



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Tiyatro Anasanat Dalı

AŞIKLIK GELENEĞİNİN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ VE BİR UYGULAMA

Sercan ÖZİNAN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Tiyatro Anasanat Dalı

AŞIKLIK GELENEĞİNİN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ VE BİR UYGULAMA

Sercan ÖZİNAN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

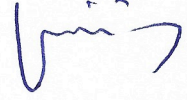
Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Sercan Özınan tarafından hazırlanan 'Aşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ve Bir Uygulama' başlıklı bu çalışma 13.09.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Dr. Güzin Evliyaoğlu

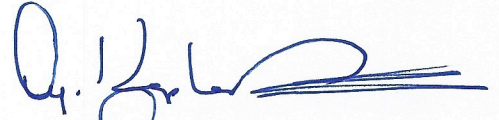


Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Dr. Türel Ezici



Jüri Üyesi

Prof. Dr. Ayten Kaplan



Jüri Üyesi

Doç. Dr. Selçuk Göldere



Jüri Üyesi

Doç. Dr. Abdülkadir Çevik



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bursa’da lisans eğitimi alırken başladığım üniversite tiyatrosunda teorik ve pratik yönden birçok şeyi hem deneme hem de tartışma fırsatı bulmuştum. Dört sene gibi bir süre içerisinde şimdi bile çoğu zaman faydalandığım tecrübeler edindiğimi söylemek yanlış olmayacaktır. Ardından Haliç Üniversitesi’nde başladığım tiyatro yüksek lisans programındaki değerli hocalarımla, tiyatro sanatı ile ilgili hem eğitim hem de sanat etiği yönünden bana aktardıkları şeylerin katkısı büyüktür. Yüksek lisans dönemimde tanışma ve çalışma fırsatı bulduğum Eugenio BARBA ise kendi kuramı olan tiyatro antropolojisi hakkında bilgi edinmemi sağlamış, ritüel ve kültürel araştırmalarına olan eğilimimi belirleyen kişi olmuştur.

Hacettepe Üniversitesi’nde başladığım eğitim sürecinde kültürel çalışmalar üzerine ufkumu açan, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, üzerindeki akademik yükün ağırlığına rağmen tüm sorunlarıma çözüm üreten ve yönlendiren değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof. Dr. Türel EZİCİ’ye;

Sanatta yeterlik eğitimim boyunca derslerini aldığım değerli hocalarımla Sayın Doç. Dr. Selçuk GÖLDERE’ye, Sayın Prof. Dr. Beliz GÜÇBİLMEZ’e, Sayın Prof. Dr. Tülin SAĞLAM’a, Sayın Prof. Dr. Selda ÖNDÜL’e, Sayın Doç. Dr. A.Kadir ÇEVİK’e, Sayın Prof. Dr. Güzin YAMANER’e ve Sayın Prof. Dr. Mukadder YAYCIOĞLU’na;

Sanatta yeterlik sınavımda bana yardımcı olan değerli öğrencilerim Asya ÖZKÖK’e, Kamil Can DENİZMAN’a, Özkan ÖZİPEK’e ve Ferhat AKGÜN’e;

Ankara’ya geldiğim zamanlar evlerinin kapılarını bana açan kuzenim sevgili Şüheda SAKLIOĞLU’na ve dostlarımla Aytek ŞAYAN ve Bilal YILDIRIM’a;

Aşıklık geleneğini hem Türkiye’de hem de dünyanın birçok ülkesinde tanıtan ve yaşatan, tezimin oluşmasında büyük pay sahibi olan Sayın Maksut (Feryadı) KOCA’ya;

Sanat çalışmamda büyük bir özveri ile emek veren arkadaşlarımla Abdurrahman MERALLI’ya, Berker Mehmet KORKMAZ’a, Rabia KİP’e ve Ömer Faruk ÇİÇEK’e;

Bağlamaları temin etmede bize yardımcı olan ve müzikal anlamda bize destek olan Sayın Öğr. Gör. Dilan AKINCI’ya;

Sanatta yeterlik eğitimi boyunca yoldaşım olan, sınıf arkadaşlığından öte bir ağabey gibi desteğini esirgemeyen Arş. Gör. H. İrfan BUZCU’ya;

Sevgisini ve desteğini her daim hissettiğim eşim Ece ÖZİNAN’a;

ve Aileme gönülden teşekkürü borç bilirim.

Aşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ve Bir Uygulama

Danışman: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Yazar: Sercan ÖZİNAN

ÖZ

Bu sanat çalışmasında; çağdaş sanat uygulamalarında yeniden yorumlanan yerel kültür mirasının tiyatro sahnesine taşınmasının bir devamı olarak, Anadolu coğrafyasının köklü sözlü geleneklerinden olan ‘aşıklık geleneği’ tarihsel ve edebi konumu, form ve icra özellikleri bakımından incelenmiş; bu geleneğin bir parçası olan ‘hikaye anlatıcılığı’ nın tiyatral karşılığı, tiyatro antropolojisinin Batılı oyunculuk metodolojilerine sunduğu analitik yöntemlerin ışığında değerlendirilmiştir. Elde edilen verilerle Dede Korkut’un ‘Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyunu Beyan Eder’ öyküsü uygulama olarak modern bir anlatıya dönüştürülmüş ve sahne uygulaması gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca çalışmada Batılı konvansiyonel eğitimden gelen oyuncularla; usta-çırak geleneği ile aktarılan aşıklık tarzının sunduğu ifade olanakları bir araya getirilerek melez bir gösterim biçimi yaratılmıştır. Sonuç olarak; Batılı gösterim çözümlene teknikleriyle birleştirilen geleneksel kültürel etkinliklerin gösterimin içeriğine katkı sağladığı, bunun yanı sıra geleneğin kendisiyle karşılaştırıldığında, yerel kültürün ve kültür değerlerinin tarihin akışı içinde sürekliliğinin devamında değişimin gerekliliği kadar, farklı biçim ve sunum arayışlarında deneyimin de önemli olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Aşıklık geleneği, tiyatro antropolojisi, ritüel, Dede Korkut, oyuncu.

The Tradition Of Ashiq From The View Of Theatre Anthropology And A Practice

Supervisor: Prof. Dr. Türel EZİCİ

Author: Sercan ÖZİNAN

ABSTRACT

In this art study; as a continuation of the local cultural heritage - which is re-interpreted in modern art practices - being carried onto the theatre stage, the "ashiq tradition" which is one of the deep-rooted oral traditions of Anatolian geography has been examined in terms of its historical and literary position, its form and its performance characteristics; and the theatrical equivalent of the "story-telling", which is part of this tradition, has been evaluated in the light of the analytical methods that theater anthropology provides to Western acting methodologies. With the information obtained, Dede Korkut's story 'Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyunu Beyan Eder' (*The Story of Segrek: Son of Ushun Koja*) has been turned into a modern narration as application and its stage application has been realized.

In addition, a hybrid form of performance has been created by combining the expression possibilities presented by the ashik style conveyed through the master-apprentice tradition with the actors coming from the Western conventional education. In conclusion; it has been found that the traditional cultural activities combined with Western performance analysis techniques contribute to the performance content, and also that, when compared to the tradition itself, the change is a requirement for maintaining of the continuity of local culture and cultural values within the flow of history, and experience is also important in seeking different forms and presentations.

Key Words: Tradition of ashik, theatre anthropology, rituel, Dede Korkut, performer.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
TEŞEKKÜR	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: AŞIKLIK GELENEĞİ.....	4
1.1. Aşıklığın Kökeni ve Tarihsel Gelişimi.....	4
1.1.1. İslamiyet Öncesi Aşıklık Geleneği.....	6
1.1.2. İslamiyet Sonrası ve Günümüzde Aşıklık Geleneği.....	9
1.2. Aşık ve Edebiyatı.....	12
1.2.1. Aşık Edebiyatının Kaynakları.....	13
1.2.2. Aşıkların Eğitimi	17
1.3. Aşıklık Geleneğinin İcrası ve Özellikleri.....	20
1.3.1. Mekan – Kitle Özellikleri.....	22
1.3.2. Gösterim Özellikleri	24
1.4. Anlatı Geleneği ve Bir Anlatıcı Olarak Aşık	28
1.5. Aşıklık Geleneğinde Kadınlar	32
1.6. Aşık Maksut Feryadi ile Söyleşi ve Halkalı Aşıklar Otağı İzlenimleri.....	35
1.6.1. Aşık Maksut Feryadi ile Söyleşi	35
1.6.2. Halkalı Aşıklar Otağı İzlenimleri.....	39
BÖLÜM 2: TİYATRODA ANTROPOLOJİK YAKLAŞIMLAR.....	43
2.1. Victor Turner ve Roland Grimes.....	43
2.2. Tiyatroda Ritüel Araştırmaları.....	51
2.2.1. Richard Schechner'in Çalışmaları.....	52
2.2.2. Ariane Mnouchkine'in Çalışmaları	54
2.2.3. Peter Brook'un Çalışmaları.....	58
2.3. Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi.....	61
2.2.1. Tiyatro Antropolojisinin Oyunculuk Sanatına Yaklaşımı	63
2.3. Tiyatro Antropolojisinde Beden Dramaturgisi	69
2.4. Aşğın Gösteriminde Bedensel İfade.....	71
2.4.1. Beden Kullanımı	72
2.4.2. Ses Kullanımı	74

BÖLÜM 3: DEDE KORKUT'UN 'UŞUN KOCA OĞLU SEĞREK' ÖYKÜSÜ	76
3.1. Uşun Koca Oğlu Seğrek Öyküsünün Yeniden Yazımı ve Yorumu	76
3.2. Uşun Koca Oğlu Seğrek: Gösterim Metni ve Dramaturgisi	77
3.2.1. Metnin Öz Özellikleri.....	77
3.2.2. Metnin Yapı Özellikleri.....	79
BÖLÜM 4: 'UŞUN KOCA OĞLU SEĞREK' REJİ DEFTERİ	82
4.1. Dramaturgi Tercihi ve Reji Yaklaşımı.....	82
4.2. Çevre Düzeni ve Işık	83
4.3. Görsel Öğeler	83
4.4. Kostüm Yorumu.....	84
4.5. Mekân Kurulumu.....	84
4.6. Görev Dağılımı.....	85
4.7. Oyunculuk Çalışmaları.....	85
4.8. Reji Defteri Orta Bölüm	87
4.9. Prova Günlüğü	116
SONUÇ	125
KAYNAKLAR	130
EK1. Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyunu Beyan Eder (Orjinal Öykü).....	134
EK2. Uşun Koca Oğlu Seğrek Gösterim Metni.....	144
EK3. Figürler	152
EK4. Afiş	154
EK5. Kostüm Çizimleri.....	155
EK6. Çevre Düzeni.....	156
Etik Komisyonu Onay Bildirimi	157
Etik Beyan	158
Orjinallik Raporu.....	159
Originality Report	160
Yayınlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı	161

TABLÖLAR DİZİNİ

1.1. Aşıklık Geleneğinin Öğeleri.....	49
1.2. Gösterim Metninin Aşıklık Geleneğinin Kurallarına Göre Dizilimi.....	77



GİRİŞ

İngiliz tiyatro yönetmeni ve kuramcısı Edward Gordon Craig (1872-1966) tiyatro sanatını görsel bir sanat olması gerektiği konusunda, onu oluşturan tüm bileşenlerin ortak bir paydada bulunması gerektiğini savunur. Ona göre ışık, müzik, dekor, ses ve oyuncu yani sahnede bulunan her bir öge birbirinden üstün bir konumda olmamalıdır. Eylemleri aktarmakla yükümlü olan oyuncu ise yazar ile yönetmen arasında kendisini tinsel olarak beslemeli, böylece özgün olmayı amaçlamalıdır. Antik Yunan oyuncularının bu konuda ne kadar iyi olduklarını şu sözlerle belirtir:

Bu gösterme ve gizleme sanatı dedikleri sanatın o diyarda o kadar büyük ruhani bir kudreti vardır ki dinlerinde en büyük rolü bu oynar. Bundan cesaretin ve zarafetin kudretinden bir şeyler öğrenebilmeliyiz, çünkü bir temsile bedenî ve ruhî bir tazelik hissi duymadan bakmak kabil değildir. (Craig, 1948, s.88)

Craig'in oyuncu üzerine yaptığı tartışma kimi zaman soyut veya sembolik olarak anılsa da, aradan geçen zaman içerisinde 'kusursuz bir tiyatro' yaratmak adına yeni tartışmaların doğması, Craig'in savlarını doğrular niteliktedir.

1800'lü yılların sonlarında Avrupa'da sanayi devriminin etkisiyle ortaya çıkan sosyo-ekonomik çatlakların toplumları derinden etkilemesi ve art arda gerçekleşen savaşların kaotik yansımaları, tüm sanatları içerik ve biçim olarak yeniden tartışmanın kapısını aralamıştır. Özellikle avangart akımların pozitivizm etkisiyle araçsallaşan akla karşı ortaya koyduğu eleştirel perspektiften eski biçimin iptaline kadar varan radikal biçim önerileri, geniş bir sanatçı çevresi tarafından benimsenmiştir. Ancak akımların biçimsel olanı dayatması, bir zaman sonra bazı tiyatro insanlarını farklı bir arayışa doğru itmiştir. Bu arayış; tiyatro sanatının ilk çağlardaki gibi özgün, insanın varoluştan gelen tinselliğini göz ardı etmeyen yeni bir düşüncenin oluşumuna ön ayak olmuştur. Ek olarak bu arayışta; Craig'in yalnızca oyuncu üzerinden belirttiği tinsel olanı da gösterme eğilimi geliştirilerek, seyirci de bu tartışmanın merkezine alınmıştır.

Gerilim dolu İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tiyatro sanatının yeni bir dil oluşturma gayreti, kuşkusuz insanın bu yıkıcı ve yok edici nefretini sağaltmak istemesi doğal karşılanabilir. Peki bu sağaltımın kaynağı 'ne' ve 'nasıl' olmalı? Modernizm etkisiyle insanın özünde saf ve el değmemiş bir alanı keşfetmek tiyatro sanatı için bir görev haline dönüşmüştür. İnsanın, tüm bu yıkıcılıktan ve kötülükten kendini arındırmasının, modern yaşamın yüklerinden kurtularak özüne ve özgürlüğe ulaşmasının, spiritüel edimler aracılığıyla mümkün olacağı fikri ilk kez Fransız yazar, şair ve oyuncu olan Antonin

Artaud'nun (1896-1948) önerilerinde tezahür eder. Sonra bir çok tiyatro kuramcısının, yönetmenin, araştırmacının ve oyuncunun dikkatini çeken ritüel araştırmaları, 'kusursuz tiyatro'ya ulaşmak için heyecan verici bir alan haline geldi. Öte yandan mitler, söylenceler, arketipler ve tabii ki ritüeller, tiyatro sanatı için gerekli olan bir çok öğeyi içermekle beraber tinsel olanı da barındırıyordu. Bu yüzden 'kusursuz tiyatro' için yaratılacak yeni biçimin kaynaklarına ulaşmak adına Batılı araştırmacılar Doğu'ya ve onun gösterim sanatlarına, bu sanatların köken ritüellerine yönelip kuramlarını oluşturdular. Ritüel formlarında simgesel eylemin icrasında taklitli dans, hareket, müzik, şarkı, çevre düzeni, kostüm, aksesuar vb. gibi tiyatroya özgü öğeleri barındıran Şamanizm bu kadim kaynaklar içinde önemlidir.

Çoğu araştırmacıya göre kökleri 40.000 yıl öncesine dayanan ve dünyanın farklı bölgelerinde yaygın bir doğa dini olan Şamanizm, bilinen ilk inanç sistemlerinden biridir. Dünyanın birçok bölgesinde rastlanan diğer şamanik göstergelerin Sibiryaya ve Orta Asya'daki Şamanizm kadar eski ve orjinal kökleriyle sıkı sıkıya bağlı olmadığını Eliade şöyle belirtir:

Dünyanın geri kalan yerlerinde dağınık ve yaygın olarak rastlanan öğelerin -yani 'ruhlarla' özel ilişkilerin,-; sihirli uçuşa, göğe çıkışa, yeraltına inişe, ateşe egemenliğe olanak veren esrime yeteneklerinin, vb.- bu bölgede, kendine özgü teknikler devreye sokan özel bir ideoloji içinde bütünleşmiş biçimde yer aldığı bir 'yapı' olarak kendisini göstermesi... (Eliade, 2018, s. 27)

İslamiyet'in kabulünden sonra, günümüzde dahi, Anadolu topraklarında halk yaşamında Şamanist geleneğin çeşitli göstergeleri, tören formları, simgesel eylem örnekleri, icra biçimleri görülmektedir. 'Aşıklık Geleneği' de bunlardan biridir. Aşıklık geleneği her ne kadar yüzyıllar içerisinde içerik ve biçim olarak değişse de yaşamaya devam eden bir olgudur. Ritüelistik edimler vasıtası ile kurulan ontolojik ilişkinin dışında, icra eden ile seyirci arasında kurulan ilişki kayda değer bir araştırma alanı sunmaktadır.

Ancak son yıllarda Türkiye'deki tiyatro araştırmalarında geleneksel anlatı formları üzerine kayda değer araştırmalar bulunmamakla beraber, yalnızca halkbilimi araştırmacılarının uzmanlık alanı olarak sınırlanmıştır. Hem kuramsal hem de uygulama olarak bu boşluğu doldurabilmek adına aşıklık geleneğinin teatral öğelerinin incelenerek Batılı metodoloji ile yeni bir sentez oluşturulmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla aşıklık geleneğini mercek altına almak bu sanat çalışmasının yönelimlerinden biridir. Bu yüzden raporun birinci bölümünde aşıklık geleneğini geçmişten günümüze kadar inceleyecek ve gösterim özelliklerine

değınilecektir. Ayrıca İstanbul'da Karşılı aşıklar tarafından açılan ve yürütölen Halkalı Aşıkılar Otağı'nın öncüsü Aşık Maksut Feryadi ile aşıklık geleneğı hakkında bir söyleşiyeye ve aşıklık gecesinde edinilen izlenimlere de birinci bölüm sonunda yer verilecektir.

Ritüel araştırmalarının tiyatro kuramcı ve uygulamacılarına yeni bir araştırma alanı kazandırması, çeşitli bilim dallarıyla ortaklaşa hareket etmelerinde etkili olmuştur. Antropoloji bilimi bunlardan en önemlisidir. Antropologlarla beraber yürütölen çalışmalar, 'kusursuz tiyatro' amacı güden tiyatrocular için 'ne' sorusuna olan cevabı bulmakta yardımcı olmuştur. Bu yüzden uzun yıllar saha çalışmalarında yaptıkları araştırmalarla tiyatro sanatçılarının kuramsal olarak faydalandıkları iki önemli isim olan Victor Turner ve Roland Grimes ikinci bölümde yer alacaktır.

Bunun akabinde ritüel araştırmalarını kendi çalışmalarıyla sentezleyen ve bir metod oluşturma gayreti içerisinde bulunan Richard Schechner, Ariane Mnouchkine ve Peter Brook'un çalışmalarına da yer verilecektir. Ritüel araştırmalarında Doğulu tiyatro gelenekleriyle diğer yönetmenlere nazaran daha yakından ilgilenen İtalyan asıllı tiyatro yönetmeni Eugenio Barba (1936-...) kendisinin kavramsallaştırdığı Tiyatro Antropolojisinde, gösterim esnasında icracının bedensel kodlarını çözümlenmeye çalışmış, Batılı oyuncular için yeni bir çalışma yönteminin kapısını aralamıştır. Oyuncunun evrensel bir anlatım dili yaratmak adına beden hareket dizgelerinin bir anlatım aracına dönüşmesi, gösterimin 'nasıl' olacağı sorusuna olan cevabı bulmakta etkilidir. Bedenin neredeyse tüm uzuvlarının gösterim esnasındaki örgütlenme biçimi, Barba'nın detaylı incelemelerinde yer bulur. İkinci bölümde Barba'nın yöntemi incelenecek ve yöntemin aşıklık geleneğindeki gösterimde karşılığı aranacaktır.

Bu kavramsal araştırmaların somutlanması için sanat çalışması raporunun uygulama aşamasında aşıklık geleneğinin bir anlamda sırtını dayadığı Dede Korkut'un bir öyküsü olan 'Uşun Koca Oğlu Seğrek' metni seçilmiştir. Seçilen metnin sahneleme aşamasında Eugenio Barba'nın metodolojisi aşıklık geleneğinin kuralları çerçevesinde uygulanacak ve bir yöntem arayışında bulunulacaktır. Konvansiyonel eğitimden gelen oyuncularla gerçekleştirilecek olan gösterimde, 'yeni' nin ve 'geleneksel' in bir aradalığı incelenecek ve bir sentez oluşturma süreci gözlemlenecektir. Dolayısıyla hedeflenen, yerel kodları evrensel bir düzleme taşıyabilmek ve modern anlatıyı görünür hale dönüştürmektir.

BÖLÜM 1: AŞIKLIK GELENEĞİ

1.1. Aşıklığın Kökeni ve Tarihsel Gelişimi

İnsanlık tarihinde gerek inanç sistemlerinin öğretilerinde gerek toplumsal öğretilerde insanoğlu bir Tanrı'yı (buna metafizik bir gücün varlığı da denilebilir) bir insanı veya nesneyi yüceltme ihtiyacı hissetmiştir. Nedeni tarihteki örnekleri çok çeşitli olmakla beraber; erdemi, ahlakı ve gücü kusursuz olan 'yüce' şeyin, toplumsal birlikteliğin önemi merkeze alınarak etrafında birleşilmesi öngörüsü yatmaktadır. Bu öngörünün oluşturduğu eserler kimi zaman yazılı kimi zaman sözlü olarak karşımıza çıkar. Bilinen en eski destan olan Sümerlere ait Gılgamış'ta, ölümsüzlüğün peşinden giden Uruk Kralı'nın gerçek bilgiye olan ilgisi, ölüm gerçekliği ile karşılaşana dek yüceltilir. Antik Yunan eserlerinde ise Tanrıların Dağı Olympos'u yüceleştirerek merkeze alan bazı yazılı eserler, toplumu bir anti-kahraman aracılığı tanrılara karşı gelmemeyi ve böylece ahlaklı olmayı öğretme yoluna gider. Ortaçağa geldiğimizde ise mysterium oyunları kilise egemenliğini sürekli hale getirmek ve kendi iktidarını sağlamlaştırmak adına Hristiyanlık öğretilerini kullanır. Böylece halk kilise aracılığı ile yüce Tanrı'nın emirlerini öğrenir, günahkar bir birey olmamak için kilisenin egemenliğini ve dolaylı yoldan Tanrı'nın yüceliğini meşrulaştırır.

Tarihin akışında insanlar din öğretilerinin yanında kahramanlarla özdeşlik kurma ve onları yüceltme ihtiyacı da gütmüştür. Bu kahramanlar genellikle iyi bir savaşçı, halkın sevgisini kazanmış, sıra dışı güce sahip kişilerdir. Dolayısıyla yaratılan hikayelerde neredeyse tapınmaya varan, kahramana tümüyle bağlı ve onun yiğitliğine büyük hayranlık duyulan lirik bir dil kullanımı görülür. Batı'da çok eskiye dayanan bu 'Kahramanlık Çağı' günümüze kadar süregelen bir çok mitolojik hikayeyi barındırır. Kelt mitolojisine ait Kral Arthur, Yunan mitolojisine ait Herakles, Alman mitolojisine ait Siegfried Batı mitolojisindeki en eski kahramanlardan bazılarıdır.

Ortadoğu'ya bakıldığında ise Batılı biçimde kahramanların ortaya çıkması 7. yüzyıla tekabül eder. Arap, İran ve Türk kültürünün farklı tarihlerde ortaya çıkan bulan bu tip kahramanların eylemlerinin benzer olması ile birlikte yine lirik bir dilin kullanıldığı görülür. Batılı geçmişteki lirik aktarımda destanlar ve kahramanlık hikayeleri *romans* adını alırken Ortadoğu'da *mesnevi* adını alır. Mesnevi, kelime anlamı olarak ikili-ikilik anlamı taşımakta ve divan edebiyatında beyit olarak karşılık bulmaktadır. Ayrıca bu

coğrafyada Batının aksine yazılı dil kullanımı *sözlü dil*¹ kullanımından eski değildir.

Batının sözlü dil hikayeleri günümüze ulaşmadığından ancak yazılı eserlerden sözlü dil (oral ifade) kullanımının varlığı tespit edilebilmektedir. Sözlü dilin Ortadoğu coğrafyasında fazlasıyla yaygın olması onun yazılı dilden daha farklı geçişkenliğinin ve biçiminden kaynaklanmaktadır. Geçmişte sözlü dildeki bu geçişkenliğin yazılı dilden daha hızlı yaygınlaşmasında bir takım anonim hikayelerin telli çalgılar ile icra edilmesi büyük önem taşır. Böylece bu çeşit bir aktarım manzumelerin de biçimini belirlemektedir.

Telli çalgılar ile icra edilen bu manzumelerde icra edenin kimi zaman kahraman ile kendini özdeşleştirerek yüceleştirdiği kimi zaman sadece aktaran olarak o kahramanı veya öğretiyi yüceleştirdiği bilinmektedir. Sözlü dil aktarımının neticesi olarak bir enstrümanı kullanabilme, ayrıca hikaye üretebilme ve aktarma yetisi olan bu özel kişiler toplum nezdinde kendiliğinden yüce bir konuma erişir. Bu konum ona saygıyı da beraberinde getirir.

Türkiye özelinde sözlü dil kullanımının bir yansıması olan aşıklık geleneğinin icrası, içeriği ve edimleri eskiden beri çeşitli evrelerden geçmiştir. Bunun sebebi Anadolu topraklarının çeşitli göçler ile çok kültürlülüğe ev sahipliği yapmasından kaynaklanır. Fakat Anadolu'nun her ne kadar çok kültürlü bir kimliği olsa da İslam inancının çok geniş bir coğrafyada yaygınlaşması aşığın ontolojik varlığında da değişime sebebiyet vermiştir.

Gerek eski örneklerin bugünkü örneklerle, gerek bugünkü örneklerin kendi aralarında yapılan karşılaştırmalarda hep iki yorum olanağını buluruz karşımızda. Bunlar arasında benzerlikler, ortaklıklar, ya değişik uygarlık katlarının uygulamaları, geleneklerin sürekliliğiyle birbirlerine bağlanmakta, ortak bir kaynaktan türedikleri, birbirlerini etkilemiş oldukları sonucuna varılacak, ya da birbirlerinden bağımsız yaşamın aynı koşulları karşısında aynı tepkiyi gösteren aynı zihin yapısının birbirlerinden habersiz her yerde davranış benzerliği gösterdiği sonucuna ulaşılacaktır. (And, 1962, s. 3)

Folklorik araştırmalarda özellikle bu iki varsayım üzerinde duran araştırmacılar, coğrafi konumun dışında insanların göç yollarını izlemekte, kısacası kültürel taşıyıcılığın tüm unsurlarını incelemektedir. Buradan yola çıkarak aşıklık geleneğinde yukarıda bahsedilen varsayımlardan ikincisini kabul eden araştırmacıları izleyerek, geleneği İslamiyet öncesi ve sonrası olarak ayırarak incelemek yerinde olacaktır.

¹ 'Sözlü dil' tanımı tiyatro literatüründeki anlatı biçimlerinden birini ifade ettiğinden dolayı kullanılmıştır. Diğer anlatı formları olan pantomim, sözsüz oyun gibi beden dili odaklı gösterim türleri de yer aldığından 'sözlü dil' in farklılığına dikkat çekilmiştir.

1.1.1. İslamiyet Öncesi Aşıklık Geleneği

Aşıklar, İslamiyet öncesi adıyla ozanlar; yaratıcı, doğaçlama yeteneği olan, kıvrak zekâlı kişilerdir. Elinde kopuzuyla veya sazıyla içinden gelerek özgün söyleyişlerle bütünleştirip binlerce yıldır devam eden, yayılıp sürekli temsilciler yetiştirerek günümüze kadar ulaşmıştır ve hala varlığını aynı bilinçle sürdürme eğilimi içindedir. Aşıkların bu yaratıcılığını teşvik eden hikayeler ve manzumeler çeşitli inanç sistemleriyle yoğrularak biçimini korumaya başarmış ve günümüze kadar gelmiştir.

Türk edebiyatı bilindiği üzere İslamiyet'ten öncesine dayanmaktadır. Yusuf Has Hacib'in kaleme aldığı Kutadgu Bilig ve Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lügati't Türk'teki parçalar, dönemin dini inanç sistemlerinden *Budizm* ve *Maniheizm*² çevresinde yazılan eserler, İslamiyet öncesi Türk edebiyatı hakkında bize ipuçları verir. İlk örneklerin bir çoğu 11.yüzyılda yazıya geçirilmiş olanlar ile birlikte, Uygurlar döneminden kalma Doğu Türkistan'da ve şimdiki Çin'in batı bölgesinde bulunan Budist tapınaklarının yazmaları içerisinde bulunanlardır. Ancak İslamiyet öncesi Türk şiirinin günümüze gelen en eski örnekleri sözlü halk şiirleri olmuştur. Bunun en temel sebebi Türklerin konar göçer bir topluluk olmasının yanı sıra farklı inanç sistemleriyle tanışmaları sonucu çeşitli kültürel dönüşümlere uğramış olmasıdır. Geniş coğrafyalarda hüküm süren Türklerin tarihlerinin önemli bir bölümü bu sebeplerden yazıya geçirilememiştir. Dolayısıyla İslamiyet öncesi aşıklık geleneği ile ilgili bilgilerimiz kısıtlıdır. Yalnızca Göktürk ve Uygur'dan kalma mezar taşlarında, taş baskılarında, çeşitli eşyaların üzerine yapılan işlemlerde bize o dönemle ilgili bazı bilgiler verir.

Bu bilgilere ek olarak XI. yüzyılda yaşamış Arap tarihçi Mahmud Gardizi, Kırgızların İslamiyet'ten önce davul yerine kopuz çaldığını bildirmektedir. Bugünkü Kırgızistan ve Kazakistan'da yaşayan ozanlar hala kopuz kullanmakla beraber eski Oğuzlar'dan bu yana kopuz bu kültürler için kutsal sayılmaktadır. Dede Korkut'un da kendi hikayelerini kopuz eşliğinde anlattığını 'Uşun Koca Oğlu Seğrek' adlı hikayede şu sözlerde görürüz: '*Bre kafir, Dedem Korkut'un hürmetine kopuzu çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı ağam başı için seni iki pare kılardım.*' (Dede Korkut, 2018, s. 163)

Ozan geleneğine ait bir başka bilgi ise 5. yüzyılın ilk yarısı olan Hun dönemine aittir. Jean

² İran'da 2.yüzyılda ortaya çıkmış bir inanç sistemidir. Uygur hükümdarı Bugü Kağan ilk kez resmi din olarak kabul etmiştir.

Paul Roux'un³ (1925-2009) araştırmalarına göre Atilla'dan itibaren, eski Türk ordularında hükümdarın yanında mutlaka ozanlar bulunmaktaydı. Epik anlatıcı konumundaki bu ozanlar orduyla birlikte dolaşarak askere kahramanlık Şiirleri söylemekte, böylece moral kaynağı olmakta ve savaşta ölen askerlerin arkasından ağıtlar söylemekteydiler. Atilla'nın ölüm merasiminde de ozanlar ağıtlar dzmuştur. Çinli kaynaklara göre ise elimize bir drtlğ ulaşan ve M.. 119 yılında Türk yerleşim birimlerinden Ordos'un Çinlilerin ellerine geçmesi sonucu yakılan başka bir ağıt da vardır.

*Yen-i şan dağını kaybettik
Kadınlarımızın güzelliğini elimizden aldılar
Si-lan şan yaylarını kaybettik
Hayvanlarımızı oğaltmadılar (Artun, 2012, s.13)*

7. yüzyılda Uygurca yazılmış olan; fakat bize Tibete zeti ulaşmış olan bir parşmende bu parça okunabilmiştir.

Bu örneklerden yola çıkarak çoğunlukla sözlü icra edilen geleneğin günümüze ulaşmış manzumelerinde toplumsal ögeler taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Manzumelerin ilk ortaya çıkmasından itibaren kahramanlık hikayelerini konu edinmesi kuşaktan kuşağa aktarılarak epik destansı hikayeleri oluşturmasına neden olmuştur. Bu destanlar yıllarca ozanlar aracılığı ile anlatılagelmiş; kolektif bilinci yaratmak, iyi ve ahlaklı insan olmayı kahramanlar aracılığı ile öğütlemesi açısından toplum tarafından önemli bir yerde durmuştur. Dolayısıyla İslamiyet ncesi Türk edebiyatında sözlü geleneğin en önemli parçasını destanların oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Geleneğin ilk ürünlerinin toplumsal olmasının yanı sıra, manzumelerin icrasında çeşitli dinlerin etkinliğini görmek mümkündür. Göçebe olarak yaşayan Türklerin çeşitli dinlerle temas halinde olması sonucunda aktarıla gelen manzumelerin içerik ve biçimleri birbiriyle benzerlik taşımaktadır. Türklerin kültürleri itibariyle, kendi boyları arasında aynı dili konuşması ve sözlü dilin yazılı dilden daha etkin bir Şekilde yayılması bu manzumelerin etkinliğini arttırmıştır.

Türklerde lm törenlerinde, av törenlerinde ve şölenlerde ozanların yer aldığını belirtmiştik. Bu ozanlar sadece kendi boylarında değil, diğer boylarda yer alan törenlere de kopuzlarıyla katılmaktaydı ve burada *ır/yır* adını verdikleri manzum Şiirleri *kg/kğ*

³ Fransız araştırmacı, yazar ve akademisyen. Bknz. J. Paul Roux, **Altay Türklerinde lm**, ev: A. Kazancıgil, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1999.

denilen melodilerle icra etmekteydiler. Dolayısıyla bu buluşmalarda yer alan ozanlar neredeyse kutsal bir mertebeye yükselmişlerdir. Ozanların icra esnasında yaktığı ağıtlar, anlattığı hikayeler izleyenlerin duygularını sağaltabileceği bir etkinlik haline dönüşmekteydi. Toplum tarafından ozanın bu yeteneğine atfedilen kutsallık çeşitli Türk boylarınca değişik ad ve kimlikler ile anılmalarına neden olmuştur. Bu geleneğin Türkiye’de ve Türkçe konuşan ülkelerdeki kökenlerinde şamanlığın etkisi olduğunu söylemek için kesin bir kaynak bulunmamaktadır. İslamiyet’in kabulüne kadar bu düşünceyle ilgili kapsamlı ve açıklayıcı bir kaynağın bulunmaması çeşitli varsayımların üretilmesini engellememiştir.

Nalie Moyle, Orta Asya’daki Şamanlar ile Türk aşığı arasında önemli benzerlikler olduğunu ileri sürer. The Epic: Heroic or Lament isimli kitabında bu fikri daha da geliştirerek Türk aşıklarının diğer toplumsal gruplar ile karşılaştırıldığında marjinal bir kişilik olduğunu, Türk toplumu içinde normal bir konumda olmadıklarını ve hayatta normal bir erişkin rolü üstlenemeyeceklerini iddia eder. Ona göre, şaman gibi aşığında başı dertten kurtulmaz, sorunları rüyaları aracılığı ile çözer, bu rüyalar ise bize şamanın, toplumca değer verilen sağaltıcı görevini hatırlatan bir yöntemdir. Elbette ki bu sıra dışılık aşığı toplumsal yaşamın kabullenilen geleneklerinin dışında bırakacaktır. Moyle’a göre aşığın hikaye anlatışıyla, şamanın vecd hali arasında bazı ortak özellikler vardır. (Başgöz, 2012, s. 50)

Bu varsayım üzerine bir takım antitezler de bulunmaktadır. İlki; aşığın, şaman ile toplum nezdinde farklı kişiler olarak aynı veya benzer karakter özellikleri sergilediklerini destekleyen varsayım, ikincisi ise aşığın bade içmek olarak adlandırılan rüya deneyimi ile sanatını icra etmesiyle, şamanın ruhsal sağaltım sağlayarak insanları tedavi ettiği törenin işlevsel olarak benzerlik taşıdığı varsayımdır. Ancak, aşığın icrasında herhangi bir ruhsal sağaltım gerçekleştirme veya tedavi amacı güdülmediği açıktır.

Moyle’a göre Türk aşığından hem korkulur hem saygı duyulur ancak kutsal bir bağlantıyla ilgisi yoktur. Toplumda kabul görmüş bir sanatçı olarak saygı görür aşılacağı korku ise sanatının etkileme gücünden ve kendisinin toplum içinde sahip olduğu ayrıcalıktan kaynaklanır. Bir kişi veya köy, aşığa saygısızlık eder, canını sıkarsa, aşık gittiği her yerde deyişleriyle onları lanetler, alay eder. Bu başka bir açıdan onun gücünü göstermektedir. (Başgöz, 2012, s. 51)

Toplumsal olarak aşığın işlevi şaman büyücüleriyle benzerlik taşımasa da Türklerin İslamileşme sürecinde geçmişten kalan inanışların İslamiyet ile iç içe geçmediğini söylemek yanlış bir tanımlama olacaktır. Günümüzde bir çok ritüelistik edimin kökenleri farklı isimlerle veya tanımlamalarla var olsa da yüzyıllar boyunca teolojik bir sentez ortaya çıkmıştır.

Din değiştiren bir toplum, tamamen geçmiş kültüründen kopamaz. O toplu, yüzyıllardan beri süren yaşayış, düşünüş ve inançlarını birdenbire bırakıp, onların dışında kalamaz. Bu, Türklerin İslam’a geçişlerinde de böyle olmuştur...Örneğin, dervişliğin erdemlerine ilişkin medhiyeler, İslam menkıbeleri, Hz. Peygamber’e ve büyük İslam mutasavvıflarına ait kısımlar, dünyanın gidişatından yakınmalar, kadın-erkek zikir meclisleri, sıgır

kurbanı, çeşitli biçimlere girip uçmak, cennet-cehennem vs. Bunlardan Türkmenlerin Müslümanlıklarının, eski gelenek ve göreneklerinin, inanış ve yaşayışlarının zahiren İslamlaştırılmış olduğunu anlamaktayız. (Tezcan, 2008, s. 155)

1.1.2. İslamiyet Sonrası ve Günümüzde Aşıklık Geleneği

Türklerin 10. Yüzyılda İslamiyet'i kabul ettikten sonra bir Türk-İslam sentezinin doğduğunu söylemek doğru olacaktır. Türklük geleneğinde önemli mertebede yer alan ozanlar, İslamiyet'in kabulünden sonra da geleneklerini terk etmemişler, artık doğanın ve çok tanrıların değil, toplum nezdinde Allah tarafından bahşedilmiş bir takım yeteneklere sahip kişilere dönüşmüşlerdir. Toplum tarafından kabul gören bu statü, ozanların kendilerini İslam öğretisinin yol göstericisi olarak addetmesi sonucu kimi tarikatları ve cemaatleri kurma eğilimi göstermişlerdir. Özellikle 11. yüzyılda Selçuklular döneminde etkin bir rol oynayan tarikatların başında Mevlevi ve Alevi-Bektaşî geleneği bu sentezde önemli bir yer tutar. Bu dönemde Allah'ı, Peygamberini ve Hazreti Ali'yi öven törenler, dervişler aracılığı ile bir ritüel gibi icra edilmiştir.

Düşünce olarak İslami öğretiler kuşkusuz Türklerin bir çoğu tarafından kabul edilmiştir. Ancak törenlerin icra edilmesinde Türklerdeki eski şamanik alışkanlıkların korunduğu Mevlevi ve Alevi-Bektaşî törenlerinde gözlemlenebilmektedir. Özellikle dönerek yapılan bu törenler ile şaman yuğ törenlerindeki ateşin etrafında icra edilen danslar birbirine benzer öğeler taşımakla beraber her birine farklı bir enstrüman eşlik eder. Semâh (Bkz. Kırklar Cemi)⁴ törenleri de bunlardan biridir.

...Tanrısal varlıkla bir olma hadisesi Alevi ve Bektaşî toplumlarının semâh geleneklerinin temelinde de yer almaktadır. Semâh, adeta bir pervanenin, ulu bilgiyi temsil eden ateş ya da ışık kaynağı etrafında dönmesini ve sonunda o kaynağın içinde kaybolmasını temsil etmektedir. (Güray, 2017, s. 222)

Şaman inancında (sonrasında Ezidilerde) özellikle önemli bir yere sahip olan kuş figürü, törenlerde icracının bedeninde görünür olmaktadır. Şaman törenlerinde kullanılan kostümlerde ve danslarda, Mevlevi ve Alevi-Bektaşî semâhlarında icracının kollarını kanat

⁴ Semâh törenlerinin çıkış noktası olan Kırklar Ceminin ortaya çıkış hikayesi şu şekildedir: Hz. Muhammed Mirac gecesinde döndüğünde bir dergaha yolu uğrar. İçeri davet edildiğinde 22'si Erkek 17'si kadın toplam 39 kişinin bulunduğunu görür. Hz. Ali'de dergahtadır ancak Hz. Muhammed onu farketmez. Dergah kendisini Kırklar Cemi olarak tanıtır. Ancak Hz. Muhammed burada 39 kişi olduğunu söyler. Dergah'tan biri, birimiz diğerlerimiz için yiyecek getirmeye gitti der. Derken Selmân gelir. Bir üzüm getirip Hz. Muhammed'in önüne koyar ve 40 parçaya bölüp dağıtmasını diler. Hz Muhammed nasıl yapacağını bilemezken Cebrail üzümü ezmesini söyler. Çıkan suyu Hz. Muhammed 40 yudum olacak şekilde dergaha dağıtır. Mest olan dergahtakiler Semâh dönmeye başlarlar. Vecd olurlar. Bu esnada Hz. Muhammed'in sarığı yere düşer ve 40 parçaya bölünür. Parçalara birbirine bağlayan dergahtakiler kemerbest olurlar. Hz. Muhammed semâhtan sonra dergahtakilere Pir'lerini sorarlar. Dergahtakiler Pir'imiz Ali'dir derler. Hz. Muhammed Hz. Ali'yi tanır ve onu bağrına basar.

gibi kullanması bu inancın gösterime yansımaları olarak okunmaktadır.

İslamiyet öncesinde ozan ismiyle anılan bu icracılar artık 13. yüzyıldan itibaren aşık adıyla anılmaya başlamıştır. Aşık kelimesi, islami öğretilerin yorumlama ve düşünme biçimlerinin kavramlarıyla türetildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Buna istinaden ‘aşk’ kavramı birçok islam filozofu tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Kındî (801-873) ‘aşk’ kavramını islami perspektifle şöyle tanımlar:

Kindî, âlemin yaratılışından bahsederken aşkın (etki eden-etkilenen) âmil (bir işin bir olayın olmasına yol açan) olduğundan bahsetmektedir. Oluş ve bozuluş halinde olan âlemden her varlık bir sonrakinin varlığının sebebi olan hareket yeteneğine sahiptir. Bu hareket, bir sonrakini etkilemekte ve sebep olan sebepliden daha üstün niteliktedir. Fakat aşk, bazen hareket sonucu bazen de hareketsiz oluşmaktadır. Mutlak Bir olan Allah, ilk hareket verici, maddeye şekil verici, onu güçten eyleme geçirici olarak aşkı burada harekete geçirmektedir. Aşkın sevgilisine olan aşkı ya eylemsel, duyu aracılığı ile veya demirin yapısının müknaşının özelliği ile ortak bir nokta bulup demirin müknaşını tarafından çekim altına alınması gibidir. (Kılıç ve Arslan, 2007, s. 327)

Kındî aşk kavramını mutlak olanın yani Allah’ın bir mucizesi olarak tanımlamakta, dolayısıyla bu oluş hâline eklenmek için mucizenin kaynağı olan Allah’a inanmak aşkın da bir parçası olmak anlamı taşır. Hallac-ı Mansur ise aşk kavramını başka bir perspektifle şöyle tanımlar:

Hallac-ı Mansur “enel hak” sözündeki iddiası tanrılık iddiası değil, her şeyin, her yaratılmış eserin Allah’ın tecellisi olduğunu ifade etme çabasıdır. “Eğer Allah’ı tanımiyorsanız eserini tanıyınız, işte o eser benim, ben Hakkım, çünkü ebediyen Hak ile Hakkım.” cümlesiyle kendisinde Rabbini bulduğunu, aşka ulaşan kalbin, kendini unutup sadece Allah’ın varlığını bulduğunu ifade etmiştir. (Kılıç ve Arslan, 2007, s. 328)

Hallac-ı Mansur ve onun düşüncesinin devamı olarak sayabileceğimiz İslami tasavvuf geleneği, aşıklık geleneğini doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla aşıklar için ‘aşk’ kavramı yaratana olan bağlılıkla ölçülmekte ve her şey onunla başladığı için icracı artık adeta inancıyla bütünleşik yaşar. Aşkın kaynağına yani Tanrısına bir an önce kavuşmak ister.

Aşıkların bu düşüncenin etkisiyle ve belirli hece ölçüleriyle yazdıkları; Allah’a, Hz. Peygambere ve Hz. Ali’ye olan aşkı, özlemi ve onların yüceliğini anlatan manzume, kaside ve menkıbe edebi türlerinin başında gelir. Bu dönemde ortaya çıkan yazılı gelenek, halk şiiri adıyla günümüze kadar ulaşabilmiştir. Dini ve tasavvufi olan bu yazılı gelenekte aşıkların şair sıfatını kabul etmemelerinden dolayı kendi şiirlerine ilahi, deyiş, nefes gibi isimler vermiştir. Ayrıca aşıklar mahlaslarına inancı gereği kul, pir, abdal, budala gibi isimler eklemiştir.

Aşıklar 15. yüzyılda Selçuklulardan sonra artık bir sanatçı kimliğine bürünmüşlerdir. Anadolu'nun en parlak dönemi sayılabilecek bu çağda aşık kültür sentezini Batının romansıya, geçmişin mistik destanlarıyla ve İslami öğretilerle oluşturmuş, artık kendi dilini bulmuş, yeni bir milli aşıklık geleneğini türetmiştir. Halk, artık adıyla yani mahlasıyla andığı aşıklardan özgün ve farklı eserler beklentisi içine girmiştir. Aşıklarda bu beklentiye cevap vererek, Türkü adıyla anılan müzikli şiir türünü bu dönemde icrasının bir parçası olarak ortaya çıkarmıştır. Aşıklar, geçmişten kalma mevcut beste ve üsluplarda yeni makamlar oluşturmuşlar ve bunun yanında mevcut olan geleneğe ait manzum eserlerin icrasını zenginleştirmişlerdir.

16. yüzyıldan itibaren aşık artık öz ve biçim bakımından kendi kurallarını ve üsluplarını oluşturmuşlardır. Kendi yeteneklerini gösterebilecekleri sohbetlerde, toplantılarda ve karşılaşmalarda bir araya gelmişlerdir. Ancak bu tarz buluşmalara katılabilmek için aşıkta bulunması gereken bazı özellikler vardır. Doğaçlama yapabilme yeteneği, saz kullanabilmesi, atışma yapabilmesi, bade içip içmediği gibi bir takım özellikler bunlardan en önemlileridir.

Aşığın doğaçlama söylemesi, öğüt ağırlıklı deyişleri nedeniyle halkın Hak Aşığı yakıştırmasını da kazanması sonucu bade içme olgusunun kendine verdiği iç huzurla güçlenmiş, siyasi ve sosyal ortamdaki çeşitlilik, panayırlarda, bey konaklarında, kahvelerde halkı eğlendirme görevi gibi üstlenmeler ve sazı iyi kullanma yeteneği 16.Yüzyılda zemini güçlü bir aşık tipinin oluşmasını sağlamıştır. Bu aşıklar, Yüzyıllardan beri halkın diliyle hem kendi duygu ve düşüncelerini yansıtmışlar, hem de Anadolu insanının derterine, duygularına ortak olmuşlardır. (Yardımcı, 2009, s. 283)

Buna ek olarak 15. ve 16. yüzyılda bir araya gelmelerde aşıklık geleneğinde din dışı bir takım konulara da yönelim görülmektedir. Bu konular çoğunlukla sosyo-politik sorunlardan ve halkın hislerine tercüman içeren şiirlerden oluşmaktadır. Dönemin en önemli aşıklarından Pir Sultan Abdal'ın şu dizeleri bu duruma örnek gösterilebilir:

*Dağa gitsen ayısı var kurdu var,
Şehre insem tahsildarda vergi var. (Yardımcı, 2009, s. 105)*

Bu dizelerden yola çıkarak şairin dönemin vergi yükünün ağırlığından bahsettiğini görüyoruz. Pir Sultan Abdal; Türk Alevi-Bektaşî sözlü dil geleneğinde, farklı üslubuyla aşıklık geleneğinde önemli bir yer tutar ve Alevi-Bektaşî geleneğinin yedi ulu ozanından biri sayılır. Onun deyişleri, Yunus Emre ve Karacaoğlan'ınkilerle birlikte, yaygın olarak geleneğin en önemli temsilcilerinden olduğu kabul edilmektedir. Dönem itibari ile Yunus Emre tasavvuf ve mistizm bakımından, Karacaoğlan ise bir mecnun iken, Pir Sultan Abdal, her iki üslubu birleştiren farklı bir dil kullanır. Pir Sultan Abdal'ın diğer aşıklardan ayıran

bir diğerk bağlam, deyişlerinin müzikal performans olarak Alevi cem evlerinde ve onların ritüellerinde bir ibadet eylemi oluşturmaktadır.

Erman Artun'a göre 16. yüzyıl ve sonrasında artık aşıklar bir araya gelirken daha uhrevi ve tasavvufi bir ortam olan tekkelerin dışına çıkma eğilimi göstermiş, her kesimden olan halkın bir arada bulunduğu kahvehanelere yönelmişlerdir.

Köylerde de kahvehane geleneği çok yakın zamanlarda ortaya çıkmıştır. Köy odası ve evler aşıkların toplandığı yerlerdir. Şehirle bağları çok az olan kapalı toplum özelliği gösteren konar-göçerlerdeki aşıklık geleneğini nereye bağlamamız gerek? Kahvehaneleri aşık edebiyatının oluşumunda etkili olan bir sosyal kurum olarak almamız yerinde olacaktır. (Artun, 2012, s. 39)

Aşıkların halkın içine karışması ve din dışı konulara ağırlık vermesi onların dünyevi bir sıfat kazandığını göstermektedir. Halk sanatçılığı diyebileceğimiz bu sıfat neticesinde genel bir kitleye ulaşma yolunu açan mekanlar seyirci-dinleyici ve icracı arasında bir denge kurmuş, aşıklık geleneği böylelikle bir gösterim olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. Ancak 1980'lerde televizyon ve radyoların kahvehanelere yerleşmesiyle birlikte hızla azalan seyirci, aşıklık geleneğinin devamlılığını derinden sarsmıştır.

1.2. Aşık ve Edebiyatı

Yüzyıllar boyunca toplumsal belleğin bir yansıması olan mitler; sözlü veya yazılı olarak insanlığın tanımlamaya çalıştığı doğaya ait canlı hikayeler formudur. Canlılığın neticesi olarak kendi gerçekliğini yaratan mitler, ritüelistik edimlerin de kaynaklarını oluştururlar. Anlatıcının kendisi tarafından belli bir olay örgüsüne göre idealize edilmiş bir hikayeyi aktarırken gerçekçilik olgusunu da göz ardı etmemektedir. Neredeyse iki bin yıldan uzun bir süre önce insanların bu hikayeleri (hem anlatıcı, hem dinleyici açısından) gerçekliğin bizatihi kendisi olarak algıladıklarından ötürü toplumda dinamik bir işlevi bulunur. Tarih boyunca anlatılagelen hikayelerin içselleştirilmesi ve edimsel olarak karşılığını çeşitli yollarla sembolik de olsa dışa vurması, toplumsal birlikteliğin gerekliliklerinden biri haline dönüşür. Dolayısıyla mitleri iyi bilen ve bunu dışa aktarabilme yetisine sahip kişi veya kişiler, toplum içerisinde doğal bir statüye konumlanırlar.

Mitler, insana özgü her anlamlı eylemin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Miti bilen insan nesnelere kökenini bilip böylece nesnelere egemen olup onları yönlendirmeyi ve kullanmayı başarabilir. İnsan, miti anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getirilen olayların, kutsal ve coşku verici gücünün etkisine girerek yaşamaktadır. (Eliade, 2003, s. 23)

Ozan-Aşık geleneğinin tarihsel sürecinde çeşitli kültürlerin birikimi, icracının sosyolojik

konumu ve yaşam biçiminin neticesi olarak, edebi ürünlerin bir çok konuyu barındırdığı söylenebilir. Günümüze ulaşan hikayelerin biçim ve içerikleri 7. ve 11. yüzyıl arasında daha çok efsanelerden beslenen epik göstergeler barındırırken, 11. ve 16. yüzyıla kadar çeşitli imgelere ve özdeşleyime dayalı İslami kültürden beslenen hikayeler barındırır. Ayrıca bu dönemin ürünlerinde, divan edebiyatındaki Arap ve Fars dilinin kuralcı yapısı gözlenebilmektedir. Ancak 16. yüzyıla gelindiğinde divan edebiyatındaki kuralcı yapı devam ederken kimi aşıklar folklorik olarak dil ve üslup yönünden toplumcu gerçekçi şiirlere yer vermiş, özgün bir kimliğin oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Bu gelenek 16. yüzyıldan itibaren, İslamiyet ve Anadolu kültür potasında şekillenerek, yeni coğrafyada yeni bir bakışla, yeni yaşama biçiminin beğenisine cevap verecek bir biçim ve öz kazanmıştır. Aşık şiiri halk arasında mayalanmış, yaşadığı kültür dokusunun en önemli belirleyici öğelerinden biri haline gelmiştir. (Artun, 2012, s. 57)

Özellikle 16. yüzyıldan sonra aşığın edebi kaynakları; icracının toplum içerisinde sergilediği anlatının sonucunda tekrar özüne dönerek sözlü bir geleneğe dönüşmüş ve gösterimin niteliği ön plana çıkmıştır. Aşıkların toplum önlerinde gerçekleştirdikleri gösterim esnasında dil ustalığını, kıvrak zekalılığını ve hazır cevaplılığını sundukça özgün bir kimliğe bürünmüştür. Güzel şiir veya hikaye yazmanın dışında iyi bir anlatıcı olmak, toplum tarafından aşıktan beklenen niteliklere eklenmiştir.

Dolayısıyla aşığın özgün bir tavrından söz edebilmek için, edebi geleneğinin kaynaklarına ve bu kaynaklara göre nasıl yetiştirildiğine bakmak gerekir. Aşığın edebiyatı zaman içerisinde farklı dil ve kültürlerle etkileşime geçerek değişime ve gelişime uğramış, buradan beslenen aşıklar ise esin kaynaklarındaki bu değişim ve gelişimle eğitimlerini ve tavırlarını belirlemişlerdir.

1.2.1. Aşık Edebiyatının Kaynakları

Özellikle İslamiyet öncesi dönemlerde yer alan ozanların destan türündeki kahramanlık hikayelerini (romansları) kopuzlarıyla icra ettiklerini ve bunun sonucu olarak toplum nezdinde belli bir statüye eriştiklerini önceki bölümlerde belirtmiştik. Günümüz araştırmalarına göre, eskiden ozanlar aracılığı ile icra edilen ve edebi olarak hikaye biçimine uygun sadece Kırgızlara ait Manas Destanı gösterilmektedir. Wilhelm Radloff⁵ (1837-1918) göre epik destansı hikayelerin bir çoğu orijinal yazıtların tamamına

⁵ Alman asıllı Rus araştırmacı ve Türkolog. Bknz. Wilhelm Radloff, **Manas**, çev: N. Uğurlu, T. Andaç, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2012.

ulaşılamadığından sonradan tamamlanmış veya değiştirilmiştir. Dolayısıyla bilinen diğer Türk destanlarının tarihleri net olarak bilinse de içerikleri zamanla değişime uğramışlardır.

Epik biçimdeki hikayeler, Türk edebi tarihinin içerisinde uzun süre kendine yer edinmiştir. Ancak çok sonraları yazıya geçirilen ve Oğuzlar döneminden olduğu bilinen Dede Korkut Hikayelerinde epik öğelerin yanı sıra masalsı ve gerçek üstü birçok öğe de yer almaktadır. Edebi olarak yeni bir şekil ihtiva eden bu hikayelerde, anlatı geleneğinin etkisi olarak lirik yazım biçimi göze çarpar. Hikayelerin bir başka özelliği ise, daha eski dönemlerde yazılmış destanlardaki gibi olağanüstü özelliklere sahip kahramanlardan değil, daha zayıf tiplere sahip kahramanlardan oluşmasıdır. Daha insani vasıflara sahip bu kahramanların anlatılabilmesi ve bu yüzden halk tarafından sahiplenilmesi, halk hikayesi dediğimiz biçimin doğmasına vesile olmuştur.

Halk hikayelerinin daha insani durumları içermesi ve masalsı öğeleri barındırması, özellikle 10. yüzyıldan sonra Anadolu'nun da jeopolitik konumu itibarıyla çeşitlilik göstermeye başlar. Arap yarımadasından, İran'dan ve Hindistan'dan etkilenerek yaratılan hikayelerin kahramanları yer yer değişiklik gösterirken biçimsel yapıları neredeyse hiç değişmemiştir. İlhan Başgöz, bu tür hikayelerin biçimsel yapısını şöyle özetlemektedir: *a. Kahraman şair; bir kıza sevdalanır; b. Onunla evlenmek ister; c. Engeller araya girer ve bu evlenmeyi önler; d. Hikaye bir trajedi ile biter.* (Başgöz, 2012, s. 19) Bu yapının genel olarak aşk masallarında yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Aşk masallarının bir diğer özelliği ise çeşitli edebi süslemeler olarak da addedilen motifler içermesidir.

Genç kızla genç erkeğin rüyada aşık olmaları motifi Hindistan'da, İran'da ve Yunanistan'da rastladığımız çok eski bir motiftir. Rüya motifi ile aşk kadehi motifinin birleşmesi Türk halk edebiyatında olmuştur. Bu rüyadan sonra şairlik kudretini kazanma motifi de Türk halk hikayelerine mahsustur. Bunlara karşılık, aşk badesi içenin düşüp hasta olması (aşk hastalığı) motifiyle aşkın saz çalıp şiir müsabakasını kazanmak suretiyle sevdiği kıızı elde etmesi teması eski ve yaygındır. (Boratav, 1988, s. 40)

Yine İslamiyet öncesi döneme ait farklı bir diğer biçimsel yapı Yunan destanı Odiseus ile Dede Korkut'un Bamsı Beyrek hikayelerinde bulunmaktadır.

Zhirmunski'nin dönüş epizodu adını verdiği yapı bu iki hikayede de yer almaktadır. Yunan destanının kahramanı Odiseus Troya savaşları biteli 10 yıl olduğu halde memleketine dönmez. Yunan zenginleri onun sarayına doluşur; malını ve servetini yer ve karısı Penelope ile evlenmek isterler. Penelope, sevgili eşinin ölmediğine inanmakta ve onu beklemektedir. Odiseus esir tutulduğu yerden kaçır; uzun maceralardan sonra İthaka'ya bir dilenci kılığında döner; bir domuz çobanına sığınır; Odiseus karısının talipleri ile savaşarak onları öldürür ve Penelope'ye kavuşur. Bamsı Beyrek ise yedi yıl Parasar'ın Bayburt Kalesi'nde esir kalır. Esirlikten kaçıp kurtulur; nişanlısı Banu Çiçek'in bir başkası ile düğünü yapılırken döner. Bir çobanla elbisesini değiştirir: Düğünde söyledikleri

ile kendisini tanıtır ve sevgilisi ile evlenir. (Boratav, 1988, s. 27-28)

12. yüzyıla geldiğimizde İslamiyet sonrası aşıklık geleneğinde; Müslümanlığın yaygınlaşması sonucu bu dine ait ilmihali ve dünya algısını içeren, belli bir vezni olan mesnevi türünde eserlere rastlandığına değinmiştik. Tasavvuf adı verilen bu inanç felsefesi; insanın yaratıcısının emirlerine uyarak dünyevi mesellerden uzaklaşması ve kalbi olarak yaratıcısıyla bir olma amacını güden, ona tutku ve aşkla bağlı olmayı öğütleyen ahlaki bir olgu olarak hala etkinliğini korumaktadır.

...bu alemde yaşayan insanın, Tanrının iradesini yeryüzünde gerçekleştirmeye çalışan bir icracı değil, kaderin pasif bir taşıyıcısı ve seyircisidir...Ben'in yerine biz'in geçtiği tarikat yapısında, insan, eşyanın anlamına ulaşmaya çalışırken, onu kullanabilme ve üretebilme gücünden yoksun kalmaktadır. Bu öze ancak, soyutlama yolu ile gidilebilir. (Ünlü, 2006, s. 84)

Tasavvuf-i etki altında yazılan bu mesnevilerin içerik olarak çoğu zaman belli bir zümrenin o öğretiyi benimsemesi için mistik hikayeler bulunmaktadır. Özellikle İslami tasavvuf geleneğinin öncüsü diyebileceğimiz Mevlana Celaleddin Rumi'yi (1207-1273) ve eseri Mesnev-i Şerif'ten olan hikayeleri öğreti olarak benimseyen cemaatler günümüze kadar gelmiş ve her sene 'Hakk'a kavuşmak' olarak adlandırılan Şeb-i Arus törenlerini icra etmektedirler.

Mevlana'nın dönemin tasavvuf öğretisini yaygınlaştırması sonucu kendisinden sonraki aşıklara ilham kaynağı olmuştur. 13. yüzyılın son çeyreğinde doğduğu iddia edilen Yunus Emre, kimi kaynaklarda Mevlana'nın çağdaşı olarak yorumlanmaktadır. Tasavvuf ilmini kendi ahlaki anlayışıyla yorumlayarak yazdığı 'Risalat-al Nushiyye' adlı eserinde lirizmi kullanması en önemli özelliği olarak söylenebilir. Buna ek olarak Arapça ve Farsça bazı kelimeleri Türkçeleştirmesinin yanı sıra, İslami kıssaları duygusal bir yoğunlukla lirizmin içerisine yerleştirmesi, geniş bir kitle tarafından sevilmesini sağlamıştır. Tekke şiir biçiminin etkisinde kalan Yunus Emre, çoğunlukla aruz ölçüsünü kullanmasının yanı sıra gazel biçiminde de yazmış ve 14'lü ve 16'lı hece ölçüsünü kullanmıştır.

Bir başka örnek ise yine tasavvuf ilmihalinden etkilenmiş, Hz. Muhammed'e olan aşkı ve onun yüceliğini konu edinen Süleyman Çelebi'nin (1351-1422) kaleme aldığı Vesiletü'n Necat (Mevlid) isimli mesnevisidir. Şairin bu eseri yüzyıllardır Hz. Muhammed'in doğum günü kabul edilen Mevlid günlerinde çeşitli cemaatlerce söylenmeye devam etmektedir.

16. yüzyıla geldiğimizde; Anadolu'nun bir başka geleneksel İslami öğretilerinden Alevilik

ve Bektaşilik geleneğinin kimi aşıkların üzerindeki etkisi, dönemin eserlerinde kendini göstermektedir. Tasavvuf geleneğinde görülen Hakk'a ve peygamberine yakınlaşma, yaratıcıyla bir olma ve dünyevi mesellerden uzaklaşma eğilimi, bu aşıkların eserlerinde de görülmektedir. Ancak Alevi-Bektaşî geleneğinden beslenen aşıkların İslami öğretilerin farklı yorumlanması eserlerine de yansımıştır.

Birbirlerine çok yakın olan Tasavvufî Halk Edebiyatı ile Alevi-Bektaşî Halk Edebiyatı arasında bir takım ayrılıklar vardır. Tasavvufî Halk Edebiyatı genellikle Sünnî, Alevi-Bektaşî Halk Edebiyatı ise daha çok Batınî özellikler taşır. Birisi aynı bağlamdaki şiire nefes, ilahî vb. Derken; diğeri deyiş, deme, duaz vb. demektir. Alevî aşıklarda, ilerici öze dolu şiirleri, genellikle Ehl-i Beyt sevgisi ile örülmüştür. (Yardımcı, 2009, s. 119)

Alevî aşıklarının inançları gereği Hz. Ali ve Ehl-i Beyt'e olan bağlılıkları neticesinde onları öven şiirlere sıkça rastlanır. Bunun yanında özellikle Alevî aşıklar arasında öncü bir yeri olan Pir Sultan Abdal'ın eserlerinde sosyo-politik konular da göze çarpar. 16. yüzyılda devletin katı vergi politikaları ve Safevî devletiyle yaşanan politik krizin sonucu olarak Alevî Türkmenleriyle yaşanan hoşnutsuz durumlar Pir Sultan Abdal'ın da dikkatini çekmiştir.

*Efendim nazar kıl arzuhâlîme
Açlıktan madde bir diyeceğim yok
İane buyurmuş devletli beyim
Akşamdan sabaha yiyeceğim yok (Yardımcı, 2009, s. 107)*

Pir Sultan Abdal'ın daha önce hiçbir aşıkta görülmeyen bu üslubu, halk edebiyatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Örneğin biçimsel olarak bu özgün şiir yapısının halk diline doğru evrilmesi, farklı ölçü biriminin kullanılmasına neden olmuştur. Pir Sultan Abdal'ın koşma türünde olan eserleri 6+5=11 ve 4+4+3=11'li kalıbıyla söylenmiştir.

17. yüzyılda ise diğer çağdaşlarından ayrılan Karacaoğlan, tamamıyla imgelerden uzak; doğa, aşk ve sevgi temalarına yer vererek evrensel bir dil oluşturmayı başarmıştır. Arapça ve Farsça kelimelere çok az yer vermesiyle ve öz Türkçe kullanımına özen göstermesiyle diğer aşıklardan ayrılmış ve gelecekteki aşıklara bu konuda esin kaynağı olmuştur. Karacaoğlan'ın şiirlerinin bir diğer özelliği ise ahenk katmak adına kullandığı edatlardır. Hey hey, hey geri, hezel gibi kalıpları kullanan Karacaoğlan, şiirlerine müzikal bir estetik kazandırmakla beraber bu estetiği korumak adına yarım uyak düzenini benimsemiştir.

Aşıklık geleneğinde Karacaoğlan'dan sonra gelen diğer aşıkların edebî eserlerinde müzikal bir estetik kaygısı gütmeleri neticesinde artık türkü icra edebilmek aşıkta aranan özellikler

içerisine girmiştir. Aşıkların kamusal mekanların (özellikle kahvehaneler) etkisiyle gitgide günlük hayatı konu edinen türküleri, deyişleri ve hikayeleri aşığın tavrını belirleyici bir unsur olmuştur. Tavır; bir duruş veya davranış gibi sözcüklerin karşılığı olmasıyla beraber müzikal bir terimi de ifade etmektedir. Edebi anlamda aşığın şiirlerinde bir dünya görüşü onun tavrını nitelediği gibi icra esnasında enstrüman kullanımı ve müzikalite aşığın kendine özgü olan tavrının yansımasını taşır.

Tavır, teknik ya da nota gibi nötr, tüm zaman ve mekanlara ait olma arzusuyla belirli zaman ve mekanlardan kopuk bir kavram değildir. İcraya ait bir unsur olarak sanatçıdan bağımsız olarak düşünülemeyecek olan tavır, ancak bir sanatçıda belli bir zaman ve mekanda vücut bulduğunda vardır. Bu yönüyle farklı tavırların arka planında belli bir zaman ve mekana ait çeşitli değer yargılarının, dünya görüşlerinin, hatta toplumsal ve kişisel anlatıların olduğunu söylemek mümkündür. (Özdemir, 2016, s. 91)

Aşık edebiyatının kaynaklarını incelememiz açısından İslamiyet öncesi ve sonrası olarak ayırdığımız bölümler genel bir ayırım olmakla beraber, özellikle 13.-16. yüzyıl ile 16.-19. yüzyıl arasındaki eserlerin sosyolojik açıdan bir takım farklılıkları bulunmaktadır. 13. yüzyılda tasavvuf etkisinin yer aldığı eserlerin bir çoğu tekkelerde yazılmakta ve cemaatlerin dışında icra edilmemektedir. Bunun başlıca sebebi tasavvuf bilincinin getirmiş olduğu muhafazakar tutumdur. Zira eserlerin yaratıcıları hak yolunda varlığının özüne ulaşmayı amaç edinirken icra mülkiyetten sıyrılmış ve ruhun sağaltımına yöneliktir. Yaratıcıya olan bu bağlılık ve aşkın bir sonucu olarak yaratılan mesnevi türündeki eserlerde bir takım sosyo-politik nedenlerin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir yandan Harzemliler, bir yandan Selçuklu soyluları, bir yandan sayıları arttıkça artan eşkiyalar, soyguncular ve Moğol istilalarının yarattığı tahribat halkın mistik inançlara yönelmesine yol açmıştır. İşte dünyaya, dünya nimetlerine, mala mülke değer vermeme, ölere Tanrıya ulaşma görüşünü ileriye süren tasavvuf akımı böyle bir ortamda gelişmiş ve yayılmıştır. (Yardımcı, 2009, s. 13)

Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş döneminde tekkelerin çoğalması, tasavvuf geleneğinin yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Ancak 16. yüzyılda konar göçer küçük toplulukların isyanları ve devletin otoriteyi sağlamak üzere gerçekleştirdiği eylemleri edebi olarak eserlere de yansımıştır. Bu duruma ek olarak aşıkların tekkelerden çok halkın bir arada bulunduğu mekânlarda eserlerini icra etmesi ve sosyal sorunları da eserlerinde yer vermesi, ‘halk edebiyatı’ dediğimiz yeni bir türün doğmasına neden olmuştur. Halk edebiyatının oluşturduğu biçimsel yenilikler kısa süre içerisinde aşıklar tarafından benimsenmiş, anlatı geleneğini oyunsu bir forma dönüştürmüşlerdir.

1.2.2. Aşıkların Eğitimi

Aşıkların eğitimleri yüzyıllardır süregelen bir usta-çırak modeline dayanır. Daha önceki

bölümlerde belirttiğimiz gibi aşıklık eğitimi almak isteyen adayın belli başlı özellikleri olması gereklidir. Enstrüman kullanabilmesi (Bağlama), hazır cevaplık, kelime dağarcığının genişliği, müzik kulağı gibi unsurlar aranan en temel özelliklerden sayılmaktadır. Bu özellikleri barındıran ve hevesli olan aşık adayı, ustasının bilgi ve tecrübesini edinmek adına çeşitli gösterimlere katılarak onu taklit etmekte, ustası hangi gelenekten etkilenmiş ise kendisi de o geleneğe ait bilgileri öğrenmeye çalışmaktadır.

Aşık adayı, şehir hayatının kültür havası içinde klasik şiire ve musikiye, tasavvuf düşüncesine, İslam tarihine, evliya menkıbelerine, İran ve Türk edebiyatında görülen motiflere ait birçok bilgi edinirler. Şehirli aşıkların kültür düzeyleri klasik medrese ve tekke kültürüyle temas halinde olduklarından, köyde yetişenlerden dil, sanat ve anlatım açısından başkalık gösterir. (Artun, 2012, s. 61)

Çıraklık dönemi, aşıklık eğitiminin en uzun soluklu sürecini kapsamaktadır. Enstrüman çalmanın öğrenmenin ilk ayağı olarak kabul edilirken; çırağın ustasından öğreneceği musiki, şiir ve hikaye anlatımındaki incelikler, edebi ve mesleki terbiye yıllar süren bir eğitimi gerekli kılar. Dolayısıyla çırak olan aşık adayı her daim ustasının yanında yer almakta ve ona hizmet etmektedir. *'Kaygusuz Abdal, mürşidi Abdal Musa'ya, Yunus Emre de şeyhi Tabduk Emre'ye kırk yıl hizmet etmiştir.'* (Günay, 1992, s. 15)

Bazı aşık adaylarının gıyaben kimi ustaları elektronik ortamlarda dinleyerek veya izleyerek taklit etmekte ve kendi kayıtlarını ustalara dinleterek eleştirilerini almaktadırlar. Ancak icra ortamına canlı tanık olmayan aşık adayının ustalık mertebesine ulaşması mümkün görünmemektedir.

Aşık adayı artık çıraklık döneminden çıkmaya yakinken enstrüman kullanmayı öğrenmiş ve ustasının şiirlerine, hikayelerine hakimiyet sağlamış, kendi söz ve ezgilerini de oluşturmaya başlamıştır. Bunun dışında farklı icracıların şiir ve hikayelerindeki söz dizimlerini de keşfederek teşhis edebilme yetisini kazanabilmiştir. Bir süre sonra ustasının uygun gördüğü bir zamanda kendisine icazet verilen aşık adayı artık çeşitli fasıllara katılabilmekte, usta olduğunu herkese göstermekte, atışmalar yapabilmektedir. Yeni usta olan aşık, atışmalar ile karşılaşmalar esnasında icra ettiği doğaçlama şiirlerin ve hikayelerin niteliğine göre diğer ustaların arasındaki konumunu belirler. Özgün bir anlatı yeteneğine sahip olan usta aşık, *mahlas almak* ya da diğer adıyla *tapşırma* adı verilen bir lakap kullanmaya başlar.

Aşıklık geleneğinde mahlas kullanma geleneğe bağlı bir kuraldır. Halas kelimesinden gelen mahlasın sözlük anlamı 'kurtulacak yer'dir. Saflık, halislik, gönül temizliği

anlamalarına da gelmektedir. Mahlas kelimesi yerine 'tapşırma' kullanılmaktadır. Kendini tanıma, bildirme anlamına gelen tapşırma şiirin son dördlüğünde yer alır. (Artun, 2012, s. 64)

Günümüzde halk şairlerinin kendi mahlaslarını kendilerinin seçmesine rağmen, özellikle 13. yüzyıldan sonra mahlasların genellikle ustaları aracılığı ile yeni usta olacak olan adaylara verildiği görülür. Çoğunlukla kendi isimleri yerine eserlerine mahlaslarını yazan usta aşıklar, hangi gelenekten etkilenmişlerse onu ilintileyen isimler alırlar. Örneğin; Alevi-Bektaşî geleneğinden gelenler çoğunlukla 'Pir', 'Kul'; tasavvuf geleneğinden gelenler ise 'Kevseri', 'Nakşî' gibi mahlasları kullanmaktadırlar. Gerçek ismi kimi kaynaklarda Haydar olarak geçen Pir Sultan Abdal'ın mahlas alma hikayesi şöyle anlatılır:

Yedi yaşındaki Haydar bir gün babasının koyunlarını Yıldız Dağı'nın yakınında otlatırken, uykuya dalmış ve rüya görmeye başlamış. Rüyasında bir elinde likör (içki) tutan, diğer elinde bir elma tutan ak sakallı bir dede görmüş. Haydar önce likörü alıp içmiş; sonra elmayı alıp, yaşlı adamın avucunun yeşil yeşil parıldadığını görünce, önünde duran bu adamın Hacı Bektaş Veli olduğunu anlamış. Rüyada Hacı Bektaş Veli Haydar'a Pir Sultan adını vermiş. Böylece kendini erenler, yani 'hakikati arayanlar' arasında bulmuş ve Pir Sultan adıyla şiirlerini okuyup şarkı söyleyerek nam salmıştır. (Koerbin, 2012, s. 200)

Mahlas almak; geleneğin gerektirdiği bir zorunluluk olmakla beraber, şair kişinin ruh haliyle de ilintilidir. Kendisine bir sıfat yakıştırmayı uygun gören şairler, eserlerinin son dördlüğünde veya son beyitinde sonuç cümlesi olarak kendi mahlaslarını da ekler.

*Pir Sultan'ım der ki üçler yediler
Kırklar da bu demde hazır idiler
Bağdad'ı Basra'yı verdi dediler
Aslı nedir neye verdin Bağdad'ı⁶*

Aşıklık eğitiminde bir diğer önemli nokta 'bade içme' veya 'rüyalanma' adı verilen geçiş halidir. Aşğın manevi bir geçiş halini tanımlayan bu iki kavram, ustalığa geçişin mistik bir yansımaları ifade eder. Genellikle rüyalarında bir pirin elinden icazet alan, Hızır Peygamberi veya Hz. Ali'yi gören aşıklar, ilahi aşkın kendilerine tecelli ettiğine, böylelikle saz çalmaya ve şiirlerinin niteliklerinin arttığı inancını taşırlar. Rüyalanma neticesinde gerçek bir usta aşık olduğu inancı oldukça yaygındır. Benzer bir geçiş durumunu ifade eden 'bade içme' motifinin ise İslamiyet öncesi ozan-baksı geleneğinde sıkça görülmesinin yanı sıra bu geleneğin eski Türklerdeki Şamanizm etkisiyle Alevi-Bektaşî geleneğine de sirayet ettiği söylenmektedir.

...bir takım efsanelere göre de pirlerden biri, bazı hallerde uyanırken fakat daha çok uyurken aşğın rüyasına girer, 'kudret gülü' denilen kolları ile uzattıkları badeyi aşığa

⁶ Şiir. Erişim adresi: https://www.siir.gen.tr/siir/p/pir_sultan_abdal/asli_nedir.htm, erişim tarihi: 11.10.2018

içirir. Üç defa sunulan badenin birincisi 'kendi bir, adı bin adına' yani Allah aşkına, ikincisi 'pirler aşkına', üçüncüsü de 'sevdiği aşkına' içilir. Bundan sonra pir aşığa 'buta gösterme' adı verilen bir sevgili yüzü gösterir. Aşık güzele yönelince pir ve güzel ortadan kaybolur. Aşık uyanınca gördüğü rüyanın etkisiyle ağlar, üzülür, hatta ağzından ve burnundan kan gelinceye kadar dövünüp sevgilisini aramaya koyulur. (Albayrak, 1993, s. 548)

Bade, çeşitli kültürlerde ve inanç sistemlerinde farklı isimleri almasının yanında bade için kullanılan içkiler de çeşitlilik göstermektedir. Orta Asya Türklerinde Kıymız, İran geleneğinde şarap (cam-ı Cem), yine Orta Asya'da ve çevresindeki şamanların çeşitli bitkilerden hazırladıkları halüsinatif etkiler bırakan çay çeşitleri bunlardan birkaçıdır.

Aşığın düşle uyanıklık arasında gerçekleşen bu vecd hali ile Şaman büyücülerinin tören esnasında yaşadığı esriklik hali birbiri ile benzerlik taşır. Şaman törenleri esnasında kullanılan içki ve ardından çalınan davul veya kopuz ile ruhların büyücünün bedenine girdiği, şifa dağıttığı veya gelecekte haber verdiği inancı vardır. Esriklik halinde olan büyücü, ruhlarla konuşmakta ve tören hangi amaçla yapılıyorsa o amaca yönelik tedavi veya çözüm sunar. Aşk badesini içen ve 'rüyalanma' deneyimini vecd haliyle yaşayan aşık ile şamanın esriklik halinin içerik olarak farklılıkları olmasına rağmen biçimsel olarak benzerlikleri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bade içme eylemi şamanik bir gösterge olarak düşünülse de gerçekleştirilen eylem aşığın kişisel deneyiminin ürünüdür.

1.3. Aşıklık Geleneğinin İcrası ve Özellikleri

Aşığın şiir söyleme, hikaye anlatma ve saz çalma eylemleri bir dinleyici-seyirci grubuna ulaştığı andan itibaren bir icradan söz edebilmekteyiz. İcra etmek deyimi bir çok anlamda kullanılıyor olsa da, aşığın icrasında kastedilen yalnızca kişisel bir deneyimin paylaşıldığı değil, dinleyici-seyirci ile beraber yürüttüğü bir gösterim halidir.

Bir dinleyici grubuna hikaye anlatmaktan söz ederken kullandığımız terimler –gösterim (performance), sahneye koyma (enactment), canlı sunum (live rendering), oyunlaştırma (dramatization), sözlü temsil (oral rendition), geleneksel malzemenin hayata aktarılması (realization of traditional material) –ne olursa olsun, halk hikayesi anlatımı toplumsal bir olaydır. (Başgöz, 2012, s. 102)

Aşığın dinleyici-seyirci önünde gerçekleştirdiği anlatımın kodları açık biçim tiyatro anlayışının bir parçası gibi düşünülebilir. Geleneksel olanı anlatma eğiliminde olan aşık; yer yer anlatıcı olmakla beraber taklitli eylemleri de kullanır. Kimi zaman icra esnasında hikayeyi kahraman kişinin gözünden aktaran aşık, kimi zamanda kahramanın kendisiyle özdeşleşmekte ve hikayeyi taklitli eylemle oyunlaştırmaktadır. Ancak aşık, dinleyici-seyirci önünde herhangi biçimde aktaran görevini üstlense de gösterimin getirdiği bir takım

sınırlılıkları kabul etmiş sayılır. Dinleyici-seyircinin toplu halde buldukları belli bir mekan ve hikayenin geleneksel yani anlatılagelen bir hikaye olması zorunluluğu aşığın icrasında sınırlılık yaratır. Bu sınırlılıklar içerisinde aşığın dinlenilebilir olması için kendine has teknik ve ustalık sunması gereklidir. Dolayısıyla aşığın etkileyici olmak adına taklitli eylemlere sıkça başvurduğu görülür.

Başka bir yönden; mekanın ve hikayelerin sınırlılıkları bulunsa da, aşık, dinleyici-seyirci önünde halk sanatı olarak tanımlanan bu geleneğin bir temsilcisi olarak görülür. Aşığın geleneğin bir temsilcisi olması, kullandığı dilin yüzyıllardır anlatılagelen hikayelerin anlamını yeniden üretmesi ve icrasına eklemlememesi geleneğin canlılığını korumaktadır.

O vakit halk sanatının en önemli özelliği, yaratıcı insan, dinleyici-seyirci ve gelenek arasındaki gerilim ve uzlaşma olarak anlaşılmalıdır. Hikaye gösterimi, bu öğeler arasında tam bir denge kurarak, toplumda bireysel güvencenin temeli olan kültür bütünlüğünü ve kültür süreliğini sağlar.(Başgöz, 2012, s. 103)

Aşığın gösterimi sosyal yapının gereksinimlerini karşılayacak bir misyonu da beraberinde taşır. Dönemin sosyo-politik olguları ve bu olguların halkın belleğindeki yansımaları aşığın kendi süzgecinden geçerek hikayelerin içerisine yerleşir. Örnek olarak, Osmanlı dönemindeki Celali İsyanları (dönemsel olarak patlak veren isyanların genel adı olarak da kullanılmaktadır) feodal yapının ve otorite baskısının halk üzerindeki etkisi neticesinde aşıkların kimi tekkelerde ve kahvehanelerde bu durumu tespit eden, yer yer eleştiren hikayelere ve şiirlere icra esnasında özellikle yer verirler. Özellikle 16. yüzyıldan sonra biçim ve içerik olarak din dışı konulara yönelen aşıklık geleneği, tekkelerden uzaklaşarak kendini var edebileceği başka mekanlara yönelmişlerdir. Böylelikle tekkelerin kutsal mekanlar olması ve din dışı hikayelerin var olamayacağı düşüncesi kahvehanelere geçişi kolaylaştırmıştır. Kahvehanelerin, aşıkların hikayeleri ile var olabildiği bir mekan haline dönüşmesi gösterimlere de yansiyacaktır.

1839-1876 yılları arasında yaşanan Tanzimat dönemiyle beraber Batılılaşma eğilimi içerisine giren Osmanlı İmparatorluğu, ardından gelen istibdat dönemiyle beraber toplumun tüm kesimlerini geleneksel olan ile çatışma, baskı ve kimliğini tanımlama zorunluluğu içerisinde bırakmıştır.

Tanzimat'la birlikte Osmanlı geleneği de yıkılmakta, ancak yerine konulacak olan yeni değerler devlet-halk, din-dünya, okumuş-cahil, Batı düşüncesi-Doğu düşüncesi çatışmalarının etkisinde şekillenmektedir. Tanzimat'ın tarihsel ve ekonomik getirileri bir yana toplum yaşamında yarattığı ikilik önemlidir. (Ünlü, 2006, s. 110)

Bu dönemde bir takım kahvehaneler de payına düşeni almış, bir çok mekan potansiyel isyana teşvik olabileceği gerekçesiyle kapatılmıştır. Açık olan kahvehanelerde ise gösterimde anlatılan hikayeler dikkatle seçilmiş, yer yer sansür uygulandığından değişikliğe gidilmiştir. Hikayelerin içerikleri doğaçlama söyleme ile değişikliğe uğratılabilse de gösterim biçimine sadık kalınmıştır. Biçime sadık kalınmasında ve günümüze kadar taşınmasında, hem aşığın hem dinleyici-seyircinin icra esnasında uymaları gereken kurallar belirleyici rol oynar. Bu kuralları oyunun kuralları gibi düşünmek gerekir.

Oyun özgür bir eylemdir, bilinçli olarak günlük yaşamın da dışında kalır, ciddi bir iş olarak benimsenmemekle birlikte, oyuncu yoğun olarak ve tümüyle kendini oyuna verir. Bu eylemde maddi bir kazanç, bir kar, bir çıkar beklenmez. Oluşumu, kendi zaman ve yer sınırlaması, saptanmış kuralları ve düzeni içindedir. Çoğunlukla dış dünyadan kendilerini kılık değiştirme ve başka yollarla ayırır ve oyuncularını, aralarında gizli bağlarla birleştirir, toplumsal öbekleşmeyi kolaylaştırır. (And, 2016, s. 30)

Anlatı esnasında; aşığın sazı kullanma biçimi, hikayeye başlama biçimi, atışmalarda yapılması gerekenleri, tekerleme söyleme, muamma, leb değmez oyunu gibi uyulması gereken kurallar sınırlı bir alanı teşkil eder. Ayrıca kolektif bilincin oluşmasında aşıkların ve izleyici kitlenin karşılıklı uydukları etik ve ahlaki kurallar da gösterimin önemli bir parçasını oluşturur. Gösterimde iç içe geçen kuralları, mekan-kitle özelliklerini ve anlatı özelliklerini irdeleyerek açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

1.3.1. Mekan – Kitle Özellikleri

Aşıklık geleneğinin taşıyıcısı, aktarıcısı olan aşıkların varlıklarını ontolojik olarak sağlayabilmek adına mekan ve kitle ile iç içe geçmişlerdir. Geleneğin sistematik olarak zamanla gelişmesi ve yaşaması mekanlarla olan bu bağlamla ilişkilidir. Zaman içerisinde mekanların işlevi gittikçe geleneğin koruyucusu bir fanusa dönüşmüştür. Teatral olarak gösterimin temelleri açık biçim unsurlarını taşımakta, belli zümreler hariç genellikle halka açık olmakla beraber bir yönden kendi kurallarını belirleyen mahrem bir yuva gibidir.

Bu yuva çoğunlukla bugünün kaynağı olan düne ait arkaik unsurları barındırır ve bu unsurlar ışığında uzam, psikik olgularla dinleyici veya icracıda geçmişte olanlara dair edimler kazandırır. Özellikle de sanatını geleneksel bir tarzda icra edecek olan aşık için bu durum oluşturacağı şiirde kullanacağı her türlü dinamiği özenle seçmesine yardım eder. İşte uzam bu noktada devreye girer. Aşığa doğrudan bir izlek alanı yaratarak şiirin logolarının neler olacağı konusunda katkıda bulunur. Bir bakıma bir belirleyicilik özelliği vardır. (Amos, 2006, s. 37)

Fiziki olarak aşıkların yetiştikleri yerlere göre icra edilen gösterimlerin mekanları da çeşitlilik göstermektedir. 16. yüzyıl öncesinde daha çok köylerde ikamet eden köy aşıkları;

yerel dilin ağızını taşımakla birlikte konu olarak genellikle doğayı esas alır ve realist bir anlatımı benimserler. Ancak belli bir aruz veya herhangi bir nazım türünü kullanmamakta, çoğunlukla doğaçlayarak saz çalıp söylemektedirler. Buna ek olarak insanların bir araya geldikleri kahvehaneler yalnızca kasabalarda ve şehirlerde olmasından ötürü, aşığın sanatına tanıklık etmek isteyen köy halkı onu dinlemek için genellikle köy meydanına, düğünlere veya köy hanelerinden birine gitmekteydiler. Dar alanda geniş kitlelere ulaşamayan aşık, genellikle yarı göçebe olarak yakındaki kasabalara gitmekte ve burada icra ettiği sanatının neticesinde geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Göçebe olan bu aşıklar kasabalarda kahvehaneleri mekan olarak benimsemiş, belirli zümrelere mensup olma eğilimini de bu kasabalarda göstermişlerdir. Kasabalarda tekkelerden ve dini-tasavvufi gelenekteki sosyal çevrelerden etkilenen aşıkların seyirci karşısında özgünleşme çabası ve diğer aşıklarla beraber ortak icra etme hali kahvehanelerin varlığıyla mümkün hale gelmiştir. Bir araya gelmeler neticesinde halk ve aşıklar arasındaki etkileşim, kahvehanelerinde dönüşmesine olanak sağlamış, 16. yüzyıldan sonra tekke ve zaviyelere alternatif bir mekan olmuştur. Halk ile iç içe olmaya başlayan aşıkların eserlerinde sosyo-politik konulara yer vermesindeki en önemli etkenlerden biri kuşkusuz kasaba ile köy arasındaki sosyal farklılıkları kahvehanelerde gözlemleyebilme olanağının bulunmasından kaynaklanır. Göçebe yaşam tarzını benimseyen aşıkların şehirlere yönelmeleri neticesinde çok çeşitli kültürlere ve sosyal çevrelere dahil oldukları görülür. Büyük kahvehanelere ek olarak bozahaneler, meyhaneler ve varlıklı insanların büyük konakları da geleneğin icra alanına girmişlerdir. Böylece aşıklar geleneğin icrasını gerçekleştirecekleri mekanları bir merkez olarak tanımlamaya başlamışlardır.

İcra lokasyonu, topluluk bağıntısı oluşturmada merkezi bileşendir. Bu iddialı bir ifadedir, fakat bunu biraz daha açtığımızda görürüz ki bu, diğer kültürler için de doğrudur. Topluluklar; birliktelik duygularını, inşa edilmiş bir ritüel veya icra yeriyle olan mimari bir ilişki vasıtasıyla kurarlar. (Landis ve Macaulay, 2017, s. 75)

Aşıkların değişik ortamlarda geleneği icra etmelerinin yanı sıra, divan edebiyatından ve musikiden etkilenen aşıklar, zaman içerisinde şehirli aşıkların yetişmesinde etkin bir rol oynamışlardır. Köprülü, 'bu aşıkların küçük esnaf tabakasından, şehir ve kasabada günlük çalışmayla yaşayan fakir halk arasından yahut muhtelif askeri sınıflar arasından yetiştiğini' (Artun, 2012, s. 57) belirtir. Böylece kahvehanelerin belli bir mahremiyetinin olmasının yanı sıra, geleneksel kültürün aktarılmasında önemli bir rolü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Kahvehaneler aşıklık geleneğini mekânsal özellikleri ile diğer yerlerden ayırarak, tarzın bu

mahremiyetlerini içerisinde tutan yerlerdir. Geleneğin yaşanmışlıkları yahut ritüelleri hareketsiz bir halde iken bu mekanda pratiğe dönüştürülerek yeniden yeniden yaratıldıklarında tekrar aktifleşmektedirler. Aslında icracı aşık farkında olmadan aynı mekanlarda/kahvehanelerde daha önceden ifada bulunan aşıkları canlandırır. Bu durum icracı aşığın hem sürekliliğe katkısı hem de kendi dönemi ve kendisinden sonrakiler için örnekleyicidir. (Balkaya, 2013, s. 883)

Aşıklık geleneğinde mekanların sosyal çevre ile ilişkili olarak çeşitlenmesinin yanı sıra fiziki olarak neredeyse benzer özellikleri taşıdığı söylemek yanlış olmayacaktır. Köy meydanları, hane önlerindeki yolların tümünün kesiştiği ve genellikle köy ahalisinin toplu olarak bir arada buldukları camii, kahvehane gibi geniş bir alanı kaplamaktadır. Aşıkların köy meydanlarında gerçekleşen bir etkinlikte sunduğu icralar, genel olarak meydanın merkeze yakın bir noktasında gerçekleşmekte, seyirciler ise herkesin aşığı görebileceği dairesel bir seyir yerine konumlanmaktadır. Geleneksel köy seyirlik oyunlarımızda da seyir yerinin benzer şekilde konumlanmasından ötürü, aşığın icrasının da kitle için bir çeşit seyirlik gösterim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kısacası köylerde yaşayan aşıkların işlediği konuların içerik olarak seyirlik oyunlarla benzerliği olmasa da biçimsel olarak birbirlerinden etkilendiği söylenebilir.

Göçebe aşıkların köylerden kasaba ve şehirlere yerleşmesi neticesinde; özellikle halk ile iç içe olan mekanları tercih etmiş olduğunu daha önce de belirtmiştik. 16. yüzyıldaki kahvehanelerin fiziki özelliklerine bakacak olursak ilk bakışta açık alanda icra edilen gösterimin, kapalı alanlara geçişi görünmektedir. Kahvehanelerin diğer fiziki özellikleri de şöyle sıralanabilir: 1- Giriş-çıkış yapılabilen yalnızca tek kapı bulunur, 2- İçeri ve dışarıyı birbirinden ayıran camekan duvarlar ve pencereler yer alır, 3- Sedirlerin 'U' şeklinde sıralandığı bir oturma düzeni yer aldığından genellikle orta alanda rahat hareket edilebilen boşluklar vardır, 4- Mekanlar konum itibarıyla genellikle ticaretin yoğun olduğu bölgelere yerleşmektedir.

Öte yandan aşıklık geleneğinin kahvehanelerde icra edilmesinin bir sonucu olarak, gösterimin mekanla birlikte dönüştüğü görülmektedir. Gösterimin içerisinde yer alan bazı kuralların zamanla aşık ile seyirci arasındaki ilişkiyle oluşmasının yanı sıra, icracıların anlatıyı güçlendirmek ve yeteneklerini sergilemek adına kendi kurallarını gösterimin içerisine yerleştirmiştir. Böylelikle aşığın anlatısı, tıpkı bir oyunun kuralları gibi yüzyıllar boyunca değişmiş, gelişmiş ve aktarılagelmiştir.

1.3.2. Gösterim Özellikleri

Atışmalar

Aşıklık geleneğinin özellikle 16. yüzyıldan sonra bir gösterim halini aldığını önceki bölümlerde belirtmiştik. Kahvehanelerin aşıkların sık sık geldiği bir gösterim mekanına dönüşmesinde ve halkın eğlenmek için buraları tercih etmesinde aşık atışmalarının yeri önemlidir. Bunun sebebi atışmalarının tıpkı bir yarışma gibi düzenlenmesi ve aşıkların diğer aşıklarla tanışıp bilgi alışverişinde bulunmasıdır. Bu yüzden atışmaların bir diğer adı bazı yörelerde aşık karşılaşmaları olarak geçer.

Atışmaların temel prensibi, bir aşığın sazı ile dörtlüklerle veya beyitlerle kurduğu şiirlere diğer aşık veya aşıkların aynı ölçü ve ayakla cevap vermek şartıyla söylenmesidir.

İki usta aşık karşılaşınca töreye göre önce sazlarına düzen verip birer divani ile meclisi açarlar. Karşılaşma bölümünde muamma (bilmece), takılmaca, taşlama gibi fasıllar yapılır. Bunlara bir de aşıkların aynı vezin, ayak ve şekli kullanma, aynı eşit hanede söz söyleme zorunlulukları da eklenir...İki aşığın birbirlerinin eksik taraflarını bulması, bir aşığın diğerine kabul ettirmek istemesidir. (Bali, 1975, s. 7457)

Şayet bir aşık tarafından diğerine cevap verilemezse yarışmanın galibi doğal olarak seçilmekte ve seyirci tarafından saygı ile karşılanmaktadır. Ancak burada yarışmanın oyun içerisindeki bir unsur olduğu gözden kaçmamalıdır. Yenmek, yenişmek diğer aşığın sazı veya sözü bırakacağı anlamına gelmemektedir.

Galip olan aşık diğer kahvehanelere giderek atışmalarda başarılı olan aşıklarla karşılaşmakta ve onlarla da yarışmaktadır. Bu karşılaşmalar bir yönden aşığın yeteneğini geliştirici bir unsur olarak da okunabilir. Bilmece bulunduran şiirle atışma, hicivli söyleme ve leb değmez (dudak değmez olarak da bilinmekte olup, dörtlüklerde ‘p’, ‘b’, ‘m’, ‘v’, ‘f’ harfleri kullanılmadan atışmayı ifade eder) özellikle ustalıkli aşıkların gösterimlerde sunduğu özel yeteneklerin arasında yer alırlar.

Atışmalarda aşığın uyması gereken kurallardan biri de icra esnasında seyirci ile kurduğu iletişim biçimidir. Kırathanelerde oturma yerlerinin dışında yer alan boşlukta icrasını gerçekleştiren aşık; konum olarak herkese eşit mesafede bulunmalı, seyircinin aralarında acele etmeden dolaşmalı, onlara arkasını dönmemeli ve göz temasını kaybetmemelidir. Başgöz’ün de belirttiği gibi ‘*Hikaye anlatırken aşığın beden hareketleri (kinetik), yürüyüşü, sazını tutuşu, mimikleri, jestleri, adımlarını nasıl attığı, hatta ne vakit durarak konuştuğu bile gösterimi etkileyen önemli unsurlardır.*’ (Başgöz, 2012, s. 115)

Askı Asmak, Muamma ve Askı Bırakmak

Aşıklık geleneğinde atışmaların yanı sıra seyircilerin gösterimlerde sıkça talep ettiği ve aşıkların da bu talebe karşılık gösterimlerinin içerisine yerleştirdikleri askı asmak, muamma ve askı indirmenin uzun bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Her üç tanımın da aynı anlama geldiği; temel olarak sadece kahvehane sahibinin veya bir diğer aşığın bildiği bir eşyayı, bir nesneyi, bir kavramı veya ismi diğer aşığın tahmin ederek bulması esasına dayanan bir oyundur. Kahvehanenin bir köşesine bazen bir mendil içerisine yerleştirilen nesne, eşya veya söz asılı durur. Seyirciler kendi aralarında muammanın çözülüp çözülmemesi üzerine bir bahse girerler. Ardından muammayı askıya bırakan aşık mendildeki 'şeyi' çözmesi için diğer aşıkları tıpkı bir düelloya davet eder gibi giriş faslı söyler. Şayet bir aşık soru-cevap neticesinde muammayı çözerse askı inmektedir. Elimize ulaşan bir kaç muamma ve cevap örneklerinden bazıları şunlardır:

*Aşık oldum bir mime,
İnciler dizilmiştir cime,
O öyle bir cimdir ki,
Kim eliften gaf getirmiştir mime.*

*Cevap:
Mimim Muhammed cim Cebrail,
Ayetler inci fermandır,
Cebrail'in getirdiği,
Allah'tan inen Kuran'dır. (Artun, 2012, s. 100)*

*Bir ipim var yedi kazığa bağladım,
Düşünü güdıkladıkça o inledi ben ağladım.
Cevap:
Saz. (Artun, 2012, s. 100)*

Ancak özellikle son yüzyılda usta-çırak ilişkilerinin ve geleneğin aktarımında yaşanan çeşitli nedenlerden dolayı bu gelenek de terk edilmiştir.

Merhabalaşma ve Tekellüm

Merhabalaşma; diğer adıyla *hoşlama*, aşıkların gösterimden önce seyircilere selam vermek amacıyla hangi sebeple divanın toplandığına dair şiirleri sunduğu bölümü kapsar. Şiirler genellikle koşmalardan veya kısa beyitlerden oluşmakla beraber şiirler birkaç aşıkla aynı anda veya ayrı ayrı söylenebilmektedir. Şayet önemli bir misafir gösterimi düzenlemeye ön ayak olmuşsa aşık onun ismini veya makamını şiirlerinde yer verir.

*Aşıkların gecesine,
Merhabalar hoş geldiniz,
Gecelerin yücesine,
Merhabalar hoş geldiniz.*

*Size bağlı şehir köyler,
Halk gelir istediğin söyler,
Saygı değer vali beyler,
Merhabalar hoş geldiniz. (Artun, 2012, s. 102)*

Tekellüm bölümü ise atışmalardan sonra gösterimin en uzun bölümünü kapsamakta ve en az iki aşıkla yapılmaktadır. Atışmalardaki gibi yarışma şeklinde ilerleyen gösterimde, belirli bir konu üzerinde aşıklar birbirlerine tekerlemelerle taşlamalar söylemekte ve en güzel şiir okuyan aşık seyirciler tarafından alkışların yoğunluğuna göre seçilir. Taşlamalar kimi zaman yeren ve aşağılayan sözler içermekle beraber gösterim sonunda aşıklar birbirinden bu yüzden af dilerler. Bir anlamda aşıkların birbirlerine karşılıklı üstünlük sağlamak üzerine yapılan bir oyun sergilenmektedir. Tekellümlerin herhangi bir konu sınırlaması olmadığı gibi beyit veya dörtlük olması gibi bir sınırlama da bulunmamaktadır. Sohbet tarzında gerçekleşen kimi tekellümlere Aşık Efkârî ve Aşık Huzurî arasındaki dörtlükler örnek gösterilebilir.

*Hurufat usulü yol erkan budur,
Mala noktasızdır Aşık Efkari,
Aşık isen bu manayı bilirsin,
Taban cansız yürür canım Efkari. (Kalkan, 1991, s. 29)*

*Aşık olan her imnaya aşnadır,
Mola noktasızdır canım Huzuri,
Hayal gibi geçmektedir yaz ve kış,
Zaman cansız yürür Canım Huzuri. (Kalkan, 1991, s. 29)*

Methiye ve Çıkış Kapısı

Methiye, adından da anlaşılacağı üzere gösterimin son kısmında aşıkların birbirlerine ithafen güzelleme adını verdikleri şiirleri/hikayeleri okudukları bölümdür. Güzellemelerin içeriğinde genellikle övgü içeren şiirler bulunur. Şayet bir taşlama tekellümü gerçekleşmişse daha az tecrübeli olan aşık usta olan aşıktan özür diler. Bazı zamanlarda taşlamaların neticesinde aşıklar arasında küslük olmakta ve bu diğer karşılaşmaya kadar sürebilmektedir.

Çıkış kapısı, anlatıcının gösterimin sonunda hikayeyi bitirdiğine yönelik söylenen şiirleri ifade etmektedir. Hikaye anlatımını bitiren aşık, gösterime çıkış kapısında söylenen şiirle devam eder. Çıkış kapısında söylenen şiirlerin bir çoğu seyircilere veda etmek üzerine olurken kimi zaman aşığın kendi başından geçen bir hikaye ile de gösterim sona erer. Çıkışta söylenen hikayeler konu olarak gösterim esnasında anlatılan hikaye ile örtüşebilir. Örneğin bir aşk hikayesini anlatmış olan aşık, hikayeyi aşıkları kavuşturarak bitirir ancak çıkış kapısına geldiğinde yakın zamanda kendisinin tanık olduğu bir düğünü yani gerçek hayattan mutlu bir sonla çıkışı vererek seyirciye veda eder. Aşağıda Aşık Müdami'nin kahvehanede gösterimi bitirmek için söylediği türkü, çıkış kapısına örnek gösterilebilir:

*Hikayemiz erdi sona,
Gitmenin zamanı beyler,
Muhteremler güle güle,
Saat yürüdü ona,
Yatmanın zamanı beyler,
Muhteremler güle güle.*

*Garanfil koydum tabağa,
Hayırlı çihah sabaha,
Uykular geldi gabağa,
Yatmanın zamanı beyler,
Muhteremle güle güle... (Başgöz, 2012, s. 118)*

1.4. Anlatı Geleneği ve Bir Anlatıcı Olarak Aşık

Anlatı; yalnızca sözlü olarak değil, yazılı metinlerin de kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan hatırlatıcı bir etkidir. Hatırlatma olgusu, anlatıyı zamanın ve mekânın ötesine taşımakla beraber ona canlı bir misyon yükler. Örneğin; M.Ö. V. yüzyılda Antik Yunan'da Homeros'un hikayelerinin ve eposlarının rapsodistlerce⁷ anlatımı, toplumun gündelik yaşamında önemli bir yer tutar. Olağanüstü insanların ve tanrıların hikayelerinin anlatıları, toplumun Olympos'a olan bağlılığını perçinlemekte, böylece toplumsal düzeni ve hafızayı sağlamlaştırmaktadır. Benzer ilişki; yazılı geleneğin olmadığı, yalnızca sözlerin aktarılmasını sağlayan anlatı türlerinde de görülür. Ancak bu tür anlatılarda rapsodistlerden farklı olarak yazılı bir kaynaktan faydalanılmadığı için anlatıcıya başka bir kimlik yüklenmiştir. Daha iyi anlayabilmek adına İngilizce *story teller* (hikâye anlatıcısı) kelimesi ile *narrator* (hikâyeci) kelimesi arasındaki farka değinmek yerinde olacaktır.

Story teller; hâl-i hazırda hikâyeleşmiş bir metni aktarmakla yükümlü olan bir anlatıcıyı ifade ederken, narrator aktarılmış ya da öğrenilmiş olayları hikâyeleştirerek anlatıyı gerçekleştirir. Dolayısıyla hikayeleştirme yapan bu tür anlatıcıların hikâyeyi sunarken çeşitli biçimlerden faydalandıkları görülür. Ozan-baksı, aşıklık hatta meddahlık anlatılarında hikayeler belli formların içerisine yerleştirilir. Bu türden bir anlatıcı hikayenin içerisinde gezinmekte, kendinden öğeler eklemekte ve kimi zaman kanavaya bağlı kalmak şartıyla doğaçlama da yapabilmektedir. Ancak günümüzde her iki anlatı türü için 'hikâye anlatıcısı' ya da yalnızca 'anlatıcı' tanımı kullanıldığı görülmektedir.

Anlatı sanatında hikâyelerin birçoğu, sözlü anlatının bir metnin asla yapamayacağı şekilde bütünlüğünü kaybetmeden değişebilme yeteneği sayesinde, geniş bir bölge üzerinde yerleştirilmiş çeşitlilikle anlatılmaktadır ve anlatı her seferinde yeniden yaratılır.

⁷ Antik Yunan döneminde epik şiirleri anlatan anlatıcılar.

Dolayısıyla bu türden bir sanatın heterojen topluluklar arasında bu kadar güçlü bir şekilde gelişmesi şaşırtıcı değildir.

Hikaye anlatımında anlatıcı, içerikte farklılıklar yer alsın da biçimsel olarak dinleyicinin zamansal, mekânsal ve kavramsal sınırlamalarını ortadan kaldırmaktadır. Üçüncü şahıstan birinci şahsa ve geçmiş zamandan şimdiki zamana geçme eğilimi gösteren anlatıcı; kişisel deneyimlerini, yerleri ve olayları dokuyarak mekânsal - zamansal çağrışımlardan oluşan karmaşık bir ağ yaratır. Sözlü anlatı geleneğine sahip toplumların bir çoğunda zaman kodlaması genellikle doğanın egemenliğindedir. Kavramsal olarak zaman, anlatılarda doğal döngülere dayanan belirsiz bir kavramdır. Bir olayı ayın evreleri ya da güneş tutulmaları gibi döngülerle ilişkili olarak anlatmak, hatırlama eğiliminin tarihlere göre değil, ilişkilendirmelere göre olduğu sonucuna varılır.

Mekânlar, sözlü anlatımda genellikle hikaye anlatıcısının ve onun dinleyicisinin doğal olarak aşına olduğu coğrafya ile sınırlı olmakla birlikte, bu sınırları aşan yerler ve karakterler anlatının konusu olmamaktadır. Bu nedenle, hikaye anlatıcılarının coğrafi betimlemeleri çoğu zaman kısadır ve genellikle o yörenin en belirgin coğrafi özelliklerine ilişkin referanslarla sınırlıdır.

İçerik olarak; sözlü hikaye anlatımı ile yazılı anlatımın içerikleri karşılaştırıldığında tekrarların yer alması, yansıma sözcüklerin kullanımı, geriye dönüşler, benzetme ve metafor kullanımı gibi birçok üslup benzerlikleri ortaya çıkmaktadır. Ancak bilindiği üzere bu teknikler ilk olarak sözlü hikaye anlatılarında yer almış, sonraları elbette yazılı metnin gereksinimlerine uyacak şekilde değiştirilmiştir. Aşıklık geleneği, öz olarak sözlü anlatımın özelliklerini taşımakla birlikte zaman içerisinde yazılı gelenekten de beslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Aşıklarda sözlü geleneğin gelişiminin bir çok evreden geçtiğini önceki bölümlerde değinmiştik. Yüzyıllardır süre gelen anlatı geleneğinin kültürel olarak taşıyıcı rolde olması, toplumsal belleğin oluşmasında etkin bir rol oynamaktadır. Anlatı geleneğinin bu taşıyıcı rolünde yalnızca dilin yeterli olduğunu söylemek bir bakıma eksiktir.

Bellek, geçmiş hakkında sahip olduğumuz entelektüel bilgilerden daha fazla bir şeydir. O, çevremizde sürekli olarak devam etmekte olan şimdinin kısmi gözden geçirilmesiyle, geleceğe dair değişen beklentilerimiz için de canlı bir çerçevedir. Dahası, bireysel anılar da paylaşılan bir ağın ayrılmaz parçalarıdır. Hem gündelik yaşamda hem de akademik dünyada öyküler ya da birbirini izleyen olaylardan oluşan kişisel bir anlatı içindeki

'tarih'i anlatarak belleği yakalamak için çok zaman harcıyoruz; ancak ortak bellek ve beklentilerin üçboyutlu zenginliğine erişme konusunda dil kendi başına nadiren görülür. (James, 2013, s. 130)

Gezici aşıklar tarafından icra edilen sözlü anlatı ile yayılan aşık geleneği, 'hayal edilen toplum' inşası için, yerel halkı el üstünde tutan ve azınlık dilleri ile kültürlerini dahil eden alternatif bir model sunar.

İlkel toplumların av törenlerinde sözlü dil kullanımının ses taklitlerinden yola çıkması, buna ek olarak taklitli olan bir diğer öğenin eylem olması sonucu toplumsal belleğin oluşumu ve taşınması kolaylaşmıştır. Şaman törenlerinin taklitli eylemle gerçekleştirilmesi, ozan-baksı geleneğinin taklitli eylem ek olarak hikayeleştirme öğesini kullanması anlatının oluşmasında önemli bir etkidir. Toplum tarafından kabul gören kutsal hikayelerin ve şiirlerin icra edilmesi usta-çırak geleneği ile aktarıla gelmiş olmasının yanında çıraktan beklenen yalnızca taklidin icrasındır. Çırakların özellikle 16. yüzyıldan sonra özgün yaratımlarda bulunması, değişik rollere bürünmesi, belli durumları yansıtması ve bunu çeşitli kurallar dizgesinde gerçekleştirilmesi ayrıca Türk oyun geleneğinin bir parçasıdır. Tekerek, Türk oyun geleneğinin seyirci-oyuncu bağlamında özelliklerini şöyle sıralar:

Temelini soyutlama düşüncesinden alan açık biçim göstermecî tiyatro anlayışı, tiyatrosallık-oyunsuluk, gevşek-doku parçalı yapı, güldürü, oyuncu-seyirci organik bağı, eğlence atmosferi, minimal dekor anlayışı, her yerde oynanabilmesi, dans ve müziğin kullanılması. (Tekerek, 2010, s. 31)

Orta oyunu geleneğinde yer alan kimi özelliklerin kuşkusuz aşıkların gösterimlerini etkilediği söylenebilir. Ancak özellikle meddahların anlatılarında bir rol oluşturma eğilimi görülürken aşıklık geleneğinin anlatılarında aşığın kendisi bir rol kişisini yaratmaz. Bu durumun bir diğer sebebi konvansiyonel dramatik yapının geleneksel formlarda bulunmamasından kaynaklanır. Kapalı biçimin ihtiyaç duyduğu yanılısamacı öğretinin oluşması için gerekli olan çatışma olgusu rol yaratmanın temelini oluşturduğundan, Doğulu geleneksel tiyatro formlarında çoğunlukla yer almayan çatışma olgusunda (Ta'ziye'ler hariç tutulmalıdır) rol ile mesafe söz konusudur.

İslam dünyası Aristoteles'in Poetika'sını tanyordu. Ya çeviri ya da özet yoluyla Arap yazarları buradaki çeşitli tragedya ve komedy kavramlarını değişik terimlerle karşılamışlardı. Bu tanışıklıktan ne yazık ki İslam dünyasında bir dramın varlığından söz edemeyiz. (And, 2018, s. 181)

Metin And'ın da belirttiği gibi İslam dünyasının bu teatral formdan haberi olmasına karşın tercih edilmediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Aşıklara tekrar dönecek olursak, aşığın

bu bilgiler ışığında yalnızca hikayeyi ve şiirleri belli kurallarla enstrümanıya anlatan bir icracı konumunda olduğunu söyleyebiliriz. Aşığın; hikaye ve seyirci arasında kurduğu mesafenin yanı sıra, kendisi hikaye ve benliğinin arasına da bir sınır çeker. Bu katmanlı yapının sonucu olarak hikayeye kendi düşüncelerini, tepkilerini, duygularını eklemleştirmekte ve istediği gibi hikayeyi dönüştürebilmektedir. İrticalen söylenen hikayelerin özgün bir anlatı olarak yorumlanabilmesi için bu katmanlı yapıyı aşığın iyi kurabilmesi gerekmektedir. Bu dinamik değişkenliğin sonucu olarak anlatıda yer alan her hikaye aşık tarafından sanki yeni bir hikaye gibi sunulur. Geleneğin bu türden bir gelişim içerisinde yer almasının en önemli nedeni sözlü gelenek olgusudur.

Ozanlar, standart izlekler için standart kalıplarla söyledikleri şarkıları aylar ve yıllar boyunca dinleye dinleye öğrenirler. Elbette şarkıdan şarkıya kalıplar ve konular da değişebilir; ozandan ozana da aynı şarkı ve şiirin 'bitiştirilişi' farklı olabilir. Hatta belirli söz kümeleri, hangi ozanın aktarmış olduğunu bile ele verebilir. Ancak bütün bu şarkı malzemesi, konuları, kalıplar ve kullanım biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeyi her ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir. (Ong, 2014, s. 78)

Sözlü geleneğin kayıt altına alınma süreci 1700'lü yılların sonlarına dayanmaktadır. Başlarda hikayelerin el yazmalarıyla ustadan çırağa aktarıldığı bilinmekle beraber el yazmaları yalnızca o dönemde tek kopya olarak bulunmaktadır. El yazmalarında yer alan hikayeler kahvehanelerde yüksek sesle seyircilere okunduğunu İlhan Başgöz şöyle aktarır:

Mustafa Nihat Özön'ün verdiği bilgilere göre, Hüseyin Efendi bir el yazmasını, 1823 yılında Berber Süleyman Efendi'nin kahvehanesinde yüksek sesle okumuştur; İbrahim Ağa, Firuz Şah adlı hikayeyi 1796 yılında kendi konağında okumuştur. (Başgöz, 2012, s. 107)

Tek kopyaların bu şekilde yüksek sesle çeşitli cemaatlerde okunması, bir anlamda hikayelerin yazılı olmasına rağmen yeniden sözlü ortama geçişini de sağlar. Matbaanın padişah III. Ahmet'in izni ile 1726'da faaliyete geçmiş olmasına karşın aşık hikayelerinin basılması 20. yüzyıla kadar uzamaktadır. Hikaye ve şiirlerin matbaalarda çoğaltılma sürecinin sözlü geleneğin terk edilmesiyle sonuçlanmasının yanı sıra işitsel aktarımla olan anlatı geleneğinin bir anlamda görsel aktarıma dönüşmesinin de yolu açılmıştır. Buna ek olarak çoğunlukla anonim olarak bilinen halk hikayeleri ve şiirleri, yazılı ortama geçişle beraber mülkiyet hakkını da beraberinde getirmiştir.

Matbaa, kelimeler üzerinde yeni bir özel mülkiyet anlayışı da yaratmıştır. Birincil sözlü kültürlerde de insanlar bir şiir üzerinde hakkı iddia edebilirler, fakat herkesin yararlandığı şiir kaynakları, kalıplar ve konular, bütün sözlü geleneğin ortak malı olduğu için, böyle bir duygu yaygın değildir. (Ong, 2014, s. 155)

Dolayısıyla aşığın özellikle 16. yüzyıldan sonra icra ettiği anlatının yalnızca anlatı

olmaktan çıkartıp oyunsu bir gösterim haline dönüştürmesinde kısmen de olsa yazılı kültüre geçişin izleri görünür.

1.5. Aşıklık Geleneğinde Kadınlar

Kimi eski yazıtlarda, destanlarda ve hikayelerde edinilen bilgilere göre kadınların konumu çeşitli inanç sistemleri ve yaşama biçimleriyle çeşitlilik gösterir. İslamiyet öncesi Türk devletlerinde Göktürk Yazıtlarına dayanarak kadının konumunun hakanlar ile neredeyse aynı olduğu görülür. Hakanlar sefere çıktıklarında eşleri çeşitli devlet işleriyle ilgilenmekte, elçileri ağırlamaktadır. Buna ek olarak kararnamelerde de hakan ile birlikte hatun kişiliğın de isminin yer aldığı görülür. Özellikle Göktürklerde taht varislerinin annesi olan hatun, bir anlamda Türk soyluluğunun devamını sağladığından ötürü de saygı duyulur. Dede Korkut'un hikayelerinde hatun kişilerin kimi özellikleri şöyle geçer:

Dede Korkut Kitabı'nda Kazılık Koca Oğlu Kan Turalı Boyu'ndaki Selcen Hatun, Kam Püre Beg Oğlu Bamsı Beyrek'te Banı Çiçek, Dirse Han Oğlu Boğaç Han'da Dirse Han'ın hatunu ata binen, kılıç kuşanan kadınlardır...Dede Korkut Kitabı'nın canlılık ve gerçeklik içinde tasvir ettiği Oğuzların yaşantısında kadınların güç sahibi olduklarını, kendilerine bağlı maiyetleri, hizmetkarları olduğunu anlarız. (Köksal, 2012, s. 12)

Eski Türklerin mitolojik hikayelerine ve özellikle inanç sistemlerine bakıldığında kadının rolünün önemli olduğu görülür. Törenleri yöneten büyücü kadın şamanlar, koruyucu bir tanrı olan Umay, güzellik tanrısı Aykız, şamanların annesi Kartal Ana ve kötücül tanrı Al Karısı günümüze kadar ulaşan ve bilgilerine sahip olduğumuz inanç figürlerinden bazılarıdır.

Al Karısı'nın Anadolu'da hala loğusa dönemindeki kadınlara musallat olduğu inancı yaygındır. Bundan korunmak isteyen yeni doğum yapmış kadınların sarımsak, kırmızı kurdele, Kurân-ı Kerim gibi nesnelere baş ucunda bulundurur. Al Karısı erkek cinsinden çekinmekle beraber Anadolu'da birçok kez Al Karısı'nın erkekler tarafından yakalandığı rivayet edilir.

*Ey al bastı zalim,
Koy ciğerini yerine,
Zavallımın canını iade et
Sözümü tutmazsan,
Bana hürmet etmezsen,
Gözlerini çıkarırım*⁸

⁸ Mani. Erişim adresi: http://www.malatyatecede.net/sayfa_oku.asp?id=58 , erişim tarihi: 10.09.2019

Geçmiş Sümerlere kadar dayanan ve Al Karısı'nın çıkış noktası olan 'Lilith' inanç figürü mezopotamya mitologyalarında önemli bir yer tutar. Gılgamış Destanında ve Yahudiliğin kutsal kitabı Zebur'da da Lilith ismine rastlandığı görülür. Hatta Yahudilik inancına göre Lilith, Hz. Adem'in ilk eşinin adıdır. Bugün ölüm, kötülük, şeytan, cadı gibi toplum nezdinde korkutucu sıfatlar taşıyan Lilith'in küçük çocuklara neden musallat olduğu Eski Ahit'te şöyle geçmektedir:

Lilith Adem'in yanından kaçıp göğe yükseldikten sonra Tanrı'nın gönderdiği meleklerle geri dönmeyi reddedince melekler de her gün Lilith'in dünyaya getirdiği yüz iblisi öldüreceklerine ant içmişlerdir. Lilith'de, kendi çocuklarına karşılık dünyaya gelen diğer erkek çocuklarını doğumlarından sonraki ilk sekiz gün yani sünnet oldukları süreye kadar kız çocuklarını da doğumlarından sonraki yirminci güne kadar rahatsız edeceğini, onlara musallat olacağını ve zarar vereceğini söylemiş ardından da bunun üzerine yemin etmiştir. (Kılıç ve Eser, 2018, s. 53)

Dikkat çeken bir diğer nokta, Jung'cu bir bilinç modellemesinden bakacak olursak 'anne arketipinin' günümüzde özellikle kötücül olarak 'kadın' kimliği üzerine atfedilmesi bir çeşit tahakkümü de açığa çıkarır.

Türk mitik tasavvurundaki anne arketipine bağlı antropomorfik tipler de, özellikle olumsuz özelliklere sahip olanlar demonlaşmıştır. Anne arketipinin insana benzer görünümünün bir kısmının demonlaşmasıyla, yani insanüstü güçlerin insana yansıtılmasıyla bir ve bütün özelliklerinin parçalanması ve anne arketipi dışında algılanması söz konusudur. (Fedakar, 2014, s. 17)

Türklerin İslam inancını kabul ettikten sonra kadınların konumları farklılaşma gösterir. Yeni bir kültürün de getirisi olan İslam inancı, 13. yüzyılda Türklerin İslamiyet öncesi gelenekleri ile birlikte sentezlenen tasavvufi gelenekle beraber kadınlar ortak inanç ekseninde çeşitli meclislerde yeniden bir araya gelmişlerdir. Özellikle Alevi-Bektaşî törenlerinde icra edilen deyiş ve nefeslerin kadın-erkek ayrımı olmadan gerçekleştirildiği bilinmektedir. Ancak bir başka edebi tür olan divan şiirlerinde kadın; yaratım olanağı bulamamış, kimi zaman bir arzu nesnesi kimi zaman ise toplumsal roller biçilen, içerikten yoksun ve sosyal birey olmaktan uzak bir konumdadır.

Sözlü geleneğin bir uzantısı olan masallar, ninniler ve ağıtlar genellikle kadınlarla özdeşleşmiş anlatı türlerindedir. Orhun Yazıtlarında yer alan bilgilere göre Şamanizm'de yer alan yuğ törenlerinin zamanla Anadolu'daki kadınların ağıtçı rolüne dönüşmesinde önemli bir etkidir. Masal ve ninniler ise İslami gelenekle beraber çeşitli kadın meclislerinin bir parçası olmuş, özel günlerdeki bu buluşmalarla bugüne dek icra edilegelmiştir. Ancak uzun bir süre halk edebiyatı geleneğinde mani, ağıt, masal ve ninniler genellikle anonim olarak bilinmektedir. Bunun en önemli nedeni kadın icracıların

sözlü geleneği küçük meclislerde icra etmek zorunda kalmasından kaynaklanır.

Bununla birlikte ülkemizde geleneksel kına, düğün, yas töreni vb. müzikli pratiklerin gerçekleştirildiği bağlamlarda, bir taraftan kadınların doğrudan bir müzisyenlik rolünü üstlenmeleri istenmez iken; diğer taraftan geleneksel müzik pratiklerinin, kadınlara özgü alanlarda 'kadınlarca' gerçekleştirilmesi ve sürdürülmesi beklenir. İşte, bu kültürel bağlamlardan en belirgin olanı 'yas tutma' geleneği ve 'ağıtlar'dır. (Altınay, 2017, s. 280)

Kadın icracıların küçük meclislerde sözlü geleneği yaşatması, doğal olarak aşıklık geleneğindeki kimi oyunlara ve kurallara hakim olamamalarına neden olmuştur. Usta-çıracık geleneğinden mahrum kalan kadın icracılar leb değmez, muamma, askı asmak gibi aşıklık geleneğindeki öğeleri edinememişlerdir. Buna rağmen Alevi-Bektaşî geleneğinden gelen kadınların Cem evleri törenlerinde erkeklerle beraber yer alması deyişleri, hikayeleri ve saz çalabilmeyi öğrenmelerine ve aşıklık geleneği ile temas edebilmelerine olanak sağlamıştır. Her ne kadar aşıklık geleneğindeki kimi öğeleri edinememiş olsalar da Cem kültürü ile kendini geliştiren kadın icracılar birçok açıdan zor olan irticalen söyleyebilme yetisini kazanmışlardır.

Kadın saz şairlerinin doğaçlama yeteneğini kazanmalarında bilhassa aile çevrelerinin bu sanatın icrasının mümkün olduğu ortamlar olmasına bağlıdır. Elbette saz ve söz meclislerinde bulunmalarının etkisi de büyük olmuştur. Bu açıdan bakınca sazın ve sözün dini-kutsî bir mana taşıdığı Ayin-i Cemlerde bulunmanın da rolü olmuştur. (Köksal, 2012, s. 60)

Kadın aşıkların, dini veya küçük çaplı sosyal ortamlarda yer almasına rağmen 20. yüzyıla geldiğimizde büyük çaplı şöenlerde ve bayramlarda sazlarıyla beraber buldukları görülmektedir. Aşıklık geleneğinin en önemli öğelerinden biri olan atışma geleneğini, kadın aşıklar, bu şöenlerde öğrenme ve edinme şansı elde etmişlerdir. Erkek aşıklarla beraber atışmalarda yer alan kadın aşıklar, toplumsal bellekteki sosyal rollerinin bir uzantısı olarak erkek aşıklar tarafından bacı, ana, kardeş, yenge gibi lakaplarla hitap edilmişlerdir. Ek olarak bazı atışmaların kadın-erkek üstünlüğü yarışı içerisinde geçtiği de görülür. Köksal, Arzu Bacı ile Gül Ahmet arasında geçen bir atışmayı şöyle aktarır:

*Dinle sözlerimi, sayın Gül Ahmet,
Sen kadın ozana çatabildin mi?
Ömür boyu, sana yaparım hürmet,
Dostluğu ucuza satabilin mi?*

*Dinledim sözünü ben, Arzu Bacı.
Ben büyük lokmayım, yutabilin mi?
Yirmi beş senelik ozanlığım var,
Sen benim yerimi tutabilin mi? (Köksal, 2012, s. 110)*

Günümüzde aşıklık geleneğinde önemli bir konumda bulunan kadın aşıklar, önceleri usta-

çırak geleneğinden istifade edememelerinden ve bir usta tarafından icazet alamamalarından ötürü mahlas almaları erkek aşıklardaki gibi olamamıştır. Bu yüzden kadın aşıkların edindiği mahlaslar bir kaç sebepten dolayı olabilmektedir.

1 - Mahlas, kendilerine yol gösteren, erkek aşık tarafından verilmiştir. 2 - Aşık, kendince uygun bulduğu bir adı mahlas olarak kullanmıştır. 3 - Kimi kadın aşıklar mahlas olarak adlarının sonuna, yaşlarına göre, 'Ana' veya 'Bacı' sözünü getirmişler. 4 - Kimisi doğrudan doğruya adını veya soyadını mahlas olarak kullanır. (Artun, 2011, s. 3)

Kadın aşıklık geleneğinin akademik anlamda yeteri kadar çalışma yapılamamasından ötürü günümüzde yer alan bilgiler kısıtlıdır. Kökenlere yönelik derin bir incelemenin yoksunluğu, geleneğin tarihsel olarak kadınlar özelindeki işlevine ulaşmamızda sorun teşkil etmektedir.

1.6. Aşık Maksut Feryadi ile Söyleşi ve Halkalı Aşıklar Otağı İzlenimleri

28.05.2018 tarihinde Aşık Maksut Feryadi ile yapılan karşılıklı söyleşi video aracılığı ile kayda alınmış ve yazıya geçirilmiştir. Ayrıca 14.11.2018 tarihinde Halkalı Aşıklar Otağında gerçekleştirilen gösterimin izlenimleri de bu başlık altında yer almaktadır.

1.6.1. Aşık Maksut Feryadi ile Söyleşi

Soru 1: Kendinizden biraz bahseder misiniz? Aşıklık eğitim süreciniz nasıl başladı? Sizin bu geleneğe ilgi duymanızdaki neden veya nedenler nelerdi?

Cevap: Ben Aşık Maksut Koca. Mahlasım Feryadi. 1961 Kars Arpaçay Taşdere köylüyüm. Aşıklık geleneği bizde soydan gelmez. Yani benim soyumda benimle birlikte dört tane aşık bulunmaktadır. İçlerinde tabii rahmetli olanlar var. Bir de benim ustam babamdır aslında. Babam saz çalmayı bilmezdi, ben sazı kendi kendime öğrendim. Ama aşıklık adabını, hikayelerini, türküleri, şiirleri ben babamdan öğrendim. Tabir-i caizse beşikten dinleyerek geliyorum. İlkokula gittiğim zaman iki üç tane büyük destan biliyordum. İki üç gecede bitecek hikayeler biliyordum. Babam sürekli bunları anlatıyordu kış gecelerinde. Bizim ev aşıklar otağı gibiydi. Akrabalar, komşular gelirlerdi. Radyo ve televizyon yok tabii o dönemler. Babamın müthiş bir sesi vardı. Haftada en az bir iki gün, gece birlere ikilere kadar tekrarlanırdı hikayeler. Burada yoğrulmak başka bir şeydi. Küçükken gece yatmadan dua ederdim büyüünce aşık olayım diye. Seçtiğim sanatla, icra ettiğim şeyle çok mutluyum ve barışığım. Babamın amca oğlu Aşık Mehmet Hicrani dönemin en güçlü ozanlarından biriydi. Yetmiş iki halk hikayesini ezbere bilen birisiydi. Kendisi evden çıktığı

zaman düğünleri gezmekten eve üç ay sonra gelirdi. O yöreyi çok iyi bilirdi. Benim bu güçlü söylemem onun dikkatini çekti. Ama ben ona cesaret edipte aşık olacağım diyemiyordum. Çekiniyordum. Kendisi beni dinlemek isteyince ben çalıp söyledim. Senin mahlasını ben vereceğim dedi ve bundan sonra mahlasın Feryadi olsun dedi. Ustam bana bu ismi verdi ve onun hatırası için bunu taşıyorum. Daha sonra albümde de Aşık Maksut Feryadi olarak kullandım. Ancak birkaç tane Feryadi mahlasını kullanan arkadaşları görünce sadece Aşık Maksut olarak eserlerimi yazdım. 1978 yılında Mehmet ustam vefat etti. Birebir ondan çiraklık alamadım ancak ondan feyz aldım. Babamın öğrettiği yolda ilerlemeye başladım. 16 yaşında 1977 yılında bir kaset yaptım. Bugüne kadar 32 albüm yaptım. Dünyanın bir çok yerini gezdim. Avrupa'nın neredeyse köylerine kadar gittim. Avrupa'da yaşayan Türklerin evlerine kadar bu geleneği götürmeye çabaladım. Doğu Asya ve Uzak Doğu'ya da gittim. Amerika'da Harvard Üniversitesi New England konservatuarında bir ay dünyanın bir çok yerinden gelen öğrencilere aşıklık geleneğini anlattım. 1996 yılında Bağcılar'da ilk aşıklar evini kurdum. Açılışını rahmetli Safiye Ayla yapmıştı. Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova gibi değerli aşıklar bulundular. O zamandan bu zamana bu geleneğin adabıyla yaşanabilmesi için elimden gelen ne varsa yapmaya çalışıyorum. Aşıklık geleneği içi dolu, özü dolu bir gelenektir. Bu sanatı icra etmek gerçekten kolay değil. Amaç para kazanmak olsa çok iyi ticarete yapılabilir. Ancak mevzu o değil. Üstatların günümüze kadar gelen şiirlerini layıkıyla icra edebilmektir amaç. 2017 yılının ekim ayında burayı (Halkalı Aşıklar Otağı) tuttum. Buradaki amaç o ruhu yaşatabilmektir. Hafta sonları programlar olur. Herkes çayını içer. Parası olan bahşiş usulü para bırakır. Kimseden para istenmez. Ben UNESCO'nun yaşayan insan hazinesi listesine girdim. Kısmetse yakında ödülümü de alacağım. Kısacası ben aşıklık serüvenimi bir çok eserle taçlandırmaya çalıştım. Altmışın üzerinde sözü ve müziği bana ait eserim bulunmakta. Birçok arkadaşına da okunması için eserlerimi verdim. Mevlana'nın yolunu takip etmeye çalışıp her şeyimi paylaşmaya çalıştım. Çalışmaya devam ediyorum.

Soru 2: Aşıklık eğitimi almak isteyen bir kişi eğitime nereden başlamalıdır? Olmazsa olmazlar nelerdir?

Cevap: Olmazsa olmaz şu: Aşık adayının içerisinde bir maden olmalı. Yani o sanata yakın bir ruhu olmalı. O maden varsa ikinci aşaması o madene kazma vurmaktır. O kazmayı kim vuracak. Bir usta. Aşık adayının bir ustanın yanına gelip ben aşık olmak istiyorum demeli. O ustada onun ruh yapısına yani cevherine bir bakacak. Eğer usta kabul ederse onu eğitecek. Peşinde gezdirecek. Aşık adayı da ondan önce sanata başlayan herkesi üstad

kabul edecek. Onların bilgi birikiminden de yararlandıktan sonra usta ona gel bir iki tanede sen söyle diye icazet verir. Ama başlarda usta kontrollü bir şekilde çırağına yardımcı olur. Usta çırağının piştiğini hissettiği zaman ona beratını verir. İşin asıl adabı bu. Ama bu günümüzde maalesef yok. Neden yok? Teknolojinin hoyratça kullanımı buna etken. Şimdi aşık adayı beğendiği bir aşığın repertuarına kolayca ulaşıyor. Ben neden gidip bir aşığın yanında yetişeyim, zamanımı harcayayım diyor. Ama maalesef o adabı öğrenemiyor. Oradaki albüm bitti mi o da bitiyor. Türkiye’de binden fazla aşık var. Ama bana hakkıyla yapan kaç kişi var diye sorsanız elliye geçemem. Aşıklık sadece saz çalmak, türkü söylemek ya da sadece şiir okumak değildir. Bir kere hikaye tesnif edebilmelidir. Kuzey Doğu Anadolu’da yetişen aşıklarda bu özellik çok önemlidir. Aşık atışma yapabilmeli, doğaçlama söyleyebilmeli, leb değmez gibi oyunları bilmeli. Yani kısacası tam donanımlı olmalıdır. Üretken olabilmelidir. Her gelen geçmişi anlatırsa sanat kısır bir döngüye girer. Geçmişte kökleri olmalı aşığın ancak üzerine de koyabilmelidir. Dede Korkut’tan günümüze böyle gelmiştir. Bir yandan da aşığın meşk etmesi için böyle yerlere ihtiyaç var. Azerbaycan’da üniversitelerde aşık yetişiyor. Aşıklar derslere giriyor, aşık yetiştiriyorlar. Her aşığın beş on tane talebesi var. Bizde bu bilinç yok.

Soru 3: Aşıklar olarak hikyelerinizi nasıl seçiyorsunuz?

Cevap: Bizim geçmişten gelen hikyelerimiz var. Mesela ben TRT Müzik kanalında bir hikaye programı yaptım. ‘Aşığın Hikyesi’ diye. Yarım saatlik bir program yapıyorduk. Her bölümde hikaye anlatıyordum. Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, yöresel hikyeler... Bizim Kars bölgesinde hikyecilik çok önemliydi. Düğünlerin olmazsa olmazı aşıklardı. Saatlerce hikyeler anlatılır, türküler ve şiirler söylenirdi. Seyirci size duymadığımız bir hikaye anlat diyebiliyor. Sizi sevk ediyor. Aşıktaki kendini zorunlu hissediyor ve bir hikayeyi tesnif ediyor. Bu anlattığım geleneksel olan. Bir yandan da aşık toplum içerisinde hikyeler çekip alır. Örneğin arabayla çöp toplamak zorunda olan insanlar hakkında bir hikyeyeleştirme yaptım. Kimi haksızlıkları görünce veya duyunca onları da hikyeyeleştirdim. Aslında baktığınız zaman her türkünün bir hikyesi vardır. Keşke her hikyenin de bir türküsü olabilseydi. Ben bir şeyi seçeceğim ve onu hikaye yapacağım diye bir şey yoktur. O sizin kalbinize ve beyninize vurduğu zaman kendiliğinden oluverir. Ben rüyada şiir yazıyordum. İki üç tane şiirim var öyle. Kalkıp hemen not almıştım. Bu özel bir yetenek mi bilmiyorum. Ona çok yoğunlaşıyorsunuz, onunla yatıp kalkıyorsunuz. Bu yüzden mi bilmiyorum. Ama bunları yaşadım.

Soru 4: Sizin hikaye anlatımına başlamadan önce özel bir hazırlığınız oluyor mu?

Cevap: Hayır bizim özel bir hazırlığımız olmuyor. Anadolu'da köy düğünlerinde şunlar olurdu. Zaten herkesin belli bir repertuarı var. Onlar icra edilirdi. Eski aşıkların hikaye sayıları çok fazlaydı. Bizim kuşakta o kadar çok hikaye bilen yok. Çünkü meclis yok. O ortamlar bitti. Ben 1989 yılında İstanbul'a geldim. Ama ben Kars'ta yetişmiş olmasaydım bu sanatı yapamazdım. Ben o temelle buraya geldim. Korumaya çalıştım sanatı. Yaptığım iş faydalı olsun diye yaymaya çalıştım. Başa dönecek olursak düğünlerde aşık çıkar şu hikayeleri biliyorum derdi. Siz hangisini istiyorsanız onu anlatayım derdi. Ya da aşıklardan biri çıkar (bir baş aşık seçilir) diğer aşıklarla ne anlatalım diye kafa kafaya verirlerdi. Aşık başlangıçta hikayeden önce -sersuhane deriz biz- adapte olurdu ve güzel bir şiirle başlangıç yapardı. Hikaye anlatılırdı şevk ile ve bazen hikaye uzunsa onu en can alıcı yerinde bırakır, seyirci ertesi güne kadar beklemek zorunda kalırdı.

Soru 5: Biraz da seyirciden bahsedelim. Seyirci atışmalar esnasında katılımcı oluyorlar mı? Tepkileri genellikle nasıl oluyor?

Cevap: Seyirciler gösterimin içine bile giriyorlar. Çok bilinçli dinleyiciler var. Buraya gelen aşık severlerin geneli bilinçli. Aşıklık sanatını biliyor. Onların yanında hata yapmak zor. Kimi zaman iki üç aşık atışma yapmadan önce bir konu verin deriz seyirciye. Ayak verir yani kısaca. Atışmaların niteliğini ise o topluluğun alkışı belirliyor. Hangi söz daha okkallı veya yerindeyse seyirci onu ölçüyor.

Soru 6: Aşıklık geleneğinin tiyatroya benzer yanları olduğunu hiç düşündünüz mü? Mesela Leb değmez gibi aşıklık geleneğinde olan bir oyun da var.

Cevap: Aşıklık bir anlamda meddahlığa benziyor. Aşıklar sadece ek olarak çalıp söylüyor. Herkes hikaye anlatabilir ama hikaye içerisindeki role girmek çok önemli. Aşık Mehmet Hicrani ben çocukken Köroğlu'nu anlatırdı. Onun anlatımıyla benim gözümün önüne geliyordu Köroğlu. O anlatırken sanki onda Köroğlu'nu görürdük. Hatta sadece Köroğlu'nu değil bir kaç rolü oynuyordu. Bu çok önemli bir şey. Örneğin, leb değmez dediğiniz çok zordur. Hem doğaçlama söyleyeceksiniz, hem çalacaksınız, hem de konunun dışına çıkmayacaksınız. Bunu Harvard'da yaptık. Herkes çok şaşırıldı. Ayrıca atışmalar var ve bunun içerisinde tuzaklar var. Çınaslı söylemek var.

Soru 7: Son olarak Aşıklar Otağı'nın işlevinden ve hedeflerinden bahseder misiniz?

Cevap: Az önce vurguladığım gibi önceliğimiz yeni aşıkların yetişmesi. Işık gördüğümüz aşıkları yetiştirmek istiyoruz. İlk hedefimiz bu. Donanımlı yetiştirmek istiyoruz. İkinci olarak bu sanatın otantikliği kayboldu. Bu tür yerlerde bu sanatın yaşaması lazım. Kahveler, dernekler var ama bir tane aşıklar otağı var. Benim canım aşık dinlemek istiyor diyen herkesin buraya gelmesini istiyorum. Yavaş yavaş oluyor. Buranın tüm giderlerini kendim karşılıyorum. Şimdilik direniyoruz. Bundan başka yapacak bir şeyimiz de yok. Bizim Kültür Bakanlığımız, üniversitelerimiz bunun farkında değiller. Çok acı çekiyorum. Şunu unutmamak gerek. Değerlerini kaybeden toplum her şeyini kaybeder. Aşıklık bu toplumun kimliğidir. Dede Korkut'tan bu yana böyledir. Aşıkların dili yüzyıllardır susmamakta. Yeri geldiğinde korkusuzca haksızlığa da durmuşlardır. İnsanları sevgiye, barışa sevk etmeye çalışmışlardır. Aşıklık sanatı diğer sanatlar gibi özgür olmalıdır. Herhangi bir partiye görüşe indirgenemez. Ben isterim böyle yerler çoğalsın. Kıymetimiz az biliniyor. Toplumla özü anlatılmıyor, haliyle bilmiyorlar. Ama ömrümün sonuna kadar bu sanatı götürme inancı taşıyorum.

1.6.2. Halkalı Aşıklar Otağı İzlenimleri

14.11.2018 tarihinde Halkalı Aşıklar Otağı'nın kurucusu ve yürütücüsü olan Aşık Maksut Feryadi'nin daveti neticesinde Haliç Üniversitesi Konservatuarı olarak yer aldığımız bir aşıklar buluşması gerçekleştirilmiştir. Gecede Aşık Maksut Feryadi'nin dışında Aşık İsa İstekoğlu, Aşık Atalay Aslan ve Aşık Orhan Üstündağ hazır bulundular. Aşık Maksut Feryadi'nin kısa bir konuşmasından sonra Aşık İsa İstekoğlu icra etmek üzere alkışlarla sahneye davet etti. Aşık İsa İstekoğlu kısa bir teşekkür konuşmasının ardından 11 ölçülü iki divan okuyacağını söyleyerek icrasına başladı. İki 'Medet Senden Medet Sultanım Ali' isimli Hz. Ali'yi yücelten divanı icra eden aşık, ardından Mevlana'nın dostluk üzerine söylediği sözleri kendisinin bir araya getirerek bestelediği divanı icra etti. Buna ek olarak kendisine buluşmada yer verdiğinden teşekkür mahiyetinde Aşık Maksut Feryadi'nin bir eserini de okudu. İcrasını tamamlayan Aşık İsa İstekoğlu, Aşık Atalay Aslan'ı çağırarak üzere bir dörtlük okudu:

*Burdakiler seni bekler,
Atalay Aslan gel meydana,
Aşık seni tarif etti,
Atalay Aslan gel meydana, gel meydana.*

Aşık Atalay Aslan'ın alkışlarla sahneye gelmesinden sonra kendisi de katılımcılara ve Aşık

Maksut Feryadi'ye teşekkürde bulundu. Ardından iki-üç divan okuyacağını belirterek, okuyacağı divanların herkesin sağlığı için olmasını diledi. İlk olarak Aşık Mevlüt İhsani'ye ait bir divan ile icraya başlayan Atalay, ardından Latif Şah ile Mihriban Sultan hikayesini anlattı. Anlatım esnasında aşığın mekan içerisinde sürekli belli bir ritimde yürüyerek devinim halinde olması ve aynı anda sazı icra edebilmesi dikkat çekicidir. Bu hem anlatımı renklendirmekte, hem de seyircinin dikkatini toplamaktadır. Latif Şah ile Mihriban Sultan hikayesinin sonunu bir divan ile bağlayan Atalay son olarak Aşık Maksut Feryadi'den bir türküyü icra etti. Aşık Orhan Üstündağ'ı yine bir dörtlükle sahneye davet eden Atalay şunları söyledi:

*İki gözü durmaz yaşlı,
Kalem kaşlı sırma saçlı,
Orhan Usta gelsin hele,
Gelsin hele ey.*

Aşık Orhan Üstündağ yine alkışlarla sahneye geldi ve emeği geçen herkese teşekkürlerini sundu. Aşıklık geleneğinden ve kendisinin nasıl başladığını anlatırken bir meddah gibi taklitli eylemler sunan Üstündağ, kısa bir şiir okuduktan sonra (bu şiir geleneğin 'hoşlama' bölümüne tekabül etmektedir) divanları icra etmeye başladı. İlk olarak kendi divanını icra eden Üstündağ, ardından Şavşat'lı Aşık Kara'nın horozu ile tek başına kimsesiz kaldığı esnada yazdığı mizahi şiiri hem anlatarak hem de çalarak icra etti.

Burada nispeten daha tecrübeli olan katılımcıların, aşıkların icrası esnasında herkesin duyacağı şekilde (özellikle aşık güzel bir söz söylediğinde) 'yaşa aşık', 'var ol aşık' gibi nidalarda bulunması dikkat çekicidir. Antik Yunan'da 'daemon' adı verilen sonradan Lorca'nın 'duende' adını verdiği bir esriklik halinin dışavurumu, icra esnasında gözlemlenmiştir. Ayrıca Antik Yunan'da insanın bir anlık tanrılaşma halini tanımlayan 'daemon' (ayrıca şeytan anlamına gelen 'demon' un da köküdür) hem icra edenin hem de katılımcının bilinçlilik ile bilinçdışılığın arasına yerleşir. Lorca'nın 'duende'si de tıpkı 'daemon' gibi ölüm ile coşku arasına yerleşmekte ve nidalarla açığa çıkar.

Aşık Orhan Üstündağ son olarak Aşık Reyhani'den bir şiir okuduktan sonra Aşık Maksut Feryadi'yi çağırarak üzere şu dörtlüğü söyledi:

*Benim fasıl tamam oldu,
Maksut Feryadi hoca gel meydana,
Dostlar seni arzuluyor,
Feryadi gelsin meydana.*

Aşık Maksut Feryadi teşekkür ettikten sonra icrasına başlamadan önce aşıklık geleneğinin önemli isimlerinden söz etti. Aşığın sosyolojik olarak konumundan ve halkın aşığın etrafında nasıl toplandığını çeşitli örneklerle anlattı. Aşıkların ne çok iyi sazı ne de çok iyi sesi olduğunu belirterek aşığın gücünün sözleri olduğunu ve Dede Korkut'tan ilham aldıklarını söyledi. Ardından icrasına başlayan Feryadi, kendisine ait 'İhtiyacı Var' şiiriyle bir 'hoşlama' gerçekleştirdi. Feryadi, Aşık Tüccari'den 'Dinle Sözüm Al Nasihat' divanını icra ettikten sonra aşık sanatının icra edilmesi en zor ögelerden 'tecnis' diğer anlamı cinaslı (yazılışları aynı anlamları farklı) şiir okuyacağını belirtti. Şiiri icra ettikten sonra tasavvuf geleneğinden olan Fuzuli'den bir gazel okuyan Feryadi son olarak bir dörtlülle Aşık Üstündağ'ı atışma için sahneye çağırdı.

*Eyden mi geldin soluksuz mu geldin,
Gerçekten cansızsın canı mı yendin,
Yoksa kuaförden yeni mi geldin,
Gel bakalım Üstündağım gel hey.*

Aşık Üstündağ sahneye geldikten sonra atışma ayağını açan Feryadi şu dizeleri söyledi:

*Davet ettim meydanıma gel diye,
Üstündağ'ım meydanıma hoş geldin.
Ya gel öldür ya da gel öl diye,
Üstündağ'ım meydanıma hoş geldin.*

Ardından Aşık Orhan Üstündağ ise cevaben şu dizeleri söyledi:

*Sen çağırdın ben de geldim meydana,
Can Feryadım burda bir sefa buldum,
Dinleyen hepsi burda irfandır,
Can Feryadım bizde çok sefa bulduk.*

Aşıkların birbirlerini hoşladıktan ve bir kaç atışma yaptıktan sonra katılımcılar olan bizlerden pay (para) istediğine dair bir dörtlüğü sundu:

*Olmadı kardeş yine olmadı,
Aktı aktı o dereler dolmadı,
Ama hocalardan bugün ses gelmedi,
Ondan sonra vereceğim payını senin.*

Aşık geleneğinin bir parçası olarak cüzi bir miktarı sazına iliştilmesini bekler. Katılımcılar sanki para verdiği aşığın tarafındaymış gibi onun atışmayı kazanmasını ister. Ek olarak gösterimin bir diğer özelliğini belirtmekte fayda var. İki aşık atışırken karşılıklı durmakta ve atışma dörtlüğünü söyleyen aşık diğer aşığın yüzüne bakmaktadır. Dörtlüğünü bitiren aşık diğer tarafa yürürken cevap verecek olan diğer aşıkta karşısına geçmek için diğer tarafa yürür. Birbirlerine asla sırtlarını dönmemektedirler.

Katılımcılardan bir ayak açmasını isteyen Feryadi, ‘aşk olsun’ cevabını aldıktan sonra atışmaya başlamak için şu dizeleri söyledi:

*Dedik biraz çalاک diyek eğlenek,
Şimdi bu tutumu işe aşk olsun,
Bir haftadır kuaförde yatıyon,
Senin gibi şimşir başa aşk olsun.*

Aşık Üstündağ ise cevaben Feryadi’ye;

*Seneler gelmiş geçmiş boşuna,
Bak hele şovsun sana aşk olsun,
Senelerdir bir beyi beklersin,
Senin gibi bir baykuşa aşk olsun.*

Aşıklar ‘aşk olsun’ ayağını bitirdikten sonra söz oyunlarından biri olan ‘leb değmez’ atışma örneğini katılımcılara sundular. Feryadi;

*Aşık diye çıktın sahaya,
Ne kendi kendine şişersin aşık,
Aylar geçer yıllar geçer dikkat et,
Yolundan düşersin aşık.*

Aşık Üstündağ ise cevaben:

*Aşığın seni ince ince danişta,
Cansızın içinde can nerededir,
İnce düşün ince anla sen aşık,
Deryanın içinde hancı nerededir.*

Son olarak gecede yer alan tüm aşıklar ortak bir divan söyleyerek ‘çıkış kapısını’ yaptıktan sonra katılımcılara teşekkürlerini ileterek geceyi noktaladılar.

BÖLÜM 2: TİYATRODA ANTROPOLOJİK YAKLAŞIMLAR

2.1. Victor Turner ve Roland Grimes

İngiliz kültür antropoloğu Victor Turner (1920-1983), uzun süre saha çalışmalarında bulunmuş, ritüel araştırmalarında geliştirdiği kavramları literatüre kazandırmış öncü bir isimdir. 1957-81 yılları arasında Zambia'daki Ndembu kabilesini antropolojik çalışmalarının merkezine almış; *sosyal drama*, *liminal*, *liminoid* ve *comunitas* kavramlarını bu çalışmalar esnasında geliştirmiştir. Ayrıca ritüelleri gösterim düzeyinde inceleyerek tüm edimselliği *kültürel performans* olarak nitelemiş, performans kavramına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Turner'ın araştırmalarında liminal aşama önemli bir noktada durur. Arnold V. Gennep'in geçiş ritleri adını verdiği kavramların içerisinde bulunan liminal, Turner'ın yeniden ele aldığı, ritüellerin bir sosyal durumdan diğerine geçişi esnasında bireyin statüsündeki geçiş anını ifade eder. Bu an sosyal kimliğin ve statünün sıfırlandığı eşik durumudur. Bireyin üzerinde ise yeni bir kimlik ve tanımlama an ile özdeşleşmektedir. Liminal aşama kimi zaman bir eylemin içerisinde gerçekleşirken (örneğin gelin ve damadın düğün töreni), kimi zaman ise bir sembolle (nişan yüzüğü) ilişkilendirilir. Liminal özellik taşıyan ritüeller kamuya açık olmak zorundadır. Yeni sosyal statünün kabul edilmesi kamunun onayıyla meşrulaşmaktadır.

Bir diğer kavram olan liminoid ise ritüel olmayan ancak ritüelistik öğeler taşıyan yapay semboller ve kurgusal eylemleri ifade eder. Sanat aktiviteleri, eğlence aktiviteleri bunların arasında sayılabilir. Kapitalist ideolojinin özellikle endüstri devriminden sonra toplumları ortak bir paydada tutmak için yaratılan kavramlarda liminoid'in içerisine girer.

DeneySEL ve teorik bilimin kendisi 'liminoid'dir –'tarafsız alan'larda veya imtiyazlı alanlarda (laboratuvarlar ve çalışmalar) ürün odaklı olayların hakim görüşünden uzakta gerçekleşir. Üniversiteler, enstitüler, kolejler vb. serbestliğin çeşitli 'liminoid' ayarlamalarıdır, sembolik eylem biçimleri yanısıra deneysel bilişsel davranış da kabile toplumlarını hatırlatır. (Turner, 1982, s. 65)

Comunitas⁹ kavramı aynı amaç, inanç ve ideoloji etrafında toplanan topluluğu ifade eder.

⁹ Victor Turner; İngilizce 'Community' yani resmi toplum kelimesi yerine, 'Comunitas' kelimesini kullanır. Turner, eşikteki bireylerin bir araya getirdiği bir topluluk fikrinden yola çıkarak bu kelimeyi türetmiştir.

Ritüelistik edimlerin liminal veya liminoid durumun tanıklığı esnasında topluğun tamamı statüsünden sıyrılır, ‘an’ ın yarattığı coşkunluğa kendilerini bırakırlar. Communitas’lar canlandırıldığı sürece sosyal ilişkiler bağlamında uzlaşmacılık görülür. Bir stadyumda maç izleyen taraftar grubu buna örnek verilebilir.

Martin Buber (1961) ‘communitas’ için ‘topluluk’ terimini kullanır: ‘Topluluk artık yanyana olmak değil (ve, yukarıda ve aşağıda olmak eklenebilir) ama bir yığın insan içinden bir başkasıyla birlikte olmaktır. Ve bu yığın, tek bir amaç doğrultusunda hareket eder, hep deneyimlerine yönelir, dinamik bir yüzleşme yaşar, diğerleri, ‘ben’den ‘sen’e doğru akar. Topluluk, topluluğun olduğu yerde gerçekleşir. (Turner, 1995, s. 127)

Gösterimleri ritüelistik bağlamda yeniden kavramsallaştıran Turner, sosyal dramayı çıkış noktası olarak (çatışma yönünden) sosyokültürel bir olgu olarak ele alır. Sosyal drama, kendi içerisinde bir işleyiş mekanizmasını barındırır. Bu mekanizma ritüelin işleyişidir. Ritüelistik edimleri Gedik, Kriz, Onarma, Bütünleşme ve Bölünme olarak parçalayan Turner, her birini ayrı ayrı tanımlamaktadır.

Sosyal drama aşamalarından gedik, belli bir olayın toplumsal herhangi bir birimin dengesini harekete geçirecek başlangıç noktasıdır. Kriz, gediğin toplumda görünecek şekilde genişlemesidir. Onarma, krizi onarmak ve sorunu çözmek için yapılandır. En önemli bağlayıcı yüzleşmeler bu aşamada yaşanır. Topluluk, üyelerinin farklı görüşlerini bir potada eriterek kendisini yönetmeyi öğrenir. Onarma aşaması, ritüel ve kültürel performanslarını harekete geçirir, dönüşüme neden olur. Bütünleşme ise gediğin tamamıyla onarılmasıdır. Aksi halde bölünme tekrar yaşanır. Bu, Antik Yunan tragedyasının, Elizabeth tiyatrosunun ve modern gerçekçi dramın omurgasıdır. Fakat bu yapı, karşı gerçekçi ve anlatımcı olmayan oyunlara uyum sağlayamaz. (Çelikçapa, 2014, s. 37)

Yukarıda da belirtildiği üzere Sosyal Drama’nın onarma aşamasında gerçekleştirilen edimler, performatif bir nitelik taşırlar. Önceki bölümlerde de bahsettiğimiz Amerikalı yönetmen Richard Schechner, sosyal drama’nın tüm aşamalarını tiyatro ile benzeşen yönlerini ele alıp ‘kültürel performans’ tanımını oluşturmuştur. Çünkü Schechner’e göre performansçı ve seyirci, icra esnasında kendisini tanıyabilir, tanımlayabilir, seyirciden gelecek olan tepkiye göre dönüşebilir. Seyirci-oyuncu arasındaki bu ilişki karşılıklı olarak insan davranışlarını merkeze alır. Tiyatro araştırmalarının ve antropolojinin ortaklaştığı tek nokta budur.

Aşıklık geleneğindeki icranın az önce belirtilen hususlarda kültürel performansın özelliklerini taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sözlü geleneğin icrası (anlatı) esnasında; aşığın kökenlerle olan, kendisiyle olan, seyircisiyle ve mekanla olan ilişkisi, zaman zaman bu ilişkilere mesafe koyan tavırları (oyunsuluk) performans ile benzeşmektedir. Bu ilişki karşılıklı olmakla birlikte; seyircinin bilinçli bir şekilde

geleneğinin izinden giderek mekanla ve icracıyla buluşması, günümüz konvansiyonel tiyatro anlayışındaki gibi tipik bir seyirci-oyuncu ilişkisiyle açıklanamamaktadır. Seyirci ve icracı geleneğin devamlılığı ve kültürün tahsisi için edimselliğin parçası olarak bir araya gelirler.

Kanadalı antropolog Ronald L. Grimes (1945-...), teoloji ve felsefe eğitiminin ardından Columbia Üniversitesinde inanç çalışmaları alanında uzmanlığını tamamlamıştır. Ritüel araştırmaları alanında birçok çalışması bulunan Grimes, ritüeli oluşturan öğeleri parçalara ayırarak inceleyen ilk antropolog olarak göze çarpar. Grimes, araştırma yöntemini şöyle özetler:

Niyetlerinizin yapıcı veya analitik olup olmadığına bakılmaksızın, ritüel araştırmaları akademisyenleri eninde sonunda parça-bütün ilişkilerinin yanı sıra biçimler ve dinamikler hakkında düşünmelilerdir. Öge birimlerini çeşitli şekillerde hayal edebilirsiniz. Kimyasal olarak hayal edince, iki hidrojen ve bir oksijen elementi birleştirilerek su oluşturulur. Mekanik olarak hayal edince, bir kutu dolusu parçayı kuruyorsunuz ve parçalar doğruysa ve nasıl yapacağınızı biliyorsanız, bir bisiklet yapabilirsiniz. Ancak bisiklet için bile bir kurulumdan fazlası gerekir. Hala evinize kadar pedal çevirmeniz gereklidir, bu yüzden iki tekerleğin üzerinde giden bir şeyi nasıl dengede tutacağınızı bilmeniz gerekir. Bir arıza durumunda, bisikletlerin işleyişinden anlamanız gerekir; Ayak, pedalların üzerine baskı uygulayarak zinciri döndürür ve bu şekilde kuvvet arka tekerleğe aktarılır, o da arka tekerleğe tork uygular... ve zincir çıktığına göre...kısacası, sadece parçaları ve bütünleri değil, aynı zamanda dinamikleri de hesaba katmalısınız. Bir ritüelin öğelerinin analizini yapmak, ritüel teorisinin yanı sıra ritüel inşasına da hizmet eder...Bir ritüeli öğelerine ayırarak analiz etmenin nedenlerinden biri, aşırı basitleştirmeye karşı koymaktır. Analiz, bir ritüelin karmaşıklığını fark etmenizi, her bir ögenin bütüne nasıl katkıda bulunduğu veya değerini düşürdüğünü anlamanızı sağlar. (Grimes, 2014, s. 233-234)

Grimes'in ritüel-müzik, ritüel-tiyatro, ritüel-aktör ve ritüel-mekan olarak ayrıştırdığı öğeler, ritüelin işlevini yeniden tartışmaya açmaktadır.

Grimes; ritüel-müzik ilişkisini incelerken, Yeni Zelandalı müzisyen Christopher Small'un (1927-2011) fikirlerine başvurur. Small'a göre müzik, ritüel ile yakın akrabalık bağları gösterdiği halde, nadiren bununla ilişkili olarak kuramlaştırılmış bir ihtisas alanıdır. Şarkılar, ezgiler ve enstrümantal müzik, ritüel etkinliklerinin ortak bir özelliği olduğundan, müziğin ritüelin bir bileşkeni olduğunu söylemek mümkündür. Ritüel araştırmacıları, ritüelin dramatik olduğunu veya ritüelin performans olduğunu öne sürdükleri şekilde ritüelin müzikal olduğunu (en azından kuramsal olarak) öne sürememektedir. Ritüel-müzik ilişkisinin irdelenememesi aslında ritüel araştırmacılarının müzik hakkında yeteri kadar bilgisi olmamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü müziğin (özellikle eski çağlarda icra edilen enstrümantal müzik) sembolik bir anlamı olmadığı için, ritüel araştırmacıları bu konuyu tartışmamakta ve es geçmektedirler. Ancak ritüel esnasında gerçekleştirilen eylemleri karşılaştırmak daha kolaydır, çünkü eylemler bazen yazılı formda olan sözcükler

içerir ve dolayısıyla tartışmak daha kolay ve yerinde olabilmektedir.

Özellikle dini gelenekler, müzik kullanımı bakımından çeşitli olabilmektedir. Her geleneğin, kendi örtük veya açık dini kuralları vardır ve bunlar, bazıları ritüellere dahil edilmeye değer bazıları ise değer olmayan müzik tarzları icra ederler. Bazılarında bir din/müzik ayrımı vardır. Bazılarında ise çok az bir ayrım vardır veya hiç yoktur. Small'a göre ritüelin müziği kapsamı ve performatif açıdan ele alındığında müziğin ayrı bir edimselliği bulunmasından ötürü, ritüelin içerisindeki müziği 'müzikleme' olarak tanımlar. Müziğin icra edilme anında icracının ve katılımcının tutumu yani 'müzikleme' performansın bir gerekliliğidir. Müzikleme eylemi icra edeni bir konuma sokar, o konum icracı ve katılımcı arasına yanlısamacı bir mesafe koyar.

Birlik onun aracılığıyla elde edilir ve ardından dinleyiciye aktarılır. O, dikkatlice kontrol altında tutulan bir tutkuyla ve müzikal performans üzerindeki neredeyse sınırsız gücüyle çatışmaları çözerek dinleyicinin sosyal rüyasını somutlaştırır. (Grimes, 2014, s. 219)

Örneğin, Hindistan'ın kadim bir geleneği olan 'Baul' danslarında icra edilen şarkılar 'Ektara' adı verilen bir enstrümanla gerçekleştirilir. Bu enstrüman genellikle Baul dansçılarının bir parçası olmakla birlikte, kendileri öldükten sonra mezarlarına koyulur. Dansın ve müziğin bu ontolojik ilişkisi, icracının bedeniyle ve enstrümanı ile örtüşür.

Ritüel-tiyatro ilişkisinin araştırılması, Cambridge Mit ve Ritüel ekolünün ortaya çıkmasına kadar pek kayda değer bulunmamıştır. Cambridge çalışmalarından itibaren ritüel-tiyatro bağlantısı, ritüel ve diğer sanat dalları arasındaki bağlantıdan daha sık ve daha kapsamlı incelenmeye başlandı. Grimes bu araştırmalarda öncül olarak; Erving Goffman, Victor Turner ve Richard Schechner'in çalışmalarının yanı sıra David Cole'un (1941-...) ritüel-tiyatro araştırmalarını Cambridge ekolüne anti-tez oluşturduğundan özellikle yer verir.

Cole, tiyatronun Şamanizm'in kökenleri ile örtüştüğünü savunarak altı kategoriden oluşan bir diziyi —metin, aktör, izleyici, sahne, dil, ve yorumlama— birbiriyle kıyaslamak için bir kılavuz olarak kullanır. Şamanizm'in hem ritüelistik hem de teatral öğeler içerdiğini savunan Cole, birini diğerinden üstün tutmamaya dikkat eder. Bu yüzden Şamanizm ile tiyatro sanatını bir takım analogilerle açıklamayı tercih etmektedir. Türel Ezici, tıpkı Cole gibi benzer bir analogi kurmak adına şu çıkarımı yapar:

Şamanlar bir yazar, dramaturg, yönetmen, oyuncu, tasarımcı gibi; söz, ses, devinim, ritm, müzik, dans, taklit vb. aracılığıyla hem iletişimin (tıpkı tiyatro gibi) olanaklarını yaratıp hem de insan dünyasına büyü yoluyla etkide bulunmaya çalışırken kendi hermenetiklerini, yorum sanatlarını yaratır ve kullanırlar. (Ezici, 2018, s. 96)

Grimes, tiyatronun hayali olan 'şeyleri' eylemli bir mevcudiyet haline dönüştürmesi ve bunu deneyimlemesinden ötürü diğer sanatların önünde tutulması gerektiğini savunur. Ona göre tiyatro tüm sanatların adına hareket etmektedir. Cole'da Grimes'ı destekleyecek şekilde şaman büyücüsünün icra halinde görüntüleri var kılma gücünü, zamanın ötesinde bir zamanı yeniden yarattığını, tiyatronun hayali olanı yaratma etkisini benzeştirir.

Hem aktörler hem de şamanlar hayali yolculuklar yaparak illud tempus'tan (Mircea Eliade'nin kullandığı bu Latince terim, 'o zaman' anlamına gelmektedir) sonsuz hakikatler getirirler. Şamanların ruhani bir yükseliş yapması gibi aktörler de buraya, izleyicilere görüntüler getirirler. Sonra, hunganlar (vudu rahipleri) gibi, şamanlar da görüntüler tarafından ele geçirilirler. Yolculuk yapma ve ele geçirilme farklı iki ruhani deneyim değil, aynı sürecin ardıl aşamalarıdır. Nasıl bir şaman topluluk adına diğer dünyadan görüntüler getiriyorsa, aktörler de metinlere ve kendi içlerine yolculuk yapar ve sonra orada bulduklarını kendilerinin içinde barındırır bir halde geri dönerler. Her iki durumda da yolculuk dışa ve içedir ve katılımcılar sıklıkla bundan uçma veya dalma metaforlarını kullanarak bahsederler. Cole'a göre sonuç, öte taraftan gelen bir mesaj olmaktan çok, öte tarafa geçiş ve oradan dönüşle koşullandırılmış bir varlıktır. (Grimes, 2014, s. 224)

Grotowski'nin ve Schechner'in daha fazla izleyici katılımına ve hatta izleyici kavramının tamamen ortadan kalkmasını ön gören kuramlarının aksine Grimes'ın ritüel-tiyatrosunda savunulan, izleyicilerin pasif halde bulunması ve teatral etkinliğin bir parçası olarak görülmesidir. Çünkü aktörler ve şamanlar bize yolculuk etmeyi öğretmez, bizim adımıza yolculuk ederler.

Grimes'a göre ritüel-aktörler ritüellerin işleyişinde önemli bir misyon yüklenir. Her daim eylemleri yineleyen ritüel-aktörler, tiyatronun aktörleri gibi rollerinin yazarları değillerdir. Eylem ile aktör arasındaki bu ayrım ritüelin bir özelliği değildir ancak ritüel-aktörlerin rollerle farklı şekillerde kendilerini nasıl özdeşleştirdiklerini veya kendilerini bu rollerden nasıl ayrı tuttukları önemlidir.

Ritüel-aktörler'in amacı 'mıış' gibi yapmak değildir. Gözlemlendiklerinin farkında olarak icra ediyor olsalar da, bir şeyi canlandırmaları gerekmektedir. Canlandırılan tüm ritüelistik edimler kültürel olarak seyircilerin beyinlerini ve bedenlerini mesken tutarlar. Dolayısıyla rolün inşası, ritüelin işlevlerindedir ve ritüel-aktörleri tanımlamaya çalışmak, bir kimlik sorgulamasını beraberinde getirir. Çünkü ritüeller, ritüel-aktörün ve katılımcıların üzerinde neredeyse benliklerini değiştirebilecek bir baskı kurar.

Ritüelde, normalde olduğunuz kişiden daha fazlası haline gelirsiniz. Veyahut, ritüelin gücü olmadan olduğunuz kendinizden daha çok kendiniz olursunuz; ritüel arenasına başka olmak için girersiniz. Bir ritüelde tamamiyle görüldüğünüzü, kabul edildiğinizi ve anlaşıldığınızı hissedersiniz. Alternatif olarak, gömülür, hiç görünmezsiniz. Belki de bir ritüelin civarlarına şaşalı bir şekilde süslenmiş veya ruhen çıplak olarak girersiniz. Belki de bir ruh olur, veyahut da bizden biri olursunuz. Bağlantılısınız; yalnızca bazı başkalarıyla değil, sayılan diğer başkalarıyla da, ve belki de başkaltım kendisiyle. Ritüelde, daha önce özün dışında olan her şey artık özün içindedir. Daha önce ayırık olan ne varsa artık birbirine dolanmış ve bağlanmış. Alternatif olarak, ritüelleştirirken fevkalade yalnızsınızdır. Yalnızca tek bir tane vardır, her şey sizin içinizdedir ve siz her şeyin içindesinizdir. Ne şekilde ifade ederseniz edin, birçok ritüel-aktör birleştirip güçlendirmek veya dönüştürmek ister. (Grimes, 2014, s. 252)

Grimes'a göre ritüelin icracıları ve katılımcılar, buldukları yere mekanlara versin ya da vermesin, ritüeller bazen tek bir yerde, bazen de birkaç yerde gerçekleşebilir. Her insan faaliyeti gibi, ritüel faaliyeti de fiziksel olarak bedenlenmiş, coğrafi olarak konumlanmış, insanların sosyalliğinden doğar.

Ritüel alanı genelde bir ya/ya modeliyle kavramlaştırılır: mimarisel/doğal; içeri/dışarı; merkezi/çevresel; sabit/hareketli; kalıcı/geçici; kutsal/kutsal olmayan; yüksek/alçak; yakın/uzak; umumi/özel; ücretli/ücretsiz, alan (soyut, boş)/yer (belirli, coğrafi); set (inşa edilmiş)/ortam (verilen, orada olan). Gerçek insan faaliyeti çoğu zaman, bu karşıt kutupların en uçlarında değil, arasında gerçekleşir. (Grimes, 2014, s. 256)

Ritüel-mekanlar; bir ritüelin meydana geldiği herhangi bir yer olabilir, ancak bir tanım olarak, bu şekilde bir ifade yalnızca basit değil, aynı zamanda da komplekstir ve belli yerlerin bazı ritüeller için özel önem taşıdığı gerçeğini göz ardı eder. Örneğin bazı ritüeller doğru yerde olmazsa veya doğru yöne bakmazsa etkisini kaybedebilirler. Bazı ritüeller için ise mekanlar spontane veya tamamen önemsiz olabilir. Bu noktada eylemler önemli olacağı için konumlar önemsizleşir. Dolayısıyla ritüeller mekânlarda gerçekleşerek o mekanları ritüel alanları haline dönüştürse de, tüm ritüel alanları kutsal mekânlar olmayabilir ve tüm kutsal mekânlar sonsuza dek kutsal kalmayabilir. Bir mekanın alımlayıcı ile olan bağlantısı da algısı da değişebilir veya ritüel-mekana karşı çelişkili tutumlar gösterebilir.

Ritüel-zaman'da ise mevcudiyeti sağlamak, yalnızca başka zamana ait görüntüleri yeniden canlandırmakla ilintilidir. Ritüeli düz bir zaman çizgisi üzerinde kronolojik olarak ilerleyen bir etkinlik olarak düşünmek ritüelin yinelenen döngülerini ve eğrilerini gözden kaçırmamıza ve dolayısıyla mevcudiyetin yeniden yaratılmasına engel olur. Oysa ki ritüelistik edimlerde geçmiş zamandan çok, sonsuz bir şimdiden, zamanın ötesinde bir zamandan bahsedilebilir. Yani ritüel esnasında kronolojik zaman bir şekilde askıya alınarak döngüsel bir tekrara uyarlanır.

...Dolayısıyla, ne periyodik ne kolektif olan törenlerde din dışı zaman, sürenin akışını durdurur ve kutlamayı yapan mitsel zamana in illo tempore (o zaman'a) aktarır...Arketiplerin sürekli yeniden canlandırılışları tek ve aynı zamandışı mitsel kerte de gerçekleşir. (Eliade, 1994, s. 81)

Daha da açılımlamak adına zamanın askıya alınması durumu Semâ ayinlerinden de okunabilmektedir. Ritüelistik ve simgesel edimler içeren Semâ'nın icrası esnasında gerçekleştirilen dönme eylemi, bir yönüyle zaman ile ilintilidir. Semâzen'in Vahdet-i vücud'a ulaşma yani hakikate ulaşma çabasında dönerek deneyimlediği vecd hali, ontolojik bir döngüsellığe atıfta bulunur.

Zaman; törenin bütün gösterge sisteminde (mekan, eylem, müzik, giysiler, devinim vb.) yansıyan biçimiyle, kozmik, soyut, döngüseldir. Döngüsellik kesintisiz eylemin sonsuzluğuna tekabül eder ve an'ın yinelenmesine dayanır. Bu bağlamda an'ların yinelenme döngüsünde insan dünyasında iyilik ve kötülük, hayır ve şer salt değişmezler olarak bulunmaz; gece ve gündüz gibi, birinden diğerine değişebilir, dönüşebilir. (Ezici, 2016, s. 351)

Buraya kadar Grimes'in ritüel araştırmalarında bölümlediği öğeleri özetlemeye çalıştık. Grimes'in ritüelleri oluşturan öğeleri ve alanları karşılaştırmalı inceleyebilmek ve ritüelleri kolay kavrayabilmek adına oluşturduğu matriks tablo, aşıklık geleneğini oluşturan öğeler ve alanlar aşağıda *Tablo 1*'de gösterilmiştir.

Tablo 1.1. Aşıklık Geleneğinin Öğeleri

Ögeler	Alan 1 - Din (İslam)	Alan 2 - Tiyatro (Açık Biçim)	Alan 3 - Müzik (Halk Müziği)
1. Aksiyonlar	Ritüelistik ayine dönüşmesi	Sözlü geleneğin teatral performansla yeniden icrası	Geleneksel edimlerin saz ile icrası
	Anlatı içeriği doğrusal değil, döngüsel	Performans, yer yer karakterle özdeşleştirilerek yer yer rol kişisi aracılığı ile sunulur	Performans, tutarlı bir şekilde, dramatik etkilerle bir icraya dönüştürülür
	Hazırlık: Spiritüel ya da entelektüel	Hazırlık: Herhangi bir hazırlık yapılmaz.	Hazırlık: Herhangi bir hazırlık yapılmaz.

	Nihai eylemler metafiziktir	Nihai eylemler doğaçlamaya dayanır	Nihai eylemler işitsel ve duygusal
	Amaçlar: Allah'a, peygamberlere, kahramanlara övgü ve şükran, etik değerler oluşturma, ilham verici ahlaki eylemler	Amaçlar: Canlandırma, kültürel aktarım, kültürel farkındalık, sosyal eleştiri	Amaçlar: Canlandırma, kültürel aktarım, kültürel farkındalık, sosyal eleştiri, müzikal estetik
2 - Aktörler	Rol yapmayan ve topluluk ile beraber inancını ifade eden katılımcılar	İnanç ve değerler doğrultusunda gerçekleştirilen roller	Aşıklar hikayelerini kendi gerçekliği içerisinde belli ölçülerle icra eder
	Bireysel veya kitlesel duyguların dışa vurumu	Bireysel veya kitlesel tepkilere teşvik	Belli durumlarda bireysel veya kitlesel tepkilere teşvik
	Beden büyük ölçüde göz ardı edilir	Beden usta-çırak ilişkisiyle taklitle eğitilir	Aşıklar kulaklarını, sazını ve sesini yani icra için gerekli fiziksel becerilerini taklitle eğitir.
	Değerler ve geleneklerin öğretileri sayesinde katılan cemaatler ve tanıklar	Seyirci/katılımcılarla bütünleşik	Seyirci/dinleyicilerle bütünleşik
3 - Mekanlar	Camiler, mescitler, hac yerleri	Meydanlar, kahvehaneler, tekkeler, toplu sosyal etkinlikler	Meydanlar, kahvehaneler, tekkeler, toplu sosyal etkinlikler
	Düz platformlar ve ayrılmış bölümler	İcrayı izleyebilmek adına dairesel konumlanma	İcrayı izleyebilmek adına dairesel konumlanma
4 - Zaman	Cuma günleri, kandiller, namaz vakitleri	Daha önce belirlenen veya belirlenmeyen herhangi bir vakit	Daha önce belirlenen veya belirlenmeyen herhangi bir vakit

Tiyatro sanatının antropoloji biliminden ödünç aldığı teorik incelemelerin ardından ritüel araştırmaları metodoloji olarak kendi çalışmalarına yer vermiş tiyatro yönetmenlerinden bahsetmek yerinde olacaktır.

2.2. Tiyatroda Ritüel Araştırmaları

1900'lü yılların ortalarına doğru Etnoloji, Etimoloji ve Antropolojinin bir bilim olarak literatürde yer alması neticesinde, çeşitli kültürlerin günlük yaşam formlarından ritüel edimlerine kadar incelenmesi, tiyatro araştırmacılarının da ilgisini çekmiştir. Avrupa'nın köktenci ve sınıf farklılıkları ile çatışmaların bulunduğu köhne zihniyetinin diğer sanat dallarının yanı sıra tiyatroya da sirayet ettiğini düşünen tiyatro yönetmenleri için bu araştırmalar tiyatronun -özellikle işlev açısından- yeniden tanımlanmasının yolunu açmıştır.

Eski çağlarda özellikle Antik Yunan'da icra edilen tiyatronun ritüelistik işlevi olması, yeni tiyatronun ise modernizm ile kapitalizmin etkisiyle özgünlüğünü yitiren, yapısal yönden içeriğinin karşılığı olmayan, kendini tekrar eden yapısı, bu yönelimin sebeplerinden bazıları olarak sıralanabilir. Bu noktada tiyatro araştırmaları için antropoloji bilimi içerisinde yer alan ritüel araştırmaları, tiyatronun toplumsal işlevi bakımından yeni bir anlatım dili kurmada önemli bir unsur olarak öne çıkar. Ancak ritüellerin çok çeşitli olması ve işlevlerinin ölçülebilir olamamasından kaynaklı olarak, tiyatro araştırmacılarının ve antropologların yaptığı araştırmaları tiyatro ile ilişkilendirmek için belli bir çerçeve içerisine yerleştirdikleri görülür.

Antropolojik yaklaşım karşılaştırmalı bir bakış açısı edinmeyi ve çözümleme yöntemlerini yeniden sorgulamayı gerektirir. Nasıl ki bir kültür ancak gerçekten öteki kültürlere göre ve onlarla olan karşılığıyla tanımlanıyorsa, bir tiyatro geleneği ve bir çözümleme yöntemi de ancak başkalarıyla olan bağlantılarıyla anlam taşırlar. (Pavis, 2000, s. 307)

Pavis'in belirttiği gibi tiyatro kuramcıları ritüel araştırmalarında batılı anlamda dramatik yapının kurulumunu incelerken karşılaştırma yapabilmek adına eylem odaklı analizin öne çıktığı görülür. Ritüelistik edimlerin çeşitli sembollerle ve kodlarla icra edilen eylemleri içermesi ve eylemlerin bir 'çatışma' sonucu toplumsal birlikteliği sağlayıcı etkisi, tiyatronun dramatik yapısında yer alan temel 'çatışma' olgusu ile benzerlik taşır. Diğer

yandan Hollandalı etnolog Arnold Van Gennep'in¹⁰ ortaya koyduğu geçiş ritüelleri ile antik yunan tragedyelerinin dramatik yapısında yer alan peripeteia durumu birbiriyle örtüşmektedir.

Ritüelistik eylemlerin biçimsel olarak tiyatro ile benzeştiği durumların yanında sürekli devingen bir yapıda olması, eskiyle bütünleşen yeni eylemler üretilebilmesine olanak sağlar. Taklitsel eylemler içeren ritüellerin bir diğzerinin aynısı olması gibi bir zorunluluğu bulunmamasında kültürün de devingen bir yapıda olması etkindir.

Taklitsel konstellasyonlar, sahneleme biçimleri ve hareket türleri ihtiyaca ve beğeniye göre adapte edilir ve değiştirilir. Önceki ritüellerin 'yinelmesi' bu ritüelin, fotokopi makinesi ile kopyalanması anlamında bir kopyasıyla sonuçlanmaz. Bunun yerine, taklitsel olarak aktarılmış ve asimile edilmiş unsurları kullanan bu yinleme, her katılımcı için yeni olan, önceyenin diyalektik olarak desteklendiği bir şey yaratır. Bu taklitsel süreç ile güncellenen ritüel, eski ritüeli yeni bir amaç ve görünüş ile bütünleştirir. (Wulf, 2009, s. 250)

Tiyatro'nun da taklitli eylem içerisindeki gösterimin ritüellerle benzerlik taşıması hususunda tiyatro yönetmenlerinin farklı yorumları dikkat çeker. Richard Schechner, Peter Brook ve Ariane Mnouchkine ritüel araştırmalarını çağdaş yorumlarla bir araya getirerek tiyatro literatürüne önemli katkılar sağlamış yönetmenlerdir. Dolayısıyla alt başlıklarda bu yönetmenlerin çalışmalarına yer verilecektir.

2.2.1. Richard Schechner'in Çalışmaları

Ritüel araştırmalarını bir başka boyutta ele alan Amerikalı tiyatro yönetmeni, eğitmen ve performans sanatçısı Richard Schechner (1934-...), 'estetik dram' adını verdiği terimi ritüellerde yer alan gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında tiyatro için türetmiştir. Buna göre ritüeller esnasında gerçekleştirilen eylemlerin bütünsel olarak yeniden düzenlenmesi amaçlanır. Turner'ın bulguladığı 'etnografi performans' ın aksine Schechner, ritüellerden yola çıkarak yarattığı estetik bakışta ritüellerin mevcut anının yeniden prova edilebileceğini, ritüellerin de tıpkı performanslar gibi akışkan bir yapıda olduğunu savunur. Buna ek olarak performans ve ritüelin icrası bilinçlilik ile bilinçdışılık arasında geçişken ve değışkendir. Ancak biri bireysel iken diğzeri kolektiftir. Estetik dramın anlatısında eylemlerin ritüelistik olarak etkili olabilmesi için bilinçli-bilinçdışılık, bireysel-kolektiflik karşıtlıklarını bir araya getirmesi önemlidir.

¹⁰ Gennep ritüeli üç bölüme ayırır: 'Ayrılma', 'geçiş' ve 'yeniden hizalanma'. Bir durumdan/konumdan bir başka duruma/konuma geçişi ifade eder.

Bir ritüeli ya da ritüelleştirilen bir tiyatro eserini veya alıştırmasını icra etmek, hem bilinçsel hem duygusaldır. Bunlar, ritüelleştirme deneyimini oluşturmak için birlikte çalışır...Anlatsal çerçeve –performans icra eden bir kişinin deneyimi- içeriden çözünür; eylem sadece 'gerçekleştirilir', üzerine düşünülmez. (Schechner, 2015, s. 271)

Schechner, estetik dramı yaratabilmek için ise *restore davranışlar* adını verdiği bir dizi alıştırma gerçekleştirebilir. Restore davranışlar, ritüellerde yer alan arketiplerin bir anlamda sahne üzerinde yaratılması için oyuncuların yaptıkları alıştırma ifadesi olarak ifade etmektedir. Restore davranışların oluşturulması bir dizi psiko-fiziksel çalışmalar yapılır. Bu çalışmalarda Grotowski'nin beden ve ses egzersizlerinin yanı sıra nevroitik çalışmaları kapsar. Egzersizlerde oyuncu kişinin gösterimle kurduğu ilişki ve birey olarak dünya ile kurduğu ontolojik ilişkiyi deşmekte, böylece Artaud'cu bir bakış ile sağaltımın yolu açılmaktadır. Ritüelistik edimin icrası için bu 'liminoid' durum gösterim boyunca korunur. Oyuncuların uyguladığı bir dizi psiko-fiziksel çalışmaların sırası şu şekildedir:

1- Kendinle temasa geç. 2- Başkalarıyla yüz yüze gelerek kendinle temasa geç. 3- Bir hikaye veya şekillendirilmiş yapılar olmadan başkalarıyla iletişime geç. 4- Bir hikaye veya şekillendirilmiş yapılarla birlikte başkalarıyla iletişime geç. (Schechner, 2003, s. 127)

Schechner'in 1970'lerin başında kurduğu çevresel tiyatro'da araştırdığı kuramsal çerçevenin uygulamalarını seyirciye sunmuştur. Çevresel tiyatrunun en dikkat çekici yanı seyircinin de gösterime dahil olduğu meydan formundaki biçimidir. Böylece gösterim bir yanıyla 'yoksul' diğer yanıyla insanın alt benliğinde yatan gizemli dürtüleri hareket geçiren ritüelistik bir mekandır. Seyirci, bir yandan günlük hayatın parçası olan 'oyun' olgusunun içerisinde, bir yandan da kendini özgür hissedebileceği başka bir boyuta dahildir.

Schechner; oyuncuların belli bir metinden yola çıkarak ve oyuncuların dönemin toplumsal koşullarına metaforik olarak bir başkaldırı düşüncesiyle yeniden doğaçlayarak kurguladığı ve yazdığı, adına 'gösterim metni' dediği bir metin türü kullanır. Bu metin oyuncuların yalnızca eylemlerinin yer aldığı bir dizi temrinler içermektedir. Örneğin; Dionisus in 69 oyunu Euripides'in Bakkhalar metninden yola çıkarak Dionysos ve Pentheus ekseninde ele alınarak çevresel tiyatro tarafından yeniden yazılmış, Zambia'da yer alan Ndembu kabilesinin ritüelistik edimleri de gösterime dahil edilmiştir. Gösterim metninin bir örneği ilerleyen bölümlerde yer alacaktır.

Dionysus in 69 oyununun en dikkat çekici noktası, çevresel tiyatronun da etkisiyle oyuncuların rollerini gizlemedikleri açık bir alan özgürlüğüdür. Her gösterimde farklı bir seyirci deneyimiyle karşılaşan oyuncular, bağlı kaldıkları gösterim metninin dışına çıkmadıklarından ötürü mimetik olanın içine ister istemez dâhil olmuş, başa çıkmaları gereken bir dizi sorun da oluşmuştur. Bir gösterimde 'ectasy' dansı adı verilen bölüm icra edilirken seyircilerden biri, oyunculardan birini taciz etmeye kalkmış ve oyun yarıda kesilmiştir. Schechner bu gösterimden sonra bir otokontrol işlevi olarak gösterimin çıplak icra edilmesini kaldırmıştır.

Dönemin 68 kuşağında görülen hippie ve karşı kültür hareketlerinin bir sonucu olarak Schechner'in ritüelistik edimlere yönelmesi olasıdır. Toplumu tedavi edici ve onarıcı etkisi olduğu bilinen ritüellerin semboller halinde gösterimin içerisine yerleştirilmesi, oyuncuların kendi dünya görüşlerini bu ritüeller aracılığı ile bir çeşit sağaltım yaşamaları ve kolektif bilinç yaratmak Schechner'in hedefidir. Bu sağaltım mekanizmasını çözümleme gayreti içerisindeki Schechner, çoğu Batılı yönetimde görülen Doğu keşiflerine ağırlık verir. Hindistan'da Bharata-muni'nin Natyasastra metninden yola çıkarak oluşturduğu 'rasaboxes' egzersizleri, sekiz duygunun (aşk, merak, korku, isyan, cesaret, kahkaha, üzüntü ve öfke) ayrı ayrı yer aldığı kutular içerisinde oyuncuların bir dizi psikofiziksel alıştırmalar gerçekleştirmesi üzerine kuruludur. Antonin Artaud'nun da tiyatro görüşünü destekleyecek şekilde oyuncuların kişisel duygularını özgürce dışavurmalarını ve sağaltmalarını sağlayan rasaboxes, günümüzde atölye olarak çalışmalara devam etmektedir. Rasaboxes'lar bir anlamda ritüellerin birey üzerindeki liminal durumunu yapay olarak tecrübe etme ilkesini barındırdığından ötürü önemlidir.

Özetlersek Schechner, Batılı bir metni yapı-bozuma uğratarak gösterim metni haline dönüştürmekte, akabinde çeşitli primitif kültürlerin yüzyıllardır süre gelen ritüel formlarını oyuncuların restore etmesiyle gösterim içerisine yerleştirmekte ve 'estetik dram'ı görünür kılmaktadır. Bir yönüyle yapay bir ritüel yaratmanın imkansızlığı kimi antropologlarca hala tartışılmalıysa da Schechner'in tiyatro literatürüne katmış olduğu ritüel-performans araştırmaları kayda değer bir yerde durmaktadır.

2.2.2. Ariane Mnouchkine'in Çalışmaları

Fransa merkezli Theatre du Soleil'in kurucularından Ibsen ödüllü yönetmen ve yazar Ariane Mnouchkine (1939-...), yaşayan en önemli tiyatro insanlarından biridir. Avrupa

tiyatrosunun 1950 sonrası yaşadığı köklü değişimin rüzgarını arkasına alan Mnouchkine, politik bakış açısının yanında geleneksel gösterimlere olan ilgisi, Soleil'in prodüksiyonlarının dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Mnouchkine'in estetik anlamda deneysel işlere imza atmasının yanında, sürekli ve yorulmak bilmeyen keşifleri, Shakespeare'den kabareye, Commedia Dell Arte'den Asya dövüş sanatlarına ve ritüel performans geleneklerine kadar tiyatro biçimlerini harmanlaması ve yaratıcılığı ile övgüye değerdir.

Ariane Mnouchkine'in çalışmalarını iki farklı dönemde incelemek doğru olacaktır. İlk dönemi Lecoq okulundan mezun olduktan sonraki politik süreci kapsamaktadır. 1950'lerin başında Avrupa'da devrim niteliği taşıyan epik-diyalektik tiyatro anlayışı Mnouchkine'in çalışmalarında etkisini gösterir. Mnouchkine; Marx ve Engels'in doğayı ve insanı diyalektik olarak merkeze aldığı ve kavramsallaştırdığı tarihsel materyalizmi düşünce eksenine yerleştirmiştir. Tarihsel materyalizme göre bir olayın tarihsel sürecinin yazımı yalnızca olayın kendisini değil, dönemin toplumsal yapısını, düşüncesini ve ekonomik ilişkilerini de içermelidir. Mnouchkine'in bu kavramdan yola çıkarak 'tarih' ve onun uzantısı olan kolektif bilinci estetik yönden yeniden tanımlama ihtiyacı hissetmiştir.

Mnouchkine; Marx ve Engels'i onaylayarak, tarihin kaygan, karmaşık ve geçmiş olaylardan daha fazlasını içerdiğini savunmaktadır. Tarih, çağdaş toplumların ve ulusların yönünü değiştirdiği düşünülen olayların bir anlatımını ifade eder. Geçmiş ve şimdi, diyalektik olarak birbirlerine bağlıdır. Bu yüzden Mnouchkine, çalışmalarında geçmişte olanlar ile - ve bunların yorumlarını- şu an olanları birbirine bağlar. 1960'ların sonundan itibaren Mnouchkine'in başlattığı, geliştirdiği ve gerçekleşmesini sağladığı yapımların tümü, çağdaş sosyo-politik yapıların oluşumunda merkezi olarak kabul edilen olayları ve durumları ele almaktadır.

Örnek vermek gerekirse Mnouchkine, Méphisto'da (1979) – ki Marksist ideoloji ile faşist ideolojiyi karşı karşıya getirmiştir – izleyiciler, sahnede yer alan eylemlerini takip etmek adına, oyun alanının bir ucundan diğerine her geçişinde sandalyelerini 180 derece döndürmek zorunda kalmışlardı. Bu Artaudian benzeri düzenlemelerde insanlar, tiyatro alanının karşıt uçlarında yer alan ya komünist kabarenin ya da burjuva repertuar tiyatrosunun izleyicileri olmuşlardı. Bir tarafa kavramsal olarak komünizmi, bir tarafa faşizmi yerleştiren Mnouchkine, bu fiziksel katılımın, izleyicinin oyunlarının verdiği

mücadele, protesto ve aydınlanma mesajlarını benimsemesini ve böylece diyalektik kurulabileceğini inanıyordu.

Mnouchkine; tarih ve politik yaşam sorgulamaları için yeni formlar keşfederek, kolektif bir tiyatro sürecinin ne olabileceğini yeniden tanımlama gayreti içindedir. Bu tanımlama seyircilerin ilgisini tarihin birer öznesi gibi kendi kimliklerine hitap eden bir öykü aracılığıyla çekme arzusu, onun sadece oyun ve konu seçimlerinde değil, aynı zamanda alışlagelmiş sahneleme biçimlerini yıkarak, seyircileri tarihsel temsile nasıl en iyi şekilde dahil edeceği üzerinedir. Böylece tiyatro transandental bir bölgeye, tanımlanamayan fakat hissedilen bir metafiziksel mekana, materyalist bir kültürün ürünlerini sergilemekten ziyade hayatın itici güçlerini barındıran bir yere taşımaya çalışır.

Tarihin hem bireysel hem de kolektif yaşam üzerindeki etkisini anlamak için tarihle yüzleşilmelidir. İnsanları dönüştürmek için onları mecazi olarak kendi bedenlerinin dışına çıkartmalıdır - yalnızca diğer insanlarla karşılaşma yoluyla değil, aynı zamanda insanın kendi içindeki diğerleriyle de tanışma yoluyla. (Miller, 2007, s. 40)

Mnouchkine, her zaman tiyatroyu ve toplumu yeniden inşa etmeye ikili bir bağlılık duyarken, aktörlerinin “maskelenmiş bedenleri”, Artaud ve Copeau tarafından arzulanan fakat asla tam olarak gerçekleştirilemeyen Batı performans pratiğinin geliştirilmesinde gerçek bir eşiğin atlanıldığının sinyallerini vermiştir. Mnouchkine’in sonraları prodüksiyon kelimesi yerine ‘seremoni’ kelimesini tercih etmesinde; tiyatro metninin tarihsel olmasının yanında diyalektiği oluşturan diğer teatral unsurların (ışık, renk kullanımı, dekor, ses, kostüm ve aktör) uyumlu bir şekilde ritüelistik etki yaratmak adına bir araya gelmesini tanımlama isteğindedir. Kastedilen bir ritüelin takliti veya ritüelin kendisini yaratmak değil, ritüelistik öğelerin gösterim içerisine yerleştirilmesidir.

Burada dikkat çeken diğer nokta aktörlerin yaratılmak istenen ‘seremoni’yi nasıl ve ne şekilde yapacakları üzerinedir. Mnouchkine bunun için tiyatronun kökeninin Asya olduğunu savunarak bir dizi araştırmanın içerisine girer. Bu araştırmanın hedefi, aktörlerin gösterim içerisindeki ontolojik bağlantıyı çözümlenmek üzerinedir. Ona göre birçok Asya tiyatro geleneğinde bulunan maske ve figürler tıpkı Artaud’nun da savunduğu gibi stilizasyon yoluyla izleyicilerin zihnini ve enerjisini ele geçiren bir tür estetik şok ortaya koymaktadır. Dolayısıyla maske, Theater du Soleil aktörlerinin çalışma egzersizlerinin merkezinde yer alır.

Mnouchkine, maskelerle doğru şekilde çalışmanın, bedenlerin formlar, şekiller ve işaretler -veya kolayca okunabilir görsel imgeler- haline gelmesini sağladığını söyler. Maskeler, oyuncuların mekanda yazabilecekleri bir dizi kodlanmış jest geliştirmesine ve kendilerine hayat verecek ayrıntılar icat etmesini talep eder. Maske çalışması izleyiciyi, hareket yoluyla şekil verilen duygu ile özdeşleşmek üzere yönlendirir. Böylece maskeler, doğalcı gerçekçi tiyatrodaki yaygın olan özdeşleşmeyi başka yöne saptırır.

Maske çalışmasında, aktörlerin egolarından vazgeçmeleri, öz-bilinçlerini yitirmeleri ve onları yerlerine, zamana ve sınıfa zincirleyen sınırları bırakmaları gerekir. Kendilerini Batılı kimliğinin belirteçlerinden azat ederler. Dolayısıyla, 'maskeli' oyuncular Mnouchkine yapımında sadece ritüel duygusunu güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda maskelerin entegrasyonu için gereken olağanüstü fiziksel gösterilerle, başka bir duygusal alemi açan parolalar haline gelirler.

Asya geleneğinde ilgimi çeken şey, oyuncunun yerinin metaforların yaratıcısı olmasıdır. Aktörün sanatı, bir insanın içini anlatmaktan, tutku göstermekten oluşur. Asya tiyatrosu sayesinde, oyuncunun misyonunun insanı bir nar gibi açmak - insan bağırsaklarını göstermek için değil, onları eskiz etmek, onları işaretler, biçimler, hareket, ritim halinde göstermek için - olduğunu anladım. (Feral, 2001, s. 17-18)

Mnouchkine'in bedensel odaklı aktörleri hem ölümsüzlük tedarikçileri hem de diğer bilinç biçimlerine giden kanallarıdır. Mnouchkine, aynı biçimin sonsuz bir şekilde yeniden üreterek sanatını dondurmadığından, steril estetikleştirmeye girmez. Ne maneviyatı nötralize eder, ne de tarihi kenara atar. İyi bir büyücü olarak, güzellik vasıtasıyla kutsallık hissine erişen bir tiyatro dünyası yaratır; ama aynı zamanda, zor olabilese de gerekli olan seçimlere ışık tutar.

Theater du Soleil'de her yeni proje, belirli bir tiyatro metninin seçimine temel oluşturan bir konsept veya temayla başlar. Mnouchkine, konuşmaya dayalı ve beden kullanımını kenara atan metne dayalı tiyatro türünü kategorik olarak reddetmiştir. Konvansiyonel metinlerden kaçınmak için uyarlama (Méphisto) ve çeviriyi (The Shakespeare Cycle, Agamemnon ve The Libation Bearers of The House of Atreus Cycle) kendisi yapmayı bile denemiştir. Kendi tabiri ile çeviri, özellikle hedef metnin ritmik potansiyeli, imgelerin netliği ve enerji alanları üzerinde çalışmak anlamına geliyordu. Bir metnin nüanslarında, tonlarında, gri bölgelerinde ve belirsizliklerinde gezinmekten ziyade büyük duygular ve büyük jestlerle ilgilenen bir üslub yaratmayı hedeflediğini söyleyebiliriz.

Theatre du Soleil ve dolayısıyla Ariane Mnouchkine'e yapılan eleştirilerden en şiddetlisi bazılarının düşüncesine göre, onun Batı kültürüne ait olmayan biçimleri ve öyküleri kendine mal ettiği iddialarıdır. Bu eleştiri, tiyatrodaki kültürlerarasıcılık ve kültürel ödünç almalar ile melezleştirmenin sağlıklı bir teatral gelişme mi yoksa ekonomik olarak daha güçlü Batı kültürlerinin ekonomik olarak daha güçsüz olan kültürleri sömürgeleştirmesinin başka bir yolu mu olduğu hakkındaki daha genel bir tartışmanın parçasıdır.

Ancak Manouchkine'in insanları tiyatro yoluyla birleştirme konusundaki ütopyacı gayreti ve naif çabaları, geçmişteki faşizan bazı sömürgecilik eylemlerine yol açmış olsa da (Hristiyan misyonlarında olduğu gibi), şu da bir gerçek ki, hedeflenen şey duyarlılık ve zekayla uygulanırsa, ekonomik kontrole dayalı olmayan bir enternasyonalizm kurma konusunda sarfedilen tek çaba bu tip birleştirme çabalarıdır. Ayrıca, Asya ve Afrika'daki tiyatro topluluklarının da kültürlerarası tiyatroya katıldığını, Batı tarafından sömürgeleştirilmelerinin intikamını almak için değil, kendi temsil repertuarlarını genişletmek ve kültürlerarası diyalogu inşa etmek için çaba sarfettiklerini söylemek yerinde olacaktır.

2.2.3. Peter Brook'un Çalışmaları

İngiliz tiyatrocu, yönetmen ve yazar Peter Brook (1925-...), kültürlerarası tiyatro çalışmalarında dünya çapında ses getiren uygulamalara imza atmıştır. Kariyerinin başlarında İngiltere kraliyet operasında konvansiyonel çalışmalar içerisinde bulunan Brook, Avrupa tiyatrosunun kendi deyimiyle artık 'Ölümcül Tiyatro' ya dönüştüğünü, bu sanatın tüm unsurlarıyla birlikte içinin boşaldığını savunmaktadır. Ona göre;

Dünyanın pek çok yerinde tiyatronun kesin bir yeri, açık seçik bir amacı yok, parçalanmış bir halde varlığını sürdürüyor. Tiyatronun biri para peşinde koşuyor, biri ün, biri coşku, biri siyaset, biri eğlence. Oyuncu ise kendi elinde olmayan koşullardan şaşkına dönmüş, gücü tükenmiş bir durumda oradan oraya sürükleniyor. (Brook, 2010, s. 36)

Brook; 20. yüzyılın başından itibaren özellikle kapitalizmin sosyo-kültürel ilişkileri yeniden tanımlaması ve insanların üzerindeki negatif etkisini görmüş, tüketimin bir parçası haline dönüşen 'ölümcül' tiyatroyu diriltmek için Artaud'cu bir yaklaşımla ritüeller ve onun tiyatro üzerinde yaratabileceği işlevsellik üzerine teorik bir araştırma içerisine girmiştir. Onun 'Kutsal' tiyatro adını verdiği kolektif bilinci yeniden hareketlendirecek yeni bir dilin arayışı, kültürlerarası düzlemde farklı bir bakış açısının oluşmasını sağlama

amacı güder. Diğer bir taraftan 'Kaba' tiyatro olarak tanımladığı ve estetik kaygının ön planda olmadığı, eğlendirici, doğrudan seyirciyle ilişki içerisindeki tiyatronun (Örneğin Commedia Dell Arte) kutsal tiyatro ile beraber yeni bir estetikle bir araya gelirse dolaysız olacağını savunur. Özetlersek, tiyatroyu ilk çağlarda olduğu gibi yeniden kutsal bir yere taşımaları ancak yine de oyunsuluğunu kaybetmemelidir.

1971 yılında Brook'un Paris'te öncüsü olduğu 'Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi' (CIRT) laboratuvar çalışmaları yapmaya başlamış, ilk iş olarak birçok ülkeden çağırdığı oyuncuları bir araya getirmiştir. Yeni bir estetik, ortak bir dil, törensi bir tiyatroyu kültürlerarası bağlamda yerleştirecek adımlar Orghast projesinde hayata geçecektir. Bu projede İran Ta'ziyelerinden faydalanarak Yunanca, Latince ve Avesta dillerinden oluşan bir metin yazılmış, dilin sessel tınları çeşitli egzersizlerle geliştirilerek bedeninin etkin kullanımıyla seyirciye sunulmuştur. Böylece kolektif bilince tanıdık gelen bir mit, ritüelistik bir gösterime dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Orghast, Zerdüşt ilahilerinde, Prometheus ve Herkül öykülerinde, Calderon'un Hayat Bir Rüya'dır'ında, Pers efsanelerinde ve diğer paralel kaynaklardaki ateşin insanlığa armağan edilmesi, masumların katledilmesi, babanın oğlu hapsedmesi, intikam aracılığıyla bağımsızlığa kavuşma çabası, tiran babanın çocukları tarafından öldürülmesi, bilgi aracılığıyla özgürleşme gibi temel bir takım mitler üzerine kurulur. (Birkiye, 2007, s. 103)

Orghast projesi hazırlanırken öne çıkan detaylardan biri Brook'un *ruhozi* adı verilen İran halk komedisini kendi oyuncuları için 'kaba' tiyatronun oyunsu öğelerini göstermesi için kullanmasıdır. Ruhozi oyuncuları ile Brook'un oyuncuları arasında gerçekleştirilen Barter (Kültürel Takas) neticesinde doğaçlama olgusu ve Batılı oyuncunun korunaklı alanından çıkarak özgürleşme süreci gözlemlenmiş, Orghast içerisine buradan çıkan sonuçlar eklenmiştir. 1971 yılında Şiraz Tiyatro Festivali'nde prömiyerini yapan oyun, iki farklı mezarlıkta iki ayrı bölüm olarak seyirci karşısına çıkar. Mekân olarak mezarlıkların seçilmesinde Brook'un törensi etkiyi yaratmak istemesi önemlidir. Böylece seyirci olağandışı bir alanda alışlagelmiş tiyatro etkisinden sıyrılmış çok odaklı ritüelistik bir gösterime tanık olurlar.

Orghast, törensel atmosfer taşıyan bir oyundur ve mezarlar, Brook'a oyuncuları farklı yükseklik seviyelerinde ve pozisyonlarında kullanma olanağı verir. İki çeşit hareket amaçlanır, birincisi özenli ve törensi, ikincisi, şiddetli ve duygusal açıdan değişkendir. Ses bağlamında da 2 çeşit kullanım söz konusudur: ilkel ve ilksel (primordial) sesler ile uyumlu, koral, monoton ve düz sesler. Ateş, ateş topu gibi sembolik malzemelerin kullanımı, zamanın (gün batımı ve doğumu), ve mekânın (mezarlar) sembolik anlamı, ödünç imgeler, törensi ses renkleri ile aşırı, ilkel seslerin bir arada kullanımı, oyunun

tören havasını güçlendirmektedir. (Birkiye, 2007, s. 109)

Brook'un kültürlerarası çalışmaların zirvesi olarak tiyatro literatüründe yerini alan 'Mahabharata', 1985 yılında dokuz saatlik bir gösterimle Fransa'nın Avignon kentinde düzenlenen festivalde prömiyerini gerçekleştirmiştir. Teatral olarak yeniliklerin öncüsü olma özelliği taşıyan oyun, adından daha çok skandallarıyla gündeme gelmiştir. Ancak oyunun bu bağlamından bahsetmeden önce çalışma süreci ve Brook'un teatral yaklaşımını incelememiz yerinde olacaktır.

Mahabharata, M.Ö. 4 yüzyıldan kalma on iki cilt ve yüz bin beyitten oluşan bir Hint destanıdır. Bu destan Hindistan toplumunun kadim köklerine sıkı sıkıya bağlı bir varoluş mitidir. Hikayenin özeti şu şekildedir:

...Bu epik anlatı, iki büyük ailenin, kötü yürekli Kaurava ailesi ile sürgün ettikleri yeğenleri Pandava'ların öyküsünü anlatır. Söylenceye göre tanrısal kökenli iki aile, sayısız olay ve öyküler içeren sayısız olay sonunda Kurukşetra vadisinde 18 gün süren bir savaşın sonunda birbirlerini yok eder. Bu karmaşık anlatı pek çok insanlık durumu sergiler. Kişisel güç ve ahlak kavgası içinde toplum yazgısı, birey ve toplum ilişkileri, iyi ve kötü yargıları dışında gözler önüne serilir. İnsanoğlunun yaşantı olasılıkları kişisel ve evrensellik potasında erir. (Candan, 2003, s. 177)

Brook, birçok yönden Mahabharata'yı Shakespeare trajedilerine benzetse de daha evrensel ve etkileyici bir tarafının olduğunu kabul eder. Ancak gösterimin tinsel alanını keşfetmek bir dizi çalışmayı da beraberinde getirmiştir. Bunlardan ilki Brook'un oyuncu ekibinin Kathakali çalışmalarıdır. Hedeflenen şey öyküyü Kathakali formuyla sergilemek değil, oyuncuların bedenlerinin esneklik kazanmasıdır. İkincisi ise farklı kültürlerden gelen oyuncuların, öyküyü kısım kısım kendi dillerinde doğaçlayarak evrensel bir dil yaratılmaya çalışmasıdır. Öykünün ait olduğu kültürün ötesine geçerek tinsel 'öz' e ulaşmak ve kutsal olan şeye ulaşmak hedeflenmiştir. Bu yüzden öykünün katmanlarını özümsemek adına Hindistan'da defalarca gerçekleştirilen Barter'lar, Mahabharata'nın son halinin şekillenmesinde büyük rol oynar. Öz olarak kültürden, biçim olarak ise melezleştirilmiş çok kültürlü bir yapıdan beslenen Brook, Mahabharata'yı bir Shakespeare tragedyası gibi betimler ve sahneye koyar.

Öykünün belli başlı bölümleri alınarak, farklı dillere çevrilip bir gösterim metnine dönüştürülerek sahnelenen Mahabharata, başta belirtilen tartışmaların da odağı haline dönüşmüştür. Özellikle Hindistan'lı yönetmen ve akademisyen Rustom Bharucha'nın Mahabharata'nın teolojik kökeninden uzaklaştırıldığı ve kültürel emperyalizmin bir sonucu

olduğu eleştirisi çeşitli platformlarda tartışmaların kapısını aralamıştır. Bharucha, Brook'un Mahabharata'yı Batılı bakış açısıyla köklerinden uzaklaştırdığını, Shakespeare metni gibi yaklaşılmasının Hintlilere saygısızlık olduğunu dile getirir. Bu tartışmada cevap olarak Brook, Mahabharata'yı sadece Hindistan'ın değil, tüm insanlığın ortak bir yapıtı olduğunu savunur.

Her ne kadar politik tartışmaların odağı haline gelen bir yapıt olsa da Mahabharata, teatral yönden çok çeşitli öğelerin bir arada kullanılmasından ötürü kayda değer bir başarı elde etmiştir. Anlatı, fiziksel tiyatro, sembolik metaforlar, yabancılaştırma gibi birçok öğenin bulunması Mahabharata'yı teatral olarak ilham verici bir yere koymaktadır.

2.3. Eugenio Barba ve Tiyatro Antropolojisi

Eugenio Barba, 1961 yılında başladığı tiyatro araştırmalarını Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski ile beraber geliştirmiş ve 1964 yılında önce Norveç'te sonrasında kamusal destekle Danimarka'da dünyaca ünlü Odin Tiyatrosu'nu kurmuştur. Barba da tıpkı Grotowski gibi araştırmalarında Batılı konvansiyonel tiyatronun kısır bir döngü içerisinde olduğunu böylece yalnızca akıl ile duygu arasındaki dengeyi kurmakla yetinen tiyatroya karşı yeni bir dil oluşturmanın yolunu aramıştır. Christopher Innes bu arayışı şöyle özetler:

Odin, bir yandan 'tiyatronun ölümünü' retorik düzeyde ilan ederken , sahnenin çember içinde kalıyor ve deneysel tiyatroları bile 'bir hayaletin kafir karikatürü' olmakla suçluyordu. Barba'nın, Grotowski'nin psiko-fizyolojik temelli oyunculuğunu sürdürmesi, 'yeni bir teatral dil'e yönelimi sağladı; ya da kendi iddiası buydu. (Innes, 2013, s. 227)

Araştırmalarının başında Doğulu tiyatro geleneklerine yönelen Barba; Hindistan'dan Kathakali, Endonezya'dan Bali, Çin'den Kabuki ve Japonya'dan Noh tiyatrolarını mercek altına almıştır. Doğu'da geleneksel tiyatro oyuncularının icra esnasında sahnedeki mevcudiyetini açık bir şekilde sunması ve ontolojik olarak bedenini örgütlemesi Barba'nın dikkatini çekmiştir. Oyuncu bedeninin örgütlenmesi üzerine Grotowski ile beraber Avrupalı oyuncularla çalıştığı psiko-fiziksel egzersizlerin amacı; Doğulu oyuncu gibi ontolojik bir bağ yaratmak değil, kurmaca bir beden yaratmak ve o bedeni kültürlerarası bir dil ile bütünleştirmektir. Kendisinin Tiyatro Antropolojisi adını verdiği teorik araştırmanın özü ise bedenin geleneksel gösterimlerde nasıl örgütlendiği üzerinedir. *Tiyatro Antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir.*

(Barba ve Savarese, 2002, s. 8)

Önceki bölümlerde klasik antropoloji araştırmacılarının tiyatro ile ritüellerin benzer özelliklerini ortaya koyarken, gösterimlerin ve ritüellerin icrası esnasında icracının bedenini bertaraf ederek, ontolojik bağlantısını ve bunun katılımcı üzerindeki etkisini araştırmalarının merkezine koymuş oldukları görülür. Ancak Barba tiyatro antropolojisi ile klasik antropolojinin birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini şöyle belirtir:

Tiyatro Antropolojisi, kültürel antropoloji örneklerinin tiyatro ve dansa olanaklı kılan örgütlenme düzeyleri ile ilgili değildir. Geleneksel olarak antropologların incelediği kültürlerin gösterim olgularının araştırılması değildir. Tiyatro Antropolojisi gösterimin antropolojisiyle karıştırılmamalıdır. (Barba ve Savarese, 2002, s. 8)

Kültürlerin yüzyıllardır farklı şekillerde farklı nedenlerden dolayı icra ettiği gösterimlerin her biri sıralı bir hareket dizgesini barındırırlar. Bu hareket dizgeleri taklitle veya eğitimle bilinçli bir şekilde öğrenilmektedir. Bedensel ifadelerin (özellikle Doğu tiyatro geleneklerinde) kodlanmış bir şekilde icra edilmesi Batı'da yalnızca bale sanatında görülür. Uzuvarların her biri nedensellik ilkesiyle eylemle beraber örgütlenmekte ve ifade aracına dönüşmektedir. Barba; bedenin ifade aracına dönüşmesi aşamasına yani eyleme geçmeden önce, başka bir kavram olan 'anlatım öncesi' düzeyden bahseder. Bu düzey psikolojik oyunculuk metotlarında ruhsal bir hazırlığı, fiziksel tiyatrodaki bedensel bir hazırlığa tekabül eder. Ancak ruhsal veya fiziksel olarak bedenin örgütlenmesinde temel amaç anlam üretmek iken, 'anlatım öncesi' aşama örgütlenen bedeni teknik açıdan ele almayı amaçlar.

Tiyatro antropolojisi, anlatım öncesi düzeyin çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunduğunu ve burada geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir 'fizyoloji' olduğunu varsayar. Anlatım öncesi düzey gerçekte sahne varlığı ile oyuncunun yaşamının sağlanması için ilkeler kullanır. Bu ilkelerin sonuçları kodlanmış gösteri türlerinde daha belirgin görülür, çünkü bedene biçim veren teknik; sonuçtan ya da anlamdan bağımsız olarak kodlanmıştır. Tiyatro antropolojisi böylece oyuncu ve dansçıların tekniklerini kültürler aşırı düzeyde karşı karşıya getirir ve kıyaslar. Sahne davranışlarının incelenmesiyle anlatım öncesine egemen olan belirli ilkelerin başta sanıldığından daha ortak ve evrensel olduğunu ortaya çıkarır. (Barba ve Savarese, 2002, s. 45)

Anlatım öncesi düzeyin inşa edilme aşaması Barba'ya göre iki temel ilkeye dayanmaktadır. Birincisi olan Bios; oyuncu veya dansçının el, ayak, göz, omurga gibi uzuvlarının sahne uzamında nasıl örgütlendiğini ifade eden bir enerji bütünlüğünü tanımlamaktadır. İkinci ilke olan Sats ise (Norveççe olan bu kelime Türkçe 'itki' anlamına gelir) örgütlü olan bedeni harekete geçirmeye yardımcı olan içtepi anını ifade etmektedir. Grotowski 'itki' nin daha iyi anlaşılabilmesi için şu örneği verir.

Diyelim ki rolümün bir bölümünde, bahçede bir banktayım; yanıma biri oturuyor, kadına bakıyorum. Şimdi bu bölüme hayali bir eşle tek başıma çalıştığımı düşünün. Dıştan, hayal ettiğim kişiye bakmıyorum, yalnızca başlangıç noktasını, ona bakma itkisini devreye sokuyorum. (Richards, 2005, s. 133)

Tiyatro antropolojisi, Doğulu olan oyunculuk geleneklerinin metodoloji vasıtasıyla Batılı oyuncular ile ortak kültürel paylaşımın zeminini oluşturmak adına eylemleri detaylı bir şekilde inceler. Bu incelemenin temelinde dünyaca ünlü dansçıların ve oyuncuların katıldıkları ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu) toplantıları önem arz eder. Çeşitli kültürlerin bir araya geldikleri bu toplantılarda, özellikle geleneksel alanlarda çalışan oyuncu ve dansçıların kendi tecrübelerini aktarabileceği bir platform oluşturulur. Platform; oyunculara, dansçılara, yönetmenlere ve kuramcılara açık olmakla beraber düzenlenen atölyelere aktif veya pasif katılımcı olarak yer alınabilmektedir.

ISTA'nın soyutlama yoluyla oluşturulan inceleme yönteminde öncelikle gündelik-dışı öğelerin kompozisyonu merkeze alınır. Daha sonra ise uzuvların detaylı olarak gündelik-dışı öğelerde nasıl örgütlendiği incelenir. Alt başlıklarda bu incelemenin detaylarına yer verilecektir.

2.2.1. Tiyatro Antropolojisinin Oyunculuk Sanatına Yaklaşımı

Gündelik-Dışı Eylem

Gösterimin biyolojik düzeyi ışığında bireysel ve kültürel edimlerin sahne üzerindeki varlığı çeşitli ilkelere dayanır. Bu ilkelerin tümü gündelik-dışı alanda kavramsallaştırılır. Özellikle Batılı oyuncular için gündelik olan eylem ile gündelik-dışı eylemin ayırımına varmak oldukça güçtür. Bunun sebebi Batılı tiyatro geleneğinin gündelik olanı tinsel betimlemeye dayandırması ve inorganik olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla inorganik bütünlük yalnızca iletişim kurma amacı olan gündelik eylemler aracılığı ile yaratılır. Ancak bu bütünlük Doğulu tiyatro geleneklerinde Batılı olandan oldukça farklıdır.

Gündelik beden kullanımı tekniğinde, bilincin olmadığı, 'doğal' kabul edilen ve 'kendiliğinden' yapılan -fakat aslında kültürel olarak farkında olmadan belirlenmiş- en düşük enerjile en büyük sonucu elde etmeye yönelik bir takım hareketler söz konusudur. Gündelik-dışı teknikler ise akrobat ve dansçıların sahip olduğu, gündelik tekniklerden çok farklı 'başka bir beden' kavramına denk gelmektedir. Burada söz konusu olan bir ustanın bedeninin erişilmezliği noktasıdır. Amaç ise izleyeni şaşırtmak ve onda hayranlık uyandırmak, en önemlisi de bedeni dönüştürmektir. Bir başka deyişle öncelikli hedef, gündelik tekniklerde olduğu gibi iletişim kurmaktan ziyade bedeni bilgi vermeye yönelik biçimlendirmektir. (Barba ve Savarese, 2002, s. 11-13)

Gündelik-dışı eylemlerin organik örgütlenmesinde uzuvların günlük kültürel kodlara

gereksinim duymadan kendi arasındaki bütünleşik harekete dayanır. Sahneden bedensel canlılığın yaratımı Batılı gelenekte bedeni bir virtüöz gibi kullanarak bir şeyi temsil etmek veya ifade etmek üzerine kurulur. Doğulu geleneklerin bir çoğunda oyuncunun bedeni sürekli bir denge değişimine dayanır. Özellikle Kabuki, Noh ve Odissi danslarında oyuncunun yürüyüşü esnasında kalçaların hareketi, omurga ve dizlerle birlikte desteklenir ve böylece yeni bir denge kurulur. Bu denge bedende başka bir gerilimin habercisi olmakla beraber günlük kullanımdan sıyrılmış yeni bir beden görüntüsüdür.

Doğulu tiyatro geleneklerinin gündelik veya gündelik-dışı eylemleri birbirinden ayırmak gibi bir düşüncesi olmamakla birlikte tıpkı mısır sanatının hiyeroglifleri gibi uymak zorunda oldukları bir takım kurallar bulunur. Bu kuralların oluşma nedeni Doğu tiyatro geleneklerinde görülen usta-çırak geleneğinin taklide dayalı öğrenme biçiminde yatar. Öğrenme esnasında çırağa dans ile tiyatronun bir ayrım olduğu sözü edilmez. Her ikisi iç içe geçmiş bir gösterim halidir. Yalnızca bedenin kurallar içerisinde örgütlenmesi ve dinamik bir dansın seyirciyle buluşması hedeflenir.

Sahnede dinamizmin en temel öğelerinden biri 'karşıtlık' ilkesidir. Rus yönetmen, oyuncu ve kuramcı Vsevolod Meyerhold'un Biyomekanik öğretilerinden aşına olduğumuz bu kavram, bedenin harekete geçmeden önce (anlatım öncesi düzey) bulunduğu pozisyonu ifade eder. Tüm hareket edimleri karşıtlığı ile var olur. Hangi yöne eylem gerçekleştirilirse onun karşıtı bir hareketle başlanır ve ardından eyleme geçme hali gözlenir. Benzer durum Pekin Operası'nda bulunan aktörlerde de bulunur. Keza No, Kabuki ve Bali dansçıları da bu karşıtlık ilkesi çıraklara öğretilen ilk kurallardan biridir. Karşıtlık ilkesi çırağı yeni bir dengeyi bulmaya ve o denge içerisinde dinamizmi yaratmaya zorunlu kılar. Her bir dengeyi sıralı kurallar içerisinde yeniden üretmesi başlarda söz ettiğimiz hareket dizgesinin de oluşmasını sağlar. Özet olarak;

Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Doğal dengenin bozulması, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak, hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Her hareket, kasların karşı yöndeki gerilimi yoluyla oluşur; bir yöne bir şey fırlatmadan önce kolun ilk olarak geriye doğru kasılması gibi. Üçüncü ilke, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasında ayrım gözetilir. (Candan, 2003, s. 173)

Yukarıda bahsedilen 'enerji' olgusu, hareket dinamizminin bedenin gösterim esnasındaki somut dışavurumudur. Bu yüzden 'enerji' kavramını detaylıca değinmek yerinde olacaktır.

Enerji

Enerji, oyuncunun beden üzerinde dinamizmi oluşturma esnasında değişen denge durumlarını tanımlar. Bir anlamda dengeyi kurmak için hangi uzuv kullanılıyorsa o uzva yönlendirilmiş bir kas yoğunluğu enerjinin kutbunu bildirir. Burada önemli olan enerjinin yalnızca bedenin kararlı bir şekilde bir denge durumundan diğerine geçerken yaratılmış olması değildir. Enerji, zihnin kontrolünde gerçekleşen ve denge durumunda hangi yöne hangi büyüklükte bir hareket yapılacağını düzenler.

Enerji kavramı (energeia: 'güç', 'işlerlik', en-ergon'dan yani 'iş yapar'dan geliyor), hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinliklerle fuzlasıyla ilintilendiririz. Ama enerji aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekim bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. (Barba ve Savarese, 2002, s. 191)

Doğulu tiyatro geleneklerinin enerji ile kurduğu ilişki yoğunlukla tinsel olurken Batılı oyunculuk biçimlerinde fiziksel bir ilişki kurulmaktadır. Batılı için içtepinin kaynağı fiziksel yönelimin de kaynağını oluşturur. Bu tür bir enerji deneyimi rastlantısal olmakla birlikte, alıntıda belirtildiği gibi oyuncunun uzamda büyük hareketler yapmasına ve kas yorgunluğuna sebebiyet verir. Ancak Bali dans geleneğine bakıldığında karşıt pozisyonlarda gergin bir şekilde duran kollarda ve ellerde, dansçı hareket etmese bile enerjinin varlığı okunabilmektedir. Benzer durum No dansçısında da görülür.

No'da enerji deyimi ki-hai olarak çevrilebilir. Bu bedenin ruh (ki) ile derin uyumu (hai) anlamına gelir. Ruh, burada pnemua, nefes anlamında kullanılır. Hem Hindistan hem de Bali'de prana sözcüğü ki-hai'ye denktir. Bunlar coşkulu imgelerdir, ama bize yol gösterecek öneriler değildir. (Barba ve Savarese, 2002, s. 33)

Seyircinin tıpkı dansçılar gibi ontolojik olan ile kurdukları organik bağ gösterim esnasında enerjinin topyekûn algılanmasına neden olur. Batılı gösterimlerde oyuncu ve seyirci için enerjinin oluşturulmasında böylesine bir ontolojik bağ bulunmamaktadır. Yalnızca enerjinin tıpkı Doğulu dansçılar gibi kullanılması için egzersizlere başvurulur. Egzersizler oyuncunun özgün olarak yaratımlarına katkı sağlamasına ek olarak gösterim esnasında sergilediği karaktere yeni bir boyut kazandırır.

Batılı oyuncu için enerjinin bir başka boyutu hareketlerin müzikal bir ritim içerisinde sergilenmesine bağlıdır. Hareketlerin kusursuz bir şekilde yinelenmesi orkestral bir bütünlük yaratır. Özellikle bale sanatı için bu söylenebilir. Karşıt hareketlerin dinamizmi

ve dengesi, yinelenen dizgelerin müzikal bir ritm ile görünür kılınması ve uzamın bu tür bir bütünlüğe hizmet etmesi bale sanatı için elzemdir. Dolayısıyla bale sanatı içerisinde yer alan göstergeler alımlayıcının tahayyülüne bırakılmıştır.

Barba'nın kurucusu olduğu Odin Tiyatrosu'nda da benzer bir enerji durumu söz konusudur. Çoğunlukla Batılı oyuncuların oluştuğu ekip, Doğulu sanatçılar kadar beden kontrolüne sahip ve tutarlı hareket etmektedirler. Egzersizlerin içerisinde olan kuralların tümü gösterimlere de yansımaktadır. Bazı hareketler izleyici tarafından nedensiz veya anlamsız gibi gözükse de oyuncu için bir anlamı bulunmaktadır. Barba; tamamıyla anlamlı bir gösterim üretmemekle beraber, boşluklar bırakmayı tercih eder. Uzamda yer alan devinimleri, objeleri, kostümleri ve müziği birbiri ile ilişkilendirmeye çalışan seyirci edilgen olmaktan uzaklaştırır.

Eller, Ayaklar, Gözler ve Yüz

Ellerin anatomik olarak birçok kemik ve kıkırdaktan oluşmasından ötürü vücudumuzda en çok ifade yaratan uzuvlardandır. Dolayısıyla ellerin duruşları ve gerilimleri sürekli bir devingenliğe sahiptir. Günümüzde işaret dilinin varlığı, ellerin ifade aracı olmasında ne denli önemli olduğunu bize kanıtlar niteliktedir.

El eylemde bulunur ve eylem üzerinden konuşur. Bu konuşma, her şeyi betimleyen bir sözcük kadar somut olabilir ya da ses aygıtının sürekli değişen gerilim ve tonlamalarının sonucu olan bir ses gibi saf, sessel bir dinamizm olabilir. El, hiçbir şey söylemeyen bir ses gibi kullanılır. (Barba ve Savarese, 2002, s. 167)

Doğulu tiyatro geleneklerinde ellerin sembolik olarak kodlandığı görülür. Tıpkı işaret dilinde olduğu gibi gösterim esnasında ellerle yaratılan ifade, tüm vücutla bütünleşik olarak yerleşmektedir. Ayrıca kavramsal olarak yerleşen sembollerin birçoğunda ontolojik bir köken yatmaktadır. Örneğin, Hindistan'da geleneksel dansların icrasında altı tane 'mudra' adı verilen ifade bulunmaktadır. Bu ifade Hint tanrısı 'Buddha' nın belli durumlarda yaptığı el işaretleridir. Altı 'mudra' nın Hint danslarında (kathakali, odissi, bharata natyam) varyasyonlarla beraber çoğaldığı görülmekte ve icra edilmektedir. Benzer ontolojik yaklaşım Bali geleneğinde de bulunur. Bedenin masklarla beraber birer tanrısal imajlara dönüştürüldüğü Bali danslarında, 'keras' ve 'manis' adı verilen ikili karşıtlık ilkesinde ellerin sembolik olarak kodlandığı görülür. Bali dansçısına göre semboller, Batılı işaret dili ile benzerlik taşır. Ellerin kodlanmasında Doğulu gelenekteki benzer ontolojik bir ilinti

bulunmamaktadır. Ellerin sembolik kodlamaları yalnızca çağdaş dans etütlerinde psiko-fiziksel etki olarak canlandırılır.

Ayaklar, bir insanın bebeklik çağından itibaren yerle doğrudan teması sağlayan ve bu temas doğrultusunda omurganın yerçekimi ile bağlantısını sağlayarak dengede durmasına yardımcı olan uzuvlardır. Vücudun herhangi bir eylemi gerçekleştirme esnasında kurulan dengenin sürekli yer değişimi (günlük hayatımızda buna pek dikkat etmeyiz) ve yeni bir dengenin oluşması yalnızca ayaklar ile mümkün olmaktadır. Uzamda hareket eden bedenin Doğulu geleneklerde yerle doğrudan teması dikkat çeker. Neredeyse tüm geleneklerde herhangi bir ayakkabı veya buna benzer bir araç kullanılmaz. Yerle doğrudan teması engellemek, hem ilkesel olarak hem de dengenin kurulması açısından yanlıştır. Benzer ilkeler klasik dans öğretilerinde de bulunur. Jean Georges Noverre (1727-1810, Fransız koreograf) dansın yedi temel hareketinden bahseder. Bunlar; eğilmek, uzanmak, atlamak, kaymak, ileri atlamak ve dönmektir. Klasik dansa ayaklar hareketin merkezi olarak kabul edilmekle beraber bu yedi temel ilkenin ilk hareket noktası ayaklardır. Ayak baş parmağın yardımıyla yapılan 'point' duruşu en bilinen klasik dans figürlerindedir. 'Point' hareketinde kurulan denge, tüm uzuvların yardımıyla kararlı bir bedeni görünür kılar.

Ayaklar, tıpkı ellerde olduğu gibi bedenin geri kalan uzuvlarını da kontrolünü sağlar. Diğer uzuvlar yalnızca anlatımla ayaklara destek olur. Japon yönetmen Tadashi Suzuki (1939-...) No tiyatrosunda ayakların kullanım tekniğini şöyle belirtir:

No'da temel ayak tekniğine 'sur-as-bi, ayakların kayması adı verilir. No oyuncusu kayarak yürür, döner, ayağını yere vurur. Gövde genellikle hareket etmez. Kollarda çok hafif, küçük hareketler görülür. Böylece oyuncu dururken olsun, yürürken olsun ayaklar özellikle öne çıkar. (Barba ve Savarese, 2002, s. 73)

No tiyatrosunda oyun karakterlerinin ruh veya hayalet olarak yer alması kuşkusuz ayakların bu biçimde kullanılmasında etkindir. Ayakların Bali tiyatro geleneğinde ayakların dışa dönük, Hint dans geleneklerinde ise içe dönük olması vücut duruşlarının farklılaşmasını görünür kılar. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk öğretilerine bakacak olursak, ilk etütlerin ayaklarla gerçekleştiği görülür. Basit bir yürüme eylemi karşıt hareketle başlayıp ağır çekimle gerçekleşmekte ve beden üzerindeki kasların gerginliği oyuncu tarafından keşfedilmektedir.

Gözler ve yüz; birlikte neredeyse tüm tiyatro disiplinlerinde kimi zaman somut kimi zaman

ise soyut bir ifade aracına dönüşür. Anatomik olarak göz ve yüz kaslarının kontrolü beyin arka lobunda ve aynı yerde yer alır. Gözlerin ve yüz kaslarının uyumlu bir şekilde hareket etmesi de bu yüzden. Gündelik hayatta görsel algının oluşturduğu soyut veya somut imgeler yüz kaslarının gerilimini belirlerken, yüz kasları da gözleri bir ifade aracına dönüştürmede etkin bir rol oynar.

Diğer yandan görsel algı, insanın öğrenme ve betimleme yeteneğini kurmasıyla işitme algısının önüne geçer. Oyuncu ise bir yandan bakarken diğer yandan göstermekle yükümlü olduğundan, gözlerin işlevi çift yönlüdür. Doğulu tiyatro gelenekleri bu çift yönlülüğü belirgin kılmak adına yine ilkelerin izini sürerler.

Kathakali oyuncusu el yönelimlerini gözleriyle, normal görüş alanının hafifçe yukarısından izler. Balili oyuncu yukarı bakar. Tüm Pekin operası oyuncu donuk halde iken gözler yukarıya bakar. No oyuncular, maskelerindeki göz deliklerinin çok ufak olmasından ötürü nasıl tüm uzam duygularını yitirdiklerini, dengelerini korumada nasıl güçlük çektiklerini anlatır. Bu, onların ayaklarını yerden hiç kaldırmaksızın, yollarını yoklayarak -görmedikleri engellerle karşılaştıklarında durmaya her an hazır körler gibi-kayarcasına, ayaklarını yerden kaldırmadan yürüyüşlerine bir açıklama getirir. (Barba ve Savarese, 2002, s. 251)

Doğulu tiyatro geleneklerinde dikkat çeken bir diğer nokta ‘görmek’ ve ‘bakmak’ arasındaki ayrımdır. Görmek gündelik bir eylemi tanımlarken, bakmak gündelik-dışı bir eylemi ifade eder. Örneğin ‘bakma’ eylemi, Bali tiyatrosunda bir boşluğu betimlemekle beraber, hayali olan bir karakteri veya hayvanı canlandırmak için bu eylemden yararlanır. Japon No tiyatrosunda ise ‘görmek’ ve ‘bakmak’ kavramsal olarak iç içe geçen bir eylem (makuzen shingo) olmakta ve ‘bakmak’ için ikinci bir çift göze ihtiyaç duyulur. Zeami, No oyuncusunun omurgasından ‘yüreğini kullanarak’ bir ‘bakma’ eylemi yaptığını ileri sürer. Zeami’nin öğretisi bir anlamda mistik bir tanımlama olsa da, Batılı oyuncu için ‘altıncı his’ olarak kavramsallaşmakta ve psiko-fiziksel olarak karşılık bulur.

Yüz kasları (faciales), insan vücudunda tek başına en çok kas yoğunluğuna sahip uzundur. Bir insan yüzünde yaklaşık olarak altmış adet kas bulunmaktadır. Ancak günlük hayatta yüz kaslarının bir çoğu kullanılmamakta hatta farkına bile varılmamaktadır. Doğal bir yüz çeşitli duygu durumlarında kendini göstermekten çekinmez. Yüz; çeşitli ifadeleri kolaylıkla dışa vurabileceği gibi, Batılı tiyatrodaki mim ve Doğulu tiyatro geleneklerindeki taklitli gösterimlerde bir mask gibi kullanılır. Masklar makyaj ile veya fiziki bir nesne ile yapılmakta ve yüz kasları belli ilkelerle düzenlenerek mask ile örtüştürülmektedir. Zeami’nin her ne kadar mistik bir anlatım içerisinde ‘bakma’ deyimini kullanmış olsa da

somut olarak No oyuncusunun mask kullanımı esnasında görüş alanı epey kısıtlandığından, oyuncunun uzamdaki tüm yönelimleri işte bu başka bir 'bakma' nın ardında yatar. Ancak Bali tiyatro geleneğinde veya İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia Dell Arte'da kullanılan masklar yarım olduklarından nispeten görüş alanı daha geniştir ve uzamdaki hareket daha özgür kılınır. Yüz kaslarının gündelik kullanımların dışında, neredeyse kasların tamamının gösterim esnasında hiçbir araç kullanılmadan sunulması yalnızca Grotowski'nin yoksul tiyatrosunda görülür. Oyuncu, yapıntı bedeni oluşturma aşamasında yüz kaslarının tamamını kullanmak adına uzun soluklu egzersizlere başvurur.

2.3. Tiyatro Antropolojisinde Beden Dramaturgisi

Dramaturginin temeli tiyatro metinlerinin sahip olduğu dramatik olay örgüsünün eylemlerle icra edilmesi olarak tanımlanır. Sahne olayına teoride ve uygulamada yön gösterme bakımından ise, yazarın metni ve yönetmenin yorumu arasında kalan dramaturgi, oyunun nasıl oynanması gerektiğine ilişkin soru işaretlerine cevap arar. Aristoteles *poetika* adlı eserinde Antik Yunan tragediyalarının nasıl oynanması hatta nasıl yazılması gerektiği konusunda dramaturjik tespit yapar. Günümüzde Aristo'nun fikirleri hala güncelliğini korumakla birlikte artık görsel bir sanat haline de dönüşen tiyatro sanatı için poetika'nın içeriği geliştirilmiş ya da değiştirilmiştir. Modern dramaturgiye baktığımızda ise metnin eylemlerini açıklımlamanın yanında hem oyuncuyu hem de sahne üzerindeki diğer öğeleri (ışık, ses, müzik) metnin eylemleri ile örtüştürülmeye çalışıldığını görürüz. Daha da açarsak oyuncunun metinle, diğer karakterlerle, diğer sahne öğeleriyle ve hatta kendi bedeniyle olan tüm etkileşimi dramaturginin çalışma alanının içerisine yerleşmiştir. Saydığımız her bir öğenin teker teker örülmesi, bütünlüklü bir gösterim haline dönüşmesi için dramaturgi önemlidir.

1950'lerden sonra gösterimlerin oyuncu-seyirci bağlamında yeniden tartışıldığı dönemlerde artık tiyatro metinlerinin eylemin merkezi olmasından uzaklaşılması yeni bir dramaturgi araştırmasının kapısını da aralamıştır. Bu düşünceye göre eylemin merkezi oyuncunun kendisi olmuş, metin ise ona hizmet eden bir araç konumuna indirgenmiştir. Özellikle Richard Schechner'in tiyatro metnini bir gösterim metni haline dönüştürmesi en önemli örneklerden biridir. Gösterim metni, tiyatro metninin kendisi çalışılırken ortaya çıkan yeni bir metindir. Bu yeni metin, oyuncu yönelimleriyle tiyatro metninin yeniden yazılması anlamına gelir. Schechner'in 1969 yılında sergilediği Dionysus in 69 metni,

Euripides'in Bakkhalar metninden yola çıkılarak yeniden yazılmıştır. Bu metin 'geleneksel' metindeki hikayeyi anlatmak yerine yalnızca oyuncu eylemlerinin yer aldığı 'yeni' bir metindir. Sergilenen 'yeni' metin aşağıdaki gibidir.

1-Oyuncular tarafından psiko-fiziksel ısınma çalışmaları ve egzersizleri, koro parçaları söylenir. 2-Seyirci teker teker içeri alınır ve erkek gösterimciler tarafından koltuklara doğru eşlik edilir. 3-Kadın gösterimciler, egzersizlere devam eder ve koroyla şarkı söylemeye başlar. Kadmus&Tresias diyalogu 4-Herkes toplandığında Dionysos kökenleriyle ilgili konuşma yapar ve Tanrılığını ilan eder. 5-Dionysos'un doğacağı doğum ritüeli başlar- erkek gösterimciler yerde sıra halinde sıkıca paketlenmiş bedenlerinin uzanması ve kadınların üstünde ata biner gibi durmasından oluşan doğum kanalından geçer. Dionysos'u, elleri, beden hareketleri ve sesleriyle kanaldan geçirirler. (Asmat kabilesinin ritüelinden uyarlanmıştır) 6-"Ecstasy" (coşku) dansı başlar- zaman zaman seyircinin katıldığı şarkı söyleme ve dans etme kabile sıralanmasıdır. 7-Bu aktiviteyi izleyen Pentheus, gösterimcileri çemberin içine alır ve otoritesine boyun eğmeleri için konuşma yapar. 8-Dionysos ve Pentheus arasındaki ilk çekişme- Dionysos tutuklanır. 9-Dionysos öfkeli, Pentheus'u aşağılamak için kararlı olarak kaçar; gösterimciler grup karşılaşma oturumunda olduğu gibi kişisel sorularla birbirleriyle yüzleşirler; sonunda rolünü oynarken saldırıya uğrayan Pentheus'a doğru çok kişisel ve aşağılayıcı sebeplerden dolayı dönerler. 10-Dionysos, Pentheus'a sataşır; seyircilerin arasından bir kadın ister- eğer kadın onu kabul ederse oyun biter. (Neredeyse her zaman reddedilmektedir) 11-Dionysos, Pentheus'u gönderip tutuklamak için zorlar. 12-Koro konuşması, seyirci üyelerinin teker teker ve yumuşakça okşandığı Toplam Okşama sahnesine dönüşür, bazen daha büyük okşanan bedenler yaratılır.(Daha sonra sınırlandırılmış "Parça Dans"ına yerini bırakır) 13-Dionysos, Pentheus' a dans etmeyi öğretir ve onu kurban edilmek üzere hazırlar. 14-Dionysos, Pentheus'un annesi Agave'yi bir Baküs çılgınlığına sokar; tere olarak başlayan ve vahşi hayvan kovalamacasına dönüşüp Agave ve diğer çılgın Bakkhalılar tarafından avlanıp öldürülür. 15-Doğum ritüelinin tersi olan ölüm ritüeli gerçekleşir- Pentheus, kanaldan geriye doğru ölümüne gider; kadınların elleri kan ile lekelenmiştir. 16-Agave ve Kadmus yas tutar, Dionysos onları lanetler. 17-Dionysos kampanya konuşması yapar, seyirciye "The Performing Garage"dan sokağa kadar eşlik edilir. 18-Aşağı yukarı ritüel benzer bir şekilde gösterimciler, gösterim alanını, kendileri temizler ve gerçek dünyaya geri dönerler. (Çelikçapa, 2014, s. 73-74)

Yeni metin, tamamıyla geleneksel metinden kopmamakla birlikte metinler arasında diyalektik ortadan kaybolmaz. Ek olarak yeni metin bir tür kanava olmanın ötesinde oyuncunun gerçekleştirmesi gereken bir dizi eylemlerin kurallarını da içerir. Bir eylem, gösterim metninde bir önce veya bir sonra olamaz. Çünkü gösterimin montajı bu sıralı eylemlerin bir aradalığı ile oluşturulmuştur.

Ritüellerin özelliklerinden bahsederken antropologların gösterimin içeriğiyle değil, daha çok biçimiyle ve işleviyle ilgilendiğini görmüştük. Tiyatro antropolojisi de tıpkı klasik antropoloji gibi bedenün gösterim esnasındaki konumunu ontolojik olarak açıklama ihtiyacı duymaz. Kavramsal olarak ilgilenilen eylemin 'ne' olduğu değil, 'nasıl' olduğudur.

Performansçıya göre 'ne' değil 'nasıldır'. Nasıl hareket edebilir, nasıl hareketsiz olmak korunabilir, fiziksel varlık nasıl görünür kılınır, sahnedeki varoluşa nasıl dönüştürülür, düşüncenin ritmi yani görünmez olan nasıl görünür kılınır? Performansçı için 'nasıl'ı düşünmek 'ne' ye de yardımcı olur. Mekâna adapte edilecek, modellenen içerige sahip olur ve bir dans gibi bedene yayılır. Sadece bunlar değil yararlı bazı hayal ürünleri de

vardır. Düşüncelerimiz, jestlerimizi aynı yolda harekete geçirir, heykeltıraşın parmaklarıyla form vermesi gibi. Bedenimiz içeriden yontulmuş ve şekillendirilmiştir. Örneğin metaforlar: Pratik önerilerdir. (Barba, 1995, s. 50)

Bilindiği üzere Doğulu tiyatro geleneklerinin her biri çeşitli inanç sistemlerinin etkisiyle ve koordineli bir dizi hareket ilkeleri ile icra edilir. Her bir hareketin çeşitli uzuvlarda görünür kılınmasının altında daha öncede belirttiğimiz ontolojik bir bağlantı kurulur. Tiyatro antropolojisinde ve kültürel antropolojide ritüelistik edimlerin incelenmesi esnasında ontolojik yönün bertaraf edilmesi, ritüellerin yeniden üretilmesi gerektiğini savunan tiyatro disiplinlerinde oyuncunun dramaturgisini yapacağı bir dayanak noktası bulunmamaktadır. Bertaraf edilen ontolojik bağlantıdan ötürü ritüelin edimselliğini yeniden kurmak için yapıntı bir metne (gösterim metnine) ihtiyaç duyulur. Çünkü oyuncu eylemlerini özgürce yaratıyor gibi gözüke de kavram veya kavramlardan yararlanmayı tercih eder. Bu esnada metaforlar kullanır, hatta eylemlerini bile metaforik bir edimselliğin içine yerleştirir. Dramaturgi bu noktada hem eylemlerin yaratıcısı hem de çözümleyicisi olur.

Tiyatro antropolojisi en başında yani oyuncunun egzersizlerinde kendini var eder. Oyuncu egzersizlerin bir çoğunu Doğulu geleneksel tiyatro disiplinlerinden yararlanarak oluşturur. Daha iyi anlaşılması adına Odin Tiyatrosu'nda oyuncuların nasıl çalıştıklarının üzerinde durmak yerinde olacaktır. Odin Tiyatrosu'nda oyuncuların neredeyse hepsi doğaçlama yoluyla herhangi bir anlam içerme kaygısı gütmeyen bir dizi egzersiz yaratırlar. Bu egzersizler beden neredeyse tüm uzuvlarını çalıştırmamanın dışında enerjisiyle veya büyüklüğü ile oynanabilen kodlardan oluşur. Örneğin kollarını girmek için yukarıya yapılan bir hareket, daha sonra bir meyveyi dalından koparma eylemine dönüştürülebilir. Bu yüzden Odin Tiyatrosu'nun metinleri hazır dramatik yapı içeren tiyatro metinlerinden ziyade, oyuncunun egzersizlerini içerisine yerleştirebileceği boşluklu metinler tercih edilir. Metinler çoğu zaman ya bir öykü, ya bir roman ya da bir şiir olabilmektedir. Oyuncu seçilen metin üzerinde tıpkı egzersizlerini sıraladığı gibi hatta onlardan da yararlanarak doğaçlama eylemler yaratır. Bu eylemler anlamlı bir bütün haline gelince montajlanarak kompozisyon oluşturulur ve gösterim gerçekleştirilir.

2.4. Aşğın Gösteriminde Bedensel İfade

Aşğın gösteriminde bedensel ifadeyi tiyatro antropolojisinin tanımladığı kavramlar çerçevesinde değerlendirmeye çalışırken sözlü geleneğin dinamiklerini göz ardı etmemek gerekir. Çünkü aşğın beden dinamizmi sözünde ve sazında gizlidir. Bu yüzden aşıklık

gösterimini iki alt başlıkta incelemek yerinde olacaktır.

2.4.1. Beden Kullanımı

Birinci bölümde aşıklık geleneğinin genel olarak içeriğinden ve içeriğin nasıl icra edildiği konusuna değinmiştik. Aşıklık geleneği geçmişinden gelen ritüelistik edimlerin bir sonucu olarak icracı-seyirci bağlamında gösterim sanatına dönüştüğü görülür. Gösterimde aktaran yalnızca psiko-fiziksel bağlamda gösterimi icra etmemekle beraber sözlü geleneğin devamlılığını sağlamakla yükümlüdür. Doğulu tiyatro geleneklerinde de görülen icracının bu sorumluluğuna ek olarak usta-çırak ilişkisi bağlamında taklide dayalı bir öğrenme süreci görülür. Kısacası aşık ustayı *taklit* ederken, geleneği *temsil* etmektedir. Taklit fiziksel benzeştirmeye dayanırken, temsil zihinsel ve soyut olana sırtını dayar.

Aşığın dili, gösterim esnasında enerjik bir dil yaratır. Bu kavram her ne kadar ironik gibi gözükse de icracının enerjisinin gösterim esnasında canlılık kazanması adına, ona gündelik-dışı bir tavır yükler. Tinsel olan ile kendini özdeşleştiren icracı, gösterim esnasında kararlı bir bedeni görünür kılar. Vücut dik, baş yukarda ve saz herkesin görebileceği bir askı yardımıyla yukarıda tutulur. Aşıklar meydan sahne formunda (kahvehaneler, konaklar) iken anlatı esnasında çoğu zaman oturarak icralarını gerçekleştirmezler. Bunun iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi aşığın seyirciye olan saygısı, ikincisi ise diyafram kasının oturma esnasında kasılmasıdır. Diyafram kası, sıkıştırıldığı zaman alabileceği hava kapasitesi düşer. Ancak ayakta iken diyafram kası daha çok havayı muhafaza eder ve dolayısıyla icracının nefes kontrolü kolaylaşır. Çünkü doğru nefes kullanımı doğru şiir okumak, divan söylemek ve hikaye anlatmak konusunda önemlidir.

Aşığın gösterimi esnasında dikkat çeken bir diğer uzuv gözlerdir. Gözler seyirci ile sürekli kontak halinde bulunmakla beraber, bu kontağı kaybetmemek adına aşık, seyirciye uzun süreli sırtını dönmemektedir. Aşığın gösteriminde gözlerin bu denli bir iletişim kurması, seyirciyi edilgenlikten etkin bir konuma getirmeye yardımcı olur. Ancak iki veya daha fazla aşığın atışması varsa burada aşıklar takip etmek adına sürekli birbirlerini izleme halindedirler.

Aşıkların özellikle atışmalar esnasında hem dilin enerjisi hem de bedenin enerjisi eş zamanlı olarak ilerler. Aşık tüm dikkatini diğer aşığın sözlerine odaklar ve cevaba hazırlanan diğer aşığın bedeni, irticalen söylemeye dinamik ve kararlı hale gelir. Aşığın

dörtlüğü bittikten sonra cevap verecek olan aşık diğer aşığa yürümeye başlar. Bu esnada diğer aşıkta aynı anda yürümeye başladıktan sonra tam ortada birbirlerine bakarlar ve karşılıklı konumlanırlar. Bu karşılıklı bakış üstünlük sağlamak adına aşıkların birbirlerine yaptıkları dansı imlemektedir.

Doğulu tiyatro geleneklerinde gündelik-dışı eylemlerin kültürel kodların bir yansıması olduğuna yer vermiştik. Aşığın usta-çırak eğitiminden yetişmesi neticesinde yerleştirilen kültürel kodlar icra esnasında uyulması gereken bir takım kuralları da beraberinde getirir. Anlatım dili ile beden hareketleri arasındaki uyumluluk bunlardan biridir. Aşık özellikle hikaye anlatımı bölümünde sürekli seyirci içerisinde yürümektedir ve bu da hikayeyi ilgi çekici hale getirir. Ancak aşığın yürüme eylemi kendi içerisinde kinetik bir hâl barındırır. Aşık Pünhanî yürümekle ilgili deneyiminde bu durumu şöyle özetler:

Ustam bana dinleyicinin önünde nasıl düzgün yürüneceğini öğretti. Gösterim sırasında yürümenin bir kuralı, bir düzeni vardır, seyirci yürümeden hoşlanır veya hoşlanmaz. Koşar gibi, acele acele yürüyen aşıklar vardır. Böyle yürüyüş insanların sinirlerini bozar. Aşık, güzel ve nazik bir tarzda yürümesini öğrenmelidir. Yavaş ve zarif bir şekilde yürümen gerek. Özellikle de saz çalarken; bedenini eğmen, çalgıyı nazikçe kucaklayan gerekir. (Başgöz, 2012, s. 115)

Aşığın gösterimi, sözlü gelenekle olan sıkı sıkıya bağlılığının dışında biçimsel olarak eski ritüellerin törenlerinden yararlanmışlardır. Birçok yönden ozan-baksı geleneği ile benzerliği olan aşıklık geleneğinin müzik ve şiirin dışında dans ile olan bağlantısı dikkat çeker. İyileştirme törenlerinde şamanların yaptığı danslarının belli bir ritm ile gerçekleştirildiği bilinir. Bu ritm, şaman büyücüsünün davuluyla ve ayak hareketleriyle sağlanır. 16. yüzyıldan sonra aşıkların gösterimlerinde belirgin olarak bir dans eyleminin yer almadığı görülür. Ancak ritm olgusunun tamamıyla ortadan kaybolmadığını aslında sözlerin içerisine yerleştiğini görürüz.

Türkülerdeki ve aşık şiirlerindeki kafiye oluşturan kelimelere ayak denir. (Ayrıca Antik Yunan tragediyalarındaki kafiye sistemine de 'povs' yani ayak denmektedir) Türk halk danslarının bazılarında da tek ayak, çift ayak ve üç ayak adı verilir: Bu dansların bir kısmında müziğe de tek ayak, üç ayak dendiği olur: Çalgıcıya bir üç ayak çal dendiği bilinmektedir...Türkünün ritmik ve ölçülü yapısı danstan kaynaklanıyor olabilir ve türküde tercih edilen ölçüler dansın en yaygın ritim kalıplarından aktarılmıştır. (Başgöz, 2012, s. 114)

Ritm; sözcüklerin kafiye düzenlerinde ve müziğin icrasında bulunsa da, aşığın sesini kullanırken ritme ne kadar sirayet edebileceği onun yeteneği ile ölçülebilir.

2.4.2. Ses Kullanımı

Aşık beden hareketlerini taklitle nasıl eğitiyorsa sesini de önce taklitle eğitir. Her insanın tabiatı gereği ses renklerinin farklı olmasından mütevellit, ustadan öğrenilen yalnızca doğru vurgu tonlama ile söyleme alışkanlığıdır. Aşığın söylem etkisini hem hikaye anlatımında hem de şiir söyleme de arttırmak adına sesini eğitmesi elzemdir. Özellikle boyun bölgesinden başlayan ve kafada son bulan tınlatici bölgesi aşığın sıklıkla kullandığı bölgelerdir. Bu bölgeler gırtlak ve nazal bölgedir. Özellikle gırtlak bölgesinde yaratılan rezonanslar (ses titreşimleri) dikkat çekicidir.

Günümüzde Moğolistan'ın kuzeyinde özerk bir bölgede yaşayan Tuva Türkleri, yüzyıllardır inanç sistemlerini terk etmemekle beraber şaman törenlerini yaşatmaya devam etmektedirler. Bu törenlerin en dikkat çeken tarafı, Tuva Türklerinin söylediği gırtlak şarkılarıdır. Bu şarkılarda şamanlar gırtlaklarını öylesine kullanırlar ki iki-üç notayı birden seslendirebilmektedirler. Aradan geçen yıllar içerisinde aşıkların da söz konusu ses kullanımını öğrendikleri görülür.

Bazı arkeologlar bu vokal tekniğinin göçer Türk topluluklarıyla Anadolu'ya kadar taşınmış olabileceğini düşünüyor. Teke yarım adası ve Burdur civarındaki Yörüklerde boğaz havası olarak bilinen bir teknikle benzerlikler taşıyor. Temelde 5 farklı icra çeşidi var. Bunlar arasında olan kömey (hömey de deniyor) ağız, gırtlak ve yutakta oluşan rezonansla çok uzaklardan bile duyulabiliyor. Seslerin perde ve melodi zenginliği kısıtlı olsa da gırtlak şarkıları, bozkır insanların sesini asırlar öncesinden bize ulaştırıyor. Tuva Cumhuriyetinde yaşayan Türkler, gırtlak şarkılarını ve kömey tekniğini yaşatmaya devam ediyor.¹¹

Özellikle Çukurova bölgesinde yetişen aşıklarda gırtlak kullanımının yaygın olduğu görülür. Aşıklar; ara nağmeleri, sazıyla yaptığı doğaçlamayla ve buna uygun olarak gırtlakla ile icra ederler. Bazı bölgelerde saz kullanmadan icra edilen türkülerde gırtlak rezonansı el yardımıyla gerçekleştirilir.

Saz, ses kullanımını icra esnasında etkileyen önemli bir faktördür. Çünkü tıpkı geçmişteki ozan-baksı geleneğindeki kopuz gibi saz da bedenin parçası bir uzuv gibidir. Ses aralıkları, perdeler ve notalar aşığın nağmeli söylemesinde etkindir. Aşığın şiiri ile sazın ezgisi örtüşmek zorundadır. Sazı konuşturmak deyimi buradan gelmektedir. Diğer yandan aşığın sazı susarsa dilinin de susacağı inancı aşıklar arasında yaygındır. Bu analogiye ek olarak;

¹¹Blog. Erişim adresi: <http://bugraderci.blogspot.com/2013/05/tuva-turkleri-ve-kadim-turk-muzigi.html>, erişim tarihi: 19.11.2018

askı ile omuz bölgesinden göğüs hizasına asılan saz, bir annenin çocuğunu bağrına basması gibi ifade edilir. Aşık Veysel sazına söylediği bir dörtlükte şunları söyler:

*Gizli sırlarımı sana anlattım,
Çalıştım sesimi sesine kattım,
Bebe gibi kollarımda yaylattım,
Hayal-i hatır et beni unutma. (Başgöz, 2012, s. 116)*

Ek olarak, günümüzde cemlerde Alevi müziğinin icrasında, 16. yüzyıl Anadolu'sunun sesini yeniden yaratmaya çalışan bir tarzda yorumlama girişimi bulunmamaktadır. Daha eski ve hatta ibadet tarzında bir performans izlenimi veren özgün uygulamalarla ilgili teknikler bilinse bile - örneğin bağlamayı bir mızrapla değil de şelpe tarzında çalmak veya dede sazı gibi ritüel performansla ilişkili enstrüman biçimlerini kullanmak gibi- bu uygulama genel olarak, mevcut teknikleri kabul edilebilir sınırlar içinde yaratıcı olarak geliştirmeyi amaçlayan bir şekilde yapılmıştır.

BÖLÜM 3: DEDE KORKUT'UN 'UŞUN KOCA OĞLU SEĞREK' ÖYKÜSÜ

3.1. Uşun Koca Oğlu Seğrek Öyküsünün Yeniden Yazımı ve Yorumu

Sanatta yeterlik sanat çalışmasının uygulama kısmında, aşıklık geleneğinin merkezinde yer alan hikayelerin bir çoğunun epik öğelerden oluşmasından ötürü Dede Korkut'un öykülerine yönelilmiştir. Metnin orijinal halinin öykü olması yeni bir gösterim metnine ihtiyacı doğurmaktadır. Gösterim metni, ikinci bölümde Richard Schechner'in Bakkhalar metninde örneklendiği gibi oyuncunun öykünün kanavasını dahilinde yapacağı sınırlı doğaçlamalar ile gerçekleşecektir. Sınırlı doğaçlamalar aşıklığın icrası esnasında yer alan oyun ve kurallarla eylemsel olarak özdeşleştirilecek, nesir biçiminde olan yerler anlatı şeklinde oynanacaktır.

Öyküyü epizotlara ayırdığımızda dokuz bölüm ortaya çıkar. Bunlar;

- Ters Uzamış Beyi, Eğrek'i yiğitlik konusunda aşağılaması.
- Eğrek'in sefere çıkması ve casus aracılığı ile Kara Tekfur tarafından Alınca Kalesi'ne hapsedilmesi.
- Yıllar sonra Eğrek'in kardeşi Seğrek'in abisinin esir olduğunu öğrenmesi. Seğrek'in anne ve babasının sefere çıkmaması için ikna edilmeye çalışılması.
- Seğrek'in evlendirilmesi ve aynı gece yola koyulması.
- Seğrek'in yolculuğu ve bir koruda altmış altı düşmanı öldürmesi.
- Seğrek'in bu kez karşı saldırıya geçen yüz adamı aynı yerde öldürmesi.
- Kara Tekfur'un Eğrek'i özgürlüğü karşısında Seğrek'i öldürme teklifi.
- Eğrek'in üç yüz adamla Seğrek'in yanına gitmesi ve Eğrek'in Seğrek ile tanışması.
- Seğrek'in Eğrek ile beraber Kara Tekfur'un askerlerini yenmesi ve kardeşlerin eve dönüşü.

Metin, aşıklık geleneğindeki kurallar baz alınarak aşağıda yer alan tabloda görüldüğü gibi bir sıralamayla gösterim metni haline dönüşecektir:

Tablo 1.2. Gösterim Metninin Aşıklık Geleneğinin Kurallarına Göre Dizilimi

Merhabalaşma	Burada iki oyuncu kendini tanıtacaktır.
Atışma	Oyuncular hikayeyi kimin iyi anlatacağı üzerine birbirleriyle atışırlar.
Giriş Kapısı	Oyuncular yazardan, hikayenin geçtiği dönemden ve karakterin kimliğinden bahsedeceklerdir.
Hikaye Tasnif Etme	Oyuncular nesir olarak yazılmış bölümleri anlatı şeklinde ve kafiyeli yerleri enstrümanla icra edeceklerdir.
Çıkış Kapısı	Oyuncular hikayenin sonunu seyirciye sunacak ve hoşçakalın deyişi söyleyeceklerdir.

Orjinal öykü ve gösterim metni 'Ekler' bölümünde yer alacaktır.

3.2. Uşun Koca Oğlu Seğrek: Gösterim Metni ve Dramaturgisi

3.2.1. Metnin Öz Özellikleri

Metnin öz özellikleri incelenirken orijinal öykü esas alınmıştır.

Metnin Konusu

Metin, Uşun Koca'nın büyük oğlu olan Eğrek'in Tekfur tarafından esir alınması ve kardeşi olan Seğrek'in yıllar sonra onu kurtarmak üzere çıktığı yolculuğu konu edinir. Bir tuzak sonucu tesadüfen birbirleri ile tanışan kardeşler, düşmanları alt ederek evlerine geri dönerler.

Metnin Özeti

Uşun Koca'nın Eğrek ve Seğrek adında iki oğlu vardır. Eğrek, bir gün Ters Uzamış'ın divanında otururken kan dökmeyenlerin ve aç doyurmayanların bu divanda işi olmadığını söyler. Eğrek ise Kazan Beyinden izin alarak üç yüz kişiyle Tekfur'a sefer düzenler. Ancak bir tuzak sonucu Tekfur'un esiri olur. Aradan yıllar geçer. Eğrek'in kardeşi Seğrek büyümüştür. Bir divan esnasında dışarıda kavga eden iki çocuğu gören Seğrek onları ayırır. Ancak çocuklardan biri Seğrek'in kardeşinin Tekfur'a esir düştüğünü söyler. Bunun üzerine Seğrek ailesine bu durumu açıklar. Ancak aile bir oğlunun daha ölmesini istemediğinden durumu yalanlar. Kazan Beyinden yardım isteyen Uşun Koca, Seğrek'i evlendirerek düşüncesinden vazgeçebileceğini düşünür. Ardından Seğrek evlendirilir. Ancak geline yanaşmak istemeyen Seğrek, abisini esir olmaktan kurtarması gerektiğini dile

getirir. Ona üç yıl beklemesini şayet dönmezse evlenebileceğini söyler. İnadından vazgeçmeyen Seğrek sonunda ailesini de ikna ederek tek başına yola koyulur. Yolda bir koruya denk gelir. Oradaki Tekfur'un adamlarını alt eder. Kaçan birkaç adam Tekfur'a haber gönderir. Bu kez Tekfur altmış asker gönderir. Seğrek atının uyandırmasıyla onları alt eder. Ardından Tekfur yüz asker gönderir. Yine atının uyandırmasıyla Seğrek askerleri alt eder. Bu esnada Seğrek'in atı kaçmıştır. Tekfur'un askerleri ise korkudan Seğrek'in karşısına çıkmak istemezler. Bunun üzerine Tekfur, Eğrek'i karşısına alır. Bir delinin halka zulmettiğini ve yağmalar yaptığını ancak onu alt ederse serbest kalacağını söyler. Eğrek kılıç kuşanır ve bir kaç Tekfur askeriyle yola koyulur. Askerler Seğrek'i görünce Eğrek'e iletiler. Eğrek, uyumakta olan Seğrek'e yanaşır ancak yanı başında bir kopuz görür. Kopuzu gören Eğrek, Seğrek'i kardeşi olduğunu anlar. Askerleri birlikte alt ederek yurda dönerler. Ziyafet ve şölenin ardından Dede Korkut son deyişini söyler.

Ana Tema

Aile kurumunun kutsallığı, kardeş sevgisi, ortak değerleri korumak adına yapılan mücadele ve kahramanlık.

Yan Temalar

Hırs, sevgi, yol, savaş, ölüm, sır, yalan, esaret, özgürlük, bilgiye ulaşma çabası ve tez canlılık.

Kişiler

Uşun Koca ve Eşi:

Eğrek ve Seğrek'in ebeveynleri. Eğrek'in Tekfur'a sefer düzenleyip esir düşmesinin ardından Seğrek'i de aynı sebepten kaybetmemek adına yıllarca ağabeyinin bu sırrını saklamışlardır. Seğrek'in sırrı öğrendikten hemen sonra baba Uşun Koca, Kazan Beyi ile anlaşarak oğlunu evlendirir. Ancak Seğrek'in gözü karalığından ötürü anne ve baba daha fazla direnemez ve ona abisini kurtarmak adına yol verirler. Fedakar ve naif kişiliklidirler.

Ters Uzamış:

Oğuz beylerinden biri. Eğrek'i divanda küçük düşürerek sefere çıkmasına sebep olur. Kibirlidir.

Kazan Beyi:

Uşun Koca'nın Seğrek'i evlendirmek için, Eğrek ve Seğrek'in sefere çıkması için icazet aldığı beyler beyi.

Tekfur:

Eğrek'i esir alan, Seğrek'in üzerine askerleri salan ve Hristiyan vilayetinin başında

bulunan vali. Yalancı ve iki yüzlüdür.

Eğrek:

Uşun Koca'nın büyük oğlu. Hırslı ve yiğit bir delikanlıyken Ters Uzamış'ın aşağılamasından ötürü sefere çıkar. Ancak Tekfur'un askerlerine esir düşer. Yıllar sonra kardeşi Seğrek onu kurtarmak için geldiğinde Tekfur tarafından kandırıldığını fark eder ve düşmanları kardeşiyle beraber alt ederler.

Seğrek:

Uşun Koca'nın küçük oğlu. Yiğit ve inatçı bir delikanlıyken abisinin Tekfur'a esir düştüğünü öğrenir. Ailesinden, eşinden ve Kazan Bey'inden izin aldıktan sonra sefere çıkar. Seferde iken Tekfur'un karşısına yolladığı askerleri sırasıyla alt eder. Seğrek ile başa çıkamayan Tekfur, Eğrek'i kandırarak Seğrek'in üzerine gönderir. Eğrek'in Seğrek'in uyurken yanı başında gördüğü kopuzdan tanımış ve beraber Tekfur'un askerlerini alt etmişlerdir.

3.2.2. Metnin Yapı Özellikleri

Uzam-Zaman Bağlamı

Uşun Koca Oğlu Seğrek hikayesinde, XI. Yüzyıl'da Anadolu ve kuzeydoğu Kafkaslardaki Oğuz Türkleri ile Doğu Roma İmparatorluğunun uzantıları olan Hristiyan boyları arasında geçtiği tahmin edilen olaylardan biri konu edinir. Öykünün içerisinde bazı yerlerin isimleri bulunmakla beraber, günümüzde hâlâ aynı yerlerin var olduğu konusu muallaktır.

Elimizdeki boyda Oğuzların yaşadığı geniş mekânı gösteren en belirgin isimler, Göğçe Deniz, Şiröğüven, Dereşam, Arku Bili, Alınça Kalası gibi yer ve su isimleridir. Göğçe Deniz, Azerbaycan'daki Göğçe Göl müdür? Dereşam hangi ırmağın adıdır? Alınça kalası "alınacak kale" manasında bir "kızılelma"ya mı işaret ediyor? Bu cümleden olarak Göğçe Deniz, suyu mavi olan bir (-bizim boydan çıkaramadığımız-) denizin mi adıdır? Veya böyle bir isimlendirme geleneği ile Göğçe Göl'e sonradan mı bu isim verilmiştir? Çünkü, Türklerin kuzeye "kara", batıyı "ak", güneyi "kızıl", doğuyu "sarı" renkle ifade ettiklerini biliyoruz. Bu da bir mekândan ziyade bir yönü pekâlâ ifade edebilir. Bu isimler bugün Azerbaycan'da belirli yerlere tesadüf ediyor olsa bile, boydaki mekânı açıklıkla göstermemiz için yeterli değildir. (Öcal, 1996, s. 138)

Metnin üçüncü tekil anlatıcı üslupla yazılmasından ötürü; zamanı, anlatıcının kendi ağzından okumaktayız. Gerçek zaman olarak öykünün XI. Yüzyılda yazıldığı bilinmekle beraber kesin bir tarih bulunmamaktadır. Ancak öykü içerisinde Eğrek'in esir düşmesi ve akabinde Seğrek'in büyüyüp abisini kurtarmak için geçen süre aralığı aşağı yukarı 10-15 yıldır. Ek olarak Seğrek'in evlendiği gece eşinden ayrılırken ondan 3 yıl beklemesini söyler. Eşi '3 yıl da beklerim 6 yıl da' diye cevap verir. Bu örneklerin dışında öykünün zaman mefhumu gece/gündüz döngüsellığı ile sunulur. Özellikle Seğrek'in sefere çıktığı andan itibaren bu döngüsellik okuyucuya sunulur. Öykünün içerisinde zamanın somut ve

soyut göstergeler ile işlenişi, yazı dilindeki masalsi öğelerin bir uzantısı olarak okunabilir.

Eylem Kurgusu

Uşun Koca Oğlu Seğrek öyküsünde eylemler, anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya sunulur. Hikayenin eylem kurgusunda; masallarda da sıkça görülen gidiş/ayrılış, sınav/mücadele, dönüş/kavuşma döngüsü bulunur. Vladimir Propp¹², öykülerin ve masalların işlevlerini tanımlamak üzere düzenlediği 31 maddelik bir akış diyagramına göre;

1. Aileden biri uzaklaşır., 2. Kahraman bir yasakla karşılaşır., 3. Yasak çiğnenir., 4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır., 5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar., 6. Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener., 7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur., 8. Saldırgan aileden birine zarar verir., 8a. Aileden birinin bir eksiği vardır: aileden biri bir şeyi elde etmek ister., 9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider., 10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir., 11. Kahraman evinden ayrılır., 12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınamaya, bir sorgulamaya, bir saldırıya, vb. ile karşılaşır., 13. Kahraman ilerde kendisine bağlı bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir., 14. Büyülü nesne kahramana verilir., 15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür., 16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir., 17. Kahraman özel bir işaret edinir., 18. Saldırgan yenik düşer., 19. Başlangıçtaki kötülük giderilir., 20. Kahraman geri döner., 21. Kahraman izlenir., 22. Kahramanın yardımına koşular., 23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır., 24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer., 25. Kahramana güç bir iş önerilir., 26. Güç iş yerine getirilir., 27. Kahraman tanınır., 28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar., 29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır., 30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır., 31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar. (Propp, 1985, s. 36-69)

Bu akışı referans olarak eylem kurgusuna bakılacak olursa ‘Uşun Koca Oğlu Seğrek’ öyküsünde sıralama şu şekilde olacaktır:

- 1- Aileden biri uzaklaşır: Eğrek’in Ters Uzamış Bey ile zıt düşerek yola koyulması.
- 5- Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar: Tekfur’un askerleri kendisine Eğrek’in yağmalar yaptığını ve birçok askeri kılıçtan geçirdiğini söyler.
- 6- Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener: Tekfur, Eğrek’i kandırmak için bir ahıra yüklük yerleştirir.
- 7- Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur: Eğrek, ahırda gördüğü yüklüklerle kandırılır, tuzağa düşer ve askerleri öldürülür.
- 8- Saldırgan aileden birine zarar verir: Eğrek, Tekfur’a esir düşer.
- 9- Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana

¹² Anlatı türünde olan masallar ve halk hikayeleri; 1900’lü yılların başında özellikle Rus biçimbilimci Vladimir Propp’un dikkatini çekmiş, bu türler üzerine yaptığı incelemelerde eylem kurgusunun belli bir dizilimle yerleştirildiğini savunmuştur. Bunun için kurulu yapıyı parçalara ayırmakta, parçaların kendi aralarındaki ilişkisini inceleyerek bütünün nasıl oluştuğuna yönelik çıkarımlar yapmaktadır.

başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider: Aradan geçen zaman içerisinde Eğrek'in kardeşi Seğrek, abisinin esir alındığını ve hâla yaşadığını öğrenir.

10- Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir: Seğrek evlendiği gece eşine ve ailesine abisinin peşinden gideceğini söyler.

11- Kahraman evinden ayrılır: Seğrek yola koyulur.

12- Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır: Seğrek'in abisinin yakalandığı koruya gelmesi ve altı askerle savaşması.

16- Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir: Tekfur'un askerleri iki kez Seğrek ile karşı karşıya gelirler.

18- Saldırgan yenik düşer: Tekfur'un askerleri Seğrek tarafından öldürülür ve geri çekilirler. Ek olarak Eğrek, Seğrek ile karşılaşır ve beraber askerleri yeniden alt ederler.

20- Kahraman geri döner: Eğrek ve Seğrek Oğuz boylarına geri dönerler.

31- Kahraman evlenir ve tahta çıkar: Eğrek ve Seğrek eve döndüğünde eğlenceler yapılır. Seğrek eşine kavuşur ve evlilik ifası tamamlanır.

Propp'un akış diyagramı içerisinde yerleştirilen eylem kurgusunun dışında, epik anlatının sağladığı destansı öğelerin yer alması, somut olanın içerisinde soyut eylemlerin bir araya gelmesine neden olur. Kahraman baş karakterin olağanüstü güçlü olması veya doğaüstü yeteneğe sahip olması, bir yandan herkes gibi davranması sıkça görülen anlatı öğelerindedir. Seğrek'in Tekfur'un onlarca askerini tek başına defetmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

Dil Kurulumu

Öykü, hem tanrı anlatıcı kimliği ile hem de birinci tekil şahıs aracılığı ile okuyucuya sunulur. Dönemin Oğuz Türkçesi ile yazılmış olan metin; tanrı anlatıcı ile kurulan bölümde günlük konuşma dili, birinci tekil bölümünde ise lirik dil barındırmaktadır. Epik destanlarda sıkça görülen soyut betimlemelerin özellikleri, öykünün tanrı anlatıcı bölümlerinde bulunur.

BÖLÜM 4: ‘UŞUN KOCA OĞLU SEĞREK’ REJİ DEFTERİ

4.1. Dramaturgi Tercihi ve Reji Yaklaşımı

Teorik araştırmaların ilerlemesi esnasında yapılan dramaturgi çalışmalarında, anlatı sanatını yalnızca aşıklık geleneği ile sınırlamak yerine, Anadolu’da var olan diğer anlatı formlarının araştırmalarına da yer verilmiştir. Bu kapsamlı araştırmanın gösterim sürecine yönelik diliminde ise sahne üstü öğelerin aşıklık geleneği ile olan ilişkisinin altı çizilmesi önemli bir yerde durmaktadır. Anlatıda yer alması gereken başat öğeler dramaturgi çalışmalarında belirlenmiş, metin de bu öğelerin sonucunda seçilmiştir.

‘Uşun Koca Oğlu Seğrek’ çalışmasının temelinde epik/destansı anlatının geleneksel olmayan bir canlandırma edimiyle teatral biçim elde edilmeye çalışılacaktır. Bu noktada çalışmanın bir araştırma niteliği taşıdığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Aşıklık geleneğinde ustasını izleyerek ve taklit ederek yetişen çırak, yüzyıllardır bu anlatı biçiminin simgeleşmiş formlarını icra esnasında var eder. Ancak bu formu konvansiyonel tiyatro eğitiminden gelen bir oyuncu sahnede var etme çabası içerisi girdiğinde karşılaşılabilecek durumlar ve oluşacak gösterimin niteliği başta da belirtildiği gibi araştırmanın amacıdır.

‘Uşun Koca Oğlu Seğrek’ metninin seçiminde hem toplumsal bellekte var olması hem de aşıklık geleneğinin öncüsü olan Dede Korkut’un etkisi büyüktür. Bu hikayeyi diğerlerinden ayıran bir başka özellik karakterler arasındaki diyalogların çokluğudur. Diyalogların bu denli dizilimi gösterimin niteliğini zenginleştirici bir öğe olarak düşünülmektedir. Metnin müzikal olarak da uygun olması gerekliliği gözetildiğinde diyalogların kâfiye uyumluluğu göze çarpan bir diğer özelliktir. Böylece oyuncuların diyalogları aktarırken kullanacakları müziği doğaçlama olarak icra etmelerine olanak sağlayacaktır.

Tezin ilk bölümünde bahsedilen ve aşıklık geleneğinin en önemli özelliklerinden biri olan irticalen konuşma/söyleme, gösterimin merkezinde olacaktır. Aşıkların hikaye anlatılarında seyircinin hâz duyduğu durumların başında gelen irticalen söylemeye ek olarak ânlık cevap ve belagat yeteneğini sergileyebilecek açık alanlar gösterimin içerisinde var olacaktır. Oyuncu; gösterim esnasında hikayedeki rol kimlikleri ve aşık kimliği arasında geçişleri gerçekleştirmeye çalışacaktır. Dolayısıyla oyuncu klasik anlamda bir ‘olma’ halini değil

her iki kimliği kendi bedeninde birer simge gibi var edecektir. Bu yüzden metodolojik olarak toplamda 10 tipin yaratımı için Karagöz figürlerinden yararlanılmıştır. (EK.3) Figürlerin oyuncuların zihninde yarattığı ses ve beden imgesi doğaçlama yoluyla sahne üstüne taşınacaktır. Gösterim metninde yer alan 10 tip gibi figürlerinde boyutsuz olması çalışmanın yönü bağlamında örtüşmektedir. Ancak burada Karagöz figürleri yalnızca biçimsel olarak ele alınmış ve metinle beraber yaratacakları tiplerde bir yol olarak kullanılacaktır.

Ayrıca gösterimde ‘şimdi’ ve ‘burada’ zamansallığının seyirci ile beraber deneyimlenmesinin yolu aranacak, önceden belirlenmiş tarih veya dönem oyun zamanının dışında bırakılacaktır. Böylece aşıklık geleneğinde de var olan seyircinin aktif konumu korunmaya çalışılacaktır. Bir diğer gözetilen unsur geleneğin ve metnin melez bir yapıda ‘eylem birliği’ korunarak sahnede var edilmesidir.

Reji yorumuna ek olarak oyuncu çalışmalarının içerisinde dikkat edilen bir diğer nokta, geleneğin özü itibariyle günümüzden beslendiği İslami ve tasavvufi etkilerin oyuncular tarafından bilinmesidir. Bir tür ritüelistik edim yaratmak adına oyuncuların bu köklerden yararlanması için Grotowski’nin çeşitli ses çalışmaları ve Schechner’in Rasaboxes çalışması kullanılacaktır. Böylece duygu yoğunluğu ve tınlaticılar birlikte kullanılarak özellikle şarkılarda bir tür esriklik hâli aranacaktır.

4.2. Çevre Düzeni ve Işık

Aşıklık geleneğinin günümüzde yalnızca kahvehane tarzı mekanlarda ve düğünlerde icra edildiği düşünülürken, güneş ışığı ve ortam aydınlatması gibi sıradan bir ışıklandırma olduğu görülür. Sahneye uyarlama aşamasında ise herhangi özel bir ışıklandırma yerine genel ışık kullanımı tercih edilmektedir. Bu genel ışık sadece icra alanını değil seyir yerini de kapsayacak şekilde düzenlenecektir. Dolayısıyla her iki alanı maskeleyecek herhangi bir efektten veya dekordan kaçınılmıştır.

4.3. Görsel Öğeler

Gösterimde aşıklık geleneğinin olmazsa olmazı olan bağlama haricinde oyuncuya ait herhangi bir aksesuara gerek duyulmamıştır. Bunun dışında icranın boş alanda gerçekleştiği düşünülürken meydan sahne formuna sadık kalınacaktır. Yalnızca sahneyi

ortalayacak biçimde geleneksel Türk el sanatlarına ait geometrik çiçek desenli halı serilecektir. Halı ile oyun alanı sınırlandırılmayacak, oyuncu yer yer halı üzerinde veya dışında icrasını gerçekleştirecektir.

Halı tercih edilmesinde saha araştırmalarında edinilen gözlemlerin etkisi bulunmaktadır. Ayrıca eski Türklerde halı üzerlerine işlenen kimi motiflerin doğum-yaşam-ölüm döngüsünü barındırdığı, çiçek figürlerinin ise (renk olarak kırmızının yoğun olduğu) yaşamı, dostluğu ve sevgiyi kutsadığı kimi kaynaklarda geçmektedir. Dolayısıyla aşıklık geleneğinin özünde yer alan birleştirici ve barışçı söylemlerin görsel olarak halı ile örtüştürülmesi amaçlanmaktadır. Bir yönüyle halının oyuncuların ayaklarının altında oluşu, icra ettiği sanatın kökenlerinin gelenekselden beslendiğini betimleyen bir gösterge olarak okunması da hedeflenmektedir.

4.4. Kostüm Yorumu

Gösterimin icrasında kullanılacak olan kostümler oyuncuların rahat edebilecekleri ve hareket kabiliyetlerini engellemeyecek şekilde düşünülmüştür. Saha araştırmalarında edinilen gözlem ve söyleşi sonucunda aşıkların buluşmalar esnasında seyircinin karşısına takım elbise ile çıktıkları görülmüştür. Gösterim için tercih edilen kostüm seçenekleri düşünüldüğünde, aşıkların geçmişte giydikleri otantik desenlere ait yelek, gömlek ve pantolon tasarlanmasına karar verilmiştir. Ek olarak tasarımda geleneksel ve modern çizgilerin bir aradallığı kullanılmış olup, aşıklık geleneğinin dününe ve bugününe teatral olarak atıf yapılmıştır. Tasarım, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımı mezunu Rabia Kip tarafından gerçekleştirilmiştir.

4.5. Mekân Kurulumu

Mekan olarak, aşıklık geleneğinin icrasına benzer şekilde ‘U’ şeklinde ya da çevresel olarak seyircilerin oturduğu meydan sahne formu tercih edilmiştir. Seyircilerin çok odaklı olan gösterimi izleyebilmeleri için seyir yeri ile gösterim yerini ortadan kaldırmak adına sandalyelerin gösterim alanına dairesel olarak yerleştirilmesi düşünülmüş, seyirciye gösterimin bir parçası olduğu izlenimi yaratılmak istenmiştir. Mekânın bahsedilen şekliyle kurulması oyuncunun doğaçlamasına ve seyirciyle olan etkileşimine de hizmet etmektedir. Gösterim, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü Ankara Devlet Konservatuvarı Arena sahnesinde gerçekleştirilmiştir.

4.6. Görev Dağılımı

Oyun Adı: EĞREK İLE SEĞREK

Yazar: Dede Korkut

Uyarlayan ve Yöneten: Sercan ÖZİNAN

Afiş – Kostüm - Dekor Tasarımı: Rabia KİP

Oyuncular:

Abdurrahman MERALLI

Berker Mehmet KORKMAZ

4.7. Oyunculuk Çalışmaları

Oyuncuların eğitim süreçlerinde çoğunlukla tek cepheli İtalyan sahne üzerinde çalıştıkları düşünüldüğünde, meydan sahne formuna kısmen yabancı olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle anlatı metinlerinde seyirci ile kurulan doğrudan ilişkinin kurulmasında oyuncunun belli başlı egzersizler yapması kaçınılmazdır.

“Günlük hayatımızda genelde bedenimizi derimizin içinde tutmaya çalışırız. Bedenimizi sağdan sola hareket ettirir, sandalyelere çarpmadan yürümeye çalışır, kalabalık sokaklarda yolumuzu bulmaya çalışırız. Bütün bunları yaparken bedenimizin, etrafını çevreleyen alan içinde nerelerde konumlandığını düşünmeyiz bile. Bununla birlikte oyuncunun bedeni sahne denilen eşsiz alan içinde var olur; bu alanı doldurması için de ‘genişlemesi’ gerekir. Kemiklerinizin ve teninizin farkında olmanızın yanı sıra etrafınızı her ‘yönde’ de hissedebiliyor olmanız gerekir.”¹³

Oida'nın bahsettiği bu denli bir algısallık içerisinde önerdiği hareket yönergeleri provalar esnasında kullanacağımız çalışmaların başında gelmektedir. Seyirci ile doğrudan iletişim kurmada yararlı olabileceğinin yanı sıra ek olarak oyuncuların çalışmasında aşıklık geleneğindeki hareket formlarının göz ardı edilmeyeceğini de belirtmek gerekir.

¹³ Yoshi Oida; Lorna, Marshall, **Görünmez Oyuncu**, çev: Ö. Turhal de Chiara, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2013, syf. 37.

Oyunculuk çalışmalarında dikkat edilen diğer nokta rejî yorumunda da bahsettiğimiz çeşitli rol kimliklerinin sahnedeki varlığı üzerindedir. Aşık kimliği ve rol kimliği arasındaki geçişlerin düzenlenmesi açısından metin üzerinde bölümlenmeler yapılmış, oyuncunun çalışması esnasında kolaylık sağlanması amaçlanmıştır.

Müzikli çalışmaların yaratılmasında Eugenio Barba'nın kompozisyon (montaj) ilkeleri esas alınmıştır. Müziği icra etme esnasında belli şeyleri kavramak zor olduğu için müzik olmadan yalnızca hareketlere bakmaya ve önceliği hareket düzenine vermenin yararlı olacağı düşünülmektedir. Tiyatro antropolojisinin esas olarak sözlere değil hareket diline dayanan bir dramaturgi anlayışı bulunmaktadır. Hareket düzenlemeleri ve eylemlerin durup devam etmesi, aniden başka bir yöne yönelmesi, büyüklüğünün değişmesi gibi bir düzenleme seyircinin sinir sistemini sürekli uyararak seyircinin dikkatini sahnede toplamayı sağlamaktadır. Bu yüzden aşıklık geleneğinin içerisinde yer alan hareket formları üzerinde kimi değişiklikler yapılarak yeni bir düzenleme yapılması amaçlanmaktadır.

Müziklerin icrası yalnızca metnin içerisinde yer alan deyişlerde ve giriş-çıkış kapısında yer alacaktır. Müzikler; deyişlerde doğaçlama olarak, diğer bölümlerde ise önceden belirlenmiş olacaktır. Müzikler deyişlerin konusu itibariyle düzenlenecek; merhabalaşma, giriş ve çıkış kapılarında içtepi olarak harekete geçirici ve eğlendirici olması amaçlanmaktadır.

Oyuncuların ses çalışmalarında ise özellikle tınlaticıların keşfi ve kullanılması önem arz etmektedir. Bu yüzden diyafram kasının geliştirilmesi ve tınlaticıların çalıştırılması hususunda Grotowski'nin egzersizlerinden yararlanılmaktadır. Gösterimin içerisinde şarkı söyleme ve anlatı gibi söze dayalı unsurların yoğunluğu sebebiyle her prova öncesi oyuncular egzersizleri aksatmadan uygulamaktadırlar. Gösterimdeki deyişlerde, özellikle Türk müziğinde görülen gırtlak ve nağme kullanımının önemi düşünüldüğünde yapılan çalışmaların sahne üzerinde varlığı hissedilmektedir. Gösterim metni içerisinde deyişler hangi karakter tarafından söyleniyorsa, oyuncunun vücut ve çalış formunun dışında karakterin ses tavrını bulması da önemli bir yerde durmaktadır.

Birçok doğu kökenli geleneksel gösterimlerde yer alan açık biçim formu ve bu form içinde örgütlenen beden, gösterimin içerisinde önemli bir yer tuttuğunu önceki bölümlerde

belirtmiştik. Gösterimcinin bedeni, gösterim esnasında düzenli enerji akışkanlığını sağlayabilmek adına yeniden örgütlenir. Bir anlamda oyuncunun sahne üzerindeyken varlığını bir şekilde canlı tutmasını sağlayan gündelik dışı bedensel örgütlenmenin tümü enerjiyi görünür kılar. Aşıklık geleneğinde ise özellikle anlatı esnasında üst beden kaslarının gergin ve göğüs kafesinin dışa dönük olduğu gözlemlenir. Üst beden kaslarının gerginliği sazın icrasını kolaylaştırmakta, ayrıca diyafram kasının kapasitesini arttırmaktadır. Böylece anlatı ve deyişlerde nefes ile ses kontrolünü sağlamak kolaylaşır. Oyuncuların provalar esnasında saz ve diyafram kullanımını için aşıklarda olduğu gibi bedenini örgütlenmesi bir diğer amaçtır.

4.8. Reji Defteri Orta Bölüm

Bu bölümde oyunun reji defteri iç-dış aksiyon, hareket planı, teknik gereksinimler ve gösterim metni bulunmaktadır.¹⁴

Çizim esnasında şu kısaltmalara yer verilmiştir:

I. Anlatıcı A1

II. Anlatıcı A2

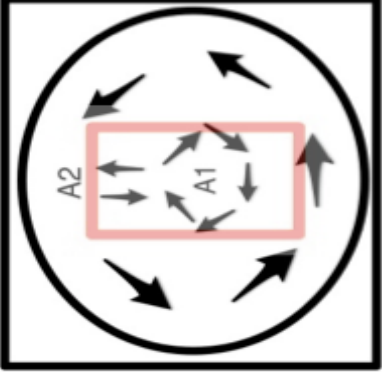
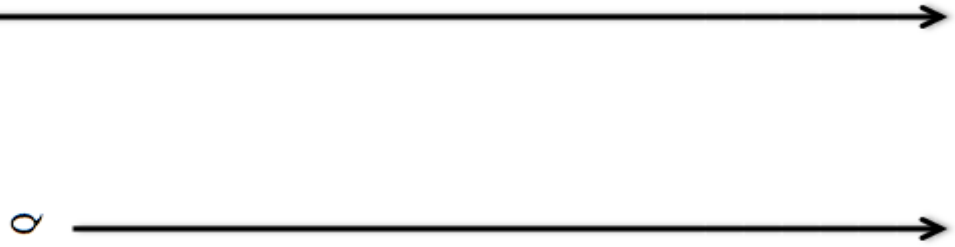
Işık tasarımı olarak yalnızca genel ışık kullanılmakta olup, 'Q' harfiyle gösterilecektir. Gösterimde anlatıcılar enstrüman da kullandıklarından ötürü gösterim esnasında deyişler icra edilirken anlatıcılar MA1 ve MA2 olarak yer almaktadır. Dekor sembolü ve ışık dökümü ise aşağıdaki gibidir:

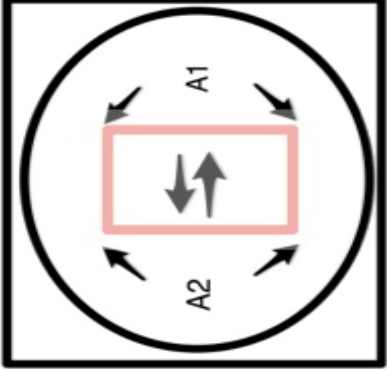
Halı:

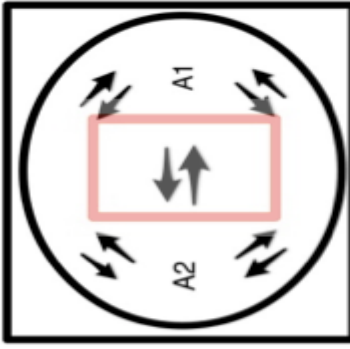


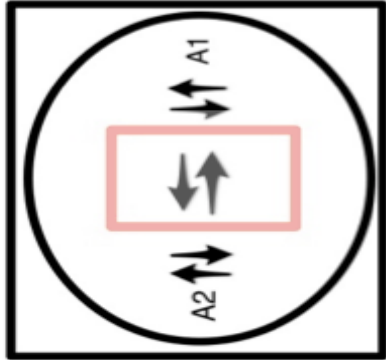

Q = 1+3+4+5+7 ↑ 65° +2+6+9+10 ↑ 50° +8+11+24 ↑ 45° 13+17+18+21+27+28 ↑ 100°
80°
+22+26 ↑ 35° +23+25 ↑ 65° +19+20 ↑ 52° +14+16 ↑ 65° +15 ↑ 60° +14 ↑ 70°

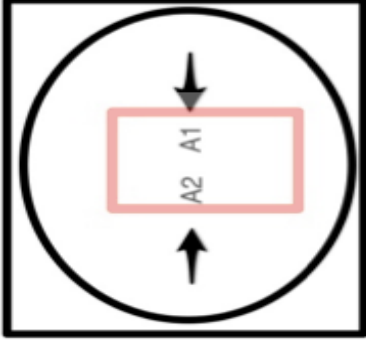
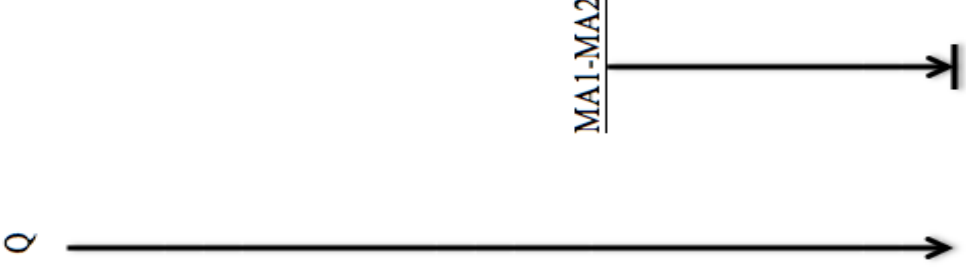
¹⁴ Reji defteri oluşturulurken Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun '*Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*' isimli eserinden faydalanılmıştır.

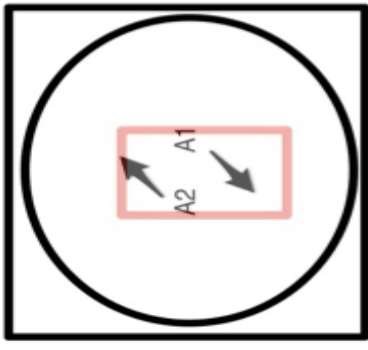
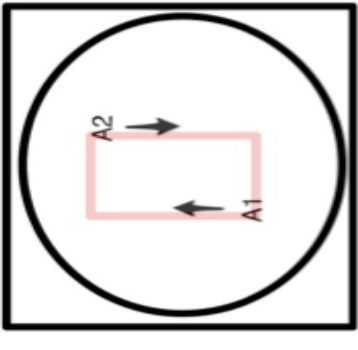
İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(1) A1 ve A2 yerlerini aldıktan sonra doğaçlama gerçekleştirilecekleri müzikal olarak arınma ön oyununu icra etmeye başlarlar.</p> <p>(2) A2 saat yönünün geniş olarak saat yönünün aksine, A1 ise kendi ekseninde saat yönünde dönmeye başlar.</p> <p>(3) Bir süre sonra A1 ve A2 yer değiştirirler. A2 merkezde kendi eksenini etrafında saat yönünde, A1 ise geniş çember halinde saat yönünün aksine dönmeye başlar.</p>	 <p>1-2-3</p>	<p><u>MA1-MA2</u></p> 	

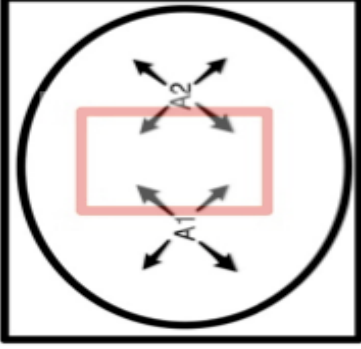
İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(4) A1 ve A2 sağda ve solda yerlerini aldıktan sonra hoşlama için müzik icra etmeye başlarlar.</p> <p>(5) A1 hoşlama için ilk dörtlüğünü sahne üzerinde gezinerek söyler. Yer yer A2 ile yer değiştirir.</p> <p>(6) A2 hoşlama için ilk dörtlüğünü sahne üzerinde gezinerek söyler. Yer yer A1 ile yer değiştirir.</p>	 <p style="text-align: center;">4-5-6</p>	<p style="text-align: center;"><u>MA1-MA2</u></p> <p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">MA1</p> <p style="text-align: center;">MA2</p>	<p>(5) Burası bir meydandır gelenlere merhaba, Hoş geldiniz göz üstüne divanına merhaba, Evinin rahatını bırakmış gelmiş dostlar, Hepinize merhaba.</p> <p>(6) Bu gelenek gemiye benzer kaptanına merhaba, Limana çıkmaktır niyetimiz rüzgarına merhaba, Eşini dostunu bırakmış gelmiş dostlar, Hepinize merhaba.</p>

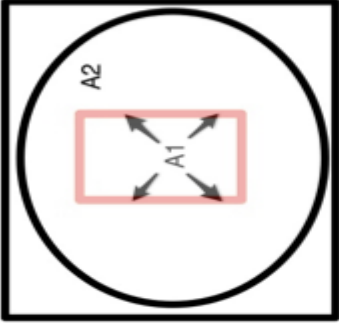
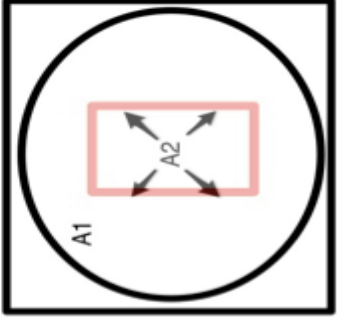
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(7) A2 atışma için söyleyeceği dürtlüğü icra eder.</p> <p>(8) A1 ayak alarak A2'nin sözlerine karşılık verir.</p> <p>(9) A2 tekrar ayak alarak A1'in sözlerine karşılık verir.</p> <p>(10) A1 son kez A2'nin ayağına karşılık verir.</p>	 <p>7-8-9-10</p>	<p>Q</p> <p>MA2 → MA1 → MA2 → MA1</p>	<p>(7) Sazın sözün gam ve kasavetin yeri Sivas'tır toprağım, Abdurrahman'dır adım, Beşer divanından konar göçerim, Hele söyle aşık essahtan Berker mi yoksa merkep mi diyelim.</p> <p>(8) Yedi cihan harbetti memleketim Çanakkale'de, İsmim Berker Mehmet'tir sahip çık diline, Boşa belagat yapma sen sözlerimi belle, Hikayeyi masal diye yedirtme.</p> <p>(9) Eğri kılıç kınında paslanır, Dertsiz Berker sazın arkasına saklanır, En doğru hikayeyi, Ahanda bu aşık anlatır.</p> <p>(10) Benim dilim kılıçtan keskindir, Derdim senin sözünden eskidir, Abdurrahman çene çalma boş yere, Hikayenin hun-i talii bendedir.</p>

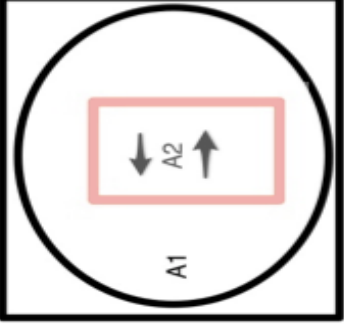
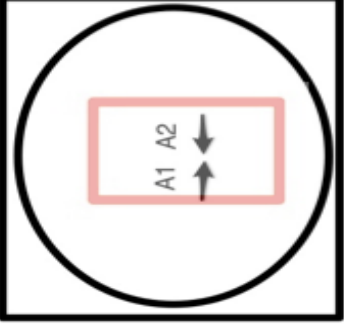

İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(11) Atışmaların ardından giriş kapısında aşık kimliklerini açıklayan teke llüm kısmını sunarlar.</p>	 <p style="text-align: center;">11</p>	<p>Q</p> 	<p>(11) 1. Oyuncu: Değerli dostlar, değerli hocalarımız. 2. Oyuncu: Hoş geldiniz sefalar getirdiniz. 1. Oyuncu: Bugün burada birlikte olmamıza vesile olan hocamıza... 2. Oyuncu: Aziz geleneğin atası, hikayemizin yaratıcısı Dede Korkut'a... 1. Oyuncu: Şükranlarımızı sunarız efendim. 2. Oyuncu: Ey Yaran-ı Memduh-ı safâ, olasınız gam hanesinden cüda, Allah hiç kimseye gam vermesin, kesindi ola fermanımız, neşrolsun destanımız. 1. Oyuncu: Ne kadar aç kalsan kuru nan yemeniz biz, layibi güllaç, sükker-i helva, kahve-i yemen, tiryak-i dühan içeriz. 2. Oyuncu: Bulursanız içeriz, bulamazsanız vazgeçeriz. On sekiz bin alem derler bu dünyanın hepsi, mağripte maşrika adsız yer olmaz. Her yerin her şehrin bir hikayesi var. Araba benzin ilen aşık ise alkış ılan...</p>

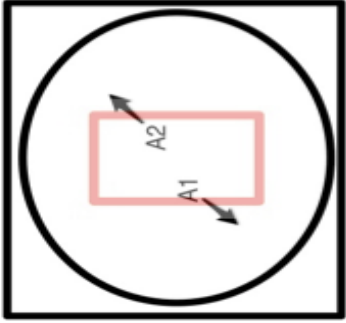

İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(12) Sağdan ve soldan merkeze gelen A1 ve A2 tekerleme ile hikayeye girizgah yaparlar.</p>	 <p style="text-align: center;">12</p>	<p style="text-align: center;">Q</p>  <p style="text-align: center;"><u>MA1-MA2</u></p>	<p>(12) 1. Oyuncu: Gaz gazınan, baz bazınan.. 2. Oyuncu: Alaca tavuk, çil horozunan.. 1. Oyuncu: Oyuncu çıkmış meydana sazınan... 2. Oyuncu: Sohbet eder elfazınan.. 1. Oyuncu: Delikanlı genç kızınan... 2. Oyuncu: Kaş oynatır gözünen... 1. Oyuncu: Begayet cilve nazınan... 2. Oyuncu: Aziz dinleyicilerin müsaadesi ile başlıyoruz...</p>

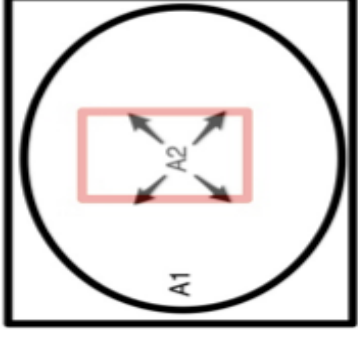
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(13) A1 hikaye anlatımı için sağ öne, A2 ise sağ arkaya yönelir.</p>	 <p style="text-align: center;">13</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">→</p>	<p>(13) 1. Oyuncu: Oğuz zamanında Uşun Koca derler bir kişi var imiş. Uşun Koca'nın iki oğlu var imiş. Büyük oğlu Eğrek; cesur, deli ve yakışıklı bir yiğit imiş. Bayındır Han'ın sohbetine ne zaman istese gider, beyler beyi olan Kazan'ın divanına katılır, öbür beyleri çiğneyip Kazan'ın önünde otururdu.</p> <p>2. Oyuncu: Bir gün Eğrek, yine beyleri çiğneyip oturunca Ters Uzamış derlerdi Oğuz'da bir yiğit var idi, der: Bre Uşun Koca oğlu bu oturan beyler her biri oturduğu yeri kılıcı ile, ekmeği ile almıştır. Sen baş mı kestir kan mı döktün, aç mı doyurdun, çıplak mı giydirdin?</p> <p>(14) 1. Oyuncu: Bre Ters Uzamış baş kesip kan dökmek hüner midir?</p> <p>2. Oyuncu: Evet hünerdir ya!</p>
<p>(14) A1 Eğrek'i A2 ise Ters Uzamış'ı canlandırır. Karşı karşıya gelirler.</p>	 <p style="text-align: center;">14</p>		

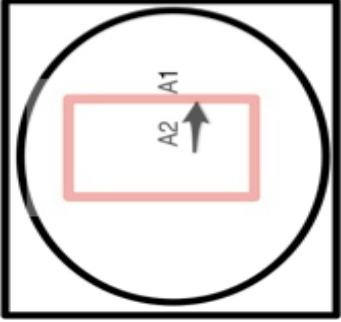
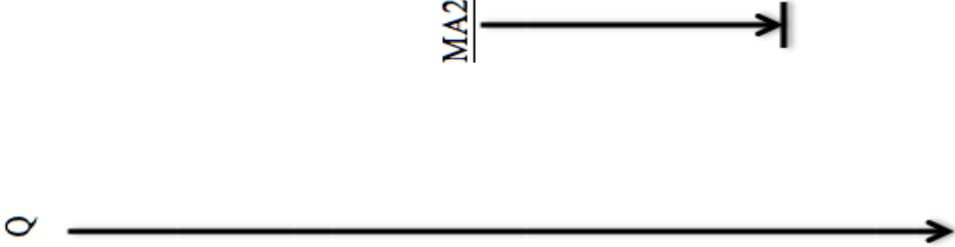
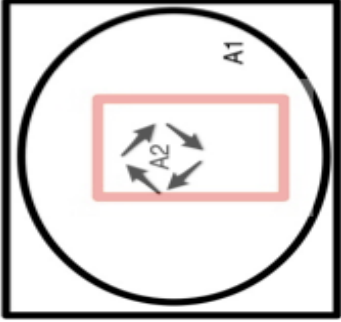
İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(15) A1 ve A2 Eğrek'in yolculuğunu sahne üzerinde gezinerek sunarlar.</p>	 <p style="text-align: center;">15</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">—————→</p>	<p>(15) 1. Oyuncu: Ters Uzamışın sözü Eğrek'e çok dokundu. Kalktı, Kazan Bey'den akın diledi. O da akın verdi. Üç yüz yiğit mızraklı Eğrek'in yanına asker oldu.</p> <p>2. Oyuncu: Meyhanede beş gün yedi içti üç yüz yiğit, sonra vurdular kendilerini yollara. Şirgüven kenarından, Gökçe denize, yediler içtiler, doyurdular karınlarını.</p> <p>1. Oyuncu: Yolu gide gide biter mi? Eğrek'in yolu taa Alınca kalesine ulaşmış. Yiğitlerin bu akını Kara Tekfur'u endişeye düşürmüş, tuzak kurmak için bir koruya kaz tavuk ne varsa doldurmuş.</p> <p>2. Oyuncu: Koruya gelen Eğrek ile yiğitler korunun kapısını ufaltılar, yediler içtiler mest oldular. Ama Tekfur bu, biliyordu Oğuz'un zaafını. Casusu koştu haber etti.</p>

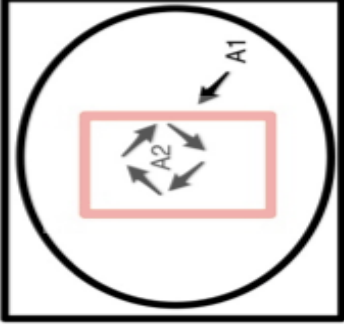

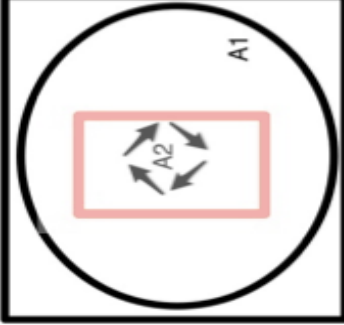

İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(16) A1, Tekfur'un askeri olarak sahneyi turlar. A2 bir köşede durur.</p>	 <p style="text-align: center;">16</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">→</p>	<p>(16) 1. Oyuncu: Bre ne durursunuz hadi tam zamanıdır. Altı yüz adam hoop atıldı yığitlerin üzerine, kestiler, biçtiler yığitleri, Eğrek'i alıp Alınca kalesine esir ettiler.</p>
<p>(17) A2 sahneyi turlar. A1 bir köşede durur.</p>	 <p style="text-align: center;">17</p>		<p>(17) 2. Oyuncu: Kara kara dağlardan haber aştı, kanlı kanlı sulardan haber geçti, kudretli Oğuz ellerine haber vardı. Uşun Koca'nın evinin önünde bir feryattır koptu. Uşun Koca ile hanımı yasa boğuldu.</p> <p>1. Oyuncu: Her kemikli gelişir, kaburgalı büyür. Zaman aktı gitti, Uşun Koca'nın küçük oğlu Seğrek büyüdü. İyi, cesur, alp, deli bir yığit oldu.</p>

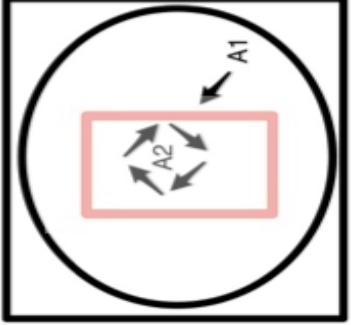

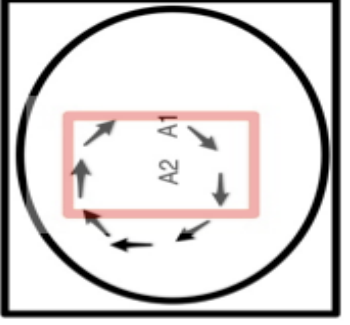
İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(18) A1 Seğrek'in gelişi için müzikle girizgah yapar. A2 sahnede merkezde oyun havası icra eder.</p>	 <p style="text-align: center;">18</p>	<p style="text-align: center;">MA1</p>  <p style="text-align: center;">19</p> <p>Q</p> 	<p>(18) 2. Oyuncu: Bir gün Seğrek'in yolu bir düşün demeye uğradı. Kondular, yediler içtiler. Ahh Seğrek, o kadar içti ki sarhoş oldu. Dışarı ayak yoluna çıktı. Baktı ki öksüz oğlanın biri kavga ediyor.</p> <p>(19) 1. Oyuncu: Bre ne yapıyorsunuz, ne diye kavga edersiniz deyip tokadı yapıştırr. 2. Oyuncu: Eski dutun biti, öksüzün dili acı olur derler. Bakın ne demiş a dostlar.</p> <p>1. Oyuncu: Öksüz'e el kaldıracağına, ağabeyin Alınca kalesinde tutsaktır. Git onu kurtar. 2. Oyuncu: Bre sen ne dersin? Peki nedir ağabeyimin adı? 1. Oyuncu: Eğrek.</p>

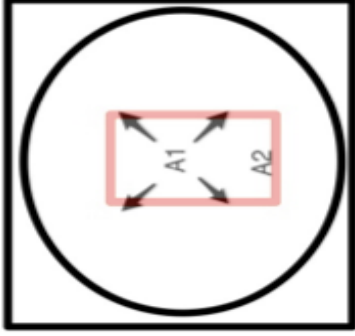
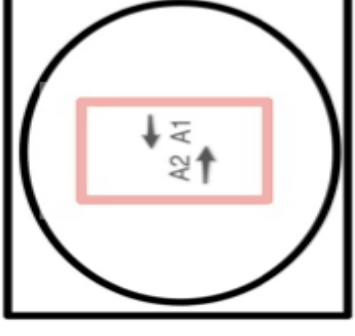
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(20) A1 ve A2 merkezden seyircilere bakacak şekilde köşelere çekilirler.</p>	 <p style="text-align: center;">20</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> 	<p>(20) 2. Oyuncu: Şimdi Eğrek'e Sığrek yakıştır. Kardeşim sağmış, kayılanmam, kardeşsiz Oğuz'da durmam. Kara gözümün aydını kardeş diye ağladı. İçeri sohbeta girdi, destur diledi. Beylere hoş kalın dedi.</p> <p>1. Oyuncu: Diyip atlamış atına, gitmiş anasının yanına...</p>

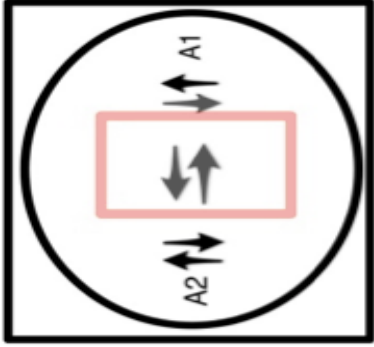
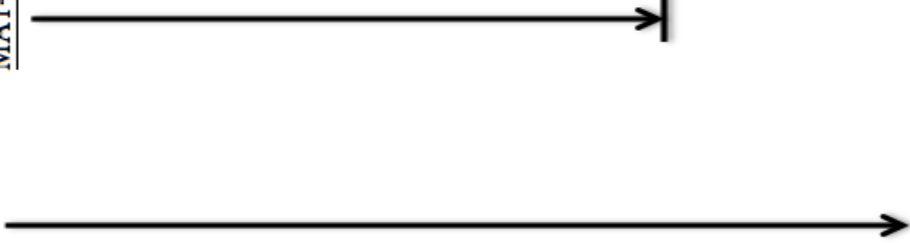
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(21) A2 pay almak adına seyircinin tepkisine göre yönelim gerçekleştirebilir. A1 ise kenardan A2'yi izler.</p>	 <p style="text-align: center;">21</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">→</p>	<p>(21) 2. Oyuncu: Gitmiş gitmesine de elim gitmiyor...</p> <p>1. Oyuncu: Yapılmaz şimdi ayıp...</p> <p>2. Oyuncu: Söylesem tesiri yok, sussam gönül razı değil...</p> <p>(Bağlama'nın ucuna para asılır)</p> <p>1. Oyuncu: Aldın mı ağzının payını?</p> <p>2. Oyuncu: Aldım ya. Nerede kalmıştık? Siz söyleyin nerede kalmıştık? (Oyuncu dinleyicilerden birine sorar, eğer seyirci doğru cevabı verirse sazi ona uzatır) Buyurun siz devam edin. (Eğer yanlış cevap gelirse, dışarıdan biri 'Âşık sen daha iyi bilirsin' cevabını verir)</p> <p>1. Oyuncu: Bırak oyun oynamayı artık. Seğrek varır anasının evine... Görelim bakalım ne söylemiş:</p>

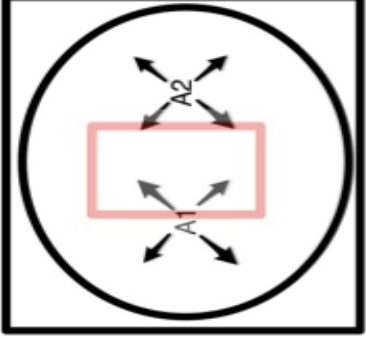
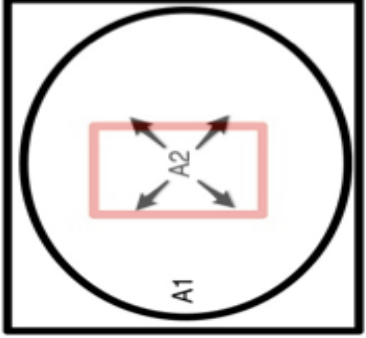
İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(22) A2 Seğrek olarak A1 (Anne) karşısına dikilir.</p>	 <p style="text-align: center;">22</p>	<p>Q</p>  <p style="text-align: center;">MA2</p>	<p>(22) 2. Oyuncu: Kanlı Oğuz illerinde düğün dernek varmış, oraya vardım. Yemek içmek arasında ak boz atlı bir haberci geldi. Çok zamanmış Eğrek derler bir yiğit tutsakmış. Doğru mudur ana? 1. Oyuncu: Al gömlek gizlenmezmiş oğul. Doğrudur ya. Seğrek şöyle bir doğrulmuş, bakın ne demiş:</p> <p>(23) 2. Oyuncu: Ana ağzın kurusun Ana dilin çürüsün Benim de kardeşim varmış kaygılsam olmaz Kardeşsiz Oğuzda dursam olmaz Ah, ana zalim ana Ne diye yalan söyledin bana.</p>
<p>(23) A2 deyişi icra ederken kendi etrafında döner. A1 ise köşeden onu izler.</p>	 <p style="text-align: center;">23</p>		

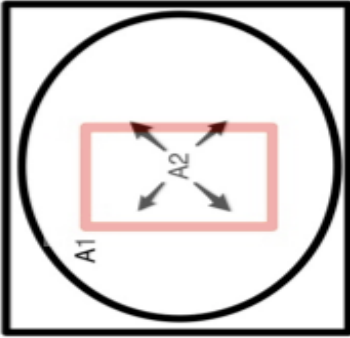
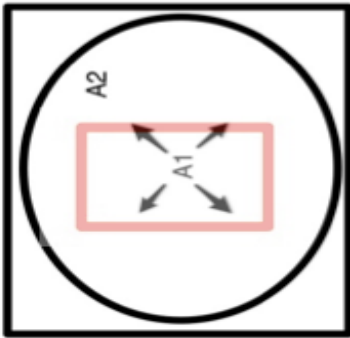
İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(24) A1, A2 icra ederken onu durdurur.</p>	 <p style="text-align: center;">24</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> 	<p>(24) 1. Oyuncu: Baba girmiş araya... Yanlış haberdır oğul, kaçan giden senin ağabeyin değil, başkasıdır, ak sakallı ben babanı ağlatma, ihtiyarcık olmuş ananı sızlatma.</p>
<p>(25) A2 deyişi icra ederken yine kendi etrafında döner. A1 ise köşeden onu izler.</p>	 <p style="text-align: center;">25</p>	<p style="text-align: center;"><u>MA2</u></p> 	<p>(25) 2. Oyuncu: Üç yüz almış altı alp ava binse Kanlı geyik üzerine kavga kopsa Kardeşli yiğitler kalkar bir olur Kardeşsiz zavallı yiğidin ensesine yumruk dokunsa Ağlayarak dört yanına bakar olur Ela gözden acı yaşımı döker olur Ela gözlü oğlunuzu görünceye kadar Bey baba, hatun ana esen kalın Yol göründü bana.</p>

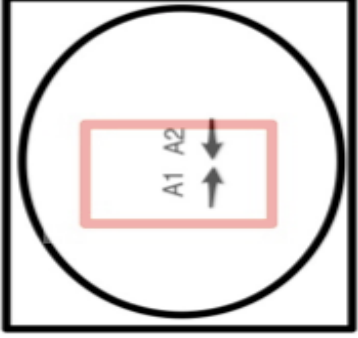

İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(26) A1, A2 icra ederken onu durdurur.</p>	 <p style="text-align: center;">26</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> 	<p>(26) 1. Oyuncu: Yanlış haberdır, gitme oğul dediler. Anne baba sarıldı oğullarının boynuna. Ama ne fayda. Seğrek inat eyledi bir kere.</p> <p>2. Oyuncu: Sakın ha beni yolundan ayırmayın, ağabeyimin tutulduğu kaleye varmayınca, ağabeyimin ölüsünü dirisini bilmeyince, öldü ise kanını almayınca Oğuz eline gelmem dedi.</p>
<p>(27) A1 sözleri söylerken 'Baba' rolüyle döner ve 'Kazan Beyi' rolündeki A2'nin yanına gelir.</p>	 <p style="text-align: center;">27</p>		<p>(27) 1. Oyuncu: Ana baba yüreği durur mu? Kalktılar Kazan Bey'ine gittiler. Dediler bizim oğlan kardeşini andı, kalktı peşine gider. Bize ne öğüt verirsin Bey'im?</p> <p>2. Oyuncu: Ayağına at kösteğini vurun. Yavuklusu vardı, acele düğün dernek edin.</p>

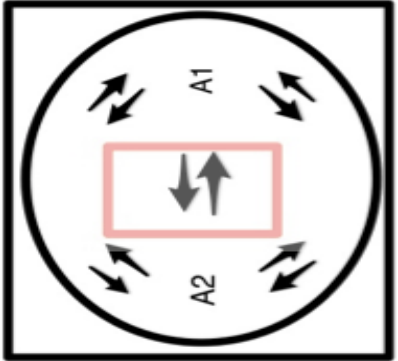
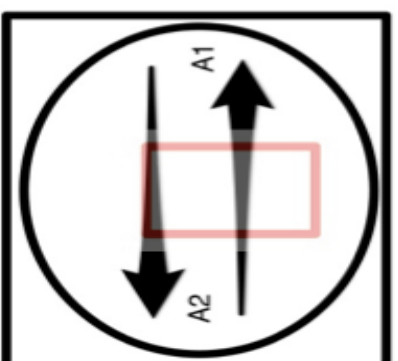
İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(28) A1, sahne üzerinde gezinerek repliklerini söyler. A2 ise bulunduğu yerden A1'e repliklerini söyler.</p>	 <p style="text-align: center;">28</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">→</p>	<p>(28) 1. Oyuncu: Bunun üzerine attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestiler. Oğlanı gelinin odasına koydular. Kız ile ikisi bir döseğe çıktılar. Oğlan kılıcını çıkardı kız ile kendi arasına koydu.</p> <p>2. Oyuncu: Ben kılıcımla doğranayım, okumla vurulayım, oğlum doğmasın, doğarsa on yaşına varmasın, ağabeyimin yüzünü görmeyince, ölmüş ise kanını almayınca bu gelin odasına giresem.</p>
<p>(29) A1 Seğrek olarak 'Kız' rolündeki A2'nin karşısına gelir.</p>	 <p style="text-align: center;">29</p>		<p>(29) 1. Oyuncu: Ayağa kalktı. Ahırdan bir at çıkardı, eyerledi. Giyimini giydi. Diz bağı, kol bağı bağladı. Der: Kız sen beni bir yıl bekle, bir yılda gelmezsem iki yıl bekle, iki yılda gelmezsem üç yıl bekle, gelmezsem o vakit benim öldüğümü bilesin, aygır atımı boğazlayıp aşımı ver, gözün kimi tutarsa, gönlün kimi severse ona var.</p>

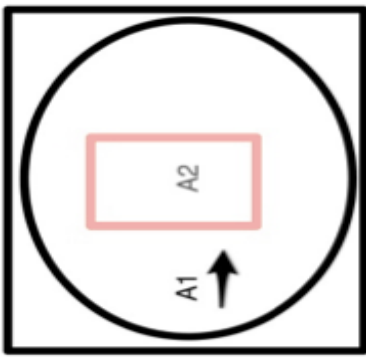

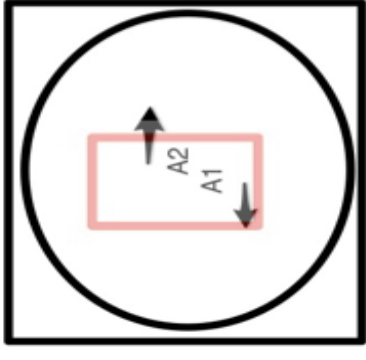
İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(30) A2 ve A1 deyişi icra ederken sahne üzerinde devinirler.</p>	 <p style="text-align: center;">30</p>	<p>Q</p> <p style="text-align: center;"><u>MA1-MA2</u></p> 	<p>(30) 1. ve 2. Oyuncu: Vefalı gelin bakın ne demiş: Yığdim ben seni bir yıl Bir yılda gelmezsen iki yıl İki yılda gelmezsen üç dört yıl bekleyeyim Dört yol ayrımına çadır dikeyim Gelenden gidenden haber sorayım Hayır haber getirene kaftanlar giydireyim Şer haber getirenin başını keseyim Erkek sineği üzerime kondurmayayım Murat ver murat al öyle git yığdim.</p>

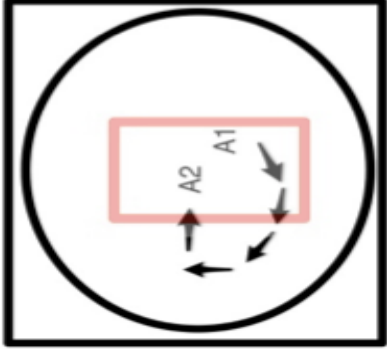

İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(31) A1 ve A2 sahnede gezinirken A2 sözünün bittiği yerde durur.</p>	 <p style="text-align: right;">31</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">↓</p>	<p>(31) 1. Oyuncu: Seğrek hazırlanırken Baba ve Ana çıkageldiler. Yerlerinden kalktılar oğul gitme diyerek, gördüler çare olmadı. Ağabeyimin tutulduğu kaleye varmazsam edemem dedi. Babası anası; sür oğul, uğurun açık olsun, sağ esen varıp gelesin geleceğin var ise dediler. Babasının anasının elini öptü, kara atına sıçrayıp bindi.</p> <p>1. Oyuncu: Hikâye sermest etti etkiledi beni, böyle yormamıştır bu saz beni.</p> <p>2. Oyuncu: Neden öyle dedin a dost!</p> <p>(32) 1. Oyuncu: A dost bilmez misin bu dünya fanidir amma, payımı almadan elim gitmez sazıma. (Bağlama'nın ucuna para asılır)</p> <p>2. Oyuncu: Aldın mı payını!</p> <p>1. Oyuncu: Aldım almasına ama ayak sende...</p> <p>2. Oyuncu: Seğrek'in yolculuğu işte burada başlıyor a dostlar.</p>
<p>(32) A1 pay almak adına seyircinin tepkisine göre yönelim gerçekleştirebilir. A2 ise kenardan A1'i izler.</p>	 <p style="text-align: right;">32</p>		

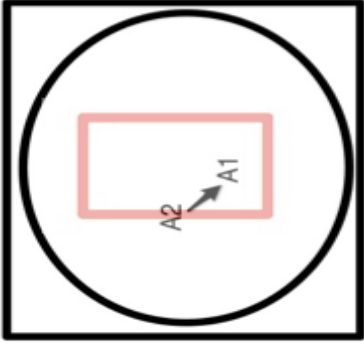

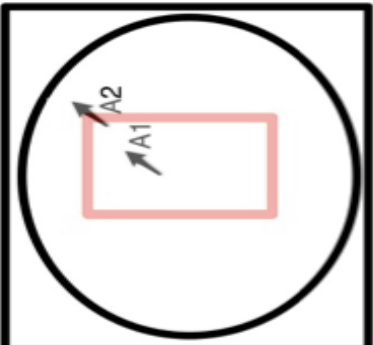
İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(33) A2 Seğrek'in yolculuğunu anlatırken A1 bir köşede müzik icra eder.</p>	 <p style="text-align: center;">33</p>	<p>Q →</p> <p style="text-align: center;"><u>MA1</u> ↓</p>	<p>(33) 2. Oyuncu: Seğrek geceyi gündüze kattı. Şirgüven'in kenarından Gökçe denize geçti. Acıkmadan susamadan uyumadan üç gün üç gece at koştu. Dağları tepeleri aştı, sonunda Dereşam'ın kenarından da geçti ve ağabeyinin tutulduğu koruya geldi.</p>
<p>(34) A1, A2 ile yer değiştirir ve Seğrek'i canlandırır.</p>	 <p style="text-align: center;">34</p>		<p>(34) 1. Oyuncu: Gördü ki Tekfur'un adamları kısarak güdüyorlar. Kılıç çekip altı adamı tepeledi. Davul çalıp kısrakları ürküttü getirip o koruya soktu.</p> <p>2. Oyuncu: Geceyi gündüze katmış, üç gün geceli gündüzlü at koşturmuş Seğrek'in gözlerini uyku bürüdü, atının yularını bileğine bağladı, yattı uyudu.</p>

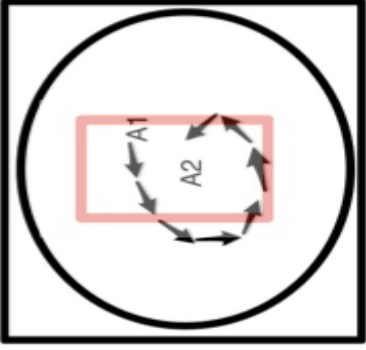


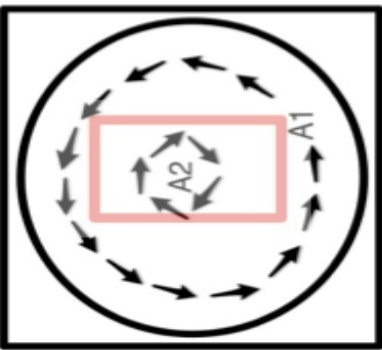
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(35) A1 sahnenin ortasında iken A2 Tekfur'un casusu olarak karşısına dikilir. Ardından A1 Tekfur olarak ona cevap verir.</p>		<p>Q</p> 	<p>(35) 1. Oyuncu: Ahh bu Tekfur yok mu Tekfur. Her yerde casusu var imiş. Çıkımsı bir tanesi Tekfur'un karşısına dikilmiş, demiş: 2. Oyuncu: Oğuz'dan bir deli yiğit geldi, altı adamımızı öldürdü, kısırakları ürküttü, getirip koruya soktu. 1. Oyuncu: Ne diye korkup durursun. Seçin almış asker salın üzerine getirin sürüye sürüye.</p>

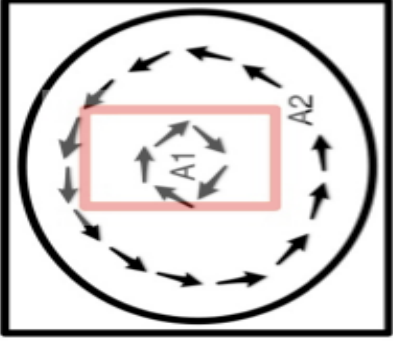
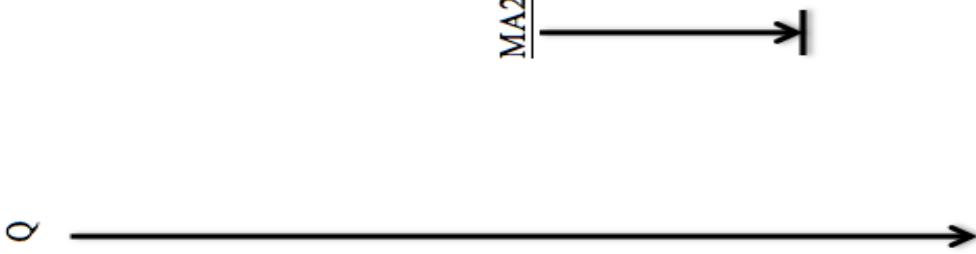
İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(36) A1 ve A2 sahnede çömelerek gezinirlerken A1 ve A2 sahnenin sağında solunda dururlar.</p>	 <p style="text-align: center;">36</p>		<p>(36) 2. Oyuncu: Altmış demir giyimli asker gizlice oğlanın üzerine geldiler. Giyim hisirtisından, at kıpırdamasından. Oğuz atının kulağı tetikte olur, çökerek uyandırdı Seğrek'i.</p>
<p>(37) A1 ve A2 bir taraftan diğer tarafa Seğrek'in dövüşünü canlandırırılar.</p>	 <p style="text-align: center;">37</p>		<p>(37) 1. Oyuncu: Oğlan gördü ki bir alay atlı geliyor. Sıçradı adı güzel Muhammed'e salavat getirdi. Atına bindi, kara elbiselilere kılıç vurdu, kaleye tıktı. 2. Oyuncu: Yine uykusu ağır bastı yerine varıp yattı. Gene atının yularını bileğine bağladı.</p>

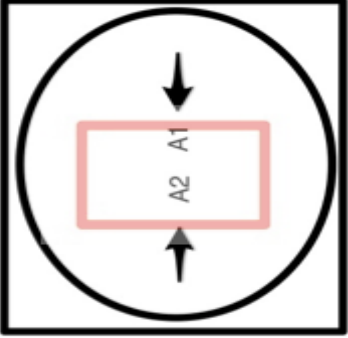
İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(38) A1 ve A2 sahnede çömelerek gezinirlerken A1 ve A2 sahnenin sağında solunda dururlar.</p>	 <p style="text-align: center;">38</p>	<p>Q</p> 	<p>(38) 1. Oyuncu: Segrek'ten kaçanlar Tekfur'a vardılar. Tuu size yüz kere. Bir adamı sürüyemediniz. Gönderin yüz atlıyı.</p> <p>(39) 2. Oyuncu: Bu sefer yüz asker oğlanın üzerine geldiler. Atı yine oğlanı uyandırdı. Gördü ki askerler saf bağlamış geliyorlar. Adı güzel Muhammed'e yine salavat getirdi, kılıç çaldı, kaleye tıktı.</p> <p>1. Oyuncu: Atını döndürdü, gene konaklama yerine geldi. Uykusu ağır bastı, tekrar yattı uyudu. Atının yularını yine bileğine bağladı. Ama bu kez atı bileğinden kurtuldu, kaçtı gitti.</p>
<p>(39) A1 ve A2 asker adamlarıyla sahne ortasına gelirler. Segrek'in saldırısını canlandırmak için sağa ve sola açılıp sahne ortasında tekrar buluşurlar.</p>	 <p style="text-align: center;">39</p>		

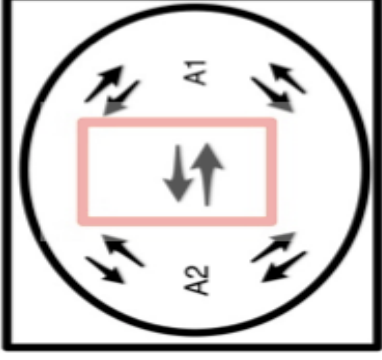
İÇ-DİŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(40) A1 Tekfur olarak, A2'nin önünden geçerek yanına gelir.</p>	 <p>40</p>	<p>Q</p> 	<p>(40) 2. Oyuncu: Kaçan askerler yine Tekfur'a dadandı. Dedi bu kez üç yüz askerini kuşandırım, yollayın, tepeleyin, getirin.</p> <p>1. Oyuncu: Askerler dedi yooook. Varmayız, bu herif bu kez kökümüzü keser, hepimizi biçer.</p> <p>2. Oyuncu: Ne yapmak lazım o zaman?</p> <p>1. Oyuncu: Buldum!</p> <p>2. Oyuncu: Nedir?</p> <p>1. Oyuncu: Varın getirin o esir yiğidi. Tekmeleyenin karnını boynuzlayan yırtar. At verin ona giyindirir, kuşandırım. Salın üzerine.</p>

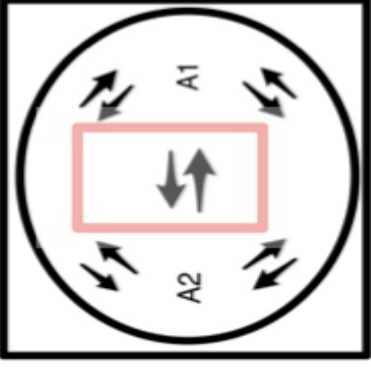
İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(41) A2 Tekfur'un askeri olarak Eğrek rolündeki A1'in arkasından konuşur. O da dinlemektedir.</p>	 <p style="text-align: center;">41</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> 	<p>(41) 2. Oyuncu: Geldiler Eğrek'e dediler: Tekfur sana himmet eyledi. Şurada bir deli gelenden geçenden haraç, çoluğun çocuğun elinden ekmeğini alıyor. Tut o deliyi öldür. Seni bırakalım.</p> <p>1. Oyuncu: Pekala dedi yiğit Eğrek.</p> <p>2. Oyuncu: Eğrek'i zindandan çıkardılar. Saçını sakalını tıraş ettiler. Bir at, bir kılıç ve üç yüz askeri onun emrine verdiler. Oğlanın üzerine geldiler.</p>
<p>(42) A1 Eğrek olarak, A2 ise Tekfur'un askeri olarak bir köşeye gizlice çekilirler.</p>	 <p style="text-align: center;">42</p>		<p>(42) 1. Oyuncu: Üç yüz asker açığa durdular. Eğrek der: Bre ne durursunuz orada. Gelin tepeleyelim. Bakın işte uyuyor.</p> <p>2. Oyuncu: Emir sana geldi Eğrek. Var git önden biz de peşinden. Hem öyle uyuduğuna bakma. Kalkar, doğrulur, bize ovayı dar eder.</p>

İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(43) A1 Eğrek olarak A2'nin yanına yavaşça gelir. A2 sahnenin ortasında Segrek olarak uyumaktadır. A1, A2'nin elinden sazi alır.</p>	 <p style="text-align: center;">43</p>	<p>Q</p>  <p style="text-align: center;">MAI</p> 	<p>(43) 1. Oyuncu: O zaman ben önden gideyim. Ona bu ovayı dar edeyim. Baktı gördü ki ela gözlü genç yiğit boncuk boncuk terlemiş uyuyor, gelenden gidenden haberi yok. Dolandı başı ucuna geldi. Gördü ki belinde kopuzu var. Çıkarıp eline aldı söylemiş, görelim bakalım ne söylemiş:</p>
<p>(44) A1 deyiş söylerken saat yönünün tersine doğru sahneyi geniş bir çember halinde döner. A2 ise başı önde kendi etrafında saat yönünde döner.</p>	 <p style="text-align: center;">44</p>	<p>(44) Gafil olma güzel başını kaldır yiğit Ela gözünü aç yiğit Kadirin verdiği tatlı canımı uyku bürümüş yiğit Pazusundan kollarını bağlatma Ak sakallı babamı ihtiyarcık ananı ağlatma Ne yiğitsin kudretli Oğuz dinden gelen yiğit Yaradan hakkı için kalkiver</p>	

İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(45) A2 yerinden kalkar sahne önüne gelir. Ardından Seğrek olarak A1 merkezde iken etrafında dönerek deyiş söyler.</p>	 <p style="text-align: center;">45</p>	<p>Q</p> 	<p>(45) 2. Oyuncu: Oğlan sıçradı kalktı. Kılıcının sapına yapıştı ki bunu vursun. Gördü ki elinde kopuz var. Der: Bre herif Dedem Korkut kopuzu hürmetine çalmadım, eğer elinde kopuz olmasaydı ağabeyimin başı için seni iki parça ederdim dedi. Çekti kopuzu elinden aldı. Oğlan burada söylemiş, görelim bakalım ne söylemiş:</p> <p>Sabah erken yerimden kalktığım kardeş için Ak boz atlar yormuşum kardeş için Kalenizde esir var mıdır söyle bana Kara başım kurban olsun sana</p>

İÇ-DİŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(46) A2 Sğrek olarak deyişi bitirdikten sonra sahnenin ortasında Eğrek rolündeki A1'in karşısına dikilir. A1 sorar, A2 ise cevaplar.</p>	 <p style="text-align: center;">46</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">→</p>	<p>(46) 1. Oyuncu: Memleketini doğum yerini sorar olsam neresidir Karanlık gece içinde, yolu kaybetsem ümidin nedir Büyük sancak tutan hanımız kim Kavga günü önden at tepen alpınız kim Yiğit senin baban kim Adın nedir yiğit Beşikte koyup gittiğim kardeşçğim misin Yiğit söyle bana</p> <p>2. Oyuncu: Sğrek burada büyük kardeşine cevap verdi: Karanlık gece içinde yolu kaybetsem ümidim Büyük sancak tutan hanımız Bayındır Han Savaş günü önden at tepen alpımız Salur Kazan Babamın adını sorarsan Uşun Koca Benim adımı sorar olsan Sğrek Kardeşim var imiş adı Eğrek</p>

İÇ-DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(47) A1 ve A2 birbirine sarılırlar. Ardından A1 ve A2 müzikle beraber sahnede gezinerek replikleri söylerler.</p>	 <p style="text-align: center;">47</p>	<p>Q</p> <p style="text-align: center;"><u>MA1-MA2</u></p> <p style="text-align: right;">→</p>	<p>(47) 1. Oyuncu: Büyük kardeşi Eğrek burada söylemiş, görelim bakalım nasıl söylemiş: Ağzın için öleyim kardeş Dilin için öleyim kardeş Er mi oldun yiğit mi oldun kardeş Gurbete kardeşini aramağa sen mi geldin kardeş</p> <p>(48) 2. Oyuncu: İki kardeş kucaklaşa kucaklaşa görüştüler. Eğrek küçük kardeşinin boynunu öptü. Sığrek de ağabeyinin elini öptü. Karşı yakadan askerler bakışıyorlar. Derler: Güreştiler galiba, belki bizimki yener dediler.</p> <p>1. Oyuncu: Gördüler ki kucaklaştular, görüştüler, cins atlara binıştiler. Kara elbise askere at sürdüler, kılıç yürüttüler. Askerleri öldürdüler, kaleye döktüler. Dereşam suyunu at tepip geçtiler. Geceyi gündüze kattılar, Oğuz'un hudut boyuna yetiştiler.</p>

İÇ-DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(48) A1 ve A2 müzikle beraber sahnede gezinerek replikleri söylemeye devam ederler. Müzik icrası bittikten sonra seyirciye selam verirler.</p>		<p>Q</p> <p>MA1-MA2</p>	<p>2. Oyuncu: Uşun Koca'ya haberci geldi. Müjde, gözün aydın, oğulların ikisi beraber sağ esen geldi dediler. Baba iştih şad oldu. Gümür gümür davullar çalındı. Altın tunç borular öttürüldü. O gün alaca büyük otağlar dikildi.</p> <p>1. Oyuncu: Artan aygır, deve den erkek deve, koyundan koç kesildi. Baba oğullarını karşıladı. Attan indi, oğlanları ile kucaklaşa kucaklaşa görüştü. İyi misiniz, esen misiniz oğullar dedi.</p> <p>2. Oyuncu: Gölge lığı altın lıca odasına geldiler. Eğlence, yemek içmek oldu. Büyük oğlana da güzel gelin getirdi. İki kardeş birbirine sağdıç oldular.</p> <p>1. Oyuncu: Gelin odalarına koşturup indiler, murada maksuda eriştiler. Dedem Korkut gelip destan söyledi, deyiş dedi.</p> <p>1.2. Oyuncu: Evvel ahir uzun, yaşın ucu ölü m. Dinleyenlerin ömrü huzur, emek verenlerin ruhu şad olsun. Bugünkü tatlı sohbet, dertlere درمان olsun. Dedem Korkut'un da ruhu pür-ü pak olsun. Hepimize iyi akşamlar olsun hanım hey...</p>

4.9. Prova Gnlg

21.03.2019

Oyuncularla ilke kez bir araya gelindi. Aşıklık geleneğinden ve anlatı özelliklerinden bahsedildi. Oyunlaştırma sürecinin nasıl ilerleyeceğinden konuşurken Abdurrahman oyuncuların sahne üzerinde nasıl çalışacakları üzerine soru yöneltti. Bunun üzerine aşık kimliği ve anlatıcı kimliği üzerinden metin içerisinde bölümlenmeler olacağını, bu bölümlenmeler içerisinde kimliklerin nasıl var edileceğini provalar esnasında çalışılacağı belirtildi. Meydan sahne formunda seyirci ile kurulacak ilişki ve oyuncuların anlatı esnasında aşıklık geleneğinin sınırları içerisinde doğaçlamaların olacağı söylendi. Görsel öğelerden ve mekanın nasıl kurulacağı üzerine detaylar konuşuldu. Oyuncuların sazlarına askı asılması gerekeceğinden, nerede yapılabileceğine dair fikir yürütüldü. Bunun için Maksut Koca ile konuşmaya karar verdik. Gösterim metninin ilk taslağı oyunculara verildi. Giriş kapısını ezberlemeleri ve müzikal bir giriş için beste çalışmaları istendi.

26.03.2019

Saat 14:00'te atölyede bir araya gelindi. Önce metin okunmaya başladı. Bu esnada oyunculara nerede hangi kimlikte oynayacakları konusunda tartışıldı. Ardından giriş kapısı için bir müzik bulunması gerekiyordu. Daha dinamik ve hareketli bir müzik olmalıydı ki seyirciyi de bu dinamizmin içine çekebilelim. Bir saatten uzun bir süre doğaçlamalarla müziğı yakalayabildik. Berker ve Abdurrahman müziğı düzgün icra edebilmek adına yağa kalktılar. Ancak sazların askıları şimdilik olmadığından ötürü ayakta çalarken oyuncular epey zorlandılar. Merhabalaşma ve tekerleme bölümünü çalışmaya başladık. Burada geliş-gidiş esnasında sürekli seyirci ile etkileşim halinde olmaları ve sağlı sollu doğaçlama yer değiştirmelerinde boşluk bırakmamaları için zıt yönlü hareket etmeleri istendi. İkinci prova olduğu için oyuncularda ortak bir enerji yakalamak şimdilik güç. Zamana ihtiyaç olduğu aşık. Merhabalaşma ve tekerleme bölümlerini bitirdik.

29.03.2019

Saat 16:00'da bir araya gelindi. Bağlamalarda askı olmadığından Kadıköy'de bir atölyeye askı yapılmaya gidildi. Yapım arasında geçen provada göze çarpan eksiklikler konuşuldu.

Ardından ezberli bölümlere geçildi. Sürekli ezber alındı ve vurgu ton çalışıldı. Eski Türkçe ile yazılmış cümleler bulunduğu tonlama ayrı bir önem arz etmekte. Bağlamalar alındıktan sonra ezberle alınan yerler icraya döküldü. Abdurrahman ve Berker'in arasındaki enerjinin uyumsuzluğu hala göze çarpmakta. Bu yüzden Abdurrahman'ın tavırlarını kısmaya, Berker'in tavırlarını yukarı çekmeye çalışarak dengelemeyi denedik. Kısmen başarılı olundu. Oyuncuların seyirci olmadığından dolayı zorlandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Tavırların yavaş yavaş oturması ve özgünleşmesi için zamana ihtiyaç duyulmakta.

01.04.2019

Oyuncular bağlamalarını bir ustaya götürüp perde ayarlarını ve yeni bir tel takımı taktırdılar. Akabinde çalıştığımız yer kadar akış yapıldı. Bu akış esnasında anlatının tek düze olduğu, oyunsu birkaç öğeye ihtiyaç duyulduğu konusunda ortaklaştık. Oyuncuların belirgin olarak tavır yaratmaları gerektiği üzerine duruldu. Sahne üzerindeyken oyuncuların tavır bulmaya çalıştıkları gözlemlendi. Tavır bir yönüyle hem sazı icra etmeye hem de anlatıyı sunma anlamında özgün olmak anlamına geliyor. Aradan sonra oyunun kalan bölümleri okunarak tavrın nasıl yaratılabileceğine dair tartışma yürütüldü. Ayrıca deyişlerin olduğu bölümlerde oyuncuların ekstra zaman ayırarak bir müzik bulmaları, provalarda bunu icra etmeleri istendi. Böylece provalarda müziği bulmakla vakit kaybedilmemesi, sahne üzerinde yaratımlara vakit harcanması konusunda ortak karar verildi.

04.04.2019

Girişte gerçekleştirilen müziği geliştirebilmek adına oyuncular bir takım denemelerde bulundular. Bu denemelerden biri girişte yer alan müziği ağır tempoyla başlayıp gittikçe hızlanan bir tempoyla bitirmektir. Oyuncuların bu denli hızlı bir tempoyla enerjilerini yukarıya çektikleri ve bunun net bir şekilde görünür olduğu dikkat çekiciydi. Ardından ezber verilen kısmı almaya ve tavırların oturması için detay çalışmaya başladık. Oyuncular hem rol kişisi hem de anlatıcı kişisi arasında gidip gelmeleri başlarda yaşanan tereddütü ortadan kaldırdı. Artık birbirlerinin tartımlarını ölçüyor, ilişkini boyutu geliştikçe izlenebilirlik daha keyifli hale gelmekte. Şu an Abdurrahman'ın deyişinde hala sorunlar var. Ses ve müzik uyumlu ilerlemiyor.

06.04.2019

Sahnelerin tekrarından sonra genel bir değerlendirme yapıldı. Bu değerlendirmede oyuncuların aralarındaki ilişkinin yapay olduğu, birbirlerinin sözlerini bekleedikleri dile getirildi. Her boşlukta oyun içerisinde yer almaları özellikle belirtildi. Ardından oyuncuların doğaçlama atışma yapabilmesi için ayak verildi. Ayak ‘para’ olarak belirlendi. Ancak çok zorlandıkları için başaramadıkları söylenebilir. Atışma yapabilmek için başka bir çözüm bulmamız gerekiyor. İlerleyen süreçte tekrar bu durum gözden geçirilecek.

09.04.2019

Bu provada ilk kez deyişlere geçildi. Abdurrahman deyişi bestelerken bazı sözlerin ağza oturmadığını, bir kaç kelimenin değiştirilebileceğini söyledi. Bunun üzerine değiştirmeye gidildi. Deyişlerin besteleri türkü motifinde olduğu ve bu motifi koruyabileceğimize kanaat getirdik. İkinci ve üçüncü akışta metnin ilk bölümleri daha akıcıyken, oyuncuların deyişleri icra ederken ne yapacaklarını bilememeleri dikkat çekiciydi. Burada ezberlerin nispeten zayıf olduğunu düşünürsek normal karşılanabilir. Bu yüzden yeni ezber vermek yerine deyişlere ve ezbere evde fazladan zaman ayırmaları gerektiğini söyleyebilirim.

12.04.2019

Bugün ezberlerin iyi olduğu görüldü. Dolayısıyla ilk akış başarılıydı. Aradan sonra Abdurrahman kendi aşığını bulamadığı konusunda bir serzenişte bulundu. Aynı şekilde Berker’in de bu konuda sorunları olduğunu belirtti. Bu yüzden oyunculara kendi aşıklarını yaratabilmek adına yaşamış olan aşıkları araştırmalarını, kendi dünya görüşlerine yakın olan bir aşığı kurgusal olarak kendilerine yakınlaştırabileceklerini önerdim. Bu uzun konuşmanın ardından giriş kısmına hem kendi aşık kimliklerini tanıtan hem de seyirciyle ilk tanışmayı geleneğe yakınlaştırma amacıyla bir merhabalaşma olabileceği konuşuldu. Oyuncuların önümüzdeki provaya kendilerini tanıtan birer dörtlük yazmaları istendi.

19.04.2019

Bugün merhabalaşma için yazdığımız dörtlüklere oyuncular doğaçlama müzik bulmaya

çalıştılar. Dolayısıyla oyunun girişini değiştirdik. Oyuncuların kendilerine yakın aşıklar bulabildiklerini; Abdurrahman'ın Köroğlu, Berker'in ise Pir Sultan Abdal'ı seçtiklerini söylediler. Kendi yazdıkları atışmaların icrası için tekrarlar alındı. Atışmalardaki vurgu, ton ve müzik düzenlemeleri yapıldı. Oyuncuların kendilerine kurgusal yakın buldukları aşıkları iyice araştırmaları, hayat hikayelerini ve şiirlerini okumaları gerektiği konuşuldu.

21.04.2019

Bugün merhabalaşma üzerine çalışıldı. İki oyuncunun ortak bir enerji yakalama sürecinin daha uzamaması adına yerinde uyarılarla ilerleme kaydedildi. Anlatının seyirlik olması için oyunsu öğelerin artması gerektiği konusunda uzlaşıldı. Ezberlenen bölüme kadar iki kez akış alındı. Oyuncuların ikinci akışta yoruldukları gözlemlendi. Çalmak, söylemek ve oynamak ciddi anlamda yorucu olabiliyor. Ayrıca ikinci akışta detone durumlar ve çalma kabiliyetinde düşüşler gözlemlendi. Bu yüzden ısınma çalışmalarının biraz daha artırılması gerekiyor. Önümüzdeki provaya eni ezber verildi.

24.04.2019

Bugün provaya tasarımcımız Rabia Kip geldi. Prova öncesinde kostümlerin nasıl olması gerektiği konusunda fikir yürüttük. Kendisi oryantalist bir üslubun olabileceğini dolayısıyla otantik çizgilerin yanında modern çizgileri yaratabileceğimiz bir hırka, gömlek ve aksesuar tercihleri yapılabileceğini önerdi. Bu üslubu ayrıca afiş tasarımında da kullanabileceğimi ilettiler. Ardından provaya geçildi. Oyuncular yeni ezberledikleri yeri sunmak yerine bu zamana kadar çalışılan yerleri sundular. Tekrar bir araya geldiğimizde kendisinin yorumunda bazı yerlerin anlaşılmadığını, hızlı ilerlediğini ve oyuncuların kelimeleri yedirerek söyleyebileceklerini ilettiler. Bunun dışında gösterimin çok keyifli olduğunu ekledi. Tüm bu görüş alışverişi neticesinde yeni ezberlenen bölüme vakit azlığından dolayı yetişemedik.

26.04.2019

Bugün provada anlatının oyunsu yönlerini çoğaltmak adına birkaç yaratım eklendi. Bu yaratımların birçoğu anlatıyı güçlendirmenin yanında oyuncunun bedenini kullanması açısından yarar sağlandı. Yeni bölümün ezberlerinde yaşanan aksaklıklardan ötürü

yaratımları uygulamak zor oldu. Kısmen de olsa yeni bölümün hangi minvalde ilerleyeceği konusunda fikir yürütüldü. Bir sonraki prova için yeni ezber verilmedi. Ancak Gelin'in deyişi üzerine Abdurrahman bir beste yapacak.

29.04.2019

Prova başında Gelin'in deyişine yerleştirilecek müziğin icrasına çalışıldı. Burada diğer deyişlerin aksine ikili icra edilebileceği konuşuldu ve sahne üzerinde denendi. Abdurrahman alt perdeden, Berker'in ise üst perdeden deyişi söylediler. Ardından gösterim metninin ikinci bölümüne geçişte (Seğrek'in yolculuğu) oyuncuların enerjilerinde düşüş gözlemlendi. Önce ezber eksikliğinden kaynaklandığı düşünülse de asıl sorunun bir geçiş olmamasından kaynaklandığı sonucuna varıldı. Dolayısıyla Seğrek'in bir giriş kapısıyla renklendirilebilir.

03.05.2019

Bugün yeni bağlamalar edinildi. Ardından yeni bağlamalarla deyişlere bakıldı. Aradaki ton farkının ortadan kalkması ve bağlamaların seslerinin gür olması atmosfere olumlu yansıdı.

05.05.2019

Prova başında oyuncuların talebi üzerine bir çeşit arınma çalışması yapıldı. Çalışmadan sonra oyuncular ön oyun olacak şekilde arınmalarını sağlayan sahne eklediler. Burada doğaçlama olarak çalınan bağlamalar önce bir merkezde dönerek icra ediliyor, ardından kenarlara çekilerek gösterime başlayacak şekilde düzenlendi. Bu türden bir başlangıcın ciddi anlamda katkısı olduğu gözlemlendi. Metni kimi zaman içselleştirmekten yakınan oyuncular için bu çalışma epey yararlı oldu. Konvansiyonel eğitimden gelen oyuncularla gözlemlenen bir duyguya sığınma ve buradan kurulan ontolojik yapı, daha yapıcı etki yaratıyor. Oyuncuların kimi zaman rolden çıkmaları ve ona dışarıdan bakıp yorumlaması anlatı için gerekliyken, şu an iç içe geçen bir yapı söz konusu. Akıştan sonra yeni ezber verildi.

07.05.2019

Geldiğimiz yere kadar sürekli tekrarlar alındı. Oyuncular metin arası boşluklarda doğaçlama yapmaya başlamaları iyiye işaret olduğu söylenebilir. Aralarında kurulan bu samimi ilişkinin seyirciye de yansıtacağı aşikar. Berker'in şarkısına geldiğimizde türkü formatında yaratılmış olmasını istemedik. Dolayısıyla önceki şarkılarda yaptığımız gibi sözleri düzenleme yoluna gittik.

12.05.2019

Bugün provada tüm deyişlerin icrasını gerçekleştirip oyunun sonuna gelindi. Buradan sonraki süreçte sürekli tekrarlar alınarak geçişleri organikleştirmek gerektiği konusunda uzlaşıldı. Çıkış kapısı için birer dörtlük yazılabileceği fikri gündeme geldi. Bu yüzden önümüzdeki provaya oyunculara birer dörtlük yazılmasına karar verildi.

16.05.2019

Provaya tasarımcımız Rabia Kip kostümleri getirdi. Oyuncuların üzerinde denenen kostümlere tadilat yapılması için terziye gidildi. Eksik olan diğer aksesuarlar için alışveriş yapıldı.

17.05.2019

Bugünden itibaren düzenli akışlar yapılmaya karar verildi. İlk akıştan sonra görülen eksiklikler şöyleydi:

- Atışmalarda ritimler örtüşüyor. Cümle bitmeden ayak alınmaması gerekiyor.
- Yürüme salınarak değil daha kararlı olması gerekiyor.
- Aynı tarafta durmamaya dikkat edilmeli. Göz ucuyla partnerinizin konumunu kontrol etmelisiniz.
- Sahneler arası geçiş çok hızlı. Anlaşılmıyor.
- Haliyle sözcükler de birbirine giriyor.
- Askerlerin gizlice ilerlediklerini canlandırırken Berker'in daha da eğilmesi gerekiyor.
- Eğrek hazırlanırken dönmeli. Seyircilerin hepsi görmeli.
- Seğrek'in uyku ile uyanıklık arasında olduğunu canlandırmak adına baş önde dönülmeli.

Eksiklikler aktarıldıktan sonra ikinci akışa geçildi. İkinci akışta neredeyse tüm eleştiriler

ortadan kalktı.

19.05.2019

Bugünkü ilk akışta son bölümün organik olmadığı görüldü. Bu yüzden Seğrek'in Eğrek'i kurtardığı sahneden itibaren detay çalışıldı. Detayın ardından bir akış daha yapıldı. Bu akışta ilk akışta görülen problemler yok denecek kadar azdı.

22.05.2019

Bugün Rabia Kıp kostümleri getirdi. Kostümler ve aksesuarla akış alındı. Berker'in yeğinin kolu bağlama çalarken sorun çıkartmaya başlayınca terziye tekrar gidildi. Bu yüzden ilk akıştan sonra provayı bitirmek zorunda kaldık.

24.05.2019

Provada tekrar akışlar alındı. İlk akışta müziklerin kimi zaman birbiri ile örtüşükleri, dolayısıyla söz söyleme sırasında aksaklık oldu. Oyuncuların doğaçlama ile kurtarabilecekleri bir yerken, fazla kontrollü olmalarından dolayı toparlayamadılar. Oyunculara benzer bir riskin hep olabileceği, dolayısıyla böyle durumlarda akışı bozmadan hemen devam etmeleri gerektiği konusunda uyarıldılar. İkinci ve üçüncü akışlarda göze batan birşey rastlanmadı.

26.05.2019

Provaya yeniden akışlarla başladık. Bu kez dışarıdan dört arkadaşımızı dairesel olarak dört köşeye yerleştirdik. Oyunculara onlarla temas kurması özellikle belirtildi. Akışın ardından oyuncular, kişilerin yer almasından hoşnut olduklarını ve rahatladıklarını dile getirdiler. Bunun akışta da pozitif yönde etkili olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Son olarak 29 Mayıs Çarşamba günü birkaç arkadaşımızın yer aldığı genel prova yapılmasına karar verdik.

14.06.2019

Ankara'da gerçekleştirilen provaya proje danışmanı Prof. Dr. Türel Ezici dâhil oldu. Genel

prova sonrası yapılan eleştiriler şu şekildeydi:

- Karakter geçişleri belirgin değil ve çok hızlı. Buralar düzenlenmeli. Oyuncuların hangi karakteri nasıl icra edeceği üzerine bir teknik oluşturabilir.
- Gösterimin içerisine folklorik danslar eklenebilir. Böylece seyir zevki artırılabilir.
- Oyuncuların seyirciyle kontakt kurmalarında problemler söz konusu. Açık biçim yapının gerektirdiği ölçüde oyuncuların çalışması gerekiyor.
- Gösterimin ritüelistik etki yaratması için şarkıların icrası yeniden gözden geçirilebilir.

15.06.2019 – 25.08.2019

Proje danışmanı Prof. Dr. Türel Ezici'nin eleştirileri ışığında, öncelikle oyunun revize döneminde tiplerin belirgin olması ve geçişlerin keskin olmaması adına figürlerle doğaçlamalar yapıldı. Sırasıyla Anne, Baba, Ters Uzamış, Tekfur, Tekfur'un Askeri, Gelin, Kazan Beyi, Çocuk, Eğrek ve Seğrek her provada doğaçlanarak geçişler düzenlendi. Buna ek olarak şarkıların tinsel yoğunluğunu arttırmak adına tınlatici egzersizleri yapıldı. Bunlar öncelikle; karın bölgesi, göğüs ve kafa tınlaticılarıdır. Ayrıca rasaboxes çalışmalarında oyuncuların duygusal yoğunluklarını kontrol etmek ve bunları dışavurmak adına ritüelistik öğeler arandı ve gösterime yerleştirildi. Ve son olarak çeşitli halk dansları figürleri oyunun çeşitli bölümlerine yerleştirilmiştir.

27.08.2019

Yapılan düzenlemelerin sonunda proje danışmanı Prof. Dr. Türel Ezici nezdinde bir genel prova gerçekleştirildi. Değerlendirmeler şu şekildeydi:

- Oyunun anlatı özelliği gittikçe kaybolarak klasik dramatik yapıda bir gösterime evrilmiş. Bu yapılmak istenene ters bir durum yaratmaktadır.
- Karakter geçişlerinde sergilenen tavırlar netleştirilmiş. Ancak tempoda ciddi bir düşüş söz konusu. Buna gösterimin dramatik yapıya dönüştürülmesi neden olmuş.
- Oyunun atışma bölümüne de bir dans figürü eklenebilir.
- Oyuncularda kontakt problemi devam ediyor.
- Şarkıların icrası esnasında şarkı söyleyen oyuncu ile pasif olan diğer oyuncu arasında ortak bir enerjinin oluşması gerekiyor.

- Girizgah'ın uzun olmasından dolayı tekrar bir düzenlemeye gidilebilir.

27.08.2019-13.09.2019

Proje danışmanı Prof. Dr. Türel Ezici'nin son eleştirilerine istinaden, öncelikle geçişlerin belirgin olması için yapılan müdahaleler tekrar gözden geçirildi. Oyuncuların dramatik yapı içerisine yerleştirdikleri dördüncü duvar ortadan kaldırıldı ve tempolarının arttırılması istendi. Atışma bölümüne Seğmen figürleri eklendi. Bunun sebebi Seğmen figürlerinin içerisinde yer alan rekabet olgusudur. Bu yüzden atışma bölümünde böyle bir düzenleme yapıldı. Şarkıların icrasında oyuncular arasında aktif-pasif enerji akışı yerine aktif-aktif bir yönelim yapılmıştır. Gösterimin girizgahında yer alan atışma bölümüne Seğmen figürleri yerleştirildiği için uzun olduğu eleştirisi ortadan kalkmıştır.

SONUÇ

Sanatta yeterlik eğitimimde Prof. Dr. Türel Ezici'den aldığım 'Türk Tiyatrosu Araştırma ve Uygulama Atölyesi' ve Prof. Dr. Tülin Sağlam'dan aldığım 'Tiyatro Antropolojisi' derslerinde geleneksel tiyatro formlarını günümüzde sahne üzerine taşımak istediğimizde ne gibi bir metodoloji kullanılacağı üzerine tartışılmıştı. Sonuç olarak, kültürel çalışmaları modern bir çerçeve içerisinde yeniden yorumlama olanağını keşfetmek ve keşfedileni teorize etmek adına tiyatro araştırmalarımızın ne derece eksik yönleri olduğunun tespiti yapılmaya çalışıldı. Bu tespitler genel olarak geleneksel formlar üzerine daha önce yapılan teorik ve pratik çalışmaların ve disiplinlerarası araştırmaların 'günümüzde' yetersiz olduğu, dolayısıyla akademik çalışmaların da bu çerçevede eksik olduğu yönündeydi.

Geçmişte İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun önerileri, Prof. Dr. Metin And'ın araştırma ve incelemeleri, Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümünde ve Ankara Deneme Sahnesi'nde yaptığı araştırma-yorum-uygulama çalışmaları, Ayla ve Beklan Algan'ın BİLSAK ve TAL'de (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı), Prof. Dr. Nurhan Tekerek'in farklı üniversitelerde, kuruluşlarda gerçekleştirdiği teorik ve pratik çalışmalar ve benzeri diğer münferit çalışmalar hem ulusal hem de uluslararası platformlarda kayda değer olmasına rağmen devamlılığın çeşitli sebeplerden ötürü sağlanamaması da bu sanat çalışmasının konu seçiminde ve oluşmasında etken olmuştur. Devamlılığın oluşmamasında tiyatro araştırmacılarının bu alandaki ilgisizliği, yazılı kaynakların azlığı, çeşitli olmayışı, saha araştırmalarına gereksinim duyulması, üniversite enstitülerinin etkin rol almaması sayılabilir. Dolayısıyla Anadolu coğrafyasının kültürel değerlerini, köklü teatral geleneklerini tiyatro araştırmalarının merkezine almak gibi bir misyonu şiar edinen yerel araştırmacıların çoğalması, ulusal ve uluslararası platformlarda özgün teatral bir dilin sunulması için gerekli olan araştırmaları sağlayabilmek için bu çalışma bir başka açıdan da önem taşımaktadır. Bu yüzden daha önce bir tiyatro araştırmasının merkezinde olmayan aşıklık geleneği gibi gösterim niteliği taşıyan müzikli anlatı formu araç olarak seçilmiş, tespit edilen sorunların ışığında nasıl bir çalışmayla tiyatro sahnesi üzerine taşınabileceği araştırmanın merkezi olmuştur.

Çalışmanın oluşmasında bir diğer önemli nokta ise, bu türden çalışmalarla ilgilenenlerin sıklıkla tartıştığı, karşı çıktığı kültürel emperyalizm ya da Edward Said'in deyimiyle 'oryantalizm' çerçevesinde küresel kapitalist bir uğraş olabileceği ön görüşünün

yaygınlığıdır. Küreselleşme olgusu içerisinde modern zamanlarda ekonominin gölgesinde kalan kültürün, metkez-çevre ilişkisinin yeni yorumuyla öne çıktığını, dolayısıyla yerel çalışmaların önem kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Burada yapılan çalışmanın amacının, Tanzimat dönemiyle başlayan ve Cumhuriyet dönemiyle devam eden Batılılaşma sürecindeki Türkiye'nin sanat çalışmalarında kaybettiği özgün kimliğine ilişkin yerel mirasın, çağdaş kuramlarla yeniden yorumlanması ve var olanın yaşatılması üzerine olduğu aşikardır.

Bu bağlamda bu sanat çalışmasının araştırma safhasında; aşıklık geleneğinin çıkış noktasıyla ilgili yerli ve yabancı literatür taramasında edinilen bilgiler şunu gösteriyordu ki, yalnızca aşıklık geleneği değil birçok anlatı formu Batılı kültürel antropologların ritüel araştırmalarına konu olmuş ve araştırmalarının merkezine oturtulmuştur. Özellikle Antonin Artaud, Victor Turner ve Roland Grimes'in saha araştırmalarında dramatik tiyatronun temel ögesi olan çatışmayı ritüelin icrasında da bulunduğu sonucunu çıkarmışlardır. Bu araştırmaların akabinde; ritüel araştırmalarında saha çalışmalarına yönelen diğer tiyatro araştırmacıları, gözlemlerinde geleneksel anlatı formlarının da ritüelistik edimler taşıdığı ve 'drama'nın bir parçası olduğu kanısına varmışlardır. Çalışmanın teorik çerçevesinin kurulumunda aşıklık geleneğinin de köklerinde yer alan ritüelistik edimlerin (bade içme, dönerek icra etme, anlatıcının metafizik alanla kurduğu ilişki, anlatılan hikayelerin ontolojik alt metni gibi) antropologların formel çözümlerinden yararlanılarak 'dramatik' yönleri ortaya koyulmuştur.

Ayrıca özellikle 1950 sonrası yapılan tiyatro araştırmalarında ritüelin yeni bir alan yaratması neticesinde Richard Schechner, Ariane Mnouchkine ve Peter Brook'un bu yönde geliştirdikleri uygulama çalışmaları genel olarak Batı tiyatrosunun kısır döngüsüne karşı alternatif bir yol olarak görülmüş, yeni ve özgün bir metot oluşturmak adına incelenmiştir.

Çalışmanın uygulama safhasında; aşıklık geleneğinin anlatı formundaki gösterimsel niteliğin sahne üzerine modern bir yorumla taşıyabilmek adına tiyatro antropolojisinin sunduğu analitik çözümlene yönteminden yararlanılmış; bunun sonucu olarak aşığın gösterim esnasında kullandığı beden formları, simgesel kodlarının olup olmadığı, enstrümanla kurduğu ilişki ve anlatının sözel kompozisyonları ortaya koyulmuştur. Böylece elde edilen verileri konvansiyonel tiyatro eğitiminden gelen oyuncuların uygulayabileceği bir alan yaratılmaya çalışılmıştır. Oyuncularla yapılan çalışmalarda

yukarıda adı geçen tiyatro araştırmacılarının ve yönetmenlerin ekiplerinde uyguladıkları ısınma ve doğaçlama çalışmaları oyuncuların üzerinde denenmiş, metinle teolojik ve tarihsel bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Özellikle şarkı bölümlerinde bu çalışmaların oyuncuların duygusal yoğunlukla şarkıları icra etmesine yardımcı olduğu görülmüştür.

Uygulamada aşıklık geleneğinin en kadim örneklerinden olan Dede Korkut hikayeleri değerlendirilmiş, buradan ‘Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyunu Beyan Eder’ hikayesi seçilmiştir. Metin hikaye formatı ile yazıldığından ilk iş olarak aşıklık geleneğinin anlatı kompozisyonları sırasıyla metin içerisinde eklenmiş, bir gösterim metni elde edilmiştir. Oyuncuların sahne üzerine geçiş sürecinde gösterim metninin içeriği irdelenmiş, aşıklık geleneğinde olması gereken form yapısı aktarılmıştır. Usta-çırak öğretiliyle yetişen aşıkların neyi nasıl yaptıkları konusunda oyuncuların karşılaştıkları en önemli sorunlardan biri taklitli eylemin ne derece gerçekçi olup olmaması üzerine idi. Gerçekçilik sorunsalı, daha çok geleneksel öğretinin ontolojik kökenleri ile kurduğu ilişkinin bir sonucu olarak düşünülebilir. Ancak sahne üzerinde yer alan oyuncuların ‘aşık’ olmak gibi bir iddiada bulunması hem geleneğin kendisine hem de uzun yıllar geleneksel öğretinin içerisinde bulunmuş aşıkların kendisine saygısızlık olacağı düşünölmüştür. Bu yüzden oyuncuların kurgusal bir gerçekçiliğin içerisinde kendilerini var etmeleri, formun sunduğu olanakları kurgunun içerisine yerleştirmeleri hedeflenmiştir.

Sahne üzeri çalışmalarda oyuncuların aşıklık geleneğindeki formları eylerken metin içerisinde yer alan ve provalar esnasında ‘kendiliğinden’ oluşan tiplerin, orta oyunundaki meddahlık formu ile benzerlikler taşıdığı görölmüştür. Ancak ‘kendiliğindenliğin’ gösterim esnasında tiplerin geçişlerinde sorun yarattığı gözlemlenmiştir. Bu yüzden Karagöz gölge oyunundan seçilmiş 11 figürden yararlanarak her bir karakter için form yaratılmaya çalışılmış ve bunlar doğaçlamalarla gösterim içerisine yerleştirilmiştir. Böylece metodolojik olarak bu yöntemin oyunculara faydası gözlemlenmiş, bir tipten diğerine geçiş yapan oyuncular gösterimin izleğini arttırmış ve aşıklık geleneğindeki form ile melezleştirmişlerdir.

Provalar esnasında seyir izleğini arttırması ve farklı yerel kodların gösterimde yer alması için geleneksel dans formları araştırılmıştır. Bunun sonucunda atışma bölümüne İç Anadolu bölgesine ait Seğmen figürleri ile gelinin şarkısı bölümünde Alevi-Bektaşi geleneğindeki Samah figürleri eklenmiştir.

Sahne üzeri çalışmalarda karşılaşılan durumlardan bir diğeri; aşıkların atışmalar esnasında gerçekleştirdikleri kâfiyeli doğaçlama sözler ve belagat, oyuncuların denemelerinde karşılığını bulamamıştır. Usta-çırak eğitiminden gelen aşıkların söz dağarcığı genişliğinin ve spontan yaratımlarının, uzun ve disiplinli bir eğitim ile deneyimin sonucunda oluştuğu yargısı bir kez daha kanıtlanmıştır.

Batılı metodolojinin sunduğu dezavantajlardan birinin, yerel kodların sahne üzerindeki sunumuna eklenen formların klasik dramatik oyun yapısına uygunluğu tespitidir. Dolayısıyla Doğu kökenli bir yapının (özellikle oral-anlatı geleneği açısından) Batılı bir metodoloji ile açılımlanması ve dramatik oyun yapısına dönüştürülmesi metodoloji problemini beraberinde getirmiştir. Buna ek olarak sahne üzerinde montaj aşamasında gerçekleştirilen temrinlerin de Batılı metodolojinin bir parçası olduğu düşünüldüğünde herhangi Doğu kökenli bir hikayenin, destanın, bir mit epizotunun vb. sahne üzerine taşınması esnasında teatral gösterimi oluşturmanın her aşamasını kapsayan başka bir metodoloji ihtiyacı doğmuştur. Oyuncunun ve yönetmenin çalışabileceği metodolojik bir yöntemin yokluğunda folklorik araştırmaların tarihsel bulguları yardımcı olsa da yeterli olamamıştır. Dolayısıyla Batılı metodoloji, teatral yönden Doğu kökenli bir anlatıyı kendi formuna sokarak yapı-bozuma uğratabilmektedir. Bu yüzden geleneksel anlatı formlarından aşıklık geleneği ile modern Batılı metodolojiye özgü oyunculuk çalışmalarının bir araya gelmesiyle deneysel bir sahne çalışması yürütülmüş, melez bir gösterim yaratılmıştır.

Her ne kadar bulguların sorunsalların varlığı bahsedilen durumları ortaya çıkarmış olsa da bütün bulgular çalışmanın sunum değil 'süreç odaklı' (working progress) olduğunu kanıtlar niteliktedir. Başta belirtildiği gibi geçmişte gerçekleştirilen araştırmaların uzun soluklu olmamasının sebepleri derinlemesine incelenerek ders çıkarılması, bu çalışmaların sürdürülmesi elzemdir. Batıda metodoloji araştırma çalışmalarına tarihsel olarak bakıldığında uzun süreli ve akademik alt yapı iş birliklerinin yer aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ilerisi için Türkiye'de öncül olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ve yine aynı sebeple bu araştırmaların uzun soluklu olabilmesi için bir enstitü veya kurum çatısı altında antropologların, halk bilimcilerin, tiyatro araştırmacıları ve uygulaması yapan akademisyenlerinin bir arada bulunduğu disiplinlerarası ortak bir çalışma ekibi kurulması, Türkiye'deki tiyatro araştırmalarına yeni bir boyut

kazandıracaktır. Öte yandan benzer kültürel çalışmaların uzun soluklu olmasının yeni ve özgün metotların keşfinin, konvansiyonel tiyatro eğitimi veren okullarda yeni metodolojiyi içeren derslerin müfredata eklemlenmesinin, yalnızca oyuncular için değil, tiyatro sanatının başka dallarıyla ilgilenen herkes için farklı bakış açıları kazandıracak sonuçlar yaratması bakımından da önemli olduğu sonucuna varılmıştır.



KAYNAKLAR

- Albayrak, Nurettin. (1993). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt I*. İstanbul: M.E.B. Yayınevi.
- Altınay, F. Reyhan. (2017). Toplumsal Cinsiyet (gender) Bağlamında Türk Halk Müziğinde Ağıtlar ve Ağıtçı Kadınlar. *8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri-Müzik, Oyun ve Eğlence*.
- Amos, Dan Ben. (2006). Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru. (M. Ekici, Çev.). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I, Geleneksel Yayıncılık Ltd.*
- And, Metin. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, Metin. (2016). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, Metin. (2018). *Ritüelden Drama, Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, Antonin. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, Erman. (2011). Çukurova Aşıklık Geleneğinde Kadınlar. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Bölümü Makale Bilgi Sistemi No: 8929*.
- Artun, Erman. (2012). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Auslander, Philip. (2003). *Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies*. Londra: Routledge Publishing.
- Bali, Muhan. (1975). *Aşık Karşılaşmaları-Atışmalar II*. İstanbul: Türk Folklor Araştırmaları Cilt 16.
- Balkaya, Adem. (2013). Mekan Poetikasi Bağlamında Aşık Kahvehaneleri ve Aşık Üzerinde Kimi Fonksiyonları. *Turkish Studies Dergisi 8/1*.
- Barba, Eugenio. (1995). *Paper Canoe*. (R. Fowler, Çev.). Londra: Routledge Publishing.
- Barba, E. , Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı*. (A. Candan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başgöz, İlhan. (2012). *Türkülü Aşk Hikayeleri: Bir Gösterim Olarak*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Boratav, P. Naili. (1988). *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Brook, Peter. (2010). *Boş Mekân*. (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Candan, Ayşin. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Carlson, Marvin. (2013). *Performans - Eleştirel Bir Giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Craig, Gordon. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. (N. Sevin, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları

Çelikçapa, Ece. (2014). *Richard Schechner'in Performans Anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı. İstanbul.

Dede Korkut Hikayeleri. (2018). (A. Seçkin, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eliade, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Ü. Altuğ, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Eliade, Mircea. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (L. Arslan Özcan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Eliade, Mircea. (2018). *Şamanizm*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Ezici, Türel. (2016). Everyman Moralite Oyunu ve Semâ Ayininde Uzam-Zaman-Eylem Dramaturjisi. *1. Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildirileri*.

Ezici, Türel. (2018). Türk Halkının Kültürel Köklerinde İlk 'Oyun' Ustası Olarak Şaman ve Şaman Ayininde Performans Dramaturjisi. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri-Müzik, Oyun ve Eğlence*.

Fedakâr, Pınar. (2014). Besleyen Mi, Öldüren Mi: Türk Mitik Tasavvurunda Anne Arketipinin Antropomorfik Görünümleri. *Milli Folklor Dergisi Sayı 103*.

Grimes, Ronald, L. (2014). *The Craft Of Ritual Studies*. New York: Oxford University Press.

Grotowski, Jerzy. (1993). Tiyatro Bir Karşılaşmadır. *Mimesis Tiyatro Araştırma Dergisi Sayı:4*.

Günay, Umay. (1992). *Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güray, Cenk. (2017). Yezidilerin Dini Dans Gelenekleri. *8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri-Müzik, Oyun ve Eğlence*.

Feral, Josette. (2001). *Dresser un Monument a l'ephemere: Reconters Avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Editions Theatrales.

Innes, Christopher. (2013). *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*. (B. Güçbilmez, A. Kahraman, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Kalkan, Emir. (1991). *20. Yüzyıl Türk Halk Şairleri Antolojisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kershaw, Baz. (2015). *Radikal Performans*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi

Yayınları.

Kılıç, Cevdet, Arslan, Hilal. (2007) İslam Düşüncesinde Aşk Metafiziği. *E-Journal Of New World Sciences Academy Volume: 2 Number: 4*.

Kılıç, Yusuf, Eser, Elvan. (2018). Lohusalık Sendromu (al ana/alkarısı/albastı)'nın Eskiçağ Yakınoğu Toplumlarının Kültürlerindeki İzleri: Lilith Gerçeği. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi Sayı:5*.

Koerbin, P. (2012). Oral Tradition: *Pir Sultan Abdal: Encounters with Persona in Alevi Lyric Song*. ss.191-220. Columbia.

Korad Birkiye, Selen. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Yayınları.

Köksal, Behiye. (2012). *20. Yüzyıl Aşık Şiiri Geleneğinde Kadın Aşıklar*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Landis, K., Macaulay S. (2017). *Cultural Performance: Ethnographic Approaches To Performance Studies*. Londra: Palgrave Macmillan Publishing.

Lewis, Lowell J. (2013). *The Anthropology Of Cultural Performance*. New York: Palgrave Macmillan Yayınevi.

Miller, Judith G. (2007). *Ariane Mnouchkine*. New York: Routledge Publishing.

Montgomery, R. (2002). *The Idea(l) of the 'Group' In Radical Theatre: A Dramaturgical Analysis of Three American Theatre Groups of the 1960s*. (Doktora Tezi) University Of Canterbury, New Zealand.

Nutku, Özdemir. (1974). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Oida, Y, Marshall, L. (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Ö. Turhal de Chiara, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. Postacıoğlu Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Öcal, Oğuz M. (1996). Dede Korkut Boylarından 'Uşun Koca Oğlu Seğrek' Boyunun Tahlili. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi Sayı:3*.

Pavis, Patrice. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi- Tiyatro Dans Mim Sinema*. (Ş. Aktaş, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Propp, Vladimir. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). İstanbul: Bilim-Felsefe-Sanat Yayınları.

Radloff, Wilhelm. (2012). *Manas*. (N. Uğurlu, T. Andaç, Çev.). İstanbul: Örgün Yayınevi.

Richards, Thomas. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. (H. Yıldız, A. Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Roux, J. Paul. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Schechner, Richard. (2015). *Ritüelin Geleceği*. (Z. Ertan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Schechner, Richard. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge Publishing.

Özdemir, Sözer Şebnem. (2016). *Canlı Bir Deneyim Olarak Oyuncunun Sanatı ve Geleneksel Performans Sanatlarında İcra*. (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı. Ankara.

Tekerek, Nurhan. (2010). *Geçmişten Geleceğe, Oyundan Seyirciye*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Yayını No:1.

Tezcan, Mahmut. (2008). *Kültürel Antropoloji: Giriş*. Ankara: Maya Akademi.

Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. (1995). *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. New York: The Lewis Henry Morgan Lectures.

Ünlü, Aslıhan. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşına Kitaplar.

Wendy, James. (2013). *Törenselle Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi*. (S. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Wulf, Cristoph. (2009). *Tarihsel Kültürel Antropoloji*. (Ö.D. Sarısoy, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınevi.

Yardımcı, Mehmet. (2009). *Yaşamları, Sanatları ve Şiirlerinin Yorumlarıyla Aşıklarımız*. İzmir: Ürün Yayınları.

siir.gen.tr, erişim tarihi: 11.10.2018, erişim adresi:

https://www.siir.gen.tr/siir/p/pir_sultan_abdal/asli_nedir.htm.

bugraderci.blogspot.com, erişim tarihi: 19.11.2018, erişim adresi:

<http://bugraderci.blogspot.com/2013/05/tuva-turkleri-ve-kadim-turk-muzigi.html>

researchgate.com, erişim tarihi: 14.01.2019, erişim adresi:

https://www.researchgate.net/publication/321945913_TRADITIONAL_CULTURE_IN_THE_CAUCASUS_ASHIQ_MUSIC_AND_MULTICULTURAL_IDENTITIES_IN_NORTHERN_AZERBAIJAN

MalatyaTecde.net, erişim tarihi: 10.09.2019, erişim adresi:

http://www.malatyatecde.net/sayfa_oku.asp?id=58

EK1. Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyunu Beyan Eder (Orjinal Öykü)¹⁵

Oğuz zamanında Uşun Koca derler bir kişi vardı. Ömründe iki oğlu var idi. Ulu oğlunun adı Eğrek idi. Bahadır, deli, yahşi yiğit idi. Bayındır Han'ın divanına ne zaman istese varır, gelirdi. Beylerbeyi olan Kazan Han'ın divanında buna hiç kapı baca yoktu. Beyleri çığneyip Kazan'ın önünde otururdu. Kimseye iltifat eylemezdi.

Meğer hanım, gene bir gün beyleri çığneyip oturunca, Ters Uzamış derlerdi Oğuz'da bir yiğit var idi, dedi: Bre Uşun Koca Oğlu bu oturan beylerin her biri oturduğu yeri kılıcı ile, ekmeği ile almıştır. Bre sen baş mı kestin kan mı döktün, aç mı doyurdun, yalınca mı donattın dedi.

Eğrek: Bre Ters Uzamış, baş kesip kan dökmek hüner midir dedi.

Der: Beli hünerdir ya!

Ters Uzamış'ın sözü Eğrek'e kâr eyledi. Kalktı, Kazan Bey'den akın diledi. Akın verdi. Çağırttı, akıncı toplandı. Üç yüz mızraklı yiğit bunun yanına cem oldu. Meyhanede beş gün yeme içme oldu.

Ondan sonra şirüğüven kenarından Gökçe Deniz'e değin olan illeri yağmaladı. Ganimete doyum oldu. Yolu Alınca Kalesine uğramıştı. Kara Tekfur orada bir kuru yaptırmıştı. Uçanlardan kaz, tavuk, yürüyenlerden geyik, tavşan işte bu avluya doldurup Oğuz yiğitlerine bunu tuzak etmişti. Uşun Koca oğlunun yolu bu koruya uğradı. Korunun kapısını ufattılar, yaban, geyik, kaz, tavuk kırdılar, yediler içtiler. Atlarının eyerlerini aldılar, gemlerini çıkardılar.

Meğer Kara Tekfur'un casusu vardı, bunları gördü, gelip der: Bre Oğuz'dan bir bölük atlı geldi, korunun kapısını ufattılar, atlarının eyerlerini alıp gemlerini çıkardılar. Bre ne durursunuz dedi.

Altı yüz kara giyimli kafır bunların üzerine atıldılar, yiğitleri kırdılar. Eğrek'i tuttular. Alınca Kalesinde zindana attılar.

¹⁵ Dede Korkut Hikayeleri, a.g.e., s.155.

Kara kara dağlardan haber aştı, kanlı kanlı suların haber geçti, büyük Oğuz illerine haber vardı. Uşun Koca'nın ak otağı önünde kıyamet koıtu. Kaza benzer kızı gelini ak çıkarıp kara giydi. Uşun Koca oğul oğul diye akça yüzlü anası ile ağlaştılar, bozlaştılar.

Kemikli olanlar gelişir, kaburgalı büyür. Meğer hanım, Uşun Koca'nın küçük oğlu Seğrek iyi bahadır, alp, deli bir yiğit oldu. Bir gün yolu bir düğüne uğradı, kondular, yemek içmek ettiler. Seğrek mest oldu, dışarı ayak yoluna çıktı. Gördü ki öksüz oğlan bir çocukla çekişir. Bre n'oldunuz diye bir şaplak birine, bir şaplak birine vurdu. Eski dutun biti, öksüz oğlanın dili acı olur. Biri der: Bre bizim öksüzlüğümüz yetmez mi, bize niye vurursun? Hünerin var ise kardeşin Alınca Kalesi'nde esirdir, var onu kurtar dedi.

Seğrek der: Bre kardeşimin adı nedir?

Dedi: Eğrek'tir.

Dedi: Şimdi Eğrek'e Seğrek yakışır. Kardeşim sağmış, kaygılanmam, kardeşsiz Oğuz'da durmam. Kara gözümün aydını kardeş diye ağladı. İçeri sohıete girdi, destur diledi. Beylere hoş kalın dedi.

Atını çektiler, bindi, koşturdu anasının evine geldi. Alından indi, anasının dilini aradı. Seğrek burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş:

Der:

Kalkıp ana yerimden doğrudum

Yelesi kara kazılık atıma sıçrayıp bindim

Aykırı yatan Ala Dağ eteğine vardım

Kanlı Oğuz illerinde düğün dernek varmış, oraya vardım

Yemek içmek arasında ak boz atlı bir haberci geldi

Çok zamanmış Eğrek derler bir yiğit tutsakmış

Kadir Tanrı yol vermiş, çıkıp gelmiş

Ulu küçük kalmadı, o yiğide karşı gitti

Ana ben de varayım mı, ne dersin

dedi. Anası burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş :

Der:

Ağzın için öleyim oğul
Dilin için öleyim oğul
Karşı yatan kara dağın
Yıkılmıştı, yüceldi ahir
Akıntılı görklü suyun
Çekilmişti, çağladı ahir
Kaba ağacın, dal budağın
Kurumuştun, yeşerip göğerdin ahir
Büyük Oğuz beyleri izine varsa
Sen var, o yiğide yetiştiğinde
Ak boz atın üzerinden yere in
El kavuşturup o yiğide selam ver
Elini öpüp boynunu kucakla
Kara dağımın yükseği kardeş de
Ne duruyorsun oğul, yürü
dedi. Oğlan anasına söylemiş, görelim ne söylemiş:

Der:

Ana ağzın kurusun
Ana dilin çürüsün
Benim de kardeşim varmış
Kaygılınsam olmaz
Kardeşsiz Oğuz'da dursam olmaz
Ana hakkı Tanrı hakkı olmasaydı
Kara polat öz kılıcımı çekeydim
Gafillice görklü başını keseydin
Alaca kanını yeryüzüne dökeydim
Ana, zalim ana

dedi. Babası der: Yanlış haberdin oğul, kaçan giden senin ağabeyin değil, başkasıdır. Ak sakallı ben babanı ağlatma, ihtiyarcık olmuş ananı sızlatma dedi. Oğlan burada söylemiş, der:

Üç yüz altmış altı alp ava çıksa
Kanlı geyik üzerine kavga kopsa
Kardeşli yiğitler kalkar kopar olur

Kardeşsiz miskin yiğit
Ensesine yumruk dokunsa
Ağlayıp dört yanına bakar olur
Ela gözden acı yaşını döker olur
Ela gözlü oğlunuzu görünceye dek
Baba, hatun ana esen kalın
dedi. Anası atası: Yanlış haberdir, gitme oğul dediler.

Oğlan der: Beni yolumdan ayırmayın, ağabeyimin tutulduğu kaleye varmayınca, ağamın ölüsünü dirisini bilmeyince, öldü ise kanını almayınca Büyük Oğuz iline geleceğim yok dedi.

Ata ana ağlaşıp Kazan'a adam saldılar. Oğlan kardeşini andı gider, bize ne öğüt verirsin dediler.

Kazan: Ayağına at kösteğini vurun dedi.

Yavuklusu vardı, tez elden düğün dernek ettiler. Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdılar. Oğlanı gerdeğe koydular. Kızla ikisi bir döseğe çıktılar. Oğlan kılıcını çıkardı, kızla kendi arasına bıraktı. Kız der: Kılıcını gider yiğit, murat ver murat al, sarılalım dedi. Oğlan der: Bre kavat kız, ben kılıcıma doğranayım, okuma saplanayım, oğlum doğmasın, doğarsa on yaşına varmasın, ağamın yüzünü görmeyince, ölmüş ise kanını almayınca bu gerdeğe girersem dedi.

Ayağa kalktı, tavladan bir şahbaz at çıkardı, eyerledi. Giyimini giydi, diz bağını, kol bağını bağladı, der: Kız sen beni bir yıl bekle, bir yılda gelmezsem iki yıl bekle, iki yılda gelmezsem üç yıl bekle. Gelmezsem o vakit benim öldüğümü bilesin. Aygır atımı boğazlayıp aşımı ver, gözün kimi tutarsa, gönlün kimi severse ona var dedi. Kız burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş:

Der:

Yiğidim ben seni bir yıl bekleyeyim
Bir yılda gelmezsen iki yıl bekleyeyim
İki yılda gelmezsen üç dört yıl bekleyeyim

Dört yılda gelmezsen beş yıl, altı yıl bekleyeyim

Altı yol ayırdına çadır dikeyim

Gelenden gidenden haber sorayım

Hayır haber getirene at, kıyafet vereyim

Kaftanlar giydireyim

Şer haber getirenin başını keseyim

Erkek sineği üzerime kondurmayayım

Murat ver, murat al, öyle git yiğidim

dedi. Oğlan der: Bre kavat kızı ağabeyimin başına ant içmişim, döneceğim yok dedi.

Kız der: Kademi kutsuz gelin diyenece, arsız gelin desinler. Kayın atama, kayın anama söyleyeyim dedi. Söylemiş.

Kız der:

Atamdan yeğrek kayın ata

Anamdan yeğrek kayın ana

Develerin buğrası ürktü gider

Deveciler önünü aldı, döndüremez

Kara koç aygırın ürktü gider

Yılkıcılar önünü aldı, döndüremez

Ağıllarının koçları ürktü gider

Çoban önünü aldı, döndüremez

Ela gözlü oğlun kardeşini andı gider

Akça yüzlü gelinin döndüremez

Size malum olsun

dedi. Baba ana ah ettiler. Yerlerinden kalktılar oğul gitme diyerek. Gördüler, çare olmadı. Elbette o ağabeyimin tutulduğu kaleye varmayınca olmaz dedi. Babası anası: Sür oğul, uğurun açık olsun, sağ esen varıp gelesin geleceğin var ise dediler. Atasının anasının elini öptü, kara koç atına sıçrayıp bindi.

Geceyi gündüze kattı, at sürdü. Üç gün geceli gündüzlü at koşturdu. Dereşam'ın ucundan geçti. O kardeşinin tutulduğu koruya geldi. Gördü ki at çobanı kafirler kısarak güderler. Kılıç çekip altı kafir tepeledi. Davul çalıp kısrakları ürktü, getirip o koruya koydu.

Geceyi gündüze katmış, üç gün geceli gündüzlü at koşturmuş yiğit, gece gibi kara gözlerini uyku bürümüş yiğit, atının yularını bileğine bağladı, yattı uyudu.

Meğer kafirin casusu vardı, gelip Tekfur'a der: Oğuz'dan bir deli yiğit geldi, at çobanlarını öldürdü, kısrakları ürküttü getirip koruya koydu.

Tekfur der: Silahlı altmış adam seçin, varsınlar, tutup getirsinler dedi.

Altmış silahlı adam seçtiler, vardılar. Birdenbire altmış demir giysili kafir oğlanın üzerine geldiler. Giysilerin hıştırtısından, at çığırmasından, meğer yiğit aygır binerdi, hanım at kulağı tetikte olur, çekip oğlanı uyandırdı. Oğlan gördü ki bir alay atlı gelir, sıçradı, adı güzel Muhammed'e salavat getirdi. Atına bindi, kara kıyafetli kafire kılıç vurdu, bastı, kaleye koydu. Yine uykusunu yenemeyip, yerine varıp yattı uyudu. Yine atının yularını bileğine geçirdi.

Kafirler, sağ olanları, kaçarak Tekfur'a geldiler. Tekfur der: Tuu yüz kere : Altmış kişi bir oğlanı tutamadınız! Bu sefer yüz kafir oğlanın üzerine geldiler. Aygır yine oğlanı uyandırdı. Gördü kafirler saf bağlamış geliyorlar. Oğlan kalktı, atına bindi. Adı güzel Muhammed'e salavat getirdi. Kafire kılıç vurdu, bastı, kaleye tıktı. Atını döndürdü, gene menziline geldi. Uykusunu yenemedi, tekrar yattı uyudu. Atının yularını yine bileğine geçirdi. Bu kere at oğlanın bileğinden boşandı, kaçtı.

Kafirler yine Tekfur'a geldiler, Tekfur der: Bu defa üç yüz varın dedi. Kafirler der: Varmayız! Kökümüzü keser, hepimizi kırar dediler.

Tekfur der: Ya nice eylemek gerek? Varın o tutsak yiğidi çıkarın getirin. Tekmeleyenin kıçını boynuzlayan yırtar. At verin giyim verin dedi.

Geldiler Eğrek'e dediler: Yiğit sana Tekfur himmet eyledi. Şurada bir deli yiğit yolcunun yolakçının, çobanın çoluğun ekmeğini alır, tut o deliyi öldür, seni koyverelim, var git dediler. Hoş ola dedi.

Eğrek'i zindandan çıkardılar, saçını sakalını yoldular, bir at, bir kılıç verdiler. Üç yüz kafiri

ona yoldaşığa verdiler. Oğlanın üzerine geldiler.

Üç yüz kafir geniş yerde durdular. Eğrek der: Hani o deli yiğit? Uzaktan gösterdiler.

Eğrek der: Gelin varalım dedi, turalım.

Kafirler der: Tekfur'dan buyruk sana oldu, sen var.

Eğrek der: İşte uyuyor, gelin varalım.

Kafirler der: Hay ne uyuması, koltuğu altından bakar. Kalkar bize geniş ovayı dar eder dediler.

Der: Şimdi ben varayım, elini ayağını bağlayayım, sonra siz gelirsiniz. Sıçradı, kafirler arasından çıktı, at sürüp bu yiğidin üzerine geldi. Atından indi, yularını bir daha iliştirdi. Baktı gördü ki ayın on dördüne benzer bir mahbub, ela gözlü genç yiğit burçak burçak terlemiş uyuyor. Gelenden gidenden haberi yok. Dolandı, başı ucuna geldi. Gördü ki belinde kopuzu var, çıkarıp eline aldı söylemiş, görelim hanım ne söylemiş:

Der:

Kalkıp yerinden doğrulan yiğit

Yelesi kara kazılık atına sıçrayıp binen

Arku Beli, Ala Dağ'dan gece aşan

Akıntılı görklü suyu delip geçen

Gurbete gelen yatar mı olur

Bencileyin ardından ak ellerini bağlatarak

Domuz damında yatar mı olur

Ak sakallı babasını

Ak pürçekli anasını

Ağlatıp bozlatır mı olur

Ne yatarsın yiğit, gafil olma

Görklü başını kaldır yiğit

Ela gözünü aç yiğit

Kadirin verdiği tatlı canını

Uyku bürümüş yiğit

Ardından kollarını bağlatma

Ak sakallı babanı, ihtiyarcık ananı ağlatma

Ne yiğitsin, Büyük Oğuz ilinden gelen yiğit

Yaradan hakkı için kalkıver
Dört yanını kafir sardı, belli bil

dedi. Oğlan sıçradı ayağa kalktı, kılıcının kabzasına yapıştı ki bunu vura. Gördü ki elinde kopuz var, der: Bre kafir, Dedem Korkut'un hürmetine kopuzu çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı ağam başı için seni iki pare kılardım dedi. Çekti kopuzunu elinden aldı. Oğlan burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş.

Der:

Alaca Sabah yerimden kalktığım kardeş için
Ak boz atlar yormuşum kardeş için
Kalenizde tutsak var mıdır kafir, de bana
Kara başım kurban olsun kafir sana
dedi. Ulu kardeşi Eğrek burada söylemiş, görelim hanım ne söylemiş.

Der:

Ağzın için öleyim kardeş
Dilin için öleyim kardeş
Kalırdan kopardan yerin sorar olsam ne yerdür
Karanlık gece içinde yolu arasan umudun nedir
Büyük alem tutan hanınız kim
Kavga günü önden at tepen alpiniz kim
Yiğit senin baban kim
Alp erin erden adım saklaması ayıp olur
Adın nedir yiğit
dedi. Bir daha söylemiş.

Der:

Develerimi güdünce saravağım mısın
Kara koçumu güdünce yılkcım mısın
Ağılımı güdünce çobanım mısın
Kulağımda çınlayan naibim misin
Beşiğinde koyup gittiğim kardeşiğim misin
Yiğit de bana

Kara başım kurban olsun bugün sana
dedi. Seğrek burada büyük kardeşine söyledi.

Der:

Karanlık gece içinde yolu arasam umudum Allah
Büyük alemi tutan hanımız Bayındır Han
Kavga günü önden at tepen alpimiz Salur Kazan
Babamın adını sorarsan Uşun Koca
Benim adım sorar olsan Seğrek
Kardeşim varmış adı Eğrek
dedi. Bir daha söyledi.

Der:

Develerini güdünce saravağınım
Kara koçunu güdünce at çobanınınım
Beşikte koyup gittiğin kardeşinim
dedi. Büyük kardeşi Eğrek burada söylemiş, görelim hanım nasıl söylemiş:

Der:

Ağzın için öleyim kardeş
Dilin için öleyim kardeş
Er mi oldun, yiğit mi oldun kardeş
Garipliğe kardeşini aramağa
Sen mi geldin kardeş

dedi. İki kardeş kucaklaşarak görüştüler. Eğrek küçük kardeşinin boynunu öptü, Seğrek de ağasının elini öptü. Karşı yakadan kafirler bakışırılar. Derler: Güreştiler mi ola? Belki bizimki yener dediler. Gördüler ki kucaklaştılar, görüştüler, kazılık atlara biniştiler. Kara giysili kafire at sürdüler, kılıç yürüttüler. Kafiri bastılar, kırdılar, kaleye döndüler. Gelip yine o koruya girdiler. Kısraqları dışarı çıkardılar, davlumbaz çalıp kısraqları önlerine kattılar. Dereşam suyunu at tepip geçtiler. Geceyi gündüze kattılar, Oğuz'un serhaddine yetiştiler.

Kanlı kafir elinden kardeşciğini tutup aldı. Ak sakallı babasına muştucu gönderdi, babam bana karşı gelsin dedi. Uşun Koca'ya haberci geldi. Muştuluk, gözün aydın, oğulların ikisi

birlikte sağ esen geldi dediler. Uşun Koca işitip şad oldu. Gümbür gümbür davullar çalındı. Altın, tunç borular ttrld. O gün alaca büyük otağlar dikildi. Attan aygır, deveden buğra, koyundan ko kesildi. Uşun Koca Bey, oğullarına karşı geldi. Attan indi, oğlanları ile kucaklaştı, görüştü. Hoş musunuz, esen misiniz oğullar dedi. Gnlg altınlı odasına geldiler. Şadlık, yemek içmek oldu. Büyük oğluna da güzel bir gelin getirdi. İki kardeş birbirine sağdıç oldu. Gerdeklerine koşup girdiler, murada maksuda eriştiler.

Dedem Korkut gelip boy boyladı, soy soyladı:

Evvel ahir, uzun yaşın ucu ölüm

Ölüm vakti geldiğinde arı imandan ayırmasın

Gnahınızı Muhammet Mustafa'nın yüzü suyuna bağışlasın

Amin diyenler didar görsün hanım hey!

EK2. Uşun Koca Oğlu Seğrek Gösterim Metni

1. Oyuncu:

Burası bir meydandır gelenlere merhaba,
Hoş geldiniz göz üstüne divanına merhaba,
Evini rahatını bırakmış gelmiş dostlar,
Hepinize merhaba.

2. Oyuncu:

Bu gelenek gemiye benzer kaptanına merhaba,
Limana çıkmaktır niyetimiz rüzgarına merhaba,
Eşini dostunu bırakmış gelmiş dostlar,
Hepinize merhaba.

2. Oyuncu:

Sazın sözün gam ve kasavetin yeri Sivas'tır toprağım,
Abdurrahman'dır adım,
Beşer divanından konar göçerim,
Hele söyle aşık essahtan Berker mi yoksa merkep mi diyelim.

1. Oyuncu:

Yedi cihan harbetti memleketim Çanakkale'de,
İsmim Berker Mehmet'tir sahip çık diline,
Boşa belagat yapma sen sözlerimi belle,
Hikayeyi masal diye yedirtme.

2. Oyuncu:

Eğri kılıç kınında paslanır,
Dertsiz Berker sazın arkasına saklanır,
En doğru hikayeyi,
Ahanda bu aşık anlatır.

1. Oyuncu:

Benim dilim kılıçtan keskindir,
Derdim senin sözünden eskidir,
Abdurrahman çene çalma boş yere,
Hikayenin husn-i talili bendedir.

1. Oyuncu: Değerli dostlar, değerli hocalarımız.

2. Oyuncu: Hoşgeldiniz sefalar getirdiniz.

1. Oyuncu: Bugün burada birlikte olmamıza vesile olan Sercan hocamıza...
2. Oyuncu: Aziz geleneğin atası, hikayemizin yaratıcısı Dede Korkut'a...
1. Oyuncu: Şükranlarımızı sunarız efendim.
2. Oyuncu: Ey Yaran-ı Memduh-ı safa, olasınız gam hanesinden cüda, Allah hiç kimseye gam vermesin, kesindi ola fermanımız, neşrolsun destanımız.
1. Oyuncu: Ne kadar aç kalsan kuru nan yemeniz biz, layibi güllaç, sükker-i helva, kahve-i yemen, tiryak-i dühan içeriz.
2. Oyuncu: Bulursanız içeriz, bulamazsanız vazgeçeriz. On sekiz bin alem derler bu dünyanın hepsi, mağripten maşrika adsız yer olmaz. Her yerin her şehrin bir hikayesi var. Araba benzin ilen aşık ise alkış ilan... (Alkış)
1. Oyuncu: Gaz gazınan, baz bazınan..
2. Oyuncu: Alaca tavuk, çil horozunan..
1. Oyuncu: Oyuncu çıkmış meydana sazınan...
2. Oyuncu: Sohbet eder elfazınan...
1. Oyuncu: Delikanlı genç kızınan...
2. Oyuncu: Kaş oynatır gözünen...
1. Oyuncu: Begayet cilve nazınan...
2. Oyuncu: Aziz dinleyicilerin müsaadesi ile başlıyoruz...
1. Oyuncu: Oğuz zamanında Uşun Koca derler bir kişi var imiş. Uşun Koca'nın iki oğlu var imiş. Büyük oğlu Eğrek; cesur, deli ve yakışıklı bir yiğit imiş. Bayındır Han'ın sohbetine ne zaman istese gider, beyler beyi olan Kazan'ın divanına katılır, öbür beyleri çiğneyip Kazan'ın önünde otururdu.
2. Oyuncu: Bir gün Eğrek, yine beyleri çiğneyip oturunca Ters Uzamış derlerdi Oğuz'da bir yiğit var idi, der: Bre Uşun Koca oğlu bu oturan beyler her biri oturduğu yeri kılıcı ile, ekmeği ile almıştır. Sen baş mı kestin kan mı döktün, aç mı doyurdun, çıplak mı giydirdin?
1. Oyuncu: Bre Ters Uzamış baş kesip kan dökmek hüner midir?
2. Oyuncu: Evet hünerdir ya!
1. Oyuncu: Ters Uzamış'ın sözü Eğrek'e çok dokundu. Kalktı, Kazan Bey'den akın diledi. O da akın verdi. Üç yüz yiğit mızraklı Eğrek'in yanına asker oldu.
2. Oyuncu: Meyhanede beş gün yedi içti üç yüz yiğit, sonra vurdular kendilerini yollara. Şirgüven kenarından, Gökçe denize, yediler içtiler, doyurdular karınlarını.
1. Oyuncu: Yolu gide gide biter mi? Eğrek'in yolu taa Alınca kalesine ulaşmış. Yiğitlerin bu akını Kara Tekfur'u endişeye düşürmüş, tuzak kurmak için bir koruya

kaz tavuk ne varsa doldurmuş.

2. Oyuncu: Koruya gelen Eğrek ile yiğitler korunun kapısını ufalttılar, yediler içtiler mest oldular. Ama Tekfur bu, biliyordu Oğuz'un zaafını. Casusu koştu haber etti.

1. Oyuncu: Bre ne durursunuz hadi tam zamanıdır. Altı yüz adam hoop atıldı yiğitlerin üzerine, kestiler, biçtiler yiğitleri, Eğrek'i alıp Alınca kalesine esir ettiler.

2. Oyuncu: Kara kara dağlardan haber aştı, kanlı kanlı sularından haber geçti, kudretli Oğuz ellerine haber vardı. Uşun Koca'nın evinin önünde bir feryattır koptu. Uşun Koca ile hanımı yasa boğuldu.

1. Oyuncu: Her kemikli gelişir, kaburgalı büyür. Zaman aktı gitti, Uşun Koca'nın küçük oğlu Seğrek büyüdü. İyi, cesur, alp, deli bir yiğit oldu.

2. Oyuncu: Bir gün Seğrek'in yolu bir düğün derneğe uğradı. Kondular, yediler içtiler. Ahh Seğrek, o kadar içti ki sarhoş oldu. Dışarı ayak yoluna çıktı. Baktı ki öksüz oğlanın biri kavga ediyor.

1. Oyuncu: Bre ne yapıyorsunuz, ne diye kavga edersiniz deyip tokadı yapıştırır.

2. Oyuncu: Eski dutun biti, öksüzün dili acı olur derler. Bakın ne demiş a dostlar.

1. Oyuncu: Öksüz'e el kaldıracığına, ağabeyin Alınca kalesinde tutsaktır. Git onu kurtar.

2. Oyuncu: Bre sen ne dersin? Peki nedir ağabeyimin adı?

1. Oyuncu: Eğrek.

2. Oyuncu: Şimdi Eğrek'e Seğrek yakıştır. Kardeşim sağmış, kaygılanmam, kardeşsiz Oğuz'da durmam. Kara gözümün aydını kardeş diye ağladı. İçeri sohbeta girdi, destur diledi. Beylere hoş kalın dedi.

1. Oyuncu: Diyip atlamış atına, gitmiş anasının yanına...

2. Oyuncu: Gitmiş gitmesine de elim gitmiyor...

1. Oyuncu: Yapılmaz şimdi ayıp...

2. Oyuncu: Söylesem tesiri yok, sussam gönül razı değil... (Bağlama'nın ucuna para asılır)

1. Oyuncu: Aldın mı ağzının payını?

2. Oyuncu: Aldım ya. Nerede kalmıştık? Siz söyleyin nerede kalmıştık? (Oyuncu dinleyicilerden birine sorar, eğer seyirci doğru cevabı verirse sazı ona uzatır) Buyurun siz devam edin. (Eğer yanlış cevap gelirse, dışarıdan biri 'Âşık sen daha iyi bilirsin' cevabını verir)

1. Oyuncu: Bırak oyun oynamayı artık. Seğrek varır anasının evine... Görelim bakalım ne söylemiş:

2. Oyuncu: Kanlı Oğuz illerinde düğün dernek varmış, oraya vardım. Yemek içmek arasında ak boz atlı bir haberci geldi. Çok zamanmış Eğrek derler bir yiğit tutsakmış. Doğru mudur ana?

1. Oyuncu: Al gömlek gizlenmezmiş oğul. Doğrudur ya. Seğrek şöyle bir doğrulmuş, bakın ne demiş:

2. Oyuncu:

Ana ağzın kurusun

Ana dilin çürüsün

Benim de kardeşim varmış kaygılsam olmaz

Kardeşsiz Oğuzda dursam olmaz

Ah, ana zalim ana

Ne diye yalan söyledin bana.

1. Oyuncu: Baba girmiş araya... Yanlış haberdur oğul, kaçan giden senin ağabeyin değil, başkasıdır, ak sakallı ben babanı ağlatma, ihtiyarcık olmuş ananı sızlatma.

2. Oyuncu:

Üç yüz altmış altı alp ava binse

Kanlı geyik üzerine kavga kopsa

Kardeşli yiğitler kalkar bir olur

Kardeşsiz zavallı yiğidin ensesine yumruk dokunsa

Ağlayarak dört yanına bakar olur

Ela gözden acı yaşını döker olur

Ela gözlü oğlunuzu görünceye kadar

Bey baba, hatun ana esen kalın

Yol göründü bana.

1. Oyuncu: Yanlış haberdur, gitme oğul dediler. Anne baba sarıldı oğullarının boynuna. Ama ne fayda. Seğrek inat eyledi bir kere.

2. Oyuncu: Sakın ha beni yolundan ayırmayın, ağabeyimin tutulduğu kaleye varmayınca, ağabeyimin ölüsünü dirisini bilmeyince, öldü ise kanını almayınca Oğuz eline gelmem dedi.

1. Oyuncu: Ana baba yüreği durur mu? Kalktılar Kazan Bey'ine gittiler. Dediler bizim oğlan kardeşini andı, kalktı peşine gider. Bize ne öğüt verirsin Bey'im?

2. Oyuncu: Ayağına at kösteğini vurun. Yavuklusu vardı, acele düğün dernek edin.

1. Oyuncu: Bunun üzerine attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kestiler. Oğlanı gelinin odasına koydular. Kız ile ikisi bir döşeğe çıktılar. Oğlan kılıcını

çıkardı kız ile kendi arasına koydu.

2. Oyuncu: Ben kılıcımla doğranayım, okumla vurulayım, oğlum doğmasın, doğarsa on yaşına varmasın, ağabeyimin yüzünü görmeyince, ölmüş ise kanını almayınca bu gelin odasına girersem.

1. Oyuncu: Ayağa kalktı. Ahırdan bir at çıkardı, eyerledi. Giyimini giydi. Diz bağı, kol bağı bağladı. Der: Kız sen beni bir yıl bekle, bir yılda gelmezsem iki yıl bekle, iki yılda gelmezsem üç yıl bekle, gelmezsem o vakit benim öldüğümü bilesin, aygır atımı boğazlayıp aşımı ver, gözün kimi tutarsa, gönlün kimi severse ona var.

2. Oyuncu: Vefalı gelin bakın ne demiş:

Yiğidim ben seni bir yıl

Bir yılda gelmezsen iki yıl

İki yılda gelmezsen üç dört yıl bekleyeyim

Dört yol ayırımına çadır dikeyim

Gelenden gidenden haber sorayım

Hayır haber getirene kaftanlar giydireyim

Şer haber getirenin başını keseyim

Erkek sineği üzerime kondurmayayım

Murat ver murat al öyle git yiğidim.

1. Oyuncu: Seğrek hazırlanırken Baba ve Ana çıkageldiler. Yerlerinden kalktılar oğul gitme diyerek, gördüler çare olmadı. Ağabeyimin tutulduğu kaleye varmazsam edemem dedi. Babası anası; sür oğul, uğurun açık olsun, sağ esen varıp gelesin geleceğin var ise dediler. Babasının anasının elini öptü, kara atına sıçrayıp bindi.

2. Oyuncu: Seğrek'in yolculuğu işte burada başlıyor a dostlar.

1. Oyuncu: Hikâye sermest etti etkiledi beni, böyle yormamıştır bu saz beni.

2. Oyuncu: Neden öyle dedin a dost!

1. Oyuncu: A dost bilmez misin bu dünya fanidir amma, payımı almadan elim gitmez sazıma. (Bağlama'nın ucuna para asılır)

2. Oyuncu: Aldın mı payını!

1. Oyuncu: Aldım almasına ama ayak sende...

2. Oyuncu: Seğrek geceyi gündüze kattı. Şirgüven'in kenarından Gökçe denize geçti. Acıkmadan susamadan uyumadan üç gün üç gece at koşturdu. Dağları tepeleri aştı, sonunda Dereşam'ın kenarından da geçti ve ağabeyinin tutulduğu koruya geldi.

1. Oyuncu: Gördü ki Tekfur'un adamları kısrağın güdüyorlar. Kılıç çekip altı adamı tepeledi. Davul çalıp kısrağın ürktü getirip o koruya soktu.

2. Oyuncu: Geceyi gündüze katmış, üç gün geceli gündüzlü at koşturmuş Seğrek'in gözlerini uyku bürüdü, atının yularını bileğine bağladı, yattı uyudu.

1. Oyuncu: Ahh bu Tekfur yok mu Tekfur. Her yerde casusu var imiş. Çıkmış bir tanesi Tekfur'un karşısına dikilmiş, demiş:

2. Oyuncu: Oğuz'dan bir deli yiğit geldi, altı adamımızı öldürdü, kısırakları ürküttü, getirip koruya soktu.

1. Oyuncu: Ne diye korkup durursun. Seçin altmış asker salın üzerine getirin sürüye sürüye.

2. Oyuncu: Altmış demir giyimli asker gizlice oğlanın üzerine geldiler. Giyim hıştırtısından, at kıpırdamasından. Oğuz atının kulağı tetikte olur, çökerek uyandırdı Seğrek'i.

1. Oyuncu: Oğlan gördü ki bir alay atlı geliyor. Sıçradı adı güzel Muhammed'e salavat getirdi. Atına bindi, kara elbiselilere kılıç vurdu, kaleye tıktı.

2. Oyuncu: Yine uykusu ağır bastı yerine varıp yattı. Gene atının yularını bileğine bağladı.

1. Oyuncu: Seğrek'ten kaçanlar Tekfur'a vardılar. Tuu size yüz kere. Bir adamı sürüyemediniz. Gönderin yüz atlıyı.

2. Oyuncu: Bu sefer yüz asker oğlanın üzerine geldiler. Atı yine oğlanı uyandırdı. Gördü ki askerler saf bağlamış geliyorlar. Adı güzel Muhammed'e yine salavat getirdi, kılıç çaldı, kaleye tıktı.

1. Oyuncu: Atını döndürdü, gene konaklama yerine geldi. Uykusu ağır bastı, tekrar yattı uyudu. Atının yularını yine bileğine bağladı. Ama bu kez atı bileğinden kurtuldu, kaçtı gitti.

2. Oyuncu: Kaçan askerler yine Tekfur'a dadandı. Dedi bu kez üç yüz askerin kuşandırın, yollayın, tepeleyin, getirin.

1. Oyuncu: Askerler dedi yook. Varmayız, bu herif bu kez kökümüzü keser, hepimizi biçer.

2. Oyuncu: Ne yapmak lazım o zaman?

1. Oyuncu: Buldum!

2. Oyuncu: Nedir?

1. Oyuncu: Varın getirin o esir yiğidi. Tekmeleyenin karnını boynuzlayan yırtar. At verin ona giyindirsin, kuşandırın. Salın üzerine.

2. Oyuncu: Geldiler Eğrek'e dediler: Tekfur sana himmet eyledi. Şurada bir deli gelenden geçenden haraç, çoluğun çocuğun elinden ekmeğini alıyor. Tut o deliyi

öldür. Seni bırakalım.

1. Oyuncu: Pekala dedi yiğit Eğrek.

2. Oyuncu: Eğrek'i zindandan çıkardılar. Saçını sakalını tıraş ettiler. Bir at, bir kılıç ve üç yüz askeri onun emrine verdiler. Oğlanın üzerine geldiler.

1. Oyuncu: Üç yüz asker açıkta durdular. Eğrek der: Bre ne durursunuz orada. Gelin tepeleyelim. Bakın işte uyuyor.

2. Oyuncu: Emir sana geldi Eğrek. Var git önden biz de peşinden. Hem öyle uyuduğuna bakma. Kalkar, doğrulur, bize ovayı dar eder.

1. Oyuncu: O zaman ben önden gideyim. Ona bu ovayı dar edeyim. Baktı gördü ki ela gözlü genç yiğit boncuk boncuk terlemiş uyuyor, gelenden gidenden haberi yok. Dolandı başı ucuna geldi. Gördü ki belinde kopuzu var. Çıkarıp eline aldı söylemiş, görelim bakalım ne söylemiş:

Gafil olma güzel başını kaldır yiğit

Ela gözünü aç yiğit

Kadiri verdiği tatlı canını uyku bürümüş yiğit

Pazusundan kollarını bağlatma

Ak sakallı babanı ihtiyarcık ananı ağlatma

Ne yiğitsin kudretli Oğuz dinden gelen yiğit

Yaradan hakkı için kalkıver

2. Oyuncu: Oğlan sıçradı kalktı. Kılıcının sapına yapıştı ki bunu vursun. Gördü ki elinde kopuz var. Der: Bre herif Dedem Korkut kopuzu hürmetine çalmadım, eğer elinde kopuz olmasaydı ağabeyimin başı için seni iki parça ederdim dedi. Çekti kopuzu elinden aldı. Oğlan burada söylemiş, görelim bakalım ne söylemiş:

Sabah erken yerimden kalktığım kardeş için

Ak boz atlar yormuşum kardeş için

Kalenizde esir var mıdır söyle bana

Kara başım kurban olsun sana

1. Oyuncu: Büyük kardeşi Eğrek burada söylemiş, görelim bakalım ne söylemiş :

Memleketini doğum yerini sorar olsam neresidir

Karanlık gece içinde, yolu kaybetsen ümidin nedir

Büyük sancak tutan hanınız kim

Kavga günü önden at tepen alpınız kim

Yiğit senin baban kim

Adın nedir yiğit

Beşikte koyup gittiğim kardeşciğim misin

Yiğit söyle bana

2. Oyuncu: Seğrek burada büyük kardeşine cevap verdi:

Büyük sancak tutan hanımız Bayındır Han

Savaş günü önden at tepen alpımız Salur Kazan

Babamın adını sorarsan Uşun Koca

Benim adım sorar olsan Seğrek

Kardeşim var imiş adı Eğrek

1. Oyuncu: Büyük kardeşi Eğrek burada söylemiş, görelim bakalım nasıl söylemiş:

Ağzın için öleyim kardeş

Dilin için öleyim kardeş

Er mi oldun yiğit mi oldun kardeş

Gurbete kardeşini aramağa sen mi geldin kardeş

2. Oyuncu: İki kardeş kucaklaşa kucaklaşa görüştüler. Eğrek küçük kardeşinin boynunu öptü. Seğrek de ağabeyinin elini öptü. Karşı yakadan askerler bakıyorlar.

Derler: Güreştiler galiba, belki bizimki yener dediler.

1. Oyuncu: Gördüler ki kucaklaştılar, görüştüler, cins atlara biniştiler. Kara elbiseli askere at sürdüler, kılıç yürüttüler. Dereşam suyunu at tepip geçtiler. Geceyi gündüze kattılar, Oğuz'un hudut boyuna yetiştiler.

2. Oyuncu: Uşun Koca'ya haberci geldi. Müjde, gözün aydın, oğulların ikisi beraber sağsalim geldi. Baba işitip şad oldu. Gümbür gümbür davullar çalındı. Altın tunç borular öttürüldü. O gün alaca büyük otağlar dikildi.

1. Oyuncu: Artan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kesildi. Baba oğullarını karşıladı. Attan indi, oğulları ile kucaklaşa kucaklaşa görüştü. İyi misiniz, esen misiniz oğullar dedi.

2. Oyuncu: Gölgeliği altınlıca odaya geldiler. Eğlence, yemek içmek oldu. Büyük oğlana da güzel gelin getirdi. İki kardeş birbirine sağdıç oldular. Murada maksuda eriştiler.

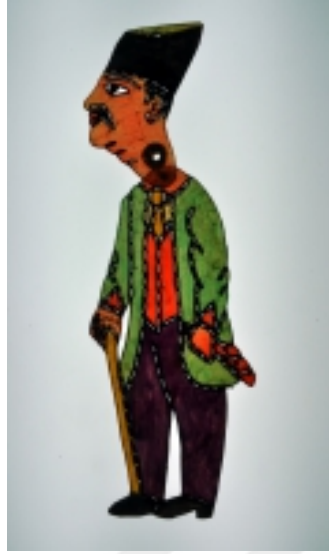
1.2. Oyuncu: Evvel ahir uzun, yaşın ucu ölüm. Dinleyenlerin ömrü huzur, emek verenlerin ruhu şad olsun. Bugünkü tatlı sohbet, dertlere derman olsun. Dedem Korkut'un da ruhu pür-ü pak olsun.

1.2. Oyuncu: Hoşgeldiniz dostlar, hoşçakalın dostlar X 3

EK3. Figürler



Anne



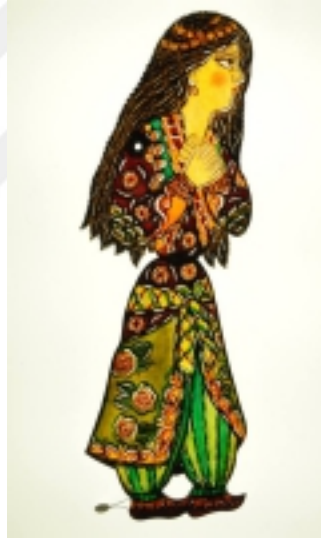
Baba



Çocuk



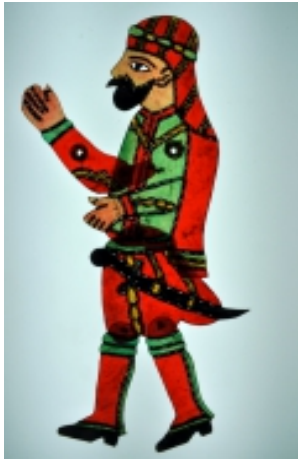
Eğrek



Gelin



Kazan Beyi



Seğrek



Tekfur



Tekfur'un Askeri



Ters Uzamış



Eğrek ile Segrek

Yazan: Dede Korkut

Uyarlayan-Yöneten: Sercan Özınan

Yönetmen Yard.: Ömer Faruk Çiçek

Oyuncular: Abdurrahman Merallı, Berker Mehmet Korkmaz

Afiş-Kostüm: Rabia Kıp



Sanat Çalışması/Proje Danışmanı
Prof. Dr. Türel Ezici



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

EK5. Kostüm Çizimleri



EK6. Çevre Düzeni



Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Arena Sahnesi



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Sayı : 35853172-100
Konu : Sercan ÖZİNAN Hk.

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Enstitünüz Tiyatro Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencilerinden N14154133 No'lu **Sercan ÖZİNAN**'ın, **Doç. Dr. Türel EZİCİ** danışmanlığında yürüttüğü "**Aşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ve Bir Uygulama**" isimli çalışma Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **08 Ocak 2019** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Rahime Meral NOHUTCU
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <https://belgedogrulama.hacettepe.edu.tr> adresinden 600e96fd-a6a1-49f3-b77c-cb8895dc740b kodu ile erişebilirsiniz.
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- í Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- í görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- í başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- í atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- í kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- í bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

13.09.2019

(İmza) Adı SOYADI

Sercan ÖZİNAN
S. ÖZİNAN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Aşıklık Geleneğinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi ve Bir Uygulama

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

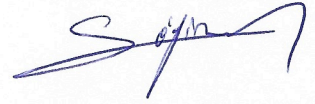
Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
02/09/2019	172	263441	13/09/2019	18	1166238270

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 13/09/2019)

İmza
Sercan ÖZİNAN



Öğrenci No.: N14154133

Anasanat/Anabilim Dalı: Tiyatro

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof.Dr. Türel EZİCİ



Proficiency in Art Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : The Tradition Of Ashiq From The View Of Theatre Anthropology And A Practic

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

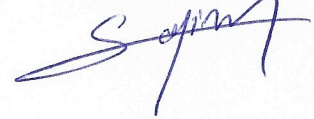
Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
02/09/2019	172	263441	13/09/2019	18	1166238270

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 13/09/2019)

Signature
Sercan ÖZİNAN



Student No.: N14154133

Department: Theater

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof.Dr. Türel EZİCİ



YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

O Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾

O Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren Ay ertelenmiştir. ⁽²⁾

O Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

13.09.2019

 (İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Serkan ÖZİNAN

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezele ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

