

# HECE

## TÜRK TİYATROSU ÖZEL SAYISI

### CİLT-1

#### HECE DERGİSİ ÖZEL SAYILARI

- 1- TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜ
- 2- TÜRK ŞİİRİ
- 3- AHMET HAMDİ TANPINAR
- 4- TÜRK ROMANI
- 5- DİRİLİŞ VE SEZAI KARAKOÇ
- 6- ELEŞTİRİ
- 7- EDEBİYAT DERGİSİ VE NURİ PAKDİL
- 8- HAYAT, EDEBİYAT, SİYASET
- 9- BÜYÜK DOĞU VE NECİP FAZIL KISAKÜREK
- 10- ÇOCUK EDEBİYATI
- 11- HAREKET VE NURETTİN TOPÇU
- 12- MEKTUP
- 13- NÂZİM HİKMET
- 14- CAHİT ZARİFOĞLU
- 15- MEHMED ÂKİF ERSOY
- 16- MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME
- 17- YAHYA KEMAL BEYATLI
- 18- ŞEHİRLERİN DİLİ
- 19- CEMİL MERİÇ
- 20- YERLİLİK
- 21- RASİM ÖZDENÖREN
- 22- GEZİ
- 23- KEMAL TAHİR
- 24- MEDENİYET
- 25- MUHAMMED İKBÂL
- 26- İSLÂM MEDENİYETİ
- 27- ORHAN KEMAL
- 28- BATI MEDENİYETİ
- 29- PEYAMİ SAFA
- 30- GÜNLÜK
- 31- ALİYA İZZETBEGOVİÇ
- 32- DİJİTAL/SAYISAL KÜLTÜR
- 33- AHMET HAŞİM
- 34- AFRİKA
- 35- SABAHATTİN ALİ
- 36- TÜRK EDEBİYATINDA POLEMİKLER
- 37- ÖMER SEYFETTİN
- 38- KARL MARX
- 39- AKİF İNAN
- 40- DENEME
- 41- ALAEDDİN ÖZDENÖREN
- 42- SANAT
- 43- DOSTOYEVSKI
- 44- KUDÜS
- 45- SAİT FAİK
- 46- MİTOLOJİ
- 47- İSMET ÖZEL
- 48- TÜRK SİNEMASI
- 49- OĞUZ ATAY
- 50- BİYOGRAFİ
- 51- MUSTAFA KUTLU

# İÇİNDEKİLER

## SUNUŞ /7

### GİRİŞ

**Ahmet Keskin**, Yâr Bana Bir Eğlence Medet!:

Bireysel ve Toplumsal Tekâmülün Dir(i)lik-Düzenlik Sahnesi Olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu, **10**

**Bünyamin Aydemir**, Modern Türk Tiyatrosunun İnşasında Osmanlı Kurucu Dinamikleri, **35**

**Alemdar Yalçın-Orçun Aydoğdu**, Tiyatro Edebiyatı Açısından Naum Efendi Tiyatrosu, **45**

**Prof. Dr. Ayşegül Yüksel ile Türk Tiyatrosu Üzerine**, Konuşanlar: Nurtaç Ergün Atbaşı, Koray Üstün, **76**

**Prof. Dr. Dikmen Gürün ile Türk Tiyatrosu Üzerine**, Konuşan: Nurtaç Ergün Atbaşı, **80**

**Nurhan Tekerek**, Cumhuriyet Dönemi Tiyatromuzu Besleyen Kaynaklar:

Tanzimat'tan Günümüze, Kentten Kıra Klasik Batı Tarzı Tiyatro ve Geleneksel Tiyatromuz, **84**

**Bilal Demir**, Telif, Çeviri ve Adaptasyon Tartışmaları: Türk Tiyatrosunda Dilin ve Metnin Dönüşüm Süreci, **101**

**Hilmi Zafer Şahin ile Türk Tiyatrosu Üzerine Söyleşi**, Konuşan: Nurtaç Ergün Atbaşı, **116**

## 2. BÖLÜM: GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

**Ezgi Metin-Basat**, Bir Arayüz Olarak Kutsal ve Dünyevi Arasında Karagöz Oyunları, **124**

**Hüseyin Aytuğ Çelik**, Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Teknik Dönüşümü, **134**

**Çağla Yılmaz**, Perdenin Arkasında Bir Ömür: Karagöz'ü Bugüne Taşıyanlar veyahut Karagöz Ustalığının Yarını, **151**

**Nazlı M. Ümit**, Türk Kukla Tiyatrosunda Batılılaşma Etkisi: Karagöz Üzerine Tiyatro-İkonografik Bir İnceleme, **166**

**Gülnoz Çetinkaya**, Halk Hikâyesinden Gölge Tiyatrosuna: Karagöz Oyununda Ferhat İle Şirin Anlatısının Dönüşümü, **188**

**Pınar Karataş**, Geçmişten Günümüze Orta Oyunu ve Etkileri. **195**

**Gürkan Korkmaz**, Dramatik Köy Seyirlik Oyunlarında Hakikatin Performatif Üretimi ve Psikik Gerçeklik, **218**

**Yücel Özdemir**, Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarında Pitoresk Estetik, **233**

**İlayda Yıldırım**, Hayal'in Perdesinde Üç Katmanlı Mekân: Ankara Karagöz Müzesi, **252**

## 3. BÖLÜM: DÖNEMLER, İSİMLER, ESERLER

**Eren Ekinci**, Tanzimat Tiyatrosu'nda Kültürel Dirijizm, Güdümlü Modernleşme, **262**

**Burak Armağan**, Şairlik, Şuur ve Körlük: Aydın Figürünün İnşası Bağlamında Şinasi'nin Şair Evlenmesi, **275**

**Abide Doğan**, Ünlü Bir Tarihinin Oyunu: *Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî*, **280**

**Murat Koç**, Siyasi Hürriyet ve Fert Hürriyeti Bağlamında Namık Kemal'in Tiyatrolarına Bir Bakış, **287**

**veysel Şahin**, Namık Kemal'in Tiyatro Anlayışı Bağlamında *Vatan Yahut Silistre*, **303**

**Sibel Bulut**, Ahmet vefik Paşa Uyarlamaları Örneğinde "Kültür Planlaması"

ve "Yeniden Yazım" Yöntemi Olarak Uyarlama, **318**

**İnci Enginün**, Türkçede Shakespeare, **332**

- Ayşe Demir**, Ahmet Mithat Efendi Tiyatrosu Üzerine Bir Değerlendirme, **340**
- Can Şahin**, Türk Edebiyatı Tarihi İçin Bir Düzeltme:  
Ahmet Mithat Efendi'ye İsnat Edilen *Derebeyleri* Ahmet Münif'in mi?, **345**
- Oğuz Arıcı**, *Sergüzeşt-i Perviz*: Osmanlı'nın Trajik Çağında Tragedyanın Sergüzeşti, **357**
- Emir Ali Şahin**, Direktör Âli Bey, **371**
- Yasin Yavuz - Salim Çonoğlu**, Türk Seyircisi Önünde Oynanan İlk Mensur Dram: *Ecel-i Kazâ* ve Politik Söylemi, **381**
- Oğuzhan Karaburgu**, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Millî Tiyatro Anlayışı ve Tarihi Tiyatroları, **388**
- Can Şen**, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Finten* Piyesine "Ucube" Odaklı Bir Bakış, **396**
- Selçuk Atay**, *Tezhib-i Ahlâk ve Telâhuk-i Efkâr*: Rezaizâde Ekrem'in Tiyatro Evreninde Uyum ve Adaptasyon, **404**
- Macit Balık**, Ara Nesil'de Tiyatro, **412**
- Bilge Ercilasun**, Tiyatro, Sahne Sanatları ve Halit Ziya, **421**
- Esra Sazyek**, İbsen'in *Nora*'sından Cenab Şahabeddin'in *Bedia*'sına: *Köreb'e*de "Yeni Kadın" Figürü, **437**
- Rahim Tarım**, Mehmet Rauf'un Tiyatro Anlayışı, **451**

## II. Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu

- Mustafa Dere**, Stendhal'in Düşünceleri Etrafında Hüseyin Suad'ın *Kirli Çamaşırlar* Piyesinde Kıskaçlık, **461**
- Müjde Şamiloğlu**, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Tiyatrolarında Bulvar Komedi Etkisi, **470**
- Bilgin Güngör**, Toplumcu Türk Tiyatro Edebiyatının Doğuşu: İki Oyun Örneği, **478**
- Merve Akbaş**, Sahnede "Levs", Mahfillerde Polemik: Şehabettin Süleyman ve *Çıkılmaz Sokak* Piyesi, **492**
- Gonca Bingöl**, Tahsin Nâhid Tiyatrosunda Kadın Temsilleri, **499**
- Berkay Şen**, İkinci Meşrutiyet Döneminde Türkçü Tiyatro, **506**
- Diñçer Atay**, II. Meşrutiyet Devri Türk Tiyatrosu'nda Namık Kemal'in ve  
*Vatan Yahut Silistre* Piyesinin İzini Sürmek, **516**
- Egemen Ozan Sönmez**, Şairin Sahneye Teşrihi:  
Mithat Cemal Kuntay'dan Bir Tarihi Tiyatro Örneği Olarak "Kemâl", **524**

## 1923-1940 Dönemi Türk Tiyatrosu

- Emrah Seferoğlu**, Türk Tiyatrosunda Türsel Eşik:  
Okuma Tiyatrosu (Closet Drama) Bağlamında Metin Üretim Biçimleri, **539**
- Bünyamin Aydemir**, Erken Cumhuriyet'te Dirijist Kültür Rejimi ve Tiyatronun Araçsallaştırılması, **559**
- M. Fatih Kanter**, Reşat Nuri Cünteğin'in İlk ve Son Sığınağı: Tiyatro, **570**
- Erdem Dönmez**, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatroları, **580**
- Nedim Saban**, Halide Edib Adıvar'ın Tiyatrocu Kimliği, **586**
- Halil İbrahim Yücel**, Atatürk Dönemi (1923-1938)  
Türk Tiyatrosunda İnkılâp Temsilleri ve Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*'i, **593**
- Diñçer Apaydın**, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Patronaja Dair Tuhaf Bir Cösterge:  
Mediha Mithat Ömer'in *En Son Fırçalar* Piyesi, **603**
- Eyyüp Akyüz**, Kavuk Devrilirken: Musahipzade Celâl Oyunlarında Toplumsal Çöküşün Sosyolojisi, **608**
- Arda Korkmaz**, Vedat Nedim Tör'ün *Kör* Piyesinde Çok Sesli Söylem, **616**

**Alperen Kınık**, Musahipzade Celal'in Tiyatro Eserlerinde Folklor, **633**

**Alev Sınar Uğurlu**, Aka Gündüz'ün Cumhuriyet Dönemi'nde Yazdığı Tiyatro Eserleri, **644**

**İsmail Kekeç**, Romancının Sahneyle İmtihani: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Tiyatro Serüveni ve Sanat Mücadelesi, **653**

**Cihan Atakul**, Nâzım Hikmet Ran Tiyatrosu ve Politik Tiyatro, **659**

#### 1940 Sonrası Türk Tiyatrosu

**Ali Göçer**, Necip Fazıl Tiyatrosu'nda Mistik Gerilim, **667**

**Cemile Görhan**, Oyun İçinde Oyun: William Shakespeare'in *Hamlet* ve

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* Adlı Tiyatrolarında Çerçeve Anlatım Tekniği, **682**

**Turhan Koç**, Bir Toplumcu Tiyatro Oyunu Olarak *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*, **696**

**Haluk Öner**, Güzel Kötülüğün Sahnesi: Nahid Sırrı Örik Tiyatrosunda Arzu ve Çözümle, **708**

**Asena Yağmur Çelik Zongur**, *Cölgeler*'de Sermaye Türlerinin Çatışması, **713**

**Halide Şeyma Kuzgun**, Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Ev* Adlı Oyununda Toplumsal Ahlak ve İtibarın Çöküşü, **720**

#### 1960 Sonrası Türk Tiyatrosu

**Zeynep Nur Tiryaki Korkmaz**, Türler Arası Bağlamında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiir ve Tiyatroları, **727**

**Murat Gür**, Cevat Fehmi Başkut'ta Geleneksel ve Modern Değerlerin Çatışması: Büyük Şehir ve Küçük Şehir, **735**

**M. Doruk Kandemir**, Cevat Fehmi Başkut Oyunlarında Bürokrasi, Toplum ve Değişen Hayat, **745**

**Fatih Sakallı**, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi* Oyunu, **753**

**Gonca Gökalp Alpaslan**, Modern Türk Tiyatrosunda Gölge Oyunları, **763**

**Barkın Burak Bingöl**, Kore Savaşı'nın Türk Tiyatrosuna Yansımaları, **778**

**Ali Kurt**, Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı ve Komedi Oyunları:

*Kristof Kolomb'un Yumurtası* Bağlamında Bir Çözümleme, **786**

**Gökçen Sevim**, Töre ve Namus Söylemi: Necati Cumalı Tiyatrosunda Baskı ve Direniş, **801**

**Ertan Yıldırım**, Türk Tiyatrosunun Bilge Kalem: Haldun Taner, **814**

**Ertan Örgen**, Oyun Yazarı Adalet Ağaoğlu ve Kozadaki Toplum, **825**

**Önder Çakırtaş**, Ulusal Bir Shakespeare mi?: Orhan Asena'nın Tiyatro Poetikasında Mit, Tarih ve Dönüşüm, **835**

**Zuhal Eroğlu Koşan**, Yaşamdan Kurmacaya: Orhan Asena'nın Oyunlarında Tarihî Kişiler, **847**

**Ahmet Can**, Yaşama ve Topluma Çetin Altan Tiyatrosuyla Bakmak, **858**

**Sümeyye Samat Beyaztaş**, Aziz Nesin Tiyatrosunda Toplumsal Eleştiri, **868**

**Mehmet Güneş**, Türk Edebiyatında Nehir Tiyatro, **878**

**Tuba Kırış**, Absürt Tiyatro Örneği Olarak *Canlı Maymun Lokantası*, **885**

**Ferda Atlı**, *Akümülatörlü Radyo*'da Karakterlerin İç Dünyası, **899**

**Arif Yılmaz**, Recep Bilginer'in Tiyatroları ve Tiyatro Anlayışı, **909**

**Mustafa Karadeniz**, Orhan Kemal'in Oyunlarında Melodramatik Unsurlar, **925**

## SUNUŞ

Edebiyat müfredatı *Poetika*'yla *Poetika* da tiyatroyla başlar.

Bugün klasik anlamda sınırlar çizmenin zor olduğu yazınsal türlerin temelinde “etkili ve güzel söz söyleme” pratiğinin yattığı düşünüldüğünde tiyatroyu temel bir tür olarak değerlendirmek abartı olmayacaktır. Bu durumda tiyatroyu sadece bir performans sanatı olarak tanımlamak, türe en büyük haksızlıktır.

Batılılaşma tesirindeki Türk edebiyatını ele alan edebiyat tarihleri incelendiğinde bir edebî tür olarak tiyatroya hak ettiği vurgunun yapıldığını görebiliyoruz aslında. Öyleyse neden bugün tiyatro metinleri, yalnızca sahne icra metni olarak görülüyor? Bu sorunun pek çok cevabı var: romanın birincil tür olarak görülmesi, roman yazarlarının nicelik olarak üstünlüğü, kültürel sermayenin öncelikli pazarlaması... İhaleyi romana yıkmak gibi bir derdimiz yok ancak bugünün edebiyatında romanın gölgesinin -şir de dahil- tüm türler üzerine düştüğü açık.

Gelinen noktada tiyatro okunmuyor, izleniyor.

Güncel yazınsal pratiklerimizde tiyatro okumanın yerini başka başka işler almışsa da tarih, edebiyat tarihi türün yazınsal bir metin olarak varlığının yadsınılamayacağını ortaya koyuyor. Bu sayının amacını da bu noktadan değerlendirmenizi isteriz. Kökleri asırlara uzanan sahne sanatlarımız ve iki asra yaklaşan metin esaslı tiyatro geleneğimiz, bizi yeniden tiyatroya okumaya çağırıyor.

\*\*\*

Günlük hayattaki davranışlardan aile düzenine, tarihsel bilgiden duygu farkındalığına uzanan işlevsel yükleriyle XIX. yüzyıl edebiyatını sırtlayan tiyatro, XX. yüzyılda da benzer işlevlerle araçsallaştırılmışsa da biriken miras, usta kalemlerin elinde farklı dil, içerik ve biçimlerle iyi metinlerin doğuşunu sağlamış; bugün hem dramaturji hem de okuma pratiği açısından okurunu tatmin edecek bir dağarcığımız oluşmuştur. Elinizdeki özel sayıda, bu birikime dair eleştirel ve tarihsel okumalardan oluşan yazılara ağırlık verilerek tiyatronun bir edebî tür olarak yeniden gündeme gelmesi amaçlanmıştır. Sözlü kültür üzerinden ilerlediği için ancak derlemeler sayesinde günümüze ulaşan geleneksel tiyatro metinlerinden, okuruna ulaşamadığı için basılmayan bugünün “tekst”lerine kadarki süreçte tiyatro tarihini kuran pek çok metne dair değerlendirmelere yer verilmiştir. İzlekler ve kuramlar odağında kaleme alınan yazar odaklı metin okumalarının yanı sıra Türk tiyatrosunu sahne, eğitim, eleştiri alanlarında da emek veren isimler üzerine yazılarla da Türk tiyatrosunun farklı cephelerine dair yazılar da özel sayıda yer almıştır. Bu noktada derginin hacminden dolayı edebiyat odaklı yazılar kadar panoramik bir çerçeve sunulamadığının farkında olduğumuzu da ifade etmek isteriz. Maddi manevi büyük fedakarlıklarla Anadolu’yu karış karış gezerek Türk sahnesini ayakta tutan oyuncular kadar sahne arkasında verdikleri emekle oyunun izleyicilerle buluşmasına katkı sunan tüm tiyatro emekçilerini de saygıyla anıyor, selamlıyoruz.

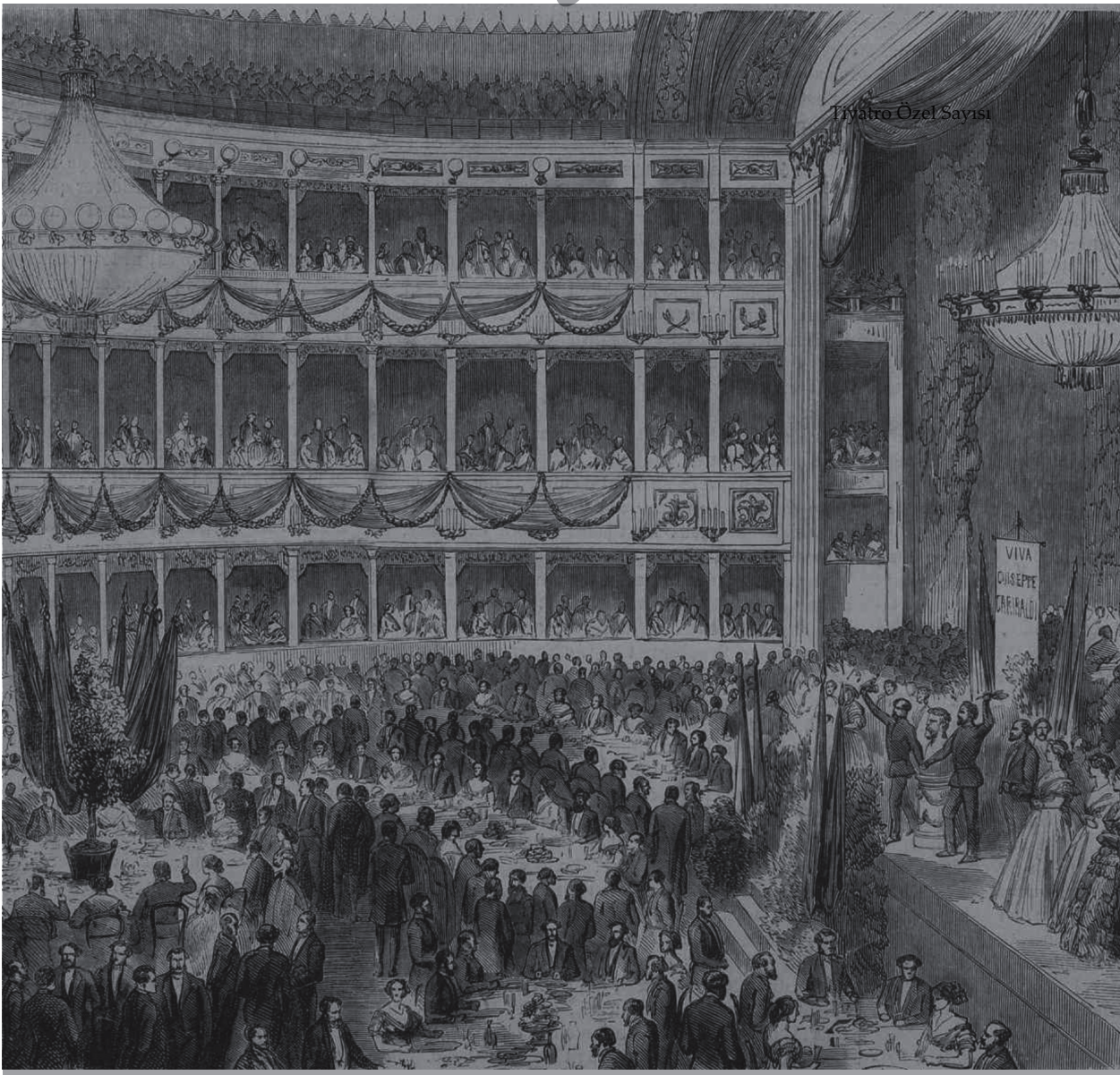
Türk tiyatro tarihinde iz bırakan metinlere yönelik değerlendirmeler ve sahne faaliyetleriyle Türk tiyatrosu için emek veren isimler için hazırlanan çalışmaların yanı sıra tiyatronun sahne ve metin dışındaki bağlamlarda emek veren isimlerine odaklanan, tiyatronun evrenselliğini vurgulayan, farklı coğrafyalardaki tiyatro faaliyetlerinden bahseden ve tiyatro araştır-

malarında yönteme dair bir bakış açısı öneren yazılara yer vererek tiyatro çalışmalarının farklı sahalarını da kapsama dahil etmek istedik.

İki yılı aşan hazırlık sürecinde çok kişiden destek aldık. Özellikle alışmalarına Tiyatro Anasanat Dalı çatısı altında devam eden araştırmacılara ve Türk tiyatrosuna emek veren oyunculara ulaşmamız konusunda bize katkı sunan Prof. Dr. Bünyamin Aydemir, Muharrem Ergün ve Nedim Saban'a; syleşileriyle tiyatronun dn ve bugününe dair değerlendirmelerini bizimle paylaşan araştırmacı ve sanatçılara; özel sayı kapsamında açtığımız Soruşturma'ya yanıt vererek geleceğin tiyatro araştırmacıları için çok değerli bir kaynak bırakan oyun yazarlarına, çalışmalarıyla Türk tiyatrosuna ışık tutan tüm yazarlara ve Bibliyografyayı hazırlayan şura Tayran, Gonca Bingöl, Semanur Gönül, Ayşe Ertürk ve Aytuğ Kargı'ya çok teşekkür ederiz.

Son olarak elinizdeki özel sayı, mer Faruk Ergezen'in desteği olmasaydı böyle geniş bir kapsamla hazırlanamazdı. Başta Ömer Faruk Ergezen, Hece Yayın Kurulları ve Âtıt Bedir olmak üzere elli bir sayıdır Türk Edebiyatı araştırmalarına katkı sunan tüm HECE ailesine çok teşekkür ederiz. Bu vesileyle HECE'nin 53. Özel sayısının Ahmet Midhat Efendi zerine hazırlandığını da duyurmak isteriz.

Doç. Dr. Koray stn  
Doç. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı



BÖLÜM- I

GİRİŞ



Ahmet Keskin<sup>1</sup>

## **YÂR BANA BİR EĞLENCE MEDET!: BİREYSEL VE TOPLUMSAL TEKÂMÜLÜN DİR(İ)LİK-DÜZENLİK SAHNESİ OLARAK GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU**

Görünen perdedir ammâ verâsın bilmede maksûd

Cihâna îtimâd etme hemen zıll ü hayâl anla

.....

Bu hayâl-i âlemi gözden geçirmektir hüner

Nice karagözleri mahvetti sûret perdesi

### **Giriş**

Geleneksel Türk tiyatrosu insanın varoluşsal deneyimlerini gelecek kuşaklara aktarmada geleneksel bilginin çok özel ve esteteze edilmiş, oyun ve mizahla bütünleştirilmiş rafine ve stratejik örneklerini içerir. Bu tiyatro geleneği, köy seyirlik oyunlarında izlerini gördüğümüz ilksel örneklerinden başlayarak günümüze kadar ulaşan tüm formlarında insanın, var oluşun en temel meselelerini işleyen dinamik bir gelenekler bütünü olarak yapılandırılmıştır. Diğer geleneksel folklor türleri gibi geleneksel Türk tiyatrosu formları da “varlık-yokluk”, “iyi-kötü”, “kaos-kozmos” benzeri diyalektik unsurlar “oyun”laştırılarak aktarılır. Varoluşun, yaşamın, birlikte yaşamanın temel gereklilikleriyle insanın arkaik ve güncel kaoslarına karşı sorun üretme anlayışıyla diğer geleneksel formlarda olduğu gibi bu eğlence ve oyun odaklı türlerin temelinde de bilginin üretimi, muhafazası ve yeni kuşaklara aktarımı temel işlevler arasındadır. Bireyin ve toplumun tekâmül ettirilerek mümkün olabildiğince sorunsuz bir dirlik (hayat, yaşayış, sağlık, varlık, geçim, huzur) ve dirilik (varoluş, canlılık, zinde olma) anlayışıyla bu formlarda yer alan geleneksel bilgi örüntüleri felsefeden sosyolojiye, antropolojiden filolojiye, estetikten psikolojiye kadar her alanı kapsayan bir derinliğe ve kompozisyona sahiptir. Arkaik dönemlerdeki doğayla birlik, bütünlük ve mücadele ile uyum içinde yaşamda kalma stratejilerinin yeni dönemlerde ortaya çıkan yeni bireysel ve toplumsal temel konularla bütünleştirilerek sahneye aktarıldığı geleneksel Türk tiyatrosu bu bakımdan bireyin ve toplumun tekâmülünün dirlik, dirilik ve düzenlik sahnesi olarak yaşamış ve yaşamaya da devam etmektedir.

Bu özellikleri dikkate alındığında geleneksel Türk tiyatrosu evrenin, varlığın ve oyunun antropolojik, kültürel, ontolojik ve teolojik anlamlarını bütüncül ve derinlemesine inceleyen modern kuramsal yaklaşımlar için dikkat çekici bir saha olarak belirir. Bu bakımdan geleneksel tiyatro formlarının bütününde dikkat çeken, ritüelin kutsalla, bireyin toplumla ve tüm bunların tekâmül odağındaki düzenle olan ilişki ve etkileşimleri bağlamında mitik, teolojik ve felsefi yönlerini, bütüncül biçimde ele almak gerekir. Geleneksel Türk tiyatrosunun “kozmetik düzen”in ve “kutsal oyun”un “büyülü sahnesi”ndeki görünümünü bu noktadan ele alabilmek için çizilecek teorik ve terminolojik genel çerçeveyi takiben konu önce gele-

<sup>1</sup> Doç.Dr., Samsun Üniversitesi.

neksel Türk tiyatrosu formları örnekleminde genelleyici açıdan, devamındaysa konuyu tüm yönleriyle ve çarpıcı bir şekilde değerlendirmeyi mümkün kılan karagöz özelinde kapsamlı biçimde ele alınmıştır.

### 1. “Kozmik Düzen”, “Kutsal Oyun” ve “Büyülü Sahne” Bağlamında Tekâmül Epistemolojisine Giriş

İnsanlık ve kültür tarihini insanın evrendeki bilgi edinme, var olabilme amacıyla gerçekleştirdiği “anlamlandırma” yolculuğu bağlamında bir tekâmül arayışının tarihi olarak da ele almak mümkündür. İlsel dönemlerden itibaren anlam arayışlarına bağlı çabalarında kendini çoğu zaman yeni kaosların içinde bulan insan, varlığı ve yaşamı anlamlandırabilmek, onu yaşanabilir, öngörülebilir bir düzene, yani “kozmos” a çevirebilmek için sonu gelmeyen deneyişlerine bağlı olarak türlü yeni keşiflerde bulunmayı sürdürmüştür. Doğanın yıkıcı güçlerine direnirken bir yandan da ona uyum sağlamaya çalışan insan, bu süreci kendi varoluşsal sancularıyla birleştirmiştir. Asırlar boyunca bu arayışını, doğayla kurduğu güçlü bağ ve sahip olduğu “sınır bilgisi” sayesinde uyum içinde sürdürmeyi yeğlemiştir. Asırlar süren tekâmül mücadelesinin ardından ulaştığı günümüzde insanın kadim sınır bilgisini hızla yitirmeye ve doğayla olan hayati bağlarını zayıflatmaya, tarih boyunca yaptığından çok daha fazla dikkatsiz ve yoğun biçimde meylettiği görülmektedir.

Bu paradoksal ilerleyiş, insanın geçmişe göre çok daha geniş bilgi ve deneyimlere sahip olmasına karşın yeni kaoslara, krizlere sahip olmasını da beraberinde getirmiştir. Bir başka ifadeyle sözde insanmerkezlilik ya da insanmerkezcilik -yaygın ve yanlış adlandırılan/anlamlandırılan ifadesiyle hümanizm- ve teknoloji yoluyla modern çağların insana vadettiği “steril” ve “sorunsuz” bir yaşamın inşa edilebileceği illüzyonu günümüzde bütün insanlığı ilgilendiren ciddi ve temel sorunların da kaynağına dönüşmüştür. Bu bağlamda makinalarla, tüketim odaklı yaşam biçimleri ve konfor alanlarıyla idealize edilen bu illüzyonla varlığın temel sorunlarının ve belirsizliğin, en eski adıyla “kaos” un bütünüyle ortadan kaldırılacağı düşüncesi çağın en ciddi problemlerinden birine evrilmiştir. Bahsedilen “sorunsuzluk” ve “mükemmellik” düşüncesi ilk bakışta cazip görünse de bunun büyük ve tehlikeli bir “illüzyon” olduğu insanlık tarafından gün geçtikçe daha iyi anlaşılmaya başlanmıştır. İnsana “sorunsuz” acısız, pürüzsüz ve steril bir hayatın mümkün ve arzulanabilir olduğu illüzyonuyla sürekli mutlu olmayı, her şeyi kontrol altında tutmayı, hastalıkları, yaşlanmayı ve hatta ölümü sistemin dışına atmayı vadeden rasyonel akıl, insanı aslında devasa bir anlamsızlığa sevk etmiştir (Chul Han, 2022). Modern insan karşısına çıkan en ufak bir krizde (kaosta) bunalıma girerken geleneksel öğretiler ontolojik bir ihtar olarak kaos olmadan kozmosun kurulamayacağını, kriz olmadan tekâmülün gerçekleşmeyeceğini türlü yollarla, “nefesinin yettiğince” hatırlatmaya devam etmektedir.

İnsan, evrenin devasa boşluğu içinde kendi varoluşunu konumlandırmak, bireysel ve toplumsal bir nizam inşa edebilmek için tarih boyunca çeşitli yollar aramıştır. Tekâmül yolculuğunda pek çok şeyi doğadan ve evrenden taklit yoluyla öğrenen insan için bu taklit ve canlandırma biçimlerinin en eski görünümünde “oyun” ve “oynama” merkezi bir konumda bulunmuştur. İnsan ve toplum yaşamı içinde antik çağlardan günümüze kadar oyun ve tiyatro

böylece, başlıca estetik üretim/canlandırma alanlarından birine dönüşmüştür. İnsanlık tarihindeki mücadele, sınanma, uyum, başarı ve erginlik gibi olguların yerleşikliği, oyunu ve oynamayı insan ve toplum için bir gerçeklik olarak doğurup geliştirmiştir. Tabiatdaki, evrendeki rollerine uyum sağlayabildiği ölçüde başarabilen, mücadele edebilen, kazanabilen, erginlenebilen insan ve onun meydana getirdiği toplum; cesaret, beceri, bilgi, dayanıklılık, mücadele ile biçimlenen, temelde dünyanın düzeniyle ve buna yönelik kutsal bilgiyle derin bir bağ içinde bulunmuştur. Bu anlayışla kutsal oyun temelinde ritüeller, bunlardaki mücadeleler, erginlenme süreçleri, biçimleri, insanın yaşamının, bireyin ve toplumun selametinin de yegâne güvencesi olarak değer kazanmıştır. Arkaik inanış, tören ve uygulamalardan halk anlatılarına kadar çeşitli alanlarda oyun ve ibadet temelli kültürel kalıntılar olarak değerlendirilen sınav, müsabaka ve erginleşme odaklı unsurların tümü, doğanın akışı içinde insanın ve toplumun kaos ve kozmos, iyilik ve kötülük arasında kısacası tekâmül ekseninde gelişen mücadelesinin örnekleri olmuştur. “Hakikat arayışı”nın en temel, arkaik ve belki de en saf araçlarından birinin oyun (ludus) olduğu kabulüyle, *Homo ludens* (oynayan insan) yaklaşımında oyunu sadece sıradan bir eğlence veya boş zaman aktivitesi olmanın ötesinde kutsal olanın tecelli ettiği bir eylem olarak değerlendiren Johan Huizinga, kültürün oyunun içinden, ayrıca oyun biçiminde doğduğunu ve bu oyunların toplumun değerlerini sembolik olarak yeniden ürettiğini savunur. Oyunun kutsal ve ilk eylem olarak insanın “oynayan” bir varlık şeklinde ürettiği kültürün de temelini oluşturduğu düşüncesine temellendirdiği kuramında oyunun en yüce niteliğini “düzen yaratması” olarak belirler. Buna göre sıradan hayatın dışında yer alan, kendine has kuralları olan, maddi bir çıkar gütmemekle birlikte sonunda soyut ya da somut mutlaka bir kazancın, kazanç sağlayanın bulunduğu bağlamlar yaratan oyunun en eski görünümünde arınma, düzen ve tekâmül esastır. Çünkü “mümkün olduğu için uygun olan”la “mümkün olmadığı için uygun olmayan” arasındaki sınır, insan zihni tarafından ancak uygarlığın ilerleme süreçleri içinde ve tekâmül anlayışı odağında zamanla çizilebilmiştir. “Kutsal” ve “düzen yaratan” eylemler olarak oyun böylece -ilksel dönemlerden günümüze kadar- eksik, kusurlu ve son derece karmaşık niteliklere sahip olan varlığa, evrene, yaşama, insana geçici, sınırlı bir mükemmellik getirmesi bakımından tüm insani-kültürel faaliyetlerin de temelini yerleşmiş olmaktadır (Huizinga, 2006).

Eylemlerin ve söylemlerin gündelik hayattan mekân olarak ayrılmasıyla oyun ve sahne, gündelik çevreden fiziken ve düşünsel olarak da bilinçli biçimde soyutlanmış olur. Her kutsal eylemin ilk özelliğinde -tıpkı ibadette, büyüde ve hukuksal yaşamda da olduğu gibi- “tahsis edilmiş soyut bir alanın sınırları içinde cereyan eden” oyunda da yerin ve zamanın basit kapsamını aşan bir “kutsal alan yaratılır. Biçim ve işlev açısından her biri özel bir oyun alanı olan arena, sihirli daire, sahne, perde, mahkeme vb. alanlar bu bakımdan bilindik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalar, “tahsis edilmiş”, çevresine parmaklık çekilmiş, ayrılmış, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir. Bu sınırları çizilmiş alanla -Huizinga’nın tabiriyle “büyülü daire”- sınırları belli, geçici fakat kusursuz bir “kozmos” yaratılır. İnsan, kendi çizdiği bu dairenin içine girdiğinde, dışarıdaki kaotik dünyayı dondurarak kendi kurduğu kusursuz kozmosun kurallarını işletmeye başlar. İnsanlar oynamak için yere bir daire çizerler, bir sahne

kurular veya bir hayal perdesi gererler. Evrendeki ürkütücü “belirsizlikler”le başa çıkmada oyunun ve “eğlence”nin tuttuğu yeri en çarpıcı biçimde ortaya koyan isimlerden biri olarak Johan Huizinga böylece, sıradan hayatın dışına çıkılarak kurulan “büyülü dairesel alanlar” olarak sahnenin, aslında evrendeki kaosa karşı insanın kurduğu ilk geçici “kozmoslar” (mükemmel düzen) olduğunu savunur. Dışarıdaki o “acımasız”, kaotik ve kurlsız dünya bu çizginin dışında bırakılır (Huizinga, 2006).

Bu büyüdü dairenin, sahnenin, perdenin içinde yaşanan serüvenleri daha iyi anlamlandırmak içinse Joseph Campbell’ın insanlığın evrensel mitik öykülerinden hareketle biçimlendirdiği *Kabramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserindeki görüşleri devreye girer. Campbell, dünyadaki tüm arkaik anlatıların, masalların, ritüellerin aslında tek bir ana hikâyenin varyasyonları olduğunu öne sürer. Kahraman çıktığı yolda alışılmış dünyasından (cehalet/illüzyon) ayrılarak bilinmeyen bir âleme yöneldiği yolculuğunda çeşitli sınavlar verirken sayısız kaosa yüzleşir. Yaşadığı aydınlanmayı (hakikate ulaşma) takiben erginlenmiş, tekâmül etmiş bir birey olarak yurduna, toplumuna geri döner. Joseph Campbell bu doğrultuda, *Kabramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde, dünya üzerindeki tüm mitolojilerin, dinî anlatıların ve destanların aslında tek bir evrensel şemaya (monomitos) dayandığını ortaya koyar. Campbell’ın çizdiği bu dairesel yolculukta kahraman sıradan dünyadan ayrılarak yaşadığı doğaüstü veya içsel sınavlarla yüzleşeceği o yolculuğunun sonunda elde ettiği bilgiyle eski benliğini öldürmek suretiyle erginlenmiş olur. Campbell, bu yolculuğun sadece mitsel çağlarda kalmadığını, bunun insanın kendi ruhsal tekâmülünü tamamlaması için her devirde yeniden yaşanabilen/yaşanması gereken ontolojik bir zorunluluk olduğunu belirtir (Campbell, 2010). Bu durum, oyun ve oyun elbisesiyle beliren eğlence düzleminde geleneksel tiyatro türlerinin ve burada yer alan her bir unsurun biyolojik, fizyolojik, psikolojik, sosyokültürel boyutlarıyla, bireyin ve toplumun tekâmül yolculuğu olarak da ele alınmasına imkân verir.

Gerçekten de oyun ve tiyatro türleri bağlamında özellikle de geleneksel tiyatro türleri dikkatle incelendiğinde, bunların kültür ve inanış unsurlarıyla iç içe geçmiş biçimde, bireyin ve toplumun tekâmülü merkeze alınarak sistemleştirildiğini ortaya koyan pek çok unsur görülür. Gülmenin, taklidin, maskenin ve oyunun ardında insanın kendi hakikatiyle, toplumsal varlığıyla, kaoslarıyla kurduğu derin diyalog içinde gülme, taklit ve abartı aracılığıyla belirginleşen bu teatral evren, bireyin kendi zaaflarıyla yüzleşmesini sağlarken toplumsal düzenin de sembolik bir eleştirisini mümkün kılar. Bu görünürlük gülme ve hoşça vakit geçirmeye eşlik eden, sorunların tespiti ve eleştirisi işlevlerini aşarak birey ve toplum için etik ve ontolojik bir olgunlaşma imkânını da beraberinde getirir. Seyirci bu oyunlarda, sahnelerde, perdelerde, başkalarına gülüyormuş gibi yaparken aslında kendi zaaflarına güldüğünü anladığında oyun, sahne ve ışıklar, burada gösterilenler, anlatılanlar bireyin ve oradan da toplumun kendine, öz tekâmül yolculuğuna döner. Gülme ve eğlenmenin bir “kendini tanıma, bilme ve tekâmül ettirme” yolculuğuna dönüşmesiyle oyun, sahne, gösteri ve performansla bağlı unsurların -her dönem değişip dönüşse de- bireysel ve toplumsal sorunsuzluk bağlamında tekâmül odağındaki işlevlerinden kaynaklanan bu bütüncül yapısı, kendini geleneksel Türk tiyatrosu içinde de son derece özgün ve dikkat çekici bir biçimde gösterir.

## 2. Bireysel ve Toplumsal Tekâmülün Dir(i)lik-Düzenlik Sahnesi Olarak Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Çerçevesi

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun tüm türlerinde (köy seyirlik oyunları, karagöz, orta oyunu, meddah ve kukla) oyun, eğlenme/hoşça vakit geçirme temeliyle birlikte bireyin ve toplumun tekâmülünün hedeflendiğini açıkça ortaya koyan pek çok unsur görülür. Geleneksel Türk tiyatrosunun doğduğu, geliştirildiği, icra edildiği bağlamlar ve sahneler, bireyin ve toplumun asırlar boyunca kaosu kutsal bir kozmos inşasına dönüştürüldüğü kültürel ontolojik ve estetik eylemler olarak kurgulanmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu gelenekleri büyüdü daire olarak sahnede ve perdede, bireyin ve toplumun arkaik ve sonsuz tekâmül yolculuğuna yönelik tecrübelerin Türkler tarafından, Asya, Anadolu ve İslam kültür ve medeniyet çevrelerini bütünlükten özgün ve yetkin örneklerini içerir. Sırlı ve kutsanmış bir ibret sahnesi olarak karagöz perdesinde, ortaoyununun evrenin dairesel döngüsünü sembolize eden palangasında, köy seyirlik oyunlarının geçici sahnelerinde, Huizinga'nın sözünü ettiği kutsal ve büyüdü dairenin somut örnekleri olarak bu kutsal/büyüdü oyun alanının tüm özelliklerinin ve işlevlerinin ilgili formun yapısına göre zengin biçimde yer aldığı görülür. Bu anlamda oyunların icra edildiği alanların alelade bağlamlar olmanın ötesinde, kendine özgü nitelikleriyle, insan gerçekliklerinin ve özellikle evrenin minyatür bir modeli olarak tasarlandığı anlaşılır.

Tüm geleneksel tiyatro formlarında kurgulanan bu sahneler ayrı ayrı, gerçek yaşamdan arındırılmış büyüdü birer bağlamı temsil ediyor olsalar da aslında burada anlatılanlar ve gösterilenler temelde insanın, onun arkaik sorunlarının, kaoslarının ve bunların giderilmesi anlayışına dayanır. Karagöz perdesi, ortaoyunu meydanı, meddah kürsüsü, köy meydanındaki seyirlik oyunlar ve kukla sahnesi farklı teknik ve sistematiklere sahip olsalar da hepsindeki ortak kültürel ve felsefi, ontolojik ve epistemolojik temellerin benzer bir mantıkla işletildiği görülür. Bu bakımdan geleneksel/halk tiyatrosunun mimesis (taklit) ve temsil anlayışında "kahraman" sahneden, sahnedeki oyuncu veya perdedeki tasvir olmaktan çıkartılarak meydana/sahnenin/perdenin/dairenin etrafında toplanan, oyunu izlerken hoşça vakit geçirmekle birlikte kendi ruhsal mevcudiyetini "sınayan" seyircinin de bizzat içinde var olduğu bir alana dönüşür. Böylece seyirci oyun, eğlence ve tekâmül odaklı yolculuğun sonunda bireysel ve toplumsal düzlemde pek çok kazanıma erişme fırsatıyla karşılaşmış olur. Oyunda yaratılan kahramanın her bir sınavı, çözülen her kaos seyirci için bir aydınlanmayı beraberinde getirir ve oyunun sonunda, oyun boyunca yapılan çağruların dramatik olarak zirveye ulaşmasıyla bütüncül bir aydınlanma ve uyanışın gerçekleşmesine imkân verilir. Geleneksel Türk tiyatrosu formları ve sahneleri böylece, tipik birer "büyüdü sahne" olmakla birlikte, seyirci ile oyuncu arasındaki sınırın geçirgenliği, doğaçlama odaklı yapısı ve tiplerin sembolik nitelikleriyle güçlü birer etik ve ontolojik tekâmül alanına dönüşür.

Bu sahnelerde icra edilenler birer gösteri olmanın ötesinde, evrendeki -ve keşfedildiğinde insanın kendi içindeki- kaosla mücadelenin, bireyin ve toplumun bu doğrultuda deneyimlediği ve tekâmül yolculuğunda elde ettiği bilgilerin paylaşılmasıdır. Bu çember içinde toplum kendisiyle, evrenle ilgili temel sorunlarını izleme, keşfetme, eleştirme ve yeniden kurma imkânı kazanır. Bu sahnelerde insanın zaafı, toplumsal çelişkiler ve ahlaki sorunlar mizah ve oyun aracılığıyla görünür hâle getirilirken tekâmül etmiş insan ve tekâmül etmiş

toplum idealiyle bu sahneler oyun, eğlence ve hoşça vakit geçirmenin ötesine varan işlevler kazanır. Geleneksel tiyatro sahnesi bu açıdan insanın kendi zaaflarını güvenli bir estetik alan içinde görebildiği sembolik bir ayna işlevi görür. Karagöz ile Hacivat arasındaki diyaloglar, orta oyunundaki tip çatışmaları veya meddah hikâyelerindeki karakter dönüşümleri, insanın kendi varoluşsal hakikatleriyle ve sınırlarıyla yüzleşmesine imkân tanır. Seyirci bu sahnelerde başkalarına gülüyormuş gibi görünse de -farkında olunsun ya da olunmasın- aslında kendi zaaflarına, çok yakından tanıdığı problemlere gülmekte olduğundan gülme burada evrensel “kendini bilme/tanımaya” çağrısıyla örtüşen bir bilinç üretmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosu varlığı ve otoriteyi, bireyi ve sosyal rolleri mizah aracılığıyla sorgularken bu süreçte ortaya çıkan eleştiri, gülme ve mizah, toplumsal dengeyi sağlayan bir mekanizmaya, toplumun kendi kendisini eleştirebildiği ve yeniden düzenleyebildiği bir kültürel denge alanına dönüşür. Bireyin ve toplumun içsel kaoslarıyla dış dünyanın tehlikeleri ve krizleri bu sahnede kültürel, ontolojik, epistemolojik ve estetik bir bütünlükle temsil edilerek kozmosa, merkeze, tekâmül etmiş insan ve toplum idealine aktarılır. Böylece oyun ve sahne, gündelik hayatın dışında kurulmuş gibi görünse de aslında toplumun değerlerini, gerilimlerini ve normlarını sembolik ve dinamik biçimde yeniden üretirken bireysel ve toplumsal tekâmülü de merkezine alır.

Bununla birlikte geleneksel tiyatronun en önemli özelliklerinden biri, sözlü kültür içinde ustadan çırağa aktarılan bir performans geleneğine dayanmasıdır. Her bir oyun ve oyunculuk formunun tüm unsurlarının temelinde bir usta-çırak ilişkisi çerçevesinde, izleyerek-deneyimleyerek-yaşayarak öğrenilmesi söz konusudur. Çıraklıktan ustalığa geçiş, icralara yönelik tüm süreçler, değişim ve dönüşümler bağlamında geleneksel Türk tiyatrosu formlarının her bir unsuru eğitim-öğretim aşamaları ve bütüncül biçimde bir tekâmül algısı bütünlüğünde değerlendirmek gerekmektedir. Meddah hikâyeleri, karagöz ustalarının repertuarı veya köy seyirlik oyunlarının ritüel yapısı, geçmiş kuşakların deneyimlerini sonraki nesillere aktarırken bu aktarım teknik bir bilgi transferi olmanın ötesine geçerek etik ve kültürel değerlerin aktarımı bağlamında işlevli. Böylece geleneksel Türk tiyatrosu, kolektif kültürel hafızayı korumanın yanı sıra insanın varlığını ve kaoslarını daha iyi anlamasına kendisini sorgulamasına ve dönüştürmesine imkân tanıyan, çok katmanlı ve işlevli, özgün ve aşkın bir sisteme dönüşür. Bu bağlamda, oyun ve oyunculukla birlikte bir irfan ve tekâmül sürecinin de söz konusu olduğu görülmektedir.

Oluşum süreçleri ve işlevleri bağlamında bütünüyle benzer işlevlere sahip olmamakla birlikte kutsal ritüellerle oyun ve özellikle tiyatro türleri arasındaki köklü ilişki ve benzeşimleri özellikle bilginin muhafaza edilerek yeni nesillere aktarılması ve kutsal birlik-toplumsal bütünlük olgularında belirginleşir. Kaos-kozmos temelinden beslenen, toplumun düzenini, bolluk ve bereketi amaçlayan köy seyirlik oyunlarından başlamak üzere tüm geleneksel formlarda bu bilgi üretiminin ve aktarımının hoşça vakit geçirme, eğlenme ve oyun bütünlüğünde birleştirilerek bireye ve topluma yansıtıldığı görülür. Düzensizliğe karşı düzen, kaosa karşı kozmos algısı, özünde bireyin ve toplumun tekâmülüyle sorunsuz bir evrende yaşamın sahne içinde oyunlaştırılması bağlamında tüm geleneksel formların varlık nedenleri ve kökenleri, felsefeleri, kompozisyon bütünlükleri, parçaları, içerikleri hem ayrı ayrı hem bir bütün hâlinde bireyin ve toplumun tekâmülü, dirliği, diriliği ve düzenliği kavrayışlarına

işaret etmektedir. Bu bağlamda geleneksel Türk tiyatrosunu bireyin kendi varoluşunu sorguladığı toplumun ise kendisini anlamlandırdığı çok boyutlu kültürel bir alan, bireysel ve toplumsal açıdan bir “dirlik, dirilik ve düzenlik sahnesi” olarak ele almak mümkündür. Karagöz perdesi, orta oyunu meydanı, meddah kürsüsü, köy seyirlik oyunlarının ritüel alanı ve kukla sahnesi, farklı biçimlerde sistemleştirilip icra edilmekle birlikte söz konusu bütüncül bireysel-kültürel düşünme, olgunlaşma işlevini taşıyan bu “dirlik, dirilik ve düzenlik sahnesi”nin parçalarıdır.

Bu dirlik ve dirilik odağındaki düzenlik sisteminin parçaları olarak her bir geleneksel tiyatro formunda ve buna bağlı unsurlarda, bireyi ve toplumu yakından ilgilendiren, arkaik ve evrensel konular işlenir. Arkaik formlarda doğa-evren-insan etkileşiminde özellikle eşik dönemlerde ve mevsim geçişlerinde, ayrıca gündelik yaşamda dikkat edilmesi gerekenler sıklıkla işlenir. Toplumsallaşma ve bireyselleşme odaklı dönüşümlerle sonraki dönemlerde, ilgili formların geleneksel geçmişle şimdiki, kadim-arkaik ve güncel gereksinimleri ve durumları dikkate alarak insanın, toplumun dirliği, diriliği ve düzenliği için gerekli olan bilgiyi aktardığı görülür. İnsan ilişkilerinden gelenek göreneklere, halk inanışlarından görgü kurallarına, okumanın öneminden teknolojinin kullanımına kadar çok çeşitli konular bireyin ve toplumun tekâmülü amacıyla bu oyunlar aracılığıyla anlatılır, aktarılır. İlgili döneme ve bağlama, çağın, icracının ve izleyicinin çeşitli niteliklerine göre belirlenen temsillerde bahsedilen tüm içeriklerin tekâmül etmiş insan ve toplum modelinde, bazen dış fırçalamanın öneminde, bazense gönül yıkmanın felaketinde geniş bir içerik bütünlüğünde anlam kazandığı görülür. Özellikle karagöz, âşık ve meddah formlarında bireyi ve toplumu yakından ilgilendiren konular içinde empati ve duyarlılık, yardımseverlik, cömertlik ve misafirperverlik, bilginin önemi ve idealistik, çalışkanlık ve dürüstlük, alçakgönüllülük ve nezaket gibi evrensel temel değerler üzerinden ideal insan ve ideal toplum anlayışına yönelik aktarımların belirleyici olduğu görülür.

Söz konusu formlarda en belirgin biçimde karşımıza çıkan motiflerin başında ise ölüp-dirilme gelmektedir. Bireyin ve toplumun arkaik sorunlarından hem bahseden hem de bunlardan arınmanın önemini ve arınma yollarını eğlenceli fakat güçlü bir etkileşimle anlatıp göstermeye temellenen geleneksel Türk tiyatrosu bağlamında köy seyirlik oyunlarında, karagözde, kuklada görülen ölüp dirilme motifleri aslına rücu etmek, sonsuz illüzyonu fark ederek tekâmül anlayışına ulaşmak anlayışından bağımsız düşünülemez. Ritüelistik kökenlerden insan-ı kâmil ve vahdet-i vücud (varlığın birliği ve olgunluğu) anlayışına kadar tüm ölüp dirilme örnekleri, bir dönüşüm ve tekâmül sisteminin sembolik yansımalarıdır. Türlerarasılık, metinlerarasılık ve motiflerarasılık bağlamında “ölmeden önce ölmek” temelindeki nefis terbiyesinin hem birey hem de toplum tekâmülü açısından konumunu ortaya koyan çok sayıda örnek görülmektedir. Toplumun kaosu bertaraf ederek kozmik düzeni yeniden kurma ve koruma ihtiyacına bağlı ortaya çıkan bu arkaik motifin geleneksel Türk tiyatrosunun bütün türlerinde zengin biçimde görülen tüm bu örnekler, bu sahnelerin birer dirlik, dirilik ve düzenlik sahneleri olarak işletildiğini doğrulamaktadır.

Maddi ve ekonomik konforun ötesinde toplumsal uyum, ahlaki denge ve varoluşsal bütünlüğün karşılığı olarak “dirlik” ifadesiyle bireyin toplumsal yapı içindeki varlığı ve katkısıyla birlikte kendi iyi oluşunu, olgunluğunu temsil eden “dirilik” anlayışının geleneksel tiyatro

formlarında hedeflenen başlıca ideallerden olduğu görülür. Türk İslam kültür ve inanış sistemleriyle geleneksel halk tasavvufunda dirilik (canlılık) kavrayışının temelinde ölüm karşısında sonsuzluğa evrilen bir mutlak vahdet anlayışıyla “ölmeden önce ölmek” ve “her dem yeniden doğmak” anlayışı bağlamında uyanış ve tamamlama odaklı tekâmülün tüm formların çatı yapısını oluşturduğu görülür. Bireyin kutsalla ve toplumla bütünleşmesinin en arkaik formlarından olan geleneksel tiyatronun türlü formları içinde bu köklü ilişkilerin, işlevlerin ve tekâmül idealinin geçmişten günümüze zengin örnekleri görülür. Bu bağlamda geleneksel Türk tiyatrosunun tüm form, sahne, perde ve bağlamlarında insanın zaafı, korkuları ve toplumsal maskeleri mizah ve taklit aracılığıyla görünür hâle getirilirken bunlarla ilgili bir uyanış ve düzeltme de hedeflenir. Kültür ve inanış tarihinin farklı dönemlerini ve tabakalarını bütünleştiren hem tüm bu gerekçelerle karagöz ve diğer tüm geleneksel tiyatro formlarının içlerinde yer alan türlü unsurları bireysel ve toplumsal tekâmül çerçevesinde bu dirlik ve dirilik kavrayışıyla ele almak yararlı olacaktır.

### 3. Bireyin ve Toplumun Dir(i)lik-Düzenlik Sahnesi Olarak Karagöz Perdesi

Tabiatla iç içe ve tarım döngüsüne bağlı yaşam biçimlerinin dönüşmeye başlamasıyla bireyin ve toplumun üretim-tüketim faaliyetleri, inanış biçimleri ve varlığı sorgulama boyutları da değişmeye başlamıştır. Bu bakımdan insan ve toplum zihni, her yeni dönemde ve bağlamda farklı kaos ve yarınsamalarla (illüzyonlarla) başa çıkmak zorunda kaldıkça yeni yollar aramış ve ortaya türlü faaliyetler, çözüm arayışları, “yeni oyun”lar çıkarmaya devam etmiştir. Bu süreçlerde ortaya çıkan yeni epistemolojik ve ontolojik yaklaşımlara bağlı biçimlenen üretim ve tüketim biçimleri, diğer halk geleneklerinde olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosunda da kendini göstermiştir. Türk tiyatro kültürü tarihinde ritüelistik ve arkaik temelli oyun bağlamları çerçevesinde icra edilen seyirlik oyunları takiben, bireyin ve toplumun tekâmül serüveninin yansıdığı dikkat çekici bir tür olarak Türk gölge oyunu karagöz, bu yeni “hakikat arayışları”nda bireyin ve toplumun tekâmülünde yeni ve soyut bir sahne olarak belirmiştir.

Karagözün, diğer tüm geleneksel tiyatro formlarını bünyesinde bütünleştiren bir sistematige sahip olduğu kabulü, geleneksel tiyatro türlerinde bütün formlar arasında var olan güçlü tip, konu, işlev ve icracı ortaklığı dikkate alındığında, Karagözün tipleri, konuları, tekniği, sanatı ve mizahı ile tüm geleneksel Türk tiyatrosunun bir sentezi ve özü olarak değerlendirilmesinde belirginleşir. Daha sonraki dönemlerde görülecek diğer geleneksel tiyatro formlarını üzerinde etkili olan karagöz sanatkarlarının ortaoyunlarında oynayıp meddahlık yaptığı, kukla oynattığı, bu bakımdan geleneksel Türk tiyatrosunun köy seyirlik oyunlarından başlamak üzere karagöz, orta oyunu, meddah, kukla gelenekleri arasında kopmaz bir bağ ve bütünlük bulunduğu gerçeği de bunu doğrulamaktadır. Bununla birlikte, diğer tüm mistik öğretilerde olduğu gibi Türk tasavvufunda da varlığın ve birliğin, tekâmülün, gerçekliğin ve “aslanan”ın bir arayış olarak merkezî bir konumda bulunduğu, dünyanın geçiciliği çerçevesinde âlemin ve canlıların yaratılışının, yaşayışının ve sonlarının ne olduğu/olacağı doğrultusunda tüm geleneksel tiyatro formları içinde özellikle karagöz geleneğinin dikkat çekici bir zenginliğe sahip olduğu görülür (Oral, 2012: 14). Bireysel gibi görünen konular düzleminde esasen cemiyet odaklı ve çok zümrelî bir çerçevede sosyal yaşamın ve toplumsal gerçekliklerin