor... Ama hayır, efendim sonunda büsbütün yıkılırsa, hiçbir zaman benim yüzümden olmayacak bu asla! Kim bilir benim tek değerim de ona hizmet etmek, ona bağlı kalmaktır belki.³⁵⁸

Cem Sultan, Avrupa için paylaşılması mümkün olmayan bir hazinedir. Bayazıt, oyunu, kusursuz sonuca götürmektedir. Şimdi Fransa kralı Cem'i himayesine almak ister. Cem ise bu durumdan rahatsızlık duymaktadır. Fakat yapabileceği hiçbir şey yoktur. Aşkına yenik düşen Helen'in gelmesi onu şaşırtır. Ancak bu şaşkınlık yerini kısa bir süre sonra kuşkuya bırakır. Cem artık duygularının sömürülmesine izin vermek istemez. Helen'e inanmak ister, ama bir yıkım daha yaşamayı kabullenmek istemez. Ne yaparsa yapsın sonunda yine duygusuna yenik düşer. Helen ise umutludur, Cem'e umut aşılar. Ona göre Fransa kralı Cem için tam bir kurtuluştur.

Babasının ölümünden sonra kendini tahta hazırlamış olan Cem, tahtından uzak kaldığı bu süre zarfında hem Osmanlı Devleti'ne, hem Avrupa'ya hem de kendine zarar vermiştir. Cem, bir öz eleştiri daha yapar. Pişmanlık duymaktadır, hatasını anlamıştır. Sinan, konuşmalarıyla güvenini tazelemek istese de Cem artık sonunun yaklaştığını bilir. Oyunun son asal düğümü de Papa'nın kadehi sunmasıyla atılmaktadır.

Helen'in hamile olduğunu öğrenmesi biraz olsun rahatlatır Cem'i. Soyunun devamı sağlanmıştır. Ancak bunu Bayazıt'ın öğrenmemesi gerekir. Aksi halde, yeni filizlenen tomurcuk bir an evvel giderilebilir. Cem ölürken bile kendinden beklenen tavrı sergiler. O yıkıma gitmektedir. Ancak çevresinin ve ailesinin bu yıkımdan etkilenmesini istemez. Bu yönüyle erdemli bir oyun kişisi, trajik kahramandır. Hiçbir zaman yanından ayırmadığı ve oyunda bir motif olarak kullanılan halısı onun vatan özlemine giderdiği tek malıdır. Son nefesini onun üzerinde onu hissederek vermek

³⁵⁸ Oflazoğlu, s. 91.

isterken varlığının yol açtığı zararı, ölümünde de yaşatmamak için Osmanlı ülkesinde defin edilmesini ister. Charles, Cem'e müjdeli haberi vermek için geldiğinde iş işten geçmek üzeredir:

CHARLES – Dilediğiniz yere gidebileceğinizi bildirmeye gelmiştim size.

*CEM – (Daha da güçlkle) Dilediğim yere gidiyorum ben.*³⁵⁹

Resimle ilgili Papa ile Cem arasında yaşanan diyalogda Cem Sultan ressamı, Tanrı'nın yarattığı dünyayı yansıtacağı düşüncesiyle Tanrılık iddiasıyla ilişkilendirmeyerek yazarın adeta sözcüsü olmuştur. Papa'nın Müslümanların, resim sanatına yönelik tavrını dile getirmesi üzerine o şu sözlerle ortak tavrı dile getirir:

*CEM – Dar görüşlüler kalırsa, Tanrı'ya özenmek kendini yaratana eş tutmaktır resim yapmak; geniş görüşlü Müslümanlara göreyse Tanrı'nın güzel dünyasına güzellikler katmaktır.*³⁶⁰

Oyunda zaman zaman geçen “Ülke çok, dünya tek” sözü simgesel bir anlatım taşımaktadır. Bu söz cihana hakim olmayı hedefleyen Cem ve Bayazıt'ın tavrını simgeleyen bir motif niteliğindedir.

Babasının ölümünden sonra Bursa'ya geçerek padişahlığını ilan etmiş olan Cem, tahta geçmek için niyetini sorgulamaksızın herkesin yardımını kabul eder ve onlara bol bol vaatte bulunur. O, adeta bu zaman zarfında hayal içindedir. Davasına inanmış bir tavır sergilemez. Hedefine ulaşmasını sağlayacak plandan yoksundur. Gedik Paşa'dan yardım bekler. Ancak sadık bir tavır sergileyen Sinan, Gedik Paşa'nın da sadık biri olduğunu vurgular. Bu aynı zamanda Osmanlı devlet yapısına tabi olan toplumun ve görevlilerin ortak tavrıdır. Onlar için devlet ve töre her şeyden hatta kişisel duygularından bile önde gelir. Yüceltilmesi, ayakta tutulması gereken öncelikle devlettir:

CEM – (Umutlanıp) Pederimin ‘Rüzgar gibi vezirim’ dediği paşa gerçekten sever, pek sayar beni.

SİNAN – Ama devleti daha çok sayar paşa.

CEM – Bayazıt'tansa nefret eder.

*SİNAN – Yasaya, töreye uygun padişah olmuş birine, nefret etse dahi, karşı gelmez Gedik Paşa; devleti tehdit edenleriyse, sevse saysa dahi kahreylemekten çekinmez.*³⁶¹

³⁵⁹ Oflazoğlu, s. 111.

³⁶⁰ Oflazoğlu, s. 81.

Sultan Bayazıt ise hem babasına saygı duyan bir oğul, hem de devletine sahip çıkmak isteyen bir padişah tavrı sergiler. Babasının çok sevdiğini bildiği için kardeşini öldürmez. Ancak onun bu tavrı göstermesinin altında yatan tek neden bu değildir. Cem'in yaşaması Osmanlı Devleti'nin lehinedir aynı zamanda.

Cem Sultan, oyununda XVI. Yüzyıl Hristiyan ve Müslüman toplumlarının kadına karşı tavrı yansıtılmaya çalışılır. Bu dönem Hristiyanlarının tüm değerlerinde olduğu gibi kadına bakışlarında da bir takım sıkıntılar vardır. Bu durumun temel sebebi din adamlarının sahip oldukları nihayetsiz yetkiyi keyfi olarak kullanmalarıdır. Hristiyan din adamlarının bu tavırlarından hareketle kadına bakışlarının da her zaman müspet olması beklenemez. Nitekim söz konusu oyunda bunun örnekleriyle karşılaşırız. Hristiyanların tutsak ettikleri şehzade Cem'i ellerinden kaçırmamak için soylu bir kadını onun kollarına itmeleri ve bunu da din adına yapmaları, hem din anlayışlarındaki hem de kadın algılarındaki çarpıklığın sahnelenmesi açısından önem taşımaktadır:

BLANCHEFORT – Prensi kaçırmak için düzenler kuruluyor. Onu buraya bağlayacak altın zincir Matmazel Helen'in yakın ilgisidir.

HELEN – Başta kolay, hatta zevkli geldi bu oyun ama sonradan güçlükler baş gösterdi

BLANCHEFORT – Bunun oyun değil, görev olduğunu düşünürsen, bunu ülken için, dinin için yaptığını unutmazsan yine kolaylaşır işin. Papa hazretlerinin her Hristiyan'a nasip olmayan övgüsü tükenmez hazinesi olacak hayatının.³⁶²

Papa'nın emriyle kendisinden cazibesini kullanarak Şehzade Cem'i oyalanması istenince; Helen, din adına ya da çıkarların korunması adına bir kadının kullanılmasını hoş görmez; bunun ülkesi için, ülkesinin kadınları için aşağılayıcı ve utanç verici bir durum olduğunu vurgular. Papa'nın bu konudaki isteklerini ileten babasına Helen şu sözlerle tavrını dile getirir:

HELEN – Böyle bir şey isteyemez Papa, isterse Papa olamaz. Yurdumun kızlarına gelince, böyle aşağılık birşeye özenirlerse, vay benim yurduma.

³⁶¹ Oflazoğlu, s. 28.

³⁶² Oflazoğlu, 50-51.

*Babacığım, kadın açlığı çeken bir erkeğin yanına nasıl gönderiyorsunuz öz kızınızı?*³⁶³

Helen'in babası iste vicdani kanaatlerinden yoksun kalmış bir Hristiyan'ın tavrını simgeler. O, Papa'nın isteklerinin tartışılmaz olduğunu düşünecek kadar bağnazdır.

İslamiyet'i temsil eden Osmanlı Devleti'nde ve toplumunda ise kadına yönelik tavrın ve algının Batı'ya göre daha ahlaki bir zeminde yer almasına rağmen sosyal yapı gereği Türk kadını oldukça pasif bir görüntü çizmektedir. Osmanlı kadınının toplumun kendilerine biçtiği rol gereği hangi statüde olursa olsun, korunmaya muhtaç, edilgen bir görünüm sergilediği görülür. Cem'in annesine ve eşine sesleniş tarzından bu edilgenliği çıkarmak mümkündür:

*CEM – Anam benim, sana da ihanet ettim; daha babam sağken dul kalmıştın sen, oğlundan başka güvencen avuntun yoktu; biricik desteğinden yoksun bıraktım seni. Hele sen, ağzı var dili yok karım, hele sen! Uzaklaştıkça daha çok duydum senin suskunluğunu, belki en çok sana yazık işledim de ondan...*³⁶⁴

Oflazoğlu, genellikle kadın unsurunu erkeğin güven ve sükun bulduğu bir sığınak olarak işlemiştir. Yazar, bu tavrını sadece siyasi mücadeleler içinde taraf olan kadın karakterleri anlatırken değiştirmiştir. Ancak, hiçbir zaman bu karakterleri ötekileştirmemiş; çelişkileriyle, hırslarıyla ve insani yönleriyle ele alarak onları anlamaya çalışmıştır. Yani onları kötülüğe sürükleyen süreci bir bütün olarak vererek bir nevi kendilerini savunmalarına müsaade etmiştir.

Osmanlı Devleti'nin töre eksenli adalet anlayışına atıfta bulunulan oyunda, oyun kişilerinin bu geleneğin etkisiyle tavırlarını belirledikleri gözlemlenir. Oyunda bu durumun trajik örneği ise Oğuzhan'ın katledilmesidir:

BAYAZIT – Paşa, şehzadenin büyük oğlu Oğuzhan gerçi iki yaşında bir yavru daha ne var ki tehlikeli bir babanın çocuğu olduğundan...

*SADRAZAM – Aynı yasa onun için dahi geçerlidir padişahım*³⁶⁵

Oyunda, Şehzade Cem'in esareti vesilesiyle, Orta Çağ Avrupa toplumunun dine olan tavrının da yansımaları görülür. Özellikle Hristiyanlık inancının din

³⁶³ Oflazoğlu, s. 51.

³⁶⁴ Oflazoğlu, s. 51.

³⁶⁵ Oflazoğlu, 43-44.

adamlarına hudutsuz imtiyaz tanınmasına dikkat çekilir. Tanrı'nın vekili ünvanına sahip olan bu kişilerin toplumsal, siyasi ya da bireysel faaliyetlerinde ahlakilik gözetmeksizin dinin kendilerini donattığı güçten yararlanmalarına atıfta bulunulur. Ağabeyiyle giriştiği iktidar mücadelesini Rumeli'ye kaydırmak maksadıyla Rodos'a giden ve orada Haçlılar'a esir düşen Şehzade Cem'i ellerinde tutmak için dini mükafatlar vaat ederek bir genç kızı onun kollarına itmeleri bunun en somut örneğidir. Helen kendisini yalancılığa ve iffetsizliğe sevk edecek bir faaliyetin içinde yer almak istemez. Özellikle bunun kendisinden din adına istenmesine şaşırarak Hristiyanlık'ı ve Papa'nın sahip olduğu yetkileri eleştirir.

Şehzade Cem ile Sultan Bayazıt taht mücadelelerinde birbirlerini bu davadan vazgeçirmek için şiire müracaat ederler. Koşuklu dramatik dille yazılan bu sahnelerde Oflazoğlu, hem bu iki kardeşin şairlik özelliklerini yansıtmaya imkanı bulur, hem de bu dili bir anlatım biçimi olarak kullanarak oyun kişilerinin tavırlarını seyirciye gösterir:

CEM – Sen gül döşekte gülerek arzuyla yatarken

Ben dikenli yatağa baş korum, nedir sebep?

Hicaz'da hacı olup tahtımı isterim de

Hakkı hukuku tanımazsın, nedendir sebep?

BAYAZIT- Madem ezel günü kısmet olmuş bize devlet,

Yazgıya razı olmuyorsun, buna sebep ne?

Hicaz'da hacı oldum diye dava kılarırsın

*Öyleyse dünya işlerine bunca talep ne?*³⁶⁶

Şehzade Cem özellikle hayatının son dönemlerinde aşk acısı, evlat acısı, ayrılık, hayal kırıklığı ve esaret gibi bireyin yaşam alanını sınırlayan sıkıntılarla çile doldurmuştur. Hayatın bu türden sıkıntıları muhakkak bireyin yaşama isteğini örseler ve bireysel tavrını etkiler, fakat şair bir ruhun şiir iklimine girmesinde bunların payı yadsınamaz.

Oflazoğlu, oyunda anlattığı dönemin edebi ruhunu gözeterek karakterlerinin tavırlarını yansıtırken bazen de kendi tertip ettiği şiirlere yer vermiştir. Şehzade Cem'in Rodos'ta tanıştığı ve giderek bağlandığı Helen'e karşı hassasiyetini dile getirirken söylediği mısralar buna örnek olarak verilebilir:

³⁶⁶ Oflazoğlu, s. 26.

*CEM – Sensiz cihan mülküne sultan olsam da
Bir nefes kapından ayrılmak istemem;
Dert ile belayı kendine yoldaş seçer
Mihnete kaygıya öyle alıştı ki Cem...*³⁶⁷

Yine Şehzade Cem'in oğlu Oğuzhan'ın ölümü üzerine söylediği manzume de yazarın şairlik yeteneği hakkında ipuçları vermektedir. Oflazoğlu Cem'in bir baba olarak duygularını dile getirirken şu mısralara yer verir:

*CEM – Sazıma bir tel daha gerildi ya
İçime küllenmez ateşler düşürürken
Üstüme kara kuşlar saldı felek.
Söndü yarınları aydınlatan ışığı,
Zindanım daha da daraldı felek*³⁶⁸

2.3.10. Yavuz Selim

Oflazoğlu'nun, tamamı 2 perdeden oluşan **Yavuz Selim** adlı oyunu, diğer tarihi oyunlarında olduğu gibi üst bilince sağlıklı biçimde uyandırmak, bilinci olabildiğince genişleterek, derinleştirmek; o zaman aynı anda, sevgiyi, nefreti, ölümü ve yaşamı, varlığı ve yokluğu kavrayıp algılayabilme durumuna yükselmiş olmayı³⁶⁹ sağlamak amacı gütmektedir. Oflazoğlu'na göre:

*“Ozan, üst bilince, yeri de göğü de kuşatan üst bilince uyanmışsa artık o dünyanın içinde idi, şimdi artık dünya onun içindedir.”*³⁷⁰

Oyunun ilk perdesinde izlenilen yer Trabzon'da şehzade sarayıdır. Selim, Osmanlı için gün geçtikçe bir tehlike konumuna gelen Şah İsmail'in, sınırlarda Osmanlı'yı çökertme girişimlerini İstanbul'a duyuramaz. Bu yüzden İstanbul'un ilgisizliğini ve bu yaşananlara karşı gösterdiği tepkisizliği, bir ihanet olarak görmektedir. Henüz ilk sayfalarda tavrını belirtmektedir:

*SELİM – İlgisizliğin, tepkisizliğin bu derecesi ihanet sayılır aslında. Ama (İç geçirip) asıl neden pederimin yaşlılığı, yorgunluğu, Devlete yeni bir baş gerek.*³⁷¹

³⁶⁷ Oflazoğlu, s. 20.

³⁶⁸ Oflazoğlu, s. 50.

³⁶⁹ Oflazoğlu, “Mutlak Avcıları”, s. 44.

³⁷⁰ Oflazoğlu, s. 44.

³⁷¹ A. Turan Oflazoğlu, *Yavuz Selim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s. 4.

Oyunu bu noktadan başlayarak çevreleyen iktidar tutkusu teması, aslında iyiye yönelik anlam bulmaktadır. Selim babasının yaşlandığını düşünerek tahta geçmek istemektedir. Onun iktidar tutkusunu yakan ateş, içerisinde barındırdığı devlet sevgisidir. O, Osmanlı'nın anlamını kavrayabilen bir şehzadedir. Devletin bütünlüğünü, gelişmesini düşünen, bunun içinde tahta geçmesinin kanaatinde ve kararlılığında olan, devletin en küçük şehzadesi ilk engel olarak, tahta şehzade Ahmet'i geçirmek isteyen sarayı karşısında bulur. Selim saray tarafından kurulan bu hesapları altüst etmeye karardır. Ne yapması gerektiğini bilen, kendine güvenen bir kişidir. Bu andan sonra izleyici de yavaş yavaş merak ögesi ön plana çıkar ve Selim'in izleyeceği tavrı beklenilmeye başlanır:

*SELİM – Engeller benim gücümü bilmekten, kendimi aşmama yardım etmekten başka hiçbir şey yapamaz. Bazen dosttan çok düşmanın yardımı dokunur kişiye. Gerçeğimizi yeni bir ışıktan görüp, gösterecek yeni bir baş gerek bize, yeni!*³⁷²

Selim'e göre Osmanlı ülkesinin bulunduğu durum hiç de iç açıcı değildir:

*SELİM – Düzen bozulmuş, yıkım iştahla bağdaş kurmuş ülkeye; toplumda sağlam kurum kalmamış. Kadılar, naipler, müftüler, müderrisler, bilginler, zahitler, müritler, şeyhler hep kokuşmuş; bir yığın sahtekarın elinde halkın kaderi. Bir yanda aşırı yoksulluk, bir yanda aşırı refah. Kimi açlıktan telef oluyor, kimi tokluktan.*³⁷³

Oflazoğlu hem bu oyununda hem de **Cem Sultan**'da Beyazıt'ı babasının gölgesi, en azından sürekli etkisi altında gösterir, **Kanuni** oyununda da, Kanuni Sultan Süleyman babası Yavuz'un dedesine isyanını daima hatırlayacaktır.

Sultan Selim, sağlam iradeli bir kişiliktir, sert taşlarla çarpışıp ülkeyi yükseltecek içindeki sırrı ortaya çıkaracaktır. Dünden bugüne ve geleceğe ülkeyi, içine düştüğü zor durumdan, böylesine kararlı ve gayretli kişiler kurtarırlar. Yeni bir baş olarak tahta geçmek, cihangir olarak bir dünya devleti kurmak Selim'in temel çatışması haline gelmiştir. Selim zekası, yöneticilik vasfı ve cihangirliği ile toplumun sevgisini kazanmıştır. Selim'in halkın teveccühünü kazanmasında üstün yeteneklerinin yanı sıra devletin kötü yönetilmesi ve diğer şehzadelerin yöneticilik vasıflarının toplum tarafından yetersiz görülmesi de etkili olmuştur. Diğer

³⁷² Oflazoğlu, s. 5.

³⁷³ Oflazoğlu, s. 5.

padişahlarda olduğu gibi onun da şair bir kişiliği vardır. Firdevsi'nin şehnamesini okuduğu görülmektedir oyunda. Kendisini ilim olarak da hazırlamış, kültürlü bir karakterdir. Ülkenin içinde bulunduğu durumdan kurtarılması onun temel hedefidir. Ayrıca cihangir olarak bir dünya devleti kurma ihtirasına da sahiptir. Gök kubbeyi temsil eden renk ve yıldızlarla dolu şuh kadın (rakkase) hayali Selim'i yönlendiren başat etmendir. Selim'in her tavrından, her hareketinden, her seferinden önce bu rakkase sahnede belirerek onun gideceği yeri ve yönü işaret eder:

*SELİM – Her gece altın benekli gökyüzü giysiler giyip,
Dünya denilen dilber oynaşım olmakta benim
Sen yokken seni düşünmek taç ve taht sahibi olmaktan güzel.
Hele görmek seni, görmek..
Her iki dünyaya bedel*

RAKKASE – (Uzaklaşırken) İstanbul'a! İstanbul'a³⁷⁴

Selim, hazırlıklı ve planlıdır, sürekli kendini aşmaya çalışan bir karakter özelliğine sahiptir:

SELİM – Atam Sultan Fatih, elindekiyle yetinseydi İstanbul bizim olur muydu şimdi? Sahip olduğumuzla yetinirsek, onu da alırlar çok geçmeden. Nitekim, öyle olmakta. İran şahı kendi mülküyle yetinmediğinden, bizim toprağımıza göz dikmekte; göz dikmekle de kalmayıp el atmakta yurdumuza³⁷⁵

Selim, devletin düzeni için uğraşan tam bir eylem adamıdır. Osmanlı Devletini yönetecek bir eylem adamı olduğu tavrını, Trabzon sancağında göstermiştir:

SİNAN – ... Kendi sancağında düzen öylesine kusursuzmuş ki, ne adam öldürme, ne ırza tecavüz hatta ne bir hırsızlık olayı... Huzur içinde yaşamış Trabzon halkı, kimse kapısını kilitlemeye gerek duymazmış³⁷⁶

Oyunda dini öğretiye yönelik tavır hem devletin bekasının temininde hem de fetihlerin teşekkülünde yönlendirici bir güç olarak kullanılmıştır. Oflazoğlu, oyununda Selim kişisini ülkenin içinde bulunduğu bunalımdan kurtarılması amacıyla Tanrı tarafından görevlendirildiği düşüncesine sevk ederek hem dini

³⁷⁴ Oflazoğlu, s. 8.

³⁷⁵ Oflazoğlu, 12-13.

³⁷⁶ Oflazoğlu, s. 19.

öğretide devletin dirliğinin ne denli önemli olduğunu hem de hükümdarın dolayısıyla halkın tavrının bu öğretiyle şekilleneceğini vurgular:

*SELİM – Tanrı beni ulu ve yaman bir işle görevlendirdi. Bunu öylesine derinden seziyorum ki.*³⁷⁷

Oflazoğlu, Bayazıt'ın içinde bulunduğu vahameti göstermek için Ahmet'in başarısızlığını ve Selim'in ne denli kudretli bir yönetici olduğunu halkın söylencesi haline getirir. Yeniçerilerin bu duruma karşı tavrı halkın tavrıyla birebir aynıdır. Yazar, Türk devlet geleneğinde askerin, ülkenin bekasını ilgilendiren konularda ne denli ağırlıklı bir tavır içine girdiğini bildiği için sarayın karşısında bir denge unsuru olarak yeniçerileri çıkarır.:

I. YENİÇERİ – Şehzadelerin hiçbiri, ne Ahmet ne Korkut ne de Şehenşah, tahtı dolduramaz. Sultan Fatih'in yerini tutamaz hiçbiri.

SİNAN – Oysa Şehzade Seli...

II. YENİÇERİ – Selim ya Selim!

YENİÇERİLER BİRLİKTE – Selim'i anlat Paşa, Selim'i!

SİNAN – Onu anlatmaya gerek var mı ağalar? (...) Sultan Selim demek hareket demektir, hayata en uygun şeklini veren, dünyayı buyruk altında tutan hareket. Devletin onurunu tek başına korumakta Selim.

III. YENİÇERİ – İran Şahı'nın kalelerini almış.

IV. YENİÇERİ – Gürcistan içlerine dalıp fetihler yapmış.

SİNAN – En önemlisi ağalar kendi sancağında düzen öylesine kusursuzmuş ki, ne adam öldürme, ne ırza tecavüz, hatta ne bir hırsızlık olayı... Huzur içinde yaşarmış Trabzon halkı, kimse kapısını kilitlemek gereği duymazmış.

I. YENİÇERİ – Peki Amasya? Şehzade Ahmet'in sancağı?

SİNAN – Her gün birkaçı cinayet, kız kaçırma, soygun, yağma, talan...

II. YENİÇERİ – Bir şehri yönetmekten aciz birine koca bir devletin kaderi teslim edilir mi?

III. YENİÇERİ – Bize Sultan Fatih gibi bir padişah gerek. Fatih'i aratmayacak tek kişi de...

*IV. YENİÇERİ – Şehzade Selim'dir.*³⁷⁸

³⁷⁷ Oflazoğlu, s. 26.

³⁷⁸ Oflazoğlu, 18-19.

Asker, devlet için daha uygun olan padişahın Selim olacağına inanmıştır. Şehzade Ahmet'in kendileri kandırmaya çalışmasına itibar etmez. Selim'in yanında saf tutmaya devam eder:

I. YENİÇERİ – Şehzade Ahmet'in niyeti bizi baştan çıkarmak.

II. YENİÇERİ- Bizi parayla pulla satın alacaklarını sanıyorlar. (...)

IV. YENİÇERİ – İran hesabına çalışan Şahkulu ülkenin altını üstüne getirirken, sınırlarda fırsat kollarken düşmanlarımızı, sadrazamla Ahmet'in oynadıkları oyuna bak.³⁷⁹

Şehzade Selim, bu yüce görevi ifa etmek için en yakınlarının dahi canına kıymaktan çekinmez. Ülkenin birliğinin İslam'ın yücelmesi anlamına geleceğinin idrakinde olan şehzade tahta geçer geçmez aslında Müslüman olan, uygulamalarıyla şirke düşen İran Devleti üzerine bir sefer düzenlemek ister; ancak asker aynı dine inanan devletlerin savaşmasına hoş bakmayınca dini otoriteden fetva alır. Böylece dinin toplumsal tavır üzerindeki gücünü yansıttığı gibi Şiiiliğin de İslam öğretisiyle ters düştüğünü ya da dini saptırdığını vurgular.

Şah İsmail ve ordusunun da Müslüman olması sefer hazırlığındaki orduda tedirginlik yaratır. Asker, gerek dini açıdan gerekse töre açısından kardeş kanı dökmenin huzursuzluğu içerisinde. Sultan Selim bu durumun farkına varır ve fetvasını alır:

MÜFTÜ – Şah da Şah'a uyup doğru yoldan azanlar da haza kafirlerdir ve dahi bu sapkınların topluluklarını dağıtmak, ortadan kaldırmak bütün gerçek Müslümanlar için vacip hatta farzdır. Gerçek İslam adına kılıç çekenin keskin olsun kılıcı! Bunlarla çarpışırken ölenler şehit olup cennete gideceklerdir.³⁸⁰

Oflazoğlu, Selim karakterini kurgularken muhtemelen peygamberlerin Tanrı ile iletişimlerinden etkilenmiştir. Böylece hem Sultan Selim'e kutsiyet kazandırmış hem de Osmanlı toplumunun dine olan tavrının ne denli değerli olduğunu yansıtmıştır sahnede. Ayrıca Oflazoğlu başta Selim olmak üzere oyunun diğer kişilerinin tavırlarının daha net görülebilmesi için hem olağandışı ve gizemli hadiselerle başvurur hem de folklorik motiflerden yararlanır.

³⁷⁹ Oflazoğlu, s. 38.

³⁸⁰ Oflazoğlu, s. 57.

Yaptıklarının yapacaklarına örnek teşkil ettiği mesajı çıkarılan Selim'in, en önemli destekçileri Osmanlı ordusudur. Yeniçeriler ve diğer asker ocakları da Selim'e destek veren bir tavır sergilerler. Onlara göre tahta layık olan Selim'dir. Askere bu duyguyu aşıl原因an kişilerden biri olan Sinan Paşa, oyunda sadakati ve görev adamı kişiliğiyle sivriltilmiş bir tiptir.

Sinan Paşa, Selim'in tavırlarının belirmesinde etkin rol oynar. Onun takındığı tavır, tıpkı padişahının tavrı gibidir. Padişahını cesaretlendirir, canlandırır. Mısır seferinde diğer vezirler tereddüt yaşarken o kesin ve kati cümlelerle konuşur:

SİNAN - Bu yola çıktıktan sonra, hele bunca yol almışken geri dönmek büyük bir yıkıma yol açar Padişahım. Ölmek var dönmek yok.³⁸¹

İkinci büyük destekçisi ise hanımı Hafsa Sultan'dır. Selim bu açıdan değerlendirilecek olursa çok şanslı bir padişahdır. Zira arkasında, iktidar hırsına bürünmüş ve bu uğurda en sevdiği varlıkların kaybını bile gözü görmeyecek kadar tutkulu Kösem ya da Hürrem gibi bir kadın değil, tüm varlığıyla kendisini Selim'e destekçi kılmış bir Hafsa Sultan durmaktadır. Hafsa Sultan'ın şehzadesine söylediği sözler onun tavrını örnekler:

HAFSA SULTAN – Baban, hükümdar olmak için doğmuştur, hem de büyük bir fatih, bir cihangir olabilmek için³⁸²

Selim, güçlü ve kararlı yapısı sayesinde tahta geçer geçmez Fatih Kanunnamesi gereği devletin dirliğine kasteden kardeşlerini ve yeğenlerini öldürterek ülkedeki kargaşaya son vermiştir. Oflazoğlu, bir yandan bu tavrın olumlu sonuçlar doğurduğunu diğer yandan da Şehzade Süleyman şahsında kutsal bir amaç uğruna olsa da insani olmadığını belirtir:

SÜLEYMAN – Amcalarımın, amcaoğullarımın başlarına gelenler perişan ediyor beni anacığım. Bu nasıl iş? Babam nasıl veriyor bu idam kararını?

HAFSA SULTAN – O, kararlardan sonra günlerce yemek yemiyor, geceler boyu uyku tutmuyor gözleri; kısacası baban keyfinden vermiyor o kararları.

SÜLEYMAN – Devletin bütünlüğü, ülkenin bölünmezliği için demek istiyorsun. Yine de 'Olmaz, olamaz, olmamalı bu' diyor içimden bir ses³⁸³

³⁸¹ Oflazoğlu, s. 64.

³⁸² Oflazoğlu, s. 20.

³⁸³ Oflazoğlu, 52-53.

Sultan Selim için devletin bekası o kadar önemlidir ki bırakın suç işlemeyi ülkenin menfi amaçlarının gerçekleşmesini geciktirme ihtimali olan şahsiyetler dahi ortadan kaldırılmıştır. Yavuz Selim'in şu sözleri bu tavrın uygulama aşamasındaki katılığı göstermesi bakımından dikkate değerdir:

*SELİM – Büyük amaca, cihan devletinin kurulmasına katkıda bulunan herkes makbuldür katımda. Ancak bu amaca doğru ilerlerken karşıma çıkanı, kim olursa olsun, hiç duraksamadan yok edeceğim. Kutsal amaç, yapılanları haklı çıkaracaktır.*³⁸⁴

İran Seferi sırasında idam edilen Hemdem Paşa ile aynı suçu işlediğini iddaa ederek yargılanmak maksadıyla huzura çıkan Kazasker Cafer'in kendisinin cezalandırılmasına yönelik tavrı da adalet kavramına yönelik tavrın sembolüdür:

CAFER – İran seferindeki ayaklanmalardan ben de sorumluyum, ordunun geri dönmesini isteyenlerden biri de bu kulunuzdu.

SELİM – O zaman suçsuz bulunmuştun sen.

CAFER – Suç iyi gizlendiğinden. Oysa durum ve şartlar aleyhimdeydi.

SELİM – Yaaa... Madem öyle, kazasker olarak kendi hakkında sen ver kararı.

*CAFER – Öbür suçlular için verilen hüküm benim için dahi verilmelidir. (...) Suçumun cezası ölümdü hünkarım.*³⁸⁵

Selim, çevresinde korkuyla hayranlığı aynı anda uyandıran bir tavır sergiler. Ahmet'in İstanbul'a davet edildiğini duyunca Trabzon'u terk ederek oğlu Süleyman'ın yanına Kefe sancağına gelir. Niyeti, Ahmet İstanbul'a girmeden başkenti ele geçirmektir. Bu konuda Süleyman'ın Kırım Han'ından yardım isteme teklifine verdiği cevap onun ne kadar gururlu bir tavrı olduğunu da göstergesini teşkil etmektedir:

*SELİM – Kendi çabamla kazanmalıyım tahtı. Başkasının sağladığı iktidara başkası ortak olur*³⁸⁶

Genel olarak tarihi oyunlarında 'iktidar tutkusu' temasını işleyen *Oflazoğlu*, bu oyununda da aynı temayı üstüne birçok vurgu yaparak işlemektedir. Devletin başına geçen, başkasından yardım alırsa o kişi başarılı olamaz. İktidara tek başına ve kendi

³⁸⁴ Oflazoğlu, s. 68.

³⁸⁵ Oflazoğlu, 87-88.

³⁸⁶ Oflazoğlu, s. 25.

gücü ile talip olan Selim, babasıyla çarpışmayı da göze alır. Çünkü Selim, devletin başına geçme ve devleti idare etme görevini ona Tanrı'nın verdiğine inanır. Ve bu tavrı oyun boyunca sahnede kendini gösterir:

*SELİM – Tanrı beni, ulu ve yaman bir işle görevlendirdi. Bunu öylesine derinden seziyorum ki...*³⁸⁷

Babasına karşı girdiği savaşta yenilmesine rağmen, ordu gözünde büyük bir sempati kazanan Selim'e babası bile hayran olmuştur. Şehzade Ahmet, Maltepe'ye kadar gelmesine rağmen, asker tarafından istenilmediği için İstanbul'a giremez. Askerin bu sahnede tavrı nettir. Şehzade Ahmet, istenilmeyen padişah namzedidir. Daha sonra babasının buyruğu ile İstanbul'a gelen Selim, tahta oturur. Ahlaki değerlere sahip bir kişilik olan Selim, babasının gönlünü de hayır duasını da almayı başarır. *Oflazoğlu* öteki eserlerinde olduğu gibi başlıca kişilerini dar bir mekanda konuşturmakla yetinmez, onların çok canlı, bazen dost, bazen düşman bir çevre içinde bulunduklarını, seyircisine duyurmak amacıyla, gerekli kişileri daima konuşturur. Burada asıl söz sahibi olanlar ve Yavuz'un en yakınında bile ne kadar tehlikeli insanların bulunduğunu gösteren Yeniçeriler söz konusudur. Fakat onlar da bu yiğit hükümdara zaman zaman isyan etseler de, saygı duyan bir tavır sergilerler.

Selim'in karakterinin bir başka özelliği ise, kendini bilmek ve kendine güvenmektir. Yeniçerilerin kendisini tercih etme nedenlerini iyi bilir. Çünkü bu tahtı dolduracak kişinin kendisi olduğunu askerler de bilmektedirler. Bir ideali vardır. Onu, bu ideale taşıyacak planları da muhakkak vardır. Sözleriyle tavırları birbirine uyan bir eylem kişisidir. *Oflazoğlu*, Selim karakteriyle, Türk devletini, çağdaş dünya devleti haline getiren ve gerektiğinde aynı işi şimdi ve gelecekte de yapacak olan bir karakter tavrını çizmiştir. Bu da Türk toplumundaki bireyin tavrıdır.

Selim'in, tahta oturmasından sonra şehzadelerin başlattığı ihanetler ve bölücü hareketler karşısında aldığı tavır, onun tedbirli devlet adamı özelliğini yansıtar. Yavuzluk devlet için, devletin devamı içindir. Devletin bütünlüğü ve devamı için Selim, bütün kardeşlerini ve yeğenlerini öldürtür. Üzülür, ancak verdiği karar kendi kişisel hırslarını tatmin için değildir:

*SELİM – İçim yanıyor. Çok ağlayacağım, evet, ama ülkenin güvenliği daha önemlidir benim gözyaşlarımdan.*³⁸⁸

³⁸⁷ Oflazoğlu, s. 26.

Devletin düzeni ve devamı için kişinin ve kişilerin çıkarları mevzu bahis olamaz. Selim, duygusal davranan bir devlet adamı değildir. İran’a Şah İsmail’e karşı sefere çıkmaya hazırlanan Selim, karşısına çıkan ‘din ortaklığı’ engelini de yine aklını kullanarak aşar. Müftüden izin alarak, İran üzerine sefer hazırlığına girer: Onun bu tavrı eylemlerinde kesin bir dayanak noktası yaratmak istemesindendir:

*SELİM – Kanun ve kaideler Allah yapısı değil ki... Unutmayın ki, bu Şahın cezbesine kapılıp sapıtanlar onu Tanrı yerine koymaktalar, evet, “Allah Allah” diye değil, “Şah Şah” diye savaşmakta Şah İsmail’in askerleri.*³⁸⁹

Şah İsmail üzerine yürüyen Selim’in amacı, masum insanlara yapılan haksızlıkların hesabını sormaktır. Selim’in ordusu üç ay boyunca yürür, ancak, Şah İsmail’in ordusuyla karşılaşamaz. Bu durum askerin moralini bozar, ordu da panik yaratır ve askerin dönmek istemesine neden olur. Selim bu kez kendi askeriyle karşıtlık içerisine girmiştir. Sultan Selim’in burada söylediği şu sözler ve tavrı, hem onun toprak ve devlet anlayışını ortaya koyar hem de rakibinin sinirlenip onun üzerine gelmesini amaçlar:

*SELİM – Bir hükümdarın toprağı onun nikahlısı gibidir*³⁹⁰

Selim, amacına ulaşabilmek için sevdiği her şeyden ödün verebilecek kadar kararlı bir karakterdir. Çünkü amacı kutsaldır. Bu uğurda çok sevdiği, asker tarafından ricacı olarak gönderilen çocukluk arkadaşı Hemdem’i bile kaybetmekten çekinmez:

*SELİM – Bu sevgiden daha ağır basan bir şey var. Düzen. Düzenin bozulduğu yerde hiçbir şey barınmaz. Sevgi bile. Sevginin ve değerli bütün şeylerin hatırı için bağrıma taş basarak... Baltacılar! Götürün! Büyük amaca, cihan devletinin kurulmasına katkıda bulunan herkes makbuldür katımda. Ancak, bu amaca doğru ilerlerken karşıma çıkanı, kim olursa olsun, hiç duraksamadan yok edeceğim. Kutsal amaç yapılanları haklı çıkaracaktır.*³⁹¹

Halkının istediği ve askerin seçtiği bir yöneticidir Selim. Eyleme geçmeden önce gücünü onlardan alır. Halka ve askerlere dayanır. Kendisi için, kendi hırsları

³⁸⁸ Ofazoğlu, s. 52.

³⁸⁹ Ofazoğlu, 56 -57.

³⁹⁰ Ofazoğlu, s. 63.

³⁹¹ Ofazoğlu, 67 – 68.

doğrultusunda, kendi adamlarının menfaatlerine sahip çıkmak için davranan bir yönetici değildir. O, devlet ve milleti için padişah olmuştur. Halka ve askere göre Selim devlete gerekli ve saltanata layık kişidir. Halk onda Fatih'in ruhunun yaşadığını düşünmektedir. Buna rağmen o, askerin en küçük densizliğini kabul etmez. İsterlerse tahtı bırakıp gitmeye bile razıdır.

Kişi olarak veya lider olarak her insan, insanlığın bir üyesidir. İnsanlığın bir üyesi olarak, her insanın, dünya insanlığının, insan olma şerefiyle yaşayabilmesi için bazı sorumlulukları vardır. Her insan bu sorumluluklarını ve görevlerini yerine getirmek zorundadır. Selim, bu evrensel değerleri bir lider, bir padişah olarak temsil eden ve buna göre hareket eden kişidir.

Selim'in diğer bir özelliği de düşmanını küçümsememesi, yeri geldiğinde düşmanını cesaretinden ve mücadelesinden ötürü takdir etmesidir. Bu onun üstün bir devlet adamı tavrından ileri gelir:

SELİM – Gerçekten güzel dövüşüyor İsmail³⁹²

Edebiyat yönüne daha önce vurgu yapmıştık. Selim'de şairdir, edebiyattan ve müzikten anlayan bir devlet adamıdır. Sefere gittiği yerlerden sanatkarları İstanbul'a getirir. Tebriz'den, daha sonra dostu, arkadaşı olacak Hasan Can'ı getirir. Hasan Can, bilgili, kültürlü iyi bir bestekardır. Rakibi Şah İsmail'in yazdığı bir şiir eline geçince Şah'ı kıskanma noktasına varan, ancak onu övmeyi ve takdir etmeyi de asla ihmal etmeyen bir tavır sergiler Selim:

SELİM – Bak sen, ne güzel şey bu böyle! İsmail'in Hatayi mahlasıyla şiirler yazdığını biliyordum. Doğu'daki halkımızı bunlarla baştan çıkarmaya çalıştığını da. Ama şiirin doruklarına çıktığından haberim yoktu. Tanrı'nın şekline dönüştürmek evreni. Müthiş bir şey bu! Cesur ve çarpıcı.³⁹³

Rüyalara büyük önem vermektedir. Hasan Can'ın görmediği rüyayı Hasan Ağa görmüştür. Rüyada Mekke ile Medine'nin hizmeti Selim'e ısmarlanmıştır. Bu rüya Selim'in tavrını da açığa çıkarır:

HASAN AĞA – Arap'a benzer, nur yüzlü kişiler ellerinde sancaklarla gelmişler sarayın kapısına; içlerinden biri Hasan Ağa'ya buyurmuş ki...(.) Bizi Tanrı elçisi gönderdi. Selam etti Selim Han'a. (...) Ben Ali Bin Talip, bunlarda Peygamberimizin yoldaşlarındandır; en önde gördüklerin de

³⁹² Ofazoğlu, s. 75.

³⁹³ Ofazoğlu, s. 59.

Hazreti Ebubekir, hazreti Ömer ve hazreti Osman. (...) Var git Selim Han'a haber ver, Mekke ile Medine'nin hizmeti ona ısmarlandı.

*SELİM – Biz görevli kılınmadıkça hiçbir yönde adım atmıyoruz. Bütün işaretler Mısır'a yöneltiyor bizi.*³⁹⁴

Kısaca söylemek gerekirse Selim, aklıyla ve kalbiyle yapacağı eylemleri, takınacağı tavrı tam olarak benimser; düşünür, araştırır, inceler ve uygular. Selim aynı zamanda bir yönetici olarak tarihini de iyi bilir. Tarihden ders alır. Anadolu'ya gelip Yıldırım'ı yenen Timur'u düşünür. Mısır'a yürürken belirli noktalara iase merkezi kurar.

Davranışlarında tutarlı ve akılcıdır. Karşısına silahlı olarak çıkan Mısır elçisine:

*SELİM – Çirkin bir davranışa çirkin bir davranışla karşılık vermek, dünyamızı çirkinleştirmeden başka ne işe yarar. Diyerek hoşgörülü davranır.*³⁹⁵

Büyüyüp güçlenerek ve güçlenip büyüyerek kendini dünyaya kabul ettirmeye çalışır. Kendini bütün insanlık için sorumlu sayar. Adil, insani, evrensel bir düzeni amaçlamaktadır. Kurduğu düzende her insanın kendini bilmesine zemin hazırlar:

*SELİM – Öyle bir dünya kurmalı ki o dünyanın düzenbağı mükemmel olmalı ve orada herkes Kazasker Cafer Çelebi gibi kendi hükmünü kendisi vermelidir*³⁹⁶

Bundan sonra Mısır seferine çıkılır. Selim yine bulunduğu yerden hareketle dünyayı düşünür. Dünya devletini kurma, dünyayı kavrama bulunulan yerden başlamakla olur. Kendine özgü kuralları olan Selim, kararları uygulamada acele etmez:

*SELİM – Ben hiç acele etmem. Olsa olsa olgunlaşan bir iş için geç kalmaktan korkarım.*³⁹⁷

Bir lider, bir padişah geleceği olan şehzadesini de iyi yetiştirmelidir. Selim de oğlunu bir padişah olarak hazırlar. Verdiği öğütler, gelecekte Süleyman'ı padişah olarak gören, padişah babanın, öğütleridir:

³⁹⁴ Oflazoğlu, 81-82.

³⁹⁵ Oflazoğlu, s. 85.

³⁹⁶ Oflazoğlu, s. 93.

³⁹⁷ Oflazoğlu, s. 90.

*SELİM – ...Mücevher artırma, hüner artır. Zira hünersiz kişinin hiç kimseye yararı yoktur, belki kendisine dahi faydası dokunmaz.*³⁹⁸

Oğluyla olan bir başka diyalogunda ise Süleyman'a erkek olmanın vasıflarından bahsederek, kadın erkek ayrımına değinir Selim:

*SELİM - ... Pek güzel, giyimin dahi göz kamaştırıcı. Lakin Süleyman'ım sen böyle donanırsan validen nice giyinsin?*³⁹⁹

Bu söz bir babanın hele hele padişah bir babanın, oğlunun eğitime ve yetişmesine ne kadar hassasiyetle eğildiğinin bir göstergesidir. Oğlunu azarlamak yerine, daha az vurucu ama etkileyici cümlelerle sonuca gider.

Oflazoğlu, Selim'le ilgili tarihlerin kaydettiği, Selim'in yaşayışıyla seçtiklerini canlı durumlar halinde sunar. Selim'de özellikle, Türk milletine liderlik yapacakların karakteristiklerini, ana çizgiler halinde, göstermeye çalışmıştır. Selim, feth edilmesi gereken yere yani 'Kızıl Elma'ya yönelmiştir. Ülkenin ve milletin çıkarlarını düşünür. Hedef; bütün insanlığın, insan olarak, insan olma şerefini tadarak, yaşamasını sağlamaktır. Bu hedefini gerçekleştirmek için çalışır:

*SELİM – Amacımız, Mısır sultanının hazinesi değil, Mısır'ın kendisidir. Kutsal topraklar, Mekke ve Medine'yi almak, oraların hakimi olmak için değil, oraların hadimi... hizmetkarı olmak içindir*⁴⁰⁰

Selim, ileri görüşlüdür. Her iki seferin başarıya ulaşması, Avrupa'yı dize getirmek için gereklidir. Ancak bunları başarmak kolay değildir. Bu kez de vezirleriyle karşıtlığa düşmektedir. Özellikle II. Vezir'in sözleri ve takındığı tavır, Selim'i çıktığı yoldan geri döndürme amacı taşır:

II. VEZİR – Avrupa'ya yürüseydik, zengin ülkelerden bol ganimetle dönerdik. Mısır'a varmak için uçsuz bucaksız çöller aşmak gerekecek. Develerin, hörgüçlerine kadar gömüldüğü korkunç çöller. Zararın neresinden dönülse kardır.

SELİM – Asker gibi değil, tüccar gibi konuşursun paşa. Biz, Mısır'ı feth etmek için çıktık yola. Mısır bizim olmadan cihan devleti kurulamaz.

*I. VEZİR – Mısır ordusundan çok çölle savaşmak zorunda kalacağız*⁴⁰¹

³⁹⁸ Oflazoğlu, s. 94.

³⁹⁹ Oflazoğlu, s. 93.

⁴⁰⁰ Oflazoğlu, s. 99.

⁴⁰¹ Oflazoğlu, s. 100.

Sonuçta Selim bu yolda vezirinden vazgeçmeye hazır olduğunun tavrını gösterir.

İyi bir komutan, düşmanlarını da takdir eder. Savaşta yenmek de yenilmek de her başbuğun başına gelebilir. Yurdunu yiğitçe savunan komutana herkes takdirle bakar, hayran kalır. Selim’de Tumanbay’ı bu yönüyle çok beğenir:

TUMANBAY – ...Aynı durumda ben sizin kadar cömert davranır mıydım, bilmem.

SELİM – (gülümseyerek) Ne şüphe! Beni sizin gibi bir hasımla karşılaştırdı diye şükrediyorum Tanrı’ya⁴⁰²

Tarihi gelişim çizgisiyle **Yavuz Selim** de din ve devletin, mülk ve milletin devamını, geliştirilmesini, çağdaş dünyada yerini almasını sağlayacak bir lider gösterilmeye çalışılmıştır.

Oflazoğlu’na göre gerçek çağdaşlık, şimdiyle yetinmez, şimdiyi geçmişteki köklerine, gelecekteki dallarına açmaktır gerçek çağdaşlık.⁴⁰³

SELİM - Savaşlar, tartışmalar sonucu ortaya çıkan gerçekler bizden sonrakilerin, dahası bütün insanların işine yarayabilir pekala. Her davranışımızla insan denilen varlığı da kollamamız gerekir. Yoksa yalnızca kendimiz için yaşamış oluruz.⁴⁰⁴

Başarılı bir padişah, iktidar gücüne sahip bir lider, yaptıklarını kendisi için yapmaz. Ülkesi, milleti ve dünya insanlığı için yapar. Dünya insanlığına hizmet edebilmek için dünya da düzen bağıni kuracak, akla, kalbe, siyasi, ekonomik ve askeri güce sahip olmak gerekir. Bu yüzden Mısır’ın çok değerli lideri Tumanbay, ülkenin güvenliği, devletin esenliği uğruna kardeşlerini dahi gözden çıkaran Selim tarafından halkın arasında dolaştırılır ve şehrin en işlek yerinde idam edilir.

Selim’in temel çatışması, tavrı ve ideali oyun boyunca cihan devletini kurmaktır. Bütün eylem ve çalışmaları bu ideale dönüktür. Hedefi için dünyada her türlü fedakarlığı yapan bir karakter olarak çizilmiştir. Hırslı, azimli, kararlı, cihan devletinden başka dünyası olmayan bir insan tavrı sunar. Büyük bir idealist, ancak birçok insani yaşayış nimetlerinden yoksundur. Karısı Hafsa Sultan ve oğlu Süleyman’a ayıracak vakti bulunmamaktadır:

⁴⁰² Oflazoğlu, s. 109.

⁴⁰³ Oflazoğlu, *Mutlak Avcıları*, s. 78.

⁴⁰⁴ Oflazoğlu, *Yavuz Selim*, s. 46.

SELİM – Dünya bir hükümdara yetmeyecek kadar küçük olduğu halde, batı da taç sahibi hükümdarlar bulunması ayıptır bizim için. Benim gafletimden senin de ihmalinden ileri gelen bu tatsız duruma son vermek üzere hazırlık göresin paşa⁴⁰⁵

Sonsuz bir iktidar arzusu, giderek hırsa dönüşen ve kontrolden çıkan, insani boyutları aşan bir ölçsüzlük halini alır. İnsan sınırlarını zorluyor. Bazı değerler uğruna büyük acılara katlanmak, sırasında canını dahi düşünmemek gibi insan için daha ömürlü, daha kalıcı bir şeyler de vardır. Selim karakteri, yüce değerler uğruna sınırları zorlayan, tehlikenin üstüne giden, cesur korkusuz, önden saldıran bir karakterdir.

Batıya sefere çıkmak üzere hazırlık yaptıran Selim, “kendisi küçük, tehlikesi büyük” bir çibana yenik düşer. Hasan Can’ın, dinlenme ve seferi erteleme teklifine karşı çıkar. Çıktığı seferden dönmeye razı olmayan Selim, yaptıklarının bir özetini sunar. Bu, *Oflazoğlu*’nun sunduğu Selim karakterinin, yine Selim’in ağzından bir yansılanmasıdır. Ana çizgileriyle Selim şöyle tanıtılır:

SELİM – (soluk soluğa gezinerek) Zorba diyorlar, kanlı zalim diyorlar benim için. Gerektiğinde öyleyim gerçekten. Ama kimlerdir benim ortadan kaldırdıklarım? Ya görevlerinde kusurlu olanlar, ya büyük amaca karşı çıkanlar, ya da ülke bütünlüğünü tehlikeye sokanlar. Her halde kendi amacına uygun olarak böyle yarattı beni Tanrı. Benim yaptıklarımın yapılabilmesi için, benim gibi biri gerekiyordu mutlaka. İşim bitene kadar hiç kimse, hiçbir güç önleyemez beni; işim bitince de çeker giderim. Ey gönlüm, dünya sattı da seni Tanrı satın aldı. Gül, perde arkasına çekilince feryada başlar bülbüller.(Gözleri boşlukta)Tanrı, görmeme engel olan perdeleri açar bir gün! Sevgiliyle aramızda engel bu varlık. Ey Selim, kaldır bu engeli aradan! Cihana padişah, aşka kul olmuşuz...⁴⁰⁶

Selim hakkında en doğru tespiti oyunda saygının, güvenin ve sadakat tavrının temsilcileri olarak gördüğümüz Sadrazam Piri Paşa ile Selim’in can yoldaşı Hasan Can yapar:

PİRİ – Öbür hükümdarlar taç ve tahtlarıyla övünürler. Taç ve taht onunla övünürdü.

⁴⁰⁵ Oflazoğlu, s. 141.

⁴⁰⁶ Oflazoğlu, 147-148.

*HASAN – Ecel şerbetini erkenden içti. Atla şahlanırken kanatsız uçtu.
Dünyayı dar bulup göklere göçtü⁴⁰⁷*

Yavuz Selim, sahip olduğu kişilik özelliklerinden dolayı çevresi tarafından da korkuyla yaklaşılan bir kişidir. Hatta en yakını olan aile bireyleri dahi Selim'in yanında kendilerini güvende hissettikleri kadar aynı zamanda endişeyi de barındırırlar içlerinde. Bu konuda Şehzade Süleyman ile Hafsa Hatun'un konuşmaları diğer oyun kişilerinin Selim'e karşı takındıkları tavrın da bir örneğini oluşturur:

*SÜLEYMAN – Babamın yanıdayken gece pusulasız bir gemideyim sanki,
gök kapalı, yön belirsiz, her an bir yıldırım düşecek gibi.*

HAFSA SULTAN – Çok mu korkuyorsun babandan?

SÜLEYMAN – Sen korkmuyor musun?

*HAFSA SULTAN – Doğrusu ondan korkmuyorum diyen yalan söyler
mutlaka...⁴⁰⁸*

Yazar diğer tarihi oyunlarında olduğu gibi, Yavuz'un savaştığı kişileri küçültmez. O'da ataları gibi, büyük düşmanlarla savaşmış ve onları yendiği için büyüklüğe hak kazanmıştır. Hele yiğit olanlarını takdirden kendini alamaz. Tumanbay böyle bir düşmandır. Savunmasını, yiğitliğini beğendiği Tumanbay'ı öldürtmek istemese de, bir düşman kahramanını halk içinde efsaneleşmesine de izin veremez. Bu çatışmalı duygu ve düşünceler esere büyük bir başarıyla yansıtılmıştır.

Oflazoğlu bilindiği gibi Osmanlı tarihinden konusunu alan **Deli İbrahim**'i yazdıktan sonra, bu büyük hazineye sık sık dönmüş, dünyanın büyük edebiyatçıları gibi o'da milletlerin hafızası olan tarihi, insan gerçeği açısından sık sık yoklamıştır. Tarihin bizden çok uzaklarda izlenimini veren insanların temel duyguları ve davranışları bakımından bugünkülerden pek de farklı olmadığını, bu oyunlar çok etkili bir şekilde gösterilmiştir.

Oflazoğlu ihtiraslı, entrikacı veya fedakar insanları getirildikleri sorumluluk gerektiren mevkilerdeki davranışlarını anlatırken bu davranışları ortaya çıkaran çeşitli etkileri de ele almıştır. Böylece, genel davranışların özelleştirilmesi, o kişilerin şahsiyetlerini ortaya çıkardığı gibi, onları insan gerçeğine de bağlamaktadır. O eserlerinde iyi ile kötünün çatışmasını verirken iyinin elinde de kötülerin silahı

⁴⁰⁷ Oflazoğlu, 150 -151.

⁴⁰⁸ Oflazoğlu, 21-22.

bulunduğuna dikkati çeker. Kötünün dilini bilmeyen ve gerektiğinde onu kullanamayan iyi, kötü ile savaşıamaz.

Oflazoğlu'nun tiyatro ve dil anlayışı üzerinde yazdığı denemeleri okuyanlar, onun sağlam bir bilgiye sahip olduğunu ve gelip geçici modalara hiçbir zaman itibar etmediğini fark edeceklerdir. O modalara asla kapılmadan, sanat anlayışında bir zamanlar çok moda olan 'kendini yeniledi, kendini aştı' türünden günlük övgülere itibar etmeden ulaştığı sanat anlayışını hep kendi kendisi olarak devam ettirmesini bilmiş, klasik bir yazardır.

2.3.11. Kanuni Süleyman

Hem Kanuni Hem Muhteşem

Kanuni Süleyman adlı iki perdelik tragedyasında *Oflazoğlu*, özellikle oğlu ve saltanatını devam ettirecek güçlü ve yetenekli varisi Şehzade Mustafa'yı öldürten Kanuni Süleyman'ı oyun kişisi olarak ele alır. Bu oyunun seçilmiş gerçeklerinin merkezinde her yönüyle bir insan, bir aile reisi, bir baba, bir aşık şair; adil ve kahraman bir padişah olarak, Kanuni Sultan Süleyman'ın tavrı vardır. Bütün bu özelliklerinden sentezleyerek *Oflazoğlu*, kendi oyun kişisi olan Kanuni Sultan Süleyman'ı kişileştirmiştir. Kanuni'nin tragedyaya kahramanlığına olan uygunluğunu *Oflazoğlu* oyunu yazmadan on yıl önceki yazısında şöyle belirtiyor.

*“Kanuni Süleyman, tragedyanın ilgi alanına girmez. O büyük zaferlerin mimarı olan görkemli hakan, ancak oğullarını öldürtmek zorunda kalırken tragedyaya sanatına uygun bir kişi haline gelir. Herkesin saygısını, hayranlığını kazanmış biri nice saygın nedenlerle olursa olsun, oğlunu öldürtürken bir anlamda büyük bir suç işlemektedir ki, buna da hybris diyor Aristoteles, yani sınırını aşma, ölümlü ile ölümsüz arasındaki dengeyi bozma, karakterin aksaması yüzünden kural dışına sapma”*⁴⁰⁹

İki perdeden oluşan eserin ilk sahnesinde şehzade Mustafa'nın öldürülmesi olayı Süleyman, Rüstem Paşa ve şair Taşlıcalı Yahya arasında konuşulmakta ve değerlendirilmektedir. İkinci perdenin sonucunda da aynı sonuca varılır. Oyun, sondan başlatılmış, daha sonra oyunun başına dönülmüş ve şehzade Mustafa'nın

⁴⁰⁹ Oflazoğlu, *Tragedya Sanatı*, s. 278.

Manisa sancağına gönderilmesi olayına geçilerek, Mustafa'nın öldürülmesine kadar olaylar sıralanmıştır.

Baştan sona sıralanan olaylarla oyunun eylem planı adım adım, sebep sonuç düzeninde kurulmuştur. Oyun kişisi olan Süleyman'ın hem padişah-sultan olarak, hem bir insan olarak, hem de bir aile babası olarak karakteri tanıtılmıştır. Olaylar, olaylara karşı Süleyman'ın tepkisi, psikolojik, duygusal ve düşünsel değişimi, diyalogları, davranışları, idealleri, inançları, kabulleri, toplumsal durumu ifade edilmiştir. Hareketlerinin nedeni açıklanmış, eğilimi belirtilmiş, Süleyman'ın belli bir davranış bütünlüğü içerisinde olması sağlanmaya çalışılmıştır.

Oflazoğlu, Süleyman'ı olaylara, durumlara karşı aldığı tavırlar, kararlar, yaptığı eylemleri - sözleriyle tanıtmaya yolunu seçmiştir. Her olay halkası ve onu oluşturan anlam birlikleri oyun kişisi Süleyman karakterinin çeşitli yönlerini yansıtır.

Sultan Süleyman'ı tragedya kahramanı yapan temel çatışması, hem kanuni hem de muhteşem olan birinin, nasıl olurda oğlunu öldürecek bir konuma gelmesidir. Kanuni, iyi insanla kötü insanı, iyi ile kötüyü, dünyaya ait bütünü anlayan, kavrayan bir kişidir. Rüstem'in şairlere hakaret etmesine karşı onları yüceltmektedir:

RÜSTEM – Zevzek, hayal müptelası asalaklar

SÜLEYMAN – Onlara yeterince kulak tutmadığım için geldi bunlar başıma.

*Şairlerin sözleri Tanrı'nın ocağından saçılan kıvılcımlardır*⁴¹⁰

Süleyman bir ara şair Yahya'ya dönerek kendi içindeki çatışmayı, bu şairin sözleriyle dile getirir:

SÜLEYMAN – Hazreti Ömer benzeri adil, öyle mi Yahya!.. O kadar adil ki,

*hiç günahı olmayan oğlunu telef ediyor. Bu ne biçim adalet Süleyman?*⁴¹¹

Oyunda Süleyman'ın kendine sorduğu asıl soru, içinde kaldığı asıl çatışma, budur.

Süleyman'ın sanatkara, şaire verdiği değer ve şaire ait özellikleri ve tanımı ortaya konur. *Oflazoğlu*, Süleyman'ın sözleriyle şairlerde bulunması gereken özellikleri belirtir.

Süleyman'ın az önceki sorusuna Yahya şu cevabı verir:

⁴¹⁰ A.Turan Oflazoğlu, *Kanuni Süleyman*, Yüksek Öğretim Kurulu Matbaası, Ankara, 1997, s. 9.

⁴¹¹ Oflazoğlu, s. 9

YAHYA - “Herkesin hakkını vermek isteyen en çok kendine haksızlık eder”⁴¹²

Oysa Kanuni adını taşıyan o sıfatı kullanan birisi başka türlü davranamaz. Davransa büyük bir tutarsızlık olur bu. Kanuni olmanın bir bedeli vardır. Süleyman da Süleyman olmanın bedelini, Süleyman’ca büyük acılar çekerek ödemelidir. Yahya, insanın çektiklerini genel geçerliliği olan şu cümlelerle ifade eder:

YAHYA – Ölümlü kişilerin acıları, büyüyüp yoğunlaştıkça, yoğunlaşıp büyüdükçe, insan soyu olgunlaşarak ölümsüzlük katlarına yükselir.⁴¹³

Hem Kanuni, hem muhteşem olan Süleyman’da insandır. Bir baba olarak Süleyman, şehzadesini sever. Ama bir padişah olarak sevgisinin yanı başında sinsi bir kaygının zonkladığını duyar. Çünkü babasının dedesine yaptığını, oğlunun da kendisine yapabileceğini düşünür. Bu korku Kanuni’nin içsel çatışmasının temel noktasını teşkil etmektedir. Onu bu korkuya iten sebep ise, oyunun temasını oluşturan iktidar tutkusundan başka bir şey olamaz.

Daha ilk olay halkasında *Oflazoğlu*, konuyu ortaya koymuş ve Süleyman’ın dramına giriş yapmıştır. Bu başlangıç aynı zamanda oyunun sonucudur Daha sonraki olaylarla adım adım Süleyman’ın karakterini oluşturan davranışlar ortaya konulur.

Şehzade Mustafa, Hürrem için bir kaygı, gittikçe büyüyen bir kaygıdır. Süleyman, Mustafa’dan emin olduğunu söylese de Hürrem’in sözleri ona karşı beslediği tavrın ifade şeklini oluşturur. Hürrem iyi görünerek kötüyü gerçekleştirmektedir:

HURREM – Eksik olmasın. Dilerim, doğurduklarımı da öz kardeşi gibi bilir. Elbette çok iyidir Mustafa çok.⁴¹⁴

diyerek Süleyman’a ilk diken batırmaya çalışır. Bu sözleri duyan izleyici bundan sonra Süleyman’ın tavrını merak edecektir.

Süleyman, oğlunun yetişmesini, kendini bulmasını isteyen bir babadır:

SÜLEYMAN – Mustafa artık büyüdü, bizlerden, anasından, babasından, kardeşlerinden uzaklaşarak kendini bulmalı artık.⁴¹⁵

⁴¹² Oflazoğlu, s. 10.

⁴¹³ Oflazoğlu, s. 10.

⁴¹⁴ Oflazoğlu, s. 13.

⁴¹⁵ Oflazoğlu, s. 14.

Kardeşi Mihrimah ve Cihangir Mustafa'yı çok sevmektedirler. Mustafa'ya karşı annesinin kinini bilen Cihangir, Mustafa'ya son olarak:

CİHANGİR – Sana yönelen Yıldırım benim başımı bulsun (Hürrem'e bakarak) Seni sokmaya çalışan yılan benim, benim bağrıma boşaltsın zehrini”⁴¹⁶

diyerek annesinin sinsi tavrını ve niyetini ortaya koyar. Bir yanda Mustafa'yı sevenler ve takdir edenler: Süleyman, Mihrimah, Cihangir bir yanda ise Mustafa'dan nefret eden çocukların annesi ve Süleyman'ın sevgili karısı Hürrem vardır. Bu karşıtlık, Hürrem'in ilerleyen sahnelerde Süleyman ve Mihrimah'ı yanına çekmesiyle lehine dönecek ve onu zafere taşıyacak, Süleyman'ı ise yıkıma götürecek bir çatışma halini alır.

Sultan Süleyman, geleceği olarak gördüğü şehzadesine hayrandır. Mustafa'sına çok güvenir, devletin devamını da onda görür. Mustafa Osmanlı aslanı Sultan Selim gibidir. Bu dengeli ve düzenli durumu Hürrem şu ifadeleriyle bozar, Sultan Süleyman'ı tedirgin eden ve iyice şüpheyne düşüren şu sözleri söyler:

HÜRREM – Demek ki efendimiz, devletin geleceği emin ellerde... Tanrı gecinden versin (yapmacık bir şefkatle) Sevgili Mustafa'cık, şuncağızken bile hükümdar gibi davranırdı; bir an önce tahta çıkmaya, padişah olmaya can atardı sanki. Bana öyle gelir ki, Efendimiz padişah oğlu olmasa da ne yapar yapar yine padişah olurdu Mustafa.⁴¹⁷

Süleyman'ın yumuşak karnını tesbit eden Hürrem, O'na iyice yüklenmektedir:

HÜRREM – Pederiniz Sultan Selim'in, Yavuz Selim'in nasıl padişah olduğunu hatırladım da yüreğim ağzıma geldi birden⁴¹⁸

Süleyman, bundan hiç hoşlanmaz ve üzülür, ancak Hürrem gerekli etkiyi yapmış Süleyman'ın içine şüphe tohumlarını dikmeyi başarmıştır. O, kadınlığını kurnazlığıyla birleştiren bir oyun kişisidir.

Oflazoğlu, Kanuni Süleyman'ın dünyanın dengesinden sorumlu bir kişi olduğunu, aynı zamanda onun adil bir padişah olma yönündeki tavrını göstermeye çalışır. Hayalleri ve sorumluluğu çok büyük olan Sultan Süleyman büyük bir cihan padişahı olduğunun bilincindedir:

⁴¹⁶ Oflazoğlu, s. 18.

⁴¹⁷ Oflazoğlu, s. 19.

⁴¹⁸ Oflazoğlu, s. 20.

*SÜLEYMAN – İster Asya’nın doğusunda ister Avrupa’nın batısında olsun, her kim “padişahım imdat” diye seslenirse bana, bilinsin ki; onun padişahıyım ben. Allah’ın bütün kulları bana emanet*⁴¹⁹

Oyunda, Süleyman’ın büyük devletlerin Sultanlarının yardımına koşan yüce, ulaşılmaz bir sultan olduğunun yanı sıra, evi yağmalanan ihtiyar bir dul kadının da davasıyla ilgilenecek derecede tevazu sahibi olduğuna da işaret edilmektedir.

Oflazoğlu eserinde ardı ardına sıraladığı olaylar, durumlar ve anlam birlikleriyle Süleyman karakterinin önemli özelliklerini yansıtar. Kullandığı dil ve karakteri için seçtiği hareket ve davranışlarıyla karakterini kişileştirmede büyük bir başarı gösterir. *Oflazoğlu*, tavır ve eylemle sözü görünür kılarken, sözle de tavır ve eylemi ışıklandırır.

Cihan padişahı, Kanuni, Muhteşem, adil, şair ve nihayet aşık Süleyman’ın gösterilmesi bu anlam birlikleriyle olur. Hürrem’den aldığı işveli davranış ve sözlerle Süleyman’da aşıkane karşılıklar verir. Bu karşılıklarda Süleyman’ın Hürrem’e düşkünlüğünün derecesini görebiliriz. Hürrem’in güzelliği karşısında Süleyman, tam bir teslimiyet içerisinde.

Süleyman dünyanın sahibidir, ancak bütün dünyası Hürrem’le tanımlanır. Süleyman’ın dünyasının simgesi Hürrem’dir. Hürrem’de bunun farkındadır “*Bütün dünya Süleyman’ın... Süleyman’sa benim*” der. Süleyman’ı etkisi altına alınca konuyu değiştirir ve Fatih yasasından, Şehzade Mustafa’dan söz eder. Sözü Mustafa’ya getirir. Şuh, aşık, güzel Hürrem’in asıl maksadı şeytanlık ve fitnedir. Ancak Süleyman önemli işleri ve devlet işlerini şair Muhibbi, seven Süleyman olduğu zaman konuşmaz. Hürrem de Süleyman’ın zayıf anının, kendisinin güçlü anının bu an olduğunun bilincindedir. ‘Şimdi padişah benim’ diyecek kadar Süleyman’a hakimdir. Bundan yararlanma yolunu seçer ve Süleyman’a babası Selim Han’ı sorar:

HÜRREM – Pederiniz Selim Han’ı görmek nasip olmadı. Nasıl biriydi, heybetli miydi?

SÜLEYMAN – (doğrularak) Yürüyen bir yanardağ gibiydi...

HÜRREM – Selim Han’dan söz açılınca heyecanlanıyorsun

⁴¹⁹ Oflazoğlu, s. 23.

SÜLEYMAN – (ayağa kalkarak) Tepeden tırnağa hışımdı pederim Sultan Selim, Hedefe şimşek gibi ulaşır, yıldırım gibi çarpardı. Huzuruna her çıktığımda, çıkmak zorunda kaldığımda, hemen validemi düşünür, ona sığınırdım uzaktan uzağa... Biliyor musun, onun yerini sen aldın zamanla⁴²⁰

Süleyman'ın önemli bir insani zayıflığı anneye sığınmaktır. Anneye sığınmanın yerini daha sonra, kadına sığınma alır. Süleyman'a göre her erkek içindeki kadını bulup ona sığınmak zorundadır. Süleyman, Hürrem de aradığı kadını bulduğunu düşünür. Ancak ufak da olsa bir tereddüdü yok değildir. Hürrem ise basamaklı bir çıkışla Süleyman'ı iç çatışmasına sürüklemektedir

HÜRREM – Ne kadar erteleseniz, bundan kaçamazsınız; er geç çözüm isteyecek bu sorun sizden⁴²¹

Süleyman, dereyi görmeden paçayı sıvamamanın gereğine inanır. Ne var ki Hürrem; Fatih'in yasasının kaldırılmasında direnir. Ancak Kanuni olan Süleyman'a göre, hayatı düzene sokmak için kanunlar koymak gerekir, hayatı yenilemek içinse yeni kanunlar. Oğullarının hiç birini diğerine tercih edemeyeceğini belirten Süleyman, Hükümdar olarak da hepsini aynı görür, hiçbirini kayırmaz. Süleyman insan olmaya önem verir.

SÜLEYMAN – İnsan olmak, Tanrı'nın söylediklerini doğru anlayabilmektir, evreni kendi içinde uyandırmaktır⁴²²

Hürrem ise, analık duygularıyla hareket eder. Süleyman'ın kendisine olan sevgisini, aşkını araç olarak kullanarak dilediğini kabul ettirmenin yollarını arar. Süleyman'ın içindeki kadın, ona hakim olan kadın Hürrem, sonunda Rüstem Paşa ve yeniçerilerle fitneyi hazırlamaya koyulur.

Asker arasında koparılan fitnenin bir elin marifeti olduğunu bilmesine rağmen tedbir yoluna gitmemesi Süleyman'ın şüpheye düştüğünü, hazırlanan tuzağa yöneldiğini gösteren bir davranıştır. Yaşlanmak, kocamak her insan için doğal bir sonuçtur. Ancak insan yaşlanmayı, olağan kabul edemeyince çatışma başlar. Büyük Sultan Süleyman, önüne geçerek zaferden zafere koşturduğu yeniçerilerin bir el tarafından örgütlendiğini bildiği halde asılsız dedi-kodunun etkisinde kalır. Doğal

⁴²⁰ Ofazoğlu, s. 34.

⁴²¹ Ofazoğlu, s. 35.

⁴²² Ofazoğlu, s. 39.

olana karşı çıkma eğilimi gösterir. Akıyla kabullenirse bile, kalbiyle ve duygularıyla buna karşı olur.

Hürrem, Mustafa'yı bitirmek için Rüstem'i damat yapmıştır. Oysa Mihrimah'ın gönlünde, ondan yaşça büyük koca mimarbaşı Sinan vardır.

Amasya'ya atanan Mustafa'nın bu atama karşısındaki düşüncelerinin ve tepkilerinin anlatıldığı anlam birliğinde şehzadenin babasına olan sadakat tavrı yansılır.

Süleyman ise aşağıdaki replikte kendi öz eleştirisini en kısa yoldan yapmayı uygun görür:

*SÜLEYMAN – Devlet işleri bizi insanca duygulardan uzaklaştırıyor mu ne?*⁴²³

Durumdan rahatsız olan Süleyman sadece yatıştırıcı ve herkesi memnun eden tedbirlerle yetinmeye çalışır. Oysa rahatsız edici olan, onun dışında değil, içinde, her an onunla beraber, onun her şeyine ortaktır. Rahatsız edici unsuru her an yanında ve kanında taşıyan büyük padişah, herkesin umuduna cevap verme durumundadır. Bu basit tedbirlerse hata üstüne hata yapmaktan başka bir şey değildir.

Süleyman'ın sanata, sanatkara ve ülkeyi değerli eserlerle donatmaya verdiği önemi gösteren tavrından da söz edebiliriz. Süleyman'ı Süleyman yapan, Süleyman'ın devrini, yaptıklarını eserleriyle ebedileştiren Mimar Sinan'dan söz edilir. O'nun en çok takdir ettiği sanatkar, Mimar Sinan'dır. Sinan, Süleyman'ın gözünde bir sanat güneşidir. Sinan'ın gözünde Süleyman ise tam bir eylem adamı, bütün uyruklarını aydınlatan, hiç eksilmeyen bir güneştir:

*SÜLEYMAN – Beni hiç hayal kırıklığına uğratmayan tek kişi sensin ülkemde, Sinan. Adın kutlu olsun sonsuza dek*⁴²⁴

Süleyman'ın dünyada tek sorunu olan küçük şehzadesi Cihangir'in doğuştan olan kamburu yansıldığı sahnelerde ise acılı bir baba tavrı sahnelenir. Süleyman'ın gökyüzündeki tek bulut, işte bu kamburdur. Hassa şehzade Cihangir, komplekse varan kamburluğunu sorgulayarak Süleyman'ı üzer. Süleyman'da Cihangir'e özel bir ilgi göstermektedir. Cihangir bu ilgiden rahatsızlık duymaktadır:

*CİHANGİR – Siz bana böyle aşırı ilgi gösterince bu kamburu daha şiddetli hissediyorum efendim. Büyük bir haksızlık bu!*⁴²⁵

⁴²³ Oflazoğlu, s. 59.

⁴²⁴ Oflazoğlu, s. 62.

Cihangir, kambur yaratılışını bir haksızlık olarak düşünmektedir. İçinde bulunduğu duruma tek çare ve avuntu olarak Mustafa ağabeyinin dünyada olmasını görür. Hem devlete hem babasına Mustafa gibi bir oğul gerektir:

*CİHANGİR – Devletin devamı için oğul gerek babamıza, oğul; ama benim gibi çarpık çurpuk bir insan bozuntusu değil. Mustafa ağabeyim gibi dört başı mamur bir oğul. Tanrı saklasın, ona bir şey olursa sizler ne yaparsınız bilmem, ama ben yaşayamam, yaşayamam ben!*⁴²⁶

Cihangir bundan sonra olacakları önceden hissediyor gibidir. Süleyman'ın taşınmaz bir yük gibi gördüğü Cihangir, Süleyman'a gerçeği haykırır.

Dünyaya güç yetirme üstünlüğü, ideal gücün, mutlak hakimnin verdiği kambura yenik düşer.

İkinci perdenin açılış sahnesinde, halkın ve bütün insanlığın eğitilmesinin Süleyman'ın ve Ebussud Efendi'nin, Yunus Emre ile olabileceği fikri üzerinde durulur. Ancak halkın Yunus'u anlayamayacağı gerekçesiyle Yunus'un şiirlerinin yasaklanmasına karar verilir. Bu şimdiki adıyla sansür'dür. Cahiller ve yarım yamalak aydınlar Yunus'u anlayamadıkları için onun söylediklerinden yanlış anlamlar çıkarınca büyük bir karmaşa yaşanacaktır.

Mustafa ise yaşanan olaylara karşı hiçbir tedbir almak istemez. Alacağı her türlü tedbirin, tehdit olarak yorumlanacağını düşünür; şüphe uyandırmamak için eylemsiz kalmayı uygun bulur. Yahya ise Mustafa'yı eyleme yöneltmek ister, onu tehlikede görür.

Süleyman yasalara, ahlaka, bilime dayanır. Güne ve geleceğe doğru genel geçerliliği ve evrenselliği olan bu ilkeler vurgulanmıştır: Yasal olmak, bilimsel olmak ve ahlaki olmak. Bu üç ilkeye, dayanan davranışlar 'İnsan-ı kamil' e yakışan davranışlardır.

Meddah'ın Süleyman ile genel gidiş hakkında, özellikle Rüstem hakkında, karşılıklı konuşmalarına yer verilmiştir. Burada Süleyman'ın kendisiyle ve ülkesiyle ilgili eleştirilere ne kadar hoşgörülü davrandığını, sanatkarlara yönelik tavrını bir kez daha izliyoruz. Meddah, Süleyman'ın huzurunda yaptığı günlük olaylarla ilgili eleştirilerle, Rüstem Paşa'nın yaptıklarına dikkat çeker. Meddah karşısında ezilen

⁴²⁵ Ofazoğlu, s. 63.

⁴²⁶ Ofazoğlu, s. 65.

Rüstem ise konuyu Hürrem'e açar. Rüstem, Süleyman'ın bütün olayları bildiğinden kuşkulandır.

Bir sonraki sahne de baba oğul arasındaki özlem canlandırılır. Süleyman, oğlu Mustafa'yı özlemiş bir babadır. Mustafa'da babasını çok sever:

SÜLEYMAN – Efendimsiz, padişahımsız konuş oğul, özlemişim.

MUSTAFA – (cesaretlenerek, yürek dolusu) Baba!

SÜLEYMAN – (kollarını açarak) Bir daha söyle oğlum, bir daha!

MUSTAFA – (ilerleyerek) Baba! Babam benim! Canım babam! (Diz çöküp Süleyman'ın ellerine sarılır, tutkuyla öper. Süleyman, onu kaldırıp bağrına basar)⁴²⁷

Süleyman, sultan olarak Mustafa'ya çok dürüst davranmış, ona bir hükümdar olarak görüşlerini açıkça söylemekten kaçınmamıştır. Mustafa ise bir karar veremez. Aslında söylenileni anlamıştır. Padişah olmak için, gerekirse babasını ortadan kaldırmalıdır. Padişah olarak, Süleyman'ın önerisi de budur. Fakat Mustafa'nın sözleri baba olarak Süleyman'ı sevindirmesine rağmen, hükümdar olarak hoşnut etmemektedir:

MUSTAFA – Tanrım! Böyle bir şeyi yaşatma bana⁴²⁸

İkinci perdenin ilerleyen sahnelerinde Hürrem'in doruğa çıkma hırsı daha açık bir şekilde izlenmektedir:

HÜRREM – Yasalar sıradan insanlar içindir kızım; gerçek büyüklerse yasaya göre davranmazlar. Onların yaptıkları yasa olur.⁴²⁹

Bütün tuzaklara ve oyunlara rağmen baba olarak oğluna, Sultan olarak Şehzadesine sahip çıkar Süleyman. Ancak önüne belgeler gelince, ayrıca yaşlılığının ve hastalığının etkisiyle oluşan psikolojisiyle şehzadeye son bir fırsat verir. Sultan Süleyman, şehzadesine kendine layık bir oğul olarak davranma fırsatı verir. Yaşlanmış, hasta bir padişah olarak, tahtına ve saltanatına sahip çıkma, ısrarla padişahlığını devam ettirme Süleyman'ın insani olan yanının, makam sahibi olan insanın yerini terk edememe tavrının bir göstergesidir. Sultan Süleyman'da olsa yıllardır alıştığı bir anlayış, yaşayış ve davranışı insan kolayca terk edememektedir.

⁴²⁷ Oflazoğlu, s. 90.

⁴²⁸ Oflazoğlu, s. 92.

⁴²⁹ Oflazoğlu, s. 95.

Mustafa, babaların bir gün güçlü, dirayetli şehzadeleri tarafından padişahlıktan devrilmesi gerektiği kuralını kabul etmeyecek kadar erdemli bir şehzadedir. Bütün değerleri ayaklar altına alarak yaşamayı kabul etmek, Mustafa için kabul edilecek bir şey değildir. Onun için Mustafa, babasını temsil eden, onun mührünü taşıyan, ancak makam için ahlaki olmayan teklifleri getiren Rüstem'in yüzüne tükürür. Bu davranışıyla padişahı temsil eden birine, dolayısıyla padişahın kendisine tükürmüştür. Bu davranışı, şehzadeyi, padişah gözünde bitirir. Mustafa, hata işlemiştir. Babasına karşı, suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışsa da buna imkan bulamaz:

MUSTAFA – ...Bir kere de beni dinle; bir oğlun babasından bu kadarcık şey istemeye hakkı yok mu baba? (Süleyman acılı, gözlerini kapar)⁴³⁰

Hürrem'in dinmek bilmeyen iktidar tutkusuna yönelik tavrını en iyi oğlu Şehzade Bayazıt dile getirir:

BAYAZIT – Koyun ölür de kuzu ölmez mi valide? Bana öyle geliyor ki, senin asıl derdin evlatlarını korumak filan değil, dünyanın en güçlü adamını oyuna getirerek iktidar açlığını dindirmek.⁴³¹

Mustafa, devlet için gereklidir. Dedesi Selim gibi bir arslandır. Ancak, devlete devlet dışından birinin hakim olması, devlet için büyük bir tehlikedir. Bu büyük tehlike, dünyanın en güçlü adamını bile oyuna getirerek, iktidar açlığını giderir. Süleyman kararını verirken kendi iç benliğiyle hesaplaşır. Süleyman'ın iç benliği, bir de şehzadenin dinlenmesini gerekli görür. Yalnız Süleyman, oğlu için:

SÜLEYMAN – Canımın en değerli parçası. İşte bunun için, bu safhada dinleyemem onu; baba hükümdara ağır basabilir, taraf tutarak haksız davranabilirim⁴³²

düşüncesiyle Mustafa'yı dinlemekten vazgeçer. Bir hata daha işler Süleyman. Sonra da doğru karar verdiğine inandırır kendini. Oğlunun suçsuz olduğu ihtimalini hatırına bile getirmez. Bu da onu, tam bir tragedya kahramanı yapar:

SÜLEYMAN – Tanrı'ya hoş varsın, en büyük sevinç beni tutsak alamayacağı gibi, en zorlu acı da boyun eğdiremez bana. Şu an oğlumun

⁴³⁰ Oflazoğlu, s. 107.

⁴³¹ Oflazoğlu, s. 112.

⁴³² Oflazoğlu, s. 114.

*suçlu olduğundan kuşku yok. Geçek olan bu. Ben gerçek durumlara göre davranmak zorundayım, varsayımlara göre değil.*⁴³³

Süleyman, kendine aşırı derecede güvenen, geçmişten gelen özelliklerini tam olarak devam ettirdiğini sanan bir durum içindedir. Bu zaman kadar yaptığı uygulamalarda da doğru kararlar verdiğine inanır. Şehzadesi hakkında son kararı için, koyduğu yasaları Kur'an-ı Kerim'e bağdaştırmaya çalışır. Fetvasını kendisi hakkında ferman saydığı müftü Ebussud Efendi'den yardım ister:

*SÜLEYMAN – Ebussud Efendi, yardımcı ol bana.*⁴³⁴

Padişah olarak Süleyman, ölüm kararını almıştır, ama iç benliği ile bir çatışma halindedir. Şehzade için alınan karar, kesinlikle haksızdır. Ancak Kanuni Sultan Süleyman için başka türlü davranmak da mümkün değildir. Süleyman, padişah olarak adil davranır. O'nun aldığı bu kararlar kendisinin ve devletin geleceği tehlikeye atılmış olur aynı zamanda.

Süleyman, içinde bulunduğu ruh halini şöyle ifade eder;

*SÜLEYMAN – İnsan olmak ne zor*⁴³⁵

Oyunda, Sultan Süleyman'ın baba olarak, padişah olarak, insan olarak bölünmesi sahnelenmektedir. Bütün erdemleri kendine toplamış kusursuz bir insan olan Süleyman da hata yapar, suç işler. Aldığı kararda, akıl ve kalp dengesini kuramaz ve bu kararın altında kalır.

Süleyman'ın karşılaştığı ikilemde yaptığı seçim yanlıştır. Süleyman yaşlıdır, hastadır; askerler tarafından artık istenmemektedir. Devletin geleceğinin ancak Mustafa'yla güvende olabileceğinin bilincindedir. Ama yine de Kanuni adına uygun davranmak zorunda hisseder kendini. Bir diğer şehzade Beyazıt'ın bütün telkinleri ve çabası dahi onu bu zorunluluktan ayıramaz.

Şehzade Mustafa'nın ordugaha geldiğinin haber alınmasıyla birlikte Süleyman'ın şehzadesini affedebileceği ihtimali üzerinde durulur. Ancak sahne üzerinde ki padişahın kararlı tavrı hem oyunun hem de Mustafa'nın bittiğini anlatmaya yeter.

Mutsuzluk ve bilgisizlik uçurumuna düşen Süleyman, Kanuni olmaktan çıkar oğlunu, en güvendiği dayanağını öldürten bir baba, bütün cihanı, bütün insanlığı,

⁴³³ Ofazoğlu, s. 115.

⁴³⁴ Ofazoğlu, s. 117.

⁴³⁵ Ofazoğlu, s. 120.

öldüren bir insan olur. Geriye ise Mustafa'nın 'Baba!' haykırırları ve Süleyman'ın son sözleri kaplar sahneyi.

*SÜLEYMAN – (yavaş yavaş gözlerini açarak) Yaşamak denilen macerayı bir tek ölümle atlatanlara ne mutlu. Bundan sonra sen kim bilir kaç kez öleceksin ey Süleyman...*⁴³⁶

Oyunda meddahın sözleri ise genel olarak toplumun devlete ve padişaha karşı olan tavrını simgeler:

*MEDDAH – Padişah mührü taşımak her babayiğidin harcı değildir. (...) Padişah mührü taşıyanlar, Padişah olmadıkları halde allem edip kallem edip ne yollar bulurlar, sonunda padişahattan zengin olurlar. Padişah olmayanlar padişah gibi davranınca...*⁴³⁷

Meddahın düşünceleri ve dile getirdikleri, toplumun eleştirisini oluşturmaktadır:

*MEDDAH – Rüşvet dahi usulünce alınmakta bu ülkede*⁴³⁸

Hürrem Sultan'ın yıkıcı bir güç olarak karşımıza çıkmasının ardında iki temel problem vardır. Bunlardan birincisi annelik içgüdüsüdür. Hürrem Sultan, geleceğin padişahı olmasına kesin gözüyle bakılan Şehzade Mustafa'nın Fatih Kanunnamesi gereği öz çocuklarına kıyacağı endişesini taşımaktadır. İkinci temel problem ise Hürrem'in bitmek tükenmek bilmeyen iktidar tutkusudur. O baş gözde olduğu halde bununla yetinmez. İktidarın tek sahibi olmak ister. Bunu tutkusunu gerçekleştirmek için kızı Mihrimah'ı Sinan'la değil, emellerini gerçekleştirmede maşa olarak kullanacağı Rüstem'le evlendirmeyi başarır.

Oflazoğlu, Kanuni Süleyman'da da erkek için huzurun ve güvenin simgesi olarak kadın imgesini kullanmıştır. Çünkü Türk toplumunda birey çocukluktan itibaren anneye emanet edildiği için kadın figürü şefkat ve güven duygusuyla özdeşleşmiştir. Zamanla annenin yerini sevgili ya da eş alsa da kadın hemen hemen hayatın her döneminde bu niteliğini korumuştur. Kanuni Süleyman da başta sert mizaçlı babadan annesine sığınarak sükun bulmuştur. Onun bu temayülü daha sonra Hürrem karakteri vasıtasıyla varlığını sürdürme imkanı bulmuştur. Kanuni, Hürrem'e bu durumu şu sözlerle dile getirir:

⁴³⁶ Oflazoğlu, s. 128.

⁴³⁷ Oflazoğlu, 84-85.

⁴³⁸ Oflazoğlu, s. 87.

*SÜLEYMAN – Tepeden tırnağa hışımdı pederim Sultan Selim. Hedefe şimşek gibi ulaşır yıldırım gibi çarpardı. Huzuruna her çıktığımda çıkmak zorunda kaldığımda, hemen validemi düşünür, ona sığınırdım uzaktan uzağa. Oysa rahmetli validem de pek yılgındı kocasından. Yine de anam tek sığınağımdı babama karşı. Biliyor musun, onun yerini sen aldın zamanla.*⁴³⁹

Başka bir değerlendirmede bulunan Kanuni, bireyin ruhundaki kadınsı doğanın toplumsal yaşamın devamı için ne denli önemli olduğunu vurgular:

*SÜLEYMAN - Her erkek içindeki kadını bulup ona sığınmak zorundadır. Onu bulamayan erkek ıssız bir yabanda yolunu kaybederek çılgınlıklara salar kendini; Böyle biri insanlığı kurtaracak işler başarabileceği gibi insanlığı yok etmeye de kalkışabilir.*⁴⁴⁰

Avrupalıların Kanuni'nin oluşturduğu adalet sistemine kaşı takındıkları tavır oyunda yer bulur:

EBUSSUUD – İngiltere'den gelen hukuk bilginleri, padişahım.

SÜLEYMAN – (şaşırmış) İngiltere'den mi? Hukuk bilginleri? (işareti üzerine bilginler eğilip saygı gösterisinde bulunarak çekilirler. Süleyman onları ilgi ile izledikten sonra Ebussuud'a) Evet? Hoş gelmesine hoş geldiler de...

*EBUSSUUD – Bizde adaletin nasıl işlediğini inceleyerek kendi ülkelerinde yeni, sağlıklı bir adalet düzeni kurmakmış ziyaretlerinin amacı.*⁴⁴¹

Sultan Süleyman'ın adaletine duyulan güven toplumun her kesinimde kendini gösterir. Evi soyulan kadına, padişah uykusunun çok derin olduğunu hatırlatınca kadının verdiği cevap toplumun tavrını ifade eder.

*KADIN – O kadar derin uyuduysam ey padişah, senin uyanık olduğuna inandığımdandır.*⁴⁴²

Sultan Süleyman'ın hükümlerlik anlayışı aman dileyene yardım etmek şeklinde tezahür ettiği için ülke dışında meydana gelen kanunsuzluklara da kayıtsız kalamaz. O, sorumluluğunun bilincinde bir tavır sergiler. Fransa Kraliçesi oğlunu

⁴³⁹ Oflazoğlu, 33-34.

⁴⁴⁰ Oflazoğlu, s. 34.

⁴⁴¹ Oflazoğlu, s. 72.

⁴⁴² Oflazoğlu, s. 26.

kurtarması için ona seslenirken Avrupa'nın Osmanlı'ya güven duyduğunu da kanıtlar bir bakıma:

*FRANSA KRALİÇESİ – Ey bu asrın Efendisi, cihanın sahibi, gerçek ve biricik imparator. Büyük Türk, Muhteşem Süleyman! Oğlum Fransua, kara yazgının kurbanı olarak İspanya Kralı Şarlken'e tutsak düştü. Onu bu alçaltıcı durumdan kurtararak benim ana yüreğimi yatıştıracak başka hiç kimse bulunmadığından senin yüce ve cömert ruhuna başvuruyorum.*⁴⁴³

Kanuni Süleyman'da din unsuru XVI. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nin tüm kurumlarına nüfuz etmiş yegane referans kaynağı olarak yerini almıştır. Oflazoğlu, doğrudan dini söylemlere yer vermese de oyunlarında inancın yönlendirici ve bağlayıcı olduğu göze çarpar. Özellikle yazarın Kanuni ile Hz Ömer arasında ilişki kurması bu anlamda önemlidir. Çünkü Hazreti Ömer'in adalet duygusunun yüksekliğinin kaynağı, inancıdır. Toplumumuzda tasavvuf ile şariat arasında yüzlerce yıldır sürüp giden bir çekişme vardır. Tasavvuf ehli kimi söylemleriyle bazen çağının ilerisinde bir görüş benimsediği için bazen de görünüşte dini söylemlerle çeliştiği için şariat ehli tarafından yadsınmıştır. Oyunda bu tavrın izlerini de görmek mümkündür. Şeyhülislam tasavvufa iyi gözle bakmamaktadır. Mutasavvıfların, insanları yoldan çıkardığını, Tanrı'yla ilgili bazı hakikatleri reddettiğini düşünür. Bu yüzden tasavvufi şiirin yasaklanması gerektiği savunulurken Süleyman, bu tarz şiirin yanında yer alır. Şeyhülislam Ebussuud'un tavrı devletin resmi Sünni din anlayışını yansıtırken dönemin tekkeye ve tasavvufa bakışını da gösterir. Burada aslında Şeyhülislam Ebussuud'un tasavvuf anlayışını reddetmesinin temelinde bilinçsiz halk tarafından bu söylemlerin benimsenerek dini değerlerin zaafa uğraması endişesi vardır. O, bu kaygısını padişaha şöyle dile getirir:

*EBUSSUUD – Bu günlerde salgın halinde Hallac-ı Mansur'a özenmeye başladı herkes; biraz kendinden geçen 'Enel Hak!' diyerek tanrılık davası güder oldu. Bu kadar tanrıyla nasıl baş ederiz padişahım?*⁴⁴⁴

Kanuni ise Şeyhülislam'ın tavrını kabul etmekle beraber:

*KANUNİ – Aynı bıçakla karpuz da kesilir, insan kellesi de; öyledir diye bütün bıçakları yasaklayacak mıyız?*⁴⁴⁵

⁴⁴³ Oflazoğlu, s. 21.

⁴⁴⁴ Oflazoğlu, s. 70.

⁴⁴⁵ Oflazoğlu, s. 71.

diyerek cahil insanlar tarafından saptırılıyor diye tasavvuf düşüncesini yasaklamanın sağlıklı olmayacağı inancını dile getirir.

Oflazoğlu, bu oyunda tam manasıyla idrak edilmemiş olan kader anlayışına da gönderme yapar. Şehzade Mustafa sükut ve tevekkülle bekleyerek masum olduğu için kaderin kendi lehine tecelli edeceğini umarak geleneksel kadercilik tavrını temsil ederken Şair Yahya, konuya yeni açılım getirerek kaderin teşekkülünde insan iradesinin önemine işaret eder:

MUSTAFA – (umarsız) Tanrım bir şey yap!

YAHYA – Tanrım değil, sizin bir şey yapmanız gerek.

*MUSTAFA – Ama ben masumum, masumum ben.*⁴⁴⁶

Oflazoğlu, diğer tarihi oyunlarında olduğu gibi Kanuni Süleyman'da da padişahın en yakınına sanatkarları yerleştirerek Osmanlı hanedanı için sanatın ne denli önemli olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Bugün tarihi şahsiyetleri ele alırken öncelikle devrinde yetişen sanatkarlarla isimlerinin ebedileştiği düşünülecek olursa yazarın bu tavrı önemlidir. Kanuni Süleyman'da padişahın her fırsatta sanatkarları övmesi, Kanuni'nin sevgilisiyle baş başa kaldığında padişahlık kisvesini atarak Şair Muhibbi tavrına bürünmesi dönemin şiir merkezli sanat anlayışı hakkında fikir vermesi açısından önemlidir.

Yine Kanuni'nin tasavvufi söylemi meşrulaştırmak gerekçesiyle de olsa dahi Yunus Emre'nin "Cennet cennet dedikleri / Birkaç köşkle birkaç huri / İsteyene ver sen onu / Bana seni gerek seni" dördlüğünü heyecanla ve hayranlıkla okuması hem dönemin tekke edebiyat anlayışını yansıtmaları açısından önemlidir hem de padişahın toplumun hangi katmanında olursa olsun muteber olan her sanat ürününe ve sanatkara değer verdiğini gösterir.

2.3.12. Sinan

Eylem iradesiyle, sanatsal iradenin yani biçim verme iradesinin çatışması temalı bir düzleme oturtulmuş olan oyun, 2 perdeden oluşmaktadır. Oyun, nazımla nesir arasında bir dille kaleme alınmıştır.

Oyunda ilk olarak, hükümdarca hareket eden Süleyman kişiliği yansılanmaktadır. Süleyman, Şeyhülislam Ebusuud'a hazırlamayı planladığı yeni

⁴⁴⁶ Oflazoğlu, s. 125.

kanunnameden bahsederken; dil, din ırk ayrımı gözetmeksizin her kuluna eşit muamelede bulunmayı dile getirir. Süleyman kendinden beklenileni gerçekleştirmek peşindedir. Söylemleri hep bu şekilde bir eyleme geçeceğinin açık şeklini oluşturur.

Devlet adamı Süleyman ile sanat adamı Sinan'ın karşılaşmaları yansındığı sahnede ise her ikisi de birbirlerinin büyüklüğünün farkındadırlar. Süleyman içindeki sıkıntısını Sinan'a açar. Tek istediği kendisini hatırlatacak bir eser bırakmaktır, dünyaya. Tutkuludur Süleyman. Onun bu tutkusu içinde barındırdığı 'unutulma kaygısı'nı da körükler, Sinan'ı bu kaygısını ortadan kaldırması için yönlendirme arzusu taşır.

*SÜLEYMAN – Ama nerde şimdi? Bir var bir yok... Bütün o zaferlere, dahası, yaşadığıma tanık istiyorum Sinan, elle tutulur bir şey. Benim bu dünyadaki maceram sana emanet.*⁴⁴⁷

Sinan, Süleyman'ın niyetini anlamıştır. Süleyman'ın istediğini verecektir kendisine. Çünkü Sinan bir kuldur her şeyden önce ve kendini hükümdarına karşı her zaman sorumlu tutmuştur.

*SİNAN - ...Minarelerinden yayılan ezanlar yıldızlı gök boşluğunu doldururken insan nesilleri dalga dalga akıyordu mabedin kapılarından içeri. Hünkarım Süleymaniye'sine kavuşacaktır*⁴⁴⁸

Sinan bu isteğe cevap verirken sadece Süleyman'ın padişahlığından etkilenmez, kendi duyguları da onu bu cevaba sevk eder. Çünkü Sinan da Süleyman'ın hissettiklerini hissetmektedir. Onun da hayattan beklentisi ve idealleri vardır. O da ölümden sora unutulma korkusunu içinde yaşamaktadır. Onu eyleme sürükleyen duygularını dile vurur.

*SİNAN – Öldükten sonra unutulmak istemiyorum. Hiçliğin koinunda son bulmak istemiyorum. Biri benim yaşadıklarına tanık olsa, adım yeryüzünde hep taze kalsa.*⁴⁴⁹

Caminin yapımında aceleci davranılmasını isteyen ve sabırsız bir tutum sergileyen Süleyman ile sakin ve tedbirli hareket eden Sinan'ın çatışması sahnelendiği bölümlerde ise Süleyman ne kadar sabırsız olursa olsun yine de tebasının hakkını göz ardı etmez. Bilir ki kendisi her şeyden önce bir padişah ve

⁴⁴⁷ A.Turan Oflazoğlu, *Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 6.

⁴⁴⁸ Oflazoğlu, s. 7.

⁴⁴⁹ Oflazoğlu, s. 8.

padişahın asl olan görevi tebasının dirlik ve düzenini sağlamak, onların huzurlu bir yaşam sürmesini temin etmektir.

*SÜLEYMAN – (Hoşnut, gülümseyip) Mabet ve çevre yapıları, öyle sanıyorum büyük çapta istimlake yol açacak. Halkın oturduğu evlere dokunulmasın; kaçınılmaz olursa, başka çare bulunmazsa, yapının değerinden fazlası ödensin mutlaka. Cami yapalım derken gönül yıkmayalım.*⁴⁵⁰

Sinan Süleyman'ı, Süleyman ise Sinan'ı tamamlamaktadır. Her iki oyun kişisi de bunun farkındadırlar. Sinan, eline geçen bu fırsatı en iyi şekilde kullanmak ister. Ölümünden sonra ismini yaşatma arzusunu yoğun şekilde yaşayan karakter boyutundaki baş oyun kişisidir. Bunun yanı sıra varlığını Süleyman'a borçlu olduğunu da unutmaz.

*SİNAN – Sultan Süleyman olmasaydı yapmak istedikleri içinde kalırdı Sinan'ın; Sultan Süleyman olmasaydı Mimar Sinan da olmazdı.*⁴⁵¹

Aşk temasının anlatıldığı sahnelerde ise Sinan'ı Gülruh'a kaptıran Mihrimah'ın yine Gülruh'a karşı beslediği kıskançlık duygusuyla hareket etmesi yansılır. Bir dünyaya sahip padişahın kızı, bir Sinan'a sahip olamamıştır. Bunun, duygularında yol açtığı tahribatı onaramaz ve Gülruh'la, zaman zaman da kendisiyle çatışma içine girer. İçi aşk ateşiyle yanan bir kadın vardır sahnede. Ve bu ateş Mihrimah'ın nefret dolu bir kişiliğe bürünmesine neden olur. Gülruh ile her karşılaştığında Sinan'ın yanındaki uysal kedi gider, sivri dişli ve avını parçalamaya hazırlanan bir kaplan gelir adeta.

*MİHRİMAH - Bütün dünya benim olsa ne çıkar? Dünyadakiler benim olmadıktan sonra. Sen daha zenginsin benden Gülruh Hatun.*⁴⁵²

Sinan, mütevazı ve haddini bilen bir sanatçıdır. Sanatta hırsın yeri olmadığıнын farkındadır. Sedefkar ile konuşması onun bu yönünü ortaya çıkarır. Tebaadan olan Sedefkar ise ustasının karşısında haddini bilen çırak gibi edep ve saygılıdır.

SEDEFKAR – Üstadım, bizim cami aşacak mı Ayasofya'yı?

*SİNAN – Sanatta başkasıyla yarışmaya kalkışan farkında olmadan sultasına girer onun.*⁴⁵³

⁴⁵⁰ Ofazoğlu, s. 11.

⁴⁵¹ Ofazoğlu, s. 13.

⁴⁵² Ofazoğlu, s. 16.

Yapılacak olan eserde herkesin katkısı olmasını isteyen Sinan'da 'ben' anlayışı yoktur 'biz' anlayışı vardır. Bu da onun alçakgönüllülük vasfını oyunda ortaya koyar. Normalde padişah tarafından övgüye mazhar olan bir sanatçı olmasına rağmen kibire kapılmaz, saygınlığını elden bırakmaz. Mütevezidir de...

*SİNAN - ... Hepimizin zaferi olacak bu; eser bittiğinde... Herkesin yüzü gülecek "Onu ben yaptım" diyebilecektir.*⁴⁵⁴

Sinan, bu mabedin insanla Tanrı'nın buluştuğu bir mekan olduğunu kavramıştır. Tanrı'nın yardımıyla insan başaracaktır bu yapımı...

Sinan, bu önemli işinin arasında başta İstanbul olmak üzere bütün Osmanlı topraklarında harabeye dönmüş yapıların da onarımına devam etmektedir. Çünkü o, devletin mimarbaşısıdır. Ona göre bir şehrin güzelliği, insanların gönül güzelliğini yansıtır.

Süleyman'ın ölüm korkusu ve Süleymaniye'yi göremeden gözlerini kapayacağı yönündeki tedirginliği, tezcanlılığının nedenidir. Sinan'ı sıkıştırır, diğer işlerini bırakıp sadece camiinin inşasına yoğunlaşmasını ister. Sinan ise Süleyman'ın anlayabileceği dilden yanıt verir bu isteğe...

*SİNAN – Devlet merkezini emin ellere bırakmadan padişahım sefere çıkar mı hiç? Ordusunun gerisini güvene almadan düşmana saldırır mı?*⁴⁵⁵

Sinan, Süleymaniye için sadece aklını vermez, duygularını da katar kutsal saydığı bu çalışmasına. Bir bütün olarak odaklar kendini işine...

*SİNAN – Çünkü yalnızca akıldan, beyinden üremez yapı dediğin, yürekten, bütün ruhtan, varlığın derinliklerinden doğar.*⁴⁵⁶

Kalfalarını yetiştirirken dahi disiplinli olmayı öngörür. Onların hazır konmalarını istemez. Her şeyi kendi çabalarıyla öğrenmelerini ister.

*SİNAN - ... Ne benim ne de bir başkasının öğretemeyeceği sırlarıysa, senin deyişinle, işin asıl püf noktasını ancak kendi çabanızla bulacaksınız. İçin için olgunlaşarak, ruhlarınızın düşük madeninden soylu altını çıkararak.*⁴⁵⁷

Kalfalar, devlet içinde yaşanan rüşvet olayını tartışır. Rüşvet'i almakla suçlanan sadrazam Rüstem ise, kendini diğer kalfa ve çıraklardan aşağı seviyede

⁴⁵³ Oflazoğlu, s. 21.

⁴⁵⁴ Oflazoğlu, s. 25.

⁴⁵⁵ Oflazoğlu, s. 32.

⁴⁵⁶ Oflazoğlu, s. 50.

⁴⁵⁷ Oflazoğlu, s. 51.

gören ve bu durumu içine sindiremeyen Harun'u kandırmayı başarır. Rüstem, nefesine yenik düşerek kişiliğini kaybetme noktasına gelmiş bir sadrazamdır. Yine kendisi gibi kişiliğini kaybetme aşamasındaki Harun'u hedef seçerek yandaş kazanma arzusu taşımaktadır. Rüstem'in himayesine girmiş olan Harun'un şehzade Mustafa'nın öldürülmesini fırsat bilerek bunu topluma yöneltmiş bir suç olarak adlandırması ve tepki olarak da Süleymaniye Camii'nin inşaatının durdurulması gerektiğini, savunması yansındığı sahnelerde Harun'un toplumun zaaflarından ne denli yararlandığına tanık oluruz. Harun kan alacak damarı biliyordur. Sinan Harun'un niyetini anlar, ona Sinan'ca yaklaşır ve kubbe tuğlalarını almasını isteyerek Harun'u Rüstem'den uzak tutmaya çalışır.

İran şahı Tahmasb'ın, Süleymaniye Camisinin inşaatının gecikmesine neden olarak gördüğü ekonomik sorunların aşılması için Osmanlı'ya gönderdiği değerli mücevherlerin Süleyman'ı kızdırması yansındığı sahnede Süleyman, başında bulunduğu cihan devletinin dışardan bu şekilde görülmesine katlanamaz. Aslında Süleyman'ın içinde babası Yavuz Selim'in ezici psikolojik baskısından kurtulma, onu yakalama hatta bir adım önüne geçme duygusu yatmaktadır. İran şahının bu hareketini Osmanlı'nın onuruna indirilmiş bir darbe olarak görür. Sinan ise hep sakin ve akılcıdır. Mücevherleri, minarelerin birinin temel harcına dökülmesini ister, böylece de Süleyman'ın gönlünü hoş tutmayı başarır. Maneviyat ile maddiyatı karşı karşıya getiren bu sahne Rüstem'in hoşuna gitmez, ancak Süleyman'dan çekindiği için de sesini çıkaramaz.

Rüstem, Süleyman'ın en zayıf noktasını bulur ve oradan çökertmeye çalışır bu büyük padişahı. Şehzade Mustafa'nın İran şahı ile işbirliği içinde olduğunu öne sürer. Böylece Süleyman'ı baba-padişah çatışmasına sürükler. Süleyman ise bu çatışmada padişahlığını baskın duruma getirmiştir. Onun içinde yanan ateş iktidar tutkusudur çünkü... Bu tutku oyun boyunca Süleyman'ın tavrını da belirlemiştir. Önce devlet idaresi...

*SAİ – Cihana sahip olmaktan vazgeçemez o gözlerine ölüm uykusu dolmadıkça; tutkusuna set çekemez dünyada kimse tepeden tırnağa toprak olmadıkça.*⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Oflazoğlu, s. 85.

Her ne kadar da bir baba olarak şehzadesini çok seviyor olsa da, içinde yanan ateşi söndürmemek için acıların en büyüğüne katlanacaktır Süleyman:

*SÜLEYMAN – Tahmasb Mustafa’yla, Mustafa da Tahmasb’la güçlenmeden bu belayı ortadan kaldırmalı biran önce; bu yarayı, ne denli acı verse de, dağlamalı*⁴⁵⁹

Oflazoğlu, bu oyununda Sinan’ın yanına yine onun kadar güçlü bir baş oyun kişisi olan Süleyman’ı katmıştır. Oyunu bir bütün olarak ele aldığımız zaman, trajik boyutun Süleyman’da daha çok yoğunlaştığını görürüz ancak olaylar dizisi Sinan’ın çevresinde şekillendiğinden baş oyun kişisi olarak Sinan karakterini almaktayız. Süleyman’ın oyundaki en büyük işlevselliği çatışmayı doğuran başat etmen olmasıdır.

Şehzadesini öldürten Süleyman’ın içinde duyduğu acı, camii inşaatının bitmemesinden dolayı ikiye katlanmıştır. Sinan’a sürekli baskı uygulayan Süleyman, inşaatın biran önce bitirilmesini ister. Sinan, Ayasofya’yı örnek gösterip, acele yapılacak inşaatın çok büyük hasara yol açabileceğini hatırlatarak Süleyman’ı bir kez daha frenler. Yine de Sinan, bütün gücüyle çalışmaktadır. Süleyman ise trajik hatasının farkına varmış iç çatışmaya düşmüştür. Kendi öz eleştirisini yapar. Yaptığı iki işten birinde mutlak başarısızlığın gerçekleşeceğini dile getirir. Ancak kader inancına sahip olması onu teskin etmek için bir nedendir.

*SÜLEYMAN – İnsan ya hükümdar olmalı ya baba. Ne var ki gönlümüzce düzenlenmiyor yazgımız.*⁴⁶⁰

Sinan kendini işine öylesine kaptırmıştır ki; oğlunun, dünyasını aydınlatan çocuğunun hastalanması bile onu işinden biran olsun koparamaz.

Rüstem, Mihrimah’ın sevgisini bildiği Sinan’ı kıskanmakta ve onun yolunu kesmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken, Sinan’ı içten yıkmayı planlar. Bir kez daha Harun’un zayıflığından faydalanır. Onu mimarbaşılığa getirmekle kandırarak, tıpkı şehzade Mustafa’ya yaptığı gibi Sinan’a da iftira atmayı düşünür. Ustasına sadık Davut ise, bu planı önceden öğrenir ve Sinan’a duyurur. Fakat Sinan kendine yaklaşan tehlikeyi önemsemez ve işine devam eder.

Aşağılık kompleksinin esiri olan Harun, biran önce Sinan’ın ayağını kaydırıp yerine geçmeyi umut eder. Davut ve Sedefkar’la oyun boyunca çatışır. Bu çatışma

⁴⁵⁹ Oflazoğlu, s. 85.

⁴⁶⁰ Oflazoğlu, s. 94.

sadakatle – sadakatsizliğin çatışmasıdır. Sinan ise Harun’u padişaha teslim etmek istemez. Bu yönüyle insalcıl bir portre çizer.

Devlet adamıyla, sanat adamının çatışmasının en yoğun şekilde açığa çıktığı bir başka sahnede ise her iki tarafta bu çatışmanın temelinden haberdar olduklarını gösterirler.

SÜLEYMAN – Seninle ben, galiba, ayrı zamanlarda yaşıyor, ayrı zamanları kullanıyoruz mimarbaşı.

SİNAN – Sanatın zamanıyla, eylemin zamanı ayrıdır padişahım.⁴⁶¹

Süleyman’ın sabırsız tutumu doruk noktasına erişince, Sinan gerilimi bir üst seviyeye taşır ve söylediği sözle Süleyman’ı kendine getirir, kendini hatırlatır.

SÜLEYMAN – (Kesin) Çabuk istiyorum bu camiye mimarbaşı hem de çok, çok çabuk!

SİNAN – Çabuk çökmeye mahkum bir Süleymaniye’ye razı olabilir Sultan Süleyman; fakat Mimar Sinan asla!⁴⁶²

Sultan, sanatı için kendisine karşı duran Başmimarının bu duruşunu hoşgörüyü, anlayışla karşılar. Ülkenin mülk, halkın kul sayıldığı bir dönemde padişaha kafa tutmak, ancak ona denk bir yüceliğin verdiği güçten kaynaklanır. Sinan, Süleyman’da uyanan bu tutkuyu sevmektedir aslında. Çünkü, bu tutku, Sinan’ı ateşlendirmekte, heyecanlandırmaktadır. Sinan; Süleymaniye’nin ruhu olarak kendisini, vücudu olarak ise Süleyman’ı görmektedir.

Süleyman ise Süleyman’ca davranarak Sinan’ın mahkemeye çıkarılmasını önlemez. Her ne kadarda en beğendiği sanatkar olsa bile, mimarbaşılık gibi bir makamda yer alsa bile onu kayırmaması gerektiğini bilir. Kanuni sıfatını yok etmek istemez. Mihrimah, Süleyman’ı bu kararından vazgeçirmek ister. Belki baba-kız ilişkisi bu durumun önüne geçebilir umuduyla hareket eder. Bu seferde, Süleyman’ın bahsettiği Kanunname önlerine çıkar.

Mahkeme sahnesinde Ebusuud’un sorduğu sorulara akıllıca cevaplar veren Sinan, kendini aklamayı başarır. Kendisini suçlayan Harun’a ise büyük bir hoşgörüyü yaklaşır, onun affedilmesini talep eder. Alçakgönüllü davranan Sinan, kötülerini gördükçe daha iyi olmaya, onların eksiklerini tek başına kapamaya çalışarak

⁴⁶¹ Oflazoğlu, 145 – 146.

⁴⁶² Oflazoğlu, s. 146.

erdemli bir oyun kişisi olduğunu kanıtlamaktadır. Sinan'ın bu adaletli yaklaşımı adaletiyle ün salan Süleyman'ı dahi kışkırtıp ders verir niteliktedir.

Oyun için gerekli olan etmenlerin başında çatışma gelir. Oyun kişilerinin dil-tavır ilişkileri de çatışmanın var olması ve devingen bir halde seyretmesi için gereklidir. Padişahın buyurma ve buyurduğunu yaptırma tutkusunu besleyen siyasal gücü ile padişahın adını taşıyacak camii ile ölümsüzlüğe giden yolda bir başyapıt oluşturmaya çalışan Mimarbaşı'nın 'en güzel'e, en 'olgun'a ulaşma tutkusu arasındaki çelişkide buluyor bu çatışmayı *Oflazoğlu...* Sultan Süleyman, bir cihan hükümdarıdır. Varlığının gücünü, kişiliğinin yüceliğini bir mabetle somutlaştırma tutkusuna kapılmıştır. Ve bunu sürekli dile getirmektedir. Sinan'ın tutkusu ise sonsuzluğa dek ayakta kalacak görkemli bir yapı yaratmaktır. İşlevsel ve güzel, hem de sağlam.

Yedi yılda tamamlanan Süleymaniye ile Sultan, siyasal erkesini, sanatçı ise yaratma gücünü sonsuzluğa taşıyacak bir simgeye kavuşmuşlardır.

Sinan oyunun da bu ana çatışmanın yanı sıra yardımcı ikincil izlekler de kullanıyor *Turan Oflazoğlu...* Rüstem Paşa – Harun Kalfa işbirliğiyle Süleyman – Sinan ikilisine koşut bir dolantı ortaklığı kurmaya çalışıyor. Koca Sinan'ın duygusal yaşantısı için karısı Gülruh ile Mihrimah Sultan'ın aşk rekabetini de araya sokuyor.

Oflazoğlu, Sai oyun kişiliğini 'Anlatıcı – Oyun Kişisi' olarak kullanıp, öğretici – belgesel oyun yazmanın dar sınırlarını aşmaya çalışmış, kısmen de bunda başarı göstermiştir. Sai'nin sahnede bulunduğu anlarda seyirci gerek oyun kişileri hakkında gerekse olay hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Sai bu yanıyla bilge bir kişiliktir. Böylelikle dramatik dilin ifade biçimlerinden de faydalandığını görebiliyoruz.

Oflazoğlu, Sinan'da kadın olgusunu aşk ve evlilik ekseninde işlemiştir. Mihrimah ve Gülruh'un fedakarlık, bağlılık ve güvene dayanan ilişkileri etrafında kısmen de olsa aşk hikayeleri verilmeye çalışılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı olan Mihrimah yaş olarak kendisinden oldukça büyük olan Sinan'a aşıktır; fakat annesi Hürrem Sultan, siyasi amaçlarını gerçekleştirmek için Mihrimah'ı Rüstem Paşa ile evlendirir. Mihrimah her ne kadar Rüstem ile evlense de Sinan'a duyduğu büyük aşktan kurtulmaya çalışmamış ve iffet çizgisini korumak suretiyle hem bu aşkı yüreğinde yaşamış hem de onun mutlu olması için elinden geleni yapmıştır. Öncelikle kendisi elde edemediği Sinan'ı güvendiği ve sevdiği cariyesi Gülruh ile

evlendirerek onun bu dünyada mutlu olmasını sağlayacak bir aile kurmasını sağlamıştır. Bununla da yetinmeyerek Gülruh'a Sinan'ı mutlu etmesi yönünde sert bir dille uyarıda bulunmuştur. Bu tavrı Mihrimah'ın ne kadar tutkulu bir aşık olduğunu görmemiz açısından önemlidir.

2.3.13. Sultanahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi

Ses ve ışık gösterisi için hazırlanan oyunda İstanbul'un kuruluşundan itibaren yaşananlar Sultanahmet Camii'nin yapılış öyküsü, İstanbul ve Sultanahmet Camii'nin ağzından anlatılmaktadır. Ayrıca, Sultan Ahmet'in kendinden sonraya iz bırakma isteği ve Mimarı Sedefkar Mehmet Ağa'ya Sultanahmet Camii'ni yaptırışı da yer yer İstanbul'un yer yer de Sultanahmet Camii'nin dilinden aktarılmaktadır.

Sultan Ahmet, sadrazamına kendinden önceki padişahların, hükümdarların hep kendilerinden sonraya bir iz, bir şaheser bıraktıklarını ve kendinin de aynı şeyi yapmak istediğini ifade eder ve eğer bu hayalini gerçekleştiremezse çok üzüleceğini söyler. Sultan Ahmet tutkulu, hırslı, idealist bir hükümdar tavrı sergiler. Kendinden sonra kendini hatırlatacak olan bir eser bırakmak niyetindedir.

Mimar Sedefkar Mehmet Ağa'ya kendi adını taşıyacak olan camiyi Ayasofya'nın tam karşısına inşaa ettirerek onun, Ayasofya'dan daha görkemli, büyük ve ihtişamlı olmasını arzular.

Caminin bitiminin gecikmesinden endişe eden Mimar Sedefkar bir endişe ve korku taşır. Mimar Sinan'la rüyasında konuşması ona güç kazandırır ve caminin inşaatı 7 yıl gibi kısa sürede tamamlanır. Daha sonra söz alan, Sultanahmet camii kendisini anlatmaya başlar. Özelliklerini içine konan değerli aksesuarları ve padişahın hayranlığının ifade eder. Onun bu heybetli anlatımı Osmanlı'ya karşı duyulan tavrı da yansılar. Büyük Osmanlı Devleti ancak bu görkemli sözlerle ifade edilebilir.

Daha sonra sözü alan İstanbul, caminin tamamlanmasından memnun, anlatmaya devam eder. Osmanlı'nın bütün dönemlerinin, I. Dünya Savaşı'nın, Kurtuluş Savaşı'nın hatta Kurtuluş Savaşı yıllarında Halide Edip'in, Sultanahmet Meydanı'nda yaptığı konuşmayı sahnede izleme imkanı buluruz.

Bir padişahın bireysel tavrından, bir ulusun saygın devlet anlayışı tavrına açılım yapan gösterinin ABD’de ‘Dünyanın en başarılı ses ve ışık gösterisi ‘ olarak seçilmesi başarılı bir dramatizasyon sonucudur.

2.3.14. Genç Osman

“Genç, toy bir devlet adamı, soyluluğun, dürüstlüğün dramı. Toplumun yaşayışını değiştirmek, halkına yeni bir yön vermek gibi saygıdeğer bir tutkusu var. Ancak amacına ulaştıracak araçların gerçek durumundan habersiz. Asilere karşı politik davranamıyor, onların şartlarını soylu bir gerekçeyle reddediyor. Halkının boynu eğilmesin diye, kendini yıkıma salacak kadar dürüst. Sözün kısası; köprüyü geçene kadar ayıya dayı diyenlerden değil. Oysa küçük kardeşi IV Murat tehlike geçene kadar her istenileni kabul ediyor, güçlenir güçlenmez de onları ortadan kaldırarak iktidara sahip oluyor. Osman’ın yıkımı, Murat’a kurtuluş kapısını açmış oluyor.

Bir ülküyü tasarlamak başka, onu gerçekleştirmek başka. Tasarlarken, her şey içimizde olup bitmektedir, dışarıyı hesaba katmamız gerekmez, ama bir düşü, bir düşünceyi gerçekleştirmek demek, içimizdekini dışarıya çıkarmak demektir; buysa, insanların ortak dünyasıyla karşılaşmak, o dünyayı oluşturan şeylerle hesaplaşmaktır, yani “Ben”in kendini dünya ile tartması söz konusudur artık. Kişi bundan sonra hem kendisini hem dünyasını tanıyabilecektir. Böyle bir sınavdan geçmemiş olan, kök salmış gelenekleri değiştirecek olursa, insanların çoğunluğunca yadırganır elbette.Yani, birden düşman güçlerden oluşan bir ortam içinde bulur kendini. Gücüne, yeteneğine tanıklık eden başarıları olmadığından, pek yalnız ve desteksiz kalır, başarısızlığa mahkum olur.”⁴⁶³

Sözleriyle, oyunun ana kanavasının hangi temeller üzerine oturtulduğunun ipuçlarını veriyor, Oflazoğlu...

Üç perdeden oluşan, yazarın, **Genç Osman** adlı oyunu manzum dramatik dille kaleme alınmıştır. Oyunun girişinde Osman’ın ölümünden sonra yakılan ağıt yer almıştır. Bu ağıtta Oflazoğlu, daha oyunun başında oyunun kapsamındaki trajediye dikkatleri çekmek istemiştir.

.....

⁴⁶³ A.Turan Oflazoğlu, *Genç Osman*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, Önsöz

*Onu herkes yadırgadı
Oysa güzellikdi maksadı
Kanayan bir güldür adı
Cihan şahına kıydılar⁴⁶⁴*

Yeniçeri ve Sipahilere göre, kuzey, güney, doğu, batı hep Osmanlı'nındır. Osmanlı'nın cihan devlet anlayışı ve yayılma politikası asker ve halk tarafından benimsenmiştir. Güçlü bir devlete sahip olmanın bilincindedirler bu insanlar. Henüz feth edilmemiş yerler dahi Osmanlı'nın toprağı sayılmaktadır. Çünkü feth etmek kolaydır artık:

BİRLİKTE – Bizimdir güneyler, bizimdir hepsi. Ta baştan beri ayaktaadır bu devlet, ayakta kalacaktır ilelebet⁴⁶⁵

Devletiyle övünen asker, devleti için hiçbir şey yapmamaktadır. Askerlikten başka hiçbir işle uğraşmaması gereken bu insanlar, bunun tersini yapmaktadırlar. Onlar, askerliği bir nevi tembel memurluk bürokrasisine dönüştürmüşlerdir. Onu kaybetmeyi asla göze alamadıkları gibi kaybetmemek için yapmaları gereken işleri de ihmal ederler.

Ancak, devletin gerçek Osman ve Osman'ın hocası Ömer Efendi tarafından dile getirilir. Onlar gidişatın hiç de iç açıcı olmadığını farkındadırlar:

*OSMAN – ...Bu gövde hayli yaşlandı, hocam
ÖMER – Ama gövdenin başı genç, padişahım ve genç bir baş yenileyebilir gövdeyi.
OSMAN – Gövde, gençlik aşısını kabul ederse.
ÖMER – Baş gövdeye kabul ettirirse.⁴⁶⁶*

Padişahın hantal devlet gövdesini yenilemesi görevi ve sorumluluğu vardır. Osman karakterine yüklenen anlam, Osman'ın temel çatışması budur. Köhnemiş, yaşlanmış, devlet gövdesini yenilemek, çağdaştırmak. Askerlere, halka, kendisi ve birkaç kişi dışında herkese rağmen herkes için yenilenmek, çağdaşlaşmak Osman'a yüklenen görevdir. Osman bu tavır doğrultusunda eyleme girişir.

⁴⁶⁴ Oflazoğlu, s. 1.

⁴⁶⁵ Oflazoğlu, s. 4.

⁴⁶⁶ Oflazoğlu, s. 4.

Bozulan askerin, işi gücü bahşiş almak ve iki de bir kazan kaldırmaktır. Osman'ın planları ve tedbirleri karşısında çatışacağı ilk güç askerlerdir. Osman öfkeli bir şekilde asker hakkında karar verir, tavrını sert bir şekilde dile getirir:

*OSMAN – Dünyanın kaç bucak olduğunu öğreteceğim onlara. Bu yeni efendiye dış gösteremeyeceklerini, benim karşımda havlayamayacaklarını o beyinsiz, o aklın uğramadığı kafalarına zorla sokacağım yakında! Çok yakında ikisini de söndürecekim o ocakların.*⁴⁶⁷

Osman'ın askerle ve çevresiyle çatışmaları bu sözlerinden sonra başlar. Aynı zamanda O'nu yıkama götürecek olan sözlerdir bunlar. Atak, cesur ve aceleci davranır. Ancak siyasi davranmayı düşünemez. Dilaver Paşa, Osman'a yol gösterir:

*DİLAVER – İki ocağı birden karşınıza almasanız. Yeniçeriye çekidüzen verecekseniz, Sipahiyi tutun; Yeniçeriye okşayın, Sipahiyi dizginleyecekseniz.*⁴⁶⁸

Osman, huzurda bulunan, fitneci ve Osman'a karşı bir tavır sergileyen Davut Paşa'ya sorar. Davut Paşa çeldiricidir:

*DAVUT – Herhangi bir kimse için doğru olabilir bu tutum. Ama koskoca bir cihan padişahı, hele hünkarım gibi korkuya yabancı bir genç aslan, neden hileye başvurmak zorunda kalsın?*⁴⁶⁹

Oyunda Dilaver ile Ömer'in Davut ile olan karşıtlıkları dramatik aksiyona ivme kazandırmaktadır. Davut, Genç Osman'ın yıkımını bir an önce tamamlamak isterken, Ömer ile Dilaver, bu yıkımı geciktirmek hatta mümkünse gerçekleştirmemek yönünde eyleme girerler. Osman, gençliği gereği hissi ve atak davranır. Koca gövde, asker ocakları ve bütün şartlar Osman'ın karşısında aşılması gereken bir duvar gibidir.

Anadolu, aklıktan İstanbul'a akın etmeye başlar. Anadolu'dan akan sele, Davut set çekmek gerektiğini savunur. Davut'a göre, aksi takdirde İstanbullular boğulacaktır İstanbul'da. Saltanat damadı Davut'un bu sözlerine karşı Ömer Hoca'nın cevabı uyandırıcıdır:

ÖMER – Set çekmek mi, paşa? Kime karşı? Onlar sığınmaya geliyor buraya. İstanbul'a sokmayıp yaban illere mi salalım onları? Anadolu'nun

⁴⁶⁷ Oflazoğlu, s. 7.

⁴⁶⁸ Oflazoğlu, s. 8.

⁴⁶⁹ Oflazoğlu, s. 8.

*çabasıdır İstanbul'u alan. İstanbul'u bizim yapan onun emeğidir. Bu borç böyle ödenmez*⁴⁷⁰

Şartlar Osman'ın aleyhinedir. Görülmemiş kış, yaşanan kıtlık, devletin ekonomisinin alabildiğine bozuk olması Osman'ın karşısına çıkan engellerdir. Bu engellerin karşısına ise Osman, yine sert ve olması gereken tavrıyla çıkar. Osman'ın askeri, idari ve ekonomik alanlarda yaptığı tespitler ve almak istediği tedbirler doğrudur.

Ömer'in de tespiti, devletin; zengin, güçlü ve onurlu olmasını sağlamada gerekenin yapılmasıdır. Devleti tekrar düzene sokmanın yolunu bulmak gerek. Osman, devlette kusur yoksa kusur bende mi diye soracak olur. Hemen herkes "haşa" diye cevap verir. Oysa halk arasında Osman'ın uğursuzluğu nedeniyle denizin donduğu, kıtlık başladığı şeklinde görüşler vardır.

Hükümdarı seven halkın, bilgisizliği nedeniyle çabuk kandırıldığı görülmektedir. Onlar, hem tahttan indirilen Genç Osman'ı Yeniçeri Ocağı'na gelirken aşağılamış, hem de yalancı biri olan Davut Paşa'ya hemen kanarak ona karşı tavrı almışlardır.

Devletin içinde bulunduğu durumdan kurtulması için gereken, yine Ömer Efendi'nin sözleriyle ifade edilir:

ÖMER – (Davut'u kuşkuyla süzüp) Çağ değişiyor, hünkarım; değişiyor çağ. Dünü yaşatan kurallar, bugünü boğmakta, yapı aynı yapı elbette, ama bakın tavanda delikler var, duvarlarda çatlaklar... Temelde sarsıntılar varda ondan. Yapıyı yeniden kurmak gerek

OSMAN – Kurulacak

*ÖMER – Ama gecikmeden, yoksa içindekiler yıkıntılar altında kalacak*⁴⁷¹

Osman da hocasıyla aynı görüştedir.

Genç Osman'ın, daha önce de belirtildiği gibi yaşlı, eski devlet yapısını askere, halka, birçok yöneticiye rağmen çağdaş bir yapıda, yeniden kurma görevi ve sorumluluğu vardır. Bu konuda da Osman, kesin kararlıdır. Karşısına çıkacak zorlu engellerle çarpışacak, mücadele edecektir.

Osman'ın hocası Ömer, vezirleri Dilaver ve Davut arasında Davut, tekin adam değildir. Hep daha yukarılara çıkmak isteyen ama bunu kendi gücüyle başaramayan

⁴⁷⁰ Oflazoğlu, s. 12.

⁴⁷¹ Oflazoğlu, 13 – 14.

bir tiptir. Eline bir fırsat geçince alçakça yollara başvuracak oyun kişisidir. Hep sadrazamla birlikte huzura çıkar. Sadrazamlığa yükselmenin yollarını kollar. Hanedan damadıdır, dördüncü vezirdir. Tahtundan indirilen Sultan Mustafa'nın kız kardeşinin kocasıdır. Osman ise Sultan Mustafa'nın yerine oturmuştur. Sultan Mustafa'nın yakınları da Osman'a karşıdır. Özellikle saltanattan hevesini alamamış Valide Sultan.

Devletin bekası ve bireyin hayatı çatışması içinde kalan Osman, kardeşi Mehmet'i öldürtmek zorunda hisseder kendini ve bunu da gerçekleştirir. Edebiyatçı Mehmet ile Savaşçı Osman arasındaki karşıtlıktan Osman galip çıkar. Mehmet'in saltanatta şüana kadar hiçbir talebi olmamıştır. Ancak Osman'a göre bu isteksizlik bundan sonrada devam edecek anlamına gelmez. Mehmet'e karşı savunusu ise Fatih'in koyduğu yasadır:

*OSMAN – Ulu atamız Fatih'in koyduğu yasayı hatırla: Torunlarımdan her kime saltanat nasip olursa, dünyanın düzeni uğruna...*⁴⁷²

Mehmet'i öldürten Sultan Genç Osman, yaptığı trajik hatanın farkına varmıştır. Bu karar ve aşağıdaki repliği vicdani bir huzursuzluk içine gireceğini göstermiştir:

*OSMAN - ... “Ahmet Han oğlu Osman Han” Aferin Sultan Osman, bozuk düzeni ne güzel başladın düzeltmeye!*⁴⁷³

Osman'ın suçsuz şehzade Mehmet'i öldürtmesi, bütün İstanbullular arasında kargaşa yaratır. Bu da karşıt bir tavrın alınması demektir:

*I. İSTANBULLU – Zavallı şehzade! Tek suçu, kardeşinden birkaç ay sonra doğmak... İlk önemli işi kardeşini öldürtmek oldu, yazık. Böylesi bir temel üstüne kurulacak yapı bilmem ki...*⁴⁷⁴

Halka göre Osman, kötü bir başlangıç yapmıştır. Üstelik Haliç ve boğazlar, Osman padişah olduğu yıl donmuştur. Bedesten yanmış, gökte kuyruklu yıldız görünmüş, güneş bir gün doğmamış, geçinmek zor bir hal almıştır. Sonuç olarak Osman, İstanbullulara göre uğursuz bir padişaktır. Burada devleti çağdaş temeller üzerine yeniden yapılandırmayı planlayan Osman'ı halkın da benimsemediği ve karşıt bir tavır oluşturduğu görülür. Osman halkını kendine yoldaş seçmek ister. Ancak bunu sadece kendi istediği biçimde kurmaya kalkar. Halk arasına ve esnafın

⁴⁷² Oflazoğlu, s. 22.

⁴⁷³ Oflazoğlu, s. 23.

⁴⁷⁴ Oflazoğlu, 23 – 24.

içine cellatla çıkar. Her ne kadar da Osman, yoldaş olarak sadrazamı değil, halkı seçmek istediğini söylese de İstanbullu itiraz eder:

*I. İSTANBULLU – Olmaz ki. Padişahla halk yan yana yürüdü mü ya padişah halk olur, ya da halk padişah. Yani sen gerçekten Sultan Osman da olsan benim diyeceğim şudur: Halk biraz başka, biraz yukarda görmeli padişahını*⁴⁷⁵

Bu replikten de anlaşıldığı gibi halkın, padişahla görmek istediği iktidar gücüdür. Padişah gücü ve görkemi temsil etmelidir.

Genç Osman'ın kişiliği karışık özellikler taşıyor. Hem parlak dönemin padişahları gibi yiğit, kararlı, sorumlu, devletin onuruyla kendi onurunu özdeşleştirmiş bir kişi, hem de yüce Osmanlı Sultanı kavramıyla bağdaşamayacak denli sevecen ve alçakgönüllü. Ne yazık ki bu iki karışık özelliğini verimli bir biçimde birbiriyle kaynaştırarak ulusu yararına eyleme geçebilmesini sağlayacak yaşam deneyiminden yoksun. İkilemini çözemediği için de ne kuralınca bir sultan olabiliyor, ne de ona umut bağlayan halkıyla özlediğinde bir iletişim kurabiliyor.

Osman, Akile'yi içinin çarpıklıklarını düzelter, kargaşasını gideren, en köklü özlemine dindiren, kendini bütünleyen olarak karısı, eşi olarak seçmiştir. Onun yanındayken şair kimliğine bürünür, sevgisine sığınır. Harem hayatına son verecektir. Bundan böyle ülkesindeki her erkek tek kadınla evlenecektir. Osman, yüzyılların kurduğu geleneği yıkmak ister. Bu tavrını dile getirir:

*OSMAN – Harem hayatına, yüzyılların bu rezaletine son verip tek kadınla evlenmeyi başlatacağım bu ülkede*⁴⁷⁶

Ulema ise bu karara daha akılcı bir bakış açısıyla yaklaşır:

*ESAT – Öylesine köklü, öylesine yaygın bir geleneği bir kalemde ortadan kaldırmak...*⁴⁷⁷

Ancak halk bu karara da tepki gösterir. Büyük çoğunluğun tepki göstermesine rağmen Osman'a destek veren de vardır. Bu kişiler bir nevi halkın iç sesidir aslında:

OSMAN – Kadınlara da sormalı bir kez

II. İSTANBULLU – Eski köye yeni adet gerekmez.

⁴⁷⁵ Oflazoğlu, s. 27.

⁴⁷⁶ Oflazoğlu, s. 36.

⁴⁷⁷ Oflazoğlu, s. 40.

*I. İSTANBULLU – (düşünür) Her hali bize ters gelse de aslında iyi niyetli belki de.*⁴⁷⁸

Eskimiş koca gövde ve onun zihniyeti, Osman'ın iktidarına karşı çıkar. Osman, yeni yollar açmak isteyen, yenilikçi devrimci, otoriter, aceleci bir karakterdir. Oyunun teması ise, bu aceleciliğin ve otoriterliğin sonucunda ortaya çıkan 'aşırılığa kaçma duygusu'dur. O, kimseye benzemeyen bir otorite olmak ister. Bu konuda da iddalıdır:

*OSMAN – Benim bugün yaptığım, yarının geleneği olacaktır.*⁴⁷⁹

Osman, içinde köklü bir değişiklik, bir devrim isteği vardır. Herkese karşı takındığı tavır açık, kesin ve karardır. Hemen her konuda yenilik, çağdaşlık ister. Hantal kuralları kaldırarak, devleti hareketli, dinamik hale getirmek ister. Ancak bunun için donanımı yoktur. Kayınpederi Şeyhülislama bile kendisini, yapmak istediklerini kabul ettiremez. Oyunda Osman, tek başınadır, yalnızdır. Bütün devlet, zaman, şartlar, Osman'a karşıdır. Osman, kendi iktidarını bütünle çatışarak kurmak zorundadır. Osman'ın maksadı, yapmak istedikleri tam bir devrimdir. Akıl, duygu ister ama gövde buna "hayır" der.

Oflazoğlu'nun tarihi konuları işleyen oyunları Osmanlı'nın yükselme, duraklama ve gerileme dönemlerinin ana çizgilerle bir panoramasını sahneler. Yazar, tarihi, akışı içinde, sanatın aynasında amacına uygun olarak yansılar. Yarını temellendirmek üzere dünü, güne ve geleceğe dönük olarak bir bütünlük içinde yorumlamaya çalışır.

Anadolu da sürekli çöküş, İstanbul da ise sürekli cümbüş vardır. Anadolu'nun gücüyle beslenip serpilerek devlet, genişleyip büyüyünce ondan uzaklaşıp huysuz bir evlat olmuştur. Anadolu ihmal edilmiştir. Anadolu'nun şikayet ettiği valiyi bastırmaya giden İstanbul Paşası, daha sonra, kendisi haydut kesilmiştir. Devlet gitmezse, Anadolu İstanbul'a gelecektir. Osman'ın kararı kesindir:

*OSMAN – Yakında gidilecek.*⁴⁸⁰

Osman'ın da aldığı yenilik kararlarına aykırı davrandığı olur. Kendisine takdim edilen bir cariye ile ilgilenir. Özellikle Süleyman'ın sözlerinden sonra nefsi

⁴⁷⁸ Oflazoğlu, s. 41.

⁴⁷⁹ Oflazoğlu, s. 42.

⁴⁸⁰ Oflazoğlu, s. 50.

duygularına yenik düşer. Bu yenik düşme esnasında ki hisleri de onun içsel çatışmasını yansıtır:

SÜLEYMAN – Bu öyle bir şey ki efendimiz, asıl onu görmekten kaçınmak günaha girmektir. Yaradan, onu yaratırken şevke gelmiş. “Şaheserim bu olsun “demiş adeta.”⁴⁸¹

Fikren tamamen yenilikçi olan Osman da bile, duygu ve beden yapısıyla kendisine karşı olan taraflar vardır. Osman, özellikle tek kadınla evlilik konusunda gevşer. Kişiliği ile görev kişiliğini ayrı ayrı savunmaya başlar. Sıkışınca: “Dörde kadar izin veriyor şeriat” ifadesiyle örtmeye çalışır hatasını. Ancak Akile, Osman’ı kendine getirmeye çalışır ve hedefini hatırlatır:

AKİLE – Tutarlı olmalısınız, efendimiz. Bana karşı da, halkınıza karşı da. Örnek tutarlı olmazsa, kimseyi düzeltemez. Tutarlı olmayan örnek herkesi çarpıtır.

İkinci perdenin en önemli olayı, Yeniçeri ve Sipahilerin tavrını ortaya koyan Lehistan seferidir. Asker tamamen bozulmuştur. Disiplin ve düzenbağı kalmamıştır. Disiplinin düzenin kurulduğu yer ise ordudur. Oysa her iki ocağa mensup olanlar, devlet içinde ayrı bir güç olmuştur. Osman, otoriteyi, iktidarı sağlayacak gücü, arkasında bulunması gereken orduyu, karşısında bulur. İki ocak birden Osman’a karşı çıkar. Osman, onlarda eğitim ve düzen arar. Ancak askerler eğitim ve düzene karşı çıkınca, Osman’da onlara önden saldırır. Politik davranmaz. Oyunda izlediğimiz asıl iktidar çatışması, Osman ile ocaklar arasında yaşanır.

Osman’a ve Ömer’e göre, çürümüş İstanbul’u ancak Anadolu diriltebilir, sağlamlaştırabilir. Anadolu’ya gitmek, Anadolu’yla birleşmek, bütün entrika ve tuzaklara çözüm bulmak ve devleti yeniden kurmak gerekir:

OSMAN – Devlet can çekişiyor İstanbul’da. Kokuyu alan sırtlanlar üşüşmekte başına. Bir geçebilsem Anadolu’ya, devletin beşiğine! Halka bir ulaşabilsem, devleti doğurana!⁴⁸²

Osman’ın dilinden toplumsal bir tavır eleştirisi yapan yazar, aydın kesmi hedef alır. Osmanlı Devleti’nin özellikle bozulan ekonomisinin altında çalışmamak, günleri boş geçirmek, mağlup bir sefer dönüşünde dahi galip bir hava edası hissi vermek yatar. Bunu da devrin aydın kesimi oluşturur. Anadolu ise bu durumdan rahatsızdır:

⁴⁸¹ Oflazoğlu, s. 56.

⁴⁸² Oflazoğlu, s. 114.

*OSMAN – Ne bayram delisidir, bu benim milletim! Bayram olmayacak gün kalmayacak bu gidişle. Eski işleri kutlamaktan yeni işlere vakit olmuyor. O bilgin Çelebilere de ki, Lala, padişah yılda bir gün tebrik kabul edecek, bundan sonra bütün bayramlar kutlanmış olacak.*⁴⁸³

Osman, çağına göre çok pratik, çok ileri düşünen bir sultandır. Ancak onu arkasından vurmak isteyen o kadar çok düşmanı vardır ki... Bunlardan biri de Valide Sultan'dır. Valide Sultan, emeline ulaşmak, Osman'ın yıkımını gerçekleştirebilmek için Nevhayal'i araç olarak kullanır. Nevhayal ise Akile'ye karşı girişeceği mücadeleden önce içsel çatışma yaşar:

NEVHAYAL – Akile Hatun, bana karşı öyle iyi ki, sultanım. Cariyesi değil de öz kardeşymişim gibi hoş tutar, bir gün olsun incitmemiştir beni.

VALİDE SULTAN – İyi ya! Bundan yararlanmalı.

*NEVHAYAL – Beni el üstünde tutan birinin kuyusunu kazmak, nasıl söyleyeyim, tedirgin ediyor beni, üzüyor.*⁴⁸⁴

Ancak, Nevhayal'de bir insandır. Kendisine yöneltilen cazip tekliflere karşı esir olmuştur. O'da nefsine yenilmiştir.

Yeniçeriler ve Sipahiler kazan kaldırır. Osman, devletin beşiği Anadolu'ya geçemez. Bütün saray kuşatılmıştır. Asker, padişahına elçi göndermiştir. Hacca gitmekten vazgeçmesini ister. Osman çok sinirlenir, öfke ile:

*OSMAN – (alaylı) Kullarımın emri başım üzre!*⁴⁸⁵

Bir başka bilgin tarafından getirilen şeyhülislam imzalı fetvada ise padişahı azdıranların ölümü yazılıdır. Sonuç, askerler Osman'ın Anadolu'ya geçmesine ve Hacca gitmesine razı olmazlar. Ömer Efendi'nin ve Darüssaade Ağası Süleyman Ağa'nın sürgüne gönderilmesini isterler. Ayrıca Sultan Ahmet'te toplanan on binlerce kalabalık, Osman'dan sadrazam Dilaver Paşa'nın, Ömer Efendi'nin, Nişancı vezir Ahmet Paşa'nın, Süleyman Ağa'nın, Baş defterdar Vezir Baki Paşa'nın ve Yeniçeri Ocağından Sekbanbaşı Nasuh Ağa'nın başını isterler. Bunlar otorite boşluğundan kaynaklanan isteklerdir. Genç Osman'ın bu şartları can korkusu nedeniyle kabul edeceği düşünülür; fakat, o, gerçek bir padişah gibi tavır alarak bu teklifleri kesin bir dille reddeder.

⁴⁸³ Ofazoğlu, s. 94.

⁴⁸⁴ Ofazoğlu, s. 85.

⁴⁸⁵ Ofazoğlu, s. 115.

Bilginin “iki kötünden daha az kötü olanını verin, siz yine padişah olarak kalırsınız onların ve bizim gözümüzde” şeklindeki sözlerine karşılık, Osman kişiliğinde ki gururlu padişah özelliğini ön plana çıkararak:

*OSMAN – Ben kendimi artık padişahlığa layık görmedikten sonra bütün dünya padişah saymış beni, neye yarar?*⁴⁸⁶ der.

Toy, tecrübesiz, aceleci ancak samimi, verdiği karardan ve davasından dönmeyen asil bir karakterdir Osman. Sonuna yaklaştığını hissettiği davası için Ömer Efendi’ye şöyle der:

OSMAN – Kandilde yağ tükendi ya da fitil bitti mi ister bakırdan olsun, ister altından kandil ılık vermez artık. Bağışlayın hocam, benden sonra geleceklerden biri belki daha yetenekli çıkar.

*ÖMER – (yaklaşarak) İnsanlığın üstün bir anlayışa yükselmesi ancak büyük birinin batmasıyla olur bazen. Halkın gecesine, Tanrı’nın uzattığı yeni tutuşmuş bir meşaledir bu ölüm. Hayatın dallarına tüneyen karakuşları, yüz bin güneş birden doğsa ürkütüp kaçırılmaz onun kadar; yüz bin güneş birden ılık salsa onun kadar genişletemez bilinç ufuklarını*⁴⁸⁷

Ayak takımı, Sultan Mustafa’yı tekrar tahta çıkarır, bol bol bahşış alır. Bozuk düzen bir kez daha devam imkanı bulmuştur. Osman da sağ kalmak için, hiç değilse, padişahça ölebilmek için elinden geleni yapmayı düşünür. Akile’yi, babasının konağına göndererek Yeniçeri kışlasına gitmeye karar verir:

OSMAN – Bu alçalmayı göze alırım, Tanrı biliyor ya, can kaygısından değil, bana emanet bu devlet için.

AKİLE – Madem öyle keşke burada konuşsaydın onlarla

*OSMAN – Onlar beni zorladıkları için kabul edemezdim. Devletin boyun eğmesi olurdu bu. Devletin boyun eğdiği ülkedeyse herkesin boynu eğilmiş demektir. Şimdi ne de olsa kendi isteğimle gidiyorum onlarla konuşmaya*⁴⁸⁸

Osman, özü sözü bir, doğru, önden saldıran, hileye başvurmeyen bir karakterdir. Temsil ettiği otoriteye değer kaybettirmez. Oysa karşısındaki Davut, ihtiraslarının ve tutkularının altında ezilmiş bir oyun kişisidir. Karşısında ki sağlam

⁴⁸⁶ Oflazoğlu, s. 120.

⁴⁸⁷ Oflazoğlu, s. 122.

⁴⁸⁸ Oflazoğlu, s. 130.

rakibini alt etmek için her türlü hileyi, iftirayı ve silahı kullanmaktan çekinmez. Hatta halkın en zayıf noktası olan dini bile...

DAVUT – “Öz halkım anlamıyor Kur’an’ın dilini, Tanrı’yı Türkçe konuşturmalıyız” diyen kimdi?⁴⁸⁹

Osman’ın yenilgisi daha sonra gelecekler için zafer tohumları bırakmış olur.

Genç hükümdar, devlete karşı ayaklanan, devleti çökertmeye çalışan güçlere egemen olamaz, fakat devlet uğruna yaşamı kargaşaya, yıkıma, yokluğa karşı güvenceye alan düzen uğruna ölmesi, üstün bir değeri vurgulamak amacıyla can vermesi, bir başka anlamda üstün bir başarı olur. Yaşamayı beceremeyen, ama büyük ölebilenler de vardır. İnsanoğlunun büyük geleceğini kuranlar arasında onlar da yer alırlar. Yalnız, çünkü yenilgilerin yarının zaferlerine kaynaklık edebilmeleri için geçmişe sahip çıkmak ve onu sanat yoluyla yaşatmak, yani dünü bugünün dinamiği haline getirmek gerekir.

Genç Osman adlı oyunun düşüncesi de yazarın amacını gerçekleştiren bir tragedyadır. Bu oyunda da insanoğlunu tanıma ve tanıtmaya çabası yatmaktadır.

A.Turan Oflazoğlu’nun **Genç Osman** adlı oyunu hakkında Zeynep Oral şunları söylemekte:

“Pek çok esere kaynaklık eden konuyu, Musahipzade daha önce oyunlaştırmış ve anımsanacağı gibi 1974’de İkinci İstanbul Festivalinde Yedikule’de Tunç Yalaman yönetiminde sahnelenmişti. Tarih kitapları olsun, Musahipzade’nin oyunu olsun, Genç Osman’la ilgili hep aynı şey vurgulanır. Gençliği ve yenilikçiliği. Gençliği onu, meleksi bir kişiliğe bürür. Yenilikçiliği de yeniçeri ve sipahi ocaklarını “ıslah etmek” istemiyle sınırlanır. Oflazoğlu’nun oyununda ise, Genç Osman, güçlülüğü ve güçsüzlüğüyle, denesizliliği, tutkuları ve zaaflarıyla, düşünceleri ve eylemleriyle, tüm çelişkileriyle çok boyutlu bir insandır. Hükümdardır, çocuktur, öğrencidir, sevgilidir, kocadır, sevaplarıyla ve günahlarıyla yaşayan bir insandır. O güzelim düşünceleri ne denli gerçekçidir? Ne denli uygulanabilir? Ya da hangi koşullarda uygulanabilir? Ödünsüz ve sert tutumu isteklerini gerçekleştirmeye ne denli yararlı ve zararlıdır? Kendisi söylediğiyle yaptığını bir kılabilir mi? Salt iyi niye, parlak düşler neye yarar? Hele toplumsal denge sağlanmadan vb.

⁴⁸⁹ Oflazoğlu, s. 140.

İşte bu ve bunlara benzer sorular, Genç Osman'ın kişiliğiyle birlikte oyun boyunca gelişiyor... Yenilikçiliğine gelince: Yalnız Sipahi ve Yeniçeri ocaklarını “ıslah etmek” istemiyle yetinmediğini görüyoruz. Toplumsal adaletten kadın haklarına, giysi kanunundan, köyden kente göçe, halkla bütünleşmeye, daha pek çok sorunu çözümlemek, “değişen çağda, temelleri sarsılan yapıyı yeniden kurmak” gerekliliğine inandığını görüyoruz. Oflazoğlu, oyuna İstanbulluları da katmış, köylüleri de. Olanların değerlendirilmesini bir de onların gözünden, dilinden, onların değer ölçüleriyle dinliyoruz. Böylece tarihi, tarih yapan öge, oyuna tartışmayı, eleştirel bakış açısını katıyor.”⁴⁹⁰

Oyunun seyrek de olsa zaman zaman güldürüye açılmasıyla, seyircide yoğun bir duygusal birikim süreci içinde ‘düşünme’ ve ‘olaylara uzaktan bakma’ olanağı veren koronun önemi de azaltılıyor. Koronun oluşturduğu ‘köçek’ sahnesi ise yakaladığı başarı ile oyuna ayrı bir güzellik katmakta. Oflazoğlu, bu oyununda da tıpkı Sokrates Savunuyor’ da olduğu gibi, akıl, düşünce, sağduyu ile insanları uyarmaya çalışmakta ve duyarlı olmaya çağırmaktadır.

Oflazoğlu, karakterlerini oluştururken mümkün olduğunca tarihsel gerçekliğe bağlı kalmayı amaç edinmiştir. ‘Bundan böyle her erkek tek kadınla evlenecek’ diyen Genç Osman’ın, Nevhayal’i görünce zaafına yenik düşerek kendi yasasını çiğnemesi padişahın henüz görevinin sorumluluklarını yerine getirebilecek yetkinliğe kavuşmadığının göstergesi olarak düşünülebilir. Yine sultan, saray ile halk arasındaki kul – padişah ayrımının kalkmasını ister; ancak bunun yerine bir teklif getiremez. Yazar, sultana ‘İyisi mi şimdilik kalsın padişahlık’ dedirterek karakterini dinamik bir süreç içinde zaaflarıyla erdemleriyle yansıtır. Benzeri örneklerle Oflazoğlu, genç padişahın güçlü ve akılcı yönleri yanında zaaflarını ve çelişkilerini de vermek ister. Sultan Osman, devlete eski itibarını iade etmek için modernist ruhun kaynağı olarak gördüğü öze yani Anadolu2ya dönüş hareketini başlatmak ister. Genç padişahın gerek tecrübesizliği gerekse aceleci bir karaktere sahip olması neticesinde yapmak istediği ıslahatlarla doğal felaketlerin eş zamanlı yaşanması cahil halk tarafından yadırganır ve bunlar padişahın uğursuzluğu sayılır.

İlk önemli işi kardeşini öldürmek olan padişahın bu icraatı halkın tepkisini çeker. Halk, taht kavgası uğruna binlerce kişinin kanının kamasındansa bir kişinin

⁴⁹⁰ *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 19, 1985, s. 11

kanının akmasına, hem seven hem öldüren Osmanolu'nun bu işine akıl erdiremez. Kaç defa olursa olsun buna alışılması mümkün değildir. Yazar, böylelikle halkın tavrı yardımıyla Fatih Kanunnamesi'ne eleştiriler getirme imkanı bulmuştur.

Genç Osman'da kadın konusuna Osman kişiliği kullanılarak toplumsal tavır sergilenir. Cariyelik ve harem hayatının eleştirildiği sahnelerde Osman, tek eşle evliliği savunarak kadının toplumdaki önemini vurgulamak ister. O atalarının getirdiği geleneğe karşı çıkar. Hanedan mensupları ülke içinden evlilik yapmazlardı. Bunun nedeni olarak da kız alınacak ailelerin nispeten nüfuz kazanacağı endişesiydi.

Adalet mekanizmasına yönelik bir tavrıda hakimdir oyunda. Yine Osman'ın söylediği sözler bu tavrın ifade şeklidir:

*OSMAN – Yeryüzünün en güçlü devleti, en zengin ülkesiyiz sözde. Açlıktan ölenlerin bulunduğu bir ülkede şölenler düzenlenip tıka basa yeniyorsa, çıplakların soğuktan titrettiği bir yerde kürklere sarınanlar olabiliyorsa ve bütün bunlardan sorumlu olan kişiye cihan padişahı diye alkış tutuluyorsa yazıklar olsun o padişaha da ona alkış tutanlara da.*⁴⁹¹

Oyunda halkın cahil tavrını göstermek amacıyla din ögesi hurafelerle iç içe kullanılmıştır. Osmanlı Devleti güç kaybetmeye başladığında, halkın İslam anlayışı da bilimsellikten uzaklaşmış ve softaların dinin temel değerleriyle çelişen fikirleri ile din dışı inanışlarına itibar edilir olmuştur. Halk o denli cahilleşmiştir ki birtakım insanlar Haliç ve İstanbul Boğazı'nın donmasını gibi doğal olayları, bedestenin yanması, üç gün süren sağnaklardan mahallelerin evlerin sular altında kalması gibi felaketleri ve gökte kuyruklu yıldızlar görülmesi gibi meteorolojik gerçek sebepleriyle açıklamak yerine padişahın uğursuzluğuna yormuştur. Cehaletin bu kadar yaygınlaştığı bir dönemde Genç Osman'ın dini çağdaştırmaya yönelik tavrı da önemli olduğu kadar tehlikeli bir eylemdir.

Kılık kıyafet alanında da bir dizi reform yapma niyetinde olan Genç Osman bu tavrını da şu sözlerle ifade ederken, yazar da kendi tavrını Ömer Efendi'nin sözleriyle belirtir:

*OSMAN - Bu kocaman kavuklar, şu hantal kürkler şu çuval gibi şalvarlar atılsın artık. Hem güzel değil, hem kıvrak değil, hem de israf.*⁴⁹²

⁴⁹¹ Oflazoğlu, *Genç Osman*, s. 12.

⁴⁹² Oflazoğlu, s. 53.

*ÖMER EFENDİ – Kalıp, içindekini değiştirir zamanla. Yeniliklerden çekinmeyelim efendim. Batı insanları gökyüzünü inceliyerek yıldızları buyruk altına almayı kurarken bizde yıldızların buyruğu altında insanlar. İşin kötüsü, bu tutsaklıktan kurtulmak isteyen yok; daha da kötüsü, bunun tutsaklık olduğunu bilen yok.*⁴⁹³

Türkçe'yi kullanmakta usta bir yazar olan Oflazoğlu, Genç Osman'da temel değerlerini yitirmeye başlayan XVII. Yüzyıl Osmanlı toplumunun genç padişahı şahsında öze / Anadolu'ya dönüş hareketinin serüvenini tiyatralleştirir. Anadolu, oyunda Türk milletinin temel değerleri anlamına gelecek şekilde sembolleştirilir. Milletin temel değerlerinin en önemlisi de şüphesiz dilidir; çünkü toplumların yaşamlarını sürdürebilmeleri dillerini yaşayabilmelerine bağlıdır. Yazar, Osmanlı Devleti'nin duraklama sürecine girmesinin temel sebeplerini irdelerken halkın özellikle dil konusundaki tavrını gözler önüne serer ve bunun nedenini toplumun keline indirilen kutsal kitabı anlamamasına bağlar. Genç Osman'da bu tavırla hareket ederek tebaasına seslenir:

*OSMAN – ‘Sizler anlıyasınız diye Arapça konuştuk’ diyor Tanrı kitabımızda. ‘Türklerle konuşurken Türkçe konuşurum’ demektir bu.*⁴⁹⁴

Oyun, halk şiirinin en güçlü türlerinden biri olan ağıtla başlar. Böylece Oflazoğlu oyunda, Genç Osman'ın trajik ölümünü toplumun çılgılığı olan ağıtla vererek hem oyunun devamında halk kültürünün ön plana çıkacağını hem de sultanın hayata bakışıyla oyunun sanatsal boyutunun paralel olacağını ipuçlarını verir. Koşuklu dramatik dili oyunda kullanan yazar, şiiri sanatsal bir haz vesilesi olmaktan öteye taşıyarak dramatik bir ifade biçimi haline kullanabilmeyi başarmıştır.

Genç Osman'ın Türkçeye yönelik tavrı sadece din sahasıyla da sınırlı değildir. Sultan, edebiyat dilinin de yaşayan Türkçe olmasını ister. Akile Hanım sade bir Türkçeyle yazılmış bir şiir okuyunca sultan heyecanlanır ve toplumsal kimlik ve dil arasındaki ilişkiyi dile getirir:

*OSMAN – Bütün şairlerimiz böyle, yaşanan Türkçeyle ve Türk edasıyla yazınca, ancak o zaman bulmaya başlayacağız kendimizi.*⁴⁹⁵

⁴⁹³ Oflazoğlu, s. 54.

⁴⁹⁴ Oflazoğlu, s. 141.

⁴⁹⁵ Oflazoğlu, s. 34.

2.3.15. IV. Murat

Koşuklu dramatik dille kaleme alınmış, **IV. Murat** adlı tragedy üç perdeden oluşmaktadır. Birinci perde beş sahne, ikinci perde yedi sahne, üçüncü perde ise beş sahneden ibarettir.

Sanat tarihçisi olan Engin Uludağ’a göre:

*“IV. Murat, dünya tiyatro tarihinde Prandello’nun IV. Henry’si ve Shakespeare’in Hamlet’inden sonra, ‘bilinçli bir delilik hikayesi’ anlatan üçüncü oyundur.”*⁴⁹⁶

Bir tarihçi olan İlber Ortaylı’ya göre ise:

*“IV. Murat’da bir monarkın güçlenişi ve bu güçlenişteki sadizme ulaşan boyutlar, bir kişilik problemi olarak verilmektedir.”*⁴⁹⁷

Ayak Divanı’na çıkıp tahta oturan Murat’ın yeniçeri ve sipahi zorbalarıyla iletişimini sağlayan Recep Paşa aslında Murat’tan zorbaları kullanarak kendi isteklerini alır. Önce zorbalar Bağdat seferine çıkan oradan eli boş döndüğü için azledilen Hüsrev Paşa’yı azlettirenleri isterler. Hüsrev Paşa’yı Murat azletmiştir. Recep Paşa araya girerek:

*RECEP PAŞA – Aklınızı çelmişlerdir, hünkarım!*⁴⁹⁸

Diyerek, Murat’ı yatıştırır. Murat ise çaresizdir:

SULTAN MURAT – Beğenmedikleri kimlerdir, paşa?

Recep Paşa ise zorbalara aracı rolündedir:

*RECEP PAŞA – Yüce padişahımız bir şey esirgemez kullarından. Arzularınızı dinlemek ister.*⁴⁹⁹

Zorbalar istedikleri kişileri tek tek sıralarlar. Recep Paşa’da istenenleri, aracı olarak, Murat’a bildirir. İlk istemedikleri kişi Şeyhülislam Yahya Efendi’dir. Murat Yahya için derin bir saygı duymaktadır:

SULTAN MURAT – Şeyhülislam oğlu şeyhülislam bu adam, üstelik büyük şair. Ona kıymak nice olur?

I.SİPAHİ – Yahya Efendi, asi İlyas Paşa’nın havasındadır. Olanca yetkisini yıprattığından fetvası geçmez artık bizim katımızda

⁴⁹⁶ Ayşe Mine Balkanlı, “4. Murat Sahnede Canlamıyor”, *Radikal Kitap*, Mart 2005.

⁴⁹⁷ İlber Ortaylı, “Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine”, *Gelenekten Geleceğe*, Timaş Yayınları, İstanbul 2009, s. 176.

⁴⁹⁸ A. Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, Ağaoğlu Yayınları, İstanbul 1987, s. 19.

⁴⁹⁹ Oflazoğlu, s. 19.

*RECEP PAŞA – Derler ki, İlyas Paşa hastalandığında kendi hekimini yollamış Yahya Efendi. Onun için kul kendisinden hoşnut değildir padişahım.*⁵⁰⁰

Bu diyalogda da görüldüğü gibi Topal Recep Paşa zorbalarla anlaşmış, Sultan Murat’tan istediklerini önceden planlamıştır. İstenenlerin hepsi Sultan Murat’ın çevresindeki has adamlarıdır. Aynı düzenle, aynı tarzla Topal Recep Paşa Sultan Murat’ı küçük düşürerek, aptal yerine koyarak, sabrını zorlayarak ondan her istediğini elde eder. Murat, Recep’in ve zorbaların isteklerinin hepsinin yanlış, olumsuz, devletin aleyhine olduğunu bilir, ama iktidarsızdır, güçsüzdür elinden sabretmekten, içine atmaktan başka bir şey gelmez. Ancak Yahya Efendi uzaklaştırılınca sorusunu sorar:

SULTAN MURAT - Peki yeni Şeyhülislam kim olacak?

Hep aynı oyunu oynamakta olan Recep Paşa, bu soru üzerine derin derin düşünür gibi tavır alarak:

*RECEP PAŞA – Ahizade Hüseyin Efendi gelir aklıma hünkarım. Bilgisi derin, görgüsü zengindir, din işlerini ondan iyi bilen yoktur ülkemizde. Yalnız, kullarınız nasıl karşılar, bilmem.*⁵⁰¹

Recep, zorbaların azgınlığını yatıştıran, onların padişaha zarar vermelerini engelleyen bir tavır sergiler. Padişaha saygı duyar, değer verir gibidir. Ancak konuşmalarıyla her şeyi ortaya koyar. Sultan Murat’a dolaylı yoldan gücünü, iktidarını hissettirir:

*RECEP PAŞA – Siz de Yahya Efendi’nin canını ona bağışlayın şeyhülislam kanıyla lekelenmesin davanız.*⁵⁰²

Burada Sultan Murat’ı zorbalara, “size istediğinizi verdim. Siz de benim istediğimi yapın anlaşalım” diyen, dengeyi kuran bir idareci görüntüsü çizer. Olanların hiçbirini Sultan Murat’ın onaylamadığını da bilir. Ayrıca zorbaların davranışını bir başkaldırma, bir isyan olarak değil de bir “dava” olarak adlandırır. Burada yansılan zorbaların baskı altında haksızlığı ve yapılanların adaletsizliğini iyi bilen, ancak çok genç ve çaresiz bir durumda kalan padişah Murat’tır. Bu ve

⁵⁰⁰ Ofazoğlu, s. 19.

⁵⁰¹ Ofazoğlu, s. 20.

⁵⁰² Ofazoğlu, s. 20.

takibi sahnelerde çaresiz ve ezilen Sultan Murat tanımının benzer anlam birlikleriyle yansındığını görüyoruz.

Zorbaların istemedikleri ikinci kişi Defterdar Mustafa Paşa'dır. Sultan Murat'ın gözünde Mustafa Paşa, devletin sarsılmaması gereken direklerinden biridir. Ancak zorbalara göre, padişahın asker kullarına hasis davranmıştır. Murat yine çaresizdir:

*SULTAN MURAT – Peki, başka birini düşünürüz yerine. Yalnız, canına dokunulmasın.*⁵⁰³

Zorbalar Yeniçeri Ağası Hasan Halifeyi de istemezler. Sultan Murat'ın gözünde Hasan Halife de devlete sadık bir adamdır. Ona karşı düşmanca bir tavır takınan Topal Recep IV. Murat'ı halifeye karşı doldurmak niyetindedir:

RECEP PAŞA – Hasan Halife kulunuz, hünkarım, pek sıkı bir düzene sokmak istemiştir ocağı, yeniçeri kullarınız hoşnut değildir kendisinden.

II. Yeniçeri'nin Hünkarı tehdit etmesi toplumsal tavra aykırı bir söylem oluşturur. O yıllardır süregelen bir saygınlığı yok etmektedir:

II. YENİÇERİ – Ya verilir istediğimiz, padişahım, ya da iş başka renk alır!

Yine Recep Paşa araya girer, sanki Sultan Murat'ı yatıştırır gibi:

*RECEP PAŞA – Kullarınızın sizden şikayeti yok, hünkarım...*⁵⁰⁴

Murat çaresiz yine boyun eğer.

Zorbalar padişahın nedimlerinden Musa Çelebi'yi de isterler. Sultan Murat gözünde Musa Çelebi masumdur, şimdiye kadar kimseyi incitmemiştir. Recep Paşa Musa Çelebi'nin bazı uyumsuz davranışlarından söz eder. Sipahiler Musa Çelebi'nin kendilerine teslim edilmesini isterken, Sultan Murat, Musa'nın canına ilişilmemesi, kılına hata gelmemesi kaydıyla saraydan ayrılmasına razı olur. Topal Recep Paşa, padişaha Musa Çelebi'yi kendi konağında en azından ortam sakinleşene kadar muhafaza edeceğine dair saklayabileceğini söyleyerek duruma sanki çözüm bulur. Murat'da Musa Çelebi'yi Recep Paşa'ya emanet eder. Recep Paşa da zorbaları yatıştırıcı, Sultan Murat'ı memnun edici bir konuşma yapar.

Zorbaların bir dileği daha vardır. Burada basamaklı bir şekilde zorbaların haksız dilekleri karşısında ezilen bir sultan Murat tanımlanmaktadır. Zorbaların en önemli ve en etkili isteği sadrazamın kendilerine teslim edilmesidir. Yeniçeriler daha önceden Recep Paşa'yla anlaşmışları gibi hareket etmektedirler. Bu durum artık sabır

⁵⁰³ Oflazoğlu, s. 21.

⁵⁰⁴ Oflazoğlu, s. 21.

sınırını aşmıştır. Sultan Murat'ın işini kolaylaştırmak için Hafız Paşa, kendini feda etmeye hazırdır. Ancak bu kadar vicdansızlığı, şerefsizliği, Sultan Murat çaresizliğini bildiği halde, tepkiyle karşılar. Sonunda yine galip gelen zorbalılar olur. Sadrazamı görevden alan Murat, canına dokunulmamasını ister. Yeniçerilerin isteğiyle sadrazamlığa getirilen Recep Paşa Sultan Murat'ı ürkek, korkak durumuna düşürmüş iktidarı ele geçirmiştir. Asiler, Sultan Murat'ın da dileğinin Recep Paşa'dan yana olduğunu hep beraber Sultan Murat'a kabul ettirirler. Murat, olanların bir kumpastan ibaret olduğunu kavramıştır fakat çaresizdir. Recep Paşa ise asilerin sayesinde amacına ulaşmıştır. Ancak bu arada Sultan Murat'ı da uyandırdığının farkındadır.

İstanbul'da artık ne baş bellidir ne de ayak, düzenli tek şey kargaşadır. İşyerlerini kapamak zorunda olanlar vardır. Halk korku içindedir, her yere eşkıyalar dadanmış, esnaftan haraç toplamaktadırlar. İstanbullulardan biri kendileri hakkında bir durum değerlendirmesi yapar:

*II. İSTANBULLU – Azgın bir sürüyüz biz, azgın... Demir yumruklu biri gerek başımıza.*⁵⁰⁵

Halk kendini sürü olarak kabul etmektedir ve bir yönetici bekleyişindedir.

Diğer bir anlam birliğinde Sultan Murat'ın Bostancıbaşı ile kılık değiştirip esnafın arasında dolaşması tanımlanır. Sultan Murat, esnafın halini görmüş, sesini duymuştur. Ancak henüz, kendini duyuracak durumda değildir. Ağabeyi Osman gibi aceleci de değildir. Bostancıbaşını eşkıyaya karşı engellemesi de aceleci olmadığını, zamanını beklediğinin göstergesidir.

Sultan Murat, halkın durumunu görmüştür; esnafın, halkın isteğini, beklentisini, tutumunu bilir artık. Dalgındır, düşüncelidir bir aşağı bir yukarı gezinir. Dilfigar adlı kadının hançeri göğsüne saplamak üzere olduğunu görünce, atılıp kolunu kavrar, hançeri alıp Bostancıbaşı'ya uzatır. Kadının neden canına kıymak istediğini öğrenince bir şok daha geçirir. Çünkü onun tebasının canı, malı ve namusu kendisinden sorulacaktır. Padişahlığını yapamamanın verdiği bir vicdan azabına doğru sürüklenmeye başlar şimdi.

Murat, hassas, düşünceli, zeki, sabırlı, sorumluluğunu bilen ama, henüz olaylara karşı hazır olmayan bir gençtir. Oyunda Murat'ın gücünü ve sabrını simgeleyen topuz bir gün olanca şiddetiyle bu gidişin üzerine inecektir. Murat'ın

⁵⁰⁵ Oflazoğlu, s. 27.

ışıklı ruhu, çevresindeki kötülüklerin karanlıkların, ahlaksızlıkların baskısı altında kararır. Ruhunun parlak ışıkları İstanbul, İstanbul'un iğrenç, karanlık kargaşasında bir bir kararıp söner. Giderek ışıkları sönen bu ruhun dışarıya yansımaları da karanlık, zulüm şeklinde olacaktır. Çünkü insan ferdiyet ve şahsiyetini içinde bulunduğu ortama göre, oradan aldıklarıyla kurar. Elbette kararan ruhun koridorlarında ışıkları yeniden, eski doğallığı ile yakmak mümkün olmayacaktır. Kişi kendisini vuran, kendisine çevrilen silahı eline alınca, onun da yapacağı şey pek farklı olmayacaktır.

Hüsrev Paşa'nın azline tepki gösteren zorbaları daha da azdırmak için Hüsrev Paşa'nın giderilmesini düşünürler. Kösem ile Recep Paşa arasında geçen diyaloglar Murat'ın uyanmaya başladığını, kendisine yapılanları hiç unutmayan bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Bu yüzden Murat'ın karşısındakiler onu baskı altında tutmak için ona sürekli tuzak kurarlar. Ancak Murat'ı uyandıran şey de bu tuzak ve baskılardır.

Sultan Murat ve şair Nef'i ilişkisi, söz adamı, şair ve eylem adamı sultan ilişkisi yansılır. Nef'i Sultan Murat'ı eyleme geçiren oyun kişilerinden birisi olarak göze bakar. O artık padişahın padişahlığını göstermesi gerektiğini savunur:

SULTAN MURAT – Kanımdaki kıpırdanmalara yön verirsin şair.

NEF'İ – (Mağrur) Sözdür eylemin yolunu açan hünkarım.⁵⁰⁶

Söz, eylemin yolunu açar. Murat, Kanuni sonrasında bozulmanın başladığını ifade eder, ancak Nef'i bu durumu veciz bir sözle tanımlar:

NEF'İ – Meyve tam olgunlaştı mı çürümeye başlar hemen.⁵⁰⁷

Bu aynı zamanda bir fizik kuralıdır. Ulaşabildiği en yüksek seviyeye ulaşan cisim düşmeye başlar. Murat yorgun bir küheylana binmiştir. Nef'i gereken tedbiri söyler:

NEF'İ – O küheylanın daha çok koşabilmesi için küheylandan daha çok yorulması gerekir binicinin.⁵⁰⁸

Sultan Murat, bir şeyler yapabileceğini bilir, sezer ancak nereden başlayacağını kestiremez. Burada Nef'i olaya girerek ona yol gösteren bir kimliğe bürünür:

⁵⁰⁶ Ofazoğlu, s. 33.

⁵⁰⁷ Ofazoğlu, s. 34.

⁵⁰⁸ Ofazoğlu, s. 34.

*NEF'İ – Günden güne artan gücünüz padişahım, kendisini nasıl kullanmanız gerektiğini elbette öğretecektir size. Fattan durumları kollayın, onlar ortaya çıkar çıkmaz elhak göz kırpacaktır size.*⁵⁰⁹

Sözden anlayan Murat, yolun yarısını kat etmiş gibi hisseder kendisini:

Kösem'le Recep'in kararını Kösem Sultan Murat'a açar. Ancak Murat, iktidarı elinde tutmaya çalışan annesinin de kendisine hazırlanan tuzaklarda baş rolde olduğunun bilincindedir. Kösem Hüsrev Paşa'nın emrindekilerle birlikte Tokat'tan İstanbul'a yürümek istediğini, bu nedenle giderilmesi gerektiğini söyler. Bu durum Murat'a şairin haber verdiği, göz kırpan fattan durumdur. Murat, Hüsrev'in ölümü halinde asilerin yine kazan kaldıracağını, isteklerinin olacağını, isteklerini vermezse durumun karışacağını bu durumda annesini arkasında görmek istediğini söyleyerek, o da bir oyun kurmaya çalışır.

Sultan Murat, ülkenin durumuna müdahale etme bilincine yavaş yavaş uyanmakta, durum değerlendirmesi yapmakta hem de ağır topuzlar kaldırarak bedenini de mücadeleye hazırlamaktadır. Ruhu bedeniyle ülkesini özdeşleştiren Murat ülkesi ve kendi vücut ülkesini sağlığına kavuşturmak ister. Her gün daha ağırını ister topuzların. Her gün çalışır, düşünür, hem içini hem dışını hedefe hazırlar, giderek 'hedefte eylem olacaktır.'

Devam eden sahnelerde İstanbullularda özlem, İstanbul'da ise olumsuzluklar en son noktaya ulaşmıştır:

*İSTANBULLULAR – ...Duy bizi ey yenilmez orduların başbuğu! Duy da indir artık, lütfet, indir göklerde sonsuz güçlenen yumruğu!*⁵¹⁰

Sultan Murat "kendine uyanmıştır" Sultan Murat "çevresine uyanmıştır, sultan olma, eyleme soyunma bilincine uyanmıştır." İstanbul halkı da halk olarak kendine, kendi sorunlarına uyanmaya başlamıştır. Bu çıkmazdan onları demir yumruklu, yumruğu göklerde sonsuz büyüyen birinin kurtaracağı inancı halkın gönlüne yerleşmiştir.

Recep Paşa ile Kösem'in az da olsa, Sultan Murat karşısında telaşa kapılmalarının yansıldığını izlemeye başlar seyirci. Kösem, padişahdaki apansız değişmeden korkmuştur. Geri çekilmek ister. Ancak Recep Paşa çekilmeyi ezilmek

⁵⁰⁹ Ofazoğlu, s. 34.

⁵¹⁰ Ofazoğlu, s. 43.

sayar. Kösem asilerin saraya saldırmalarına, padişahın canına kast etmelerine razı değildir. Murat, Kösem'in oğludur, üstelik sultandır. Ama bütün iktidar Kösem'in elindedir ve elinde olmalıdır. Kösem, çocuklarını, daima çeşitli saplantılarla ve bağımlılıklarla yetiştirir. Hiçbir zaman iktidarını kaybetmek istemez.

Saraya saldıran zorbaların ayak sesleri duyulurken Nef'i ile Sultan Murat'ın durum değerlendirmelerini, Murat'ın kopacak fırtınayı nasıl karşılayacağı yansılır. Murat musiki dinlemektedir. Hüseyini makamından söz eder. Bu makam gösterişten uzaktır, sade nakış çizen ezgilere sahiptir. Nef'i böyle tehlike kapıyı çalarken hünkarın musiki dinlemesini “korkunç güzel bir belirti” diyerek beğenir. Şiiri, musiki ile dengeleyen Sultan Murat, yeni bir fettan duruma yönelir. Kuduz köpek sürüsü saraya yürür ve padişahı ayak divanına davet ederler. Murat, heyecanlanır, hızlı hızlı solumaya başlar:

MURAT – Çağırıyorlar şair...

NEF'İ – Peşrevi güzel yaptınız hünkarım sonunu dahi güzel getirin.⁵¹¹

sözleriyle eylemin yolunu gösterir.

Nef'i şair söz adamıdır, Sultan Murat ise padişaktır eylem adamı olmak zorundadır. Ama Murat daha olgunlaşıp eylem adamı olamamıştır. Bazen kafeste bir kaplan gibi gergin gezinir, bazen de korkuya kapılıp çaresizleşir. Oyunun başından beri Sultan Murat'ın temel çatışması budur. Padişaktır, görev ve sorumluluğunun bilincindedir ama iktidarı yoktur. Muktedir değildir. Padişah olmak başkadır, padişah gibi davranmak başka. Murat'ın çatıştığı güçler daha etkin daha muktedir güçlerdir. Onlarla korkmadan, tedbirini alarak mücadele edecektir, iktidarını kurtaracaktır. Padişah gibi davranan bir padişah olacaktır. Bütün çatışması, sınavı budur.

Birinci perdenin sonunda Sultan Murat'a zorbaların içirdiği ant, Murat'ın içmesi gereken, devletin, halkın, herkesin padişaktan beklediği anttır. Bu antı zorbaların baskısıyla içmesi Murat'ı rahatsız eder. Ancak Murat'ı düşünceye sevk eder. Kul takımının, azgın asilerin kullanılması, onların ikna edilerek aldatılması mümkündür. Elebaşları ne söylerse onlarda buna uyar. Çoğunluk psikolojisine etkili olabilmek için, o toplumun içindeki ileri gelenleri ele geçirmek, topluluğu istediği yöne çevirmek demektir. Bu Murat'ın ders alacağı bir durumdur. Yine Murat'a ant içirenlerin, içirdikleri antın sözlerini duyunca Murat, utancından başını öne eğer,

⁵¹¹ Oflazoğlu, s. 47.

elleriyle yüzünü kapar. Ancak Murat, daha sonra iktidara bu örneklerden yürüyecektir. Olumluluk olumsuzluklardan, güneş, ışık karanlıklardan doğacaktır. İnsan olumsuzluktan olumluya, yanlışları doğruya döndürme iznine ve yeteneğine sahiptir. Bu yapma, düzenleme, kurma insan olmanın gerekliliğidir.

Kösem Sultan IV. Murat'ın yerine geçireceği isim üzerinde şehzade Kasım'ı düşünür. Recep, şehzadelerin en büyüğünün tahta geçmesi geleneğini hatırlatarak Bayazıt'ı teklif eder. Recep Paşa artık zorbaları zapt edememektedir. Kösem Bayazıt'ı kabul etmek istemez. Çünkü Bayazıt ondan doğmamıştır, iktidarını kaybetmek istememektedir. Ancak asilerin diretmesi ve Recep'in güvence vermesiyle bu isteğe kabullenmek zorunda kalır.

Hayatını kurtardığı Dilfigar sayesinde kendisine kurulan planları öğrenen Sultan Murat, durumu dengeye hatta lehine döndürecek kararlar almaya başlar. Dilfigar da Sultan Murat'ın saraydaki gözü kulağı olmuştur artık. Yeniçeri ağası Köse Mehmet'i yanına çekmeyi başaran Sultan Murat, hızla güçlenmeye başlar, iktidarı eline alıp, muktedir olmanın yolunu tutar. Asker de kendilerini yanlışa götürenlerden bıkmıştır. Toplumun içinde her zaman doğruluk ve düzene karşı duygu olumludur. Hayra ve olumluya karşı milletin gönlünde birlik kurulabilir. Bunu organize edecek öncü olacak birileri gerektir. Köse Mehmet ve birçok kişi, devlet güneşinin batmasından tedirgindir:

*KÖSE MEHMET – ...Hükümdarım bana yürü diye buyursun Yeniçeri ocağını takarım peşime*⁵¹²

Tüm bu olaylardan sonra, Murat artık aklını kullanarak tedbir almasını, ordu gibi iktidarı sağlayan gücü arkasına almayı öğrenmiştir. Annesi ve kendisi için baş tehlike olarak gördüğü Kösem Sultan'ı sarayda göz hapsinde tutmaya başlamıştır.

Sultan Murat ayak divanını bu sefer bambaşka bir yerde kurmayı tasarlar. Çünkü Babüssaade önünde ona kafa tutmaya alışmışlardır. Aynı yer, aynı dekor insanda aynı duyguları doğurur. Sultan Murat Babüssaade önünde korkak, iktidarsız, çaresiz davranışlar göstermiştir, orada yenilmiştir. Mekanın insanda uyandırdığı etkiyi bilir.

Murat sadizm dercesine varan bir öç alma duygusu içine girmiştir. Sertleşmiş ve kendini iyiden iyiye bulmuştur. Yıllardır kendisine çevrilen, kendisini acizyet

⁵¹² Ofazoğlu, s. 67.

içinde bırakan, muktedir olmasını engelleyen silahı eline almıştır. Aynı silahı, Recep Paşa'ya ve diğer düşmanlarının göğsüne çevirir. Kendine yapılanları gerçekten de hiç unutmamıştır Murat. Recep Paşa'nın yaptıklarını tek tek sayar. Recep Paşa'yı da umutla umutsuzluk, yaşam ile ölüm arasında tutarak öç alma yolunu seçer. Kötülüğe kötülükle cevap verir. Kötülerin silahını kullanır. Yaptığı eylemden mutluluk duyar:

*SULTAN MURAT – ...Oldu! Oldu! Oldu! bu iş ... Hiç de görüldüğü kadar güç değilmiş meğer.*⁵¹³

İkinci perdenin dördüncü sahnesi Sultan Murat'ın sultanlığını ilan ettiği sahnedir. Bütün tertip düzen Sultan Murat'ın iktidarını yansılayan görüntülerden oluşmaktadır. Murat, ayak divanı mekanını değiştirmiştir, kendi anlayışını ve davranışını da değiştirmiştir. Ayak divanına gelenlerin durumu, tavrı ve davranışı değişmiştir. Yapılan tören de bu değişimin somut bir göstergesidir. Murat, padişah olarak iktidarını Allah'tan ve Kur'an'dan aldığını telkin ve tebliğ eder. Sonrada herkesi iş işten geçmeden "kendine gelmeye", otoriteye uymaya, bağlanmaya davet eder. Akıllıca, zekice, devlet geleneğine, Osmanlı devletinin geçmişten beri bağlı bulunduğu devlet felsefesine uygun olarak davranan Sultan Murat, kargaşa yaratanları suçlu duruma düşürür. Bu hareketi etkili de olur. Her kesimi, kendi görevini yapıp yapmadıkları konusunda sorguya çeker. Herkes öz çıkarlarına dokunulmadıkça kendini ortaya koymamıştır. Halk adına sesini yükseltmemiştir. Ancak hiçbir görevli arkasında devletin, hükümdarın desteğini duymadan kendini halk adına ortaya koyamaz. Padişahların gevşekliği, Murat'ın ilk zamanlardaki yetersizliği, başsızlık, herkese görevini ve kulluğunu unutturmuştur. Suç geçmiştekilerin aymazlığına bağlanır. Sultan Murat'ın bu tavır, telkin ve teşhisleri herkesi memnun eder. Artık otorite Murat'tır, iktidar Murat'tadır. O da toplum psikolojisine uygun olarak sefer ve fetihten söz eder.

Topluluğa tamamen hakim olan Sultan Murat, onları Bağdat'ın fethine yöneltir. Askerleri geçmişte yapılan fetihlerle coşturur. Geçmişin yüce davranış ve değerlerini yorumlar, hedefini ve temel fikrini açıklar. Sultan Murat Sultanca davranmaya ilk adımını atmış olur.

Sultan Murat halkının dağınık, bilinçten yoksun güçlerini üstün bir amacın batmaz bir güneşi çevresinde toplayarak her birini yeryüzü yıldızları yapacak ve

⁵¹³ Oflazoğlu, s. 71.

varlığa yepyeni bir çeşni katan yepyeni bir ulus yaratacaktır. Murat devinim, yenilik, geçmişten alınan hızla geleceği kurmak ve dünyanın bütün uluslarının hayranlığını kazanmak ve onların efendisi olmak, dünyayı demir pençesinin içine almak halkıyla bütünleşmek gibi istek ve amaçlarını, hırslarını tebliğ ve telkin eder. Halkının tam desteğini ister:

*SULTAN MURAT – Yalnız sert olduğum zamanlar dahi halkım bilmeli ki onun iyiliği içindir.*⁵¹⁴

Toplumun psikolojisini iyi kavrayan ve zamanlamasını iyi yapan Murat, yapacağı tüm kötülöklere, halk adına diyerek evet dedirtir. O, bütün hırsıyla, öç duygularıyla otoritesini kurmuştur. Toplumsal kargaşayı ortadan kaldırmış, düzeni sağlamıştır. Ancak düzen, halk için, devlet için bir araçtır. Sultan Murat kurduğu düzeni öne alır. Konuşmaları ve şeytanca gülüşleri de bunu gösterir. O, düzeni bir araç değil, bir amaç olarak seçmiştir kendisine.

Murat, kurduğu düzeni ele geçirdiği iktidarla devam ettirmenin peşindedir. Bunu buyruklarıyla yapar. Hakimiyetini korumak ister, iktidarını bir daha elden kaybetmemek istemesi artık Murat'ın temel çatışması olur. Bir daha güçsüz ve çaresiz duruma düşmemek onun tek amacıdır.

‘Düzen dahi halk içindir.’ Sultan Murat düzeni halk için bir araç olarak göreceğine halkı kontrol altında tutmak, onları istediği gibi iktidarı altında tutmak için bir amaç olarak algılar. Sultan Murat’a göre amaçla araç yer değiştirmiştir.

Bundan sonra gelen sahnelerde, Sultan Murat'ın, düzeni sağlamak için halka uyguladığı emirler yansılır. Önce dinimize aykırı olduğu için ulemadan alınan fetva ile tütün şer'an haram olduğu için tütün içmek yasaklanır. Gerekçesi ise İstanbul yangının kahvehaneden çıkması olarak gösterilir. Oysa yangın, kalafat yerinden çıkmıştır.

Sarayda göz hapsinde tutulan Kösem Sultan, soylu cihan padişahının ayak takımından birine (Dilfigar) ilgi göstermesini anlayamaz. Sultan Murat'ın cevabı ise tavrını ifade eder:

MURAT – Padişah karısı, padişah anası olmak yetmez soylu olmaya valide!

Kösem ise duygu yolunu dener, hakareti anlar fakat alttan alır:

KÖSEM SULTAN – Yanından ayırmazdın beni eskiden.

⁵¹⁴ Oflazoğlu, s. 85.

*MURAT – Siz ayrılmazdınız benim yanımdan.*⁵¹⁵

Sultan Murat'ın yıldızı saltanat burcuna girmiştir artık. Şair Nef'i ile Makyavelli'nin "Hükümdar"ını tartışır. Murat'a göre kitap eksik ve eskidir. Sultan Murat, kitapların izlemesi gereken adamdır. Otorite, iktidar, eylem, buyruk, düzenin tüm ilkeleri ondan fışkırır.

Bir başka sahnede ise eylem adamı olarak Sultan Murat'ın söz adamı şair Nef'i ile çatışması yansılır. Nef'i'ye göre, sultanları yaşatan şairlerdir. Nef'i sözleriyle Murat'a eylemin yolunu açar. Murat aldığı işaretle eyleme geçer. Ancak "eylem adamı"nın eylemi kendi anlayışına göre devam edecektir. "Söz adamı" da kendi görevini yapacaktır, kendi tanımına uygun davranacaktır. Aksamaları, yanlışları, hataları gerektiğinde gündeme getirecektir.

İlk aksamaya da Murat'ın kendisinden gelir. İçki yasağını kendi koymuştur, yine kendi yasağını kendisi ihlal eder. Murat Nef'i' den tatlı okşayan mısralar yazmasını ister. Onun bunun kusuruyla uğraşıp, kalemini çirkefe batırmasını istemez. Bu bir nevi sansürdür aslında. Nef'i ise şairin görevini dile getirir:

*NEF'İ - ...Benim susmam halkın boğulması demektir.*⁵¹⁶

Nef'i, Osmanlı halkının saraydaki temsilcisidir adeta. Sultan Murat toplumun kargaşasına son verir. Buyruklarla sağladığı bir düzen kurar. Düzeni kurmada çeşitli işaretlerle Sultan Murat'ı eyleme yönelten Nef'i ile artık ters düşmeye başlamıştır.

Sultan Murat, gücünün doruğundadır. İktidar onundur, muktedirdir. Bundan sonra nasıl hareket edecektir? Dorukta olmanın sınavını nasıl verecektir? Artık tam bir eylem adamıdır. Aldığı kararlar, verdiği buyruklar Sultan Murat'ın giderek zirveden aşağıya doğru düşüşe geçtiğini gösterir. Sultan Murat'ın, Sultan Murat'la çatışması başlamıştır. Bu inişin göstergeleri neler olacaktır? Sultan Murat karakterini bu soruya verecek cevaplar belirleyecektir.

Yasaklar halkı içkiye daha çok yöneltir. Oyunda, İstanbulluların içki sembolü Bekri Mustafa'dır. Bekri, İstanbul'da dolandırıcılıkla geçinen, adı içkiyle anılan, hakkında fıkralar üretilmiş, devrin karakteristiğini yansılayan kişiliktir.

Murat, ikinci perdenin sonlarına gelindiğinde artık tamamıyla despot bir tavır sahnelemeye başlamıştır. Yaptıkları ve uyguladıkları hep keyfidir. Kendi düzeni için halkına zulmetmeye başlamıştır. Bu durum halk arasında şöyle yorumlanır:

⁵¹⁵ Ofazoğlu, s. 96.

⁵¹⁶ Ofazoğlu, s. 102.

1.İSTANBULLU – (Salona doğru) Eşkıya bindi...

2.İSTANBULLU – Bire indi.

3.İSTANBULLU – Ve hepsini ortadan kaldıran...

4.İSTANBULLU – Hepsinden korkunç şimdi!⁵¹⁷

Daha sonra Sultan Murat'ın devlet işlerini görürken sarhoş olduğu, her gece Silahtar'ıyla içki meclislerine katılıp yorgun düştüğü yansılır. Sultan Murat Silahtarının etkisi ve Revan'dan getirdiği Revan Beyi Yusuf'un hazırladığı içki alemleriyle zevk –i sefaya düşmüştür.

Sultan Murat, Köse Mehmet Ağa'nın gereksiz zulm ettiği, buyruğu dışında cana kıydığını, sağ kolu dahi olsa kafasına uyması gerektiğini söyledikten sonra, kendisine hizmet etmiş adamını, Bostancıbaşı'ya teslim eder. Ağa'nın kılıçla huzura çıkmasını kendi otoritesine bir küstahlık sayar ve bağışlamaz. Kendisine gerekli olabileceğini söyleyen Ağa'yı duymaz bile. Sultan Murat şiddeti, zulmü, otoritesiyle tam bir despot kesilmiştir. Tek zayıf tarafı Boğaz alemleri, İstanbul'a getirdiği Emir Güneoğlu'nun düzenlediği alemlerdir.

Yine Sultan Murat, sözünde durduğunu halkına göstermek için, vaat ettiği Bağdat'ı almak için, hazırlıkların hızlandırılmasını emreder. Bu sahneden anladığımız Sultan Murat'ın dış siyasetinde tutarlı davranışlar göstermesidir. Devletin güvenliği uğruna, Şeyhülislamın başını vurduran Sultan, yine devletin güvenliği uğruna ihanetini gördüğü Ortadoks Patriği'nin öldürülme kararını gelecek tepkilere aldırış etmeden verecek kadar, cesurca bir tavır gösterir.

Sultan Murat, kurduğu düzen uğruna serttir, hatta zalimdir, despottur, ancak devletin güvenliği ve devamı uğrunda gözü pek, kararlı ve tutarlı bir devlet adamıdır. Kendi varlığını kurduğu düzene borçlu olduğu için, düzenin varlığı kendi varlığının teminatı olduğundan ondan vazgeçmez. Kendi varlığı da devletin varlığının teminatıdır aynı zamanda.

“Murat; düzen için en büyük tehlike haline gelmiş, kargaşayı yenen kargaşanın kendisi olmuştur. Murat'ın ruh sağlığı bozulmuştur ama, bu durumda dahi hükümdarca davranması bizde saygı uyandırır.”⁵¹⁸

Murat ve Bostancıbaşı sokağa çıkmak için hazırlanırken Bostancıbaşı topuzu gülümseyerek süzer ve:

⁵¹⁷ Oflazoğlu, s. 111.

⁵¹⁸ Oflazoğlu, “Tragedya Sanatı”, s. 281.

BOSTANCIBAŞI – O da gelecek mi bu gece hünkarım? diye sorar.

MURAT – (Topuzu gülümseyerek süzer) Kalsın! O artık her yerde nasıl olsa.⁵¹⁹

Murat artık topuzunu İstanbul'un hatta bütün ülkenin tepesinde hissettirmektedir. İstanbul halkının, Sultan Murat korkusu gösterilir. Ancak halkın bir çıkış yolu, mutlaka, bulabileceği, halka yabancılaşan despot yöneticinin, özüyle yüzüyle tam bir yabancı, yeşili yanmış, yokluğa kanmış kara bir dağ yamacı olduğu vurgulanır. Sultan Murat, koyduğu yasaya uymaz. Bunu da tüm halk bilir. Ama İstanbullu Sultan Murat'tan çok korkmaktadır.

Sultan Murat cinnet derecesinde düzen ve asayiş hastası olmuştur. Bütün dünyası kendi güvenliğidir. Kendi güvenliği için her şeyden kuşkulandır. Bir çeşit psikolojik sıkıntıya düşer. Kendi dışında hiçbir kişiye güveni kalmamış gibi davranır, hatta kendine bile kefil olacak durumda değildir. Tedbir ve düzen uğruna yaptığını sandıklarının hepsi, kendi benini devam ettirmek içindir Zulmetmek, Murat için bir var oluş biçimi olur. Bunun için sert davranır. Sertliği o kadar ileri götürür ki düzeni uğruna halkını yok edebileceğini dahi gözden çıkarmaya başlar.

Şair Nef'i'nin giderilme sahnesinde ise oyundaki başat çatışmalardan en yoğununu daha net bir şekilde görmemiz mümkün olur. Söz adamı – eylem adamı...

Bu sahnelerde söz adamı ve eylem adamının evrensel karakteristikleri yansılır. Eylem adamı düzeni sabit tutmak ister. Söz adamı daima ruhu kanatlandırır, sınırları zorlar. Söz daima eyleme geçici işaretler sunar. O bir sestir, bir ilhamdır, görülenin arkasında görülmeyene yol açar. Eylem adamı sesin, sözün işaret ettiği yola girer. Artık ona söz kar etmez. Söz eylemin yolunu açar, ancak eyleme hükmedemez.

Sultan Murat, "kurduğu yapıyı kendi eliyle yıkan bir karakterdir." Bunu kendisinin tedavisini üstlenen hekimbaşını öldürmekle gösterir. Sultan Murat, sürekli kabuslar görmeye başlar. Validesinin, şehzade İbrahim'in giderilmesini istemekten çekinmez. Hatta kapı aralığında annesini görünce:

SULTAN MURAT – ...Onu gördüm binlerce yarasa doldu içeri, çıkar şunu dışarı Paşa!⁵²⁰

⁵¹⁹ Oflazoğlu, IV. Murat, s. 121.

⁵²⁰ Oflazoğlu, s. 148.

Sultan Murat, zorlukla elde ettiği tahtını ve iktidarını kimseye bırakmak istemez. Tahtını kabusunda gördüğü geçmişte her an beklediği hayali saldırganlara karşı çılgınca savunarak yine tahtında ölür.

Uğrunda birçok mücadelelere, sıkıntı ve çaresizliklere katlandığı, birçok değerli kişilere, dostlarına kıydığı tahtı ve iktidarı onun dünyasının temelidir. Dünyaya aldığı tavırda en büyük gücü iktidar erkidir. O erkle dünyayı yutup sindireceğine inanır. Dünyanın en zor karmaşasına düzen vermek için, çekilenler, kurulan düzeni amaç haline getirerek tüm dünyaya kuşkuyla bakmak ve yumruk sıkmak, dünyayı topuzunun altına almak ve sürekli topuzunun altında tutmaya çalışmak ve tuttuğunu sanmak, Sultan Murat karakterinin temel çatışmalarıdır. Herkes bu dünyada kendi ufkunda, kendi vücut mülkünde, yerleştiği sosyal kesimde sultandır. Herkes bekayı ister ancak beka çalışmakla hak edilebilir. Dünyada insanın avucunda tuttuğunu sandığı altın, küçük bir buz parçasıdır. Zamanla buz erir buharlaşır. Ancak, insan avucunu, altının avucunda olduğu duygusuyla sıkır. Sonra da bakar ki avucunda bir ter damlasından başka bir şey kalmamıştır.

IV. Murat'ın önsözünde yazar, Sultan Murat'ın halkın muhayyilesinden doğan efsanevi kişiliğine atıfta bulunarak, oyunun halk kültüründen ne denli yararlanacağını seyirciye sezdirir. Bu oyunda halk biliminin birçok unsuru kendine yer bulmuştur. Ancak konunun olay dizisini belirlemesi açısından en dikkat çekici örnekler Bekri Mustafa'nın yer aldığı sahnelerle verilir. Bekri, serseri mizaçlı, ehlikeyif bir karakter olarak kimi zaman yazarın sözünü emanet ettiği oyun kişisi olur, kimi zaman ise meddah geleneğinden izler taşıyan, tekerlemevari söylemleriyle bir taraftan çevresindekileri eğlendirir diğer taraftan da Sultan Mehmet'i hicveder:

BEKRİ MUSTAFA – Ettim edemedim bir sanat tutayım dedim

Amma ve lakin olsam?

Kayyum olsam kandilleri yakmalı

Müezzin olsam minareye çıkmalı

Kadı olsam hatır gönül yıkmalı

Vezir olsam insanlıktan çıkmalı

Bakkal olsam kaldıramam kantarı

Kasap olsam sallayamam satırı

Nalbant olsam nallayamam katırı

*Hoca olsam bu şarabın hatırı
 En sonunda
 Kalaycı oldum kalayladım kapları
 Hep kırıldı tavaları sapları
 Hekim oldum yaptım acı hapları
 Gayrı ne peygamber ne Tanrı!
 Hiçbir işte dikiş tutturamayınca,
 Bari dedim olayım padişah
 Koptu her köşeden ah üstüne ah
 İşim yasak düşünmek akşam sabah⁵²¹*

Oflazoğlu, böylece Bekri gibi muzip bir tip aracılığıyla halkın padişaha karşı tavrını Sultan Murat ve seyirciye anlatma imkanı buluyor.

Yazar, ayrıca birçok oyununda rüya motifine yer vererek toplumun bu konudaki inanç dünyasını da yansıtıyor. Bilindiği gibi gerek halk geleneğinde gerekse İslam öğretisinde rüyanın yeri yadsınamaz. Özellikle Tanrı buyruklarının bir kısmının peygambere rüya halinde gelmesi düşünülecek olursa bunun önemi daha iyi anlaşılır:

SULTAN MURAT – Savaşta bindiğim en gözde atlarım Tanyeli, Şamalacası, Dağlardedisi ters eğlenmişlerdi düşümde... Yeleleri darmadağın, başları öne sarkık, ağır ağır yürüyorlardı tabutumun ardı sıra.⁵²²

Padişahın bu rüyasını İnci Enginün, eski Türk geleneğindeki cenaze töreniyle ilişkilendirerek şunları söyler:

“Murat, eski bir Türk örfü olan cenaze töreninde atların ters eğlenmesini, rüyasında görür ve bunu kötüye yorar.”⁵²³

Pasif ve kararsız Padişah Sultan Murat, asilerin kendisine ettirdiği yeminden sonra yavaş yavaş değişim gösterir. Davranışları artık bir Osmanlı Padişahının davranışları gibidir. O, ettiği yemini tutmaktadır:

SULTAN MURAT – Bundan böyle düzensizliğe hiçbir şekilde fırsat vermeyeceğime, kargaşanın bir daha uyanmasına göz yummayacağıma hükümdarlık namusun üzerine ant içerim!⁵²⁴

⁵²¹ Oflazoğlu, 116 – 117.

⁵²² Oflazoğlu, s. 161.

⁵²³ Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 363.

Recep Paşa'nın amacı Şehzade Beyazıt'ı tahta çıkararak hem kendi güvenliğini sağlamak ister, hem de Kösem Sultan'ın iktidar gücünü zayıf kılmayı amaçlar. O, bu isteğini Kösem Sultan'a askerinin dileğiymiş gibi aktararak kendi düşüncesini gizlemek ister. Paşa'nın niyetini anlayan Kösem Sultan bunu ifade ederek Paşa'nın gerçek niyetini açığa çıkarır:

*KÖSEM SULTAN – Bana öyle geliyor ki paşa, sen askerinin değil de kendi yüreğinin kaygısını dile getiriyorsun.*⁵²⁵

Vicdan ve merhamet duygularını hep ön planda tutarak pasiflik kazanan Sultan Murat yerini sadizm derecesine varan intikam tutkusuyla aktiflik kazanan Sultan Murat'a bırakır. Recep Paşa'yı işkence ederek öldürtürken adeta çocuklar gibi şendir. Bu sahnede ki diyaloglar, etkileyici bir üslupla sunulmuştur seyirciye:

Murat'ın odası. Murat gergin, kapıya doğru bakarak beklemekte Recep Paşa görünür, bir adım atar, durur.)

SULTAN MURAT – Gel beri topal zorbabaşı! Paşa bir an sendeler, sonra koşarak Murat'ın eteğini öpmek ister, Murat geri çekilince yere kapaklanır)

RECEP PAŞA – Haşa Padişahım! Hünkarımın rızasından zerre miktar dışarı çıkmış değilim ben!

SULTAN MURAT – Abdest al bre kafir! (Paşanın eli ayağı dolaşır) Bostancıbaşı! Kara Ali! (Bostancıbaşı ile Cellat Kara Ali girerler) Tez boğun şunu! (Bostancıbaşı ile Kara Ali yaklaşırken, paşanın dizlerinin bağı çözülür. Murat yumuşak) Durun! Ne de olsa hanedanın damadı. Dul kalmasın sevgili kardeşimiz. (Paşa umutlanır, Murat'ın ayağına kapanmak ister yine. Murat geri çekilerek) Yalnız, devlet işi başka, akrabalık başka... Tez yerine getirin buyruğu! (Bostancıbaşı ile Kara Ali üstüne yürürler paşanın) Durun, durun! Son ayak divanında kefil olarak zorbaların hışmından kurtarmıştı beni. (Recep Paşa yine umutlanır) Ama... benim için kefil olmakla benden üstün yere çıkarmıştı kendini. Büyük suç... Ben dahi bağışlayamam! (İşaret eder, Bostancıbaşı ile Kara Ali iki yandan yaklaşırlar. Murat durdurarak) Altın ibrik, altın leğen getirilsin de abdest alsın paşamız... (Birden gürleyerek) Hayır! Hiçbir abdest arıtamaz bu

⁵²⁴ Oflazoğlu, IV. Murat, s. 57.

⁵²⁵ Oflazoğlu, s. 59.

*murdar vücudu! Öbür dünyaya bütün kiri, olanca pisliğiyle yollansın da cehennem ateşiyle alsın abdestini! (Bostancıbaşı ile Kara Ali Paşa'ı götürürken) Leşi de bir çuvala konup sarayın dışına atılsın, kapıda bekleyen çoban köpeklerinin önüne! (Eyleminden duyduğu sevinçle) Oldu! (Güler) Oldu! Oldu! Bu iş... Hiç de görüldüğü kadar... güç değilmiş meğer!*⁵²⁶

Toplumun müreffeh yaşaması için vasıta olması gereken düzen Sultan Murat için amaç olmuştur. Topladığı halka yaptığı konuşmada sık sık düzenden, adaletten, huzurdan bahseder; ancak onun amacı halkın mutluluğundan ziyade kendi kurduğu düzeni yaşatmaktır. Sözleriyle iktidarını korumak için her şeyi yapacağını ifade eder:

*SULTAN MURAT – Gerekirse, halkın iyiliği için, halkın topunu yok etsem de...*⁵²⁷

İstanbul'da çıkan büyük bir yangın Sultan Murat'a haber verilince padişah oralı olmaz ve sırayla atlarını, tazılarını, şahinlerini sorar. Çünkü halkın uğradığı yıkım, yeni tedbirlerin alınmasına yardımcı olacaktır ve dolayısıyla padişahın iktidarı daha da güçlenecektir. Padişah ülkesinde her gün yasak üstüne yasak ilan eder. Artık ülkede eğlenmek bile emirledir. Başlangıçta halkının derdiyle dertlenen Sultan Murat için artık tek değer kalmıştır; o da tesis ettiği düzeni korumak. Onun bu tavırları, psikolojik dengesinin bozulduğuna işaret eder. İktidar, Sultan Murat'ta öyle bir tutku olmuştur ki ölürken dahi tahtın son varisini öldürtmek isteyerek saltanatını korumak ister:

*SULTAN MURAT – Tahtımı! Tahtımı isterim Paşa! Şehzadenin ölüsünü isterim! Tahtımı isterim!*⁵²⁸

Padişah iktidar mücadelesi varırken Tanrı'nın kullarına yaşam rehberi olarak indirdiği kutsal kitaptan bölümler açarak (Hud ve Tevbe Suresi) yöneticiye itaat etmenin dini bir vecibe olduğunu anlatan ayetler okur:

SULTAN MURAT - (Birden gürleyerek) Kur'an'dır bu! Her karanlığı aydınlatandır bu! (...) Sultanlar sultanı Hud suresinde buyuruyor ki: ‘ Büyüğünüz sizden nasıl davranmanızı isterse, öyle davranacaksınız, kullarım!’ Sorarım size: bu kitabın yanıldığını ileri süreceksin Müslüman var mı içinizde? (Kalabalık şaşkınlıktan konuşamaz bir süre. Derken bir ses,

⁵²⁶ Oflazoğlu, 70 – 72.

⁵²⁷ Oflazoğlu, s. 90.

⁵²⁸ Oflazoğlu, s. 168.

*önce ürkek, sonra gür) – Haşa haşa! (Murat, Kur'an'dan başka bir bölüm açarak) Sultanlar sultanı Et-Tevbe Suresinde buyuruyor ki, 'Ey inananlar, Tanrı'dan korkun ve sadık kişilerle beraber olun!' 'İnananlar' deniyor... Tanrı'ya inanmayan Müslüman var mı içinde?*⁵²⁹

Ancak Sultan Murat, ülkedeki kargaşaya son verdikten sonra her karanlığı aydınlatan diyerek rehber olarak gösterdiği kutsal kitabın buyruklarını bir daha hatırlamaz. Padişahın bu tavrı, dönemin din anlayışındaki çelişkiyi gösterir. Çünkü devletin iç ve dış politikasının temelinde din olgusu vardır. Ancak din kurumu Osmanlı Devleti'nde özerk bir yapıya sahip olmadığı için kontrol vazifesini hakkıyla yapamamıştır. Çünkü herhangi bir eylemin dine uygun olup olmadığına karar verecek şahsın üzerinde siyasi otoritenin tasarruf hakkı vardır. Bu nedenle iktidar sahiplerinin davranışları sorgulanamamıştır. Sultan IV. Murat da ülkedeki siyasi birliği temin ettikten sonra bazı eylemlerinde dinin gücünü kullanmıştır. O, özellikle dini söylemlerin halk nezdindeki etkisini iyi bildiği için 'Peygamberimizin vekili, Tanrı'nın yeryüzüne uzanan eli' gibi sıfatları kullanarak, inancın manipüle gücünden yararlanmıştır.

Oflazoğlu' Sultan IV. Murat vasıtasıyla devrin Şeyhülislamını da sorgular; ancak din kurumunun başındaki şahsiyet bu sorulara çok da anlamlı cevaplar veremez. Bunun nedeni ise din kurumunun siyasi otoriteden bağımsız olamamasıyla açıklanmalıdır. Mesleki geleceği, dahası hayatı iktidarın tasarrufunda olduğu için dini liderler politize olmaktan kurtulamazlar. Sultan Murat'ın şeyhülislam'ı sorgulamaktan maksadı intikam almaktır:

SULTAN MURAT – (...) Kem küm etmeden cevap verin müftü efendi! İnanç başkasına aktarılabilir mi?

ŞEYHÜLİSLAM – (Şaşkın kekeleyerek) Din dersiyle...

SULTAN MURAT – Hap gibi yutturulabilir mi; kolay inanç, gevşek toprağa çevirmez mi insan ruhunu?

ŞEYHÜLİSLAM – (Soluk soluğa) İzin verin de durup düşüneyim padişahım!

⁵²⁹ Oflazoğlu, 75-76.

*SULTAN MURAT – Demek düşünmedin daha? Oysa devlet hainleriyle işbirliği etmek değil, bunları düşündürmektir senin işin; bunun için besliyorum ben seni!*⁵³⁰

Oyunda Dilfigar Hanım oyun kişisiyle toplumun kadına yönelik tavrı ve namus algısına olan göndermeler yansıtılmaya çalışılmıştır. İsyancılar tarafından evi basılan, çocukları öldürülen Dilfigar Hanım, asilerin tecavüzüne uğrar ve olayın akabinde kocası tarafından namusu kirlendiği gerekçesiyle evden atılır. İntiharın eşiğindeyken Sultan Murat tarafından kurtarılır. Halkın padişatan beklentisinin de yansıtıldığı bu sahnede Sultan Murat'ın Dilfigar'a söylediği sözler de onun adalet anlayışının ve padişahlık bilincinin ifadesini oluşturur:

SULTAN MURAT – (atılıp kolunu kavrayarak) Ne yapıyorsun, hatun! Sultan Murat'a emanet bu can! (Hançeri elinden alıp) Bostancıbaşıya uzatır) Böyle umutsuzca davranman nedendir?

DİLFİGAR- (yere çökerek) Sultan Murat'a emanet namusumun yeterince korunmamasından.

SULTAN MURAT – (sarsılır, şaşırır, alt dudağını ısırır, kendini zor tutar)

DİLFİGAR – (kesik kesik) Dün gece eşkıyalar bastı evimi kocam bir iş için İzmit'e gitmişti. İki çocuğumla yapayalnızdım evde (Yutkunur) İkisine de kıydılar. Sonra da... (...) Bu sabah eve dönen kocam sokağa attı beni.

*SULTAN MURAT – Dilfigar HaTUN, Sultan Murat tanıktır: Senin namusun değil, haşa! Padişahın namusudur lekelenen. Bundan böyle, hatun, onun sarayıdır senin yerin. Dilersen. (...) Çocuklarına gelince, Dilfigar Hatun... Sultan Murat der ki: İki kandil daha söndü ruhumda.*⁵³¹

Oflazoğlu, oyuna bu sahneyi katarak belki Sultan Murat dönemi kargaşasını yansıtmayı hedeflemiştir; ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta günahsız bir kadının mahkum ilan edilmesidir. Yani toplumsal normlar kadın konusunda reel adaletin önüne geçmiştir.

Padişahın bile can güvenliğinin olmadığı ülkede, saray tarafından desteklenen asiler, mutlak güç olmuştur. Bunun sonucu olarak ülkede düzenli olan tek şey kargaşa olmaya başlamıştır. Halkın bu duruma yönelik tepkisi serttir:

I. İSTANBULLU- Artık ne baş belli ne ayak!

⁵³⁰ Oflazoğlu, 108-109.

⁵³¹ Oflazoğlu, 19-20.

II. İSTANBULLU – Düzenli tek şey kargaşa.

III. İSTANBULLU – Sen çalış didin, elin eşkiyası haydutu yesin!⁵³²

Sultan Murat saltanatının ilk döneminde asilerin, annesi Kösem Sultan’la işbirliği yaparak kendisini baskı altında tutmalarına Genç Osman hadisesinin menfi tesiri ile sessiz kalmıştır. Ancak daha sonra oyun içerisinde gelişen olaylar neticesinde belli bir olgunluğa ermesiyle ve Şair Nef’i’nin yönlendirmesiyle tahtını ve devletini asilerden kurtarmaya çalışır. Fakat yüreğindeki korkuyu dağıtması hiçte kolay olmaz. Sanatkar ruhlu padişah, şiirin rehberliğinde karar verir ve musikinin verdiği güçle yüreğini korkulardan arındırır:

NEF’İ – Dinlendiren bir sadelikleri var, gerçek. Böyle tehlike kapıyı çalarken, musiki dinlemeniz, hünkarım, korkunç bir belirti!

SULTAN MURAT – Yüreğimi eğitiyorum şair. Korkmamayı öğretmeye çalışıyorum ona. Gördüğüm o tüyler ürpertici sahneler daha korkunç sahnelere hazırladı mı, bugün anlayacağız.⁵³³

Sultan Murat, ülkedeki anarşiye son vermek maksadıyla tebaasına hitap ettiği zaman yine musikinin etkileme gücünden yararlanır. Bir nevi gücün ve iktidarın simgesi niteliğine bürünen savaş ezgileriyle halkını karşılar. Oyunun bu kısmında müzik, güçsüz padişah tavrının silinmesini sağlayan motifler bütünüünün en güçlüsüdür:

“Kalabalık tahtın gerisindeki kapıyı gözleyerek bekler. Murat görünmez bir türlü. Kalabalıkta yer yer fısıldaşmalar olur. Bostancılar, pür silah girip tahtın önüne hilal biçimi dizilirler. Yine sessiz bir bekleyiş. Derken, birden patlayan savaş ezgileri çalar mehter. Bütün kalabalık irkilip kapıya bakar. Murat, kapıda heybetle, ilk defa savaş kılığında görülür. Demirden kara tolgasına kırmızı şal sarık sarmış, alnında ıslıl ıslıl yanan iri, elmaslı bir sorguç. Arkasında Silahtar ve Bostancıbaşı, mehterin çaldığı savaş ezgileri eşliğinde ağır ve kesin adımlarla gelir, oturur tahta.”⁵³⁴

Oflazoğlu böylece musikinin, bireyin ruh hali üzerindeki etkisine dikkat çeker. Saray ve halk arasındaki ayrım, Nef’i ile Sultan Murat’ın musiki üzerine gerçekleştirdikleri diyalogda da kendini gösterir:

⁵³² Oflazoğlu, s. 15.

⁵³³ Oflazoğlu, s. 40.

⁵³⁴ Oflazoğlu, 74 - 75

*SULTAN MURAT – Ne yazık ki bizim çalgıcı efendiler, hakkını pek veremiyor Hüseyini makamının. Belki de halk havalarına yakın diye iltifat görmüyor saray üstadlarından.*⁵³⁵

IV. Murat oyununda şiir unsuru, IV. Murat için rehberlik vazifesi yapar. Şiir, adım adım padişahı yönlendirir. Sultan, bu yönlendirici güç sayesinde tavrını belirler. Nasıl bir padişah olması gerektiğini Şair Nef'i'nin mısralarıyla idrak eder:

NEF'İ – (girip eğilerek) Aferin ey yenilmez orduların Başbuğu! İndir artık, lütfet, indir göklerde sonsuz büyüyüp güçlenen yumruğu!

SULTAN MURAT – (sevinçli) (yumruğa hayretle bakarak) De bana Nef'i! Yeni bir şiire mi başladın, yoksa bir işaret mi sunarsın bana?

NEF'İ – (etek öperek) Yeni bir şiire başladım ve şiir işaretler hünkarım!

*SULTAN MURAT – (kendi kendine) Göklerde sonsuz büyüyen yumruk... ne tuhaf! Halktan biri de 'demir yumruklu biri gerek bize' diyordu.*⁵³⁶

2.3.16. Deli İbrahim

A. Turan Oflazoğlu'nun **Deli İbrahim** (1967) adındaki tragedyası, baştan sona nazmın disiplinine bağlı kalınarak yazılmış, üç perdelik bir oyundur.

Deli İbrahim adlı oyun, yazılış tarihi bakımından önce, anlattığı tarihi dönem itibariyle “iktidar üçlemesi”nin son dönemini yansılayan üçüncü oyundur. Yazar, bu oyunda Genç Osman'la başlayan ve IV. Murat'la devam eden tarihi dönemi, bir oyun yazarı gözüyle dramatik malzeme olarak ele almış ve **Deli İbrahim** adlı dramıyla tamamlamıştır. Tiyatro sanatının özellikle tragedya sanatının yöntemleriyle *Oflazoğlu*, bu eserinde de, insan gerçeğine bir yorum ve biçim kazandırarak seyircilerine sunmuştur.

Deli İbrahim oyununun birinci perdesi yedi sahne olarak düzenlenmiştir. Birinci sahnenin ilk anlam birliğinde Sultan İbrahim'in tahta oturtulması yansılır. IV Murat'ın ölümü üzerine tahtın tek varisi İbrahim, kendisini tahta oturtmak için gelenlere direnir. İçinde bir korku vardır:

*SULTAN İBRAHİM - İstemem diyorum istemem, istememem, istemem! Oyun oynuyorsunuz bana, tuzak kuruyorsunuz. Bana saltanat gerekmez, kardeşim sağ olsun!*⁵³⁷

⁵³⁵ Oflazoğlu, s. 39.

⁵³⁶ Oflazoğlu, s. 23.

İbrahim IV. Murat'ın öldüğüne taht sırasının kendisine geldiğine inanmaz. Kardeşinin ölüsünü gördükten sonra bile şüpheli bir tavır sergiler:

*SULTAN İBRAHİM - Evet, ama ya gerçekten ölmemişse?*⁵³⁸

diyerek, gördüğüne bile inanmak istemez. Çünkü İbrahim, şehzade hücrelerinde uzun zamandır her an öldürüleceği kuşkusuyla yaşamıştır. Daha önce öbür kardeşlerinin de, şehzadeler odasından aynı şekilde götürüldüğünü görmüştür. Şehzadeler odasına götürülen şehzadelerden hiçbiri bir daha geri dönmemiştir. Hepsinin ölüm çığlığını duyan İbrahim durumun değiştiğine inanamaz:

*SULTAN İBRAHİM - Olmaz, istemem, karanlık hücrem yeter bana.*⁵³⁹

Kendisiyle konuşmaya gelen sadrazam Mustafa Paşa'yı görünce, onun heybetinden ürker İbrahim, Mustafa Paşa'yı Sultan Murat sanır:

*SULTAN İBRAHİM - Hani ölmüştü! Yalan söylüyorsunuz, ağabeyimin ölüsü değildi bana gösterdiğiniz!*⁵⁴⁰

Kara Mustafa Paşa inandırmaya çalışırsa da İbrahim başı döner gibi, ışıktan tedirgin olur, elleriyle gözlerini kapatır. Yıllardır kapalı ve karanlık bir odadan birden aydınlığa ışığa çıkan göz de hemen uyumu gösteremez. İbrahim de yeni, yepyeni ve hiç beklemediği duruma uyamamıştır:

*SULTAN İBRAHİM - Eksik olsun tahtınız da, saltanatınız da! Hücreme götürün beni.*⁵⁴¹

Ancak, anne Kösem Sultan'ın öfkeli konuşması İbrahim'i "peki" dedirtir. İbrahim mecburen içinde bulunduğu duruma katlanmak ve bunu kabul etmek zorunda olduğunu fark eder:

*KÖSEM SULTAN - Peki, dön öyleyse zindanına! Dön de, boş kalsın şu şanlı taht! Son bulsun yüzyıllardır süren Osmanlı hanedanı! Tahta sahip çıkacak sergerdeler yüzünden halk birbirine düşsün, parçalansın koca ülke! Sen de o karanlık hücrede çürü! Tabii sağ bırakırlarsa tahtın yeni sahipleri*⁵⁴²

Otoriter anne Kösem, İbrahim'i inandırmıştır.

⁵³⁷ A.Turan Oflazoğlu, *Deli İbrahim*, Adam Yayınları, İstanbul 1983, s. 13.

⁵³⁸ Oflazoğlu, s. 13.

⁵³⁹ Oflazoğlu, s. 14.

⁵⁴⁰ Oflazoğlu, s. 14.

⁵⁴¹ Oflazoğlu, s. 15.

⁵⁴² Oflazoğlu, s. 15.

Şeyhülislam'a göre tahttan ürkenin tahta oturması, akli dengesiz bir ergin kişinin ülkeyi yönetmeye hak kazanması tartışılmalıdır. Kara Mustafa Paşa da müftüyü onaylar. Ancak İbrahim tahtın tek varisidir. İyi kötü baş olması gerekir. Yoksa çözülüp dağılır koca gövde. İster istemez İbrahim'i padişah bilmek gereği vardır. Yine bu anlam birliğinde vezirlerin Mustafa Paşayı kıskanmaları İbrahim'in ondan çekinmesi sonucu bütün yetkilerini ona bırakabileceği tedirginliği de gösterilir. Bu anlam birliği de İbrahim'e güvenilemeyeceği kaygısını yansıtır.

İbrahim, hakkında olumsuz düşünenleri yanıltacaktır. Tahtın önünde duran İbrahim ellerini havaya kaldırır, tahtına oturmadan herkesi şaşırtan bir dua eder:

*SULTAN İBRAHİM - Ya Rab! Bencileyin bir kulunu padişahlığa layık gördün; dilerim, devrimde kimseler incinmesin. Halkım benden hoşnut olsun, ben halkımdan. Haksızlık edersem, ülkemi mutsuzluğa salarsam, cezasız bırakma, hemen kahreyle beni ya Rab!*⁵⁴³

Tahta oturma töreninde İbrahim, gösterilen ilgi ve alkışlar, biat etmeler karşısında zaman zaman irkilir, bazen ayağa kalkar, bazen ürker. Tahtına oturur ve kullarına bahşiş verilmesini, sadrazamın hatırlatmasıyla, yine sadrazamın ağzından duyurur.

Sultan İbrahim'in saltanat sahibi olması, İstanbul'da tellallarla duyurulur. Bu anlam birliğinde de İstanbulluların Sultan Murat'la ilgili değerlendirmeleri yansılır. Sultan İbrahim'in tahta geçmesinden memnundur halk:

1.İSTANBULLU - Hele şükür! Sultan Murat denen o kara düş kalktı üstümüzden. Gözünüz aydın İstanbullular...

2.İSTANBULLU - Şöyle üç beş kişi konuşamazdık bir arada. Ne kahve bıraktı memlekette ne meyhane, tütün içki hak getire!

3.İSTANBULLU - ... Keskin gözlü bir kartal gibi uçmasaydı kargaşadan nasıl kurtarırdı ülkeyi, nasıl kuruturdu kökünü haydutların

4.İSTANBULLU - ... Yeni padişah pek halim selimmiş, düzensizlik fırsat bilip hortlamasa bari...

*1.İSTANBULLU - Halk gevşemeye gelmez, ama baskının fazlası da bunaltır kişiyi.*⁵⁴⁴

⁵⁴³ Ofazoğlu, s. 17.

⁵⁴⁴ Ofazoğlu, 18 – 19.

IV. Murat'ın baskıcı demir yumruk yönetimi halkı bezdirmiştir. Ancak İbrahim'in pasif tutumundan da endişe duymaktadırlar. Yine de devletin başında padişah görmek onlara güven hissi vermektedir. Padişah padişaktır sonuçta:

2.İSTANBULLU - Tuhaf doğrusu... Ondan önce hiçbir padişah böyle konuşmamıştır, bu işte kullarını hesaba katmamıştır... Ne var ki yeni padişah bir hoşmuş derler... Sultan Murat gibi bir alıcı kuştan sonra Sultan İbrahim gibi bir uysal güvercin...

*1.İSTANBULLU - Başımızda biri bulunsun da, ister akıllı olsun ister deli!*⁵⁴⁵

Sultan İbrahim tahta oturunca önce kendinde, kendinin de inanmadığı bir değişiklik olur. Aynı zamanda halkta da bir değişiklik olur, en önemlisi de iktidarı elinden alınan, emekliye ayrılan bir cariyeye durumuna düşen, Kösem Sultanın durumunda da bir değişiklik olur. Kösem'e göre İbrahim'in saltanatı, Murat'ın ölümü, ikinci bir doğuş olmuştur. Ancak Kösem'in önünde tek engel otoriter ve yetenekli sadrazamdır. Bir de Kösem İbrahim'den sonra saltanatını devam ettirmek için, İbrahim'den döl alma sıkıntısı içindedir. Soyun devamına yönelik bir tavır görülür Kösem'in davranışlarında ve sözlerinde...

İbrahim'in annesi Kösem, kendi iktidarını devam ettirebilmek için erkekliğinin büyüyle bağlandığını düşündüğü oğlunun derdine çare arar. İbrahim'in psikolojik durumu bozuktur. Ruhsal sıkıntılar içindedir.

SULTAN İBRAHİM - Boğuluyorum anne. Boğuluyorum. Sanki bir demir pençe sıkıyor yüreğimi, dünyayı dar ediyor bana. Ölüyorum. (Ağlar, başını, yanına oturan annesinin omzuna kor.)

KÖSEM SULTAN - Gönlünü ferah tut. İbrahim'im. Sen bu cihanın en kudretli padişahsın, bir dediğin iki olmaz ülkelerinde.

*SULTAN İBRAHİM - Ben neyleyeyim böyle padişahlığı anne? Ülkeler, kıtalar benim olmuş neye yarar, rahat soluk alamadıktan, soluğa doyamadıktan sonra! Dışarı açılan bütün yollarım tıkanmış sanki. Kurdun kuşun tadını çıkardığı şu havayı doya doya çekemiyorum içime. Geceleri ağlamaktan gözlerim çıkıyor.*⁵⁴⁶

Sultan İbrahim insanoğlunun sürekli taşıdığı, içinde bulunduğu ancak farkına varamadığı sıkıntı içindedir. İçinde yaratıldığı temel gerçeğe yabancı olan insanın

⁵⁴⁵ Oflazoğlu, s. 20.

⁵⁴⁶ Oflazoğlu, 22 – 23.

gerçekliğini, temel çatışmasını Sultan olan İbrahim yansılamaktadır. Bütün cihanın en kudretli padişahıdır, ülkeleri vardır, bir dediği iki olmaz ama neye yarar. Gönül darlığı, psikolojik hastalığı yüzünden rahat bir nefes alamaz. İnsanın özünde, mayasında var olan gerçeklik ne ise insan o olur. İbrahim de kendi gerçekliğini evrensel boyutta yaşayarak ruh sağlığını koruma, dünya dengesini kurma mücadelesi verecektir.

Kösem'in derdi de İbrahim'den şehzadeler elde etmek, kendi iktidarını devam ettirmektir:

KÖSEM SULTAN - Haremimde her çeşit güzel cariye var oğlum, onlarla gönül eğlendirsen biraz?... Nur topu gibi şehzadeler, sultanlar isterim senden; yakında beşik sesleriyle çınlayacak duvarlarımız!

SULTAN İBRAHİM - (Utanmış, mutsuz) Ah anne, ah!⁵⁴⁷

Kösem, sarayın güzel cariyelerinden Turhan'ı İbrahim'in düğümünü çözmek için hazırlar. Ancak İbrahim padişah olmuştur, ama zindanından kurtulamamıştır. Ruhunu o karanlık hücre demirden bir zırh gibi sarmıştır. Bu zorlu kabuğu eritecek bir kadın aranmaktadır. İbrahim'in sıkıntısına çare arayan Kösem, İbrahim'i çok seven silahtar Yusuf Ağa'yı hekimler dışında çare aramakla görevlendirir. Silahtar, İbrahim'in durumundan haberdardır:

SİLAHTAR YUSUF - Evet, çok bunalıyor, neredeyse çabalıyor soluk alırken. Bazen dalıp gidiyor, görünmeyen nesnelere bakıyor sanki. "Hünkarım" desem usulca, sıçrayı veriyor, atmaca görmüş kuşlara dönüyor birden.⁵⁴⁸

Yusuf Ağa nefesi keskin üfürükçüler, hocalar arayacak 'içinde çareyi barındıran bir kişi varsa onu bulduracaktır.'

İstanbuluların görüşlerini Cinci Hoca'nın aranması üzerindeki yorumlarından anlarız. Toplumsal tavır olarak hurafelere, büyüye inanıldığının gözlemlendiği sahnelerdir bunlar. Ayrıca halkın padişaha karşı olan düşüncelerine de şahit olur seyirci:

3.İSTANBULLU - Saraydan bir kadın Molla Hüseyin'in evini sordu bana, telaşlı bir hali vardı, sanki kıyamet kopacaktı bizim Cinci'nin evini bulamazsa.

⁵⁴⁷ Oflazoğlu, s. 23.

⁵⁴⁸ Oflazoğlu, s. 25.

2.İSTANBULLU - ... Yoksa Sultan İbrahim kendini Tanrı'ya mı adadı, inanç dernekleri mi kurar bilgin çelebilerle?

1.İSTANBULLU - ... Öyle olur hep görüneni kavrayamayan görünmeyene tutunmak ister. Hey gidi hey! Bütün bir cihan padişahı olmuştun neye yarar, bin cihanın padişahı ol istersen, boş, boş! Tek kadının padişahı olamadıktan sonra.⁵⁴⁹

Sultan İbrahim'in silahtar Yusuf'a olan güvenini ve bağlılığını, aynı zamanda Kösem'in İbrahim üzerinde, özellikle sadrazamla ilişkili işlerde, uyguladığı baskıyı gösteren sahnelerdeki tavrı da dikkat çeker:

SULTAN İBRAHİM - (İrkilerek döner): Sen misin Yusuf! iyi ki geldin. Dün gece yüreğim çok sıkıldı yine, sen gittikten sonra.

SİLAHTAR YUSUF - Keşke daha kalaydım yanınızda efendimiz.

SULTAN İBRAHİM - Olur mu Yusuf, olur mu? Senin ömrün benim uykusuzluğumu beklemekle mi geçsin hep? Yazık değil mi sana? İçim kapkara.

SİLAHTAR YUSUF - Bin canım olsa da yansa Hünkarım içinizi aydınlatmak için.

SULTAN İBRAHİM - Eksik olma Yusuf, senin sevgin en değerli mücevheridir hazinemin.⁵⁵⁰

Sadrazamdan gelen telhise, İbrahim çok samimi bir cevap yazar. Sadrazama da Yusuf'a davrandığı gibi davranarak ondan, sarayda ve içinde gittikçe büyüyen sıkıntıyı, yok etmek üzere yardım eli uzatmasını ister. İbrahim samimiyetle içinde bulunduğu sıkıntıyı lalasına yazar. Ancak hemen Kösem yazıya el koyar. Yazıyı bir emirname haline getirir. İbrahim'i baskı altına alır:

KÖSEM SULTAN - Padişah olduğunu hiçbir zaman unutturma ona. Ben çok saltanat gördüm oğlum, senin ataların hiçbir sadrazamı gereğinden fazla sivriltmemiştir, herkesten kıskanmışlardır iktidarlarını.

Sultan İbrahim zekice bir cevap verir. Kösem ile konuşurken 'anne' sözcüğü yerine 'valide' sözcüğünü kullanması Kösem'i telaşlandırır. Çünkü bu sözcük hanedan içerisinde bir padişahın annesine karşı olan hitap tarzının sembolüdür:

SULTAN İBRAHİM - Analarından da mı?

⁵⁴⁹ Oflazoğlu, s. 27.

⁵⁵⁰ Oflazoğlu, s. 29.

KÖSEM SULTAN - (Bozulur) Analarından da! Ama...

SULTAN İBRAHİM - Ama?

KÖSEM SULTAN - Durum gerektirirse.

SULTAN İBRAHİM - Analarından kıskanmazlar iktidarı, öyle mi valide?

KÖSEM SULTAN - (İbrahim'in "anne" yerine "valide" demesinden telaşlanır) Seni ağabeyinin hışmından kurtarmak için neler çektim ben! Boşa mı gitsin emeklerim? Kendi kanatlarınla uçmayı öğreninceye dek yanından ayrılır mıyım senin yavrum.

*SULTAN İBRAHİM - (Kendi kendine) Kendi kanatlarımla uçmayı öğreninceye dek...*⁵⁵¹

Kösem'in peşinde koştuğu kendi iktidarındır. İbrahim, onun iktidarının bir aracıdır. Sultan İbrahim yıllarca engellendiği, hapsedildiği hücrelerinden kurtulup tahta geçmiştir. Temel çatışması olan çocukluk ve ilk gençlik yıllarında, öldürülmek korkusu içinde oluşturduğu komplekslerinden kurtulmaya çalışmaktır. Ancak bu sefer de Kösem'in ördüğü duvarla karşılaşmıştır. Hayat bir ökseden kurtulup, bir başka ökseye doğru uçmak mıdır?

*SULTAN İBRAHİM - (Tedirgin, annesinden yana bakar) Kaç gecedir uyku tutmaz gözlerim lala. (İbrahim'in iki de bir bakması üzerine Kösem çıkar) Dile gelmez bir elemin pençesinde kıvranırım koyu bir duman çıkar sanki tepemden, içime hep soğuk yağmurlar yağar. Gün olur kopar, ayrı düşerim gövdemden, bu kol, bu bacak benim değildir sanki, sanki boşlukta yüzer bir adayım ben.*⁵⁵²

Kara Mustafa Paşa, padişaha bedenen yorulmasını, kaslarını çalıştırmasını önerir. Eyleme geçmesi, sefere çıkması İbrahim'i kurtarabilir. Bu akıllı teklif karşısında İbrahim'in tavrı merak uyandırır:

SULTAN İBRAHİM – Kendimi asker önünde gülünç edemem, benim için yıkım olur o çeşitten bir eylem.

*KARA MUSTAFA PAŞA - Denemeyle en sert kabuk bile kırılabilir, Hünkarım.*⁵⁵³

söylese de İbrahim bu tavsiye ye kulak vermez.

⁵⁵¹ Oflazoğlu, 31 – 32.

⁵⁵² Oflazoğlu, s. 32.

⁵⁵³ Oflazoğlu, s. 32.

Daha sonra devlet işlerini görüşmeye başlayan Mustafa Paşa'ya İbrahim, dün gece, annesiyle ilgili, gördüğü rüyayı anlatır. Bu rüya da Kösem'in Sultan İbrahim'i, baskısı altına aldığı yansılanmaktadır. Sultan İbrahim, sabaha kadar annesinin giydirdiği ağır kürkle boğuşmuştur. Kürkten kurtulup soluk almak istedikçe annesi bırakmaz:

SULTAN İBRAHİM - Her çıkarmaya kalkışında, yeniden giydirir kürkü kollarını boynuma dolayıp öper beni şapur şupur, boğulur gibi olurum, silkip atarım annemi uzağa, yine gelir. Kan ter içinde uyandım dün gece...

554

Sultan İbrahim'in iktidarının, Kösem tarafından kuşatıldığını bu baskı altında da İbrahim'in yanlışlar yapacağını düşünmek, bu rüyaya göre, mümkündür. Mustafa Paşa, Sultan İbrahim'le devlet ciddiyetine uygun diyalog kuramaz. Devlet işleriyle özel ilişkilerini birbirine karıştırır İbrahim.

İbrahim silahtar Yusuf Ağa'yı çok sever. Mustafa Paşa, IV. Murat'la arasında geçen silahtar konusunu anlatır. Sadrazam devlet işlerinin padişahla sadrazam arasında çözülmesini arz eder. Sultan İbrahim annesinin tavsiyesini hatırlatır Mustafa Paşa'ya. Sonra da Paşanın gönlünü alır. Yine rüyasında annesinin davranışını hatırlar. Mustafa Paşa'nın teklifiyle Emir Güneoğlu Yusuf Han'ın giderilmesini kabul eder. Bu arada İbrahim kendisi için sikke kesilmesini de ister. İbrahim iyi niyetlidir, saftır, insalcıdır.

SULTAN İBRAHİM - Devleti bir güzel yönetelim paşa halkım: "Ne böyle padişah geldi, ne böyle sadrazam" desin bizim için. Ülkemi bölmek isteyen, uyruklarımı birbirine düşürmek isteyen olursa, giderilsin. Kolay solumak gibi olsun ülkemde yaşamak. Haydutun, eşkıyanın ayağı kesilsin, zulmeden en korkunç zulme uğrasın; kim kimi haksız yere korku altında yaşatırsa, bin türlü korkuya uğratılsın o kişi!"⁵⁵⁵

Böyle iyi niyetli İbrahim, ne yazık ki ruhsal sıkıntısını tekrar yaşar:

SULTAN İBRAHİM - Hüznün esmer kuşları... göğü kapayarak geçer gözlerinin önünden, hüznün esmer kuşları.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Ofazoğlu, s. 34.

⁵⁵⁵ Ofazoğlu, s. 38.

⁵⁵⁶ Ofazoğlu, s. 38.

Bu psikolojik rahatsızlıktan, doktorlar tarafından kurtarılmak yerine, ne yazık ki, üfürükçü düzenbazların eline düşer. Silahtar Yusuf Ağa ve Kösem işbirliği ile saraya Cinci Hoca getirilir. Cinci Hoca iki türlü iktidarsızlıkla kıvranan Sultan'a telkinlerde bulunur. Cinci Hocanın yaptığı, psikolojik tedavi diyebileceğimiz, telkinler ve yedirip içirdiği macunlar ve şerbetlerle Sultan İbrahim cinsel iktidarına kavuşur:

SULTAN İBRAHİM - Kollarıma döndüm artık, bacaklarıma döndüm, gövdeme döndüm artık! (Cinci Hocanın söylediklerini aynen tekrar eder.) Tükürüğüme döndüm artık, kasıklarıma döndüm... Önümdeki ardımdaki dünyalar geri verildi bana güzellik içre! Kasıklarım da bir tatlı ateş uyanıyor şimdi, içimdeki koyu sis dağılmaya başladı; bir kızıl şarkı yürüyor damarlarıma... Bu gece için hazırlık görülsün ağa.⁵⁵⁷

İbrahim çördük yutar amber koklar, amber yer, gerdeğe hazırlanır. Sultan İbrahim cinsi iktidarına kavuşur, Cinci Hoca'da sarayın en itibarlısı olarak saraya yerleşir.

Oflazoğlu, diğer oyunlarında olduğu gibi koroyu, kamuoyunu İstanbullular ağzından konuşturur, durumun değerlendirmesini yapar:

1.İSTANBULLU - Cincinin soluğu yetti mi dersiniz...

2.İSTANBULLU - Padişahın buzlarını eritmeye?

4.İSTANBULLU - Ya da, hocalarla bilginlerle oturmuş konuşuyorlardır inanç ve Tanrı üstüne...

1.İSTANBULLU - Sultan İbrahim çağında fenersiz gezebiliriz göz gözü görmez sokaklarda. Kötülüklerimiz gemi azıya alabilir artık, yaşasın karanlık.... Kol kol sular geziniyor yer altının karanlık boşluklarında, derilip pınar olmak ister. Zordur deniz çekimine karşı koymak zor! Bekleyip kokuşamaz sular oyuklarında, irkilip ırmak olmak ister.

2. İSTANBULLU - Sonunda ötmesine ötecek ya Osmanlı horozu...

1.İSTANBULLU - Bir uğurlu sabah getirse üstümüze!⁵⁵⁸

Cinsel gücüne kavuşan İbrahim, geçmişte çevresindekiler karşısında çektiği sıkıntı ve ezikliklerin etkisinden kurtulmuş gibidir. Artık bundan sonra kendini gösterecektir Osmanlı tahtına, bütün dünyaya benliği ile kurulan İbrahim, Padişah

⁵⁵⁷ Oflazoğlu, 45 – 47.

⁵⁵⁸ Oflazoğlu, 49 – 50.

olarak da kendini gösterecektir; Padişah olduğunu herkese ispatlayacaktır. Şimdi İbrahim'in sergileyeceği tavır budur. İbrahim komplekslerinden kurtulup kendisini herkese ispatlamaya çalışma gibi bir amaca hizmet ederken nasıl davranacaktır? Padişah olduğunu hem kendisine hem de çevresine ispatlama gayesiyle yola çıkan İbrahim, önceki zaaflarından nasıl kurtulabilecektir? Kendisiyle nasıl savaşacaktır?

Hüma, Dilaşub'dan daha güzeldir. Ancak Turhan Sultan, şehzade annesi, kızları odada görünce kızar. Kızları oraya Kösem yollamıştır. Kızlar, İbrahim'e kurulan bir tuzaktır. İbrahim cinsel iktidarını buldu diye özel beslenmeye alınır. Her gece bir güzel ile gerdeğe girer. Yediği değişik yiyecekler İbrahim'i güçlü tutar. Bu arada İbrahim Cinci Hocayı da mollalıktan müderrisliğe yükseltmiştir. Burada da bir toplumsal tavır eleştirilmektedir yazarın gözünden. Ehil olmayanların, yönetici olması Osmanlı Devleti'ni düştüğü çukura iyice saplayacaktır:

*SULTAN İBRAHİM - Ne yapalım, padişah gibi ödeyelim dedik borcumuzu.*⁵⁵⁹

Bu, devlet işlerinde kendini ispatlamada ilk adımıdır İbrahim'in.

İbrahim kızlardan Hüma'yı beğenir. Ancak araya devlet işleri girer. O ise, devlet işlerinden pek hoşlanmaz:

SULTAN İBRAHİM - Bıktım o elçilerin uzun boylu yer öperek yaban yaban konuşmalarından!"

Kösem yine İbrahim'i ziyaret eder. Kendi adamlarından birini Mustafa Ağayı, yeniçerilerin başına atamasını ister. İbrahim kuşkulu davranır. Silahtar Yusuf'a sorara, Yusuf da Mustafa Ağa'nın yeniçerilere söz geçirebileceğinden şüphelidir. İbrahim'de "Sadrazam bu işe olur demez" diye düşünür. Kösem İbrahim'i, öfkesiyle, tahrik eder Bir de Mustafa Paşa aleyhinde yalan rivayet söyler, Yusuf da Kösem'e yardımcı olur:

KÖSEM SULTAN - Sen padişah değil misin?...: " Sadrazam çuval çuval has unlar şekerler gönderirmiş Yeniçeri kışlarına "Helva yapsın yoldaşlar" diye, ocak ağalarına da altın dolu keseler yollarmış. Bir gün bir de bakacaksın ki tahtına kuruluvermiş, sen de karşısında el pençe divan duruyorsun

⁵⁵⁹ Oflazoğlu, s. 52.

SULTAN İBRAHİM - (İbrahim irkilir, sinirden kesik kesik konuşarak) Ne demek istiyorsun anne? Nasuh Paşazade ordusuyla İstanbul üstüne yürüdüğünde, o kurtarmadı mı tahtımı da, beni de seni de?

SİLAHTAR YUSUF - Nasuhpaşazade “benim davam sadrazamladır, padişahımın önünde boynum kıldan incedir” diyesiymiş. Sözde Mustafa Paşa önce öldürmüş Nasuh Paşazade’yi sonrada sizden ferman almış idamı için.

SULTAN İBRAHİM - Benim mührümü taşıyor sadrazam, bana karşı gelmektir ona karşı olmak. Ama ferman işinden haberim yok. Hıımm...⁵⁶⁰

deyince, Kösem’de İbrahim’den Mustafa Paşa’dan mührünü almasını ister. Yerine de silahtar Yusuf’u getirmesini söyler. İbrahim’de bu fikri beğenir ama Yusuf kendini bu iş için, Mustafa Paşa’nın sağlığında yeterli görmediğini söyleyince, Kösem Sultan “peki ölümünde?” diye bir soru yöneltir. Yusuf da İbrahim’de ürküp şaşırırlar. Bu anlam birliğinde Kösem’in, iktidarına engel olarak gördüğü Mustafa Paşa’nın giderilmesi konusundaki, tedbirleri yansılır.

Yeni Moskof Çarı Aleksi hediyeler göndermiştir. İbrahim armağanları kabul eder, hemen Çar’a ferman göndermeye kalkar. Oysa Çarı tebrik etmesi, teşekkür etmesi gerekir. İngiliz gemilerinin limanlarımıza kolay girip çıkmaları için izin istemelerine karşılık olarak, “Ayrıcalık vermek yok hiçbirine” dedikten sonra Cinci Hoca’dan duyduğu İngiliz gemilerinin amberin alasını getirdiklerini hatırlar. Paşadan, İngiliz elçisinden hareme kadın getirtmesini isteyince Paşa, sertçe karşı çıkar:

KARA MUSTAFA PAŞA - Usulden değildir, akla uygun değildir... Ben sizin sadrazamınız mıyım yoksa...⁵⁶¹

diye cevap verir. Mustafa Paşa çok kızmıştır. İbrahim birkaç eşkıyanın idamını sarayda görmek ister. Nasuh Paşazade konusunu gündeme getirir. Mustafa Paşa ne demek istediğini anlamaz. Sultan İbrahim sadrazamın devlet işlerinde usul ve akla riayet kuralına karşıdır:

SULTAN İBRAHİM - Nemene şeydir bu usul ve akıl dediğin ki ne istesem, aykırı düşer, karşı gelir bana? Padişahlara bir hutbe, bir sikke gerektir, kaç kez söyledim sana, neden kesilmez bizim sikkemiz? Yoksa ben padişah değil

⁵⁶⁰ Ofazoğlu, 59 – 60.

⁵⁶¹ Ofazoğlu, s. 62.

miyim?... Yoksa kendin için mi kurarsın sikke kestirmeyi.” (Kösem, Silahtar Yusuf’a işaret eder birlikte, çıkarlar.)

MUSTAFA PAŞA - (Öfkeli ama saygılı) Böyle bir hakareti, padişahım. Sultan Murat'tan dahi görmemiştir ben kulunuz

SULTAN İBARHİM - (Kendi kendine) Sultan Murat'tan mı...⁵⁶²

Mustafa Paşa mührü öper İbrahim’e uzatır daha layık daha yeterli birine vermesini söyler. Sultan İbrahim, “istemem sende kalsın; ama senden layık kulum yok benim” diyerek paşanın gönlünü alır.

Sultan İbrahim’de sürekli geçmişinin etkisi vardır. Sultan Murat adını duyunca irkilir, korkar, yumuşar “Barıştık mı?” diye sorar. Çatışma bu sefer tatlıya bağlanmıştır.

Mustafa’nın iç sesi kendisine, tahtın devletin miras kalamayacağını, iktidar denen yosmayı bilek, yürek ve kafa gücüyle kazanmak gerektiğini söyler.

SES - Büyük efendiye hizmet ederken büyür kişi, bilirsin. Oysa bu yeni efendin, bu sözde padişah, tahtına zorla oturtulan bu hükümdar taslağı, nasıl yönetir en büyük devletini yeryüzünün, kendini bile çekip çeviremezken Mustafa Pasa! Mustafa Paşa! Savaşta varlığını her askerin yüreğinde duyuran başbuğ, layık ol yüreğinin en gizli, en soylu özlemine layık ol, layık ol, layık ol!⁵⁶³

Cinci Hoca’nın kışkırtmasıyla, Sultan İbrahim Faik Paşa’yı Sofya’dan zincire vurarak gizlice getirip sorguya çekmesi üzerine Silahtar Yusuf, Mustafa Paşa’ya başvurur. Paşaya göre Osmanlı sarayında bozulup kokuşmayan bir tek Silahtar Yusuf kalmıştır. Beraber Faik Paşa için, canları pahasına olsa da, padişaha müdahaleye karar verirler.

Ancak Cinci Hoca’nın etkisi altına giren İbrahim, sadece kadınlarla ilgilenir. Cincinin adamı olan Sofya kadısının isteği Faik Paşa’yı öldürtme işinde Sultan İbrahim, Sadrazamdan çekinir. Ancak Cinci Hoca padişahı etkiler:

CİNCİ HOCA - Faik Paşaya indireceğiniz darbe sadrazamın heybetini kısacaktır efendimiz.⁵⁶⁴

⁵⁶² Oflazoğlu, s. 63.

⁵⁶³ Oflazoğlu, s. 65.

⁵⁶⁴ Oflazoğlu, s. 68.

Sultan İbrahim haksız yere, sadece sadrazama padişahlığını ispat için. Faik Paşa'nın giderilmesini buyurur. Sadrazam Mustafa Paşa bu icraatı beğenmez, padişahla çatışır, aldığı cevap sadece: “Padişah değil miyim ben, dilediğimi yapamaz mıyım?” olur. Sultan İbrahim'in oyun boyunca birkaç defa tekrarladığı bu söz O'nun hükümdarlığını belirtmek gereğini duyması yönündeki tavrından ileri gelir ve simgesel bir anlam kazanır.

Sultan İbrahim giderek değişmeye başlamıştır. Geçmişten kalan bütün korkularına direnme yolunu seçmiştir Geçmişin ezikliğini giderdiğini sanarak, devlet işlerinde kendince, usulsüzce zulümler yapmaya başlamıştır. Kendisine geçmişteki durumunu çağrıştıran her şeyi yok etmek istemektedir. Mustafa Paşa sultanı uyarır:

KARA MUSTAFA PAŞA - Padişahım, adaletsiz, değil iki insan, iki nesne dahi duramaz bir arada. Ufacık bir haksızlık, bütün dengesini bozar ülkenin; ufacık bir haksızlık, Tanrı'nın dahi tahtını sarsar padişahım.

İbrahim bu kadar değerli sözleri sakince dinler. Saf, zavallı, etki altına alınan, hatasını bilen ama yine de yapan bir karakterdir. Mustafa Paşanın, azarlar gibi, ders verici konuşması karşısında, sanki daha önce padişah olduğu için istediğini yapabileceğini söyleyen o değildir:

*SULTAN İBRAHİM - Mührüm yine sende kalacak, değil mi lala?*⁵⁶⁵

Şehzadenin doğumu Kösem'in saltanatının devamı demektir. Sultan İbrahim için bu doğum, ölüme karşı çoğalmaktır. Yokluğa karşı çoğalmak için İbrahim daha çok kadın, daha çok çocuk ister. Cinci Hocaya, doğumdan aldığı cesaretle:

SULTAN İBRAHİM - Lalam, sadrazamımı hemen öldürtsem, kullarım incinir mi benden diye sorar?

Cinci'nin beklediği andır bu:

*CİNCİ HOCA - Tersine, padişahım, sağlığınıza dua ederler, o Sultan Murat heybetliden ülkeyi kurtardınız diye.*⁵⁶⁶

Oğlu olunca güçlenen, güçlendiğini sanan İbrahim içinden lalanın sözünü tekrar eder “Sultan Murat'tan dahi görmedin ha böyle bir hakaret, öyle mi paşa? Sultan Murat'tan dahi ha?”

⁵⁶⁵ Oflazoğlu, s. 70.

⁵⁶⁶ Oflazoğlu, s. 71.

Silahtar Yusuf'un bu kıyımı engelleyici sözlerine kulak tıkayan Sultan İbrahim ona şöyle seslenir:

*SULTAN İBRAHİM - (İçi içini yemekte kendini zor tutmaktadır) Olmaz Yusuf! Ne çabalara mal oldu bu karar bana, değiştiremem; kendime inanmak zorundayım. Üsteleme sakın.*⁵⁶⁷

Devletin direği, sadrazamını sadece kendine inanmak için öldürten çılgın Sultan İbrahim, Kara Mustafa Paşa'nın şahsında bütün geçmişinden öcünü almaktadır:

*SULTAN İBRAHİM - Sultan Murat gibi heybetliydi; onun yanında karanlık hücreme dönmüş gibi oluyordum*⁵⁶⁸

Sultan İbrahim'in kriz anı'dır, göğü yine hüznün karanlık kuşları kaplamıştır. Bu durumdan kurtulmak ister.

*SULTAN İBRAHİM - Hayır, bu kuşlar göğümü kapasın istemiyorum artık! O karanlık odamın kuşları benim onlar, kanımla besledim her birini, yüreğimin özüyle! Yadırgıyorum her şeyi Yusuf, üşüyorum, donuyorum. Yangına vermeliyim ki bu yüreği, birazcık ısınayım. Böyle bir yaşamayı denk getirmiş yıldızlar bana; yoğun gürültülerle yoğun sessizlikler arasında denge sağlamalıyım ruhuma, yaka yana, yana yaka... İşte açık denizden uyanmış geliyor cinnet yeli, daha önce davranıp daha yaman esmeliyim ondan. O fırtınaysa ben kasırga olmalıyım; ve hep böyle, cinnetimden daha çılgın oynamalıyım hayatı ben, iyiden iyiye bilincin ak gülü solup gitmesin diye.*⁵⁶⁹

Ruhsal çözümünü kendisi getiren İbrahim artık çılgınlıkla bilincini devam ettirmek, dengesini bulmak, hayatını içindeki bunalımdan daha çılgın yaşamak zorundadır, hasta İbrahim'in temel çatışması budur. İbrahim'in bu durumu “ben bilinci”nin gelişip tamamlanamaması ile açıklanabilir.

“Arkalarında bıraktıkları yıllara karşın bu insanlar çocuksu kalmışlardır; tuhaf bir güvensizlik, sözlerinde, yargılarında ve eylemlerinde sürekli bir duraksama görülür Bu tür kişi belli bir durumda dört işlevden hangisine başvuracağını kestiremez. Kolay etkilenir, kişiliği her dakika değişir; ya da, bu

⁵⁶⁷ Oflazoğlu, s. 73.

⁵⁶⁸ Oflazoğlu, s. 73.

⁵⁶⁹ Oflazoğlu, s. 74.

*kolay etki altında kalma huyuna karşı korunmak amacıyla ruhsal gelişmemişliğini gizlemek için kati, resmi bir maske kullanır. Ama gene de olgunlaşmamış ruh, kritik anlarda yaşamın kritik durumlarında kendini belli eder ve sayısız karmaşalara yol açar. Böylece işlevlerdeki yetersiz gelişme tek yanlı farklılaşmaya uğramış bir gelişme kadar tehlikeli olmaktadır.”*⁵⁷⁰

İbrahim’in çılgınlıkları devlet düzenini de alt üst edecektir. “Parayla kadılık, valilik dağıtacaktır, rüşvet alıp vermek resmi bir kılığa bürünecektir.” Sultan İbrahim çılgınlıklarına çılgınlık katarak, “bindiği dalı keserek” yüzüyorum sandıkça batacaktır. Sultan İbrahim, bir oyuncu, dünya bir sahnedir. İbrahim bu sahnede kendince bir padişah rolünü oynar. Zaman zaman işlediği hataların öz eleştirisini yapar ve zaman zaman padişahlığı “herkesin bahçesinden yemek” diye tanımlar. Padişahlık, halifeliktir, halifelik Tanrı’nın yeryüzüne düşen gölgesi olmaktadır. Halifenin aykırı görünen işleri bile derin anlamlı birer işarettir. Ancak Padişah dediğin sefere çıkar. İbrahim, Girit seferine kendisi gitmez Silahtar Yusuf Paşa’yı gönderir. Kendisi Kızlar Ağası’nı çağırır:

*SULTAN İBRAHİM – Gene mizacımızda bir miktar keder vaki oldu ağa. Haremi hümayun sefere hazır olsun bu gece! Bizim ordu geri kalmamalı Yusuf Paşa’nınkinden.*⁵⁷¹

İbrahim seferini bilinmeyenin eski surları üzerine yapar. Bilinmeyenin eski surlarını yeni hazlarla vurup içindeki açılan boşluğu doldurmaya çalışır. İbrahim, artık bilinçli bir cinnetle koyun koyuna yaşar, düşlerle oyalanır. Böyle gerilime nasıl dayansın yürek. İçindeki çirkefte, cinnette, sıkıntıda çiçekler büyütemez. Dünyanın bütün marifetleri karşısında cinnetinden çılgınlar üretir ve alkışlar eşliğinde dünyasına son vermenin yolunu tutar.

İbrahim’in çılgınlıkları onu her geçen gün batağa sürükler. Cinci Hoca bile İbrahim’in hızını kesemez. Kendisine sadrazam yaptığı Mehmet Paşa, padişaha yeni hazlar takdim eder. Yeniçeri ocağının başına daha önce padişahın kabul etmediği Mustafa Ağa’yı atar. Artık kadınlar, samurlar arasında çılgın bir hayat başlamıştır. Cinci Hoca’yı Kazasker yapar. Cinci Hoca’nın oğlu altı yaşındaki İbrahim’i Şam valisi yapar, “*oradaki valiyi başka bir yere gönderin*” diye buyruk verir. İşi gücü tamamen erotik davranmaktır, gemi azıya almış, adeta kudurmuştur.

⁵⁷⁰ C.G Jung, *Analitik Psikoloji*, (Çeviren: Ender Gürel), Payel Yayınları, İstanbul 1997, s. 38.

⁵⁷¹ Oflazoğlu, *Deli İbrahim*, s. 78.

Bütün bu cinnetler, İbrahim'in sonunu hazırlayacaktır. Çocuklarını kendi iktidarı için bir aracı olarak gören Kösem Sultan, İbrahim aleyhinde eylem içindedir. Sadrazam ve Yeniçeri Ağası Mustafa ile yeni tuzaklar peşindedir. İbrahim'in samur ve cariyeye düşkünlüğü, çılgınlıkları, devlet işlerindeki ilgisizliği Kösem'in işini kolaylaştıracaktır. Zaten Yeniçeri ocağının başında kendi adamı vardır, tahta çıkaracak şehzadesi de hazırdır. İbrahim'le çatışmak mümkündür, onu olgun bir meyve gibi dalından düşürecek.

İbrahim artık Hümaşah Sultan'ın esiridir. Hümaşah'da İbrahim'e kendini ağır satmaktadır. Padişahın kardeşlerinin kendisiyle alay etmelerinden şikayet eder. İbrahim, kardeşlerini çağırır, ancak Kösem'i karşısında bulur. Kösem İbrahim'e Padişah gibi davranmasını ihtar eder. Kardeşleri padişah kızıdır. Hüma ise avrat pazarından alınma bir halayık! Hümaşah, haseki de değildir. İbrahim, Kösem'in hatırlatmalarına çok sinirlenir:

*SULTAN İBRAHİM – Töre de töre! Atalar değil mi töreleri koyan? Ölmüş kişilerin yasalarıyla mı davranacağım ben? İstedığimi yapamayacak mıyım ben?*⁵⁷²

İbrahim, istediğini yasalara bağlanarak yapmak istemez. Kendi koyduğu yasaları tanır. Kız kardeşlerinin Hümaşah'a hizmet etmesini ister. Kösem karşı çıkar, İbrahim Kösem'i saraydan kovar. Ancak validesinin gözaltında olmasından, uzakta olmasının daha tehlikeli olacağı Hümaşah tarafından hatırlatılırsa da aldırış etmez.

Yusuf Paşa Hanya'yı almıştır. Bu İbrahim için başta şanlı bir iştir. Ancak Mehmet Paşa bu savaş için sarf edilen parayı hatırlatır. Giritliler çok zengindir, onlardan hiç karşılık almadan, Yusuf Paşa İstanbul'a eli boş dönmüştür. Sultan İbrahim Yusuf'u, Sadrazam Mehmet Paşa'nın şikayeti üzerine geri çağırır ve ona emreder:

SULTAN İBRAHİM – Git Yusuf, Girit'in tümünü al!

*YUSUF PAŞA – (Yusuf şaşırır.) Mevsim deniz seferine uygun değildir. Sonra Girit sarı bir adadır.*⁵⁷³

İbrahim daha önce şanlı bir iş saydığı Yusuf'un seferini şimdi küçümser. Yusuf gerekeni, Osmanlı Devletine yakışanı yapmıştır. Halkın canına, malına ırzına dokunmamıştır. Ama İbrahim ısrar eder:

⁵⁷² Oflazoğlu, s. 91.

⁵⁷³ Oflazoğlu, s. 95.

SULTAN İBRAHİM – Git tümünü al gel dedim sana Girit’in!

*YUSUF PAŞA - Zamanı değil gidilmez. Girit bir gemi değildir.*⁵⁷⁴

diye cevap verir. Adanın tamamını alacak padişah, adayı alacak askeri aç bırakmamalıdır. Sadrazam harem işleriyle uğraşmaktan fırsat bulup Girit’e yardım etmemiştir. Yusuf, sadrazamın Venedik elçisinden Girit seferini önlemek için para aldığını söyler. Bunları duyan Sultan İbrahim sadrazamını azl eder:

*SULTAN İBRAHİM - Ver mührümü bre kodoş! Yusuf yalan söylemez. Hatta biraz fazla doğru söyler.*⁵⁷⁵

Sultan İbrahim, mührü Yusuf’a vermek ister. Yusuf, İbrahim ısrar ederse de mührü, kabul etmez. İdeal devlet adamı saydığı, gıpta ettiği Mustafa Paşa’nın nasıl öldürüldüğünü unutamamıştır. Sultan İbrahim, yine kendini ispat edercesine “Padişah değil miyim ben! Hiç; uğruna da kıyarım adama, hep uğruna da!” sözleriyle üstünlüğünü kabullendirmek ister. Yusuf, tavrını açıkça ifade eder:

YUSUF PAŞA - Padişahlık iki de bir cana kıymak değildir sadece... padişahlık önce haremden taşmayı bilmektir.

Bunun üzerine İbrahim sinirlenir, boğulur gibi olur. Yusuf’a arkasını döner

SULTAN İBRAHİM - Bostancıbaşı!

YUSUF PAŞA – (Öfkeyle haykırarak) Ne duruyorsun, boğdurtsana beni de! Ola ki bir kat daha padişah olursun böylece!

*SULTAN İBRAHİM - Tez ol bostancı! Ya başı, ya başın!*⁵⁷⁶

İbrahim, yine cinnetine yenik düşmüştür, yine geçmişinin pençesindedir. Ölüm emrini verir, sonra da üzülür. Hırs, padişahlık erki, iktidar hırsı, ölüm; insan tarafı:

*SULTAN İBRAHİM - Kendim bir türlü kılıç olamıyorum ya, telef ediyorum bana kılıçlık edenleri de. Ne karışık yasalarla işliyorsun, yıkım!*⁵⁷⁷

Üzüntüsünü gidermek için çılgınlıklarına devam etmek niyetindedir:

*SULTAN İBRAHİM - Çalgılar içinden uyanan kara sesleri bastırsın!... Geceyi hazlarla feth edelim. Büyük bir ölüm bu, büyük cümbüşlerle dindirilir ancak.*⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ Oflazoğlu, s. 95.

⁵⁷⁵ Oflazoğlu, s. 96.

⁵⁷⁶ Oflazoğlu, s. 97.

⁵⁷⁷ Oflazoğlu, s. 98.

⁵⁷⁸ Oflazoğlu, s. 99.

Üçüncü perdenin birinci sahnesi Kösem'in Yençeri ağaları ve zorbalarla, kendi iktidarını kurmak için yaptığı planları yansılar. Kösem İbrahim'i devirecektir, fakat canına ilişilmesini istemez. Padişahın saraya davet ettiği Kösem kaleyi içerden fethedecektir. Adamlarına işaretini bekleme talimatı verir, işareti de padişahın cinneti verecektir. Padişah devrilince Kösem saltanatını kuracaktır:

*KÖSEM SULTAN - Bu ülkede doğudan batıya kuzeyden güneye, yalnız benim buyruğum yürüyecek, yalnız benim, benim, benim!*⁵⁷⁹

İstanbulcuların İbrahim hakkında değerlendirmeleri gösterilir:

4.İSTANBULLU - Canım zorla padişah yaptılar adamcağızı, oda bir güzel öç alıyor şimdi çevresinden...

2.İSTANBULLU - Nedir bu padişahın çılgınlıkları!...

1.İSTANBULLU - Padişahlık ne demek? Herkesin bahçesinden yemek!

4.İSTANBULLU - Halt yemek derler buna! Padişahsa padişah!

3.İSTANBULLU - Tanrı mıdır, sonsuzda mı barınır bu Sultan İbrahim?

*4.İSTANBULLU - Onun da bir sınır olmalı benim bildiğim!*⁵⁸⁰

Sultan İbrahim devleti ve halkı için devlet işleri için kayıtsız, yalnız kendini düşünen bir tavır içindedir:

*SULTAN İBRAHİM - Devletim yeryüzünün en büyük devletidir, benim için çalışır üç kıtanın insanları, arzuma hizmet için yarışırılar...*⁵⁸¹

Kösem İbrahim'in devlet işleriyle ilgisini soruşturur gibidir. Bunun yanı sıra planlarının gerçekleşmesini kolaylaştırmak için, İbrahim'in Hümaşah adına yaptıracığı saraya yardımcı olmaya söz verir. Sultan İbrahim'i hiç uyarmaz. Yangına körükle gider. Çünkü Kösem cinneti padişah yapan, iktidar hırsı sonsuz olan, fitneyi doğuran ve fitneyi koparan kadındır. Sultan İbrahim'in Hümaşah için yaptıracığı köşke bütün samurların toplanmasını bile hoş karşılar.

Daha sonraki anlam birliğinde İbrahim dalkavuklarla ve onların sorunlarıyla ilgilenir Sultan İbrahim güldürücü başıyla o kadar iyi anlaşıyor ki güldürücü başıyı Yençeri ağası yapar. "Aman olmaz" denilirse de İbrahim bu kararından vazgeçmez. Sultan İbrahim, giderek azıtır, tahtını getirtip Hümaşah'ı oturtur. Bir nevi iktidarını

⁵⁷⁹ Oflazoğlu, s. 103.

⁵⁸⁰ Oflazoğlu, s. 106.

⁵⁸¹ Oflazoğlu, s. 107.

böylesine bir paylaşma yoluna gitmesi onun yıkımı olacaktır. Çevresindekilere tahtı göstererek:

*SULTAN İBRAHİM - Padişahlığıma tanıktır, eğilin! (Kösem dahil herkes şaşkınlıkla yerlere kadar eğilir. Sultan İbrahim'de eğilerek tapınır gibi)... İşte! İçimdeki canavardan uzağa saldım seni. İşte! Artık yukarlardasın... Orda bir tek sen varsın. Bense sevgimle yapılmazım derinlerde.*⁵⁸²

Bu, bir çeşit cinneti savma, içindeki canavardan zarar gelmesin diye sevdiği kadını, koruma yoludur. Tekmil İstanbullular ve Yeniçeri ağaları Sultan İbrahim'in çalgınlıklarına son verme kararıyla isyan başlatırlar.

İbrahim sağa sola emirler yağdırır ancak, dinleyen olmaz. Kösem Sultan “yeni padişahı görmeye geliyor kulları” diye isyancılara dış kapıyı açtırır, Sultan İbrahim kurtuluş yolu arar:

HÜMAŞAH – (Yaklaşıp İbrahim'i ürke ürke okşayarak) Üç oğlunuz var efendimiz, üç tanede daha olabilir, ama Sultan İbrahim bir tek; o gitti mi, ikincisi konmaz yerine.

*SULTAN İBRAHİM - Yoo, yoo... sonsuzluğum benim onlar, sonrasızlığım!*⁵⁸³

Sultan İbrahim, ölürken İbrahim'i öldürmeye kalkan Sultan Murat'tan daha asil bir davranış gösterir. Kendi iktidarının devamını değil, sonsuzluğunu, sonrasızlığını düşünür, çocuklarına dokundurtmaz.

Dışardan koro halinde ve açık seçik “Tanrı mıdır, sonsuz da mı barınır bu Sultan İbrahim, onun da bir sınırı olmalı bildiğim.” sesleri duyulur. Ve İbrahim kendi öz eleştirisini yapar:

SULTAN İBRAHİM - (Dehşetle irkilerek) Kendi sözlerim hortluyor dört yanımdan! Her şey, Sultan İbrahim'e karşı, her şey. Onun bunun çabasıyla yardım ilk kabuğu. İkinciye de yaralayabilseydim, o zaman işte varlığım taşardı sarayımdan, ülkemin sınırlarından, ulu atalarım gibi bir hakan olurdum ben de. Eh yaşamamla kıramadığım bu çetin kabuğu ölümümle parçalayayım bari, ölümümün sultanı olayım. Ve benim güneşim

⁵⁸² Ofazoğlu, 117 – 118.

⁵⁸³ Ofazoğlu, s. 125.

*çırpınışlarla sönüp giderken, oğullarım bir yeni burç gibi yansınlar göğümde!*⁵⁸⁴

Yine İbrahim Şeyhülislam fetvasınca oğlunun padişah ilan edilmesine karşı, yaptıklarının gerekçesini de, yine akıllıca ifade eder:

*SULTAN İBRAHİM - Tu sizin suratınıza da, fetvanıza da! Sarayıma girdiniz. Saltanatıma el koydunuz; ama kimsenin haddi değil akıl dengeme ilişmek! Cinnete karşı savunmadı benim çılgınlıklarım. Söyleyin alçaklar önümde eğilmediniz mi, alkış tutmadınız mı padişah olduğum gün? Söyleyin arsız köpekler. Ben padişah değil miyim, padişah değil miyim ben padişah değil miyim! Atalarımдан kaldı bu devlet bana, yüzlerce yıllık törelerin tanıdığı hakkı nasıl alırsınız elimden? Ben padişah değil miyim, törenlerle tahta çıkmadım mı ben?*⁵⁸⁵

Öldürülürken de Sultan İbrahim'in sesi yine akıl yolunda haykırır:

*SULTAN İBRAHİM - Söyleyin alçaklar, hangi kitaba, hangi yasaya göre öldürüyorsunuz beni! Ben padişah değil miyim, ben padişah değil... ben.....padişah... ben...*⁵⁸⁶

Sultan İbrahim, karanlık bir hücrede hapsedilmiş, kendisi gibi şehzadelerin öldürüldüğüne şahit olmuştur. Yıllarca ölüm korkusu içinde yaşamamanın sonucunda “elem-i asabi” hastası olmuştur. Karanlıktan aydınlığa, şehzade hapisanesinden tahta atanan İbrahim, iktidarsızlıklarını içinden gelen buhranlarını, paniklerini yenmek durumunda kalmıştır. İçinden saldıran, kanıyla beslenen, kanını emerek beslenen iç düşmana, iç sıkıntısına karşı, mücadele etmiştir.

İçindeki düşmana karşı bilinçli bir savaş veren İbrahim, tutarsız ve yanlış kararlar vermiştir. Galip gelmek istediği iç sıkıntılarına karşı dışa dönük çılgınlıklarla savaşmıştır. Bilinçli yaptığı çılgınlıklarla var olma yolunu tutan İbrahim, bu davranışlarıyla yıkıma sürüklenmiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi İbrahim psikolojik rahatsızlık içindedir. İbrahim'in psikolojik durumunu, rüyası ve tüm davranışları analitik psikolojinin konusudur. Tabii padişahın bu ve benzer tutumlarını sadece psikolojisiyle açıklamak sağlıklı bir yaklaşım olmaz. Olayların gelişiminde bilgisizliği ve tecrübesizliği de bir o kadar etkili olmuştur. Padişahın yöneticilik

⁵⁸⁴ Ofazoğlu, s. 126.

⁵⁸⁵ Ofazoğlu, s. 127.

⁵⁸⁶ Ofazoğlu, s. 133.

vasfını etkileyen bu zayıf yönleri onun sürekli kendi sorun ve istekleriyle ilgili tavır, tutum ve davranışlarıyla ön plana çıkmasına vesile olmuştur. Denilebilir ki *Oflazoğlu*, diğer karakter kişileştirmelerinde yaptığı kişilerin bilinç ve bilinç dışı işlevlerine inme çalışmasını en yoğun olarak Sultan İbrahim karakterinde göstermiştir.

Yaşadığı derin bunalımların neticesinde psikolojisinin aşırı derecede bozulmuş olması bunun sonucunda da her istediğinin anında ve eksiksiz yapılmasını isteyen bir çocuk tavrıyla devleti yönetmeye kalkışması sonucunda akla mantığa uymayan icraatlar yapar.

Oyunun ön sözünde de ifade edildiği gibi Hamlet'te de olayın kahramanı olan Hamlet, hasımlarına yaklaşabilmek için deli taklidi yapar. Bu, bilinçli bir tercihtir aslında. Deli İbrahim'de de böyle bir durum söz konusudur. İbrahim içindeki cinneti yatıştırmak için böyle bir yola başvurmuştur.

Oflazoğlu, bu oyunda aynı zamanda Kösem Sultan vasıtasıyla annelik duygusuyla iktidar tutkusunun yarattığı tavrı ele alır. Kösem, oyunda hiçbir zaman bu iki tutku arasında çelişkiye düşmez. O, tercihini her zaman iktidar tutkusundan yana kullanır. Özellikle Sultan Murat'ın kendisini saraydan uzaklaştırması hadisesinden sonra Kösem artık bu yolda insani vasıflarını hiçe sayma pahasına her şeyi yapabilecek hale gelir.

Yazar, Deli İbrahim'de din duygusunun Osmanlı halkı nezdindeki yaptırım gücüne işarete eder. Halk, Sultan IV. Murat gibi güçlü bir padişahтан sonra tahta geçen Sultan İbrahim'in iktidarının ilk yıllarındaki korkaklığını ve acziyetini görür; bu durumun kargaşaya ve haksızlıklara zemin hazırlayacağını düşünür. Halktan biri, 'Allah var yukarda Allah, o ne der?' şeklindeki sözlerle dinin toplumsal hayatı düzenleme gücüne dikkat çeker. Ancak Osmanlı Devleti'nin parlak dönemlerinin yavaş yavaş sönmesi diğer kurumlar gibi din kurumunda da kendisini hissettirir. Din tarafından yasaklanan üfürükçülük ve büyücülük gibi unsurlar mitsel ayinlerle bütünleşerek İslam inancının içine girmeye başlar. Yıllarca kafes hayatı yaşayan Deli İbrahim'in ruhsal dengesi bozulmuştur. Sultan mevcut hekimlerin kendisine yardım edemeyeceğini görünce dinin cevaz vermediği üfürükçülerden yardım almaktan çekinmez. Bu ve benzeri sahneler hem halk nezdinde üfürükçülerin ne kadar itibar

gördüğünü göstermesi bakımından hem de tarihi gerçekliği yansıtması bakımından önemlidir:

SULTAN İBRAHİM – (dalgın) Göğü kapayarak geçer gözlerimin önünden hüznün esmer kuşları. Biraz da benim için çaba göstersen lala, sen ki benim başvezirimsin, mührümü taşırsın.

KARA MUSTAFA PAŞA – Hayatım padişahıma adanmıştır. Hekimbaşıya bir göründünüz mü hünkarım?

SULTAN İBRAHİM – Hem de kaç kez lala! Kar etmedi! Hocalar, keskin nefesli üfürükçüler aranyor şimdi; sabahtan akşama dek biri gelip biri gidiyor. Boş! boş! boş!

KARA MUSTAFA PAŞA – Ne hayır gelir üfürükçülerden padişahım, o düzenbaz tayfasından

SULTAN İBRAHİM – Denize düşen yılanı sarılır lala.⁵⁸⁷

Soyun devamına yönelik oluşturulan tavrın bir kanıtı olarak ise, Kösem'in Cinci Hoca'yı Sultan İbrahim'in başına musallat etmesi gösterilebilir. Cinci Hoca'nın Sultan İbrahim ve diğer oyun kişileryle olan diyalogları toplumun her kesiminin, bu alanda kendini tanıtmış olan kişilere gösterdiği saygıyı ve değeri kanıtlaması bakımından önemlidir.

2.3.17. Kösem Sultan

Kösem Sultan, yazarının deyişiyle, 'İktidar Üçlemesi'nin son oyunudur. Birinci oyun **IV. Murat** (1970), ikinci oyun **Deli İbrahim** (1967)dir. Bu üç oyun, 17. yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı İmparatorluğunun geçirdiği sarsıntıyı ve iktidar çekişmesini yansılar. **IV. Murat**'da dış güçlerle mücadele eden ve devletin itibarını yeniden yücelten, ancak kendi iç dünyasına sızan düşmana yenik düşen bir padişahın dramı verilirken, **Deli İbrahim**'de iktidarı kendi dilekleriyle elde tutmaya çalışan bir başka padişah dramatize edilmektedir; yazarının deyişiyle "cinnete karşı savunmayı onun çılgınlıkları" Kösem Sultan ise yine iktidar uğruna bir kadının çılgınlıklarını tiyatralleştirmektedir.

A.Turan Oflazoğlu, bu oyunları ile tarihin belli bir dönemini gözler önüne sermek istemiş. Kaynağını tarihten alan "*İktidar Üçlemesi*" ni tamamlamış. Ancak,

⁵⁸⁷ Oflazoğlu, s. 35.

hemen şunu belirtelim ki oyunlarda tarihi gerçeklik, oyunların üzerine çıkmamaktadır. Hareket noktası tarih, amaç ise tiyatrodur.

Seyirci, **Kösem Sultan**'ı izlerken tarihi olaylardan çok karakter çatışması ile yüz yüze gelmektedir. Kötülerin karşısında iyilerin verdiği mücadele, düzeni yıkmaya yönelik ihtirasların karşısında düzeni korumaya çalışan sağduyu, tarihi gerçeğin üzerinde hakim unsur olarak işlenir. Bu, doğrudan doğruya sanatın özünden kaynaklanmaktadır. Tarihten çok tarihi yaratan, olaylar zinciri ve olaylar örgüsünü kuran karakterler ön plana çıkar.

A.Turan Oflazoğlu'nun **Kösem Sultan** adlı oyunu, **IV. Murat**'tan sonra, son dönem tiyatro ürünleri arasında bütün dikkatleri üzerinde toplamaktadır. Bu oyunda, insanı çeken ardından sürükleyen bir akıcılık, bir hareketlilik yer alır. Bunun en çarpıcı göstergesi Kösem Sultan'ın başarıyla çizilen karakteri olarak görülmektedir. Aslında yalnız onda mı? Değil elbette. Onun karakter yapısını bütünleyen, hatta yönlendiren öteki karakterlerin de bu başarıdaki katkısı büyüktür. Saray entrikalarının odak noktası olarak çizilen Kösem Sultan'dan Meddah Tıfli'ye, Turhan Sultan'dan cariyeye Meleki ve Kuşçu Mehmet'e, yeniçeri ağalarından Gürcü Abdünnebi'ye ve ordu ile halk unsurlarına varıncaya kadar uyumlu bir şahıs kadrosu, oyunun başarısında önemli rol oynamaktadır.

Kösem Sultan oyunu, 3 perdeden oluşmaktadır. Her perde de 7 olmak üzere toplam 21 sahne mevcuttur.

Oyunun teması olarak işlenen ve Kösem Sultan'ın en önemli özelliği olarak gösterilen “iktidar hırsı” daha ilk sahneden itibaren kendini göstermektedir. Sultan Mehmet'in annesine, lalasının kim olacağına dair sorduğu bir soru üzerine Kösem Sultan söze girerek:

KÖSEM - (Kesin Murat'ı göstererek) Saltanatını bütün tehlikelere karşı koruyan yeniçeri ocağının başı Murat Ağa kulunuz uygundur sadrazamlığa, artık lalanız odur.⁵⁸⁸

Kösem Sultan, daha oyunun başında iktidar tutkusunu hissettirmeye çalışmaktadır. Çocuk yaşta olan ve irade zafiyeti yaşayan Sultan Mehmet ise bir yanda annesi bir yanda babaannesinin baskısı altında tabiri yerindeyse “iki arada bir derede kalmış” tır.

⁵⁸⁸ A. Turan Oflazoğlu, *Kösem Sultan*, İz Yayınları, İstanbul 2002, s. 13.

KÖSEM – (Mehmet’e) Mührünüzü lalanıza teslim edin.

MEHMET – (Kararsız, Turhan’a dönerek) Anne?⁵⁸⁹

İktidarı uğruna çocuklarını öldüren ve bu yolda engel tanımayan Kösem Sultan, bundan sonraki planlarını da yapmıştır. Saray da büyük bir nüfuza hakim olmuş, Bektaş ve Mustafa Ağa’yı da idealini gerçekleştirmek adına yanına katmıştır. Ayrıca Sultan Mehmet’e yaptığı psikolojik baskı sonrasında vezirliğe getirdiği, Murat Paşa’da şüphesiz ki onun bir yandaşıdır. Fakat Kösem’in Murat Paşa’yı yanına katmasının başka bir önemli sebebi vardır. Kendisi için büyük bir tehlike olarak gördüğü Murat Paşa’yı gerektiğinde ortadan kaldırmakta zorluk çekmek istememektedir. Murat Paşa, O’nun iktidarını geciktirip engelleyebilir. Bektaş Ağa ile olan konuşmalarında bunu dışa vurur. Kösem Sultan, devletin yıkıma giden bir yolda ilerlediğini görmektedir. Onun tek gayesi, bu yıkımdan etkilenmemek ve elinden geldiğince bu yıkımdan karlı çıkmayı başarmaktır. Bektaş, dalkavukça bir yaklaşımla Kösem’i yüreklendirir, cesaretini tazeler, idealini hatırlatır:

KÖSEM - ... Zaten öyle bir zamanda yaşıyoruz ki, birini harcamak mı istiyorsun, sadrazam yapacaksın onu... Madem kaçınılmaz durdurulmaz bir yıkılış b, yapının altında kalmamaya bakalım... (Tahta oturur)

BEKTAŞ – Pek yakıştı Sultanım!⁵⁹⁰

Kösem Sultan, tüm kadınlığının dişiliğinin verdiği ihtirasla haykırmaktadır kurulduğu tahtın üzerinde; Osmanlı tahtında böyle hükmetmektedir çevresindekilere. O Kösem Sultan ki bu tutkuların esiri olarak bir padişah, bir oğul yemiştir. Yaşamak için, valide sultanlığını yaşatmak için, kısacası hükmetmek için yeri gelir valideliğini kullanır, yeri gelir dişiliğini kullanır, yeri gelir pervasızlığını kullanır:

KÖSEM SULTAN - Buyurmaktan ne anlar o sultan bozuntuları! İster bir Rum papazın kız olarak doğayım, ister bir Türkmen dervişinin; İster bir Sırp çobanının kızı olarak geleyim dünyaya, İster Arap çöllerindeki bir Bedevinin; ister Gürcüler ya da Çerkezler arasında açayım gözümü, ister İspanyollar ya da İtalyanlar arasında... Mutlaka sultan olurum ben... Buyurmaktan ne anlar o sultan bozuntuları. Buyurmak nefsinin çıldırmasıya

⁵⁸⁹ Ofazoğlu, s. 14.

⁵⁹⁰ Ofazoğlu, s. 19.

duymak yedi iklim dört bucağa duyurmaktır. Buyurmak, Zümrüdüanka'yı kendi dalına kondurmak yüreği mutlak sofrasında doyurmaktır.

(Kendinden geçerek)

*Buyurmak, ölümlüler üstüne taht kurmak, dünyaya damgasını vurmaktır.*⁵⁹¹

İkinci sahnenin ilk anlam birliğinde ise İstanbul halkının Kösem Sultan'ı değerlendirmesi yansılır. Halka göre Kösem'in bu davranışları erken yaşta dul kalmış olmasından kaynaklanır:

*II. İSTANBULLU – Ve Kösem gibi genç yaşta dul kalmış ama kül bağlamamışsa ateşi, saltanat hırsına iktidar çılgınlığına döner o dediğin muhabbet.*⁵⁹²

Devletin içinde bulunduğu durumun değerlendirildiği sahnede İstanbulluların toplumda yaşanan çöküntüye yönelik halkın tavrını dile getirmesi yansılır:

*I. İSTANBULLU – Bu dağ adamları dağa kaldırırlarmış bakire kızları, genç kadınları, taze civanları. Birinin sağlığına öbürü pençe atarmış. Sonunda kurtulan mazlumların kimi canına kıyarmış utancından, kimi aklını oynatmış. Hiç şaşmaz bir ülkede çakallar sırtlanlar aslan postuna bürünürlerse, böyle olur işte.*⁵⁹³

Bir önceki padişah Sultan İbrahim'in katilleri olarak görülen sipahilerle yeniçerilerin aralarında yaşanan çatışmanın yansıldığı sahnede ise halk, askerleri suçlu olarak görmekte, her iki askeri birlik ise bunu kabullenmeyerek suçlu birbirlerinin üzerine atmaya çalışmaktadır. Oyunda devlet yanlısı bir tavır sergileyen ve Turhan Sultan'a olan yakınlığı ile bilinen ve diğer bütün kişilerin saygı duyduğu Kethüda Bey ise yatıştırıcı rol oynar iki taraf arasında:

I. SİPAHİ – (Kılıcını kınından sıyrarak) İki padişahımızın mübarek kanı yerde kalmayacak, hesap mutlaka sorulacaktır suçlulardan.

(İki tarafta kılıçlarını çekerler)

I. YENİÇERİ – Bizim o madde de verilecek hesabımız yoktur, olsa bile hiçbir sipahinin haddi değildir yeniçerilerden hesap sormak.

(İki taraf birbirinin üzerine yürürken)

⁵⁹¹ Ofazoğlu, s. 21.

⁵⁹² Ofazoğlu, s. 21.

⁵⁹³ Ofazoğlu, s. 21.

KETHÜDA BEY – (Girerek) Durun, yeniçeri yoldaşlarım, sipahi kardeşlerim!

(İki tarafı ayırır, kılıçlar kınlarına sokulur, özellikle yeniçeriler Kethüda Bey’e karşı saygılıdırlar)

*İki asker ocağı birbirine düşerse batar bu devlet, hepimiz batarız.*⁵⁹⁴

Henüz hayatının baharında çocukluğunu dahi yaşayamadan koskoca bir cihan devletinin tahtına oturmuş olan Sultan Mehmet’in, annesinin üstü kapalı bir şekilde, masal havası verdirerek anlattığı babası Sultan İbrahim’in öldürülmesi anının yansındığı sahnelerde ise Turhan Sultan, oğlunu intikam hırsıyla yetiştirirken de onun bu çocukluğundan faydalanmıştır. Onu ancak bu şekilde donatarak Kösem’in hırsından korunmasını sağlayacaktır. Çünkü bilir ki, Mehmet’in sağlığı devletin sağlığıyla eşdeğerdir. Bu yönüyle Turhan Sultan, Kösem Sultan’a nazaran daha çok devletine bağlı bir tavır sergileyen oyun kişisi olarak oyunda karşımıza çıkmaktadır:

*KÖSEM SULTAN – Çabuk büyü, oğlum, çok, çok çabuk! Saraya da girdi ikilik, asker ocaklarına da. Ancak sen, Mehmet’im, bu çatışan bu birbirini yok etmeye çalışan güçleri buyruk altına alırsan, ancak sen sağlam bir baş olarak gelişir bu güçleri yararlı bir işe koşarsan esenliğe erişir bu gövde; ancak o zaman gerçek büyüklüğe, mutlu bir sürekliliğe kavuşur ülken, güçlülüğe dayanan sağlıklı bir barışa.*⁵⁹⁵

İktidar tutkusuyla hareket eden Kösem ile intikam duygusuyla yanan Turhan’ın karşılaşması yansındığı sahnelerde ise her iki oyun kişisi de birbirlerinin içlerini okumakta ancak yapmacık davranışlar göstermektedirler. Kösem Sultan, Turhan’ın kendisi kadar tutkulu ve kararlı bir kadın olduğunu bilir. Çünkü onu kendisi yetiştirmiştir. Turhan ise sonuna kadar Kösem’e direnmeye kararlıdır:

KÖSEM – (İç sesi) Gözlerindeki kurnaz parıltı derinliklerime işliyor, onda kendimi görür gibi oldukça yüreğim ürküp kabuğuna çekiliyor sanki...

*TURHAN – (İç sesi) Onun yok etme tutkusunu direnme tutkusuyla karşılayacağım ben.*⁵⁹⁶

Oyunun asal çatışması, işte bu iki valide sultanın tutkularının karşıtlığından doğan karakter çatışmasıdır. Bilinçli ve planlı hareket ederek Kösem’in bütün

⁵⁹⁴ Ofazoğlu, s. 23.

⁵⁹⁵ Ofazoğlu, s. 29.

⁵⁹⁶ Ofazoğlu, s. 34.

oyunları bozmasını bilen Turhan, devlet düzenine sahip çıkmayı da becerir. Suç Kösem de mi, yoksa onu iktidar hırsına bürümüş ruh yapısında mı tartışılmaya açık bir noktadır. Ne var ki bu hırs, gene kendi yetiştirdiği Turhan Sultan'ın aldığı gizli önlemler önünde eriyecek, kurban ettiği oğulları benzeri kendisi de kurban olacaktır. Onu bu oyuna getiren de Turhan Sultan'dır:

TURHAN SULTAN - Evet, bendeki Kösem alt edecek Kösem'i. Onun bundan haberi yok, benim üstünlüğüm burda.⁵⁹⁷

Devletin kötü durumuna son vermek amacıyla bir çare arayan Kethüda Bey, Yeniçerilerle olan diyalogunda eskiyi hatırlatarak şimdiki zamanla bir karşılaştırma yapmak ister ve sonunda askerlerde ortak bir bilinç, ortak bir tavır uyanmasını amaç edinir. Yönelimleri oyun boyunca hep bu yönde olacaktır. Yeniçeriler ise bu gidişatın tek sorumlusu olarak törenin bozulmuş olmasını ve Kösem Sultan'ı hedef gösterirler:

KETHÜDA BEY – Ben askerim, askerliğimle övünmek isterim, bilgin çelebiler gibi laf yapamaz benim ağzım, güzel konuşmayı beceremem bağışlayın; ama ülkemizin yürekler acısı durumu öylesine ortada ki, bunu görmemek için kör, göstermemek için de hain olmak gerek.

III. YENİÇERİ – Töre bozuldu, düzenbağı koptu!

II. YENİÇERİ – Devletin baş sorumlusu bozar töreyi. Büyük valide Kösem Sultan'a düşen Eski Sara'ya çekilip dinlenmek değil midir?⁵⁹⁸

Kösem Sultan'ın çıkarları uğruna devleti bir kaosa, ülkeyi iç karışıklığa sokma planlarını izleriz. Kösem, iktidarını sağlam tutmak adına kendisine karşı çıkan bütün çatlak sesleri kesmek istemektedir. Bunun için de sipahileri ve yeniçerileri birbirine düşürmekten çekinmez.

İnce alaylı üslubuyla bir orta oyuncusu kimliği kazandırılarak karşımıza çıkan Tıflı kişiliğinden, toplumun ve devletin içinde bulunduğu durumu görmekteyiz. Tıflı halkın bir sözcüsü, bir temsilcisidir adeta. Devletin içinde giderek artan ve pahalılaştan hayat şartlarından halk adına şikayetçidir:

TIFLI – İşte yine dumanı üstünde zam geliyor gözüne kurban olduğum buram buram geliyor evler yıkan beller büken bir ihtişam geliyor. Zam ki bazen sabah teşrif ederdi bazen akşam. Şimdiyse oy anam sabah akşam

⁵⁹⁷ Oflazoğlu, s. 35.

⁵⁹⁸ Oflazoğlu, s. 38.

*geliyor. Aksamayan tek şeyimiz mübarek nasıl da muntazam geliyor. Dünyayı daraltan zam, hayatı karartan gam geliyor.*⁵⁹⁹

Bu sahnenin ikinci anlam birliğinde ise Kösem Sultan ve yandaşlarının asker ocakları içine attıkları fitne tohumlarının açılması yansılanmaktadır. Yeniçeri ve sipahiler kınlarındaki kılıçlarını çekmiş birbirleriyle çarpışmaktadırlar. Bu devletin düştüğü aczi de göstermektedir. Halk panik içinde canını kurtarma derdine düşmüştür şimdi.

İngilizler Osmanlı Devleti'nin durumunu yakından takip etmekte ve avını kollayan bir avcı gibi uygun zamanı beklemektedirler. Murat Paşa'nın iyi bir devlet adamı olma kimliği devleti bu kötü gidişten kurtarmaya yetmemiştir. Zira düşman, Osmanlı içinde ki zayıf noktaları tespit etmiştir. Bu noktalardan biri de Kösem Sultan'dır. Onun dünya nimetlerine ne kadar düşkün olduğu Elçi tarafından da bilinmektedir:

MURAT – (İç sesi) Neler de biliyor kafir!

(Açıktan)

Demek bundan haberiniz var

*ELÇİ – Bilmek işimizdir, Paşam.*⁶⁰⁰

Bektaş, kendisi gibi yeniçeri kökenli olan Murat Paşa'nın devlet yönetiminde etkin olduğunu söyleyerek, kendi adamlarına daha toleranslı davranmasını ister. Ancak Murat, bunun mümkün olmadığını, devlet işlerinin hatır, gönül tanıyamayacak kadar hassas olduğunu belirtir.

Sipahilerin katledilmesi üzerine Anadolu'dan topladığı adamlarıyla İstanbul üzerine gelen Abdünnebi'nin Kösem Sultan ile olan çatışması yer aldığı sahnelerde Abdünnebi'de devletin içine düştüğü bu zor durumdan faydalanmak istemektedir. Ülkeyi bölmek amacıyla gelmiştir. Kösem Sultan iktidarının tehlikede olduğunu anlayınca Abdünnebi'yi püskürtmek için dini kullanır. Bunda da başarılı olur. Bu başarısı aynı zamanda orda bulunan Turhan Sultan'a karşı bir gözdağı vermesi anlamına da gelir:

KÖSEM SULTAN - ...Peygamberimizin kutsal sancağını Topkapı Sarayı'nın önüne bir çıkarırsam ve bütün halkı toplarsam o sancağın altına, olduğun yerde ordunla birlikte boğarım seni.

⁵⁹⁹ Oflazoğlu, s. 43.

⁶⁰⁰ Oflazoğlu, s. 45.

ABDÜNNEBİ – (Ürkmüş) Madem öyle... (Adamlarıyla çekilirken)

BEKTAŞ – (Kösem’e eğilerek) Devleti kurtardınız, Sultanım!

(Kösem, zaferle bakar Turhan’a)⁶⁰¹

İkinci perdenin birinci sahnesinde Meleki ile Mehmet arasında geçen aşkı görürüz. İki aşıkda birbirlerine sağlam bir sadakat duygusuyla bağlıdırlar. Ancak korktukları şey Kösem Sultan’ın varlığıdır. Kösem Sultan ile Meleki arasında yaşanan çatışma yansılır. Meleki’nin aşkı Kösem Sultan’ın iktidar hırsıyla çatışmaktadır. Kösem Sultan, Meleki’yi Sultan Mehmet’e koz olarak düşündüğü Şehzade Süleyman’a hazırlamak niyetindedir. Ancak Meleki’nin aşkı, Kösem’in iktidar tutkusuna galip gelir. Kösem bu durumu içine sindiremeyecek kadar hırslı ve kindardır. Meleki’den intikamını almak için onun vücudunda kadınlığını zedeleyen tahribatlar yapmayı planlar. Sadece bununla kalmaz planları. Önceden beri çekindiği Murat Paşa’nın önüne geçilemez yükselişi karşısında sıkıntı duymaya başlar. Murat Paşa’yı ve yeniçeri ocağının yarısını arkasına almış olan Kethüda Bey’i de gidermek ister. Bektaş Ağa, Mustafa Ağa avucunun içindedir. Onların yardımıyla orduyu elinde tutmaya çalışır. Bunu beceremediğinde de Yeniçeri ve Sipahi ocağını birbirine düşürme yoluna gider. Kendi eliyle tahta oturttuğu daha çocuk yaştaki Mehmet’i annesi Turhan Sultan’ın yönetimine kaptırması, onu iyiden iyiye deliye döndürür. Sıra Mehmet’e gelmiştir. Turhan Sultan’ın yerine gelecek olan Süleyman’ın annesi Dilaşup’tan çekinmemektedir:

KÖSEM - Dilaşup Sultan meczup saf bir kadındır. Turhan gibi saltanat davasına kalkışmaz...⁶⁰²

Kösem Sultan tedbirini önceden almayı da ihmal etmez. Zekasını, duygularını ve sezgilerini, bu hedef doğrultusunda birleştirme yolunu seçer. Devletin başında yaşanacak olan bu mücadeleden rahatsızlık duyabileceğini düşündüğü halkın da gözlerini hayır işleriyle kapamayı tasarlar:

KÖSEM - ... Hayır işlerine de alabildiğine hız verilmeli; çarşıda pazarda, kahvehanelerde, meyhanelerde, hep Kösem Sultan’ın hayır işleri konuşulmalı⁶⁰³

⁶⁰¹ Ofazoğlu, s. 57.

⁶⁰² Ofazoğlu, s. 66.

⁶⁰³ Ofazoğlu, s. 66.

Kösem'in bu planında başarılı olduğu görülür. Başta Tıfli olmak üzere, bütün halk yapılan hayır işlerinden memnun olmuştur. Gözleri sarayda yaşanan entrikaları görmemektedir.

Üçüncü sahne de ise, Kösem'in emriyle Murat Paşa'ya tehdit edici bir ferman yazan Sultan Mehmet'in Murat Paşa'yı endişeye düşürmesi yansılır. Murat Paşa, bu durum karşısında padişahın mührünü iade etmeyi düşünür ancak Turhan Sultan, duruma müdahale ederek Murat Paşa'nın görevde kalmasını sağlar. Kösem Sultan varlığını iyiden iyiye hissettirmeye çalışmaktadır. Sultan Mehmet'in çocukluğundan istifade ederek amacını açıkça ortaya koymuştur. Murat Paşa ise kendi öz eleştirisini yaparak içinde bulunduğu durumdan rahatsızlık duyduğunu belirtir:

*MURAT PAŞA - ...Oysa sadrazamlık döneminden hatırlayıp övüneceğim tek şey yok. Beni utandıran şeylerinse haddi hesabı yok.*⁶⁰⁴

Aslen şair olan fakat düzenin yanlış işleyişinden nasibini alarak Şeyhülislamlığa getirilen Bahayi ile Siyavuş'un devletin genel durumu hakkında tartışmaları yansıldığı sahnede yaşananlara ve topluma karşı sanatçı tavrını izleriz. Bahayi aydın ve edip kesimin halk ile arasındaki uçurumundan söz eder. Sanatın yorumlanışı ve algılanışı tartışılmaktadır bir nevi:

Akıllı ancak uyguladığı kararlarla tepki toplayıcı bir kimlikte karşımıza çıkan Bahayi, Elçi'nin karşısında devleti temsil ettiğinin bilincindedir. Bektaş'la yaşadığı çatışmadan da onun sorumluluklarının farkında olduğu apaçık görülmektedir. Devletin onuru Bahayi'nin onurudur. Bu onuru da kimsenin alçak düşürmesine, zedelemesine izin vermez. Elçi'nin konağına hapsedilmesine karşı çıkan Bektaş'a verdiği cevap bir tokat gibidir:

*BAHAYİ – İyi, güzel de, nasıl söyleyeyim, ondan sonrası yani “gerdiş – i gerdun”, “har”, “dad” gibi sözler... Ne diye konuştuğumuz dille yazmıyoruz şiiri? Yok mu ya, pek az kimsenin anladığı bir dille yazacaksın ki, insanların çoğu bilgili sansın seni, yaptığın iş zor ve olağanüstü görünsün.*⁶⁰⁵

BAHAYİ – Bana bak, Ağa, bu makama gelmek için en ufak çaba harcamadım ben. Devlet makamlarının parayla satıldığı bu devirde Şeyhülislam olmam için baskı yapıldı bana. Devlet istemezse çeker giderim,

⁶⁰⁴ Oflazoğlu, s. 69.

⁶⁰⁵ Oflazoğlu, s. 69.

*ama burada kaldıkça uygun davranırım buraya. Yoksa bu makama uygun görmez misiniz beni? Yoksa beni kendinize maşa mı sanırsınız?*⁶⁰⁶

*MELEKİ – (İç sesi)Tanrım elbet bir fırsat verecektir bana seninle ödeşmek için, koca kancık! Bizim yaptığımızı yapamadığın için kudurmaktasın böyle.*⁶⁰⁷

Meleki, kendisine türlü eziyetler çektiren Kösem'e diş bilerken nefretini ve düşmanlığını en açık sözlerle ifade etmekten çekinmemektedir:

Çünkü sevgilisi Kuşçu Mehmet ile arasına girmiştir Kösem Sultan. Bundan dolayı da Meleki, Turhan Sultan'ın yanında yerini almış, Kösem'in son oyununu, Mehmet'i zehirleme planını, önceden Turhan'a ileterek ondan intikam alma yolunu seçmiştir. Üstelik Kösem'in ölümü de Kuşçu Mehmet'in elinde olacaktır.

Olaylar zinciri boyunca bu karakter çatışmaları, oyunun güçlü bir yan tema niteliğindeki entrika unsurunu güçlendirmede ve oyun kişilerinin tavırlarını belirgin bir hale getirmede büyük rol oynamaktadır.

Kösem, kurnazca hareket ederek, Mehmet'i padişahlıktan soğutmaya, onu oyalayıcı işlere sevk etmeye çalışmaktadır. Turhan ise bu düşüncüyü önceden sezinleyerek Mehmet'i bilinçlendirip, Kösem'in önüne geçmek ister:

MEHMET – Usta bir avcı olmak kötü bir şey mi?

KÖSEM – Avcılık yiğit mesleğidir yavrum, ülkenin birinci avcısıydılar senin ataların.

*TURHAN – İyi bir avcı ama kötü bir padişah olursan avcılığın para etmez, daha doğrusu, avcılık sırtır sende oğlum.*⁶⁰⁸

Üçüncü perdenin ilk anlam birliğinde yeni sadrazamın kim olacağı sorusuna yanıt aranır. Turhan, bu iş için en uygun ismin Siyavuş olduğu yönünde görüş bildirir. Siyavuş ise işine saray dışından ve içinden kimsenin karışmamasını şart koşarak görevi alabileceğini belirtir. Burada Kösem'i ve Bektaş'ı kast etmektedir. Turhan Sultan'ın Siyavuş'u aday göstermesinde ki haklılığı ispat edilmiştir.

İkinci sahne de ise halkın mevcut durumdan rahatsızlığı dile getirilir. Halkın umutsuzluğu sadrazam değişikliğinden dahi etkilenmemiştir. Tıflı kişiliği yine halkın duygu ve düşüncelerine aracı olur, tavrı belirler.

⁶⁰⁶ Oflazoğlu, s. 78.

⁶⁰⁷ Oflazoğlu, s. 80.

⁶⁰⁸ Oflazoğlu, s. 85.

Sultan Mehmet'i öldürme amacına ulaşamamış Kösem'in tavırlarında, söylemlerinde ve yönelimlerinde en ufak bir sapma görülmemektedir. Aksine tutkularında iyice artış belirir. Ondaki bu hırs çevresine yansır:

*KÖSEM SULTAN - Oğlundan sonra torununa da kıydı diyecekler, ama oğlundan sonra torunum da yok etmeye kalkıyorsa beni, bende mi suç?*⁶⁰⁹

Çünkü Kösem, bu çarkın içinde yetişmiş, yoğrulmuş ve Kösem Sultan olmuştur; çılgınlıkların, deliliklerin anası olmuştur.

Kösem, çevresindeki ağaların yardımı ile yaratılacak kargaşadan güçlü çıkmak dileğindedir. Bu güç, iktidar gücü olacaktır:

*KÖSEM SULTAN - Sultan Murat gibi bir yırtıcıyla Sultan İbrahim gibi bir çılgını doğurmuşum ben. Değil kardeşim, bacım, değil anam, babam, hani sultanlığı alnıma yazan Tanrım dahi engel olmaya kalksa iktidarıma...*⁶¹⁰

sözleri, onun ne denli iktidar hırsı ile yandığını gösterir.

Kösem Sultan'da olayların kurgusu, düzenin yıpratılması üzerine kurulmuş; bu düzenin yozlaştırılması saraydan orduya, haremden halka, devlet kurumlarına ve dış ilişkilere kadar uzatılmıştır. Bu kargaşayı yaratmak isteyenlerin başında Kösem Sultan gelir:

*KÖSEM SULTAN - Ortılığı bir güzel karıştırmak gerek, ağalar,her şey öylesine karma karışık olmalı ki ancak biz çıkabilelim içinden. Gayret günüdür!...*⁶¹¹

Kin, nefret, öfke, hırs benliğini sarmıştır. Ruhunda esen fırtına ona şu sözleri söyler:

KÖSEM SULTAN - Seni mezarıma gömerken sanki ruhum gebe kaldı sana. Dölyatağımda taşıırken dahi içimde değildin böylesine.Bu kez nasıl doğuracağım seni, oğlum! Karnımda ikide bir tekme atarken anlatılmaz bir haz duyardım; şimdiyse derinliklerimde zonkluyorsun, ta içimin içinde. Sanki yalnız bedenimi değil, ruhumu da parçalayıp çıkacaksın dışarı. Sözde öldün, oysa benden daha çok,daha yoğun, daha şiddetli yaşıyorsun sen.Kim bilir kaç ağızla emiyorsun varlığımın özünü,bütün hayatımı kendine

⁶⁰⁹ Oflazoğlu, s. 107.

⁶¹⁰ Oflazoğlu, s. 107.

⁶¹¹ Oflazoğlu, s. 110.

tüketerek.Yalnız sen yaşamak istiyorsun anlaşılan.Seni öldürmekle, ne yaman oyun oynamış ne şaşmaz bir tuzak kurmuşum kendime, oğlum!

(Yavaş yavaş hırçınlaşır, biriyle tartışır gibi)

Elbette senin yüzünden! Sen beni saraydan sürmeseydin ne diye düşman olaydım sana?

Sus, sus! Sen her yeri doldurmaya kalkarken ben nasıl sığarım dünyaya, nasıl, nasıl?

Elbette! İktidar paylaşılmaz ki, İbrahim. Bir ülkede ancak bir tek hükümdar olur.⁶¹²

Oyunda geçen bu iç çatışmalar; olayların birbirine ilintisini, hareketliliğini ve akıcılığını sağlamaktadır. Ayrıca, oyunun bu yapısına, yönetimin kademelerindeki kişiler ile ordu unsurunun ve halkın katılması, olay zenginliğini yaratmaktadır. Bunlar, şüphesiz, yazarın oyun kurgusundaki ve kişileştirmedeki başarısının örnekleridir.

İktidarı uğruna onlarca cana kıyan Kösem, oyunun son sahnesinde kendinden emin bir tavır göstermektedir. Korkusuzca gelecek müjdeli haberi bekler. Ancak haber yerine eceli ulaşır kendisine. Yıkım doruğa tırmanırken, kendisini durduracak gücün oluşmasını önleyememiştir. Kendi sonunu yine kendisi getirmiştir.

Oyunun mesajını Turan Oflazoğlu önsözde önceden vermekte:

“Kötülük bir süre sindirilebilir, ama kökü kazınamaz, çeşitli kılıklara bürünerek insanların arasında yine dolaşacak, fırsat kollayacaktır. Öyleyse, insanlığın insanca devamını sağlaması gerekenlere, bir başka deyişle, iyiden yana olanlara düşen nedir? Kötülüğün hiçbir zaman büsbütün yok edilemeyeceğini bilmek, onu iyice inceleyip tanımak, ondan daha güçlü olmanın yollarını mutlaka bularak onu iyiliğin hizmetine sokmak; evet, insanlığa yeni aşamalar yaptıracak üstün amaçların gerçekleştirilmesinde kötülüğün kendine özgü enerjisinden de yararlanmak.⁶¹³”

Kösem Sultan, **IV. Murat** adlı oyundan itibaren iktidar tutkusuna kapılarak bu uğurda yavaş yavaş ahlaki değerlerini kaybeder ve nihayet oğlu Deli İbrahim'i katlettirerek tutkusunun esiri olur. O, Kösem Sultan'da ise artık saltanat hırsını bir adım öteye götürerek kendi menfaati uğruna devleti bile feda edebilecek çılgın bir

⁶¹² Oflazoğlu, s. 122.

⁶¹³ Oflazoğlu, Önsöz

tavrı sahneler. Oflazoğlu onun bu tavırlarını, sözünü İstanbullulara emanet ederek, genç yaşta dul kamış bir kadının yüreğindeki ateşi iktidar hırsına dönüştürmesiyle açıklar:

I. İSTANBULLU – Erkeksiz avrat kış görmüş yılan benzer, erkeğe vereceği muhabbeti mala mülke verir, altına mücevhere verir. (...)

*II. İSTANBULLU - Ve Kösem gibi genç yaşta dul kalmış ama kül bağlamamışsa ateşi, saltanat hırsına iktidar çılgınlığına döner o dediğin muhabbet.*⁶¹⁴

diyen İstanbullulara Kösem iç sesi ile cevap verir. Bu tavırlarının çılgınlığının tesiri altında kaldığı karanlık gizil güçlerle açıklamak ister:

*KÖSEM SULTAN – Benim çabam kendi içgüdümü doyurmak için mi yalnız? (...) Belki de benden büyük, beni sonsuzca aşan karanlık güçler dile geliyor bende.*⁶¹⁵

Kösem'in saltanat hırsı boyut değiştirmeye başlar. O, kendisini, nerede ve ne şekilde olursa olsun sultan olacağına inandırmıştır. Tanrı'nın kendisini ezelden sultan olarak hazırladığına inanır. Bu inançla bir peygamberin davasını savunduğu kararlılıkla amacı doğrultusunda mücadele eder, söylemlerde bulunur. Bu yolda iyi ya da kötü her yolu mübah sayar. Kösem'in kendisini narsizme taşıyan ve 'kutsal çılgınlığım dediği iktidar erkini korumak ya da onun yegane sahibi olmak için yapamayacağı kötülük, feda etmeyeceği değer yoktur.

Turhan Sultan, zeki ve öngörü sahibi bir karakter olduğu için, kötülüğün dilini huyunu öğrenmeden onunla savaşmanın mümkün olmadığını anlayarak Kösem'e karşı onun silahlarıyla donatır kendisini. Öncelikle oğlu IV. Mehmet'i hem Kösem'in şerrinden korur hem de iyi bir eğitim vermek suretiyle onu güçlü bir padişah yapmak ister. Bu onun annelik tavrını gösterir. Turhan, yaşını ve av tutkusunu da gözeterek oğluna bir masal anlatır. Oflazoğlu öyküleme biçimini kullanarak oyun kişinin tavrını daha net bir şekilde hissettirmeye çalışır bu sahnede. Toplumu sömüren bir canavarın yer aldığı masalın vakasına anlık bir uyarılama yaparak küçük oğlunu da katar. Böylece masalda vuku bulan hadiseler, yaşanan andaki olayları küçük padişaha sezdirerek bir nevi ona hedef gösterir:

⁶¹⁴ Oflazoğlu, 20-21.

⁶¹⁵ Oflazoğlu, 106-107.

TURHAN – Vaktiyle uzaklarda Kaf Dağı’nın ardında yaşar, kim bilir kaç başlı bir ejderha yaşarmış; bir gün gelmiş, bütün ülkeyi besleyen kaynağın önüne çöreklenmiş. Tarlalar, bostanlar, hayvanlar, daha kötüsü, insanlar susuz kalmışlar; çünkü her gün bir ejderhaya bir can verilmedikçe ülkeye su vermiyormuş ejderha. Halk canından bezmiş, hele canavar ülkenin padişahını da isteyince ve istediğini alıp yutunca, boynu bükük dua etmeye başlamış herkes : ‘Bir yiğit çıksa da, Tanrım bizleri kurtarsa!’

MEHMET – (Yayını alır, okuluğunun beline takar) O canavarı ben oklarımla delik deşik edeceğim!

TURHAN – Tanrı sahip çıksın kararına, yavrum! (...) Tek okunu dahi boşa salma oğlum! Canavarın bütün canlarını söndür ki kuruyan ekinler, ağaçlar yeşersin (...) Türlü soydan, çeşitli inançlara bağlı birbirine benzemeyen insanları ülkenin Türkü, Arabı, Acemi, (...) senin kuracağın düzende yaşayacaklar ahenk içre, mutluluğu da senden bilecekler mutsuzluğu da.⁶¹⁶

Oflazoğlu, Kösem Sultan’da Osmanlı sarayında önemli bir güç haline gelen kadın karakterlerin tavırlarını, sosyal konumlarını yansıtmaya çalışmıştır. Kösem’i iktidar çılgınlığına sürükleyen nedenleri irdeler. Bu nedenlerden biri olarak da fiziksel ve psikolojik doyum sağlama imkanı olmayan yalnız kadının bu açlığını başka alanlarda gidermeye çalışmasında görür. Doğal olarak hiçbir değer başkasının yerini tam olarak dolduramaz. Bu yeni durum kadında çeşitli psikolojik bozukluklara neden olabilir. Kösem de eşini kaybedince onun boşluğunu buyurma/emretme tutkusuyla doldurmaya çalışır. Ancak doğal bir zemin üzerine inşa edilmeyen yönetme serüveni saplantı derecesinde tutkuya dönüşür.

Kösem Sultan’da Şeyhülislam Bahayi Efendi aracılığıyla şiir dilinin yabancılaşması problemine yönelik tavır, ironik bir dille ele alınmıştır. Bahayi bu problemi kendi sorduğu soruyla cevaplamaya çalışır. Onun cevabı aydın olarak görülen kesime de yönelik tavrın ifadesidir:

⁶¹⁶ Oflazoğlu, 29 – 30.

*BAHAYİ – Ne diye konuştuğumuz dille yazamıyoruz şiiri? Yok mu ya pek az kimsenin anladığı bir dille yazacaksın ki insanların çoğu bilgili sansın seni*⁶¹⁷

Devlet içinde vurgun talan, tecavüz gibi dinin kesin bir dille yasakladığı eylemler sıradanlaşmaya başlamıştır. Toplumlar değerlerde ki yaşanan deformasyona yönelik toplumsal tavrı Kethüda Bey ifade eder:

*KETHÜDA BEY – Eskiden cezası idam olan suçlar bugün yiğitliğin şanından sayılır.*⁶¹⁸

Nevar ki Kösem Sultan, iktidarını korumak için din öğretisince yasaklanan fitne ortamını çıkardıysa da yine aynı amaçla bu kurumun gücünden yararlanmayı da ihmal etmez. İnci Enginün'ün değerlendirmesi onun dine yönelik tavrı içinde geçerlidir:

*“Kösem işine geldiği zaman gelenekleri çiğner, işine geldiği zaman onlara sımsıkı sarılır.”*⁶¹⁹

Asilerin başı olan Abdünnebi, kendisine bağlı sipahilerle sarayı basınca ona, din unsurunu kullanarak seslenen Kösem hilafetin gücünden yararlanarak isyana son verir:

*KÖSEM SULTAN – Bana bak Abdünnebi! Peygamberimizin kutsal sancağını Topkapı Sarayı'nın önüne bir çıkarırsam ve bütün halkı toplarsam o sancağın altına, olduğun yerde ordunla birlikte boğarım seni!*⁶²⁰

Oflazoğlu, din öğretisince yasaklanan nesnelere yönelik oyun kişilerinin ve toplumun tavrını değerlendirerek hem oyununa felsefi derinlik kazandırmış hem de din öğretisine yeni bir bakış açısı katmaya çalışmıştır. Kendisi de tütün, rakı ve şarap tiryakisi olan Bahayî Efendi yasak olayına yönelik tavrını dile getirirken, bir nesnenin yasaklanması için başkasına zarar vermesini ölçüt alır:

SİYAVUŞ – (...) Hele sen tütünün haram olmadığına fetva verdikten sonra bütün hocalar dış bilemekteler sana.

⁶¹⁷ Oflazoğlu, s. 71.

⁶¹⁸ Oflazoğlu, s. 36.

⁶¹⁹ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergay Yayınları, İstanbul 2004, s. 220.

⁶²⁰ Oflazoğlu, s. 56.

*BAHAYİ – (Çubuğundan derin çekip) (...) Şu mübarekten ne isterler bilmem. Bıçağı da dikkatle kullanmazsan, elini kesersin. Kıvrım kıvrım yükselişine bak şunun hem ciğerlere şenlik, hem hayale(...) Başkasına zarar vermeden bana keyif verenden için el çekeyim? Efendim? İçerim, Vallahi de içerim billahi de içerim, rakı da içerim, şarapta. Olsa olsa kendimize zarar veririz biz.*⁶²¹

Şeyhülislam Bahayî Efendi geleneksel din tavrının bu dünyayı hakir gören yaklaşımına karşı çıkarak, bu dünyanın da muteber olduğunu ifade eder.

Oflazoğlu, Şeyhülislam vasıtasıyla bu dünyanın ahiretin benzeri olduğu tezinden hareketle ebedi hayatın sevilmesinin onun benzeri olan bu dünyanın sevilmesinden geçtiğine dikkat çeker.

Yazar, bu görüşüyle tasavvuf öğretisinde ki hayat algısını da eleştirir. Çünkü bu öğretilerde bireyin kamilleşmesi için bu dünyanın zevklerinden feragat etmesi esas alınır.

Oflazoğlu, Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki adalet anlayışının toplumsal tavrı yansıtmak suretiyle seyirciye aktarır.

Devletin en tepesindeki Kösem Sultan dahi devlet işlerine rüşveti bulaştırmaktan imtina etmemiştir. İstanbulluların diyalogları bu davranışa yönelik halkın tavrını açık bir dille ifade etmektedir:

I. İSTANBULLU- Rüşvet açık lağımalar gibi akıyor sokaklarda ve Kösem Sultanla yeniçeri ağaları halkı sağmal gibi sağlıyorlar.

II. İSTANBULLU – Rüşvet alanda, verende idam edilirdi eskiden, şimdi ise aldıkları rüşvetin büyüklüğüyle övünüyor devleti ele geçirmiş olanlar

III. İSTANBULLU – Makamlar açık artırma ile satılmakta (...)

*IV. İSTANBULLU – Bir paşa sadrazam yapılırsa, diyelim, yedi yüz kese akçe alacaktır Kösem Sultan; Ama boynu vurulursa adamcağızın bütün servetine el konulacaktır. 'Öyleyse katledile!' Çünkü ölümü daha yararlı olacaktır devlet için, yani Koca Valide Kösem Sultan Hazretleri için.*⁶²²

Oyunda Sultan IV. Mehmet'in eğitimi vesilesiyle adaletin herkesi yani padişahı bile sınırlandıran bir mekanizma olması gerektiği vurgulanır:

⁶²¹ Oflazoğlu, 71-72.

⁶²² Oflazoğlu, s. 40.

*SÜLEYMAN – Sizde yasalara bağlısınız Sultanım.*⁶²³

2.3.18. III. Selim Kılıç Ve Ney

III. Selim Kılıç ve Ney adlı oyun üç perdeden oluşmaktadır.

III. Selim Kılıç ve Ney, tragedyasının sahne dekorunda tahtın üst yanında çaprazlama asılı kılıç ve ney durmaktadır. Bunlar oyunda simgesel bir anlam arz etmektedirler. Perde açıldığında sahnede duran taht önemli bir anlamı gösterecektir şüphesiz. Ancak tahtın gösterdiği anlamı, III. Selim'in tahtının arkasında duran kılıç ve ney tamamlar. Oyunun adının **III. Selim Kılıç ve Ney** şeklinde konması da yazarın bizde oluşturacağı bilinci, bize sunacağı anlamı Kılıç ve Ney göstergesiyle tamamlama isteğinin bir sonucu olarak düşünmek gerekir.

Oyunun birinci perdesinin ilk sahnesinde Mısır valisinin III. Selim'e armağan olarak gönderdiği cariye Mihriban'la Selim'in tanışması yansılır. Mihriban, Tabi Mustafa Efendi'nin Bayati Ağır Semai'sini söylemektedir. Mihriban şarkı şiir söylemekte raks etmekte yetenekli, aynı zamanda çok güzel bir cariyedir. Huzura şarkı okuyarak gelir. Selim güzel sesli, yüzü de sesi gibi güzel olan Mihriban'ı görünce büyülenir:

*III. SELİM – (Büyülenmiş) Mısır! En güzel beldelerinden biriymiş
ülkemin.*⁶²⁴

Mısır'dan gelen güzel Mihriban, İstanbul'da bestelenen şarkıyı gayet güzel okur. Selim bu şarkıyı nasıl öğrendiğini merak eder. Mihriban, İstanbul'un her konuda devlet merkezi olduğunu işaret eder:

*MİHRİBAN – İstanbul, düzen ve huzur için yalnızca ordu yollamaz ülkenizin
dört bucağına; buradan kalkan kervanlar, gemiler en yeni bestelerle en son
şiipleri de taşırlar oralara*⁶²⁵

Selim şair ve bestekardır, Selim ile Mihriban karşılıklı şiir okurlar. Söylediği şiirin bir beytinde Selim:

*III. SELİM – İsteyenin olsun dünya devleti, Selim'in gönlü Mihriban'a
düştü*⁶²⁶

⁶²³ Ofazoğlu, s. 24.

⁶²⁴ A.Turan Ofazoğlu, *III. Selim Kılıç ve Ney*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s. 3.

⁶²⁵ Ofazoğlu, s. 4.

diyerek, Mihriban'a verdiği değeri ifade eder. Musahip Efendi girer, Selim Mihriban'a o kadar dalmıştır ki öncelikle çözüm bekleyen devlet işlerini bile önemsemez. Selim, Mihriban'ı ilk görüşte sevmiştir:

*III. SELİM – Bu an bütün anları yuttu, bütün geçmiş, bütün gelecek oldu.*⁶²⁷

Diğer bir sahnede yeniçerilerin bozulmuşluğu, askeri alanda Osmanlı'nın teknik geriliği ve ordunun talimsiz oluşu sorunlarına işaret edilir. Varılan sonuçta: Ordunun yeni talim ve düzene muhtaç olduğu, savaş sanatının da öğrenilmesi gereği, bir an önce Avrupa'ya benzemenin şart olduğu, onlara ayak uydurulmazsa onların ayakları altında kalınacağı, eski düzenle kazanılan yerlerin eski düzenle elde tutulamadığı tespit edilir. Burada oyunun çatışma ayaklarından biri olan eski – yeni kavramları kendini göstermektedir. Budin, Kırım, Bükreş, Belgrat yeniçeri kılıcıyla alınmıştır, Bu gün bu yerlerin hepsi düşmanın eline geçmiştir. Elde yeniçeri kılıcıyla alınan sadece Bağdat kalmıştır, ama yarın ne olacağı belli olmaz.

Bu durum karşısında Selim, tavrını gösterir:

*III. SELİM – Başka çare yok. Kaldırılması gerek bu köhnemiş ocağın; devletin yükselmesinde büyük katkısı oldu gerçi, ama şimdi çökertiyor devleti.*⁶²⁸

Yeniçerilerin durumu, Nesim Efendi'nin ağzından şöyle yansıtılır:

*NESİM – Hamamdaki tellak, kayıktaki hamlacı, bostandaki ırgat, yanaşma, çarşı Pazar halkı, şekerci, börekçi, çörekçi, kalaycı, kazancı, yorgancı, hallaç, yemenici, saraç, cümle zanaat ehli ve esnaf Yeniçeri olunca... yeni düzen, yeni silah, yeni talim kabul etmez bir hale gelmiştir bu beş yüz yıllık asker ocağı.*⁶²⁹

Yeniçeri, devletin başında en büyük sorun olmuştur. Onu kaldırmak çok hem de çok güçtür. Bu ocağı ortadan kaldıracak bir yeni ocağın kurulma fikri gündeme getirilir. Selim'de bu fikre sıcak bakmaktadır. İbrahim ise halkın orduya karşı bakışını yansıtır:

⁶²⁶ Oflazoğlu, s. 5.

⁶²⁷ Oflazoğlu, s. 6.

⁶²⁸ Oflazoğlu, s. 9.

⁶²⁹ Oflazoğlu, s. 9.

*İBRAHİM – Başta devlet içindi ocak, şimdiyse devlet ocak için*⁶³⁰

sözleri, yeniçeri ocağının devlet içinde ki konumunu özetler niteliktedir.

Selim’e göre üstün Avrupa’ya kendi araçlarıyla karşı konulacak, onu güçlü kılan her şey bizde de bulunacak. Batı ile doğu arasında bölünmek bir süre bizi güçsüz düşürecek, fakat bu ikiliği güzel sindirilip, kana karışması sağlanırsa zamanla zenginlik sahibi olunacaktır.

Selim’in düşüncesine Ataullah inanmış gibi davranır. Nesim ise katkıda bulunur. Nesim Efendi eskiyi reddetmesine rağmen, savunduğu batılılaşmayı kendi hayatına uygulayamamıştır. Onun boynuna astığı muskayı padişahın huzurunda telaşla saklamaya çalışması trajikomik bir durumun oluşmasına neden olur. Padişah’a hoş görünmek adına onun düşüncelerinden yana olduklarını söyleyenlerin genel tavrıdır bu aslında. Nesim yine de dalkavukluluğu elden bırakmaz:

*NESİM – Devletin ordusu, mali ve iktisadi yapısı, adli ve idari kurumları, halkın düşünüş ve duyuşu, sözün kısası bütün katkılarıyla toplum yaşayışı Avrupalı olarak yeniden düzenlenmeli*⁶³¹

İbrahim’de Nesim’den yana tavır koyarak onu desteklemektedir. Böylece Ataullah ve Musa oyundaki çatışmanın bir kutbunda Nesim ile İbrahim de diğer kutbundaki yerlerini almışlardır. Birinci kutuptakiler gelenekçi, ikinci kutuptakiler ise yenilikçi tavırlarıyla oyundaki çatışmanın varlığını sürdürecektirler. Selim ise İbrahim ve Nesim’in bulunduğu yenilikçi tavırdan yanadır.

Üsküdar Sarayı’nın Nizam-ı Cedid Kışlası yapılması yönünde teklifte bulunur. Ancak Musa, başka bir görüşü savunanların da varlığını, onların görüşlerinin de farklı olduğunu ve görüşlerde çatışmayı dile getirir:

*MUSA – Geleneklere dört elle sarılıp, Yeniçeri ocağı bir güzel düzeltilirse, Kanuni Süleyman devrinin adaleti yeniden gerçekleştirilirse ülkemizde, eski gücümüze kavuşabiliriz*⁶³²

Bu görüşün arkasında halkın çoğunluğu vardır. İki görüşü tartışan devlet ileri gelenleri çağa uymadan çağa söz geçirmenin mümkün olmadığını belirtirler.

⁶³⁰ Oflazoğlu, s. 9.

⁶³¹ Oflazoğlu, s. 10.

⁶³² Oflazoğlu, s. 11.

Ataullah Efendi'de dinin görüşünü sunar. Bu fetvadın hareket eden Selim İslam dini de arkasına almanın verdiği güçle saptadığı hedefe yönelmek istemektedir. Yenilik farzdır, yenilik şarttır diyerek söz birliği eder görünür devlet büyükleri. Selim de bu karara varan devlet adamlarını beğenir, onları yeniyi kurma konusunda kurmayları olarak tayin eder. Selim'in bu kararları karşısında Musa ile Ataullah sevinirken Nesim ile İbrahim şaşırırlar. Devletin yenilikleri gerçekleştirecek ekonomik gücü yoktur. Bunun için Selim, annesinin mevlit parasını ve kendi parasını tahsis eder. Bu kararların ve toplantının ardından Şeyhülislam Ataullah Efendi ile Musa Paşa ikilisi el ele verirler:

MUSA – Dinin bütün gücü artık elinizde.

ATAULLAH – Devleti çekip çevirme yetkisi de sizde

MUSA – Biz ele ele verdik mi...

*ATAULLAH – Havamıza uyanları başımıza derdik mi...*⁶³³

Bu sözlerden sonra oyunda din ve devlet işlerinin bir arada yönetildiğini izleyecektir seyirci. Oyunda bu noktaya kadar yansıl原因 Selim karakterinin, birinci temel özelliğinin şair ve bestekar, sanatkar olması olur. Güzelliklere karşı duyarlı, güzel biçimler kurabilen, ancak görevi padişahlık olan bir sanatkardır, Selim.

Rusya ve Avusturya cephelerinde ordunun yenik düşmüş olması, özellikle Yeniçerilerin eğitimsizliği ve ordunun teknik donanım açısından geri kalmış olması sahnelenir. Selim, bir an önce Avrupa'ya benzemek, onlara ayak uydurmak zorunda olan bir devletin padişahıdır. Devletin askeri, ekonomik, siyasi, adli, idari kurumları, halkın düşünüş ve duyuşu; bütün katlarıyla toplum yaşayışında yenilik yapmak mecburiyetindedir. Selim'de bunun bilincindedir. Denilebilir ki Selim'in ikinci özelliği çağdaş, yeniliğe açık olması, bunun için de her türlü fedakarlığı yapabilecek bir padişah olmasıdır.

Bir bestekar olarak Selim, öze ve özgün bir kişiliktir. Yenilikçi bir padişah olarak Selim, yeniliğe karşı olanlarla da çatışmak zorunda kalacaktır.

Daha sonraki anlam birliği Yeniçerilerin yeniliğe kaşı çıkmalarını gösterir. Onlar padişaha, dolayısıyla da yapılması düşünülen reformlara karşı bir tavır sergilerler:

⁶³³ Oflazoğlu, s. 13.

1.YENİÇERİ – Bizim ocağımız bu devletle yaşıttır. Osmanlı Devleti demektir Yeniçeri ocağı.

2.YENİÇERİ – Ve bu ocağa ihanet devlete ihanettir...

3.YENİÇERİ – Müslümanların şahbaz evlatlarına Frenk kamçısı altında talim reva mıdır?

4.YENİÇERİ – Bizim usulümüz öteden beri testiye tüfek atmak, keçeğe kılıç çalmaktır.⁶³⁴

Nizam – ı Cedid askerinin, talimini, düzenini ve yenilikleri Selim'in atadığı Musa ve Ataullah Efendiler de kabul etmezler. Selim'in yenilik için atadığı kişiler de yeniliğe karşıdır. Musa ile Ataullah yeniçerilerle işbirliği içindedirler. Yeniçeri ocağının kapanmasını istemezler. Musa, yeniçerilere, yeni askerin gücünden, çoğalma tehlikesinden söz edince, yeniçeriler, tedbir almak isterler. Musa ise bu işin planlı yapılması gerektiğini söyleyerek yeniçerileri yeniliklere karşı harekete hazır hale getirir.

Heybeliada'da açılan Bahriye okulunda okutulan kitaplar eleştirilir. Bütün yeniliklerin kible değiştirmek, dinsizlik, imansızlık olduğu vurgulanır. Bu apaçık bir din sömürüsü haline gelirken Musa ile Ataullah bir önceki sahnede planladıkları hedeflerinin ilk tohumlarını atmaktadırlar. Sonuçta yeniçeriler, bütün bunlardan kurtulmadıkça kendilerine dahi kurtuluş olmadığı kararına varırlar.

Daha sonraki anlam birliğinde Selim ile Mihriban'ın boğazda bir sarayda, musiki ve genel durum üzerine konuşmaları yansılır. Her lades tutuşta Mihriban kazanır. Kazanan Mihriban olunca Selim kendinin kaybetmediğini söyler. Selim ney çalar. Mihriban baleyi andırırcasına raks eder. Mihriban bu oyunu Fransız elçisinin karısıyla kızından öğrenmiştir. Selim bunun üzerine yeniliğin her alanda yapılması gerektiğine yönelik inancını dile getirir:

III. SELİM – Musikimizde dahi yenilikler gerek, yeni bir anlayış, yeni bir nefes, yeni bir ezgi; ama biz şimdilik bununla idare edelim⁶³⁵

Dede İsmail Efendi'nin rast valsini çalan Selim, kişisel ulusal karakteristiğimizi ve tavrımızı ifade eder:

⁶³⁴ Ofazoğlu, s. 14.

⁶³⁵ Ofazoğlu, s. 18.

*III. SELİM – Senin Avrupai raksını seyrederken Avrupa’ya gidiyorum, ney çalmaksa buraya getiriyor beni, ikiye bölünüyorum. Nasıl kurtulmalı bundan?*⁶³⁶

Selim şahsında duyduğu bu ikilikle, bütün ulusun simgesidir. Oyunda cevaplanması gereken asıl soru ve çatışma budur. Bu ikilik sorunu nasıl çözülecektir? Selim’in kişisel ve toplumsal sorunu budur. Kişisel ve ulusal bilinç ve bilinç dışında bu ruh *ben* lik bölünmesi sorunu yine analitik psikolojiyle ifade ve izah edilebilir.

İçerde ayaklanmalar, cephelerde bozgun üstüne bozgun, her şeye rağmen Selim de halkı da eğlenmektedir. Selim, mehtap sefasına çıkan halkını göstererek:

III. SELİM – Bizim ki vurdumduymazlık mı, belaya kanıksamışlık mı?

diye sorunca, Musahip bu soruyu bir kısya ile cevaplar:

MUSAHİP – Eski bir padişahın tek oğlu, veliahdı ölümcül hastadır. Padişah oğlunu kurtarmak için elinden geleni yapar, her türlü dünya zevkinden el çeker. Oğlu ölünce de çengi çağnak ister, kadeh üstüne kadeh devirir. Soranlara durumunu şöyle açıklar: “Oğlumu ölümden kurtarmak için elimden geleni yaptım. Şimdi yitirdiğime göre, elimden geleni yapacağım onun yokluğuna katlanmak için.

III. SELİM – (Dalgın) Benim oğlum varisim yok, tam akarken donuvermiş geleceğin suları. Yolum tıkalı. Hayat çapkın bakışlarını esirgiyor benden.

MİHRİBAN – Tanrı o sevinci de tattırabilir efendimize.

*III. SELİM – Bunu Tanrı da duysa keşke. Pek güzeldi Musahibin masalı, pek anlamlı. Ben de yitirdiklerimi, bütün eksiklerimi musikiyle unutmaya çalışmıyor muyum? Ve seninle?*⁶³⁷

Bölünmüş ‘ben’ in tamamlanması yine analitik psikolojiye dayanılarak izah edilebilir.

Selim, musikiyle tamamlanan bir karakterdir, bir de onu tamamlayan Mihriban oyun kişisi bulunmaktadır. Daha önce düşlerinde kendini Mısır’da Nil boyunca

⁶³⁶ Oflazoğlu, s. 18.

⁶³⁷ Oflazoğlu, 19 – 20.

gezerken gören Selim, Mihriban Mısır'dan gelince aradığını bulmuştur. O, rüyasının gerçekleştiği inancı içerisinde:

*III. SELİM – Seni orda aramasaydım, burada bulamazdım. Biliyor musun, önemli adımlarımı hep düşlerime göre atarım ben. Her besteden önce bir düş görür, ondan sonra başlarım çalışmaya. Sadrazamlarımı dahi düşlerime göre seçerim*⁶³⁸

Bu ifadelerine göre Selim, tam bir sanatkardır. Bir sanatkar olarak Selim, düşlerine göre hareket eder. Ancak bir devlet adamı, bir padişah olarak da düşlerine göre hareket etmesi, sadrazamını bile düşlerine göre seçmesi bir padişah için uygun bir davranış değildir. Bu hareket oyundaki trajik karakter konumunda bulunan Selim'in işlediği trajik hatalardan biri olarak onu yıkıma sevk edecektir. Selim bir bestekar mıdır? Bir devlet başkanı, bir eylem adamı, bir padişah mıdır? Selim'in temel çatışması budur. Selim karakterinin izahı da yine analitik psikolojinin konusudur. Önce düşlemek, düşünüyü görmek, eksikliğini tespit etmek, sonra onu gerçekleştirmek, gerçekleşmiş görmek ve tamamlamak Selim'in kabulü budur:

MİHRİBAN – Şaşmaz bir el yönetiyor efendimizi, yoksa öylesine kusursuz olur muydu o besteler?

*III. SELİM – Besteler konusunda bir şey diyemem; ben de beğeniyorum bazılarını başkaları da, belki de yüzüme karşı öyle söylüyorlar. Ama öbür konularda, söz gelişi sadrazam, vezir seçer, paşa, vali tayin ederken sanki oyun oynuyor bana düşlerim bazen, çünkü sık sık yanıldığımı görmek zorunda kalıyorum.*⁶³⁹

Sanatkar olarak ince duyarlılık sahibi olan Selim, devlet işlerinde de iyi niyetlidir:

*III. SELİM – Varlığım çevremdeki herkese dürüstlük aşılasa keşke, kimse benim yüzümden gizli kapaklı işler çevirmese, Tanrı eseri yaratılışlarını bozmasalar, ihanet etmeseler kendilerine, iyiye benim yüzümden kötü olmasalar.*⁶⁴⁰

Yine Selim, sanatkar ve siyaset adamı çatışmasını da düşünmektedir:

⁶³⁸ Oflazoğlu, s. 20.

⁶³⁹ Oflazoğlu, s. 21.

⁶⁴⁰ Oflazoğlu, s. 21.

*III. SELİM – Sanat alanında zafer sağlayan özellikler siyaset meydanında ancak bozguna uğratar, yenilgiye yol açar mı demek istiyorsun?*⁶⁴¹

Sadullah, Selim’in Buselik Yürük Aksak şarkısını çok güzel okur. Selim’e göre bu ses “Seslerin sultanı”dır. Selim’in Mihriban için bestelediği şarkıyı, Sadullah Selim’den güzel okur. Selim, dışardan gelen sesin sahibini Musahibine hemen bulup getirmesini söyler. Selim ve Sadullah, iki sanatkar iyi anlaşırlar. Sadullah’ı çok beğenen Selim, onu hareme musiki hocası tayin eder.

Daha sonraki anlam birliklerinden biri, yeniçerilerin isyan kararı almalarını, bir diğeri de Sultan Selim’le Şehzade Mahmut’un durum değerlendirmelerini gösterir. Selim yeniliklerin biran önce gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur:

MAHMUT – (Hınçlı) Askerlikten habersiz bir kara güruh askerlik adına tutmuş köşe bucağı; fakat ikide bir koyup kaldırmaktan devrilecek kazan, söndürecek ocağı!...

III. SELİM – ...Bir an önce Avrupa’ya denk olmazsak, Asya’nın ortasına dek çekilmek zorunda kalabiliriz.

MAHMUT – Nereye çekilsek Avrupa gelir bulur bizi.

III. SELİM – Batıya benzememiz yavaş yavaş olacak tabii, yoksa şiddetli tepkiyle karşılaşılabilir.

*MAHMUT – Karşılaşıldı bile! Yeniçeri kazanı konu ateş üstüne fokur fokur kaynamakta. Çok çabuk yapılmalı yapılacak olan göz açıp kapıya, öyle ki olup biteni olup bittikten sonra fark etsinler.*⁶⁴²

Selim, devletin Avrupa’ya denk olması gereğini savunur. Ancak bunun için padişah olarak tedbirler almak şarttır. Bu konuda çok hızlı bir şekilde davranmalıdır, keskin kararlar almalıdır. Selim o iradeyi gösterememektedir. Kılıca uzanması gereken eli kılıç üzerinde titrer ve yana kayarak ‘Ney’i alır. Karar aşamasında yine Selim’de sanatkarlık yönü ağır basar. Selim’in yerine kılıcı Mahmut alır. Selim’de Mahmut’a Suzidılara yürük semaisini sorunca Mahmut, Selim’i değerlendiren bir cevap verir:

*MAHMUT – Haydan gelip huya gitmeyeceği besbelli.*⁶⁴³

⁶⁴¹ Ofazoğlu, s. 22.

⁶⁴² Ofazoğlu, s. 36.

Mahmut devlet işlerinde sert davranılması gerektiğini savunarak, yumuşak davranma taraftarı olan Selim’le bir karşıtlık oluşturur. Ayrıca Mahmut, Selim’i her defasında devlet işlerinin içine çekmeye çalışmakta, ancak Selim musikiye verdiği değerle bu çabayı boşa çıkarmaktadır.

Selim, yumuşak besteler yapar, yumuşak huyludur. Musahip yeniliğe direnenlerin saldırıya geçebileceklerini bildirir. Mahmut, Musa Paşa’nın güvenilir birisi olmadığını söyler. Ancak Selim, sadrazamın yetkilerinin Musa Paşa’ya verildiğini, ihanetini görmeden de Musa Paşa’yı görevden almak istemediğini belirtir. Selim, Musahip’in ve Mahmut’un uyarılarını dikkate almaz.

Mihriban’a taparcasına aşık olan Selim, yine Mihriban’a olan düşkünlüğünü çocukken korktuğunda annesine sığınma duygusuyla özdeşleştiriyor. Selim tam bir aşık, bir sanatkar, bir bestekardır. Onu tamamlayan, ona ilham veren kadınla, anneye duyulan özlemle bir tamamlanmaya bir bütünleşmeye gider. Mihriban, Selim’in bu halinin kendisini şaşırttığını söyleyince, Selim kendisini de şaşırttığını söyler. Kendi haline Selim’de şaşırmaktadır. Bu duruma en güzel teşhisi, yoruma gerek kalmayacak şekilde Selim koyar:

III. SELİM – Ben aslında bestekarım, ara sıra padişahlık da yaparım⁶⁴⁴

Oyunun baş kişisi Selim tam bir aşık, duyarlı bir insan, ruh zenginliğine sahip tam bir bestekardır. Padişahlık Selim’in ara sıra yaptığı bir işten öteye gitmez. Ne var ki Selim oyun boyunca Padişah – Sanatçı ikilemi arasında gidip gelecektir. Padişahlık vasfı, onu ezecek, sanatçı kimliği ise rahat bir nefes almasını sağlayacaktır.

Devlet merkezi tehdit altındadır. Selim, çakala karşı, kurdun bekçiliğine başvurmak zorunda kalır. Ya İngilizlerin tehditli tekliflerini yerine getirecektir, ya da Fransızlarla işbirliği yapacaktır. İstanbul, fetihten buyana ilk kez düşman silahıyla karşılaşmaktadır. Selim yine karar vermek durumundadır. Döner tahtın yanında kılıca giden eli titrer, derken neyi alır. Ancak atalarının torunu gibi davranmak istemektedir, ama kılıca uzanamaz. Elçinin sesi mühletin azaldığını bildirir. Nesim, yeni bir cephe açmanın yeniliklerin hızını keseceğinden söz eder. Sonuçta Selim

⁶⁴³ Oflazoğlu, s. 37.

⁶⁴⁴ Oflazoğlu, s. 51.

kararını verir ve İstanbul'un savunulacağını müjdeler. Ancak kararı veren Selim olduğu halde, kılıcı kuşanan Mahmut olur.

İkinci perdenin ilk anlam birliğinde Sadullah ile Mihriban arasında doğan aşk yansılır. Sadullah adeta bir suç işlemiş gibi vicdan azabı çekmektedir. Zira O, kendisine çok güvenmiş olan padişahın sevdiği kadını, elinden almıştır. Sadullah gibi açığa vurmasa da aynı durum Mihriban için de geçerlidir. Fakat Mihriban, bu aşkın kendiliğinden geliştiğini öne sürerek Sadullah'ı avutmaya çalışmaktadır.

İkinci anlam birliğinde Selim'le Sadullah, iki bestekar arasında beste üzerinde görüş alışverişi olur. Ayrıca bu anlam birliği Selim'in bir sanatkar olarak sanat ve sanatkara verdiği değeri de işaret etmektedir. Bu anlam birliğini Şeyh Galip Dede'nin ölüm haberi karşısında Selim'in sanatkara karşı olan tavrının yansındığı sahne takip eder.

Daha sonraki anlam birliği, şekilde Avrupalılaşma tartışmasını gösterir. Sadullah'da Avrupalılaşmaya karşıdır. Ancak o bu tavrını bağnazlık şeklinde değil de uygun gerekçeler göstererek desteklemektedir:

*SADULLAH – Niçin kendimiz gibi değil de Avrupalı gibi davranmalıyız
niçin kendimiz değil de başkası olmalıyız?*

Avrupalılaşmanın gerekliliğini savunan Nesim'in cevabı gecikmez:

*NESİM - ...Avrupa'nın harpı dururken tambur çalınmaz, Avrupa'nın flütü
varken neyle oyalanmak olmaz⁶⁴⁵*

Yöneticilik, mülkünü, halkını tanımayı gerektirir. Yöneticinin yönettiklerini bilmemesi, vatanının, milletin cahili olması en büyük eksikliklerdir. Bu eksiklik de Selim'de apaçık görülmektedir. Öyle ki, öz eleştirisini yaparken zaman zaman buna değinmekten kaçınmaz.

Selim ayrıca devletlerarası ilişkilerde çok insani davranır. Politik oyunlara, ayak oyunlarına düşmez. Daima ahlaki olanı tercih eder. İngiliz sandalında ele geçirilen amiralin oğlunu bir koz olarak kullanmaz. Atalarına uygun, soylu bir tavır göstermektedir böylece. Selim böyle soylu tutumlarıyla ara sıra da olsa, padişah gibi davranmaktadır. Bu tavrı, soylu bir tavır olmasına rağmen kullanışlı değildir. Bu tavrı, çağ dışılık olarak adlandıran Fransız elçisine verdiği cevapla devletin ve

⁶⁴⁵ Oflazoğlu, s. 73.

kendinin asaletini ortaya koyar. Elçinin teklif ettiği savaş taktiklerine kulak vermez. Hatta sık sık konuyu değiştirerek, elçiyi alaya bile alır.

Selim, insani düşünür. Onda eylem adamı hırsı, atılğanlığı yoktur. Napoleon'un bütün Avrupa'yı ele geçirmesi haberine:

*III. SELİM – Ya toprağın altında ne kadar yer tutacak?*⁶⁴⁶

diye karşılık verir. Ancak Selim, dış telkinlere göre hareket eden bir padişah da değildir. Suriye'de başarılı olan Cezzar Paşa'yı Fransızlar istedi diye görevden almaz. Bütün paşaları hakkında iyi niyetlidir. Ancak Fransız gemicilerinin saray önünden saygısızca geçmelerini de hoş karşılamaz.

Selim'in sarayında dış devletlere haber sızdıranlar vardır. Bu da devletin yumuşak karnıdır. Selim paşalarını da iyi tanımaz. Onlar hakkında hiç olumsuz düşünmez. Boğazdaki Karadenizli yamaklara Nizam-ı Cedid elbisesi giydirilmesini teklif eden Musa Paşa'ya "olur" cevabını verir. Ancak Musa, bunu bir planını uygulamak için istemektedir. Selim, olacakların hiç farkında değildir. Selim'in tavrını Musahip veciz bir şekilde dile getirir:

MUSAHİP – Şah vakıf gerektir ahvale

*Vükelaya kalırsa vay hale*⁶⁴⁷

Sanatkar, aşık, padişah Selim'in sevgilisi Mihriban, Sadullah'a gönlünü kaptırmıştır. Daha önce Selim'i seven Dilhayat, Mihriban Selim'i elinden alınca, o da Sadullah'a yönelmiştir. Bu seferde Mihriban Sadullah'a aşık olunca, Dilhayat bu duruma karşı çıkar. Dilhayat Selim'i seven bir kadındır. Ancak Mihriban gelince unutulduğunu düşünür, zira haremde düzen de bozulmuştur. Oyunda akıllı ve mantıklı bir kadın tiplmesiyle karşımıza çıkan Mihriban, Dilhayat'ın tüm isteklerine rağmen Sadullah'ı bırakmak istemez. Sadullah da Mihriban'ı sevmektedir. Önüne geçilemez bir aşktır bu.

Selim'in bu aşktan haberi yoktur. Aşık, şair, bestekar Selim, Mihriban için güzel şiirler yazar, güzel besteler yapar. Selim, sanatkarlığı benimser, eylem adamlığı Selim'e göre değildir. Eylem adamlarını söz adamlarının, sanatkarların yaşatacağının bilincindedir. Sadullah'la konuşurken bu tavrını şöyle dile getirir:

⁶⁴⁶ Oflazoğlu, s. 80.

⁶⁴⁷ Oflazoğlu, s. 83.

III. SELİM – Dışarıdaki sürekli yıkılışları, çöküntüleri, içerde görkemli yükselişlere çevirmek... Gerçi devleti devlet yapan atalarım gibi zaferlerle güldüremedim halkımın yüzünü, ama devrimde bir Şeyh Galip'in ı ışık salması bir İsmail Dede Efendi'nin, bir Sadullah Ağa'nın... adımın karanlıkta yitmesini önleyecektir umarım

SADULLAH – Sultan Selim'i aydınlatmaya yeter kendi ışı ı⁶⁴⁸

Diyerek, Selim'in de bir bestekar, bir sanatkar olarak kendine sanat dünyasında yer açabileceğini vurgular.

Selim, Mihriban'a aşıkane şeyler söylese de, bu sefer Mihriban Selim'den uzaklaşmayı tercih eder. Selim, Mihriban'ın bu davranışlarından şüphelenir. Mihriban'ın karşısında bir padişah, bir sanatkar, hatta sanatkar bir padişah vardır. Selim haremindeki bir cariye için, bir kuluyla karşı karşıya gelmiştir şimdi.

Selim pisliğin yoğun, ışıksız derinliklerinde çiçek yetiştiren bir sanatkar olmalıdır. Ancak önce bilmesi gereken, etrafını kötülüğün çevrelediğidir. Bilmese bile, kötülük ortasında Selim, 'şer çiçekleri, kötülük çiçekleri' yetiştiren bir sanatkardır.

Halk İstanbul'da dahi açtır. Erzak saklayıp dilediği fiyata satanlara Selim engel olunmasını ister. Bu konuda da oldukça iyi niyetlidir.

Selim yine düşlerinde adam tayin etme yolunu seçmek istemiştir. Çünkü Selim, düşlerine çok güvenir. Bir sanatkar olarak düşler çok önemli ve gereklidir. Bir yönetici olarak düşler, devlet ve halk için üretilen projelerdir. Düşler, eylem adamının ve sanatkarın kuracağı siyasi ve estetik yapının projesine ivme kazandırıcı masal değerlerdir. Sanat eserleri sanatkarın rüyalarının ürünleridir, devlet yönetiminde başarılar ve zaferler de yöneticilerin rüyalarıdır denilebilir. Selim'in düşleri, onu, musikide zirveye taşırken siyasi hamlelerinde hep yanıltır. O, bu durumu Mihriban'a anlatır:

III. SELİM – Besteler konusunda bir şey diyemem, ben de beğeniyorum bazılarını, başkaları da, belki de yüzüme karşı öyle söylüyorlar. Ama öbür konularda, söz gelişi sadrazam, vezir seçer, paşa, vali tayin ederken sanki

⁶⁴⁸ Oflazoğlu, s. 93.

*oyun oynuyor bana düşlerim bazen, çünkü sık sık yanıldığımı görmek zorunda kalıyorum.*⁶⁴⁹

Selim'i yenilikler konusunda uyaran, Selim'in çok beğendiği ve takdir ettiği şehzade Mahmut'tur. Mahmut, yenilikleri gerçekleştirecek kişilerin yeni görüş, yeni duyuş, yeni düşünüş ve yeni alışkanlıklarla donanması gerektiğini şart koşar. Ancak Selim, kendinin de belirttiği gibi Mahmut'a iyi örnek olamamaktadır. Ancak kötü örnek iyisinden daha verimli daha öğretici olur bazen diye düşünür.

Musahip'e göre Selim, ömür altınıyla hep eğlence satın alan adamdır. Kaygıdan boşalıp günlük hazlarla dolan, yalnız sevinç kadehiyle mest olan adamdır. Ama böyle insanlar gün gelir hiç farkına varmadan gam zehri kadehini içebilir. Selim'i en iyi biçimde anlayan, yorumlayan ve değerlendiren Musahibidir.

Selim, çevresine hep kendi iyiliği ve güzelliği penceresinden bakar. Ancak gördükleri hep kendi içinin uzantılarıdır. Dıştaki katı, sahte, değişken gerçekleri görüp algılayamaz.

Mihriban - Sadullah aşkı karşısında kırılan Selim, Sadullah'ın bestelemesi için Mihriban'a duyduklarını kaleme aldığı bir güfte gönderir. Güftenin sözleri gerçekten kanatlanmaya hazırdır. Ancak Sadullah bu güfteyi de efendisinin bestelemesini arzederse de Selim ısrarla besteyi Sadullah'tan ister. Selim, bu besteyle Sadullah'ı deneyecek aradaki ilişkiyi anlayacaktır.

Musa ve Ataullah Efendiler de İstanbul Boğazı'nı koruyan Karadeniz yamaklarını isyana hazırlar. Başlarına Kabakçı'yı geçirirler. İsyan edecek yamaklar yeniçeri ağabeylerinin emanetlerini korumaya ocağı söndürmemeye kesin karar verirler.

Topkapı Sarayı'nda Selim'in huzurunda meşk başlar. Sadullah, bestenin Mihriban'a sevgi ve aşk ilan eden bölümlerinde kekeler ve meşki terk eder. Selim'e göre Sadullah, sanatı hayattan ayıramamıştır. Bunun bir şarkı olduğunu aklından çıkarmıştır. Selim bir padişah, bir bestekar en önemlisi de bir aşiktir. Ne yazık ki Sadullah Mihriban'ın Selim için önemli olduğunu unutmuştur. Bu da onu yok etmeye yeter bir sebeptir.

⁶⁴⁹ Oflazoğlu, s. 21.

Selim üzgündür, cinnete düşmemek için sevdiğinin en çok özlediği biçimde, hayalini kurar. Düş kırıklığına uğramıştır, böyle zamanlarda sokak satıcılarının yerinde olmak ister:

*III. SELİM – İnsanı asıl güçlü kılan, derde, belaya katlanabilmektir. Bense güçlüklerimle baş edemeyecek kadar güçsüz yaratıldığım yetmiyormuş gibi, Sadullah’a kıyarak daha da ağırlaştırdım yükümü. Öldürmek intihar değil de nedir insan için?*⁶⁵⁰

Vicdan azabı çekmekte olan Selim, Musahip’e göre, ‘gazap atına binmiş kudret kılıcını çekerek nefsinin tepelemiş elleri kan içinde kalmış’ biridir.

Selim, Sadullah’a kıydıktan sonra Allah’a da yönelememektedir. Allah’ın kendisine Sadullah’ın gözleriyle baktığını görür gibi olur. Kendine, padişahlığına, kudretine rağmen sevdiği kadın bir kulunu tercih etmiştir. Aşk mücadelesinde yenilmiştir. Öfkeyle davranmıştır, oysa bu tür davranış Selim gibi sanatkar ruhlu bir insana yakışmamaktadır. Selim zayıf davranmıştır. Selim yaklaşan tehlikelere karşı da kayıtsız kalarak hiçbir tedbir almamaya devam etmektedir. Siyaset bilmemesi bu sezgi boşluğunu oluşturmaktadır. Adeta her şeye kulaklarını tıkayarak gözlerini kapar ne bir şey yapabilir ne de yaptırım uygulayabilir. Bütün bu kargaşalar içinde Selim Sadullah’ın da üzüntüsünü çeker, onun eksikliğini duyar. İçinde gitgide büyüyen tatminsizlik ve güvensizlik duygusu onu hızla yıkıma götürmektedir:

*III. SELİM - ... Oysa ben, ne beğenildiğimden emin olabildim ne de beğenilmediğimden.*⁶⁵¹

Bunun yanı sıra Selim, kendinin hakim hükümdar olduğunu, Osmanlı ülkesinin kadınlarının, koynuna girmeye can attıklarını dile getirir. Ancak Musahip akıllı bir çözüme ulaşır:

MUSAHİP – Efendimiz şuan haksızlık ediyor kendine. Bir erkek ne denli yakışıklı, çekici olursa olsun her kadına göre olamaz; ve benim efendim öyle her kadını konuna alamaz.

III. SELİM – (Başıyla onaylar, derin derin iç geçirerek) Yaşarken bütün varlığı benim elimdeydi. Öldü, ben onun elindeyim şimdi. (Gezinerek) Yer

⁶⁵⁰ Oflazoğlu, s. 126.

⁶⁵¹ Oflazoğlu, s. 139.

*katı, gök yüksek, kime başvurmali? Uygarlık geliştikçe, geliyor yıkım araçları da... İlerliyor insanlık ilerliyor, ilerliyor.*⁶⁵²

Musahip, işlediği suçtan vicdan azabı duyan, ruhu kararan Selim'in giderek içindeki başıboş karanlık güçlerle yeni cinayetler üretmesine engel olmak için:

*MUSAHİP – ...Eski gerçeği yeni şekliyle çıksın ki ortaya taze bir anlamla ışınsın, kararan dünya.*⁶⁵³

Musahip, Sadullah'ı boğdurtmamıştır. Sadullah boynunda kementle girer, Selim'e ait son bestesini okur. Selim, olanları hoş karşılar. Selim'in işareti üzerine yaklaşan Musahip'in kulağına bir şey fısıldar. Musahip sevinerek el çırpır, Mihriban girer, Selim Sadullah'la Mihriban'ın ellerini birleştirir. İki sevgili, Selim'in elini öperek ezgiler eşliğinde çıkarlar. Selim, Selimce, Selim'e yakışanı yapmış, sevenleri mutlu sona ulaştırmıştır.

Kabakçı isyanı en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Selim'in eyleme geçmesi Musa tarafından engellenmektedir. İlerleyen ve saraya yaklaşan isyancılara karşı, Selim'in iç sesi padişahça davranmasını söyler:

*SELİM (İÇ SESİ) – Sanki bir yengeç pençesini geçirmiş beynime. Şu herifin başını koparsam, şeyhülislamın da sarığını dolayıp boynuna, assam; yeni askerimin başına geçip dağıtsam o sürüyü...*⁶⁵⁴

İç sesi Selim'i doğruya, padişahlığa, görevine sevk eder. Böylece Selim temel çatışmasından galip çıkacaktır. Selim elini asılı kılıca uzatınca Musa telaşlanır. Fakat ezgiler duyan Selim'in eli neyi alır yine. Selim yine kılıcı alamamıştır. Selim'in kumaşını dokuyan usta eller, onun kılıç yerine neye uzanmasını uygun görmüştür.

Bir padişah, bir yönetici olarak Selim, kendi bildiğini yapacağına kuluna 'bildiğin gibi yap' der. Selim kendi yolunu kesenlere yolunu açtırmaya çalışır. Bir padişah fitne fesat çıkaranların canlarına kıyamazken, fitnecilerin kendinden istediği, canı gibi sevdiği kimselerin idamına nasıl göz yumar?

Musa yine 'derya kir tutmaz, bu adamlar giderse ülkeye huzur gelecek' gibi laflar ederken Musahip, doğruyu söyler:

⁶⁵² Oflazoğlu, s. 141.

⁶⁵³ Oflazoğlu, s. 141.

⁶⁵⁴ Oflazoğlu, s. 149.

MUSAHİP – Başkalarına karşı kullanmadığınız kılıcı size karşı kullanabilir, başkaları. İki ot yığınıyla karşı karşıya bir eşek. Hangi yığından yiyeceğini kestiremediğinden açlığını bir türlü susturamıyor garip. İki yığından da yemediğine göre üçüncü şeyi daha çok istiyor. Nedir bu?

III. SELİM – Herhalde ölmek.

MUSAHİP – Nitekim önündeki otlara baka baka can veriyor bizim aç eşek⁶⁵⁵

Selim, kendi karakterine sadık, özüne bağlılıktan şaşmayan bir kişidir. Kılıcın kabzasını okşayıp geri çekilir. Bütün yapabileceğinin hepsi budur. Düşlerine çok önem veren Selim, düşünde yorganının altına kan emici böceklerin doluştuğunu görmüştür. Selim düşünüy yaşamaktadır. Ancak eyleme geçmek istemez ve Mahmut'u kendi yerine eyleme geçirmek ister.

Bir sanatkar olarak Selim, padişahlıkta başarılı olamamıştır. Kapatıldığı hücrede hayatını düşünür. Hayatının boyutları büyür, dar yere kapatılmışlıktan fışkıran genişliğe ulaşır. Sonsuzla bağlantılarını keşfeder:

III. SELİM – Eskiden deliksiz uyurdum geceleri, şimdiyse göğün bütün yıldızları benim gözlerim sanki; onlarla tarıyorum boşluğu, asıl benliğimi görmek gerçek kimliğimi tanımak için.⁶⁵⁶

Selim, tahtan indirildikten sonra kendisine yardımcı olanları ölüme saldığını düşünür. Bir kez ölmekten korkmuş, bin kez ölmeye razı olmuştur. Artık tek umudu Alemdar Paşa'dır. Ancak o umut da söner.

Selim ney üfleyerek son nefesini verirken, sonunda kılıca uzanan eli Mahmut'u padişah ilan etmekte ve geleceğin doğumunu da bu şekilde hazırlanmaktadır.

A.Turan Oflazoğlu'nun **III. Selim, Kılıç ve Ney** adlı oyunu, ney'i, Mevleviliğin değil, bir medeniyetin simgesi yapar. *Peyami Safa*'nın **Fatih-Harbiyede**, ud'la simgelediği Doğu Medeniyeti, Oflazoğlu'nun oyununda, 'ney'le simgelenir. III. Selim, oyun boyunca birkaç defa ney üfler: Bir keresinde kısa bir bayati araban taksimi üfler. Ama asıl, cellatlar onu öldürmeye geldiklerinde onu, ney'i ile özlem dolu ezgiler üflerken bulurlar. Oflazoğlu'nun oyununda ney'in ikili bir konumu

⁶⁵⁵ Oflazoğlu, s. 157.

⁶⁵⁶ Oflazoğlu, s. 177.

vardır. İlki, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir medeniyeti temsil ediyor olması; ikincisi, oyunun sonundaki ölüm sahnesinde ney'in, ölümün sesi olmasıdır. Bestekarlık gibi, şairlik gibi insanı yücelten meziyetler ülkesi kargaşa içindeki hükümdarda, birer zaaf olur ve kendi sonunu hazırlayan kaçınılmaz bir kader halini alır.

Kadın imajının, erkekte güven duygusunu ve kaybetme korkusunu çağrıştırdığının yansıtıldığı sahnelerde güçlü ve sığınılan kadın imajı, Sultan Selim'i kaybetme korkusuna salar. Onun sözleri bir erkeğin kadına karşı tavrının ifade şeklidir:

*III. SELİM – Çocukluğumda gök gürlerse ya da korkulu bir rüya görsem
şehzadeler odasından dehşetle fırlayıp annemi aradım haremın sayısız
odalarında; zenci hadım ağalara rastladıkça daha da artardı korkum,
annemi bulmadan rahatlayamazdım.⁶⁵⁷*

Sultan III. Selim, ülkenin güçlenmesi için Batı'nın ilmini ve tekniğini devlet bünyesine uygulamaya kalkıştığı zaman, başlangıçta padişahı destekler gibi görünen Musa Paşa istediği makama erişince, hemen söylem ve tavrını değiştirir, çoğunluğu cahil güruhtan oluşan yeniçerileri 'Frenk icadı işlere rağbet yozlaşma belirtisidir' diyerek kışkırtmaya başlar. Dini önder konumunda olan Ataullah Efendi de yozlaşma olarak gördüğü modernleşmeyi 'kıyametin şaşmaz işareti' olarak değerlendirmeye başlayınca, bunlardan cesaret alan yeniçeriler sultanın emrettiği ve askerliğin gereği olan eğitimi dahi 'gavur işi' olarak nitelendirmeye başlamışlardır. III. Selim'in subay yetiştirmek maksadıyla Heybeliada'da açtığı okullarda Batı kaynaklı pozitif bilimlerin öğretilmesi de çıkar sahipleri tarafından İslamiyet'in mihengini oluşturan hadis ve Kur'an gibi dini kaynakların yerini aldığı vurgusuyla fitne sermayesi olarak kullanılmakta gecikmez. Fitnenin başı olan Atatullah Efendi de bunu körükler:

*ATAULLAH EFENDİ – Avrupa dillerinden padişahın çevirttiği kitaplar
okutuluyor, hadis-i şerif değil, Kur'an-ı Kerim değil!*

*I. YENİÇERİ – İyi ki bizleri düşünen kafalar var, Tanrı sizlerden razı olsun.
Biz kiblemizi değiştirmeyiz.*

⁶⁵⁷ Oflazoğlu, s. 50.

*ATAULLAH EFENDİ – Gavura kulluk gavurluktur.*⁶⁵⁸

Oflazoğlu, Osmanlı Devleti'nin şahlânışında kilit rol oynayan din kurumundaki çürümeyi, dönemin dini önderi olan şeyhülislamın Batı usulü kıyafetleri giyenlerin cenaze namazları kılınmaz türünden verdiği fetvalarla gösterme çabasındadır.

III. Selim Kılıç ve Ney'de bir bütün olarak dönemin sanat anlayışı, halkın ve sarayın sanata karşı tavrı yansıtılmaya çalışmıştır. Sultan III. Selim, şair ve bestekar mizacının etkisiyle dönemin sanatkarlarının hamisi konumundadır. Oflazoğlu, yöneticilik kudretinden yoksun olan şair ve bestekar III. Selim için tek övünç kaynağı olarak döneminde yetişen kudretli sanatkarları gösterir:

*III. SELİM – Dışarıdaki sürekli yıkılışları, çöküntüleri içerde görkemli yükselişlere çevirmek... Gerçi devleti devlet yapan atalarım gibi zaferle güldüremedim halkımın yüzünü, ama devrimde bir Şeyh Galip'in ılık salması bir İsmail Dede Efendi'nin, bir Sadullah Ağa'nın... adımın karanlıkta yitmesini önleyecektir, umarım.*⁶⁵⁹

A. Turan Oflazoğlu koşuklu dramatik bir dille tertip ettiği III. Selim Kılıç ve Ney oyununda şair ve bestekar padişahın maharetini göstermek için sık sık şiire müracaat eder. Oyun kişinin tavrının belirmesinde renkli bir katkı sağlayan bu ifade biçimlerinde Oflazoğlu dili ağır bulduğu şiirleri günümüz Türkçesiyle kaleme almayı uygun bulmuştur. Bu konu hakkında görüşlerini dile getiren İnci Enginün şunları söyler:

*“Fakat günümüz seyircisi için yazdığını unutmayan Oflazoğlu, sahnede bu gazellerin anlaşılması maksadıyla onları bugün kullandığımız dile aktarır.”*⁶⁶⁰

III. Selim Kılıç ve Ney 'de III. Selim ve Mihrîban'ın birbirlerine aşklarını anlattıkları sahnelerde de duygu yoğunluğunun tam olarak yansıtılabilmesi için şiire müracaat etmiştir:

III. SELİM – (...) Madem güzeldin yakmak sana düştü

Yani bir sönmeyen kar cana düştü

MİHRİBAN – Hangi doğandan meşketti bakışın,

⁶⁵⁸ Oflazoğlu, 16-17.

⁶⁵⁹ Oflazoğlu, s. 93.

⁶⁶⁰ Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 369 – 370.

*Kaygı umut kanatlarına düştü*⁶⁶¹

İnci Enginün, Mihriban’la Selim’in okudukları bu aşıkane gazellerin Galip’in şiirinin bugünkü dile aktarılmış şekli olabileceğini işaret etmektedir. Enginün, bu şiirin Şeyh Galip’in ‘dil-i bıkara düştü’ redifli gazelini hatırlattığını düşünür. Bu da yazarın, dönemin edebi tavrını yansıtmaya çabasıyla açıklanabilir.

2.3.19. Yine Bir Gülnihal

İki perdeden oluşan müzikli oyunun konusu, Batı müziğinin, Türk musikisine olan etkisidir. Dede Efendi’nin dramının yansıtıldığı oyunda saray tarafından beğeni toplayan batı müziğinin klasik müziği gölgede bırakması anlatılır. Oyuna ismini veren ‘Yine bir gülnihal’ isimli şarkı hem eskiye hem de yeniye dönük olma itibarıyla Doğu-Batı temasının temel taşıdır.

Sultan II. Mahmut, devletin bekasını Batılılaşmada görmektedir.. Bu nedenle bir program dahilinde olmasa da önceliği kangren olmuş kurumlara vermek suretiyle çeşitli alanlarda çağdaşlaşmayı başlatır:

*“1826’le 1839 arasındaki kısa zaman içinde yapılan işlere bakılacak olursa belki vazih bir program görülmez; fakat hiç olmazsa devlet müessesesini Avrupalılaştırmağa gayret edildiği aşikardır.”*⁶⁶²

Yazar, Osmanlı Devleti’ni Batılılaşmaya götüren süreci Sultan II. Mahmut’un ağzından verirken çağdaşlaşma hareketlerini aslında devletin var olma savaşı olarak yansıtır :

*II. MAHMUT – Avrupa’ya benzemezsek, Asya’ya çekilmemizden başka çare yok. Onlar gibi olmazsak, nasıl baş ederiz onlarla?*⁶⁶³

Sultan Mahmut yeniliğe askeri alandan başlamak istemektedir. Öncelikle devlet için tehlike haline gelen Yeniçeri Ocağı’nın yerine modern bir ordu kurmak ister:

II. MAHMUT – Yeniçeri eşkıyası, yeniçeri zorbaları! Bıçak kemiğe dayandı artık. Savaş fennini, bu çağa uygun savaş sanatını öğretmemiz gerek, askerlerimiz, tabii adı yeni, kendi köhne yeniçerilere değil, o asker

⁶⁶¹ Oflazoğlu, III. Selim Kılıç ve Ney, s. 4.

⁶⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Basımevi, İstanbul 1988, s. 68.

⁶⁶³ A.Turan Oflazoğlu, Yine Bir Gülnihal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 95.

*bozuntularına değil, yeni ordumuzu oluşturacak Mehmetlere, Mehmetçiklerime!*⁶⁶⁴

Sultan Mahmut parça parça yenileşmenin mümkün olmayacağı inancı içerisinde devletin tüm kurumlarının topyekün bir yenileşmeden geçerek çağdaşlaşması gerektiğini savunur. Bu amaçla geniş bir yelpazede batılılaşmayı başlatır.

Oflazoğlu, kıyafet reformunun geri dönüşümlerine bakıldığında sultanın amacına ulaştığını görebilmenin mümkün olduğuna değinirken Dede Efendi'nin şu repliklerini kullanır:

*DEDE EFENDİ – Bu sikke başımdan çıktığı an bir başkası oluyorum sanki.*⁶⁶⁵

II. Mahmut, bir taraftan yeni bir toplum inşası için öncelikle halkının sayısal çoğunluğunu öğrenmek ve bu verilerden hareketle toplumun ihtiyaçlarını saptamak gayesiyle nüfus sayımı yaptırır; diğer yandan da halkın yeni düzene intibak etmesi için eğitilmesi gereğine inanır. Bu amaçla hem gazetenin Osmanlı hayatına girmesini sağlar hem de bu kapsamda yapacaklarını ve takınacağı tavrı sıralar:

*II. MAHMUT – (...) Gazete diye bir şey yoktu eskiden. Halk olanı biteni öğrenemezse, dünya hakkındaki bilgisi dedikodudan ibaret kalmaz mı? Daha neler gelecek bu ülkeye, neler...(...) Tiyatro, opera, operet, tıbbiye, subay yetiştiren harbiye...*⁶⁶⁶

Padişah, toplum hayatına getirdiği yenilikleri korumak için kararlı bir tavır sergiler. Bunu da kabul edilebilir nedenlerle savunur:

*II. MAHMUT – Bundan böyle, bana karşı gelenler bile benim düşmanım olarak değil, hayır, kurulan yeni düzenin düşmanları olarak yargılanacak. Gömlek değiştirmek gerek. Yenileşmezsek çürüyüp yok olacağız.*⁶⁶⁷

Mehter'in yok edilmesi korkusunu taşıyan Dede Efendi bunu dile getirince, Sultan Mahmut içindeki korkuyu ve Mızıkâ-i Humayun'un neden gerekli olduğunu şu sözlerle savunur:

⁶⁶⁴ Oflazoğlu, s. 95.

⁶⁶⁵ Oflazoğlu, s. 3.

⁶⁶⁶ Oflazoğlu, 95-96.

⁶⁶⁷ Oflazoğlu, s. 96.

*II. MAHMUT – Bizim mehterin ezgileri elbette daha yakın gönlüme. Ne var ki, yeni asker eski musikiyi dinlerken eskiye özenir, yenileşmesi sekteye uğrar diye korkarım açıkçası.*⁶⁶⁸

Oyunu, İsmail Dede Efendi'nin kendisiyle hisleri arasında geçen bir dramtizasyon olarak da değerlendirmek mümkündür. Dede Efendi, her şeyini klasik müziğe adanmış bir musiki insanıdır. Klasik müzik benliğine o denli işlemiştir ki özel hayatında bile öncelik hep onundur. Öyle ki karısının sorduğu 'Musiki mi ben mi?' şeklindeki soruya cevap verememesi onun bu tavrını açık bir şekilde belli eder.

Dönemin yenilikçi devlet anlayışı tavrının kişiler üzerinden tartışıldığı oyunda yeni olanı savunan Şakir Ağa ile klasiği savunan Dede Efendi çatışma halindedir. Dede Efendi Klasik musikiyi ve bu musikinin ustalarını savunurken, Şakir Ağa ise yenileri savunmaktadır.

II. Gülnihal, isimli oyun kişisi olan kadın Dede Efendi'ye aşıktır. Ancak Dede Efendi'nin musikiye olan aşkının her zaman karşı cinse yönelik olan aşkıdan önce geldiğinin farkındadır. Bu yüzden Dede Efendi'ye yakınlaşmak için okuduğu şarkıyı bilinçli olarak yanlış okur. Amacı Dede Efendi'yle yakınlaşmaktır. Bunda da başarılı olur. Dede Efendi karısı olan I. Gülnihal ile öğrencisi olan II. Gülnihal arasında kalmıştır. Bestelerini hep bu aşkla dile getirmeye başlar. Onun çektiği gönül acıları bestelerine de yansır. Sultan II. Mahmut'ta Dede Efendi'yi beğenmektedir. Bununla birlikte Batı müziğinin Türk musikisine adaptasyonunun yapılmasını da arzular.

Osmanlı Devleti'nin bu son dönemlerinde batı yaşantısına özentî hakimdir. Bu yaşantının halka tatbikinin başarıyla gerçekleşmesi halinde devletin ve toplumun düzeleceği görüşü hakimdir. İnsanlar gazetelerden duydukları, öğrendikleri batı yaşamına bir özentî ve istek duyarlar. Öyle ki Dede Efendi ile eşi I. Gülnihal'in konuşmalarında birden fazla kadınla evlilik üzerine bir konu açılınca I. Gülnihal Avrupa hayatını beğendiğini ve Avrupa'da kadınlara daha fazla değer verildiğini ifade eder. Bu ifade aynı zamanda yazara da atfedilebilir:

I. GÜLNİHAL – Aferin Avrupalı erkeklere. Demek ki kadına saygı göstermeyi biliyorlar.

DEDE EFENDİ – İyi niyet meselesi yavrum. Tek kadınla evlenip çok kadınla yaşayanlar da varmış oralarda. Avrupa'ya imrenmeyin hemen.

⁶⁶⁸ Ofllazoğlu, s. 62.

*I. GÜLNİHAL – Doğru söze ne denir? Ama o gizli yapılan bir şey; bizdeyse gelenek ve yasa destekliyor bunu.*⁶⁶⁹

II. Mahmut'dan sonra tahta geçen Sultan Abdülmecit, Sultan Mahmut'a nazaran Batılılaşmaya daha açık bir tavır sergiler. Bu tavrı sergilemesinde batılı gibi yetişmesinin etkisi büyüktür. O, İtalyan müzisyen Donizetti'yi Dede Efendi'ye tercih eder. Abdülmecit yenileşme politikasında daha kararlı bir tavır sergiler:

*ABDULMECİT – Bundan böyle Avrupalı gibi yenip içilecek, Avrupalı gibi giyinip eğlenilecek; sözün kısası Avrupalı gibi yaşanacak, yani uygarca.*⁶⁷⁰

Dede Efendi bu tavra karşıt bir tavır oluşturur. Ona göre Osmanlı Devleti'nin yenileşip gelişmesi sadece Batı kültürünü örnek alarak gerçekleştirilemez. Osmanlı kültürünün mimarlarına da yer vermek gerekir. Dede Efendi her ne kadar padişahla böyle bir çatışma içerisine girse de Türk musikisi saraydaki değerini kaybetmeye başlamıştır:

ABDULMECİT – (...) Bizi boğan karanlığımızı Batı'dan gelen ışık dağıtacak

DEDE EFENDİ – O ışık karanlığımızı dağıtırken bizi de ortadan kaldırmaz inşallah. (...) Tab'i Fatih'in, Kanuni'nin, Selim Han'ın, Hazret-i Mevlana'nın (...) Tab'i Mustafa Efendi'nin torunlarına demek bugün yetmiyor kendi ışıkları. Demek o muhteşem güneş battı.

...

ABDULMECİT – Artık kabul etmeliyiz ki Avrupalı bizden üstün, hemen her alanda geçti bizi. Musikimizi ele alalım... Bizim tek sesli musikimize karşılık onlarınki polofonik... (...)Yani çok sesli (...) Bizim musiki tek kanatlı bir kuşsa, onların müziği iki, dört, hatta daha çok kanatlı bir kuş. Uçuşları da ona göre olacak tabii.

*DEDE EFENDİ – Bir musiki eseri, tek sesliyken de güzel olabileceği gibi, çok sesli bir musiki eseri, çok sesli olduğu halde güzel olmayabilir pekala.*⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Oflazoğlu, s. 40.

⁶⁷⁰ Oflazoğlu, s. 103.

⁶⁷¹ Oflazoğlu, s. 105.

Dede Efendi'nin küskün tavrının sahnelendiği oyunun son bölümlerinde onun musikiden de küsmesini izleriz. Mevlevihane'ye çekilen Dede Efendi son bestesi olarak Yunus Emre'den bir şeyler yapacağını ifade eder.

Bir Mevlevi kültürüyle yetişen Dede Efendi, saraya çağırıldığında saraydaki yaşantının kendi yaşamını olumsuz etkileyeceği endişesini taşımaktadır. O, bu yaşantının güç bela terbiye ettiği nefsinin yoldan çıkaracağını düşünmektedir:

*DEDE EFENDİ – Efendimiz, Mevlevihanede çile doldurarak güç bela terbiye edilen benliğim şımarmasın?*⁶⁷²

Dede Efendi'nin klasikçi ve gelenekçi bir tavır sergilemesi ve savunmasını şu sözleriyle de örneklendirebiliriz:

*DEDE EFENDİ – Saraya geldiğim günler, başımdaki Mevlevi sikkesini çıkarmasam...*⁶⁷³

Dede Efendi'nin nefsi ve özellikle iki kadın arasında aşk çıkmazına düştüğü anlarda onu yönlendiren Mevlana ile Mevlevi Şeyhi'dir. Mevlana ve Mevlevi Şeyhi'nin sözleri, Dede Efendi'nin hareketlerini de belirler:

*MEVLEVİ ŞEYHİ – Amaç, benliği yok etmek değil, buyruk altına almaktır. Benliği yok edersen neyle varacaksın üst benliğe, özlenen varlığa?*⁶⁷⁴

*MEVLEVİ ŞEYHİ – Benlikle savaş, savaşların en büyüğüdür, bu savaşı kazanansa fatihlerin en yücesi.*⁶⁷⁵

*MEVLANA – Doruğa varılmaz yamaçlara tırmanmadan./ Ruhun olgunlaşmaz kederlerle kanmadan./ Ezgilerin başka gönüllere kor düşmez./ Kerem gibi kendi alevlerinde yanmadan.*⁶⁷⁶

Osmanlı'da kadına yönelik tavrın ele alındığı oyunda eşitlik, evlilik gibi konular eksen alınarak kadının yeri saptanmaya çalışılır. Sultan Mahmut dönemindeki modernleşme süreciyle kadına bakışta bir değişikliğin yaşandığı aşıkardır. Bu tavır oyunda da kendini gösterir. Sultan Mahmut erkekle kadının birlikte olduğu Avrupalı dansı izlerken dönemindeki kadına yönelik toplumsal tavır eleştirircesine bu konudaki fikirlerini beyan eder:

⁶⁷² Oflazoğlu, s. 2.

⁶⁷³ Oflazoğlu, s. 3.

⁶⁷⁴ Oflazoğlu, s. 114.

⁶⁷⁵ Oflazoğlu, s. 23.

⁶⁷⁶ Oflazoğlu, s. 29.

*II. MAHMUT – (...) Vals denilen bu raksı Avrupalılar böyle bir kadın bir erkek oynuyorlarmış. Ne güzel, ne kadar anlamlı. Kadınla erkek insan denilen eşsiz, olağanüstü bir varlığın birbirini bütünleyen iki parçasıdır; birlikte yaşadıklarına göre, neden birlikte oynamasınlar efendim? Aynı Tanrı'nın elinden çıkmışlar madem o Tanrı'ya doğru birlikte uçmaları gerekmez mi? Öylesi daha güzel, daha uygun olmaz mı? Yapılacak çok şey var bu ülkede.*⁶⁷⁷

Oflazoğlu, görüldüğü gibi, Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecini bir bütün olarak ve tarihi gerçekliği gözeterek oyunlarına yansıtmıştır. Yukarda da belirtildiği gibi bu süreçte acil ihtiyaçlar ve kişilerin ilgi ve tavırları belirleyici olmuştur. Genç Osman'da sorun askerin niteliğini kaybetmesiye, Yine Bir Gülnihal'de müzik teması ön plana çıkmaktadır. Tabii yazarın bu tavrında oyunların baş oyun kişilerinin kültürleri, hayata bakış açıları ve tavırları etkili olmuştur. Ne var ki Osmanlı Devleti'nin modernleşme süreci de yazarın oyunlarına yansıdığından pek farklı değildir.

Oflazoğlu Mevlevi geleneğinin en yetkin şahsı olan Mevlana'yı tekke geleneğinin önemli bir parçası olan bir tür rabita seansıya reel zamana taşıyarak onun ağzından söylediği sözlerle tasavvuf aleminde musikinin önemini belirtir:

*MEVLANA – Tanrı'ya ulaşmanın en güvenli en şaşmaz yollarından biridir musiki.*⁶⁷⁸

Dede Efendi mensubu olduğu geleneğin kendisini bu konuda yüreklendirmesi neticesinde hem Mevlevi tekkelerinde okunmak üzere ayınlar bestelemiş hem de din dışı konulara yönelerek birçok eser vermiştir. Yazar, oyunun gerçekle bağını koparmamak için bu ünlü bestekarın yaşamını etkileyen olayların ve şahısların tesiriyle tertip ettiği şarkıları da eserine taşımıştır. Zira bu gelişmeler Dede Efendi'nin tavır özelliklerine de sirayet etmektedir. Bunlardan en önemlisi, Dede Efendi'nin bebekken kaybettiği oğlu Salih'in ardından kaleme aldığı bestesidir.

DEDE EFENDİ - “Bir gonçe femin yaresi vardır ciğerimde

Ateş dökülürse yeridir ah-ı serimde

Her lahza hayali duruyor didelerimde

*Takdire nedir çare bu varmış kaderimde”*⁶⁷⁹

⁶⁷⁷ Oflazoğlu, s. 47.

⁶⁷⁸ Oflazoğlu, s. 28.

II. Mahmut, her ne kadar yenileşme sürecine giren devlet için eski kurumların menfi tesirine yönelik tavır gösterse de gerek vakıf olduğu kültürün gerekse şahsi zevkinin etkisiyle Türk musikisine dolayısıyla Dede Efendi'ye fevkalade ilgi göstermektedir:

*II. MAHMUT – Yüceler yücesi Rabbime şükürler olsun ki aynı çağda yaşıyoruz seninle.*⁶⁸⁰

Dede Efendi'de sultana karşı saygı ve sevgi duymaktadır. Ona olan hürmetini göstermek için Sultan-ı Yegah adında bir makam tertip ederek padişah meclisinde okur:

*DEDE EFENDİ – Misalini ne zemin ü zaman görmüştür
Naz ne mekin ü mekan görmüştür
O mihr-i burc-ı adaletsin ey şeh-i devran
Ne bir adilini çeşm-i cihan görmüştür.*⁶⁸¹

Sorunlar karşısında kararlılığını ya da gücünü yitiren bireyler, musikiyle ruhlarını korkulardan ve sıkıntılardan arındırarak hayat karşısında daha dinamik, daha kudretli bir tavır sergilemişlerdir:

*II. MAHMUT – Tanrı işini biliyor doğrusu; bir yandan yeniçeri belasını sarıyor başıma, biryandan da, onlara katlanabilmek, dahası, onlarla uğraşabilmek için sizlerin dehasıyla destekliyor beni. (...) Doğrusu, Sultan Ahmet'in, Damat İbrahim Paşa'nın, Nedim'in, Mustafa Çavuş'un devrine, o coşkun, cümbüşlü çağa imreniyorum. Onlar her sıkıntıyı her bunalımı soylu bir neşeyle aşmayı biliyorlardı. Aynı kolaylığı bize de sağlıyorlar, bakın. Yeniçerileri unuttum demeyeceğim, fakat umursamıyorum artık; onların çok üstündeyim şu an.*⁶⁸²

2.3.20. Topkapı

Osmanlı Devleti'nin yaklaşık dört yüz yıllık tarihini konu edinen oyun, Oflazoğlu'nun, konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlarının senaryolaşmış özeti

⁶⁷⁹ Oflazoğlu, s. 7.

⁶⁸⁰ Oflazoğlu, s. 63.

⁶⁸¹ Oflazoğlu, s. 63.

⁶⁸² Oflazoğlu, 15 -16.

gibidir. Bir anlatıcı olarak karşımıza çıkan Topkapı Sarayı'nın, devrin padişahlarını, dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun iktidar yıllarını hatırlatmasına tanık oluruz.

Genel olarak bakıldığında Osmanlı Padişahları'nın 'Kızıl Elma'ya ulaşma arzularının sahnelendiğini gördüğümüz oyunda, Kızıl Elma her padişaha göre değişmektedir. Fatih'e göre batı, Kanuni'ye göre ise Viyana'dır. Fakat bu kavram altında yatan düşünce her zaman genişleme ve hakimiyet düşüncesidir. Fatih ve Kanuni'den sonra tahta çıkan padişahlar bu tavırdan uzaklaştıkları için Osmanlı Devleti için Kızıl Elma, hayal olmaktan öteye gidemez.

Topkapı, olay ağırlıklı bir oyun olduğu için insan – mekan ilişkisi, insan psikolojisi veya insanın fiziksel tasvirlerine rastlanılmamaktadır. Bu nedenle eksen karakter konumundaki oyun kişilerini tek tek ele almayı uygun görüyoruz.

Fatih Sultan Mehmet'in tek amacı vardır. Avrupa'yı ele geçirmek. Uzun Hasan ile olan savaşından sonra bunu dile getirir:

*FATİH – Amaç, Uzun Hasan'a ders vermektir sadece, Müslümanları boş yere kılıçtan geçirmek değil. Bizim asıl işimiz Batı'yla, Avrupa'yla.*⁶⁸³

O, Osmanlı Devleti'nin Doğu ve Batı toprakları arasında kalan ve Osmanlı için her zaman tehlike teşkil eden Bizans'ı fethetmenin rahatlığı içindedir. Bizans'ı fethetmek onun için bir amaç değildir; o güzel yarını kurmanın peşindedir.. Bilge kişilere her zaman saygı duyan padişah, özlediği yarını kurmak için neyin gerekli olduğunu da bilgelere sorar:

*BİLGELER – Aklın kılavuzluğu olmadan padişahım, olaylar ve duygular ormanından çıkılamaz; güçlüklerin sıradağları aşılamaz. (...) Güçlüklerin sıradağları, efendimiz, inanç küheylanıyla aşılır ancak. İmam Gazali Hazretleri böyle buyururlar. (...) Akıl denilen süvari olmazsa hünkarım, inanç küheylanı oradan oraya sıçrayarak o dağların berisinde boş yere harcar gücünü.*⁶⁸⁴

Fatih Sultan Mehmet, sanata ve sanatçıya değer veren bir padişahdır. Şiirler yazarak sanatçı kişiliğini tatmin eder. Ancak o, önce padişah sonra şairdir. Din konusunda da yetkin bir bilgiye sahip olduğu aşikardır. Bellini'ye söylediği sözler bunun kanıtıdır:

⁶⁸³ A. Turan Oflazoğlu, *Topkapı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 8.

⁶⁸⁴ Oflazoğlu, 3-4.

*FATİH – Tevrat'ta olduğu gibi, resmi yasaklayan ayet yoktur Kur'an'da. Bizim kitabın yasakladığı putlardır.*⁶⁸⁵

Kanuni Sultan Süleyman savaşçı bir padişaktır. Cihan hakimiyeti kurma ülküsünün en çok onda yaşandığını görürüz. Kendisinden yardım isteyen Fransa Kralı'na cevaben söylediği sözler onun bu tavrının kanıtıdır:

*KANUNİ – Atımız gece gündüz eğerli olup kılıcımız her an belimizdedir.*⁶⁸⁶

Kendisinden Macaristan'dan aldığı toprakları geri vermesini isteyen Avusturya Kralı'na ise net bir tavır takınarak cevap verir:

*KANUNİ – Kılıçla alınan ancak kılıçla verilir. Yakında oraya geleceğim. Macaristan'ın nerelerini arzu ediyorsan, buyur, al bakalım.*⁶⁸⁷

Sert ve tavizsiz bir padişah olan Kanuni aynı zamanda adildir de. O adaletin, tebasının her zümresine eşit şekilde dağıtılmasından yanadır ve bunun için ne gerekirse yapar. Atası Fatih'in kanunnamesini esas alarak yeni bir kanunname düzenlettirir:

*KANUNİ – Hangi dinden hangi soydan olursa olsun, bütün uyruklarım eşittir ve aynı suçu işleyen herkes aynı cezayı görür benim ülkemde. Tanrım kullarını madem bana emanet etmiş, hepsi aynı ölçüde değerlidir katımda.*⁶⁸⁸

Buradan da görüldüğü üzere eski Türk hanedan geleneklerinde var olan Kağan'ın Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğu tavrı, üstü kapalı bir biçimde de olsa Osmanlı toplumunda da ortak tavidir.

Bir baba olmasının yanı sıra her şeyden önce padişaktır. Onun bu soylu görevi babalık duygusunu ikinci plana iter. Kendisine karşı İran Şahı'yla birlikte hareket eden, daha sonra ise hatasını anlayarak af dileyen oğlu Beyazıt'a yönelik tavrı onun bu sorumluluğunun bilincinde olduğunun kanıtıdır:

*KANUNİ – Suçlu Bayazıt'ı bağışlarsam, masum Mustafa'nın ruhu incinmez mi? Kaldı ki, devletine düşman bir devlete sığındı.*⁶⁸⁹

⁶⁸⁵ Oflazoğlu, s. 15.

⁶⁸⁶ Oflazoğlu, 62-63.

⁶⁸⁷ Oflazoğlu, s. 69.

⁶⁸⁸ Oflazoğlu, s. 104.

⁶⁸⁹ Oflazoğlu, s. 117.

Tahta geçen bir diğer padişah olan II. Selim'in ilk icraatı, Yavuz Sultan Selim, II Bayazıt ve Fatih Sultan Mehmet'in türbelerini ziyaret etmek olur. Onun bu tavrı, türbe ziyaretlerinin Türk toplumunun bir tavrı olarak gelişmesine yol açar.

III. Murat, Sokullu'nun heybetinden korkarak elini öpmek ister. Ama Sokullu ondan hızlı davranır ve Murat'ın elini öper. Murat bu olayı hiç unutamaz ve kişilik bunalımı yaşar. Nitekim sultanın bu kını Sokullu'nun bir dilenci eliyle şehit edilmesine sebep olur.

Oyunun bundan sonraki baş oyun kişisi olan padişahlar, sadrazamlar ve sultanların ortak tavrı iktidar tutkusuna sahip olmalarıdır. Onlar bu tutkuyu gerçekleştirmek adına önlerine çıkan her engelle savaşı, mücadele ederler. Kimi zaman oğullarını, kimi zaman da kardeşlerini öldürmekten çekinmezler. Hepsi tutkuludur, tek güç olarak kendilerini görmek isterler. Bunun için türlü entrikalar çevirmekten kendilerini alamazlar. Ancak bir kısmı kendi kazdıkları kuyuya düşerler ve çevirdikleri entrikaların kurbanı olurlar. Tıpkı Kösem Sultan gibi...

Oyunda yer alan padişahların ve diğer oyun kişilerinin dil-tavır ilişkisine kendilerini konu edinen diğer tarihi oyunlarda ayrıntılarıyla yer vermeyi uygun görüyoruz.

2.3.21. Çağrı

Çağrı, konusunu tasavvuftan alan tek perdeden oluşan bir baledir aslında. Türk mutasavvıfı Mevlana vasıtasıyla tasavvufun yüceliği, gönülleri artışı anlatılmaktadır. Oyunda halkın Mevlana'ya halkın duyduğu saygı, ona yaklaşmak istediği halde buna güç yetiremeyen Selahattin adlı oyun kişisinin onunla bütünleşmesi konu edilmektedir.

Türk toplumunun, alim, evliya, eren sıfatına layık olan insanlara karşı takındığı saygılı tavır sahnelenmektedir. Birey açısından bakıldığında ise ulaşılamaz olana ulaşma arzusunun yansındığı bir tiyatro sahnelenir.

Ayrıca dünya malına gösterilen önemin manevi hayata yönelik aynı derecede gösterilmediği ve insanların mal sahibi olma hırsı eleştirisi yapılmaktadır. Ustaların, altının parçalanma riskine karşın çekiçlerini örslerine hızla vurmak istememeleri insanoğlunun dünya malına verdiği önemi anlatır. Selahattin ise kalp gözü açık olan bir mutasavvıf olmak istemektedir. Bunun için tüm mal varlığından vazgeçmeyi göze almıştır. Çünkü bilir ki asıl zenginlik maddiyattan çok maneviyatta gizlidir.

Selahattin'in Mevlana'yı gördükten sonra tüm mal varlığını bırakarak onun peşinden gitmesi, duygu ve düşüncelerinde ne kadar samimi olduğunu gösterir. Onun emeline kavuşmak için çırağına söylediği sözler de bunun ispatıdır:

*SELAHATTİN – Git söyle ustalara, çekiç vursunlar altın yapraklar parçalanasıya. Lime lime olasıya vursunlar. Ezgi gerek Mevlana'ya*⁶⁹⁰

Selahattin'in dükkanından altın parıltılarının artarak çoğaldığının görünmesi onun Mevlana'nın yolundan gitme isteğinin kabul edildiği anlamına gelmektedir. O bütün varlığıyla teslim olmuş samimi bir insandır. Arayış içerisinde sürekli. Kendini keşfetme, çözümleme isteği duyar, sorgular hep ve bunun çözümünü de Mevlana'da bulur. Nefsiyle mücadele eder ve bu mücadeleyi kazanır. Ötelere taşmak, sonsuzluğa ulaşmak ve her iki dünya arasında da köprü kurmak amacındadır.

*SELAHATTİN – Ona gidiyorum, altın olmayanı altın yapana altının tükenmez kaynağına gidiyorum. Mevlana'ya gidiyorum. Kendimi bulmaya gidiyorum.*⁶⁹¹

2.3.22. Olimpiyat

Bu oyun tek perde ve iki sahneden oluşan bir bale librettosudur. Savaşa karşı bir duruş olarak yazılan, oyun insanların savaşmak yerine spor ve sanatla uğraşmalarını tavsiye eden iletiler taşımaktadır. Sporun birleştirici özelliği üzerinde durulan oyunun bir bölümünde ise toplumun kadına bakış açısı ve tavrı yansılır. Erkek egemen bir toplumun kadını yok sayan, ikinci plana iten tavrı eleştirilir. Toplum içinde kadının yeri sorgulanır. Kadının da toplumda en ön safta aktif bir görev alması vurgulanır. Bu vurgu yarışmalara kadınların katılmasının gerekliliğini ifade eden şu sözlerle sağlanır:

*“Bir tarafta da kadınlar yarışmalı.”*⁶⁹²

Bilgeler, toplumu oluşturan kadının bir yarısının da erkek olduğunu, erkeğin bir yarısının da kadın olduğunu öne sürerek bu tavrın haksız olduğunu ve silinip gitmesi gerektiğini ifade ederler.

Savaşın olimpiyat ateşini doğurduğu gerçeğinin tiyatralleştirildiği oyunda, yine savaşın ne kadar olumsuz bir tablo çizdiği, insanlara ne denli zararlar verdiği

⁶⁹⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Çağrı*, Türk Dili Dergisi, İstanbul 1990, Sayı 468, s. 100.

⁶⁹¹ Oflazoğlu, s. 102.

⁶⁹² A. Turan Oflazoğlu, *Olimpiyat*, Türk Dili Dergisi, İstanbul Mart 1987, Sayı 423, s. 68.

üzerinde durulur. İnsan ve toplumların aslında savaşmaktan yana olmadıkları, mutluluğu savaşarak değil sporla ve sanatla ilgilenerek bulabilecekleri gösterilir. Koronun konuşmaları da hep bu yöndedir. Müzikli bir oyun olan **Olimpiyat**'ta günümüz yaşanan dünyanın genç kuşağına da eleştirel bir bakış sahnelenir. Gençlerin kötü alışkanlıklar edinmesinin yerildiği sahnelerde, sporun gençlerin hayatına kazandırılması ve bu kazanımdan sonra olumlu yönde değişen toplum yaşantısı dramatize edilir.

Oyunun bir bölümünde spor yapanların yanı sıra sanatçıların da sahneye çıkmaları önemli bir anlam taşır. Buradan çıkardığımız sonu. Spor faaliyetlerinin sanat kollarını da harekete geçirdiği ve sanatı tetiklediğidir. Bu da toplumsal bir tavır olarak değerlendirilebilir. Toplumda sanatın tetikleyicisi olarak spor faaliyetlerinin yer aldığı benimsenmiştir.

2.3.23. Güzellik ile Aşk

TRT'nin 'arkası yarın' kuşağı için radyo oyunları siparişi üzerine kaleme alınan ve serbest nazımla yazılan oyun, iki bölümlük bir müzikaldir.

Oyun, Şeyh Galib'in 'Hüsn ü Aşk' mesnevisinin tiyatroya uyarlanmasıdır. Bir açıdan bakıldığında devrin hatta devirlerin, modern bir masalı, başka bir açıdan bakıldığında ise poetik, fantastik, alegorik bir romanı gibidir.

'Güzellik' ile 'Aşk'ın serüvenine yer verilen oyunda, gerçek güzelliğe ulaşmanın ancak, gerçek bir aşk ile mümkün olabileceği anlatılmaktadır. Oflazoğlu, bu oyununda bilinen mesneviden yola çıkarak kavuşmanın bedeli ödenmeden sevgiye veya hedefe ulaşamayacağı ana fikrini işlemektedir.

Güzellik ile Aşk'ta Sevgioğullarının Uluları'ndan, Güzellik ile Aşk'ın macerasını anlatmaları istenir; ancak onlar:

*“Bunu anlatmak kendimizi anlatmak olur, oysa biz unutmak isteriz kendimizi.”*⁶⁹³

diyerek, bunu reddederler. Sonunda Sevgioğullarının Uluları'ndan birisi macerayı anlatmaya başlar.

Aşk, Sevgioğulları tarafından Güzellik ile birleşmesine karar verilen kişidir. Aşk'ın kaderi keder çekmektir. O, Güzellik'in kendisini çekmesini isteyerek zoru

⁶⁹³ A. Turan Oflazoğlu, *Güzellik İle Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1986, s. 12.

arzulayan biri olduğunu ortaya koymuştur. Kovalanmak değil, kovalamak istemektedir. Bununla birlikte zorluklar karşısında zayıftır. Çoğu zaman, darda kalınca arkadaşlarının yardımıyla kurtulur. Güzellik'i kazanmak için yolculukta zaman zaman karamsarlığa düşer; ancak Söz'ün yardımıyla kurtulur. Bu yolculuk sırasında Gayret sürekli yanındadır. Aşk, seven ve sevdiği için sürekli savaşıyor bir tavır sergiler. Ancak Akılçelen'in tuzağına düşmesinden de anlaşılacağı gibi güçlü bir iradeye sahip değildir. Sessiz ve utangaçtır. Okulda Çılgınlık Bilgesi adlı hocası ona eğitimden sonra dilinin açılacağını söyler. Bu da demektir ki Aşk'ı çılgınlık eğitir. O, yalvarmayı öğrenmeyi, sevgilinin nazlanmasını ve acı vermesini ister. Sevgililer arasında iletişimi sağlayan Söz, muhabbeti artırandır. Gayret ise Aşk'ın yoldaşı ve en büyük destekleyicisidir. Gayret'in yolu sevgiliye gider. Hayret de aşkın işleyişidir. Olaylara verdiği görüntü, olağanüstülük aşkın devamıdır. Aşk'ı bir erkek canlandırdığı için duygularını saklamakta ustadır. Onun istediği zor olandır. Çünkü özlem ve kaçışlar büyütür aşkı.

Güzellik, Aşk'ın sevdiği kadındır; çocukluğundan beri ona tutkundur. Çocukken utangaçtır ama daha sonra bunu aşmış, hatta ilk adımı atacak kadar cesaretlenmiştir. Kovalayan erkek değil, kadındır. Duygularını saklamakta becerikli değildir. Ancak daha sonra dadısının öğüdünü tutmuş duygularını gizlemiştir. Dadısı İffet ona utanmayı ve namuslu olmayı öğretmiştir. Güzellik, Gönül Sarayı'nın sultanıdır. Sarayın en güzel yerindedir ve gönlün tek sahibidir. Onun özlemleri şiddetlidir. Ayrılık zamanlarında Aşk'tan daha çok özlem dedir. Çoğu zaman duyguları ondan güçlüdür. Başlarda Aşk'a çok sitem etmektedir. Bunun nedeni de kendindeki duygu yoğunluğunu Aşk'ta görememesidir. Bunun böyle olmadığını daha sonra öğrenir. Yine de oyunu kuralına göre oynar ve çekilir. İşte o zaman Aşk, kendini tamamen ortaya koyar.

Güzellik, Aşk'tır; Aşk da Güzellik. Sevilen, sevendir. Güzellik arzuların birleşimidir. Güzellik, Aşk'ı arayandır, bekleyendir, yaşamın diğer parçasıdır. Güzellik; kaçtığı, uzakta olduğu zaman güzeldir. Bu şekilde daha çok arzu edilir, beklenir. Aşk ile Güzellik'in kaderi baştan bağlıdır. Birbirlerini mutlaka bulurlar. İki eş ve aynı varlıktırlar.

Bu oyundaki kadın karakter olan Aşk'ı gerçek hayatta görmemiz imkansızdır. Çünkü o, Divan Edebiyatı'nın sevgili algısına göre kurgulanmış bir suni karakterdir.

Oflazoğlu, bu oyunu her ne kadar uyarlama yoluyla tiyatralleştirmiş olsa da toplumun kadına yönelik tavrının Güzellik vasıtasıyla yansıtılması önemlidir. Kadın, toplumun kendisine biçtiği rolün çok fazla dışına çıkamaz. Eğer birazcık bu kalıpları zorlarsa tepki ile karşılaşır. Oyunda Güzellik, Aşk’a biraz fazla yaklaşıncı bu durum bilge bir şahsiyet olan ve toplumun tavrını simgeleyen Söz’ün tepkisini çeker.

*SÖZ – Yalnız durum bana biraz çarpık görünüyor. Aşk’ın yüzüne kul olmuş Güzellik, buna bir türlü inanamıyorum. Yanlış bir yol tutmuş bunlar; kız şahin olmuş, oğlan da keklik. Bu yüzden delikanlı hiç orali olmuyor kız yanıp tutuşurken. Yazık!*⁶⁹⁴

2.3.24. Şenlik

Tek perde ve üç sahneden oluşan bir bale librettosudur.

Oyunda ne olursa olsun, insanların başına ne gelirse gelsin, ne yaşanırsa yaşansın, bunları bir kenara bırakarak eğlenmeleri gerektiği anlatılmakta ve sürekli olarak ‘cümbüşe gel!’ motif repliği tekrarlanmaktadır.

Oyun kişisi olan padişah öncelikle baba tavrını sergiler. Şehzade olan oğlunun hastalığıyla üzüldür. Bu yüzünden gözü ordunun zaferlerini görmez, mutsuzdur. Sürekli olarak oğlunun hastalığı üzerine konuşur. Onu kaybetmekten korkan bir tutum içerisinde. Onun Musahip’le olan konuşmaları bir baba tavrını yansıtırken, Musahip’in sözleri ise telkin edici bir eyleme yönelik, insanların her koşulda mutlu olmasını salık veren bir tondadır:

PADİŞAH – Güneşimi doğuracak bir çare yok mu?

MUSAHİP – Gece ne denli karanlık olsa da sonunda şafak söker...

*Cümbüşe gel!*⁶⁹⁵

Oyunda Musahip, her koşulda cümbüşe gelinmesi gerektiğini vurgulayan, insanların mutsuz olmasına yol açan durumların önemsenmemesi gerektiğini vurgulayan bir tavır sergileyerek aynı zamanda yazarın sözcülüğünü üstlenmiştir:

*MUSAHİP – Her şeyden güçlüdür sevinen gönül.*⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ Oflazoğlu, s. 24.

⁶⁹⁵ A. Turan Oflazoğlu, *Şenlik*, Türk Dili Dergisi, İstanbul Ekim 1990, Sayı 466, 83-84.

⁶⁹⁶ Oflazoğlu, 86 – 87 – 94.

*MUSAHİP – Neye inanırsan inan, ne renk olursa olsun derin; doğudan batıya, kuzeyden güneye sevinçtir özlediği gönüllerin.*⁶⁹⁷

2.3.25. Korkut Ata

İki perdeden oluşan ve epik şiir diliyle yazılan oyun, Dede Korkut Hikayelerinin Mukaddimesinden, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı, Kam Büre'nin Oğlu Bamsı Beyrek Destanı, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı ve Kanglı Koca Oğlu Kan Turalı Destanlarından yola çıkılarak kaleme alınmıştır.

Oyunda, Korkut'un Azrail'e diliyle, kopuzuyla ve şiiriyle meydan okuması, ancak sonunda teslim oluşu sahnelenmektedir. Ölüm teması üzerine kurgulanan Korkut Ata'da ölümü ancak sanatla yenebileceğini anlayan Korkut'un topuzun içini oyarak onu kopuz yapması, kopuzun iki teli ile onun ve Oğuz'un hikayelerini, gelecekte bu tellere yenilerinin ekleneceği umularak anlatılmaktadır.

İnsanın ölüme karşı tavrının sahnelendiği oyunda Korkut bu tavrın sahibi insanın temsilcisidir. Ölüm gerçeğini unutarak dünyada şen şakrak yaşayan insan dolayısıyla da Korkut, Azrail'le karşılaşınca kaçtığı gerçekle yüz yüze gelir. Azrail'e ölümden kurtuluş olup olmadığını sorar. Aldığı cevap bunun mümkün olmadığını bildirir. Korkut'un kendini Azrail'e karşı savunma isteği boşunadır.

Korkut'un çaldığı kopuza eşlik eden kadınların ve erkeklerin hayattan bekledikleri, yaşadıkları duygular farklıdır. Onlar hayatta kendilerini en çok etkileyen şeyleri dile getirirler ve Korkut'tan kopuzla bunları dile getirmesini isterler. Kadınlar, dertleri, sıkıntıları, kaygı ve mutsuzlukları; erkekler ise ölümü, yokluğu, kargaşayı çalıp söylemesini isterler.

Korkut kopuzunu çalarken Tanrı'nın önemine değinir. İnsanoğlu'nun Tanrı'nın varlık bilincinde olması gerektiğini hatırlatır. Tanrı'ya karşı saygılı bir tavır sergilemenin zorunluluğunu ifade eder. Bunu yapan insanların mükafatlandırılacağını, yapmayanların ise cezalandırılacağını belirtir. Kadın ve erkekleri de ele alan Korkut, özellikle kadınların öneminden bahseder, toplum içindeki yerlerini dile getirir ve kadını iyi – kötü kadın olmak üzere iki sınıfa ayırır. Böylece oyuna giriş yapılır.

⁶⁹⁷ Oflazoğlu, 89 – 90, 92.

Türk toplumunun sınıfsal tavrının ele alındığı sahnelerde, insanların saygınlık, konum ve durumlarına göre çeşitli muameleler gördükleri belirtilir. Bayındır Han'ın düzenlediği şölende oğul erkek sahibi olanları, temizliği, güçlülüğü, cesareti simgeleyen ak otağa oturtması, devletin ayakta durabilmesi için güce dolayısıyla askere ihtiyaç duyulması tavrına bağlıdır. Toplumda, kadında en önemli unsur namustur. Bu nedenle kızı olanlar, namusu simgeleyen kızıl otağa oturtulur. Siyah renk karamsarlığın, olumsuzluğun temsilidir. Kimse siyah renge sempati duymaz. Hatta çoğu zaman ölümü, bereketsizliği hatırlatır. Tanrının bu insanları cezalandırdığına inanılır. Bu nedenle oğlu ya da kızı olmayanları gelecekte vatana hiçbir katkısı olmayacağı düşüncesiyle kara otağa oturtur. Bu kişilerin ölümüyle birlikte soyları da tükenektir. Burada yine Türk toplumunun soyun devamına yönelik tavrı da dile getirilir:

*BAYINNDIR HAN – Oğlu kızı olmayanları kara otağa oturtun, altına kara keçe serin, önüne kara yahni koyun ister yesin ister yemesin, Tanrı onlara beddua etmiştir, biz de ederiz.*⁶⁹⁸

Türk geleneklerinin ve töresinin anlatıldığı oyunda, yiğitlik, mertlik ve cesaretin toplumdaki uyandırdığı etkileri, bu özelliklerin kişinin hayatında nasıl bir önem kazandığı ve onun yaşamını nasıl şekillendirdiği anlatılır. Bir çocuğun küçük yaşta yaptığı kahramanlık ona hem isim kazandırır hem de mevki sahibi yapar. Bu örnek Dirse Han'ın oğlunun bir boğayla dövüşüp onu yenmesinde açıkça sahnelenir. Boğayı yenen çocuğa Korkut, Boğaç adını, babası da hanlığı verir.

Türk töresinin büyüğe saygıyı gerektiren bir yapısı vardır. Boğaç Han'ın, hanının büyüklerine saygı göstermemesini ileri süren büyükler onu babasına şikayet eder. Babasının takındığı tavır töreden yanadır. Törenin saygınlığı uğruna oğlunu öldürmeyi göze alır. Bu kararlılıkla hareket eder ve oğlunu vurur. Ancak Boğaç'ın yaralı olduğunu öğrenen Beyler, Dirse Han'ın gerçeği öğrenip kendilerini cezalandıracaklarından korkarak Dirse Han'ı kaçırlar. Boğaç ise bir oğul tavrı takınır ve babasının kendisini vurmuş olmasına rağmen, kin tutmaz, onu kurtarmak için harekete geçer ve kurtarır.

⁶⁹⁸ A.Turan Oflazoğlu, *Korkut Ata*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1998, s. 32.

Oflazoğlu'nun bu oyununda anlatılan öykülerden her birinin baş oyun kişisi kahramanlık peşindedir. Onlar kendilerini ispat etme ihtiyacı duyarlar. Bu sayede hem kendilerini ispat edecekler hem de arzularına kavuşacaklardır.

Deli Dumrul'da ise korkusuz korkak tavrı hakimdir. Güçlü, kuvvetli olmakla övünen Dumrul Azrail'e kafa tutar. Azrail'in Dumrul'un gücünü kesmesi, onu takatsiz bırakması ve canını alacağını söylemesi Dumrul'u şoka uğratar. Canı karşılığında can istenmesi ise Dumrul'un güvendiği dağlara kar yağmasının göstergesi olacaktır. Zira Dumrul, babasının ve annesinin kendisi için canlarından geçeceğine inanır, güvenir. Ancak yanılır. Ancak dünya tatlı ve yaşamak güzeldir. 'Önce can sonra canan' deyimini bu sahneyi çok iyi özetlemektedir. Ona sadece karısı canını vermeyi kabul eder. Bu olaylar sonucunda başına buyruk hareket eden Dumrul, insanların bilmediği yüzünü görür ve hayatın değerini anlar.

Tomur Hatun, eşi ve oğlu için gözünü kırpmadan bütün tehlikelere atılır. Oğlunu da eşini de ölümden kurtarır. Babası oğlunu öldürmek istediği halde eşini hiç suçlamaz. Eşi kaçırılınca babasını kurtarsın diye oğluna gider, ondan yardım ister.

Oyunun tüm oyun kişilerinde genel olarak görülen tavır ise ölümden kurtulmak, sevgiliye kavuşmak ve neslin devam etmesini sağlamaktır.

Oflazoğlu bu oyununda ölüm olgusunu yoğun bir şekilde işler. Oyun kişilerinin tavır özellikleri bu olgunun çevresinde şekillenir. Azrail Korkut'un canını almak ister sürekli ve oyunun sonunda da bunu gerçekleştirir. Yazar, oyununda ölüm korkusu Korkut'u pençesine aldığı zaman, ona ölümsüzlüğü arattığını ve ölümsüzlüğe ancak kopuzu bularak kavuştuğunu işler. Başta her insan gibi Korkut Ata da ölümden korkar. Ancak ölümün yenilip, ölümsüz olunabileceği fikri karşısında canlanır. O, bundan sonra nasıl ölümsüz olunabileceğini kopuzunu çalarak hikayeler yardımıyla aktarmaya çalışır. Boğaç kendisini öldürmek isteyen babasını düşman elinden kurtarmak için ölüm pahasına üç canavarla savaşı. Dumrul'un karısı Aysu gözü kapalı kocası için canını verebileceğini söyler. İşte bu ve buna benzer tavırlar Azrail'in çok hoşuna gider. Türk'ün yüksek karakterine hayran olur ve oyunun sonunda Korkut onun önüne düşüp gitmesi gerekirken, o, Korkut'un önüne düşer ve perde kapanır.

Bir taraftan insanları her zaman korkutan ölüm, diğer taraftan da insanlara, Deli Dumrul'a öğrettiği gibi, hayatın önemini, tadını öğretir. Onun hayatı, ölüm korkusuyla değerlendirilmiştir. Korkut Ata durumun farkına varmıştır:

*KORKUT ATA – Ölümünden tam bir kaçış yoktur(...) Ancak ... Ölümü değilse bile, ölüm korkusunu alt etmenin yolları vardır.*⁶⁹⁹

2.3.26. Sokrates Savunuyor

Birinci perdenin ikinci sahnesindeki nesir özelliğini taşıyan konuşmalar dışında manzum olarak yazılmış iki perdelik bir tragedya olan *Sokrates Savunuyor* adlı oyun, birinci perde iki, ikinci perde ise dört olmak üzere toplam altı sahneden oluşmaktadır. Oyun, on sekiz kişilik bir şahıs kadrosuna sahiptir.

Oyunun birinci perdesinde Platon ve çağdaşlarının tanıttığı Sokrates verilirken, ikinci perdede temel tutkuları olan çağımızın Sokrates'i anlatılmıştır. Ölümsüzlük tutkusunun ön planda olduğu, bilinçsiz halk kitlesi ile aydın çekişmesinin işlendiği oyunun ilk anlam birliğinde Sokrates, tembel Atina halkını düşünceye sevk etmek için uğraş vermektedir. İdealleri olan bir düşünür, bir filozof vardır sahnede. Kendini Atina'nın üzerinde doğan 'akıl güneşi' olarak tanıtan Sokrates, bir türlü uyanmak istemeyen bu insanlarla bir çatışma içine girmiştir. Olup bitenlerden bihaber olan ve yaşanan olaylar karşısında tepkisiz davranan insanlardan şikayetçidir:

SOKRATES – Toplayıp toplayıp götürüyorlar yurttaşları, sorguya çekiyorlar ikide bir. Güvenliği korumak içinmiş bunlar. Sen, Atinalı bir yurttaş olarak ne düşünüyorsun bu konuda?

*I. YURTTAŞ – (Tedirgin) Sırası mı şimdi bunun!*⁷⁰⁰

Uykudan başka yapacak bir şeyi olmayan bu insanlara acımaktadır, onların ölmüş insanlardan bir farkı olmadığını belirtir:

*SOKRATES – Düşün de düşme dostum, düşün! Gereğinden fazla uyumak ölüme çalışmaktır büsbütün...*⁷⁰¹

Sokrates, düşünce ve gelişim yönünden bitap düşmüş Atina halkının düşünme sürecinden geçerek bilinçlenmesi gerektiğini savunur. Bu sayede iyiyi kötüden, güzeli çirkinden ayırabileceklerdir.

⁶⁹⁹ Oflazoğlu, s. 93.

⁷⁰⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Sokrates Savunuyor*, İz Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 14.

⁷⁰¹ Oflazoğlu, s. 14.

Bir yol gösterici olan Sokrates, halkının uçurum kenarında yürümelerini istemez. Hataya düşmemeleri için duygularından ziyade akıllarıyla hareket etmeleri gerektiğini anlatır. Kişi, aklıyla önce kendi içindeki duyguyu ve nefisini kontrol altına almalı, ondan sonra da dışarıya karşı mücadele vermelidir:

*SOKRATES – (Gezinerek) Akılla eğitmeliyiz yüreği, o yaban çocuğunu. Her biri başka yöne çeken azgın tutkulara, her biri baş olmak isteyen zorba içgüdülere gem vurmalyız düşünme gücüyle! İç güvenliği sağlam kazığa bağladık mı daha güçlü oluruz dış tehlikeye karşı... Kendini tanımayan başkasını tanıyamaz.*⁷⁰²

Atinalılar, bilinçlenmeye karşı sürekli direnç gösterirler. Sokrates'in savunduğu tezlere hep bir antitez ileri sürmektedirler. Böylece oyunda var olan çatışma unsuru daha fazla kuvvetlendirilmektedir. Ayrıca Oflazoğlu bu oyunda çok değişik bir metot uygulamış, Türkçe kökenli bazı deyim ve söz gruplarına yer vererek oyun kişilerini bir Türk gibi konuşturmuştur. Olay dizisinin yönelimine aykırı düşmeyen bu söylem biçimleri, oyunda kulak tırmalayıcı bir olumsuzluk göstermediği gibi dramatik olanın ve etkinin seyirci üzerinde daha kolay hissedilmesini de sağlamıştır. Oyun kişilerinin tavırlarını daha etkin ve açık bir biçimde sergilemelerini sağlayan bu dil çalışması yazarın, oyun dilini ustalıkla kullanmasının bir sonucudur:

SOKRATES – İyiyi bilen, kötüden uzak durur.

*I.YURTTAŞ – (Hınzırca) Belki de, iyinin ne olduğunu bilen daha iyi işler kötülüğü!*⁷⁰³

Ksantipe ise Sokrates'in Atinalılarla yaşadığı çatışmada araya girerek gerilimi düşürücü rol oynar. Var olanın arkasındakini görmek yerine o da, Atinalılar gibi var olanla yetinmektedir. Oyunda komik unsurları oluşturan kişiliktir. Tipik bir ev kadınıdır. Sahnede Ksantipe'yi izleyen seyirci onun kendisini ev işlerine vermekten başka bir işlevi olmadığını dünyadan, toplumdan ve güncel olaylardan bihaber olarak yaşamını sürdürüp gittiğini kolaylıkla anlayacaktır. Zıtlıkların dengesi de burada kendisini gösterir. Düşünen bir koca- düşünemeyen bir kadın. Aslında Ksantipe'de düşünmektedir. Fakat onun düşünebilme çapı çok küçük bir alanı kapsamaktadır:

KSANTİPE – Sizi düzen tutmaz sazlar sizi! Bozuk ezgilerinize ayak uydurup hora tepin deliresiye, geberesiye! Bana bak Sokrates, dediğimi unutma! Eli

⁷⁰² Oflazoğlu, s. 18.

⁷⁰³ Oflazoğlu, s. 20.

*boş geleyim deme bu akşam! Kapıyı tutan alacaklıları savmak için aklım şaşırdı yalan uydurmaktan.*⁷⁰⁴

Her ne kadar da yokluk içinde yaşamaktan ve bu durumun doğurduğu sonuçlardan şikayetçi olsa da o da tıpkı diğer Atinalılar gibi saygı duymaktadır Sokrates'e... İçten içe onunla gurur duymaktadır. Aynı zamanda kitleleri etrafında toplayan bu insanın hayatından endişe duymaktadır.

Oyunun teması olarak görülen 'düzene başkaldırı' yı temsil ediyor Sokrates. Şüphesiz bu durumdan rahatsızlık duyan düzenin adamları tarafından tuzağa düşürülme tehlikesi çok yüksek. Tüm bunlara rağmen Sokrates, trajik kahramanın gerektirdiği bütün vasıflara sahip bir oyun kişisi. Hepsinden önemlisi, tutarlı bir kişilik. Bildiğinden her ne şartta olursa olsun vazgeçmeyecek kadar erdemli. Bunu her defasında dile getirmekten ve eyleme dökmekten de kaçınmıyor:

*SOKRATES – (Dalgın) Yolumun gerektirdiği şeyleri yapmaktan hiç mi hiç geri durmam ki ben. Öyle buyuruyor içimdeki ses.*⁷⁰⁵

Oyunda var olan düzenin, kötülüğün, cehaletin temsilcileri olan Meletos ve Anitos, Sokrates'in ağzından çıkanları sabırsızca bekliyor, bir hatasını, bir zaafını ortaya çıkararak onu yıkıma götürmeyi planlıyorlar. Fırsatçı bir tavır sergileyen bu oyun kişileri. Toplumun içindeki zayıf noktaları çok iyi çözümleyebilmiş provakatör tipte bir duruş sergiliyorlar:

SOKRATES – İçimde doğruyu eğriden ayırandır. Yapmam gerekeni bana buyurandır.

*MELETOS – (Anitos'a yavaşça) Dikkat! İçimde tanrı var, demek istiyor...*⁷⁰⁶

Sokrates, yapmak istediğini yani aklından geçeni artık daha fazla içinde barındıramaz, bir volkan gibi patlamaktadır. Meletos ile Anitos bekledikleri şeyi bulmuşlardır. Bundan sonrası Sokrates için çok çetin bir mücadeleyi gerektirecektir:

SOKRATES – (Meletos ile Anitos'a doğru ilerleyerek) Bin bir tehlikeyle çevrili insan! Neyin ne olduğunu öğrenmeliyiz artık; bütün gelenekleri, görenekleri yeni baştan incelemeliyiz bir bir bütün yasaları, inançları,

⁷⁰⁴ Ofazoğlu, s. 22.

⁷⁰⁵ Ofazoğlu, s. 23.

⁷⁰⁶ Ofazoğlu, s. 24.

tanrıları! (Birden dönerek) Her şeye karşı uyanık olmak gerek, düşünmek gerek bunun içinde, yurttaşlarım...⁷⁰⁷

Yasalara karşı çıkarak, Atina halkını düşünmeye sevk eden Sokrates'in askerler tarafından tutuklanmasının canlandırıldığı sahnede halk, kendileri için mücadele eden Sokrates'i yalnız başına bırakarak kaçmayı tercih ederken, oyunda sadakatin ve aklın Sokrates'ten sonraki temsilcileri konumunda bulunan Apollodoros ve Krition onu, askerlerden korumak isterler.

Sokrates'i mahkum etme uğraşı içerisinde bulunan Savcı, gerçekleri çarpıtarak gösterme yolunu seçer kendine. Öyle suçlamalarda bulunur ki, neredeyse Sokrates bile suçlu olduğunu kabul eder hale gelmiştir. Bunlar Sokrates'i cezalandırmaya yetecek güçte suçlamalardır. Savcı, mahkeme heyetini ve salondakileri etkisi altına alabilmek için her yolu dener. Sokrates'in tanrıları inkar ettiğini belirterek, dini duyguları sömürmek ister. Gençlerin Sokrates tarafından kandırıldığını savunur.

Savunma hakkı tanınan Sokrates ise bir iç çatışma yaşamaktadır. İç sesi, onu kendini savunmaktan alıkoymak ister. Çünkü kendini savunursa bu bayağı bir duruşmadan ibaret kalacaktır. Oysa kendini savunmaması, onu düzen karşısında daha güçlü, daha yok edilemez kılacaktır. Oflazoğlu burada da dramatik dilin bir başka ifade şekliyle faydalanarak oyun kişinin tavrını belirler:

İÇ SES – (Derinden) Sakın ha Sokrates! Kendin için savunma kendini. Ölümsüzlüğün iyice olgunlaştı dalında, onu koparma zamanı geldi Sokrates. Kendin için savunma kendini.⁷⁰⁸

Kendi varlığını, Atina'nın varlığıyla özdeşleştiren Sokrates, kendisi olmadan Atina'nın var olmasının mümkün olmadığı bilinci içerisinde. Bu yüzden kendini at sineğine benzetir.

Sokrates, karşısındaki düşmanı yüz yüze gelip savaşmak ister. Ancak bu sayede üstün geleceğini kavramıştır. Korktuğu şeylerin başında kendine görünmekten kaçınan düşmanları vardır. Onları susturmak zordur, Sokrates için:

SOKRATES – (Ksantipe'ye oturmasını işaret ederek) Sayın yargıçlarım! Dinleyenler arasından beni suçlamak isteyenler varsa, izin alıp önce

⁷⁰⁷ Oflazoğlu, s. 25.

⁷⁰⁸ Oflazoğlu, s. 32.

*tanıtsınlar kendilerini, sonra istediklerini söylesinler. Belirsizlik duvarlarının arkasına gizlenip çamur atmasınlar bana.*⁷⁰⁹

Sokrates'in Atinalılarla, mahkeme heyetiyle, dolayısıyla düzenle çatıştığı bir diğer nokta ise din konusudur. Sokrates, Atinalılar gibi birden çok tanrıya değil, tek tanrıya inanmaktadır. Bunu da aklını kullanarak bulmuştur:

*SOKRATES – Tanrılara, daha doğrusu, tanrıya inanıyorum; ama tanrılar üstüne atılan o ozan yakıştırmaları öykülere, masallara inanmıyorum tabii.*⁷¹⁰

Sokrates, çeşitli suçlamalarla karşılaşacağını bildiği için, kendini önceden hazırlamıştır bu duruma. Kendine yöneltilen iftira niteliğindeki bu suçlamalara akıl yolunu kullanarak karşılık verir:

SOKRATES – Peki Anitos, o gün beni dinlemeye gelmeden önce, benim gençleri baştan çıkardığımı, onları üstün varlıklara karşı kıskırttığımı biliyor muydun?

ANİTOS – Herkesin dilinde bu.

SOKRATES – Yani biliyordun.

ANİTOS – Bunu bilmeyen var mı Atina’da!

*SOKRATES – Öyleyse, dostum Anitos, sen bile bile geldin o gün. Seni baştan çıkarmamı, üstün varlıklara karşı kıskırtmamı istiyordun da ondan geldin.*⁷¹¹

Sokrates, amacının ne olduğunu bir kez daha hatırlatma gereği duyar. Zaman zaman da bozulan devlet ve toplum yapısını eleştirmekten geri durmaz. Çevresindekileri kızdıran bu ince alaycılıktır. Çünkü insanlar onun karşısında her an kendi kısıtlılıklarını duyarlar:

*SOKRATES – ...Şimdi de eski siyasetçilerimizden birine soruyorum: “Devlet nedir?” (Dinler) Ah sevgili yurttaşlarım, sorumu yanlış anladı galiba! Bana ha bire çiftliğini anlatıyor!*⁷¹²

⁷⁰⁹ Oflazoğlu, s. 33.

⁷¹⁰ Oflazoğlu, s. 34.

⁷¹¹ Oflazoğlu, s. 40.

⁷¹² Oflazoğlu, s. 43.

Bütün bu eylemleri Sokrates'i biranda güçlü kılmaya yetmiştir. Halkı arkasına almasından endişe duyan mahkeme heyeti duruşmaya ara vermek zorunda kalır. Ancak Sokrates'in iç sesi onu yeniden frenlemiştir:

*İÇ SES – Davayı kazanıyorsun ama Sokrates ölümsüzlük gidiyor elden! Bırak dilediği gibi konuşsun tanık. Savcıya açık ver bile bile. Hatta kışkırt onu elinden geldiğince! Senin için ne bulunmaz fırsat sonsuzluğun tunç levhasına kazdırmak adını ölümsüzlüğün elmadan harfleriyle! Bunca tanık önünde hem, Sokrates!*⁷¹³

Bilince ulaşamamış, aklını kullanmaktan uzak Atina halkı, mahkeme boyunca boşlukta uçan bir kağıt parçasını andırmaktadır. Kendisini yönetecek çobanını bekleyen bir sürü gibidirler. Halkın bu yöndeki tavrının canlandırıldığı sahnedeki şu örnek önemlidir:

I.YURTTAŞ – Sokrates'in arkasında da halk var ama. Biz varız!

II.YURTTAŞ – Hadi canım, güven olur mu bize!

*III.YURTTAŞ – O da var ya!*⁷¹⁴

Tanık olarak dinlenen Aristofanes ise, topluma aydının gözüyle bakmakta ve bir profil çizmektedir. Yazdığı oyunla Sokrates'in mahkemesi arasında kurulmak istenen ilişkiden yeni bir pencere açarak, halk ile aydın kesim arasında var olan uçurumu göstermeye çalışır:

ARİSTOFANES – Öyle bir oyun yazdım efendim, ama Atinalılar pek haksız olarak hiç de başarılı bulmadılar onu.

SAVCI – Siz, halkın en iyi komedya ozanı olarak bildiği Aristofanes, nasıl söylersiniz bunu?

*ARİSTOFANES – En iyi komedya ozanı olduğumu ben bilirim, ama halk bilmez efendim.*⁷¹⁵

Sokrates'in biraz ileri gittiğini düşünmüş olsa bile Aristofanes'de bir nevi Sokrates'çidir aslında ve kendini onun yerine koyar, onu savunurken. Onun da bütün uğraşı yığın halindeki insanları bilince kavuşturmadır:

⁷¹³ Oflazoğlu, s. 49.

⁷¹⁴ Oflazoğlu, s. 51.

⁷¹⁵ Oflazoğlu, s. 55.

*ARİSTOFANES – ... Efendim, bütün iyi yazarlar, ki bunlar pek azaldı günümüzde, kafalarında çakan bir görüntüyü dışarı çıkarıp kurtulmak, rahatlamak isterler. Bu görüntüye elden geldiğince başarılı, bağımsız bir varlık kazandırmaktır ilk kaygıları. Ortaya çıkan, yani eser, halkın karanlığına ışık tutarsa, halka bilinç kazandırır, yazarı elbette sevindirir bu.*⁷¹⁶

Sokrates, kazanırken kaybeden durumuna düşmüştür, Savcı'ya, Atina halkına ve hatta saf karısı Ksantipe'ye göre... Oysa Sokrates, kaybederken kazandığı inancını taşımaktadır. Savunduğundan taviz vermemiş ve mutlak bir zafer elde etmiştir. Halkına yapabileceği en büyük yardımı yapmıştır. Atina halkı, bundan böyle Sokrates'in ölümünü hatırlayarak bilince erişecek ve bu bilinçle yaşayacaktır. Ölümü, ardında bıraktığı en büyük eseri olacaktır.

İkinci perdenin ilk sahnesinde iç aksiyona dayalı konuşmalar ön planda tutulmaktadır. Sokrates zindanında akıl ve duygu çatışması arasında kalmıştır. Ölümü düşünen aklı, yine ölümü yaşayan duygusuyla karşıtlık oluşturmaktadır.

Sokrates'in trajik hatasının temelindeki neden, keçi korusu tarafından yansılanmaktadır. Sokrates'in bildiği doğrular karşısındaki inatçı tutumu, belki de 'keçi inadı' deyiminden hareketle bu simgesel koroyu sahneye taşımak isteyen yazarın bir görsel kazanımıdır oyun için. Sokrates, sadece aklı ön planda tutarak, duyguyu geriye itmiştir. Oysa duygusuz da bir insanın yaşaması mümkün değildir. Tragedya tamamen duygu üzerine temellendirilmiştir. Duygu yoksa tragedya da olamaz. Sokrates, tragedyayı sonlandıran kişi olarak suçlu gösterilir, keçi korusu tarafından. Aklın duyguyu ezmesi, tragedyanın sonunu getirmiştir:

*KORABAŞI – (Durur, eliyle suçlayarak) Senin düşüncenin uğursuz soluğundan sarardı gitti baharında tragedya!*⁷¹⁷

Sokrates ile öğrencisi ve dostu olan Apollodoros ve Krition'un yaşanan durumu değerlendirmelerinin canlandırıldığı sahnede sistem'in adamları, Sokrates'in nefes almasını dahi tehlikeli bulduklarından öldürülmesinde acele etmek istemektedirler.

Oyunda teknik olarak kullanılan eş zamanlı sahneler aracılığıyla yansıtılan bir başka anlam birliğinde ise halkın, yaşananlardan rahatsız olduğu ve Sokrates'i desteklediklerini görürüz. Halk bilinçlenmeye başlamıştır:

⁷¹⁶ Ofllazoğlu, s. 56.

⁷¹⁷ Ofllazoğlu, s. 64.

I. YURTTAŞ – (Haykırarak) Ülkemizin ışığı boğulamaz karanlığa!

II, III. YURTTAŞLAR – Sokrates zindan da kalamaz.

HEPSİ – Kalamaz, kalamaz!

I.YURTTAŞ – Üç beş zorba boyunduruk vuramaz akla!⁷¹⁸

Kriton ve Apollodoros Sokrates'i zindandan kaçırmak isterler. Seyirci kendisine şu soruyu sorar. 'Acaba Sokrates, yaşam uğruna benimsediği değerlerinden ve kurallarından taviz verecek mi?' Sokrates, önce duygularına yenik düşer, dostlarının bu planını kabul etmek ister. Ancak İç Ses yeniden devreye girerek, onu bu eyleminden vazgeçirir. Sokrates'i bir iç çatışma daha beklemektedir. Bu çatışmanın adı; yaşam – ölüm çatışmasıdır:

SOKRATES – (Gezinerek, kendi kendine) Yaşamak gibi var mı...

(Durur, Uzaktan gülümseyerek bakar dostlarına. Kriton ile Apollodoros sevinirler, tam Sokrates'e doğru adım atarken, ışık azalır)

İÇ SES – Az önce korkuyu yenmekten dem vuruyordun. Gevşedin, bakıyorum, kurtuluş umudu belirince. (Sokrates, yüzünde kaygı, gezinir) Kendinle savaşmak daha güçtür Sokrates bütün insanlara karşı koymaktan. (Sokrates başıyla onaylar) Durumlar değiştikçe renk değiştiren bir düşünce midir senin düşüncen?

SOKRATES – (Gezinerek) Hayır!⁷¹⁹

Sokrates, kaçma fikrini kabul etmez. Bunun için geçerli kıldığı nedenlerini de dostlarının kavrayabilmesi için, önceleri hor gördüğü tiyatro sanatını kullanır. Durumunu daha iyi anlayabilmesi için Kriton'u, Sokrates rolünde oynatır. Kendisi, Apollodoros ve sonradan oyuna katılan Gardiyan ise Sokrates'in çatıştığı yasalar rolündedir. Sonunda Kriton ve diğerleri Sokrates'e hak verirler.

Sokrates'in son gecesini karısıyla geçirmek istemesi kabul edilmiştir. *Oflazoğlu*, burada cinselliği ve romantizmi oyuna katarak, bir insanın ne kadar akılcılığı savunursa savunsun, duygusuz bir yaşam süremeyeceğini kanıtlamak istediği görülmektedir. Tragedyanın kökeninde yatan keçi olgusu da "Tekem" replikleriyle sembolize edilerek duyguyu simgeler bir hale getirilmekte. Bu sahnede Sokrates'in içsel çatışması daha yoğun bir şekilde kendini göstermektedir.

⁷¹⁸ Oflazoğlu, s. 69.

⁷¹⁹ Oflazoğlu, 70 – 71.

Sokrates'in Apollodoros, Kriton ve yeni öğrencisi olan Gardiyan'a verdiği son hayat dersi yansındığı, yarı trajik yarı komik bir havada geçen sahneler, yazarın, özellikle seyircide uyanmasını beklediği dramatik etkiyi sona bırakmak istemesinden ileri gelir.

Oyunda gerilimin en üst seviyeye çıktığı an, Sokrates'in Gardiyan'ın elinden baldıran zehrini aldığı andır. Sokrates ve zehri adeta bir ilaç gibi içer. Ölümünün yeniden bir doğum olduğunu bilir çünkü:

*SOKRATES - ... Bu örtü inerken yüzüme, bir başka perde kalkıyor gözlerimden...*⁷²⁰

Bu doğum hem Sokrates için hem de Atinalılar için bir başlangıç olur:

I.YURTTAŞ – (Üzgün ve cansız duran Atinalıları omuzlarından sarsarak)

Uyanıp düşünmek gerek yurttaşlarım.

II. YURTTAŞ – (Hatırlayarak) Düşünüp uyanmak gerek!

III.YURTTAŞ – Düşünüp uyanmak!

(Işık şiddetle artarken)

YURTTAŞLAR – Uyanmak! Uyanmak! Uyanıp düşünmek! Düşünüp uyanmak!

*HEP BİRDEN – Uyanmak! Uyanmak! Uyanmak!*⁷²¹

Oyunun asıl kahramanı Sokrates'tir. Sokrates; yalınayak gezen, insanları soru sorma yöntemiyle derin düşüncelere salan farklı bir kişiliktir. İnsanları ne kadar huzursuz etse de, sevilen biridir ve herkesçe tanınır. Oyundaki şahısların sembolik değerlerinin olduğu göz önünde bulundurulacak olduğunda, asıl kahraman 'akıl'dır. Ayrıca Sokrates'in tavırlarını belirleyen, hareketlerini yönlendiren bir 'iç ses' olduğu için, bu da başat kahraman sayılabilir.

Tekeler Korosu, duyguların sembolüdür. İnsanlar; duygularıyla çok çabuk etki altına alınıp yönlendirilebilirler. Sokrates buna karşıdır. Akılla yürüyen insan, önündeki çukura düşmez, kayaya çarpmaz, doğru yolda ilerler. Ancak hayat, tamamen aklın sınırlarına bağlı kalırsa da iş çığından çıkar ve 'zorbalıklara sahne olur' Rüyanın sembolik değeri bu olabilir. Sokrates bu rüyayı korkuların biçimlendirdiğini düşünmektedir.

⁷²⁰ Ofazoğlu, s. 92.

⁷²¹ Ofazoğlu, s. 93.

En önemli karşıt kişiler; Anitos ve Meletos'tur. Bunlar, toplumda tanınmış, sözü dinlenen ileri gelen kişilerdendir. Onlar, Sokrates'in 'bir şey bilmedikleri gibi, bilmediklerini de bilmiyorlar' dediği kitlenin içine girerler. Sokrates'e düşman olmalarının sebebi de budur. Şüphesiz onun sorguladığı fikirler, onların insanların gözündeki yerlerini sarsmaktadır. Zaten mahkemede Sokrates aleyhine şahitlik etmeleri ve bu şahitlik sırasında taraflı olmaları ve hatta kasıtlı davranmaları Sokrates'in haklılığını göstermektedir.

Anitos ve Meletos'un dışında savcı, baş yargıç ve diğer yargıçlar ile halkın bir kısmını da hasım güç olarak ele almak mümkündür.

Savcı ile Sokrates'in arasında kişisel olarak hiçbir olay geçmemiştir. Her ne kadar savcı, Sokrates'e öğretileri yüzünden; daha açıklayıcı bir ifadeyle bu öğretilerin topluma, ahlaka, inançlara ve devlete zararlı olduğunu düşündüğünden hasım kesilmişse de onun Anitos, Meletos ve daha bir başka ileri gelenlerin adamı olduğu sezilmektedir. Bunu Sokrates'in şu repliğinden rahatlıkla anlayabilmekteyiz:

*SOKRATES – Adaletin değil de bir takım kimselerin hizmetindesin savcı.
(...) Gözleri aklın ışığına bir türlü alışamayan o zorbaların hizmetindesin,
onların uşağısın sen.*⁷²²

Mahkemenin başında tarafsız olan başyargıç ve diğer yargıçlar hasım güçtür. Her ne kadar ölüm kararını vermekten kaçınıyor olsalar da ileri gelenlerden korktukları için sanığın da mahkemeye karşı hakaret içeren sözlerini bahane ederek idamına karar vermişler ve hasım güç olmuşlardır. Oyunun ilerleyen sahnelerinde Apollodoros'un şu sözlerinden de anlaşılacağı gibi yargıçlar da etki altındadırlar:

*APOLLODOROS – Üstlerine varmaya gelmez ne de olsa devletin ileri gelenleri var arkalarında*⁷²³

Lakin her ne kadar adalet ve adaleti temsil eden kişiler, etki alanında karar verseler de yine de yasalar çiğnenmemeli ve düzen bozulmamalıdır. Çünkü yasaları Atinalılar şekillendirmiştir ve suçlu da bir Atinalı ise – Sokrates gibi- lehte ya da aleyhte yani her durumda mensubu olduğu devletin yasalarına boyun eğmelidir. Bu yasaların uygulanmasında yanlışlıklar olsa dahi. Sokrates kendini mahkum eden savcıya dahi kızmaz. Onu bu kararından dolayı kınayanlara engel olarak şu ifadeleri söyler:

⁷²² Ofazoğlu, s. 53.

⁷²³ Ofazoğlu, s. 46.

*SOKRATES – Hayır, kahrolmasın savcı. O bu düzenin eseridir, ne yapsın? Kötü ağaç, ancak binde bir iyi meyve verir... Benim yaşamam onun kahrolmasını gerektirecekse, yaşamayayım daha iyi!*⁷²⁴

Halk, kendi beyniyle düşünememekte, her söylenene kanıp sürü psikolojisiyle hareket etmektedir. Bu nedenle açık bir şekilde Sokrates düşmanı sayılmazlar. Onlar, savcının ve tanıkların suçlamalarını ve aslında bu suçlamalar gerçeğin bir çeşit çarpıtması olduğu için çevrelerinde olan değişikliklerin Sokrates tarafından kasıtlı olarak yapıldığını düşünmüşler ve oylarını onun idam edilmesinden yana kullanma eğilimine bürünmüşlerdir. Her etkilenmelerinde fikir değiştirseler de onun ölümüne neden olmuş ve bilinçsiz de olsa hasım tarafında yer almışlardır.

Sokrates Savunuyor'da sadece arzu edilen veya sadece korku duyulan bir şey olmadığı gibi, arzu edilen ve korku duyulan olmak üzere iki farklı unsur da yoktur. Oyunda ölüm, hem arzu edilen hem de korku duyulan nesnedir. Ölüm herkes için olduğu gibi, Sokrates'in eşi, arkadaşları, öğrencileri, halkın bir kısmı, hatta zaman zaman Sokrates'in kendisi için bile korku duyulan şeydir. Ancak Sokrates, ölümlüğüne müjdesini iç sesinden aldıktan sonra, ölüm onun için arzu edilen şey olmuştur. Öyle ki son anda kanunlar 'seni affettik' dese bile 'hayır, beni öldürmenizi istiyorum' diye haykıracak gibidir. Ölümün en uyanık bekçisi olacağını söyler. Böylece onu kimse unutulmuşluk mağarasına tıkamayacaktır. Sokrates'in ölmekle ilgili bir amacını öğrendikten sonra devreye ikinci bir arzu edilen/korku duyulan nesne girer. Sokrates'in ölümsüzleşmesi, onun öğretisinin hep yaşaması; yani aklın egemen kılınması demektir. Bu ise o dönemde olduğu gibi insanlık tarihi boyunca hep bazı taraflar için arzu edilen, bazı taraflar içinse korku duyulan şey olacaktır.

Aklını işleten Sokrates :

*SOKRATES – Bütün putları kuşkuyla karşılayın, onların gerçekte neler olduklarını anlamaya çalışın; o zaman göreceksiniz ki, korkulacak hiçbir şey yok, içinde de, dışınızda da.*⁷²⁵

diyerek onları muhakeme etmeye çağırır. Çünkü o kendi tanrısına aklıyla ulaşır.

Sokrates; aklıyla sadece inançları değil, hayatın içinde ne varsa hepsini sorgulama taraftarıdır:

⁷²⁴ Oflazoğlu, s. 47.

⁷²⁵ Oflazoğlu, s. 39.

*SOKRATES – Ülkemizin esenliğini güvenliğini, tek tek kişilere bağlamaktan, çoban güdümü altında yaşamaktan vazgeçelim artık. Akı, ruhumuzun derinliklerinde tepinip homurdanan içgüdüler üstüne egemen kılalım artık. Akla, yalnız akla göre yaşayalım artık. Aklın hasat vakti geldi yurttaşlarım. Alacağımız ürün bol olsun!*⁷²⁶

diyerek ne siyasetçilere, ne devlet adamlarına, ne sanatçılara, ne ozanlara, kimseye bağlı kalmamak, akılla hareket etmek tembihinde bulunur. Bunun için Sokrates, oyunun başından sonuna kadar, ‘Düşünün, düşünün, uyanın, uyanın düşünün’ der ve hatta bunu ifade edebilmek için kendini paralar.

⁷²⁶ Ofazoğlu, s. 48.

SONUÇ

Dil, insan benliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsan zekasının, insanda sınırı çizilemeyen duygu ve düşünce kabiliyetinin sonuçları kendi benliğinin dışına ancak dille aktarılabilir. Bu bakımdan dil ile düşünce iç içe girmiş durumdadır. İnsan dil ile düşünür. Dilin gelişmesi düşünceye, düşüncenin gelişmesi de dile bağlıdır. Çeşitli medeniyetlerin meydana getirilmesini sağlayan düşünce, gelişmesini dile borçludur. İnsanoğlunun var olduğu günden bugüne dil hep var olmuştur. Önce konuşma diliyle başlayan bu süreç, yazının icadıyla birlikte iki kola ayrılarak devam etmiştir. İnsanoğlu, iletişimini, duygularını, düşüncelerini gerek konuşma diliyle gerekse yazı diliyle anlatma, ifade edebilme şansı bulmuştur. Bu ifade edebilme olayı esnasında; yaşadığı sosyal çevreye ve bu çevrede kendisine uygun görülen konuma, duygularına, düşüncelerine, psikolojik, fizyolojik dünyasına uygun tavır ve eylemde bulunarak ifade etmeyi güçlendirici bir takım hareketlere de başvurmuştur. Böylelikle konuşma diline, yazı diline uygun bir beden dili de doğurmuştur. İşte bu üç dili kendince yorumlayan insanoğlu, tiyatro sanatına apayrı bir dil kazandırmış ve bunun adına da oyun dili demiştir.

Dil, anlatım aracı olmaktan yani, anlatıma yarayan işaretler sistemi olmaktan çıkıp da güzel şekiller haline gelince, sanat olur. Bu halde dil iki taraf arasında saydam, uçan, soyut bir iletken değildir artık. Aksine somut ve nesnel bir durum olmuştur. Aramızda değil, hepimizin karşısındadır. Müzik gibi, resim gibi, heykel gibi karşımızdadır. Üçüncü bir şeydir artık.

Normal konuşma ve yazı dilinde dil (araç-dil) durumundadır. Konuştuktan sonra konuşulan sözcükler lüzumsuz hale gelir, dökülür, kaybolur gider. Oysa sanat haline gelen dil, eskimez. Kullanılıp, bitmez. Devamlı olarak lüzumlu bir nesne gibi kalır. Sanatta dil, araç-dil de olduğundan farklı bir sözcükler hazinesi olmuştur. Konuşanın işine yaradığı gibi yararlı olmaktadır. Şair, tiyatro yazarı, edebiyatçı, bir meram anlatmaz. Başkalarına bir düşünceyi aktarmak için yazmaz. O, tıpkı ressam, ya da heykeltıraş gibi bir (şey) yapar, sözcüklerle biçimler kurar. Dil, genel anlamıyla bir doğruyu araştırma ve anlatma aracıdır. Dil sanatlarının ise böyle bir görevi yoktur. Dil sanatçısı, dünyayı isimlendirmez. Ayrı bir dünya kurar.

Yazın dili, bildirişimdir; oysa tiyatrodaki oyun dili daha çok bir düşüncenin belirlenmesine ve anlatımına yarayan bir araçtır. Bir dili ortaya çıkaran sözcükler,

her şeyden önce bir düşüncenin ya da nesnenin ne olduğunu gösterirler, ama o düşünce ya da nesne ile özdeş değildirler. Konuşanın bir sözcüğü kullanışı ile dinleyen ile seyreden o sözü doğru olarak alımlamasında, yaklaşım ancak konuşan ile algılayanın aynı deneyimlerden geçmiş olmalarıyla sağlanabilir. Konuşan ile dinleyenin deneyimleri tümünden apayrı şeylerse, gerekli olan yaklaşım elde edilemez. Bu olmayınca da, sahne-seyirci arasındaki organik iletişim kopar. Sözcükler, düşünceleri anlatmada kullanılan simgelerdir. Sözcüklerin anlamları doğal değildir; anlamlarını çağrışım yoluyla kazanırlar. Bir sözcük belli bir kişide onun çevresel, öznel, düşünsel çağrışımları ile anlam kazanır. Konuşanın ya da dinleyenin kendi deneyimleri içinde olmayan bir sözcük onlar için bir anlam taşımadığı gibi, anlatım bir yana, bildirişimi bile sağlayamaz. Dinleyenin bir sözcüğe tepki gösterebilmesi için, bir tümcenin kapsamı içindeki konumu bildirmesi gerekir. Düşüncenin anlamı sözcüklerin kendinde değildir; ama dinleyende ya da okuyanda bir tepki yarattığı anda var olur. Herhangi bir sözcük, o sözcüğü algılayanda o kişinin deneyimine göre, olumlu ya da olumsuz bir çağrışım oluşturur. Sözgelimi, ‘mutluluk’ sözcüğü, o kişinin yaşamsal konumuna uygun bir anlam taşır. Tek başına yapayalnız büyümüş olan bir kişinin bu sözcüğe göstereceği tepki, mutluluk olanağını elde etmiş bir kişinin bu sözcüğe göstereceği tepkiden farklıdır. Öyleyse, kişisel ve konumsal çağrışımlar bir sözcüğün alımlama anlamı’nı ortaya çıkartmaktadır. Bu kişisel ve konumsal çağrışımların alımlama anlamı, konuşanda ve dinleyende kendine özgü hareketleri oluşturur.

Tiyatro sanatının bütün öğelerinde de insan ilişkilerinde de inandırıcılık ve tutarlılık gösterilmelidir. İnsan ilişkilerinde inandırıcı, tutarlılık ve yenilik gözetilerek gerçeği aydınlatmak ve gerçeğe yeni biçimler vermek mümkün olacaktır. Tiyatroda kişi hareketli bir birim olarak ele alınır. Seyirci, oyun kişisini olayların gelişimiyle tanımaya başlar. Eylem içerisinde oyun kişisi inandırıcı, tutarlı, tipik ve yenilik ilkelerine uygun olarak sunulur. Bu sunum dil-tavır uygunluğuyla gerçekleştirilir. Tiyatro bir söz, eylem ve hareket sanatı olduğu için, oyun kişisi de her söylem ve hareket sonrasında kendi gerçeğini ortaya koyar. Oyun kişisi bir amaca yönelik hareketlerini yürütür bu hareketlerini sözleriyle destekler ve bu edimler sonucunda var olur.

Tiyatro sanatında oyun kişilerinin seyirciye sunuluşu, oyun yazarının benimseyeceği üç yolla gerçekleşir:

- 1- Tasvirle iletme
- 2- Diyalog ile iletme
- 3- Davranış ile iletme

Tasvir ile yapılan iletme oyun kişinin dış görünüşünden olaylar ve durumlar karşısındaki tavrının fiziksel görünümünden jest ve mimiklerine dair bilgilerden oluşur. Diyalog ile iletmede oyun kişisi, monologlarla kendine ait açıklamalar yapar. Ancak bu açıklamaların gerçekliği veya mecazlı ve alaycı oluşu seyirciye hissettirilir.

Kişinin başkası hakkında söylediği sözlerle de oyun kişisi iletilebilir. Karşısındaki hakkında söz söyleyen kişi, aslında kendini anlatmış olur. Kişi genel olarak her konu üzerindeki sözleriyle kişiliği hakkında bize ipuçları verir.

Davranışla iletme kişinin en doğru tanıtımını yapar. Kişiyi gösteren ayna onun yaptıklarıdır. Tiyatrodaki çatışmalar, uyumlar, karmaşalar, hareketler, tavırlar kişiyi belirtebilir. Konuşmalar kinin toplumsal ve psikolojik durumunu, kişinin dış görünüşünü; kişinin davranışları ve o kişinin ahlakını, inançlarını, ideallerini ve değerlerini gösterir.

Bunun yanı sıra konuşma örgüsü yaşanan toplumun tavrını ve diğer değer yargılarıyla anatomisini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır.

Tiyatroda ki dramatik ifade biçimlerinde özellikle de diyalogda, bir sözcüğün alımlama anlamı, tiyatronun seyirciye yönelişindeki temel iletişimi sağlar. Başka deyişle, tiyatrodaki, önem kazanan bir sözcüğün, o oyundaki durumlara, olaylara, kişilere, konunun geçtiği döneme ve oyunun genel havasına göre bir değer birimi oluşturmasıdır. Sahne dili, her çeşit seyirci için anlamlı ve etkin olmak zorundadır. Bunu sağlayabilmek için seyircinin kişisel ve konumsal çağrışımlarına kestirmeden ve kesin bir biçimde yönelmek gerekir. Onları ortak bir noktada birleştirmek zorunludur. Bu yüzden de, tiyatro, yorum dilini gerektirir. Çağdaş tiyatronun önde gelen kişilerinden Jerzy Grotowski, “bir tiyatro adamı için önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle neler yapılabildiğidir; sözlere nasıl can katılacağını ve onları söz yapan şeyin ne olduğunu bulabilmektir” demiştir.

Oyun yazarı, sözlere nasıl can katacağını bilmek yükümlülüğündedir. Tiyatro metni okunmaktan çok oynanmak içindir. Bu açıdan bakıldığında, yazın dilini değil,

güncel konuşma dilini gerektirir. (Burada elbette, yüceltilmiş şiir dilini kullanan antik ve klasik yapıtları bu söylediklerimizin dışında tutuyoruz). Güncel konuşma dili ise hareketlerden soyutlanamaz. Günlük yaşamda düzensiz olan hareketler, tiyatro sahnesinde en ufak ayrıntısına düzenli bir biçimde hazırlanır. Tiyatroda sözcük, tek başına ve gündelik anlamıyla, anlatımı sağlayamaz. Seyircinin algılamasına yardımcı olacak sözcüğün gerektirdiği mimik, jest ve gövdesel görünüm, sözün dışındaymış gibi düşünülemez. Sahne üzerinde, sözcükler, ancak oyuncunun canlandırmakla görevli olduğu kişinin tavrıyla anlam kazanır. Oyun yazarı, üzerinde çalıştığı tiyatro yapıtını, o yapıtın kişilerini, içinde bulundukları durumları ve olayları düşünsel açıdan çok yaşamsal açıdan yansıtmalıdır. Böylece seyirci sahnede Kanuni gibi kudretli bir padişahı suçsuz oğluna kıydığı için acı çekerken bulur ya da Deli İbrahim gibi ruh hali son derece bozuk bir padişahın çocuklarının yaşaması için kendini feda etmesini izler. Bazen de Kösem Sultan gibi bir kişiliğin tutkularının buyruğuna girerek adım adım canavarlaşmasını görür. Oflazoğlu'nu başarıya götüren en önemli amil, özellikle oyunlarındaki tarihi kişiliklerle modern insan arasında kurduğu bağıdır. IV. Murat'ın korkularıyla baş etmeyi öğrenmek için yüreğini eğitime süreci günümüz insanına yabancı olmasa gerek. Genç Osman'ın çağına göre ileri olan fikirleri neticesinde toplumdan tecrit edilmesi veya Turhan Sultan'ın annelik güdüsüyle evladını korumak için Kösem'e karşı onun silahını kuşanması bugün dahi sosyal yaşamda bireyin karşılaşılabileceği manzaralardır.

Seyirci, tiyatro sanatının alımlayıcısıdır. Seyircide de uyandırılmak istenen dramatik etkidir şüphesiz. Doğru ve güzel bir dramatik etkinin sağlanabilmesi için, konunun geçtiği dönem, kişilerin yapıları, kişilerin rollerine ve oyuna uygun olarak kullandıkları dil, kişilerin içinde bulundukları durum, bu duruma karşı takındıkları tavır ve oyunun genel atmosferi yazar tarafından eksiksiz anlaşılmış olmalıdır.

Tiyatro, insan ve insan ilişkilerini gösterdiğine göre, gerçekliği vermede konuşmaların önemli bir rolü vardır. Konuşmalar kişilerin yapısını, toplumdaki yerini, ruh durumunu ve düşünsel eğilimlerini seyirciye iletmede temel öğelerden biridir. Tiyatro kişiliğindeki değişimleri, düzensizlikleri, tepkileri ve benzerlerini konuşma örgüsü belirler. Bunun için de, oyun diliyle kişilerin ve ilişkilerinin doğru tavırda oyunda verilebilmelidir. Bazen önemsizmiş gibi görünen bir ayrıntı, oyun

kişisinin seyirci tarafından algılanmasında tutarsızlık yaratabilir. Örneğin, doğru ve güzel çevrilmiş bir tümcede, tavır ve vurgu açısından yanlış yere konulmuş bir sözcük sahnenin anlamını değiştirebilir. Bir tümcenin -doğruda olsa- düşünülmeden çevrilmiş olması, bir dramatik durumun yitirilmesine dek gider. Brecht, Gaile'nin Yaşamı üzerinde dururken, 14. Tablo'da, Gaile'nin Andrea'ya söylediği tümceye değinir. 1975 yılında, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Galile 'de, Brecht'in bu değindiği tümce şöyle çevrilmişti: "Gözün seni rahatsız ediyorsa çıkar gitsin!" Yazınsal olarak doğru ve güzel bir çeviri bu; ancak Brecht'in gestusu (temel tavır, eğilim ve sorun) açısından anlamı zayıflatıyor. Brecht'in önemle üstünde durduğu tümce şöyle çevrilmeliydi: "O gözü çıkart gitsin, seni rahatsız ediyorsa!" Çünkü burada oyuncunun Gaile'nin tavrını belirlemesinde hareketi başlatan kesim 'gözün çıkartılması'dır ve tümcenin öteki kesiminden oyuncu için daha az önemlidir. Oyuncu, bir tümcenin içindeki sözcüklerin dizilişine göre hareket edebilir. Tümcenin vurgulanacak kesimi sona gelirse, oyuncunun seyirciye iletmesi gereken anlam ister istemez zayıflayacaktır. Buradan da anlaşılacağı gibi dil-tavır ilişkisinin ortaya çıkarılmasında yaşanan sıkıntıların bir bölümü de oyun çevirilerinde meydana gelmektedir.

Oyun çevirilerinde sık görülen bir yanlış da, çeşitli oyun kişilerini, sınıfsal konumlarını dikkate almadan, aynı biçimde konuşturmadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, oyun dili bir yorum dilidir. Konuşmalar, oyun kişilerinin niteliklerine, içinde yaşadıkları döneme, sınıfsal konumlarına, ortaya çıkan durumlara ve insansal ilişkilere uygun olarak çevrilmeli ve kişiler arasındaki ayırım getirilmelidir. Hele oyun kişisi kendine özgü bir karakterse, onu kendi yapısal özelliklerine uygun bir biçimde konuşturmak gerekir. Her karakterin dil-tavır rengi ve vurgusu ötekinden değişiktir. Saraylıların konuşmaları halkınkinden, halkın konuşması asker sınıfından farklıdır. Kanuni, yeniçeri gibi argo konuşamaz. Hatta saray sınıfı içinde de özel dil-tavır gerektiren konuşmalar vardır.

Özellikle güzel bir dilin tiyatro için doğru bir biçimde kullanılması, oyunlardaki kişilerin tavırlarını ve oyunun anlamını sağlamada baş etkindir. Önemli olan, kişinin, oyunu, sahneliyormuşçasına çevirmesidir. Oyun çevirmeni, kendini, bir ölçüde tiyatro yönetmeni yerine koyabilmelidir. Oyunu böyle bir yaklaşımla çevirmediği zaman, 'kitabî' kalacaktır. Sahne üzerinde önemli olan sözlük

anlamındaki sözcükler değil, sözcüklerin bir yaşam kesitini nasıl hareketlendirdiği, nasıl canlandırdığıdır. Günlük konuşmada çoğu kez tümceler tamamlanmaz.

Tiyatroda yaşayabilen, organik olandır. Organik olan ise, bir bütünü tamamlayan uygun birimdir. Oyun yazmak zorlu bir çaba gerektirir. Oyun, tiyatro sahnesinde başarılı olacaksa, hareket etmeyi, soluk almayı, konuşmayı ve bir yaşam kesitini, bir dünyayı canlandırmayı gerçekleştirebilmelidir.

Oyunlarıyla Türk tiyatrosunun seyrini belirlemiş önemli yazarlarından biri olan A. Turan Oflazoğlu, özellikle konusunu tarihten alan oyunlarıyla Türk tiyatrosunun bu alanda çok fazla oyun sürmediği sahneye yine bu alanda büyük bir katkı sağlamıştır. Oyunlarının önemli bir kısmının konusu Osmanlı sarayında geçtiği için oyun kişilerinin dil-tavır özellikleri de bu bağlamda ele alınmıştır. Ancak Oflazoğlu, toplum tarafından da bilinen bu tarihi şahsiyetleri tanınmayan yönleriyle yani zaaflarıyla, günahlarıyla, yanlışlarıyla, doğrularıyla yansıtmaya imkanı bulmuş, onların destansı bir kahraman olduklarından ziyade birer insan oldukları gerçeğini vurgulamıştır. Yazar, böylelikle hem destansı anlatı geleneğinin kısır döngüsüne saplanmadan değişen, dönüşen bireyin trajedisine yer vermiş hem de ezeli toplumsal sorunları gündeme getirerek bunların halkın yaşantısını nasıl etkilediğini sahneye taşımaya çalışmıştır.

A. Turan Oflazoğlu'nun tragedyaları incelendiğinde görülecektir ki yazar, türün tarihsel seyrini dikkate almış ve trajedilerini kurgularken konu seçimini tarihten, mitolojiden ve sıradan insanın yaşantısı ekseninde insanlık tarihiyle var olan ve günümüze kadar ulaşan sosyal meselelerden almıştır. Yazar, şüphesiz modern tragedyaya anlayışını benimsemiştir; ancak oyunlarının çoğunluğunun vakasını tarihi olaylardan alması ve bu oyunlarının kişilerini seçkinler içerisinde seçmesi düşünüldüğünde Oflazoğlu'nun daha çok geleneksel tragedyaya itibar ettiği de düşünülebilir; ancak yazarın tarihi olayları ön plana çıkarmasında muhtemelen Shakespeare etkisinin de önemli bir payı vardır. Onun tarihi olayların anlatıldığı tragedyalarına bakılacak olursa oyunlarının kurgusunda bu etki daha anlaşılır hale gelecektir.

Oflazoğlu, oyunlarında şiir, şiirsel dil, müzik, koro gibi türün yapısal dinamiklerini başarıyla kullanmıştır. Özellikle oyunlarındaki koroların teşekkülü ve misyonu düşünüldüğünde bu başarı daha iyi algılanacaktır. Korolar genellikle halk

kültürünün önemli numunelerinden olan anlatı geleneğinin meddahlık, orta oyunu gibi türleriyle kaynaşarak anlatım biçimi olarak verilmiştir. Böylece yazar, vurgulamak istediği dramatik iletiyi verirken koro anlatı geleneği senteziyle kurulan bu kombinasyondan istifade etmiştir. Özellikle Genç Osman adlı oyundaki Lehistan Seferini anlatan Yeniçeriler ve halkın şekillendirdiği koro bu açıdan oldukça işlevseldir.

Oflazoğlu'nun oyunlarında ele alınan dönemin veya sosyal kesitin kültürü/tavru ve niteliği ile ilişkili sanatsal faaliyetler bir motif olmaktan çok vazifeli olarak kullanılmıştır. Yazar, oyunlarında genellikle şiir ve musiki sanatını ön plana çıkararak bunları bir haz vesilesi olmaktan ziyade kimi zaman yönlendirici güç olarak kimi zamanda bireyin meşakkatlerinden veya ruhu parçalayarak özgüvenin oluşmasını engelleyen korkularından arınmasını sağlayan tinsel bir terapi olarak kullanmıştır. Özellikle IV. Murat'ta padişahın şiirle hedefini belirlemesi ve musikiyle korkuları neticesinde dağılan benliğini toparlaması bu anlamda önemlidir. III. Selim Kılıç ve Ney'de ise musiki sanatkar ruhlu padişahın sığınağı olmuştur. Yazarın hemen tüm oyunlarında ele alınan sosyal kesitin tavrını yansıtacak seviyede şiir ve musiki yer alır. Genç Osman'da öze yani Anadolu'ya dönüş hareketini başlatan, çağına göre reformist fikirleri olan padişahın Yunus Emre şiirleriyle sıkıntılarını dile getirmesi ve kendini sanatla ifade etmesi önemlidir. Yine Elif Ana'dan konu gereği halk kültürünün önemli numunelerinden olan ninni, Behiye'nin özlemlerini yansıtarak vazifesini ifa etmiş olur.

Oflazoğlu'nun oyunlarında ön plana çıkan kadınlar hemen her zaman tutkulu karakterlerdir. Yazar, bu kadınları kimi zaman oyunlarının başkarakteri olarak kurgularken kimi zaman da olayın seyrini belirleyecek önemli şahıslar olarak oyunlarına yerleştirmiştir. Tutkularıyla ön plana çıkan bu kadınlar genellikle olumsuz tipler olarak sahneye taşınmıştır. Yazar, bu kişilere daha çok tragedyalarında yer vermiştir. Çünkü bu karakterler eylemleriyle, tavırlarıyla trajik unsurun hazırlayıcısı olmuşlardır. Bunlardan Hürrem Sultan, Osmanlı'nın en güçlü padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi olmasına rağmen iktidar tutkusunun buyruğuna girmiş ve belki bu tutkusunu Kösem gibi yeşertememiş; fakat Kanuni'nin trajedisinin hazırlayıcısı olarak olayların seyrini belirlemiştir. İktidar Üçlemesi'nde ise Kösem, Sultan Murat ile Deli İbrahim'in trajik sonunun hazırlayıcısı olarak

işlenmiş; ancak Kösem Sultan'da ise iktidar tutkusu neticesi insani değerlerini kaybeden Kösem Sultan'ın trajedisi yansıtılmıştır.

Oflazoğlu, modern tiyatro anlayışının tesiriyle olsa gerek sıradan insanı da tragedyalarına taşır. Elif Ana adlı oyununda Elif Ana şahsında yozlaşmaya karşı duran bir annenin trajedisi yansılır. Keziban'da ise intikam duygusunu tutkuya dönüştüren ve bu uğurda evlatlarını hatta torununu ve onun çocuğunu kan davasına sürükleyen Keziban'ın trajik öyküsü yansıtılır.

A Turan Oflazoğlu tragedyalarında oyunun seyrini belirleyen kadınların ruh hallerini ve tavırlarını yansıtmak maksadıyla onların psikolojilerini doğuran sosyal şartları da göstermiştir. Bu nedenle seyirci bu karakterlerin davranışlarının nedenselliğini algılamakla kalmaz; onların gelecekteki davranışlarını da öngörebilir. Keziban'ın Ali'nin ölümünden sonra intikam tutkusunu doğacak torununu aşılama düşüncesini dile getirmesi gibi. Ya da Hürrem'in Fatih Kanunnamesini ortadan kaldırmaya gücü yetmediği zaman çeşitli manipülasyonlarla üvey oğlu Şehzade Mustafa'nın katline sebep olacak süreci başlatılacağına öngörülebiliyor olması gibi. Ancak olayın seyrinde önemli bir etkisi olmayan kadınlar silik şahsiyetler olarak işlenmiştir. Bunlar sadece kahramanın bir cephesinin aydınlatılması maksadıyla oyunun dokusuna yerleştirilmiştir. IV. Murat'taki Dilfigar, Sultan Murat'ın insani yönünden gösterilmesi ve halkın içinde bulunduğu durumdan sultanın haberdar edilmesi maksadıyla oyuna yerleştirilmiştir. Bunun dışında olayın seyrinde etkin değildir. Yine Sinan'daki Gülruh, bu türden karakterlerdir.

Oflazoğlu, oyunlarında kadını; anne, sevgili ya da eş konumunda erkeğin sükun bulduğu sığınak olarak yansıtmaya çalışmıştır. Yazarın bu tavrında geleneksel Türk aile yapısının rolü vardır. Türk toplumunda Batı'dakinin aksine anaç tarafıyla ön plana çıkan kadın imajı fedakarlık, şefkat gibi ulvi kavramlarla anlamlandırıldığından olsa gerek, ağıt ve türkü gibi bireyin acısını dile getiren türlerde sesleniş hep anayadır. Bu düşünce kültürümüzün ürünü olan tüm sanatsal türlerde ifadesini bulmuştur. Bundan ötürü yazar, kadın olgusunu sükun kaynağı olarak işler. Yavuz Selim, Kanuni Süleyman, III. Selim Kılıç ve Ney, Cem Sultan'da anne, eş ya da sevgili olarak erkeğin kadın karakterlere sığındığı ve onlarda huzur buldukları görülür.

A. Turan Oflazoğlu'nun oyunları yapısal açıdan değerlendirildiğinde duru Türkçe'nin oyunlarına bütünüyle nüfuz ettiği görülür. Yazar, oyunlarda günümüz seyircisini düşünerek hangi dönem ya da hangi sosyal yapıyı ele alırsa alsın seyircinin algılama problemi yaşamayacağı bir dil kullanır. O, şive taklidine düşmeden ve dönemi yansıtmak adına canlı dil içinde yaşama imkanı bulamayan kelimelere yer vermeden oyunlarını oluşturma başarısını gösterir. Bu başarının ardında her şeyden önce yazarın geçmişten itibaren toplumun hemen her kesiminde yaşayan Türkçeye vakıflığı ve onu kullanma becerisi vardır. Yazar, bu bilgisini edebi yeteneği ile işleyerek, oyunlarını zengin ve canlı bir Türkçeyle oluşturur. Onun oyunlarındaki halk kültürünün önemli numunelerinden olan atasözleri, deyimler, şiirden süzülerek özlü söz niteliği kazanan mısralar, ninniler, türküler, ağıtlar ve oyunun konusunun geçtiği döneme ait şiirler, şarkılar zengin bir oyun dili olarak yerini alır. Yazar, oyunlarında tarihi kişiliklerin şiirlerine yer verirken günümüz seyircisini düşünerek bunları, şiirselliğini bozmadan yaşayan Türkçeyle ifade etme başarısı gösterir. Ancak musiki parçalarıysa oyunun sahneleneceği düşünülerek ezginin dokusunun bozulmaması için olduğu gibi alınmıştır.

Yazarın bir başka hassasiyeti de dil ile karakterin tavrı arasındaki bütünleşmedir. O, oyunlardaki kişileri mensubu oldukları sosyal tabaka ve kültürlerini dikkate alarak konuşturur. Özellikle Elif Ana, Keziban gibi köy oyunlarındaki karakterlerin konuşmaları ile kültürel birikimleri, eğitim durumları ve statüleri arasındaki örtüşme bu manada önemlidir. Yazar, aynı tavrı Genç Osman, Yine Bir Gülnihal ve Kösem Sultan gibi konusunu tarihten alan oyunlarda sergiler. Bir padişah hanedan üyesinin gerekliliği gibi hareket eder, konuşur eyleme girer. Bir yeniçerinin ise aklında sefer ve seferden elde edeceği ganimet, ödül olarak verilecek olan bahşiş vardır. Bağlılık göstermesi gerekir. Şartlar ne olursa olsun Padişaha bağlılık şarttır. Çünkü o bu doğrultuda yetiştirilmiştir. Genç Osman'da Padişah'ın tüm düşüncelerine rağmen onu öldürmeyi göze alamazlar. Çünkü padişah kanı haramdır ve bu vebalin altından kalkılamaz. Yeniçeri padişahın dini temsil görevini de bilir. O, padişahın kuludur ve ona hizmet gerekir.

Oflazoğlu, oyunlarında halk kültürü ürünlerine de önemli ölçüde yer vermiştir. Yazar, oyunlarında masal, orta oyunu, meddahlık gibi halk kültürünün önemli ürünlerini motif olmaktan ziyade çoğunlukla bir anlatım-ifade biçimi olarak

kullanmıştır. Böylece hem oyunun anlatımı teknik anlamda zenginleşmiş, hem bu türlerin eğitici ve öğretici gücünden yararlanılarak dramatik etki daha etkileyici bir biçimde verilmiş, hem de dil-tavır ilişkisi bağlamında oyunun çözümlenmesine katkı sağlanmıştır. Bu nedenle olsa gerek yazar, oyunlarında sözünü bazen bir meddaha ya da soytarıya emanet etmiştir. Bazen de halkın yakarışlarını ya da şikayetlerini bir orta oyunu formatında seyirciye sunmuştur. Genç Osman'daki Soytarı, IV. Murat'taki Bekri, Kösem Sultan'daki Tıfli bu türden karakterlerdir. Oflazoğlu, halk seyirlik oyunlarını ise bazen oyunun kahramanını yönlendirmek ve durumun trajikomikliğini vermek, bazen de bir hadiseyi anlatmak için kullanılır. Elif Ana'daki Köse Oyunu, oyunla gerçeğin karışması neticesinde olayın anlatılmasında kullanılır. Genç Osman'daki yeniçerilerin Lehistan Seferini orta oyunu şeklinde anlatmaları ise oyunun, vakanın taşıyıcısı olması yanında trajikomiğin verilmesinde de kullanılmış olması bakımından dikkat çekicidir. Bilindiği gibi halk seyirlik oyunları mesaj kaygıları bir yana atılacak olursa, insanları eğlendirmek maksadıyla sahnelenir. Oysa yeniçerilerin mağlup oldukları bir savaşı orta oyunu formunda anlatılması trajikomik bir hadisedir.

A. Turan Oflazoğlu, Türkçenin kullanım zenginliğini tiyatrodaki büyük bir ustalıklarla değerlendirmiş bir oyun yazarımızdır. Oyunlarında kullandığı dilin çeşitli kuşaklar tarafından kolayca anlaşılabilmesini amaç edinmiştir.

Oyunlarında insan, milli ve evrensel olana yer vermesiyle büyük bir öneme sahip olan Oflazoğlu'nun bu oyunlarında oyun kişisi olarak, insanın iç dünyasının nasıl ele alındığı, toplum karşısında insanın iç ve dış tepkilerinin, tavırlarının değerlendirilmesinde nasıl bir sonucun ortaya çıkacağı bu çalışmamızda irdelenmiştir.

Tragedya yazarı olan ve trajik unsurun ortaya çıkması için en elverişli zemin olarak bireyin var olma çabasını iktidar mücadelesi şeklinde kurgulayan Turan Oflazoğlu'nun en önemli cephesi sloganik söylemlerden uzak durmak suretiyle sanattan taviz vermeden milli benliği yüceltme çabası olarak kendini gösterir. Yazar, milli benliğin yaratıcısı olarak toplumların geçmişlerini dolayısıyla tecrübelerini gördüğünden olsa gerek, oyunlarının önemli bir kısmının konusunu Türk tarihinden almıştır. O, konusunu tarihten ve mitolojiden alan oyunları dışında köy hayatını ve soyut konuları ele aldığı oyunlarında da bireyin açmazları etrafında kan davası,

toplumun kadın algısı, özgürlük, adalet, din ve dış göç gibi toplumsal meseleleri irdelemiştir. Ofazoğlu, tercihini çoğunlukla tragedya türünden kullanmasına rağmen komedi türünü de ihmal etmemiştir; ancak onun komedi türündeki oyunlarının güldürü sahnelerine dikkat edilecek olursa kara mizah yerine trajikomiğin yakalanmaya çalışıldığı görülür.

Ofazoğlu'nun dil düzeyindeki ustalığı oyunlarının çok sayıda seyirci ve okur tarafından benimsenmesini sağlamanın yanında, toplum içindeki ve birey konumundaki insanın gerçeklerini yansıtan göstergeleri oluşturma yolunda da önemli bir etken olmuştur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Adalı, Oya, *Yüksek Öğretimde Yazılı ve Sözlü Anlatım*, Aydın Yayınevi, İzmir 1982.
- Akdoğan, Yaşar, *Türk Dili Yazılı- Sözlü Anlatım Bilgisi*, Beşir Kitabevi, İstanbul 2005.
- Akalın, Mehmet, *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*, Yüksek Öğretim Kurulu Yayınevi, Ankara 1994.
- Aksan, Doğan, *Anlambilim ve Türk Anlambilimi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1971.
- Aksan, Doğan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Atatürk Kültür ve Dil Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- And, Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1971.
- And, Metin, *Elli Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1974.
- And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1972.
- Arıkan, Yılmaz, *A' dan Z' ye Tiyatro Klavuzu*, Pozitif Yayınları, İstanbul 2006.
- Aristoteles, *Poetika*, (Çeviren: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- Ataç, Nurullah, *Günlerin Getirdiği*, Can Yayınları, Ankara 1989.
- Bentley, Eric, *The Life OF The Drama*, Atheneum, (Çeviren: Bünyamin Aydemir), New York 1979.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1971.
- Binyazar, A., *Yazın ve Bilim Dilimiz*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1978.
- Brockett, Oscar, *Tiyatro Tarihi*, (Çeviren: İnönü Bayramoğlu), Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Bülbül, A. Rıdvan, *Yazılı Anlatım ve Yazı Türleri*, Nobel Yayınları, Ankara 2000.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatronun ABC si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1992.
- Çapan, Cevat, *Değişen Tiyatro*, Metis Yayınları, İstanbul 1992.
- Çelebi, Erkan, *Dünya Tiyatrosu*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul, 1992.

- Cuddon, J.A., *A Dictionary of literary Terms*, (Çeviren: Engin Kısmet), London: Penguin Books, 1982.
- Efe, Fehmi, *Göstergebilimsel Açıdan Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Egri, Lajos, *Piyas Yazma Sanatı*, (Çeviren: Suat Taşer), Papürüs Yayınları, Ankara 1996.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul 2004.
- Ergin, Muharrem, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınları, İstanbul 2000.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1997.
- Euripides, *Alkestis*, (Çeviren: Ahmet Hamdi Tanpınar), Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1965.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları, İstanbul 1968.
- Fuat, Mehmet, *Tiyatro Tarihi*, MSM Yayınları, İstanbul 2000.
- Gencer, Nejat, *Dilbilgisi*, Ayraç Yayınevi, Ankara 2001.
- Herringer, H., *İnterkulturelle Kommunikation*, A Francke Verlag, (Çeviren: Halis Gündüz), Tübingen u. Basel 2004.
- Jung, C.G., *Analitik Psikoloji*, (Çeviren : Ender Gürel), Payel Yayınları. İstanbul 1997.
- Kaplan, Mehmet, *Kültür ve Dil*, Dergah Yayınları, İstanbul 2009.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergah Yayınları, İstanbul 1987.
- Karakaya, Talip, *Jean Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Elis Yayınları, İstanbul 2004.
- Kefeli, Emel, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- Keller, R., *Sprachvandel, Vonder unsichtbaren Hand in der Sprache*, (Çeviren: Halis Gündüz), Tübingen u. Basel 1994.
- Kudret, Cevdet, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1962.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Nutku, Hülya, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985.
- Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998.
- Nutku, Özdemir, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.
- Nutku, Özdemir, *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yayınları, İstanbul, 1960.

Nutku, Özdemir, *Tiyatro Yönetmenin Çalışması*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1974.

Nutku, Özdemir, *Yaşayan Tiyatro*, Simurg Kitabevi, Ankara 1976.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, “Tiyatro Dili Üzerine Düşünceler”, *Türk Dili*, İstanbul 1951.

Chekhov, Anton, “Letters on the Short Story”, *The Drama and other Literary Topics*, Selected and Edited by Louis S. Friedland, Minton, Balch Co., New York, 1924, (Aktaran: “Oyun Yazarlarına Ögüt”, (Çeviren: Cevat Çapan), *Türk Dili Dergisi*, Tiyatro Özel Sayısı, Cilt: XV, Sayı:178, İstanbul 1966.

Oflazoğlu, A. Turan, *Moliere*, Cem Yayınları, İstanbul 1999.

Oflazoğlu, A. Turan, “*Mutlak Avcıları*”, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2001.

Ortaylı, İlber, *Gelenekten Geleceğe*, Timaş Yayınları, İstanbul 2009.

Özakman, Turgut, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1998.

Özdemir, Emin, *Yazınsal Türler*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994.

Özkan, Mustafa, *İnsan, İletişim ve Dil*, 3F Yayınları, İstanbul 2008.

Özkırımlı, Attila, *Dil ve Anlatım*, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994.

Özakman, Turgut, “Pazartesi-Perşembe’nin Dili” *Ölümünün 20. Yılında Musahipzade Celal*, Ege Üniversitesi-İzmir Devlet Tiyatrosu Yayınları, İzmir 1980.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du Theatre*, (Çeviren: Engin Kısmet), Paris: Editions Sociales, İstanbul 1987.

Pılandı, Hülya, *Sözlü ve Yazılı Anlatım*, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1998.

Ruhlen, Merritt, *Dilin Kökeni*, Hece Yayınları, Ankara 2006.

Şener, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1972.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Basımevi, İstanbul 1988.

Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, (Çeviren: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1990.

Vardar, Berke, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1982.

Zıllıoğlu, Merih, *İletişim Nedir?*, Cem Yayınevi, İstanbul 1993.

Zum, Schriften, *Theater I in Gesamlte Werke* 15, (Çeviren: Halis Gündüz), bei Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main 1963.

MAKALELER

Aksan, Doğan, “Dilbilim Açısından Şiir”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1974.

Aksal, Sabahattin Kudret, “Oyun Kişilerinin Dili Üzerine”, *Türk DiliDergisi*, İstanbul 1954.

Aktaş, Şerif, “Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı 38, İstanbul 1996.

And, Metin, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, *Türk Dili Dergisi*, Sayı 313, İstanbul Ekim 1977.

Asena, Orhan, “Öz Türkçe ve Tiyatro”, *Dernek Dergisi*, İstanbul Kasım 1961.

Ataç, Nurullah, “Dergilerde”, *Türk Dili Dergisi*, Sayı 30, İstanbul 1953.

Balkanlı Ayşe Mine, “4. Murat Sahnede Canlanıyor”, *Radikal Kitap*, İstanbul Mart 2005.

Enginün, İnci, “Sevgi Hakanı”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1994.

Enginün, İnci, “Turan Oflazoğlu Tiyatrosu”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I Tiyatro*, Ankara 2007.

Kudret, Cevdet, “Oyun Dili”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1960-1961.

Mungan, Murathan, “Tiyatroda Kişileştirme Sorunu”, *Tiyatro* 76, İstanbul 2003.

Nutku, Özdemir, “Tiyatroda Dil ve ‘Tavır’ Sorunu”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1970.

Nutku, Özdemir, “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi” *Türk Dili Dergisi* İstanbul 1978.

Oflazoğlu, A. Turan, “Dil ve Tiyatro”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, İstanbul 1985.

Oflazoğlu, A. Turan, “Her Şeyden Önce Oyun”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1997.

- Oflazoğlu, A. Turan, “Hölderlin ve Tanrılar”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1986.
- Oflazoğlu, A. Turan, “Tiyatroda Evrensellik”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1991.
- Oflazoğlu, A. Turan, “Tragedya Sanatı”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1987.
- Oflazoğlu, A. Turan, “Tiyatroda Anlam”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul 1989.
- Ozankaya, Özer, “Toplumsal Davranışların Bilimi: Sosyal Psikoloji”, *SBF Dergisi*, İstanbul Haziran 1968.
- Özakman, Turgut, “Oyun Dili”, *Değişim Dergisi*, 15 Aralık 1961.
- Özdoğru, Nüvit, “Tiyatromuzun Dili”, *Cumhuriyet Gazetesi*, İstanbul 23 Eylül 1971.
- Taşer, Suat, ‘Öyle Bir Dünya ki’, *Seçilmiş Hikayeler Dergisi*, İstanbul 1956.
- Töre, Enver, “Güzel Bir Tragedya Örneği: Cem Sultan”, *Türk Dili Dergisi*, İstanbul Haziran 1996.
- Tunçel, Ayşe Ulusoy, “Türk Edebiyatında ‘Manzum Tiyatro’ Formunun Doğuşu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2007.
- Yeats, W.B., “Arınak”, (Çeviren: A. Turan Oflazoğlu) *Türk Dil Dergisi*, İstanbul Ocak 1991.

OYUNLAR

- Akarçay, Ayça, *Bernard Maries Koltes Seçme Oyunlar “Roberto Zucco”*, Dost Kitapevi, Ankara 2003.
- Anday, Melih Cevdet, *Mikado’nun Çöpleri Toplu Oyunları-1*, Adam Yayınları, İstanbul 1987.
- Aristophanes, *Eşek Arıları (Yargıçlar)*, (Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1988.
- Brecht, Bertolt, *Bay Puntilla ile Uşağı Matti*, (Çeviren: Adalet Cimcoz), İzlem Yayınları, İstanbul 1965.
- Gogol, Nikolay, *Müfettiş*, Adam Yayınları, İstanbul 1991.
- Moliere, *Hastalık Hastası*, Karınca Yayınları, İstanbul 2003.
- Plautus, *Palavracı Asker*, (Çeviren: Türkan Tunca), Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1964.
- Platon, *Kratlyos*, (Çeviren: Cenap Karakaya), Sosyal Yayınları, İstanbul 2000.
- Shakespeare W., “Önsöz”, *Venedik Taciri*, (Çeviren: Nurettin Sevin), Maarif Basımevi, Ankara 1958.

- Sophokles, *Antigone*, (Çeviren: Sabahattin Ali), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Sophokles, *Kral Oidipus*, (Çeviren: Bedrettin Tuncel), MEB. Yayınları, Ankara 2001.
- Wesker, Arnold, *Kökler*, (Çeviren: Cevat Çapan), Kuzey Yayınları, Ankara 1985.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Keziban*, İz Yayınları, İstanbul 2001.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Allah'ın Dediği Olur*, İz Yayınları, İstanbul 2001.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Elif Ana*, İz Yayınları, İstanbul 2001.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Gardiyan*, İz Yayınları, İstanbul 2001.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Dörtbaşımamur Şahin Çakırpençe*, Kültür B. Yayınları, Ankara 1991.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Atatürk Kurtuluş Savaşına Başlıyor, Türk Dili Dergisi*, İstanbul Temmuz 1985.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Mütarekeden Büyük Taarruza*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Bizans Düştü Fatih*, Cem Yayınları, İstanbul 1981.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Cem Sultan*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul 1993
- Oflazoğlu, A. Turan, *Yavuz Selim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Kanuni Süleyman*, Yüksek Öğretim Kurulu Matbaası, Ankara 1997.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Genç Osman*, Kültür Bak. Yayınları, Ankara 1994.
- Oflazoğlu, A. Turan, *IV. Murat*, Ağaoğlu Yayınları, İstanbul 1987.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Deli İbrahim*, Adam Yayınları, İstanbul 1983.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Kösem Sultan*, İz Yayınları, İstanbul 2002.
- Oflazoğlu, A. Turan, *III. Selim Kılıç ve Ney*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Yine Bir Gülnihal*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Topkapı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1992.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Çağrı*, Türk Dili Dergisi, İstanbul 1990.
- Oflazoğlu, A. Turan, *Olimpiyat*, Türk Dili Dergisi, Mart 1987.

Oflazoğlu, A. Turan, *Güzellik İle Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1986.

Oflazoğlu, A. Turan, *Şenlik*, Türk Dili Dergisi, İstanbul Ekim 1990.

Oflazoğlu, A. Turan, *Korkut Ata*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1998.

Oflazoğlu, A. Turan, *Sokrates Savunuyor*, İz Yayıncılık, İstanbul 2001.

İNTERNET

Edebi Dil, 17.06. 20011, [http: //siir.gen.tr/siir/c/Cahit_kulebi/hikaye.htm](http://siir.gen.tr/siir/c/Cahit_kulebi/hikaye.htm)

Edebi Dil, 17.06. 20011, [http: //siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/sisler_bulvari.htm](http://siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/sisler_bulvari.htm)

Edebi Dil, 17.06. 20011[http: //siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/ben_sana_mecburum.htm](http://siir.gen.tr/siir/a/attila_ilhan/ben_sana_mecburum.htm)

Öndeyiş, 08.07. 20011, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

Tirad, 09.07.2011, <http://www.tiyatronline.com/sozlukt.htm>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mustafa BİLİRDÖNMEZ
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 25.12.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Sanat Dalını 2002-2006 yılları arası tamamladı.
Y. Lisans Öğrenimi	2008-2011 yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Tiyatro Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu 2006
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	2008 yılından itibaren Erzurum Bölge Eğitim ve Araştırma Hastanesi'nde Basın ve Halkla İlişkiler Birimi'nde çalışmaktadır.
İletişim:	0442 232 62 48
E-Posta Adresi	mustafabilirdonmez@gmail.com
Tarih	19.08.2011