

Özet

Türk tiyatrosunu özgünleşme yolunda besleyen önemli kaynaklardan biri de köy seyirlik oyunları ya da dramatik köylü oyunlarıdır. Yüzyıllardan bu yana Anadolu köylüsünün oyun çıkartma, oyun yapma geleneğinden yola çıkarak yansıladığı bu oyunlar, tıpkı dünyadaki benzerleri gibi ritüel kökenlidir. Ölüp-Dirilme, Ak-Kara, Eski -Yeni çatışması üzerine kurulu olan ritüellerden beslenen dramatik köylü oyunları yılın belli günlerinde ya da mevsim dönümlerinde oynanan törensel ve büyüsel oyunlardır, yani görevseldir. Bu oyunlar zamanla yine köylüler tarafından güncellenerek eğlendirme işlevi kazanmıştır. Anadolu'da süregelen bu oyunlar çeşitli bilim ve sanat uzmanları tarafından derlenmiş, incelenmiş ve sınıflandırılmıştır. Köy Seyirlik oyunlarındaki kimi özellikler köylünün ibadet ritüeliyle benzerlikler taşımaktadır. Otantik oyunlarda Kız Kaçırma, Ölüp Dirilme, Yiyecek Toplama, Topluca Yeme ve Kutsama, oyunların sürekli yenilenmesi ve güncel olandan etkilenmesi ve Güldürü ortak motiflerdir. Yapı açısından göstermecî olan dramatik köylü oyunları topluca oynanır. Yani köyde bu işi yapan köylüler tarafından yine köylülere oynanır. Yani oyuncusu da, seyircisi de köylünün kendisidir. Bu yüzden seyirci oyunun içindedir. Sürekli ve belli günlerde, belli amaçlarla oynandığı için köylü konuları ve kanavaları bilir. Seyirci ve oyuncu arasında varsayıma dayanan ortak bir anlaşma vardır. Oyun alanının ortak paylaşımı söz konusudur. Köy seyirlik oyunları bir köy meydanında ya da boş bir alanda veya geniş bir odada, her yerde oynanabilen oyunlardır. Kaynakları ritüellere dayanan, üreme amaçlı oyunların kimileri müstehcen içerik de taşıyabilir. Bu tür oyunları kadınlar kendi aralarında, erkekler kendi aralarında oynarlar. Köylerde ve köy koşullarında oynandığı için köylünün bulabildiği basit araç-gereçlerle oynanır. Dolayısıyla soyutlama başat özelliğidir. Bu oyunlar da tıpkı kentlerde oynanan Karagöz-Ortaoyunu ve Meddah'da olduğu gibi seyircinin varsayımıyla değer kazanır. Seyirlik oyunlardaki modern tiyatrodaki da var olan bu özellikler Türk Tiyatrosu'nun özgünleşmesi yolunda pek çok topluluğu ve tiyatro insanını etkilemiştir. Bu topluluklardan biri de, ülkemizdeki en uzun soluklu amatör tiyatrolardan biri olan Ankara Deneme Sahnesi'dir. 1957 yılında Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti adıyla kurulan ADS altmışı yılların ikinci yarısından itibaren tiyatro politikasını halk tiyatrosu temelinde belirlemiş, bu bağlamda köy tiyatrosu, kent tiyatrosu, işçi tiyatrosu alanlarında çalışma grupları oluşturarak çeşitli oyunlar oynamıştır. Özellikle köy tiyatrosu alanında dramatik köylü tiyatrosunun zengin bir kaynak olduğunu kavrayan ADS bu doğrultuda pek çok ürün sunmuştur. Bu ürünlerden iki örnek; Bozkır Dirliği ve Gerçek Kavga'dır. Her iki oyunda da seyirlik oyunlarının, oyun içinde oyun başta olmak üzere pek çok motifi köylünün sorunlarını anlatma yolunda kullanılmıştır.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ VE UYGULAMALARINDAN İKİ ÖRNEK: BOZKIR DIRLİĞİ VE GERÇEK KAVGA

DRAMATIC VILLAGE PLAYS
AND ANKARA DENEME
SAHNESİ WHICH IS AN
AMATEUR ASSEMBLY
FOR 51 YEARS WITH ITS
PRACTISE OF SPECTACLES
AND TWO EXAMPLES
OF ITS PRODUCTIONS:
BOZKIR DIRLİĞİ AND
GERÇEK KAVGA

NURHAN TEKEREK*

* Doç.Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne
Sanatları Bölümü

Abstract

One of the major resources feeding Turkish Theatre in the way toward getting specific is village spectacles or dramatic village plays. These plays reflected by Anatolian villager for centuries from the tradition of oyun çıkartma-setting play, oyun yapma-making play have its origins in rituals just like their similars. Dramatic village plays fed by rituals which based on the conflicts of Dying-Incarnating, White-Black and Old-New, are played on certain days of the year or in season turnings; they are social ethical and magical, that is to say, they reflect duty. These plays, by time, through getting updated by villagers, have acquired the function of entertainment. These plays which keep on going over Anatolia have been collected, analyzed and classified. Some characteristics of village spectecles are similar with worship rituals of villagers. Kidnapping the Girl, Dying-Incarnating, Collecting Food, Eating Together and Blessing in the authantic plays, permanent updating of the plays and their getting effected by the actual and finally laughter are the common elements. Dramatic village plays, with a structure of presentational theatre, are played all together. In other words, they are played to villagers by villagers who deal with this activity. Therefore, the audience is in the play. As they are played continously on certain days, for specific aims, the villagers know the subjects and the "kanava". There is a mutual agreement based on an assumption between the player and the audience. There exists a common sharing of the play field. Village spectacles are plays that can be played at the square of village or at an empty field or in a large room, at everywhere. Some of the plays with the aim of fertilizing based on rituals, can have obscene content. Such plays are played seperately by women and men. Since plays are played in villagers under the circumstances of village, they are played with simple tools-accesoires found by villagers. For this reason, abstraction is the dominant characteristic. These plays, just like Shadow Play(Karagöz)-Arena Theatre(Ortaoyunu) and Storyteller(Meddah) played in cities, gain value through the assumption village spectacles which belong to also modern theatre have influenced many assemblies and theatre experts on the way of getting specified of Turkish Theatre. One of assemblies is Ankara Deneme Sahnesi which is one of the amateur theatres that are long lasting in our country. ADS, founded in 1957 under the name of Association of Theatre Phile Youth, from the second half of sixties has determined her theatre politics as based on popular theatre, also in the context has organized atelier groups in the fields of village theatre, city theatre, labour theatre, and has put on stage various plays. ADS, who comprehends that dramatic villager's theatre is a fruitful source in the field of village theatre, was exhibited many productions with this view. Two examples from such productions are Bozkır Dirliği and Gerçek Kavga. In both plays, many elements of spectacle plays, especially play in play, have been used in order to express the problems of villagers.



GİRİŞ

Tiyatromuzun özgünleşerek kimlik kazanmasında önemli geleneksel kaynaklardan biri de köy seyirlik oyunlarıdır. Tiyatro tarihimizde kentlerde gelişen meddah, karagöz, orta oyunu, köylerde gelişen köy seyirlik oyunlarımızın gerek öz gerek yapı gerekse oynanış açısından Türk Tiyatrosu'nun kimlik kazanmasında ve kendine özgü deyiş ve tavrını bulmasında önemli bir kaynak olduğu gerçeği cumhuriyet öncesinde ve cumhuriyet sonrasında savunulan görüşlerden en önemlisidir. Başta İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu olmak üzere bir çok tiyatro uzmanı Batı Tiyatrosu'nu olduğu gibi taklit etmenin tiyatromuzun gelişiminde önemli bir engel olduğunu, dolayısıyla var olan tiyatral geleneksel kaynaklarımızın önemsenerek, bize özgü yeni bir sentez oluşturma'nın gerekliliğini vurgulamışlardır.

Tiyatromuzun özgünleşme sürecindeki çabalara katkıda bulunan kültür insanlarımızdan biri de Abidin Dino'dur. 40'lı yıllarda çalıştığı Adana Halkevi'nde köy seyirlik oyunlarımızı inceler ve köylerde yapılan deneysel çalışmalara katkıda bulunur. Baltacıoğlu da geleneksel tiyatromuzun özgün tiyatromuzu oluşturmada en önemli kaynak olduğunu belirterek öz tiyatro kuramını getirir¹ ve tiyatromuzda bir Rönesans yapma gereğinin altını çizer. Yetmişli yıllarda bu tezlerin ne kadar doğru olduğunu sınanan en önemli yapılanmalardan biri Ankara Deneme Sahnesi'dir. Yetmişli yıllardan başlayarak, A.Ü. DTCF Tiyatro Bölümü'nde yapılan araştırmalardan da yararlanarak, kendi tezini, yaptığı çeşitli sahne uygulamalarıyla kanıtlar. Bozkır Dirliği, Ticaret Oyunu, Al Gülüm, Tütün, Sel, Çekirge, Genç Osman, Gerçek Kavga, Semahlar, Köyde Oyun gibi çalışmalarda seyirlik oyunlarımızın çağcıl tiyatroyla ortak olan pek çok özelliklerini kullanarak halka yönelik tiyatro konusundaki politikasını pekiştirir.

Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarından biri olan köy seyirlik oyunları, düğünlerde bayramlarda ya da hasat mevsiminde, hayvanların çiftleşme veya ekinlerin ekildiği zamanlarda ya da mevsim dönümlerinde olduğu gibi köy halkı için önem taşıyan belirli zamanlarda "oyun çıkartma", "oyun yapma" geleneğinden yola çıkılarak sergilenen tiyatro etkinliklerini içine alır.² Boratav

¹ İsmayıl Hakkı BALTACIOĞLU, "Tiyatro", Sebat Basımevi, İstanbul 1941.

² Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 9.

seyirlik oyunlar için şu nitelermeyi yapar: “Seyirlik oyunlar sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılmaz. Bir kelime ile halkın yaşamıyla kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler ”.³

I. KÖY SEYİRLİK OYUNLARI

A. KAYNAKLAR

Süreç içinde törensel ve büyüsel yanı azalan seyirlik oyunlar giderek eğlence amacına hizmet eden etkinliklere dönüşür. Şener, ritüellerin seyirlik oyunların kaynağı olduğunu belirterek şöyle devam eder: “ (...) Tiyatronun asal ögesi olan bir olayı taklitle canlandırma eyleminin ilkel kavimlerin büyü törenlerinde bulunduğu ve tiyatronun bu canlandırma eyleminden türediği görüşü kalın çizgileri ile kabul edilmektedir. Antik Yunan Dramının mevsim değişmesiyle ilgili ritüellerden doğmuş olduğu görüşü bir çok tiyatro tarihçisi tarafından benimsenmiştir. Günümüzde hemen her ülkede kutlanan halk bayramlarının ve belli günlerde oynanan köy oyunlarının eski büyüsel törenlerin bir uzantısı olduğu varsayımı da geçerli sayılmaktadır”.⁴ Köy seyirlik oyunları doğa ile sıkı ilişki içindedir. Kaynakları doğayı tam olarak çözemeyen ilkel insanın, doğayla iyi geçinmek adına yaptığı törenler; ritüellere dek uzanır. Görevsel bir işlev taşıyan ve topluca yapılan bu ritüellerin hiç kuşkusuz önemli bir uzantısı da tapınma törenleridir. Dolayısıyla animizm ve totemizmden çok tanrılı inanç sistemini oluşturan mitolojilerden, tek tanrılı dinlerin söylemleri ve yaptırımlarına dek pek çok inanç sistemi içinde yapılan törenler de ritüellerin kapsamı alanındadır.

Örneğin şamanizmi inceleyen Abdülkadir İnan şamanist Türk kavimlerinin ayin ve törenlerini 1. Muayyen vakitlerde yapılması gereken ayin ve törenler 2. Tesadüfi olaylar dolayısıyla yapılan özel ayin ve törenler diye ikiye ayırır ve özellikle muayyen vakitlerde yapılan ayinlerin ilkbahar, yaz ve güz mevsimlerinde yapılan ayinlerden oluştuğunu ifade ederek bu ayinlerin kaynaklarını

³ Pertev Naili BORATAV, “100 Soruda Türk Halk Edebiyatı”, İstanbul 1988, s: 224.

⁴ Sevda ŞENER, “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 6, Ankara 1975, s: 45.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

çok eski zamanlarda mevsim dönümlerinde yapılagelen ritüellere dek götürür.⁵ Erzurum yöresi köy seyirlik oyunlarını inceleyen Dilaver Düzgün kış yarısı törenleri diye anılan ritüellerin kaynağını mevsim dönümlerinde yapılan törenlere dayandırır. Bu yörede yapılan Kış Yarısı Törenleri olarak isimlendirilen seyirlik oyunlarda Kız Kaçırma ve Ölüp-Dirilme motiflerinin doğanın diyalektiğini gösteren birer simge olduğunu belirterek bu simgeleri şöyle açıklar: “Kaçırılan kız üremenin, bereketin simgesidir. Bu, beraberinde çiftleşmeyi, arkasından çoğalmayı sağlar. Ölüp-Dirilme de tabiatın her yıl canlılığını, verimliliğini kaybetmesi, sonra tekrar canlanması ile ilgili olayların simgesi olarak seyirlik oyunlara girer. (...) Tabiatın canlanması, tohumun tarlaya atılması, bitkilerin yeşermesi, yeniden dirilişi hatırlatıyor. Bu düşüncenin örneklerini eski mitlerde de görüyoruz. Mısır buğday tanrısı Osiris’in toprakla birleşmesi sonucunda bolluk olması, Mezopotamya tanrısı Tammuz’un İhtar’la birleşmesiyle bitkilerin yeşermesi, İhtar’dan ayrılınca, her türlü üremenin ve yeşermenin durması, hasat tanrıcısı Demeter’in kızı Persephone’nin kaçırılışı ve izinle her yılın üç ayında yer yüzüne çıkması, bu düşünceyi besleyen mitolojik unsurlar olarak dikkatimizi çekiyor”.⁶

Fallus törenlerini içine alan ritüellerde de phallus’un bolluk getiren bir etken olarak ele alınması gerektiğini belirten Metin And; erkeklik aygıtının (phallus) Dionisos törenlerinde yer aldığını, eski oyuncuların temsillerde phallus kuşandığını belirterek bunun bolluk getiren bir etken, tılsım olduğu gibi kötülük kovan bir etkiye de sahip olduğunu ifade eder.⁷ Çoğunlukla yılın belirli gün ve gecelerinde, çalgılar, türkülerle evleri dolaşıp yiyecek toplamak ve birlikte yemek biçiminde görülen Saya Bayramı’nın muayyen günlerde yapılan ve görevsel oyunlar olduğunu belirtir. Topluca kutlanan bu bayram konusunda şu bilgileri verir: Saya Gezme, Kurt Dolaştırma, Çan Sallama, Davar Özü, Töre Devşirme adlarıyla da bilinen Saya Gezme Oyunu’nun koç katımıyla da ilgisi vardır. Koçların koyunlarla çiftleşmesi anlamına gelen koç katımı, genellikle sıcak bölgelerde Eylül-Ekim aylarında, daha soğuk bölgelerde Kasım ayında yapılır. Koç katımının 100. gününde (kuzunun ana karnında tüylenmeye başladığı zaman) Saya Bayramı yapılır. Saya’yı ise şöyle açıklar And: “Bir anlamı arı, yabancı türlerle karışmamıştır. Bir başka anlamı da, Hristiyanların, haçı suya atma yortusu olan sabaha karşı Rûmî 6 Ocak (bugün 18

⁵ Abdülkadir İNAN, “Tarihte ve Günümüzde Şamanizm”, Ankara 1972, s: 2.

⁶ Dilaver DÜZGÜN, “Erzurum Köy Seyirlik Oyunları”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s: 26

⁷ Metin AND, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, Bilgi Yayınevi, I.B. Ankara 1969, s: 70.

Ocak) eskilerin Seb-i Sede dedikleri gün için Saya Gecesi deniyor. Sözlük burada: Yani kafirlerin haçı suya bıraktıkları geceki soğuşun gayet şiddetli zamanıdır diyor. Bu İran gibi yerlerde koç katımından yüz gün sonraki Saya Günü-Saya Bayramı'na rastladığı için doğrudur. Ayrıca Saya Tokat, Sivas dolayları ağızlarından toplanan sözlüğe göre iki anlam taşıyor: 1. İnce çitten çevrilmiş davar dairesi 2. Çoban veya derviş gibi olup kuzuların doğduğu sıralarda sürü sahiplerini dolaşarak armağan toplayan kimseye de deniyor".⁸ Sonuç olarak farklı kültürlerde, farklı zamanlarda, farklı işlevlerle oynanan Saya Gezme Oyunu belli günlerde, belli vesilelerle oynandığı ve topluca kutlandığı ve kutsandığı için ritüel kökenli seyirlik oyun örneklerindedir. Farklı şekillerde oynansa da, hepsindeki ortak amaç ve dilek o yılın bolluk ve bereket içinde geçmesidir.

İlkel inanç sistemlerinden totemizm ve animizm'in de, ritüelleri ve dolayısıyla seyirlik oyunları oluşturan kaynaklardan olduğu belirtilir. Yine bu inançlarda görülen kutsal eşya, resim ya da nesne anlamına gelen "ongun" a yüklenen kutsallık anlayışını pek çok seyirlik oyunda bulmak mümkündür. İlhan Başgöz, Yağmur Töreni ve Bez Bebek'in kökeni hakkında yaptığı araştırmaların sonucunda , oyun adı verilen sözcüklerin karşılığının Türkçe'de ve başka dillerde "kurbağa", "kurbağa yavrusu" anlamına geldiğinden, Anadolu'nun bazı köylerinde de kurbağa yavrusuna kepeçcik, çömçecik adları verildiğinden, Hindistan'da kurbağaya "doddu" denildiğinden ve yine aynı bölgede törenlerde gezdirilen bebeğe "mindaki" adı verildiğinden, mindaki'nin kurbağa kız anlamına geldiğinden söz eder ve yağmur törenlerinde taşınan yağmur gelinin, yapma bebeğin ya da çocuğun kurbağa ya da kurbağa yavrusunu simgelediğini ileri sürerek, önceleri taşınan kurbağanın yerini zamanla, onu simgeleyen bir çocuk ya da yapma bebek aldığını belirtir.⁹

⁸ Metin AND, "Dionisos ve Anadolu Köylüsü", Elif Yayınları, Ankara 1977, s: 38.

⁹ İlhan BAŞGÖZ, "Çömçe Gelin-Bir Anadolu Yağmur Töreninin Kökeni ve Dağılımı Üzerine Bir Araştırma", Folklor Yazıları, İstanbul 1986, s: 17.

¹⁰ Dilaver DÜZGÜN, "Erzurum Köy Seyirlik Oyunları", T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s: 31.

Dilaver Düzgün'ün Erzurum yöresinde yaptığı araştırmada, kurbağa yavrusuna kepeç adının verildiği tesbit edilerek, bu yöredeki kimi yağmur törenlerinde yapma bebeğe verilen kepeç hatun adının bir mutfak eşyası olan kepeçeden değil, kurbağa yavrusuna verilen isimden kaynaklanabileceğini söylenir.¹⁰

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Dolayısıyla Erzurum yöresindeki Yağmur Gelini adlı seyirlik oyunla kurbağa arasında bir ilinti olduğu öne sürülür. Ayrıca Türk mitolojisinde kurbağanın önemli bir yeri vardır. Söylenceye göre: “ G. Potanin tarafından tespit edilen Uryanha (Taba) rivayetine göre yer bir kurbağa üzerindedir. Kurbağa kımıldanırsa tufan olur. Eski bir zamanda kurbağa kımıldamış ve yeryüzünün büyük denizi (Ulu Talay) dalgalanmış, kaynar gibi olmuş, tufan olmuştur”.¹¹ Türkler arasında yapma bebeklere ve onun kökenindeki kurbağa ongunlarına pek çok seyirlik oyunda rastlanır. Altay Şamanlığındaki, hastalığı bir başka nesneye yahut hayvana aktarma ayinlerinde 20 korçak (bebek) kullanıldığı ileri sürülmektedir.¹²

Kurbağa ve daha pek çok hayvan Orta Asya Türk topluluklarında kimi zaman kutsal sayılmış, kimi zaman da “ongun” niteliği verilerek simgesel bir tapınma aracı olmuş, böylesine yaşamın içinde olan bu kutsal hayvanlar halk kültürüne girmiş, oradan da seyirlik oyunlardaki yerini almıştır. Örneğin Yakutlar’da kısır kadınların kendilerine çocuk vermesi için kartala yalvardıkları, bu yalvarmadan sonra doğan çocuğa da “hotoy terütteh” (kartaldan türemiş) denildiği söylenir.¹³ İslamiyet’in etkisiyle giderek kaybolan totemizm ve onun uzantısı kutsal hayvana inanma sisteminin izlerinin görüldüğü oyunlardan biri de yine Erzurum yöresinde görülen Turna Barı’dır. İçinde barındırdığı dramatik figürlerden dolayı bir seyirlik oyun sayılabilecek olan Turna Barı’nda iki kişi erkek ve dişi turnanın kanat çırpması ve çiftleşmesi canlandırılır.¹⁴

Turna ve kuşlar pek çok Türk kavminde bir totem ögesidir. Şükrü Elçin, turnanın Türklerde Gök Tanrı tasavvuru dışındaki ilahlardan biri olarak hikmet sahibi ruhu temsil ettiğini belirtir.¹⁵ Köprülü, ilk Türk dervişlerinin zaman zaman kuşların taklidi elbiseler giydiklerinden, Ahmet Yesevi’nin kimi zaman “turna donu” na girdiğinden, yani turna elbisesi giyindiğinden söz edildiğini ifade eder.¹⁶

Kutsal sayılan diğer kuşlardan tavuk, horoz ve güvercinin izlerine de seyirlik oyunlarda rastlanır. Erzurum yöresinde oynanan ve tavuğun canlandırıldığı Tavuk Barı bu örneklerden bir diğeridir. Kadın barlarından Erzurum’da oynanan Çift Beyaz Güvercin Barı’nda da güvercinler canlandırılır. Güvercin kutsallığının mitolojide ve

¹¹ Abdülkadir İNAN, “Tarihte ve Günümüzde Şamanizm”, Ankara 1972, s: 96.

¹² Abdülkadir İNAN, A.g.e., s: 45.

¹³ Abdülkadir İNAN, A.g.e., s: 119.

¹⁴ Dilaver DÜZGÜN, “Erzurum Köy Seyirlik Oyunları”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999, s: 34.

¹⁵ Şükrü ELÇİN, “Halk Edebiyatı Araştırmaları”, C. I, Ankara 1988, s: 64-65.

¹⁶ Fuat KÖPRÜLÜ, “Türk Edebiyatı’nda İlk Mutasavvıflar”, Ankara 1984, s: 33.

şamanizm’de de yeri vardır. Hastayı tedavi etmek için düzenlenen şaman ayininde güvercinin, hastanın başı üzerinde dolaştırıldığı, Hacı Bektaş Veli’nin güvercin donuna girdiği söylenir.¹⁷

Yılbaşı Oyunu adıyla anılan oyunda insanlar deve ve ayıyı yansıtar. Özellikle ayının eski Türkler’in inanç sisteminde önemli bir yeri vardır. “Abai tös, şamanistlerin en çok saydıkları putlardan biridir. Ayı tasviridir. Aba (Apa), eski Türkçe’de baba, ata anlamlarını ifade etmiştir. (...) Ayı kültünün izleri yüksek kültürlü İskandinavya köylerinde bile tepit edilmiştir. (...) Şamanistlere göre ayı, orman tanrısı ruhunun timsalidir. Adı da Taba(u)’dır. Şamanistler bilhassa ormanlarda ayının adını söylemekten korkarlar. Eski Kıpçaklar ayıya ‘aba’ (yani baba) derlerdi”.¹⁸

Antik Yunan kültürlerinden Dionisos Kültü’nde ve ritüellerinde ise Dionisos ya keçi, ya da boğa olarak tasarlanır, bu tanrıya tapanlar, onun gücünden pay almak için kılık değiştirir, kurban edilen hayvanla ilişki kurmak için ya keçi ya da boğa postu giyerlerdi. İkincil tanrılardan Pan, Satir, Silenus’lar keçi olarak canlandırılırdı. Satirlerin sivri keçi kulakları, boynu ve ufak kuyruğu gösterilirdi. Pan ise, keçi yüzlü ve keçi ayaklı tasarlanırdı. Dionisos’a tilki denildiği de olurdu. Demeter’e kurban edilen domuz, ürünlere zarar veren, tarım tanrıçasının düşmanı bir hayvandı.¹⁹

Görüldüğü gibi her türlü inanç sisteminde sürdürülen ritüellerdeki motifler, seyirlik oyunlara da yansıyan ortak motiflerdir. Dolayısıyla tapınma ve inanç adına yapılan ritüellerin pek çok özelliği seyirlik oyunlara da yansımıştır. Nitekim Nurhan Karadağ da, Sedat Veyis Örnek’in sıraladığı ibadetin kurallarıyla seyirlik oyunların kurallarını karşılaştırıp, ortak özelliklerin altını çizer. Sedat Veyis Örnek ibadetin kurallarını şöyle sıralar:

“a- İbadeti ya da ayini yönetecek bir din adamının (Klan yaşlısı Şaman, Medizinmann) bulunması şarttır.

b- İbadeti ya da ayini yönetecek bir din adamının ve katılanların belli bir ön hazırlığı yerine getirmeleri ge-

¹⁷ Abdülkadir İNAN, “Tarihte ve Günümüzde Şamanizm”, Ankara 1972, s: 22-111.

¹⁸ Abdülkadir İNAN, A.g.e., s: 43-46.

¹⁹ Metin AND, “Dionisos ve Anadolu Köylüsü”, Elif Yayınları, Ankara 1977, s: 20-22.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

- rekir. (Yıkanmak, oruç tutmak, bedeni ve yüzü boyamak, törensel giysiler giymek vb.)
- c- İbadet ve ayin sırasında belli şeyleri yapmak ya da yapmamak gerekir. (Susmak, gülmemek, yüksek sesle konuşmamak vb.)
- d- Belli yerlerde ibadet etmek, ayin ve tören düzenlemek gerekir. (Tapınaklar, kurban yerleri, mezarlıklar, köy alanı, erkekler evi vb.)
- e- Belli zamanlarda ibadet etmek gerekir. (Bayram ve törenlerde, kuraklık, savaş zamanlarında vb.)
- f- İbadet; kurban adağı, hediye gerektirir.
- g- İbadet'te kurbanın yanı sıra dans, müzik ve ritüel içerikli oyunların da bulunması gerekir.
- h- Özel kült araçlarının bulunması ve kullanılması gerekir. (İdoller, maskeler, çurungalar, müzik aletleri vb.)
- i- İbadetin bölümlerinden olan ritlerin belli kurallara bağlanarak, dondurulması ve kapalı bir sistem içerisinde işlenmesi gerekmektedir".²⁰

Karadağ; ibadeti seyirlik oyunlar açısından değerlendirerek, ibadeti seyirlik oyunların kaynaklarından en önemlisi olduğunu belirtir. Çünkü seyirlik oyunlarda da:

- "a- Oyunu yönetecek bir din adamı veya yetenekli bir kişi vardır, bunlar; hoca, dede, yiğitbaşı, oyuncu başı, elebaşı, meydancı, köse, delil, oyun ağası, öncü, reis, kâhya vb. gibi çeşitli isimler alırlar.
- b- Oyuna katılanlar, kılık değiştirme, makyaj yapma, abdest alma, namaz kılama gibi ön hazırlıklar yaparlar.
- c- Oyunun çatısı belli olduğundan, susulacak, gülünecek vb. yerleri herkes önceden bilir. Oyun anında oyunun niteliğine göre davranılır.
- d- Genellikle, oyunların kendilerine has belirli oyun yerleri vardır. Köy meydanları, ev önleri, damlar vb.
- e- Oyunlar belirli günlerde çıkartılır.
- f- Kış yarısı, saya gezme gibi oyunlara adak, hediye verme geleneği vardır.
- g- Oyunların hemen hepsinde dans ve müzik vardır.

²⁰ Sedat Veyis ÖRNEK, "100 Soruda İnkârlarda Din, Büyü, Sanat, Efsane", Gerçek Yayınları, İstanbul 1971, s: 82.

h- Bazı oyunların özel araçları vardır. Deve başı, at iskeleti, sakal gibi.

i- Özellikle saya gezme, kış yarısı gibi oyunlar kurallaşmış ve kalıplaşmıştır".²¹

Karadağ, kapalı, gelişmemiş bölgelerde oyunların öneminin, işlevinin ve törenselliğinin sürmekte olduğunu, ancak gelişmiş yörelerde, oyunların tümden unutulmaya ya da salt eğlence aracı olmaya veya bu oyunların tekniğinden ve geleneğinden yararlanarak, yeni oyunlar çıkartılmaya başlandığını ifade eder.²²

B. SEYİRLİK OYUNLAR NASIL SINIFLANDIRILABİLİR VE İÇERİKLERİ, ORTAK MOTİFLERİ

Metin And dramatik oyun tanımlamasından yola çıkarak, seyirlik oyunların dramatik olan ve olmayan diye ayrılabilceğini belirtir ve dramatik oyun konusunda şu açıklamayı getirir: " Dramatik oyunların en ayırıcı özelliği bunların seyirlik oyunlar oluşudur. Ancak dramatik olmayan Anadolu seyirlik oyunları da vardır. Burada dramatik nitelendirmesi için en az, kendisinden başka bir kişiyi, bir olguyu, bir yaratığı canlandırmayı arayacağız".²³

Ahmet Kutsi Tecer ise seyirlik oyunlar hakkında, köylü temsilleri adıyla iki farklı sınıflama yapar. Bu sınıflamaları tekamül-gelişim seyrine göre yaptığını belirtir.²⁴ Bunlardan birinci sınıflamada köylü temsillerini Müzikli-Danslı Oyunlar (onları da sözlü ve sözsüz olmak üzere ikiye ayırır.) 1. Tek kişi ile oynanan oyunlar (Örneğin: Köçek oyunu gibi) 2. İki kişi ile oynanan oyunlar 3. İki'den fazla kişi ile oynanan oyunlar (Taktitli ve taktitsiz oyunlar diye ayırır bu grubu da).

Tecer'in bir başka sınıflaması daha vardır. Bu sınıflamada da köylü temsillerini esas olarak ikiye ayırır:

²¹ Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 17-18.

²² Nurhan KARADAĞ, A.g.e., s: 18.

²³ Metin AND, "Oyun ve Bügü", İş Bankası Yayınları, Ankara 1974, s: 119.

²⁴ Ahmet Kutsi TECER, "Köylü Temsilleri", s: 22.

DİNİ TEMSİLLER

Pagan kökenli temsilleri bu gruba sokar. Alevilikteki ayin ve merasimler de yine bu gruptadır. Çünkü pagan kökenlidir, toplu katılım vardır, dans, musikî ve şarabın da etkisiyle bir esriklik söz konusudur.

Pagan kökenli bir başka gösteri de Kış Yarısı törenleridir. Uğur ve bereket getirmek üzere yapılagelen ve ritüel bir mahiyet taşıyan bir takım adetlerden oluşmuştur. Tören geziyle başlar, her biri bir rol oynamak üzere seçilmiş üç kişi ve deve, tilki gibi hayvanları temsil eden bir kişiden oluşmuştur kabile. Bu grup köydeki evleri tek tek dolaşır. Buna “Saya Gezme” denir. Geceleyin deve ve tilkilerin boyunlarına, bacaklarına takılmış çingiraklar, davul ve zurna gürültüsü, kahkahalar ve türlü şakalarla gelişen tören bir eğlence havası içinde geçer. Her evin kadını yağ, bulgur, un, yumurta, şeker gibi yiyecek maddeleri verir. Tüm soğuğa rağmen bu tören yinelenir. Her evden yiyecekler toplanır. Gezi bittikten sonra bir odada toplanılır. Toplanan yiyeceklerden yağlı bulgur pilavı ve un helvası hazırlanır ve topluca yenir. Bu törende 1. Gezi ve töre devşirme 2. Topluca yeme gibi iki aşama vardır.

Bu tür dinî temsillerde oyunun teması sabittir. Kişiler birer insanî tip olmaktan daha çok mistik ya da animist bir başka deyişle alegorik'tir.

LADİNİ (DİNDİŞİ) TEMSİLLER

Bunları da üç gruba ayırır:

BİRİNCİ GRUP TEMSİLLER

Önceleri dinî ve ayinî temsillerin zamanla bu niteliklerini yitirerek eğlence amacına hizmet eder hale geldiğini belirtir Tecer. Örneğin Kış Yarısı Temsilleri zamanla dinî ve pagan özelliğini yitirerek düğünlerde, eğlence amacıyla yansılanan temsillere dönüşmüştür. Geleneksel bir tema ile geleneksel tiplere sadık kalarak, çev-

reye ve zamana göre, yöresel ve insanî bir anlam kazanan eğlence amaçlı bu temsillerin din dışı diğer temsillerin bir prototipi olduğunu söyler.

İKİNCİ GRUP TEMSİLLER

Birinci gruptaki eğlence amaçlı temsillerin, halkın imgeleminin yarattığı yeni tipler ve temlerle zenginleştiği temsillerdir. Bu temsillerin en önemli özelliği komik tiplerin daha çok gelişip zenginleşerek, fars niteliği kazanmasıdır.

Örneğin; Yozgat yöresinde iki kadın ve iki erkekle oynanan Elekçioğlu Oyunu bu örneklerden biridir. Diğeri de Kenanoğlu Oyunu'dur. Erkeklerden biri Elekçioğlu, diğeri de Kenanoğlu'dur. Elekçioğlu'nun yüzü una bulanmıştır: Üstünde kötü, yıpranmış bir elbise, göğsünde yastık, üzerinde 7-8 tane çan vardır. Kenanoğlu süslü, iyi giyimli, efe kılığındadır. Kadınlar iyi giyimlidir. İki tane de tilki vardır. Oyun Elekçioğlu'nun seyircilerden biri olan Kâhya'ya, -Bir çift kızı oynatayım mı? diye sormasıyla başlar. Kâhya kabul eder. Ancak Elekçioğlu; kışı geçirmek için bir ev bulmaları koşuluyla kızları oynatacağını bildirir. Kâhya, Muhtar'ı ve komşuları çağırır ve Elekçi'ye bir ev bulur. Seyircilerden iki delikanlı hayvan taklidi yaparak kızları üstlerine bindirirler. Ancak bir türlü yürümezler. Elekçi Muhtar'a, - hayvanların sakatını vermişsin! der ve kızar. Sonunda köye gelirler. Kızlar hayvanlardan iner ve bir kenara çekilirler. Elekçioğlu ortada durur. Altına bir iskemle verirler. İskemleyi de seyircilerden bir başka delikanlı yansılar. Bir kaç kez iskemle çekilir ve Elekçioğlu düşer, yine kızar. Bu kez; -yahu iskemlenin de sakatını vermişsiniz! diye kızar. Sonunda oturur ve kekeleyerek çevredekileri selamlar. Bu kez nargile ister, bir ayak kabıyı dik biçimde tutarak nargile yapar seyircilerden biri. Elekçioğlu sert olduğunu söyleyerek bunu da beğenmez. Artık kızları oynatmak üzere çağırır. Kızlar ortaya gelir ama tilkiler de gelir, kızlara sürtünür, siyer gibi yaparlar. Elekçioğlu onları kovar ve kaçar. Kendini övmeye başlar. Bu sırada Kenanoğlu nara atarak ortaya gelir. Elekçioğlu korkarak kaçır. Kenanoğlu kızlarla oynamaya başlar. Elekçioğlu sinsî sinsî yaklaşır ve sırtüstü yatarak ayağını tüfek gibi kullanır. Kenanoğlu korkarak kaçmak ister ama Elekçioğlu onu öldürür. Kızlar ölünün başında ağıt yakarlar.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Bu oyunun çeşitlemeleri -tema ve kanava sabit kalmak koşuluyla- pek çok yerde değişik biçimlerde oynanır.

ÜÇÜNCÜ GRUP TEMSİLLER

Sabit bir teması ve tipleri olmayan temsillerdir. Köylülerin kendi çevrelerinden, aile ve iş yaşamından, köylünün şehirliyle ilişkilerinden alınmış, gerçekçi oyunlardır. Amacı eğlendirmektir. Tecer bu eğlendirme amacını; “ Fakat eğlendirmek için zamana ve hale göre ‘komik’ veya ‘lirik’ bir tema ele alınır. Bazı temsillerde ‘moralite’ de vardır”²⁵ şeklinde açıklar. Bu gruptaki temsillere Eskişehir yöresinden Şeytan Oyunu ve Sivas yöresinden Katip Oyunu’nu örnek vererek bu tür oyunların pek çok çeşitlemeleri olduğunu belirtir.

Nurhan Karadağ ise işlevlerine göre kendi içlerinde şöyle ayırır seyirlik oyunları:

1. Belli günlerde oynanan töresel ve büyüsel oyunlar: Doğanın canlanmaya başlaması, ürünlerin toplanması, hayvanların üretmesi ile ilgili zamanlara rastlar. Ya da; kuraklık, hastalık tedavileri, belirli dini ve özel günlerde yapılır.

2. Sadece eğlence amacıyla oynanan oyunlar: Kökeni itibarıyla büyüsel, törensel ve töresel olmakla birlikte zamanla işlevselliğinin azalması ve giderek oyunlara komik öğelerin girmesi ve oynama zamanlarının da değişerek, düğünlerde, bayramlarda, özel günlerde, sadece eğlence için oynanan oyunlardır.

3. Müzikli, danslı, sözsüz oyunlar

4. Müzikli, danslı ve türkülü oyunlar²⁶

²⁵ Ahmet Kutsi TECER, “Köylü Temsilleri”, s: 18.

²⁶ Nurhan KARADAĞ, “Köy Seyirlik Oyunları”, Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 16-119.

Belli günlerde oynanan töresel ve büyüsel oyun örneklerinden biri, Tecer'in de örneklediği "Saya Gezme" oyunudur. Saya sözcük itibariyle; koyun-çoban ilişkisi içinde yer alan, ama her biri bu ilişki çerçevesi içinde başka şeyleri ifade eden bir sözcüktür.

İç ve Doğu Anadolu'da hayvancılığın yaygın olduğu yörelerimizde oynanır. Bu yörelerde bahar, doğanın canlanması Şubat ortalarına rastlar: Köylüler doğadaki değişimle birlikte, bitki ve hayvanlardaki değişimi de yakından takip eder ve bilir. Kasım ayında koyunlar döllenir: Bu yüzden bu aya "Koç Ayı" denir. Nisan'da da koyunlar kuzular. Bu aya da "Döl Dökümü" denir. Köylü "Koç Katımı" nı döllenmeden yüz gün sonra, kuzunun ana karnında tüylenmeye başladığı dönemde kutlar.

Örneğin; Sivas/Şarkışla-Gümüştepe köyünde Koç Katımı'nı köylüler 5-15 Kasım arasında kutlar. Koçlar çeşitli renklere boyanır. İlerde doğacak kuzuların dişi olması için koç üzerine bir kız çocuğu bindirilir. Bol yavru versin diye dualar edilir.

Elazığ yöresinde, döllenmenin 100.günü şenlik ve oyunlarla kutlanır. Bu oyunlardan biri de Dede Oyunu'dur. Bu oyunda Çoban (beyaz sakallı bir ihtiyar) seyircilerin önünde oturan Muhtar'dan iş ister. Ücret konusunda pazarlık yaparlar. Çoban iki evlidir. Muhtar'dan bir de ev ister. Muhtar bir ev bulur. Çoban ailesini getirir, onları Muhtar'a emanet eder ve sürüyü otlatmaya gider. Sürü de seyircidir. Çoban'ın iki karısı, oyuncuların ikisinin yansladığı sandalyelere oturur. Seyirciler karılardan birini, Fato'yu kaçıır. Çoban döndüğünde Fato'yu göremeyince diğer karısı Esmaya sorar. Esmaya Fato'nun kaçtığını söyler. Muhtar olaya karışır. Çoban'ı kandırmaya çalışır. Çoban bir yandan kadının ismini sayıklayarak, bir yandan da köpek gibi koklayarak Fato'yu arar. Fato kaçırıldığı yerden oyun alanına gelir. Muhtar kadını kendinin getirdiğini, bir de onun köyde aşığı olduğu yalanını uydurur. Çoban Muhtar'ın yalan söylediğini imler, Muhtar'a kızar ve ücretini ister. Bu arada köyde düğün olduğunu anlar ve çalgıcılardan düğünün şerefine bir çiftetelli çalmasını ister. Çoban, Muhtar, Kadınlar hep birlikte oynarlar. Oyunun sonunda Çoban(Dede) ölür. Kadınlar ve bir Köylü Çoban'ın başında komik biçimde ağıt yakarlar. Seyir-

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

cilerden biri Hoca olmak üzere oyun alanına girer. Hoca okur ve Dede dirilir. Ne olduğunu anlayamamıştır. Bu yaygara içinde bu kez Fato ölür. Dede(Çoban) ağıt yakar. Seyirci espriyle, onun bir karyyla da idare edebileceğini belirtir. Hoca yine müdahale eder duayla ölüye. Çoban ağıt yakar. Fato dirilir. Bir oyun havası eşliğinde herkes dans eder. Halay çekerek ve maniler söyleyerek ev ev dolaşılır. Evlerden şu mani eşliğinde yiyecek istenir:

Sayacı geldi sakının
Demir tarak takının
Verenin bir oğlu
Vermeyenin bir kızı olsun
Onu da Allah elinden alsın

Sayacı geldi duydunuz mu
Selam verdik aldınız mı
Ya verin hakkımızı
Ya kırarız kapınızı²⁷

Ardından toplanan yiyecekler topluca yenilir.

Saya Oyunu; kapalı olamayan köylerde vakit geçirmek, eğlenmek için, sosyal ve ekonomik yönden kapalı olan köylerde, bolluk ve bereket getireceğine inanıldığı için oynanır. Bunu da ev ev dolaşırken söylenen manilerden, hem okunan dualardan, hem de köylülerin verdiği yanıtlardan anlamaktayız.

ORTAK MOTİFLER

Saya Oyunu ya da Dede Oyunu örneklerinde görüldüğü üzere belli günlerde oynanan töresel ve büyüsel oyunlarda bir çok ortak motif vardır. Bu ortak motifler:

1. Kız Kaçırma
2. Ölüp Dirilme
3. Yiyecek Toplama
4. Topluca Yeme ve Kutsama

²⁷ Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 20-28.

5. Oyunların sürekli yenilenmesi ve güncel olandan etkilenmesi

6. Gülünçlemeler

Kız kaçırma motifi, üremeden kaynaklandığı ve beraberinde bolluk bereket getirdiği için seyirci tarafından coşkuyla gerçekleştirilir. Ölüp-Dirilme ögesi ise; doğanın canlanmasıyla özdeş bir simgedir. Nitekim çok tanrılı dinlerde Eski Mısır'da buğday tanrısı Attis, Eski Yunan'da şarap tanrısı Dionisos, Sümerler'de tanrı Tammuz'la ilgili mitolojilerin kökeni doğanın ölüp dirilmesiyle, yani mevsimlerin değişimiyle örtüşen bir olgudur. Dolayısıyla gerek Kız Kaçırma, gerekse Ölüp-Dirilme motifleri doğanın bir parçası olan insanın, doğanın gelişimine koşut olarak yaptığı, yarattığı uygulamalar-sembooller olarak da değerlendirilebilir.

Kış mevsimi geldiğinde, sözü edilen tanrılarla ilgili olumsuz, istenmeyen olayların olması, çoğunlukla üzüntünün dışı vurulduğu ayinler aracılığıyla gerçekleştirilirdi. Hayatın düzenini ve anlamını simgeleyen bu ritüel kökenli törenler zamanla değişime uğramıştır. Örneğin; Kız Kaçırma mitolojide olduğu gibi üzüntüyle değil, sevinçle karşılanmaktadır. Ölüp-Dirilme motifine kaynaklık eden bir başka inanç sistemi de şamanizm'dir. Ancak burada ölüp-dirilme biçiminde değil de ayılıp-bayılma biçiminde görülür.

Ölüp-Dirilme motifine katkıda bulunan önemli bir motif de; "Su Motifi"dir. Aslında su motifi Anadolu inançlarında bir "kült" dür. Kült haline gelmesinin nedeni de; suyun artıcı niteliği, hayat vermesi, bolluk bereket getirmesidir. Örneğin Dede Oyunu'nda, kızın ölümü üzerine ağıt yakan Dede'nin; "Su dökeyim de dirilsin!" diyerek kızın ağzına küçük çişini yapması gibi.

Ortak olan bir başka motif de "Yiyecek Toplama ve Topluca Yeme" dir. Oyun çıkartıldıktan sonra, yani Dirilme'den sonra bu olay coşkuyla kutlanır ve kutsanır. Bunun için de danslar ve mani-lerle dolaşarak yiyecek toplanır ve topluca yapılarak yenir.

Oyunların sürekli yenilenmesi ve güncel olaylarla ve öğelerle harmanlanması bir başka ortak motiftir.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Köy seyirlik oyunlarındaki gülünçlemeler ya da güldürme teknikleri vazgeçilmez unsurdur. Örneğin; Elazığ yöresinden alınan Saya Gezme Oyunu'nda hem söz, hem hareket komiklikleri vardır. Seyircilerin sürü yerine konması, insanın sandalye olarak kullanılması, çobanın köpek gibi koklayarak kadını araması, kadın kılığındaki erkekler, Hoca'nın kızları parmaklaması, ağıtın gülünç biçimde söylenmesi, ölünün ağzına işenmesi gibi pek çok güldürü ögesi aynı zamanda eğlendirme amacına hizmet eder.

Belli günlerde oynanan törensel ve büyüsel oyunların içine doğanın canlanması için yansılan oyunlar da girer. Çoban-Sürü ilişkisini kapsayan ve bolluk bereketi amaçlayan Saya Gezme Oyunu'nun bir tür varyasyonudur bu oyunlar. Çoğunlukla doğanın uyanmaya başladığı ya da canlandığı Şubat-Mayıs aylarında gerçekleştirilir.

Anadolu'da olduğu gibi, Eski Mısır'da, Yunan'da, Mezopotamya'da ve hemen hemen dünyanın her tarafında törenlerle kutlanan, eskiye veda edilip yeninin karşılandığı oyunlardır bunlar.²⁸ Ancak önceleri salt büyüsel, kutsal kökenli olan bu törenler zaman ve koşullar değiştikçe değişmiştir. Doğadaki gelişimin salt büyü yoluyla gerçekleşmediği insanlarca kavranmış, bu yüzden oyunlara maddi-somut öğeler de eklenmiştir. Bu oyunlarda da Saya Gezme Oyunu'nda olduğu ölüp-dirilme, yani yaz-kış, ak-kara, bolluk-kıtlık gibi çatışmalar, yiyecek toplama ve topluca yeme gibi motifler vardır.

Bu oyunlara örnek olarak, Erzurum/Aşkale yöresinde, genellikle Şubat'ın ikinci yarısında, doğanın canlanmasına eşlik etmek için oynanan Fattik Oyunu verilebilir. Oyun üç bölüme ayrılır.

Birinci Bölüm'de: Önceden belirlenen bir evin önünde toplanılır, halay çekilir. Deve, Deveci, Deve üzerinde bir Gelin, ardında diğer Gelin, Ayı, Ayıcı, Katip, Ambarlar (Vergi Toplayıcılar) zaman zaman halay çekerek dolaşırlar. Halay ve toplanma esnasında oyunu yansılayacaklarla seyirci arasında atışmalar, laf atmalar olur. (Devenin baş vurması, seyircinin deveye sataşması, oyunculara sataşması gibi)

²⁸ Nitekim Bulgaristan gezim sırasında tanıştığım "Baba Martha" ve "Bebekler" (bir kırmızı bir beyaz yün iplerden yapılmış bebeğin yastık altına konması) hikayesi de, doğanın canlanması, kendini yenilemesi, buna bağlı olarak insanın geleceğe dair umutlarını içeren ve topluca kutlanan bir ritüeldi.

İkinci Bölüm'de: Nihayet Deve kapının önüne gelir. Tam bu sırada Eşkiya Gelin'i kaçırmaya yeltenir. Deveci'yle tartışma başlar. Bu tartışma ak ile kara, iyi ile kötü çatışmasını simgeler. Eşkiya Deveci'yi öldürür. Yani kara zafer kazanır. Ak olanı diriltmek, yani baharı getirmek için bir adak gereklidir. Bu nedenle yine evlerden yiyecek toplanır. Bu toplama işi bu yörede koşullara bağlı olarak güncelleştirilmiş, Katip ve Ambarlar yiyecekleri aldıktan sonra bu yüzden haraç niyetine para isterler. Ev sahibi(Ağa) Eşkiya'dan çekindiği için para verir ve böylece mutlu sona ulaşılır. Ev sahibi'nin parayı vermesiyle Deve dirilir ve hep birlikte halay çekilir.

Üçüncü Bölüm'de ise: Oyuncular ayı oynatmaya başlar. Ayı oynarken bir ara düşüp ölür. Ayıcı ayısının açlıktan öldüğünü söyleyerek Hizmetkâr'dan yardım ister. Hizmetkâr hamur getirir ve Ayı'ya yedirirler, Ayı dirilir. Hep birlikte sevinçle halay çekilir. Diğer evleri de dolaşırlar kabile halinde. Toplanan yiyecekler akşam hep birlikte coşkuyla yenir.

Sivas/Divriği yöresi Gedikpaşa bucağında Kış Yansı adıyla oynanan oyun,²⁹ Köse-Gelin, Arap Oyunu ve Çiğdem Oyunu gibi oyunlar da doğanın canlanması adına oynanan oyunlardandır.

Doğanın canlanmasına eşlik eden bir başka tören ve oyun da "Hidrellez" le ilgilidir. Hidrellez; Hızır ve İlyas peygamberlerin adlarından oluşturulmuş, 6 Mayıs'ta kutlanan bir bayramdır.

Hızır Peygamber halk inançlarına göre ölmezlik sırrına ermiş kişidir. "Ölüme Çare Bulma-Ölümün Sırrını Arama" motifi genelde tüm kültürlerde, coğrafyalarda ve inançlarda ortak olan bir motiftir. Yaşam ve ölüm ikilemi, yaşamın güzelliği, ölümün bilinmezliği, ölüme çare arama ve ölümsüzlük sırrına erişme zaten insanın evrensel sorunudur.

Hızır'la ilgili Anadolu'da da sayısız söylenceler vardır. Hızır Peygamber, insanlara zenginlik, yeryüzüne hayat veren bir ermiş, bilge kişi olarak kabul edilir. Bir söylenceye göre Hızır ve İlyas

²⁹ Ankara Deneme Sahnesi Anketleri, Ankara, Yıl: 1966.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

kardeşir. Yılda bir kez (6 Mayıs Günü) buluştuklarına inanılır. 6 Mayıs bu yüzden halk takviminde yazın başlangıcı olarak kabul edilir ve eğlenceler düzenlenir, mesire yerlerine gidilir, o gün kutlanılır, bir bakıma kutsanır.

Hızır ve İlyas'a ilişkin söylenceler İslamiyet öncesinde olduğu gibi İslamiyet kapsamı içinde de söz konusudur. Bütün söylencelerdeki ortak motifler:

- Hızır'ın ölmezliği
- Bahar, yeşillik ve bereket sembolü olması
- Her 6 Mayıs'ta İlyas'la buluşmasının törenlerle kutlanması

Hıdırellez'le ilgili kutlama ve kutsama amacıyla oynanan bir çok seyirlik oyun vardır. Örneğin bunlardan biri; Tokat/Turhal-Ulutepe köyünden Rıza Şahin tarafından derlenen Deveci Oyunu'dur. Oyun yine deve-deveci-gelinler ve deveyi satın almak ve kızları kaçırmak isteyenler arasında geçer.³⁰

Bir diğeri Mustafa Mutlu'nun derlediği Yapraklı yöresinden Su Kesigi-Sırası Oyunu'dur.³¹ Oyundaki Ak Kişi ak sakallı bir Dede (eli yüzü unla bulanmış) Kara Kişi ise Arap'tır. Eli yüzü siyaha boyalıdır ve elinde bir kepçe vardır. İki erkek de gelin ve damadı yansılar. Oyun meydana ya da su kenarında oynanır. Arap elindeki kepçe ile suyun yönünü değiştirmeye çalışır. Dede bunu yapamamasını, yoksa aç kalacaklarını söyler. Arap köyden bir gelin verirse vazgeçeceğini söyler. Ak Dede köyün son kızının da o gün evlendirildiğini, gelinle damadın da az sonra geleceğini belirtir. Gelinle damat gelir. Arap suyun önünü açar. Damat ve gelin boğulur. Ak Dede Arap'ı kovalar. Gelinle damadın ağzına su damlatılır, ikisi de canlanır. Seyredenler coşkuyla kutlar. Halk birbirine su atarak, suya girerek eğlenir.

Hasat Sonu Oynanan Oyunlar da Belli Zamanlarda Oynanan Töresel ve Büyüsel Oyunlar'ın içinde düşünülebilir. Bu oyunlar bir tür şükran sunmak amacıyla oynanan oyunlardır. İlbaharda törenlerle ekilen ekinler, yazın, az ya da çok ürüne dönüşmüştür. Yine bu oyunlarda hem İslam öncesi kültürün, hem de İslam kül-

³⁰ Rıza ŞAHİN, "Ulutepe Köy Seyirlik Oyunları", A.Ü. DTCF- Tiyatro Lisans Tezi, Ankara, 1967-68, s: 31.

³¹ Mustafa MUTLU, "Yapraklı'da Oyun Çıkarma", A.Ü. DTCF- Tiyatro Lisans Tezi, Ankara, 1968-69, s: 18.

türünün etkisi vardır. Bu tür oyunlara, İslam kültürü etkisinde biçimlenmiş Ekin Kurtarma Duası, İslam öncesi kültürün etkisinde biçimlenmiş Ölü Oyunu, yine İslam kültürünün etkisinde Cemalcik ya da Mahsulün Elde Edilmesi Oyunu örnek verilebilir.

Ekin Kurtarma Oyunu'nun amacı konusunda köylüler; "Ekinin biçilmesiyle ürün elimize geçiyor. Bunu bize bahşeden Allah ve vekili Muhammed'e dua ediyoruz" şeklinde bir açıklama getirirler.³² Oyun Çoban, Hasan Ağa (toprak sahibi), Elciler ve İrgatlar arasında geçer. Zaman ekin toplama zamanıdır. Çoban, Ağa'dan ırgatlık yapmak üzere iş ister. Ağa kabul eder, son kalan ürünün toplanması ve Tanrı'ya dua ile oyun sona erer.

Ölü Oyunu'nun Kayseri/Hacılar ve Erkilet bucağına bağlı Kemer köyünde ve Develi ilçesine bağlı Ebce, Tomazra-Kalaycı, Sarız-Kızılıpınar gibi çevre köylerinde, hasattan sonra yapılan düğünlerde oynandığı saptanmıştır. Bunun da nedeni, köylünün hasatı kaldırdıktan sonra eline geçen parayla düğün yapmasıdır. Hasat sonu yapılan düğünlerde genellikle eğlence amacıyla oynanır. Konusu şöyledir: Aileden birinin ölümü, öldü sanılması, aslında kriz geçirmesi, doktorlar aracılığıyla iyileştirilmesi ve aileden iki kızın seyircilerden iki genç tarafından kaçırılması ve köpekler aracılığıyla bulunması, toplu eğlenceyle kutlanması.

Cemalcik ya da Mahsulün Elde Edilmesi Oyunu; Çanakkale/Biga, Binekçi, Bozlar Köyü, Yozgat/Şefaatlı, Kaygılı köyü, Sivas'ın Divrik kasabası köylerinde oynadığı söylenir.

Cemal'in ya da Cemalcik'in tasavvufi anlamı üzerine Karadağ şu açıklamayı yapmakta: " Cemal: Güzellik, güzel yüz. Tanrı'nın iyilik ve güzellik şeklinde tecellisi. Sofîlere göre Tanrı'nın Cemal ve Celal diye adlandırılan iki tecellisi vardır. Tanrı'nın lütuf ve rızasına ait sıfatlara, lütuf ve merhametle tecellisine Cemal denir. Yine sofîlere göre bir bakıma Cemal ile Celal birdir. Çünkü Tanrı cela- liyle bütün mevhum varlıkları yok edince Cemal'i ortaya çıkar".³³

³² Mehmet KILIÇ, "Nevşehir ve Yöresi Seyirlik Oyunları", A.Ü. DTCF-Tiyatro Lisans Tezi, Ankara 1971-72, s: 48.

³³ Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 81.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Cemalcik Oyunu, Ağustos ayında harmanlar dövüldüğü sırada oynanır.³⁴ Geceleyin delikanlılar toplanır ve içlerinden biri kız kılığına girer. Diğer bir genç de bulabildiği iri çanları beline bağlayarak teke kılığına girer. Teke, Kız ve diğer gençler hep birlikte evleri dolaşır. Uğradıkları ilk evde şu tekerlemeyi söylerler:

Cemalci geldi duydunuz mu

Selam verdik aldınız mı

Ya verin hakkımızı

Ya kırarız kapınızı

Ev sahibi oyuncuları memnun ederse;

Tarlada pulluğun işlesin

Yaylada koyunun kışlasın

Allah sana evlat (Gelin-Güvey) bağışlasın...

Tekerlemesini terennüm ederler.

Toplanan hediyelerle saz satın alır ve eğlenirler. Artan para ile de kış aylarında helva yapıp yerler.

Anadolu'nun her yerinde yapılan yağmur duaları ve kurban törenleri de belli zamanlarda oynanan töresel ve büyüsel oyunlar başlığı altında toplanabilir. Yağmur duası, toplumun kendi üstesinden gelemediği bir durumda büyü yapmasıdır. Bu büyüde taklit, kılık değiştirme ve toplu yeme gibi özellikler görülür. Seyircisi yoktur. Bir tür toplu katılımdır. Tiyatro mudur, değil midir? Kılık değiştirme, taklit ve saptanmış mizansenleriyle içinde tiyatral öğeler vardır denilebilir.

ORTAK MOTİFLER

Tıpkı Saza Gezme Oyunu'nda olduğu gibi, doğanın canlanması adına ve hasat sonunda oynanan bu oyunlarda da Kız Kaçırmaya Yeltenme ya da Kız Kaçırma, Ölüp-Dirilme, Yiyecek Toplama ve Topluca Yeme gibi ortak motifler vardır.

³⁴ Erman ARTUN, "Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları", Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1993.

Fattik Oyunu'nda da kullanılan ayı motifi kökeni şamanizm'e kadar uzanan bir kültürdür. Oyunun başından sonuna kadar süren kutlama sevinci yine söz ve hareket güldürüsünü de beraberinde getirmektedir. Erkeklerin kadın kılığına girmesi, seyredenlerle oynayanlar arasındaki atışmalar, Deve'ye sataşmalar, iğne batır-malar, kağıt-kalem yerine tezek ve sopa kullanılması gibi trükler aynı zamanda komik öğelerdir de.

Hasat sonu oynanan oyunlarda da ortak motifler saptanabilir. Ekin Kurtarma Oyunu'ndaki en önemli motif "Dua"dır. Karadağ dua için; "büyük bir olasılıkla bu tören, önceleri tarlalarda ger-çekten son ekinler de biçilince sadece toplu dua ile yapılıyordu"³⁵ der. Bu yorumun bir yansıması Çukurova yöresinde yapılan Ekin Duası Töreni'nde de görülür. Ancak İslam öncesi kültürün de etkisiyle söyleşi de ekin duasına katılmış ve topluca yeme moti-fiyle oyun son bulmuştur. Oyunda hiç komik öge olmamasının nedeni İslam kültürünün etkisidir. Oyunda ırgatın alacağı günlük, verilecek tütün parası, tarlanın taşlı olması gibi güncel öğeler de vardır.³⁶

Ölü Oyunu'nda ise, töresel-törenselle ve büyüsel oyunların tipik motifleri, ölüp-dirilme, kız kaçırma ve topluca eğlenme ve yeme gibi motifler koşullara göre değişmiş ve güncellenmiştir. Artık ölü su ya da çişle değil, doktor aracılığıyla diriltilmektedir. Dirilme doktor ve yardımcısının yaptıkları iğneler aracılığıyla olmaktadır. Yani artık ölüm nedeni de bilinmektedir. Ölü'nün ardından yakılan ağıt komik değil, gerçektir. Oyunun sonunda yenilen yemek, dü-ğün sahibinin verdiği yemekle özdeşleşmiştir.

Cemal Oyunu'ndaki en önemli motiflerde yine diğer oyunlar-daki gibi dualar, maniler, yiyecek toplama ve topluca yeme ve eğlenme'dir.

³⁵ Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978, s: 77.

³⁶ Nurhan KARADAĞ'ın, A.g.e.'inde oyunun kendisi, s: 75-76.

Sadece eğlence amacıyla oynanan oyunların kökeni büyüsel tö-renlerden gelse de, günün koşullarına bağlı olarak bu oyunlar da eğlence amacıyla oynanan oyunlara dönüşmüştür. Bu oyunların bir kısmında hâlâ büyüsel ve törenselle öğeler vardır. Üreme ve

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

bereket ögesi kız ya da gelin, ölüp-dirilme, dirilmeyi sağlayan su ve ürün motifi, yiyecek toplama, topluca yeme gibi motifler bu oyunlarda da görülür.

Yine bu başlık altında toplanabilecek, eğlence amaçlı yeni düzenlenen oyunlar vardır. Koşullar ve zaman değiştikçe, artık köylü doğayı, büyü yolu ile etkileyemeyeceğinin farkına varmıştır. Ancak oyun çıkartma alışkanlığından vazgeçemez bir türdür. Çünkü buna ihtiyacı vardır köylünün. Nasıl ki törensel ve büyüsel oyunlar bir düzene ayak uydurma kaygısından ya da isteğinden ortaya çıktıysa, kendi yaşamını kolaylaştırmak ya da yaşamı daha yaşanılır kılmak için de eğlence amaçlı oyunları yeniden düzenleme ihtiyacı duymuştur köylü. Varolan koşulları sergileyip, eleştirebilmek için oyunları yeniden düzenlemeye başlamıştır.

Müzikli ve Danslı Sözsüz Oyunlar ve Müzikli ve Danslı-Türkülü Oyunlar da köy seyirliklerin bir farklı kategorisini oluşturur. Her iki sınıflama altındaki Müzikli-Danslı Sözsüz Oyunlar ve Müzikli-Danslı-Türkülü Oyunların çatıları diğer oyunlara göre daha değişmezdir. Oyun figürleri, türkü sözleri, ezgiler, o topluluğun ürünü olarak yerleşmiş ve benimsenmiştir. Müzikli danslı sözsüz oyunların geçmişi türkülü oyunlara göre daha eskidir. Türkülü oyunlarda daha çok o toplumun yaşantısının ilginç bir yönü yansıtılırken, müzikli-danslı-sözsüz oyunlarda daha çok müzik ve figürle doğa olayları yansıtılır. Kız Sana Dünür Geldiler ya da Desti Oyunu örneğinde olduğu gibi.

C. OYUNLARIN OYNANIŞI

Genel olarak köy seyirlik oyunları göstermecî biçimde oyunlardır. Seyirlik oyunların kaynağını oluşturan dans, maske, büyü, taklit gibi öğeleri de içinde barındıran ve doğayla iç içe gelişen ritüelistik ve büyüsel törenler böyle bir biçimi doğal olarak getirmiştir.

Seyirlik oyunlarda metin yoktur. Ancak oyunların belli bir kanvası vardır. Dolayısıyla oyunlar, oyuncuların becerisi, seyircinin tepkileri doğrultusunda değişebilir. Oyunlar doğmaca oynanır.

Oyunlarda bir yönetici vardır. Gerek töresel ve büyüsel oyunlarda, gerekse eğlence amaçlı oyunlarda oyunun en önemli kişisidir yönetici. Çeşitli yörelerde çeşitli isimlerle anılır. Delikanlı başı, cıdıroğlu, köse, meydancı, oyuncu başı, oyun ağası, oyun babası, mukallit, delil, yiğit başı, peyk, kızıl ayak, kumpo, kızlarağası, öncü, reis, elebaşı, düğün kâhyası, oyun kâhyası, kâhya, kadı, tongur, aynaz, yüren, usta oyuncu gibi.

Gelenek ve göreneklerin geçerli olduğu yerlerde eskinin en iyi biçimde uygulanmasını gözeten, böylece din adamı ve büyücünün de görevini üstlenen yönetici kimliği, geleneğin koşullara göre değişim gösterdiği yerlerde yönetici kimliği ortaya çıkar. Oyundan az önce hangi kişilerin, hangi rollere çıkacağını, nasıl bir oyun çıkartacaklarını belirleyen yönetici, oyun boyunca da, kendi de oyunda görev alarak oyunun akışını denetler. Kostümler ve makyajın denetimi de ona aittir. Bir tür organizatördür yönetici.

Oyuncular köyün istekli ve yetenekli kişileridir. Bu kişilerin oyun yansıyorlar diye saygınlıkları ne azalır, ne de çoğalır. Ayrıcalıklı kişiler değildir. Çünkü seyirlik oyunların özünden kaynaklanan seyirciyle oyuncu arasındaki ortak inanç ve paylaşım onu herhangi bir köylüden farklı yapmaz. Yapılan ortak iş büyü ve paylaşımındır.

Yalnızca eğlence için çıkartılan oyunlarda oyuncu tam bir çağdaş oyuncudur. Seyirciyle iç içe, bilinçli, onunla her tür espriyi, şakayı yapan özgür bir oyuncu. Büyüsel oyunlarda ise oyuncunun, belirli kalıplara uyması gözetilir.

Çoğunlukla bütün yörelerde, erkeklerin kendi içinde oynadığı oyunlarda, kadın rollerini erkekler, kadınların kendi içinde oynadığı oyunlarda erkek rollerini kadınlar yansılar.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi tüm köylüdür. İsteyen herkes seyredebilir, istediği zaman da oyunu bırakıp gidebilir. Belli durumlarda yaş ve cinsiyet ayrımı gözetilir. Örneğin cinsel oyunlara

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

çocuk alınmaz ya da erkekler kendi aralarında oynadıkları oyunlara kadın seyirci almaz, tersi durumlarda da erkekler alınmaz.

Törenselle ve büyüsel oyunların seyircisi kadınlı erkekli tüm köy halkıdır. İslâmiyet'in daha baskın olduğu yerlerde kadın-erkek ayrımı katı olduğundan, kadınlar oyunları, erkeklere karışmadan ayrı bir yerden izler. Dolayısıyla katılımcı değildirler.

Köy seyirlik oyunlarının seyircisi, gerek oyunların özü itibarıyla, gerekse mekanın getirdiği bir zorunlulukla oyunla ya da yansılan durumla organik bağ kuran bir seyircidir.

Oyun yerleri ise yazın meydanlar, kışın ise büyük odalardır. Yani boş olan her alan oyun yeri için uygundur. Seyirlik oyunların seyirciyi illüzyone etme gibi bir kaygısı olmadığı için dekora da gereksinimi yoktur. Dolayısıyla köylünün kendi olanaklarıyla oluşturduğu, bulup buluşturduğu araç-gereç ve malzemelerle rahatlıkla oynanabilir. Ya da oyuncular tarafından repliklerle tarif edilir. Seyirci tarafından da var sayılır. Kimi zaman seyirlik oyunlarda, oyun çıkarılan yerler, doğal dekor olarak kullanılır.

Kostümlerde stilizasyona gidilir. Oyun çıkaran erkekler kadın olacakları zaman, baş örtüsü, entari, şalvar giyerler. Ama ayakkabılarını değiştirmez ve bıyıklarını kesmezler. Kadınlar içinse bir kasket yeterlidir.

Köpek kılığına girmek için bir kuyruk, koyun olmak için bir post yeterlidir. Eşkiya için ceket ters giymek, jandarma için bir kemer ve bir tüfek o rolü canlandırmak için yeterlidir. Ancak hayvanları yansılarken taklit önemlidir. O hayvanın sesini, hareketlerini iyi bir biçimde yansılamak seyirci için yeterlidir. Aksesuarlar köy yerinin olanakları içinde kullanılan araç-gereçlerdir.

Ses etmenleri oyun anında kişiler tarafından canlı olarak yapılır. Örneğin oyuncu ağaç kesiyorsa, balta sesini ağızıyla yapar, ko-

vandan bal çalarken arı vızıltısını oyuncu ağızıyla yapar. Makyaj ise ilkel yöntemlerle yapılır. Köylü yine kendi olanakları içinde makyaj sorununu çözer. Sakal ve bıyık koyun postundan yapılır. Yaşlı, ak kişiler için post kullanılır. Arap, zenci ya da kara kişiler için is, tencere karası, kurum, odun kömürü gibi maddelerden yararlanılır. Ak kişilerin yüzü ise una bulanır.

Seyirlik oyunlarda müzik ve dans oyunun vazgeçilemez öğeleridir. Özellikle törensel ve büyüsel oyunlarda oyunun kendisi kadar önemlidir. Oyun o yöre çalgılarının çaldığı türkü ve oyun havalarıyla başlar. Oyuncular ve seyirciler birlikte dans ederler. Oyun sonu diriliş ve bolluk sembolü olarak gene hep birlikte dans edilerek kutlanır ve kutlanır.

II. HALK TİYATROSU BAĞLAMINDA

KÖY SEYİRLİKLERİ

ÜLKENİN TİYATRO GÜNDEMİNE

GETİREN TİYATRO GÖNÜLLÜSÜ BİR

DERNEK: ANKARA DENEME SAHNESİ

51 yıllık bir amatör tiyatro topluluğu olan Ankara Deneme Sahnesi; Köy Tiyatrosu bağlamında oluşturduğu metinlerle köy seyirlik oyunlarını, çağcıl bir içerik ve yapıyla oyun alanına taşıyan ülkemizdeki ilk ve uzun soluklu tiyatro organizasyonlarından biridir.

Büyük bir kısmı A.Ü. DTCF-Tiyatro Bölümü öğrencileri ve mezunları olan üyelerinin katılımıyla oluşturduğu araştırma birimleriyle, Anadolu'nun pek çok yöresinden seyirlik oyunlar derlemiş ve kaynağını Anadolu halkından alan tiyatro politikası ışığında bu verileri harmanlayarak, çağdaş birer oyuna dönüştürmesini bilmiştir. Özellikle yetmişli yıllarda başlattığı bu çalışmalar günümüzde de sürmektedir.

Ankara Deneme Sahnesi'nin bir başka özgün özelliği de gönüllülerden oluşan bir tiyatro topluluğu oluşudur. Ticari kaygılardan ve çıkar ilişkilerden uzak, yalnızca doğru, iyi, halka yönelik ve özgün tiyatro yapma hedefiyle yola çıkan topluluk, ADS'nin kuru-

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

luşu olan 1957-58 tiyatro sezonundan bu yana bu hedeften sapmadan çalışmalarını sürdürmektedir.

ADS üyelerinden Kadir Karadağ'ın oluşturduğu ve ADS Yayınları'ndan çıkan Başar Sabuncu'nun Memurlar ve Zemberek adlı oyunlarının rejî defterinde de (1977-78) belirtildiği gibi, ADS'nin tiyatro politikasını oluşturan temel kavram "Halk Tiyatrosu" dur. Açılımını şöyle özetler ADS: "Bu 20 yıllık yarış içinde ADS, başlarda, kentli seyirciye oynayabilme koşulunu değerlendirerek, bu seyirciyi değiştirmede etkin olacak oyunlar serimlemeye girişmiştir. Daha sonraları (1968'lerde) tiyatronun en işlevsel, en etkili ve en geniş biçimde halka ulaşmasını amaçlayarak 'Halkın Tiyatrosu' yaklaşımında çalışmalarını sürdüren ADS'liler 'Tiyatronun daha işlevsel olabilmesi için oyunun, kime neden, ne zaman, nerde, nasıl oynanması gerektiği gibi soruların cevaplandırılmasının şart olduğu ve bu sorulara verilecek cevapların olayı en yakın çizgiye vordıracağını' söylemektedirler.³⁷ Soruna böyle yaklaşıncı, toplulukların karşısına seyirci olgusu çıkmaktadır. Yani her topluluğun, tiyatro olayı ile seyircisine yaklaşıncı, seyircisini seçmesi ve ona göre oyunu oluşturması durumu. Bu konuda Denemeliler bugün, 'seyirci durumunda kalmış kitlelere gitme, yani bir oyun hazırlayıp seyirciye sunmak durumunday-sak, hangi seyirciye, hangi gereksinme ile gittiğimizizin, biz tiyatro yapan topluluklar tarafından ortaya konması gerekir'³⁸ demektedirler ve bugün bu ortam içindeki kendi yaklaşımlarını, 'Halkımızın yaşamını iyiye, ileriye doğru değiştirip, kendi iktidarlarını kurmaları için gerekli mücadelede tüm emekçileri aynı zamanda, aynı davranışta bulundurabilecek (ortak genel davranış) politik bilince vordırma, onları, yani seyircimizi bu düşünceye kanalizetmektedir'³⁹ cümlesiyle kristalize etmektedirler. Bu anlamdaki örgütlü yaklaşımlarına ve seyirci seçmenin gereğini vurgulayan Denemeliler, bir oyunun başarısının veya aktarmak istenilen özün seyirciye en doğru ve etkin geçmesinin, ulaşılmak istenilen seyircinin tüm niteliklerinin değerlendirilmesi, özümlemesiyle varolabileceğini savunmaktadır⁴⁰.

ADS'nin Halk Tiyatrosu ve Halkın Tiyatrosu kavramlarına yaklaşımı popülist bir yaklaşım değildir. Halk sanatına "Halkın yaşamını

³⁷ ADS, "Köy Oyunları", Ankara 1977, s: 7.

³⁸ "Söyleşi", ADS Yayınları, Ankara 1977, s: 3.

³⁹ ADS, A.g.e., Ankara 1977, s: 4.

⁴⁰ ADS-Kadir KARADAĞ, "Memurlar-Zemberek Metinleri ve Uygulama Çalışmaları", ADS Yayınları, Ankara 1998, s: 11.

sürdürdüğü koşullarda –sun’i çıkışlar dışında- içinden geldiği gibi, saziyla, sözüyle, oyunuyla çıkardığı, oluşturduğu sanat olarak⁴¹ bakar ve Halk Tiyatrosu’na nasıl bakılması gerektiği konusunda da, ülke gerçeğinden ve hedeflenenenden hareketle gerekli açılımı ve uyarıyı yapar: “ Ama bu arada HALK sözcüğüne de ‘Halk Sanatı’, ‘Halk Deyişi’ ve benzer genel yaklaşımlar içinde doğru değerlendirme ile yerine koymak ve halk kavramının, ülke yapısı içinde zamana göre, tarifte değişikliğe uğradığını, uğrattıldığını akılda tutmak lazım. Halkın, ülke sınırları içindeki tüm sınıfları, kesimleri (etnik farklılaşmalar da dahil) içerebilmesinden giderek, değişik çıkar ve anlamlarda kullanılabilecek olan ‘Halk Tiyatrosu’ kavramına da hangi anlamda yaklaşıldığının açılmasında zorunluluk vardır. Biz, Türk dilinde uğraşımıza yakın –bugünkü- en iyi sözcük olduğu için ‘Halk Tiyatrosu’, ‘Halk İçin Tiyatro’ deyişlerini seçtik. Halk tiyatrosundan çoğunluğun tiyatrosunu, yani faşizme, emperyalizme, burjuvaya karşı tüm emekçilerin tiyatrosunu, onların mücadelesi için yapılan tiyatroyu anlıyoruz. Bu anlamda varmak istediğimiz nokta ‘HALKIN TİYATROSU’ nun oluşması, yani yaparı ile, seyredeni ile üretken kesimin tiyatrosunun varolabilmesi. (...)”⁴²

Altmışlı yılların başından başlayarak seksenli yıllara uzanan dönemde, tiyatrodaki halk tiyatrosu ve halk için tiyatro tartışmaları ve toplulukların bu politika doğrultusunda yönelişleri sürer. Bu yönelişlerin içinde en uzun soluklu olan Ankara Deneme Sahnesi yaratana, üreteni ve seyredeni ortak olan ve kaynağını halkın kültüründen alan ve topluca üretilen model oyunlarla bu savını kanıtlama uğraşına girer. Bu arada halk konusunda o yıllarda da çok yaygın olan halk popülizminden söylemi ve yönelişiyle kendini ayırır. “ Burada, kısaca ‘Halk Tiyatrosu’ ve ‘Halk İçin Tiyatro’ kavramlarından giderek, öz ve biçim olarak halktan gelenlerin değerlendirilmesi ve yansıtılmasında düşülen yanılgıya değinmek istiyoruz. Halkın çıkardığı her sanatın, her eylemin devrimci içerik taşımadığını, bugün anladığımız devrimci niteliğin dışında olabilirdiğini. Bu nedenle meseleye baştan ters yaklaşılmamasını. Yine bu nedenle, devrimcilik adına, halktan yana olma adına, bazı çarpıklıkların yansıtılmasının, taklit edilmesinin, kamuya sunulmasının kabul edilmemesini belirtmek istiyoruz (Karacaoğlan’dan Yunus’a, Pir Sultan’dan Veysel’e ve giderek ‘dolmuş plaklarında’

⁴¹ ADS, A.g.e., Ankara 1977, s: 2.

⁴² ADS, “Köy Oyunları”, Ankara 1977, s: 3.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

oluşan, oluşturulmaya çalışılan türkülere bu anlamda bakmakta yarar var kanısındayız). Biliyoruz ki halk, sanatını çıkarırken belli üretim ilişkileri içindedir. İlişkilerinin oluşturduğu bir kültür düzeyi, üst yapısı, tarihi şartlanmaları vardır. (...) Bu nedenle de onun çıkardığı yapıt devrimci bir öz taşımayabilir. (...) Burada bize, yani halk tiyatrosu eylemi içinde de devrimci çaba gösteren sanatçılara düşen görev, halkımızın tarih boyunca süregelen devrimci demokratik kültürüne sahip çıkmak. Ve seçtiğimiz, ulaşmak istediğimiz seyircimize giderken, onun niteliğini –bölge ve iş kolu farklılıklarını göz önünde bulundurarak- çok iyi araştırmak ve o niteliği değerlendirdikten sonra seyircimize hesaplı olarak gitmektir”.⁴³

1 Mart 1957’de, Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti adıyla, Erol Kardesecci, Münip Şenyücel, Metin Kundak, Zafer Ergin, M. Aydın Erdem, L. Oktay Berk, Cemal Tunca, Gürkan Toklu’nun kurucu üyeliğinde kurulan ve 1965 yılında süreç içindeki yenilikçi tiyatro politikaları nedeniyle ek olarak Ankara Deneme Sahnesi adını da alan ve zamanla yalnızca Ankara Deneme Sahnesi adını kullanan ADS’nin M. Aydın Erdem tarafından kaleme alınan kuruluş bildirgesinde şunlar yazar: “ Cemiyetimizin kuruluş sebebi çeşitlidir. Müteşebbis heyet olarak hepimiz okul sıralarındayız. Sıra arkadaşlığı, samimiyet, gaye birliği bizi harekete geçirdi. Okul dışı faaliyetlerimizin tam olarak daha ciddi, daha faydalı meşguliyetler şeklini almasını istedik. Tüzüğümüzde resmileştirdiğimiz, tiyatroyu sevdirmek, halka imkanlar nispetinde tiyatro zevk ve heyecanını aşlamak, genç kabiliyetleri bulup çıkartarak memleket sahnesine faydalı olmak fikri altında üç aydır faaliyettediriz. En büyük arzumuz küçük de olsa bir tiyatro binasına sahip olmaktır. (...) Bu inançla Jean Lois Barrault’nun şu sözlerine gönül verdik: İnsan üzerine, insanla, insan için. İşte parolamız. Tiyatronun gayesi, tiyatronun konusu insandır. Ve her tiyatronun sosyal gayesi odur. Bizim çalışmamız da insan içindedir. (...) Tiyatro, çok geniş halk topluluklarının diliyle konuşur. Bu bakımdan sanat zevki kıt, okuma yazma nispeti az memleketler için tiyatro, kelimenin tam manasıyla bir okuldur. Gerçek sahnenin girdiği her bölgeye, bir müddet sonra gerçek müzik de, gerçek edebiyat da girecektir. (...) Tiyatro önce gözler, sonra kulakları, daha sonra da fikirleri açacaktır. (...) İstiyoruz ki, tiyatronun bu memleketin kalkınma

⁴³ ADS, “Köy Oyunları”, Ankara 1977, s: 4.

davasında en büyük yardımcı olacağına vatandaşlarımız da bizim kadar inansınlar. O davada bizimle ve bizden daha çok bunu benimsemişlerse birlik olsunlar”.⁴⁴

Sıtkı Tekmen, Ankara Deneme Sahnesi'nin tarihini ve gelişimini anlattığı bir ADS Yayını olan “41 Yılın Tarihi”nde Barrault'nun sözlerini bir ilke haline getiren Cemiyet'in, kuruluşundan 9 yıl sonra, Uzun Dere adlı oyunla katıldığı 4. Nancy Dünya Üniversite Tiyatroları Şenliği'nde kazandığı Büyük Ödülü ilk kutlayanlar arasında Jean Louis Barrault'nun olduğunu not eder.⁴⁵

Cimri (Moliere, 1956), Scapin'in Dolapları (Moliere, 1957), Şaşkın (Moliere, 1957), Escorial (Michel De Gheldrode, 1958), Yalnız (Henri Duvernois, 1958), Albany Kontu (Donald Carswel, 1960), Tunç Billur (Henri Duvernois, 1960), Gizli Oturum (Ankara'da İlk Satre Oyunu, 1961), Afedersiniz Yanlış Numara (Lucille Fletcher, 1962), Arlecchino'nun Cambazlıkları (Clifford Williams, 1962), Yanlışlık (Ankara'da İlk Camus Oyunu, 1963), Büyük Adam (Eugene Ionesco, 1963), Kokona Yatıyor (Âli Bey, 1963), Carrar Ananın Silahları (Ankara'da İlk Brecht Oyunu, 1964), Körlere (Maurice Materlinck, 1964) le 1960'lı yılların ortasına gelinir. O yıl derneğin adına Ankara Deneme Sahnesi adı eklendiği gibi, çizgisinde bir takım değişikliklerin olacağına habercisi olan gelişmeler olur. Odukları tartışmalı geçen bir süreçten sonra Nihat Özer Asyalı'nın rejisiyle sahnelenen Uzaktakiler (Yıldırım Keskin), Sermet Çağan'ın radyo için yazdığı Öyle Bir Oyun'dan Osman Şengezer ve Yılmaz Onay'ın sahneye uyarladıkları ve Yılmaz Onay'ın rejisiyle sahnelenen Savaş Oyunu, Yıldırım Keskin'in rejisi ve çevirisiyle Gişe (Tardieu) ve 10. Uluslar arası İstanbul Kültür Şenliği kapsamında sunulan ve ikincilik ödülü alan Güngör Dilmen'in yazdığı Ayak Parmakları gibi oyunlarla 1965 yılı geçirilir.

1966 yılı Ankara Deneme Sahnesi'nin yurt dışında uluslararası başarılar imza attığı bir yıldır. Yavaş yavaş halk için tiyatro ve halk tiyatrosu konusunda da görüşlerinin netleştiği bir döneme girilmiştir. Yaşar Kemal'in Yer Demir Gök bakır adlı romanından yola çıkılarak Nihat Asyalı tarafından Uzun Dere adıyla oyunlaştırılan metin Yılmaz Onay tarafından sahnelenir. Oyun ADS'nin 9

⁴⁴ SES, 20 Temmuz 1957.

⁴⁵ Sıtkı TEK MEN, “Ankara Deneme Sahnesi-41 Yılın Tarihi”, ADS Yayınları, s: 18.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

yıllık birikimiyle topluca üretilen ve çalışılan bir üründür. 2. Oyun broşüründe bu toplu çalışma şöyle ifade edilir: “ Ünlü romancımız Yaşar Kemal, ‘Yer Demir Gök Bakır’ romanında halkımızın içinde bulunduğu koşulları, ülkenin tarihsel, toplumsal ve ekonomik sorunları açısından ele alarak ortaya koymaktadır. Yazarın işlediği konu bizim halkımızın yaşantısından alınmakla birlikte, evrensel bir nitelik taşımaktadır. Konunun bu niteliğine Yaşar Kemal’in üstün sanatçı gücü de katılınca ortaya güçlü bir yapıt çıkmıştır. İşte bu sebeple: Derneğimiz böyle bir roman üzerinde tiyatro denemesine girişmeyi olumlu ve değerli bir uğraşı sayarak bu yolda toplu çalışmaya girişmiştir. Roman, Derneğimizin araştırmacı ve denemeci tutumuna uygun, objektif bir malzeme olarak düşünülmüş ve bu malzeme belli bir yorum, belli bir anlayışla sahneye uygulanmıştır. Bu anlayış kısaca şöyle özetlenebilir: Sahneye getirdiğimiz konuyu bütün yönleri ile tartışarak olumlu çözüm yolları aranmasına, daha da ileri giderek bu çözüm yollarının bulunmasına uğraşmak. Böyle bir tartışmayı sağlayabilirsek, çabamızın başarıya ulaştığına inanacağız”.⁴⁶

Ve başarı ardından gelir, hem de uluslararası başarı. Ankara Deneme Sahnesi, 4. Nancy Uluslararası Gençlik Tiyatroları Şenliği’nde Uzun Dere ve Ayak Parmakları ile 58 oyunun içinde birincilik ödülünü alır ve oyunlar tüm Nancy’lilere tekrar oynanır. Oyunlarla gelen başarı hem Denemelileri, hem de tüm Nancy’lileri coşturmuştur. Ancak topluluk aynı zamanda burukluk da yaşar. Her zamanki gibi yine yurtdışı ve yurtiçindeki yetkililer yeterince ilgilenmemiş, amatör bir tiyatro derneğinin bu denli önemli başarısını sıradan bir başarı olarak değerlendirmişlerdir. “Bu coşku süresinde yaşanan tek burukluk, Türk büyükelçiliği mensuplarından hiç kimsenin Nancy’de olmayışıdır. Diğer ülkelerin temsilcileri Nancy’ye gelmiş, kendi ekipleri için kokteyller vermiş, resepsiyonlar düzenlemiştir. Oysa, Deneme Sahnesi yöneticileri, yarışmada birinci olduklarını Büyükelçiliğe kendileri telefonla bildirmişler, yanıt olarak da, sadece kuru ve şaşkın bir ‘tebrikler’ sözcüğüyle yetinmek zorunda kalmışlardır”.⁴⁷

Ardından 11. İstanbul Uluslar arası Kültür Şenliği’ndeki birincilik ödülü gelir yine Uzundere’yle. 68’e dek uzanan bir durgunluk dö-

⁴⁶ Uzun Dere 2. Oyun Broşürü, 1966.

⁴⁷ Sitki TEKMEK, “Ankara Deneme Sahnesi-41 Yılın Tarihi”, ADS Yayınları, s: 66.

nemi geçirir ADS. Bu süreçte tiyatro politikası üzerine kafa yorduğu gibi, oyun üretilmemesinin nedenlerini araştırır. “1967-68 yılları, Türkiye’nin kabuğunu çatlatmaya başladığı yıllardır. Toplumsal sarsıntıların ipuçları –gençlik düzeyinde de olsa- kendini hissettirmeye başlamıştır. Ankara Deneme Sahnesi, ağırlığını gençlerin oluşturduğu bir gruptur. Ve sarsıntının ilk duyulacağı yerler de gençlerin yoğun olduğu mekanlardır. Gençlik platformları, ağır ağır Türkiye’nin sorunlarına çare arayan bir dinamik içine girmeye başlamıştır. Toplumcu dünya görüşü, ilk olarak sanatçı ve entelektüel kesimin benimsediği bir dünya görüşü olarak, sanatın her kolunda varlığını, ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Bu ideolojik misyondan uzak durmak da mümkün değildir ve Dernek yeni çizgisinde, iyi tiyatroyu ve toplumcu dünya görüşünü buluşturmak zorundadır”.⁴⁸

Bu görüş Yılmaz Onay’la yapılan bir röportajda onun ifadesine şöyle yansır: “Etüd ve tecrübelerimiz Türk seyircisinin aslında burjuva tiyatrosundan çok anlatımcı halk tiyatrosuna daha fazla ilgi duyduğu kanısını uyandırmıştır. Bu bakımdan kişisel oyun Türkiye’de milli bir stil olarak yaşayacak nitelikte değildir. Ya kendimize özgü ensembel oyun tekniği ya da modern ve toplum teknikleri kullanarak ortaya çıkartacağımız oyunlar etkili olacaktır. Mühim olan tiyatronun toplumu eğitici fonksiyonudur. (...) Türk sanatçısı sosyal ve politik sorunlardan kendini ister istemez kurtarmaz. Esasen kurtarmaya çalışması düşünülemez. Ancak, bugün için önemli tehlikelerden biri sanatçının günlük düzeyden kurtulamıyarak sanatı ve bilhassa tiyatroyu spekülasyon amaçlar için kötüye kullandığı etkisini uyandırmasıdır. Bu tehlikenin göz önünde tutulması gereklidir. Toplum sanatı yapıyorum diye banal meseleleri bir araya getirmek olmaz. Sorunlara tam bir enformatif tiyatro ile yönelmek mümkün olabilir”.⁴⁹

Bu ifade ADS’nin geleceğinin habercisidir. Temeli araştırma, inceleme, sorgulamaya dayanan ve kendi halk kültüründen beslenerek özgün yapıtlar üretmeyi hedefleyen ve süreç içinde adım adım bu hedefe yaklaşan bir yeni yol. Aynı yıllarda A.Ü. DTCF-Tiyatro Kürsüsü’nde de Anadolu halk kültürünün en zengin ifadesi olan köy seyirlik oyunlar konusunda da araştırmalar ve tez ça-

⁴⁸ Sıtkı TEKMEK, A.g.e., s: 79.

⁴⁹ Haber, 31 ocak 1967.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

İşmaları yoğunlaşır. Dolayısıyla kürsülü pek çok öğretim elemanı ve öğrenciyle ADS'nin yolları kesişir bu hedef doğrultusunda. 1969'da Yılmaz Onay'ın rejisiyle sahnelenen Max Frisch'in oyunu Andorra'yla birlikte bir çalışma daha yapılır: Bozkır Dirliği. Daha önce Musa'nın Olayı adıyla çalışılan, ancak sonuçlandırılmayan, dramatik köy seyirlik oyunlarının biçim özelliklerinden yararlanılarak yeni bir rejî yaklaşımın denendiği⁵⁰ Ünal Akpınar'ın Bozkır Dirliği adlı oyun, bugün A.Ü. DTCF-Tiyatro Bölüm Başkanı olan, o yıllarda lisansüstü eğitimini sürdüren ve aynı zamanda ADS'de de çalıştığı gibi, Andorra'da oyuncu olarak görev yapan Nurhan Karadağ tarafından sahnelenir. 1969, 1971, -benim de içinde yer almaya başladığım dönem olan- 1976, 1991 ve bugün 2006-2007 sezonunda (Ankara Devlet Tiyatrosu) sahnelenen ve gerçek bir toplu çalışma olan Bozkır Dirliği üzerinde halk tiyatrosu açısından önemle durur Nurhan Karadağ. Onun bu görüşü ADS'liler tarafından da paylaşılır ve dile getirilir: "Deneme Sahnesi Oyuncuları olarak bu kez Ünal Akpınar'ın yazdığı 'Bozkır Dirliği' ile çıkıyoruz seyircilerimizin karşısına. Yepyeni bir deneme oldu bu oyunun hazırlanışı. "Halk Tiyatrosu' yapma çabasına katkıda bulunduğumuz inancındayız bu oyunla. Deneme Sahnesi Sanatçılarının sözlüğünde Halk, büyük kentlerdeki tiyatro çalışmalarını izleyemeyen, tiyatro görme olanaklarından yoksun olan herkestir. İster kasabada olsun, ister kentte, ister köyde, erek (amaç), tiyatro görmeyene tiyatro götürmektir. Bozkır Dirliği, özellikle köydeki halkın ilgisini çekeceği, onlara bir şeyler götüreceği kanısıyla sahneye konuldu. Çünkü bu oyunun sunuluşu, köylerimizde bugün de yaşayan geleneksel köy oyunları biçiminde. Köyde geçmiş bir olayın, o olayın tanıkları tarafından doğmaca olarak yansınmasıdır bu. Yılın belli günlerinde köylülerin topluca katıldığı danslardan sonra yapılır. Seyirci oyunun konusunu bildiğinden, oyunun inandırıcı olması için gerçekçi dekora sahne eşyasına ihtiyaç duyulmaz. Oracıkta oynanır. Bozkır Dirliği işte böyle bir yansımayı kapsıyor, oyun içinde oyun olarak. (...) Deneme Sahnesi köye, geleneksel köy oyunları biçiminde bir oyun götürmekle köylüye öncülük yaptığı kanısındadır. Böylece köylüyü, kendi bildiği yolla kendi tiyatrosunu yapmaya isteklendireceğimize inanıyoruz. Bu oyunla amacımıza yaklaşıp yaklaşamayacağımızı halk önünde vereceğimiz sınavdan sonra anlayacağız".⁵¹

⁵⁰ Sıtkı TEKMEK, "Ankara Deneme Sahnesi-41 Yılın Tarihi", ADS Yayınları, s: 85.

⁵¹ Bozkır Dirliği Broşürü, 1969.

Şu anda emekli olan, ancak kuramsal çalışmaları, araştırma, incelemeleri ve değerlendirmeleriyle tiyatro dünyamıza aynı coşkuyla katkılarını süren ve o yıllarda Bozkır Dirliği'nin dramaturgisinde görev yapmış bir diğer tiyatro ve bilim uzmanı Sevda Şener de Bozkır Dirliği ve Deneme Sahnesi'nin algıladığı Halk Tiyatrosu kavramını şöyle ifade eder: "Bozkır Dirliği'nin yazarı Ünal Akpınar, Uşak Lisesi felsefe öğretmeni. Konusunu iyi tanıyan yazarlardan. Bu oyunu birkaç kez yazmış, bozmuş;hala da geliştirme çabasında . Deneme Sahnesi oyuncularının da çok katkıları oldu Bozkır Dirliği'nin son şeklini almasına. Deneye deneye en doğru, en alımlı deyişi bulmağa çalıştılar sonuna dek. (...) Bozkır Dirliği malzemesi ile, deyişi ile bir halk oyunu olma çabasında. Halka kendi sorununu, kendi duygularını, kendi deyişleri ile sunmak istiyor. Biçimi köy seyirlik oyunlarının biçimine uygun. Oyun, hem anlaşılmaz ve uzak görünmekten kaçınıyor, hem de halka, sürdürüldüğü bir geleneksel oyun türü içinde yeni düşünceler, yeni heyecanlar tanıtmak amacıyla. Ülküsü düşünce ufkunu sorumluluğa açmak, aynı zamanda sanat heyecanı duyurmak. Deneme Sahnesi bu oyunla halka da bu geleneksel türü yeniden canlandırabileceğine inanıyor. O'na kendi tiyatrosunu yaratmakta öncülük etmek istiyor. Deneme Sahnesi oyuncuları içtenlikle inanıyorlar halk tiyatrosuna. Hepsi amatör şimdilik. Çoğu da öğrenci. Geçen yıllarda oynadıkları oyunların başarısı güven katıyor çalışmalarına. (...) Deneme Sahnesi Oyuncuları işlerini de, birbirlerini de seviyorlar. Gipta edilecek bir uyum var çalışmalarında. Yüzleri de gülecek besbelli"⁵²

Bu tiyatro sevgisi, bu insana olan saygı ve inanç, benim de çalıştığım dönemde tanık olduğum gibi hiç bitmez Deneme'de. Tiyatroya gönül vermek, Ellili yıllardaki Barrault'nun sözlerinden hareketle insanı, insana, insanla anlatma düşüncesi, yetmişli yılların toplumsal dinamiğinin de yansımasıyla halkı, halka, halkın tiyatrosuyla anlatma düşüncesine evrilerek sürer. Amatörlüğü ticari tiyatrolardan farklı olarak gişe kaygısından uzak, gönüllülük esasında algılayan Ankara Deneme Sahnesi'nin felsefesi de netleşmiş olur. Bozkır Dirliği'nin yönetmeni ve seyirlik araştırmalarını uygulamalara dönüştürerek bir ilki başaran Nurhan Karadağ bu felsefeyi şöyle açıklar: "...tiyatronun görevini baştan düşünerek şöylece belirlemek yararlı olur kanısındayım: 1. Tiyatro, seyirci için

⁵² Bozkır Dirliği 2. Broşürü, 1969.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

ve oyuncuyla oluşan etkin bir sanat dalıdır ve seyirci için vardır, seyirci için tiyatro yapılır. 2. Seyirci için tiyatro yapıldığına göre, seyirci olmadan tiyatro yapılamayacağına göre her tiyatro seyircisini belirlemek ve onun bütün özelliklerini bilmek zorundadır. 3. Seyirciyi tam anlamıyla bilimsel yolla incelemek, araştırmak, onların sorunlarını iyice belirlemek, tiyatronun ve tiyatrocunun ilk görevidir. 4. Tiyatrocu öncelikle, seyirciyi iyi tanıma ve seçme yeteneklerine sahip olmalı, sonra sanatçı olarak toplumun üstünde, çağın sorunlarını ve tiyatronun etki gücünü iyi bilmek zorundadır ki, seyircisini etkileyebilsin. 5. Seyirciyi etkilemek, ona bir şey katmadan olmaz. Özellikle ülkemizde tiyatronun seyirciyi etkilemesi, değiştirmesi, güzeli seçme, düşünme ve tartışma ortamına getirmesi tiyatrocularımızın bilmesi gereken, tiyatroların uyması gereken en büyük ilkedir. (...) Bunun için; 1. Tiyatro özgür olmalıdır. 2. Bize yabancı gelen öz ve biçimleri bırakıp, toplumumuzun yarar açısından kendi üslubumuzu, tavrımızı koymalı. 3. Tiyatro, ticarethane olmadığından, sadece kar amacı için, seyircide var olanlarla uğraşıp onu durağan hale koyacağına, ona doğru ve soluklu bir şekilde yönelmeli".⁵³

Bu felsefeden hareketle ADS artık yolunu çizmiştir. Çalışmalarını üç ayrı ünite halinde sürdürür. 1. Kent Tiyatrosu 2. Köy Tiyatrosu 3. İşçi Tiyatrosu.⁵⁴ Bu birimler ışığında seçilen oyunlar Kent Tiyatrosu bağlamında; Başar Sabuncu'nun radyo oyunu olarak yazdığı , yazarın da izniyle dört aylık bir çalışma sonucunda sahneye uyarlanan söyleşili oyun Zemberek (1972) , yine Başar Sabuncu'nun üç maymun hikayesinden yola çıkarak yazdığı Memurlar (1974), İşçi Tiyatrosu bağlamında, grup sorumlusu Gülşen Karakadioğlu'nun öncülüğünde, işçilerle (Ankara Ağaç Sanayi İşçileri Sendikası) birlikte oluşturulan ASİS (1976), Köylü Tiyatrosu bağlamında yazar-yönetmen ve dramaturg işbirliği içinde oluşturulan ve dernek üyelerinden Erdoğan Aytekin tarafından kaleme alınan Ebekaya (1973), tamamıyla dramatik köy oyunları biçimlerinin kullanılarak geleneksel halk danslarının motifleriyle zenginleştirilerek Nurhan Karadağ'ın metninin geliştirilmesiyle ortaya çıkan Ticaret Oyunu (1976) ve bu oyundan hareketle Nurhan Karadağ tarafından genişletilen ve geliştirilen model oyun:Gerçek Kavga (1977), Sivas-Karaözü Köyü'nün sorunlarından yola çıkılarak Erdoğan Aytekin'in kaleme aldığı Al Gü-

⁵³ Bozkır Dirliği 2. Broşürü, 1969.

⁵⁴ ADS-Kadir KARADAĞ, "Memurlar-Zemberek Metinleri ve Uygulama Çalışmaları", ADS Yayınları, 1998, Ankara, s. 14.

lüm, Samsun-Alaçam/Bafra Tütün Üreticileri Birliği'nden İsmail Yeşilyurt'un metninden geliştirilen ve tütün üreticileri üzerindeki sömürüyü anlatan Tütün bu felsefenin ürünleridir.

Nazım Hikmet'in Benerci Kendini Niçin Öldürdü adlı eseri sek- sen öncesinde, o en çalkantılı ve kaotik dönemde topluca çalı- şılarak sahneye getirilir. Darbe sırasında ve ertesinde Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece romanı üzerinde bir yıl boyunca çalışılır. Ancak koşullar güçtür, dernek içine kapanır. 1982 yılında içinde yaşadığı TOBAV binasını boşaltmak zorunda kalır. Yersiz kalması ve değişen Dernekler Yasası dolayısıyla 90 yılına dek bir suskun- luk dönemi geçirir. Ve 91'de tekrar Bozkır Dirliği'yle eylemli tiyat- roya başlar. Ardından Murathan Mungan'ın öyküsünden Süreyya Karacabey'in uyarladığı Binali ile Temir Mustafa Sekmen rejisiyle (1992), Adem Atar'ın İçimizdeki Göçük'ü Nurhan Karadağ rejisiyle (1992), Ayna-Sonu Hep Böyle Biter (1993) Gülüm Pekcan'ın yö- netimiyle , Reşat Nuri Güntekin'den Şenol Tiryakioğlu'nun uyar- laması Yeşil Gece Nurhan Karadağ rejisiyle, Bilgesu Erenus'un Misafir Nurhan Karadağ yorumuyla, Karadağ'ın derlemesi Köyde Oyun Nurhan Karadağ yönetimiyle (1996-97), Lorca'nın Yerma'sı Selçuk Göldere yorumuyla (1997), Nurhan Karadağ, Belgin Ay- gün, Faysal İlhan, Nevzat Üçyıldız'ın derlemesi Kardeşlik Töreni- Samahlar Nurhan Karadağ'ın rejisiyle (1997), Nurhan Karadağ'ın Memiş Dayı adlı çocuk oyunu Nurhan Karadağ rejisiyle (1998) sahnelenir. Böylece iki binlere gelir Ankara Deneme Sahnesi. Sitki Tekmen'in oyunlaştırdığı Sevdalı Bulut Nedim Yıldız rejisiyle, Murathan Mungan'ın Taziye adlı oyunu Nurhan Karadağ rejisiyle, Kardeşlik Töreni-Semah Nurhan Karadağ rejisiyle yeniden, Sönmez Atasoy'un yazdığı Yedi Köyün Yargıcı Umur Karadağ rejisiyle, Hasan Erkek'in yazdığı Sevgi Çemberi Nurhan Karadağ rejisiyle seyirciyle buluşur.

III. BOZKIR DIRLİĞİ VE GERÇEK KAVGA'DA SEYİRLİK YANSIMALAR

Ankara Deneme Sahnesi'nde, özellikle altmışlı yıllardan baş- layarak, metinler birer uygulama metni olarak düşünülüp, dra- maturgisi ya da oyunlaştırması topluca yapılır. Özellikle Bozkır Dirliği'nden başlayarak rejisör olarak Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

ağırlığını koyduğu oyunlardan Gerçek Kavga, Kardeşlik Töreni-Semah, Köyde Oyun gibi çalışmalar seyirlik motiflerle donanmış ve rejyle zenginleştirilmiş birer özgün-uygulama metinleridir.

Bozkır Dirliği ve Gerçek Kavga metin açısından genel olarak değerlendirildiğinde, her iki oyunda da diyalogların kısa ve yalın olması seyirlik oyunların kanavalarını çağırıştırır. Dolayısıyla klasik batılı metinler uzun uzun bireysel ezber çalışması gerektirmeyen, toplu çalışmalarla ortaya çıkan birer yol gösterici metindir. Her iki metin de belirli bir araştırma ve toplu çalışmanın sonucunda ortaya çıkmış ve Karadağ yorumuyla özgün birer oyuna dönüştürülmüştür.

A. BOZKIR DIRLİĞİ

Köy Seyirlik Oyunları ritüellerden, törensel ve büyüsel törenlerden beslenerek günümüze gelen ve köylünün oyun çıkartma geleneğinden yola çıkarak yansılacağı oyunlardır. Zamanla eğlence amacıyla harmanlanmış ve bu anlamda oyunların içerikleri de güncelleştirilmiş ve köylünün kendi problemlerini yansıttığı dramatik seyirliklere dönüşmüştür. Başlangıçta Musa'nın Olayı adıyla Ünal Akpınar tarafından kaleme alınan Bozkır Dirliği de, bu tür oyunlardan esinlenilerek oluşturulmuş bir ADS çalışmasıdır.

Oyun; Bey'in köylülerden bir oyun yansımalarını, dedesi Hacı Çopur'un da başrolde olduğu, zamanında olmuş bir olayı Musa'nın olayını bu kez kendisi için yansımalarını istemesi, köylünün de bu yansımaları kabul etmesi, yani "Oyun İçinde Oyun" motifinin kullanılarak geçmişteki olayın anlatılması üzerine kuruludur.

Olay Dizisi özetle şöyle ilerler:

ANA OYUN 1:

Köyün kocaları Musa Olayı'nın Bey'e yansılmasına sıcak bakmazlar –tecrübelerinden dolayı böyle bir yansılamanın sonunun nereye varacağını önceden tahmin etmelerinden kaynaklan-

maktadır belki de bu karşı çıkışları. Oyuncu köylüler ise “oyunla eğlenmeyi çekemedikleri” için kocaların bu yansımaya karşı çıktıklarını düşünürler. Musa'nın olayı ciddi bir olaydır oysa, eğlenceli değil, ciddi ve sonu kötü biten bir olaydır.- Bu olayı Bey de görmek-öğrenmek istediği için yansımaya karar verir oyuncu köylüler. Köyün kadınları, yansılanacak oyunu seyretmek üzere toplanmışlardır ve onların kendi aralarındaki konuşmalardan, köyün şimdiki durumu hakkında da bilgi ediniriz. Bu arada Bey'in köylüye karşı tavrını, birbirini seven Elif'le, Musa'yı yansılacak olan Memet'in ilişkisini, Bey'in Elif'i kuma olarak almak suretiyle nasıl onları birbirinden ayırdığını, onun el attığı yeri bir keçi gibi nasıl kemirdiğini öğreniriz. İleride bu keçi benzetmesi bir simge olarak kullanılacak ve Musa'nın bin bir emekle yeşerttiği ağaçlarını kemiren kara keçilere dönüşecektir.

Köylü, Musa olayını yansılamanın tiryakisi olmuştur. Çünkü Musa, köylü içini bozkırı yeşerten ilk kişi olarak bir başkaldırı simgesi haline gelmiştir. Sevdiği, Bey tarafından alınan, derdini kendi yaptığı düdükle dillendiren Memet de Musa'yı yansılamaaktadır. Bu kez de Bey için oynayacaklardır köyün delikanlıları. Bey'in yandaşı ve köyün yöneticisi Köse Muhtar bunun son yansılama olması gerektiği konusunda köylüyü uyarır. Bey artık kentte yaşamaktadır, köyde değil. Oysa Bey'in düzeni, dedesinin düzenidir, yalnızca biçim değiştirmiştir. Dedesinin düzeninde Musa'ya inen darbe, bu kez Memet'e inmiş, sevdiği Elif, Bey'in parasal gücüyle alınmıştır elinden.

Eski düzen, Oyun İçinde Oyun'da Hacı Çopur- Musa, Ana Oyun'da Bey-Memet çatışmasıyla somutlaşır. Memet suskundur, sesi dahi çıkamamıştır Elif'i alıp götürdüklerinde. İçine akıtmıştır bütün derdini, öfkesini. Suskunluğu, yansılanacak bu son oyunda Musa'yı oynayarak çözülecektir.

Bey kocaları zor ikna etmiştir oyunun yansılanması için. Onlar Bozkır Dirliği yansılmasını bir “uğursuzluk” olarak değerlendirebilir. İşin aslı astarı, köylü her yansılama da sömürüye dayanan bu ağalık-beylik düzenini biraz daha iyi kavramakta, böylece biraz daha bilinçlenmekte ve bilenmektedir. “Yeni” nin habercisidir bu,

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

bir anlamda seyirlik oyunların temel motifini oluşturan “Eski” nin kovulup, “Yeni” nin karşılanacağı günün habercisi. İşte köyün kocalarını ürküten-korkutan, derinden gelen bu çatırtı, bu sarıntı, bu depremdir. O yüzden istemezler bir kez daha yansılansın Musa Olayı. Olacaklardan korkarlar. Musa’nın olayına benzer yeni bir olay da Memet’in olayıdır çünkü. Sevdiceği, biricigi Elif, Bey’e satılmış ve Memet Elif’siz kalmıştır. Yani gerilimlidir ortalık.

Bey artık kentli olmuştur. Dedesi Hacı Çopur Ağa sömürüyü ağa olarak beslerken, Bey kente yerleşmiştir, yani artık kentli bir ağa-bey olmuştur. Dedesinin düzenini öğrenmek için ister yansılanmasını bu oyunun köylüler tarafından. Bu arada köylüler de değişmiştir. Bozkır düzenini kavramış ve çıkartıkları oyuna yansıtılmışlardır bu düzeni. Dolayısıyla Musa Olayı’nı ve Bozkır Dirliği’ni bildiklerince, kavradıklarınca, kendilerince yansılacaklardır. Kendi perspektiflerinden. Bey’in perspektifinden değil elbette. Muhtar durumu bildiği için Bey’i bu konuda uyarır. Ancak Bey artık gelişmiş-kentli bir beydir. Sözde demokrat bir bey olmuştur artık, içinde eleştiri olsa da, dedesi Hacı Çopur Ağa’yı, Musa’yla ve köylüyle olan çatışmasını tüm gerçekliğiyle bilmek, izlemek istemektedir.

Durmuş da Hacı Çopur Ağa’yı yansılacaktır. Her Çopur Ağa olduğunda öfkesi biraz daha kınından çıkmakta, biraz daha bilinçlenmekte, biraz daha gerilmektedir. Musa’yı yansılacak Memet, Elif’i Bey tarafından alınan Memet, öfkesini Musa rolüne kanalize etmek için hazırlık içindedir, elinde düdüğüyle bir köşede durgun ve de suskun. Bey’in arzusuna rağmen bozmaz suskunluğunu. Ve böylece başlar oyun içinde oyun; Musa’nın Olayı, Bozkır Dirliği. Başlar yansılama oyuncu köylüler, o güne dek kimsenin başaramadığını başaran, bozkıra inat bozkırı yeşerten Musa’nın ağaçlarını anlatmaya:

“ Haydi başlayalım masalsı oyunumuza
Bozkır Dirliği’ne bölüm bölüm
Eyleyelim beyimize
Musa’dan önce nice nice kişiler
Ağaç dikmişti bozkıra
Ama tutmamış kurutmuştu ağaçları
Musa da ağaç dikince

İnanmadı çoğu kimseler ağaçların yeşereceğine
 Eyleyelim haydi inanmayan kişileri
 Ve onlara aykırı ağaçların göğermesini
 Yansılalım haydin beyimize
 “Haydi kocalar bu bölümü yansılalım beyimize
 Haydi bacılar bu bölümü yansılalım beyimize”.⁵⁵

OYUN İÇİNDE OYUN 1:

Köylü Musa'nın ağaçlarının tutacağına, bozkırın yeşereceğine inanmaz bir türlü. Boşadır bunca çabası Musa'nın, bunca emeği, bunca uğraşı. Oysa köyün çığırkanı Musa'nın ağaçlarının yeşerdiği haberini getirir kabına sığmaz bir coşkuyla. Musa inanmıştır yeşereceğine ağaçlarının bozkıra inat. Bu inanç ve umutla sevmiştir ağaçlarını. Gece demeden, gündüz demeden çalışmış, korumuş, kollamış, özenle bakmıştır onlara. Bozkır ne kadar inatçıysa, Musa da o kadar umutlu, inançlı ve kararlıdır. Köylülerde eksik olan budur işte. Bu yüzden yeşerir Musa'nın ağaçları.

- Çığırkan : Of be inanmıyorsanız gidin görün kendi gözlerinizle.
3. Köylü : Yok görmenin gereği, biz biliriz bu toprağı.
1. Köylü : Biliriz çorağı.
2. Köylü : Bu bozkırı biz biliriz.
3. Köylü : Bunca yıl yaşadık bozkırdirliğini.
- Çığırkan: Musa hiç benzemiyor ki size, hiç andırıyor ki ağaç dikenleri. Diktim diyor Musa, diktim kendimi de ağaçlarımla birlikte. Oysa sizin şuncacık bir ilintiniz yoktu ağaçlarınızla”.⁵⁶

Köylünün inadını ve önyargısını keçilere benzetir Çığırkan. Bu keçilik, bu önyargı, bu inat, bu eski kafa yeşertmemektedir ağaçları. Köylüler kızır Çığırkan'ın benzetmesine. Onun coşkusu, Musa'nın umudundan, inancından, yeşeren ağaçlarından beslenerek büyür. Duyuracaktır yedi düvele, bu güzel, bu umutlu gelişmeyi. Ayrılr köylülerin yanından.

⁵⁵ Ünal AKPINAR, “Bozkır Dirliğı”, Oyun Metni, s: 6.

⁵⁶ Ünal AKPINAR, A.g.e., s: 7.

ANA OYUN 2:

Bey Musa'nın ağaçlarını yeşerttiği toprakların kime ait olduğunu merak eder. Köse Muhtar kendine (Bey'e) ait olduğunu belirtir. Musa ölünce, dedesi Hacı Çopur Ağa'ya kalmıştır. Bey doğal karşılar bunu. Oysa Musa'nın ölümü doğal bir ölüm değildir. Kendince gerekçelendirir Bey bu mülkiyet değişikliğini. Musa, dedesi Hacı Çopur Ağa'nın yanında bir yaşama, yaşamanın toprağı olmaz, ölünce de, doğal olarak dedesinin olmuştur yeniden o topraklar.

Şiirsel bir anlatımla ve ardından ezgiyle Musa'nın olayı devam eder.

OYUN İÇİNDE OYUN 2:

Musa'nın ağaçları dile gelir. Musa'yla ağaçları, ağaçlarla Musa adeta özdeşleşmiştir. Umutla, özenle bakılmaktadır onlara, tıpkı bir bebeğe, bir çocuğa, bir insana bakar gibi, bir umudu büyütür gibi büyütmektedir Musa onları. Ağaçlar da coşkuludur büyüdükleri için. Bozkıra inat büyümektedirler çünkü. Musa ve karısının emeğiyle. Karısı da ona yardım eder, kocasına olan sevgisi onda da umudu besler, büyütür. Ancak yine de Musa kadar güçlü değildir inancı:

- Karısı: Bu ağaçlarla zorun ne anlamadım ki...
- Musa: İstemez misin sen de bozkır değişsin, sığınacak bir yer olsun? Kurak bir yerde dursun istemez misin?
- Karısı: İsterim ne olacak?
- Musa : İşte benim de dileğim bu. Yıllar boyu kafamın içinde, düşümün derinlerinde bozkıra aykırı özlemler dolaşa dolaşa bu ağaçlarla içleştirdi, dal oldu, sürgün oldu.
- (..)
- Karısı : Ağaçların tuttu diye kabarma, zor olan sürdürmek. (...) Bozkır aldırılmaz senin abarmana kabarmana.

Musa : Abardığım kabardığım yok benim.
 Karısı : Hele hele öyle bir ki hem de. Ağaçların
 tuttu tutalı yüzüme bile bakmaz oldun".⁵⁷

Musa'nın karısı endişelidir de ayrıca. Ağaçların en büyük düşmanı Çopur Ağa'nın kara keçileri endişelendirmektedir onu. Musa'yı da düşündürmektedir kara kara bu sorun. Çopur'dan yana köylüler de Musa'yı çekemezler bir türlü. Oysa Musa'nın savaşı bozkıra, bozkırın düzenine karşıdır. Ağaçlanınca her yan değişecektir, bozkırın yüzü değişecektir artık. Musa öylesine yorgundur ki çalışmaktan, yeşeren ağaçların coşkusu da karışarak yorgunluğuna, uyur kalır karısının dizlerinde. Karabasan olur Çopur Ağa, keçileriyle huzur vermez Musa'ya düşlerinde bile. Sayıklar Musa ağaçlarını, kara keçileri ve Çopur'u. Uyanır bebeleri babasının sesinden. Bir yandan da bebeklerini büyütmektedirler, tıpkı ağaçları gibi. Ağaçların büyümesi bebeklerinin de geleceğidir aslında, tüm bebeklerin. Bu yüzden ninni söylerler birlikte bebeği uyutmak için yeniden.

ANA OYUN 3:

Bey'in, Musa'nın karısının dedesi hakkında söylediği sözlerden ötürü canı sıkılmıştır. Musa ve karısının sevgi ve emek temelli ilişkilerini görünce Memet ve Elif'in ilişkisi düşer aklına Bey'in. Bey parayla satın almıştır Elif'i hasta karısının üstüne. Para verir Muhtar'a Elif'in annesine vermesi için. Yansılanan oyunda Musa'yı oynayan Memet'in suskunluğu da tedirgin eder onu.

OYUN İÇİNDE OYUN 3:

Çopur Ağa keçilerini salar Musa'nın yeşermiş ağaçları üzerine. Musa ve Karısı kovalar keçileri öfkeyle. Birlikte direnirler Çopur Ağa'ya karşı. Ağa, ağaç yeşermiş toprağı kendine satmasını ister Musa'dan. Oysa Musa'nın canıdır, umududur, her şeyidir o toprak. Reddeder elbette satmayı. Buna öfkelenen Çopur keçiler için bir şey yapamayacağını söyleyerek, tehditkâr ayrılır onların yanından.

⁵⁷ Ünal AKPINAR, "Bozkır Dirliği", Oyun Metni, s: 9.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

ANA OYUN 4:

Bey dedesine, Hacı yerine keçi denilmesine bozulur. Muhtar, dilerse oyunu durdurabileceğini söyler. Bey razı gelmez. Hasat zamanı köylüye iyi davranmak gerekir aklınca.

OYUN İÇİNDE OYUN 4:

Bozkırda ağaç yetiştirmek, bozkırı yeşertmek, hem de Çopur Ağa'ya rağmen. Görülmüş, duyulmuş bir şey değildir. Musa ve ağaçlarının ünü duyulur Bozkır'ın dört bir yanında. Bozkırı bir türlü yeşertememiş bir Dede ağaçları görmek için düşer yollara. Yolda bir Kırat ve Adam'a rastlar. Kırat'la Adam inatlaşmaktadır. Dede'nin de yürüyecek mecali kalmamıştır. Adam Musa'nın ağaçlarından uzaklaşmak, Kırat ise yaklaşmak istemektedir. Dede ile Kırat'ın amaçları örtüştüğü için Dede'nin Kırat'la anlaşması kolay olur. Kırat'ı alarak Musa'nın ağaçlarına doğru yola çıkar Dede.

ANA OYUN 5:

Musa'nın ağaçları artık kulaktan kulağa duyulan, dilden dile yayılan bir söylenceye dönüşmüştür. Bu arada ağaçlar keçilerin erimeseyeceği boya ulaşmış, yemiş vermeye başlamıştır. Musa'nın ağaçların meyvelerini tüm köylü arasında üleştirdiğini, bu yüzden söylenceye dönüşüğünü belirtir Köse Muhtar Bey'e.

OYUN İÇİNDE OYUN 5:

Büyüyen, meyva veren ağaçlar ve Musa'yla baş edemeyen Çopur Ağa yandaşı köylüleri salar bu kez ağaçların üzerine. Köylülerin bir kısmı ağaçları kesip kağını yaparlar. Ancak bu kez kağınlılar dile gelir. Çopur bir türlü baş edemez Musa'yla. Bir köylüyü ağaçları kesmesi için ikna etmeye çalışır, Köylü'nün içi el vermez ağaçları kesmeye. Kağınlıların duyguları köylülerinkine, köylülerinkine kağınlılara karışır. Çopur Ağa iyice öfkelenir. Musa bıkmıştır artık Çopur'un bu engelleme girişimlerinden, bıçakla tehdit eder onu. Çopur'a, bir yanaşma tarafından tehdit edilmek fena halde dokunur. Bir yanaşmanın ağalık düzeninde ağasını tehdit etmesi mümkün müdür, hem de bıçakla? Bu durumun hemen önüne geçilmesi gerekir.

ANA OYUN 6:

Bey de şaşkınlık içindedir. Akıl erdiremez bir türlü Musa'nın tavrına. Ona göre de engellenmelidir Musa'nın bu başına buyruk tavrı.

OYUN İÇİNDE OYUN 6:

Musa'nın yandaşı olan köylüler ona yardımcı olmak, destek olmak için toplanırlar. Bu arada Musa'nın yönelişi, büyüttüğü ağaçlar, Çopur Ağa'yla mücadelesi örnek olmuştur kimi köylülere. Artık çığ gibi büyümektedir ağaya karşı olanların muhalefeti. Bozkır dirliğindeki gedik giderek büyümektedir.

ANA OYUN 7:

Bey, yansılanları gördükçe iyice tedirgin olur ve köyde kendine karşı benzeri bir muhalefetin olup olmadığını sorar Köse Muhtar'a. Muhtar yatıştırır Bey'i.

OYUN İÇİNDE OYUN 7:

Musa kötü şeyler olacağını sezinlemiştir. Karısı ve çocuklarını Ören'deki dayısıgile götürür. Evin ışığını da açık bırakır, kendini evde sansınlar diye.

ANA OYUN 8:

Oyuncu Durmuş, özünü kemirdiği gerekçesiyle Hacı Çopur Ağa'yı yansılamaı bırakır. Bundan sonrasını Bey yansılacaktır artık. Tabii Köse Muhtar'ın yardımıyla. Böylece köylünün içine girmiş, onların düzeyine inmiş olacaktır. Kendi deyişle "ezecektir hoş görüsüyle köylüyü" böylece.

OYUN İÇİNDE OYUN 8:

Çopur Ağa, gözlemesi için bir köylü yollar Musa'nın evine. Yol-
da Çığırtkan tarafından, Musa'nın evde olmadığını anlamaması için lâfa tutulur Köylü. Çopur Ağa Musa'nın evde olmadığını bir

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

biçimde öğrenir. Çığırkan heyecanlı ve endişeli bekler Musa'nın dönmesini. Çopur Ağa dönüş yolunun heyelandan dolayı kapandığını ve Musa'nın hemen dönemeyeceğini duyurur Çığırkan'a ve yandaşı köylüleri Musa'nın özenle yetiştirdiği ağaçları kesmeye gönderir. Çığırkan davulunu vurarak Musa'ya çığırır ağaçlarının kesildiğini. Yankı dağ duyurmaya çalışır Çığırkan'ın haberini ama, boşuna bir uğraştır bu çaba. Dede yetişir bu arada al atıyla. Yetişmeye çalışır Musa'ya da.

ANA OYUN 9:

Bey dedesini yansılarken gösterdiği hoşgörülü ve eleştirel tavrı dolayısıyla böbürlenir. Hasat zamanı böyle bir şaşirtmaca yararlı olmuştur ona göre.

OYUN İÇİNDE OYUN 9:

Musa'nın bütün ağaçlarını kesmiştir Ağa'nın yandaşı köylüler. Ağaçlar kökleriyle kala kalmışlardır öylece, şaşkın, kederli ve çaresizdirler. Musa gelip durumu görünce çılgına döner. Öcünü alacaktır.

ANA OYUN 10:

Bey, Musa'yı yansılan Memet'in bakışından tedirgin olur. Çünkü o da tıpkı dedesi Hacı Çopur Ağa gibi beyliğini, gücünü göstermiş, Elif'i almıştır ondan, bu yüzden tedirgindir, oyunun bitmesini ister. Zaten bir bölüm kalmıştır.

OYUN İÇİNDE OYUN 10:

Musa suskundur. Öfkesini içine akıtarak dolaşmaktadır köyde bir yabancı gibi. Ağaçlarını kesen köylüler ve Çopur Ağa bozgununda ve korkudadır. Ağa, Musa'nın kendini öldüreceği haberini yaymıştır tüm köye. Musa davranmadan önce kendi davranacaktır bu yüzden. Musa'yı öldürtecektir Çopur Ağa. Ağaçları kökünden kesen köylünün de yardımıyla öldürtecektir Musa'yı. Ancak tam da bu noktada Musa'yı öldürme sahnesi birdenbire Bey'in, Musa'yı yansılan Memet tarafından bıçaklanmasına dönüşür. Köse Muhtar dona kalır.

Oyunla gerçek ya da ana oyunla, oyun içinde oyun tek bir finalde buluşur. Çopur Ağa, Musa'nın ve tüm Bozkır'ın umutlarını tüketmiştir, torunu Bey de Musa'yı yansılayan Memet'in.

Köy seyirliklerdeki kaynağını ritüellerden alan ak-kara ya da eski-yeni çatışması Bozkır Dirliği'nin özünü oluşturan temel çatışma, temel karşıtlıktır. Ana Oyunlarda eski düzeni, yani karayı simgeleyen Bey'dir, Oyun İçinde Oyunlarda veya yansılanan oyunda Bey'in dedesi Hacı Çopur Ağa'dır. Yeni olan, ak olan Musa'dır. Bozkır'ı yeşerten ve böylece eskiyi sarsıp yeniyi muştulayan Musa. Bu temel çatışma oyunda oyuncularından tavırlarından danslara, müziklere, giysilere dek tüm öğelere yansır.

Köyün kocalarını ve Çopur ağa ile yandaşlarını yansılayan oyuncular takma sakalları, kara cübbeleri ve kocaman taneli tesbihleriyle oyuna grotesk ve fantastik bir özellik de katmaktadır. Bunun gibi seyirlik oyunlarda da köylünün çokça kullandığı pek çok fantastik ve gerçek üstü motifler kullanılmıştır oyunda. Ağaçların, Kırat'ın, Yankı Dağ'ın, kağnıların, keçilerin kişileştirilerek konuşması ve aksiyona katılması gibi.

Ana oyunlarla yansılanan iç oyun ya da oyun içinde oyunlar birbirinden ezgi ve şiirsel anlatımla ayrılmaktadır Bozkır Dirliği'nde. Köy seyirliklerin vazgeçilmez öğesi müzik ve dans hem oyunu zenginleştiren bir öğe olarak, hem de ezgilere eşlik eden sözlerle anlatımsal ve yorumsal olarak oyunun bütününe hizmet eden bir öğe olarak işlevseldir. Ağaçların dili ezgi olur dansa dönüşür ritmik hareketlerle örneğin:

“ Uçsuz bucaksız bozkırda
Güneşi değerlendiren
Büyüten yeşili vay vay
Tek bizleriz”.⁵⁸

Hem bir görsel şölen olur böylece oyun alanı, hem de emeğin cana-ağaca, emeğin üretime dönüşmesi imlenir. İnsanla yansılanan ağaçlar yoluyla klasik batı tarzı tiyatrosundaki ayrıntılı dekor anlayışının yerine insan bedeni ifadesel olarak kullanılır.

⁵⁸ Ünal AKPINAR, “Bozkır Dirliği”, Oyun Metni, s: 9.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Kimi yerde Musa'nın ve yeşermenin-yeşertmenin, bozkırı delip büyümenin coşkusu olur ezgi ve ritm, yansır ağaçları oynayan oyuncuların bedenlerine.

Yıldır yıldır ay ışığı
Arasında dallarımızın
Oynaşırız biz
Işınlarla eğleşiriz.

Bir büyüme içindeyiz
Uğrun uğrun itiyoruz
İtiyoruz karanlığı
Karamsarlığı.⁵⁹

Bazen ezgileri ninniye dönüşür, çünkü onlar, onların yeşerip büyümesiyle, Musa'nın bebesinin büyümesi özdeştir, gelecekle ortaktır. Bu yüzden ninniye de ortak olur ağaçlar Musa'nın karısının söylediği:

Koro: Nen bebecik nen yavrucuk neni...
Beraber: Bir nen çalar tüm ağaçlar bebeğe
Tekmil dallar yapraklarıyla
Uyku verir huzur verir bebeğe
Nen bebecik, nen yavrucuk neni".⁶⁰

Kara keçiler ve Çopur Ağa eski düzeni simgeleyen ve yeniye yok etmek isteyen fantastik birer motif olduğu için yine ritmik beden- sel hareketlerle yansılır. Zaten diyaloglara da bu tavır ve ritm yansır:

Ç. Ağa : Yavaş... Dinleyin beni keçilerim. Yavaş be... Şu gördüğünüz ağaçları Musa diye biri yeşertti. Ama işin temeli Musa'nın bellediği gibi değil, bozkırda yeşil büyüyorsa, sürgün çıkıyorsa, bilin ki sizin içindir.
Keçiler : Bizim içindir. Bizim içindir.
Ç. Ağa : Bozkıra aykırı olmak demek, bana karşı olmak demektir. Bir de ne ettiğini bilmeden bana gelmiş o Musa denen cıvıl, aman ağam, etme ağam, kara keçilerini ağaçlara salma deyip duruyor... Bozkırda yeşil büyüyorsa, sürgün çıkıyorsa kimin içindir?
Keçiler : Bizim içindir. Bizim içindir.⁶¹

⁵⁹ Ünal AKPINAR, A.g.e., s: 9-11.

⁶⁰ Ünal AKPINAR, A.g.e., s: 11.

⁶¹ Ünal AKPINAR, "Bozkır Dirliği", Oyun Metni, s: 12.

Kırat ve ardından Alat Musa'dan, ağaçlardan, yeniden yana yöneliş gösteren birer simge olarak kullanılmıştır yine ve geleneksel seyirlik oyunlarda olduğu gibi oyuncular tarafından yansılır, tıpkı dile gelen kağnılar gibi, tıpkı söz olup Musa'ya ulaşmaya çalışan Yankı Dağ gibi.

Oyunda kulis yoktur. Tüm oyuncular gerek ana oyunlarda, gerek oyun içinde oyunlarda oyun alanındadır, hem seyirci, hem de yeri geldiğinde oyuncudur.

B. GERÇEK KAVGA

Gerçek Kavga Nurhan Karadağ'ın Ticaret Oyunu adlı çalışmasından yola çıkarak geliştirdiği yeni bir uygulama metni. Gerek Bozkır Dirliği'nde, gerekse Karadağ'ın diğer rejî çalışmalarında (Yarenler, Yazı Bağında Şenlik, Kardeşlik Töreni-Semah, Köyde Oyun, Misafir gibi) olduğu gibi köy seyirlik birikiminin bolca kullanıldığı bir model oyundur Gerçek Kavga.

Seyirlik oyunlardaki köylünün oyuna topluca ve coşkuyla hazırlanması, seyircinin yansılanan oyuna doğrudan katılımı, minimum ölçüde eldeki malzemeden yararlanarak oyuncunun ifadesel ve yansılıcı olanaklarıyla olabildiğince çok şey anlatma, seyircinin soyutlama ve var sayma gücüne dayanan göstermecî üslup, türkü ve halk danslarının yorumlayıcı ve eğlendirici bir öge olarak kullanılması gibi pek çok öge Gerçek Kavga'da da yer alır.

Gerçek Kavga ADS'nin köy, kent ve işçi tiyatrosu olarak ayırdığı çalışma birimlerinden köy tiyatrosu araştırma ve uygulama alanına giren bir model (değiştirilebilir) metindir. Karadağ ve ADS oyunun model olma özelliği konusunda şu açıklamayı yapar: "Belirttiğimiz gibi bu oyun kırsal kesimlerde yöresel tiyatroların yaygınlaşması adına şablon (değiştirilebilir) olarak amaçlanmıştır. İşlenen sorunlar toprağa bağlı üreticinin yaşanmış ve yaşanması bugün de olası olan sorunlarıdır. Her yöre için ip uçları taşıyabilir. Zaten amaç, her yöre bu metinde, kendi yöresi için işlevsel olanı alsın fazlasını atsin, eksiğini bizzat yazarak tamamlasın diye tanımlanabilir".⁶²

⁶² ADS, "Köy Oyunları", Ankara 1977, s: 176.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Oyunun bir başka özelliği de “Söyleşili Oyun” olmasıdır. Gerçek Kavga’da ADS ve Karadağ; Oyuncu ve seyirci arasındaki organik bağı, doğrudan seyirciye yönelerek, özellikle oyunun sonunda farklı bir açılım getirme amacıyla tartışma platformu yaratarak, seyircinin daha adil, eşitlikçi, paylaşımcı bir düzen alternatifi üzerine düşünmesini ve düşüncelerini ifade etmesini sağlayarak oluşturur. Çünkü oyun, özellikle yetmişli yıllar Türkiye’sinde kırsal alandaki üretim ilişkilerini ve üretim biçimini-sömürüyü eleştirirken, alternatif olarak, yine var olan düzen bağlamında kooperatifleşme ve küçük işletmelerin kazançlarını bir araya getirerek güçlenebileceğini ve tekele karşı durabileceğini anlatan bir yapıttır. Böyle bir yolun gerçekten ne kadar alternatif olabileceği, köylü, özellikle topraksız ve elinde avucunda hiçbir şey olmayan köylü için ne kadar çözüm olabileceği ise, oyun sonunda oyuncuların seyirciyle yaptığı söyleşide tartışılır. Söyleşinin oyun içine yerleştirilmesi ve işlevi konusunda; “metin dikkatle gözlenirse, seyirci için yeni bir tür olan bu etmen önce seyirci alıştırılarak ona küçük küçük benimsetilmeye çalışılmış ve giderek sorunun özünü açıklamaya yönelik söyleşiler hazırlanmıştır. Başta oyunun biçimini ve konuyu anlatmakla işe başlanmış, öğretmenin, Çolak’ın ve Pazarlı’nın söyleşileriyle seyircinin dikkati önce tek tek sorunlar üzerine çekilmiş, ardından tüm bunların birikimiyle son söyleşi hazırlanmıştır”⁶³ açıklaması yapılmaktadır.

Seyirlik ve folklorik öğelerden nasıl yararlandığı konusunu Karadağ; “Kullanılan seyirlik oyun, folklor ve benzeri kültürel öğelerin tümü aynı yönenin malı değildir. Hangi amaçlar adına kullanılır anlatmak üzere metne konulmuşlardır. Gene bunların bir kısmı olduğu gibi (otantik) kullanılmış bir kısmının da teknikleri alınarak yeni biçim denemelerine gidilmiştir. Köylülerin halayla duvar olmaları, harman makinası gibi...”⁶⁴ şeklinde açıklar.

Gerçek Kavga otantik seyirlik oyunlardaki gibi topluca ve coşkuyla başlar. Hasat zamanı oyun çıkartma geleneğinden hareketle bir oyun yansılacaktır. Seyirciler yerleşirken oyuncular da yöre türkülerini söyleyerek oyun alınındaki yerlerini alırlar. Oyuncuların başı Rüstem seyirciyle ilk diyalogu kurar ve oyunu, adını, neden bu oyunu yansımak istediklerini anlatır seyirciye:

⁶³ ADS, “Köy Oyunları”, Ankara 1977, s: 177.

⁶⁴ ADS, A.g.e., s: 177.

“Dostlar, hoş geldiniz oyunumuza. Hazırladığımız ‘Gerçek Kavga’ oyununu şimdi birlikte oluşturacağız, söyleşerek, dertleşerek, ne dersiniz oyun içinde hatta oyun sonunda, bizlerle dertleşmek, söyleşmek ister misiniz? (Cevap alınca) Sağolun. İzninizle şimdi hemen konuya geçeyim. Eveet, bizim köylü şimdi tarlasında hasat kaldıracağından sevinçli ve de atalarından, dedelerinden gördüğü oyunları çıkarıyor ve topluca eğleniyor. Pazarlı Ömer hariç tabii. Bu Pazarlı Ömer iki yıl önce geldi köye, konuşması başka, oturup kalkması başka. Onların böyle töreleri yokmuş, ‘oyun çıkarmazlarmış’. Zaten seyretmeyi bile bilmiyorlar. İzin verirsiniz ben de katlayım arkadaşlarım...”⁶⁵

Bu oyunda da yeni olanı temsil eden, mücadeleci ve dirençli bir kişi vardır: Pazarlı Ömer. Kan davasından ötürü memleketi Rize’den kaçıp Ortaköy’e gelmiştir Ömer ailesiyle. Bir bahçe satın almış, toprağın bereketini görünce mandalina üretmeye başlamıştır. Ailecek çalışıp çabalayıp ihya ederler bahçeyi. Ancak Ömer diğer köylüler gibi mallarını Hacı Tüccar’a satmaz. Onun asıl amacı kaliteli üretim yapıp mandalinalarını yurt dışına ihraç etmektir. Diğer köylüler gibi düşünmez Pazarlı Ömer, ne yapıp edip amacını gerçekleştirecektir. Bu yüzden başlangıçta yabancı gelir köylüye, farklıdır onlardan, Hacı Tüccar ve Ejderoğlu Rüstem gibilerin temsil ettiği ağaların ve tüccarların çizdiği yazığı razı gelmez. Bu yüzden dışlanmıştı diğer köylüler tarafından. Seyirciyle diyalogunda da anlatır köylü ve Ejderoğlu’yla ilişkisini ve düşüncelerini:

“Ben Pazarlı Ömer, kan davamız vardı bizim orada kaçtım bu ellere geldim. Benim bildiğim dört can verdik toprağa, iyi mi ettim, kötü mü ettim bilmem ama bir daha dönmem oralara. Burada bir bahçe satın aldım, birinde de yarıcı çalışıyorum. Bu Ortaköylüler bizi sevmедiler, dilimiz başka, kılığımız başka diye herkes sırt çevirdi. Büyük oğlanı vurdular. Ejderoğlu Rüstem, sebzeleime hayvanlarını saldı, su vermedi.

⁶⁵ ADS, “Köy Oyunları- Gerçek Kavga (Nurhan KARADAĞ)”, Ankara 1977, s: 143.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Ben topraktan anlarım. Altın bu topraklar altın. Zira-
atçıye gittim, durumu anlattım. Uygun bir yere kuyu
açtım, bir de motor aldım. Bu yıl mandalinaları da
toplarım, bizim Rize'nin mandalinaları...".⁶⁶

Böylece Bozkır Dirliği'ndeki ana çatışmanın benzeri eski ve yeni ya da ak ve karanın çatışması; sömürü düzeninin işbirlikçileri (Hacı Tüccar, Ejderoğlu Rüstem, ve onlarla çıkar ilişkisi içinde olan bürokratlar) ve ekonomik güçleri olmadığı için ezilen köylüleri arasında gelişir Gerçek Kavga'da. Pazarlı Ömer bir üretici olarak küçük topraklı, bireysel girişimden ve kooperatifleşmeden yana üreticiyi temsil ederken, Öğretmen de aydını temsil eder. Özetle başta Pazarlı Ömer, köylüler ve Öğretmenle temsil edilen ezilenler de aklar'dır, yani yeni'dir.

Köy seyirliklerin başat özelliği "Oyun İçinde Oyun" tekniği Gerçek Kavga'da da kullanılır. Hasat zamanıdır. Köylüler bir araya gelir ve hasadı kutlamak için oyun çıkartırlar. Oyuncu başı Rüstem'dir. Rüstem'in seyirciye oyunu tanıtmaya durumu anlatması ve oyunun amacını bildirmesinden sonra oyuncular hep birlikte hasadı, ekin biçmeyi türkü eşliğinde ve ritmik hareketlerle yansılarlar, ardından şükran duası ve akabinde hasat sonunda oynanan otantik Tahsildar Oyunu yansılmasına geçilir. Hasat toplanmıştır ama tahsildar hiç de adaletli olmayan biçimde köylünün ürününün büyük bir kısmını cebren alır yanındaki Allahtan Korkmaz'la birlikte. Bu yansımalar üretim ilişkilerinin nasıl şekillendiğini gösteren ana oyuna bir girizgâh, bir hazırlıktır. Nitekim hemen ardından Ejderoğlu ile Hacı Tüccar'ın ilişkisini gösteren sahne yansılır. Ürünün ve köylünün durumu, alacakları büyük pay, Pazarlı Ömer'in kendilerine verebilecekleri zarar, yeni öğretmen ataması gibi konulardır konuştukları. Kırsaldaki üretici güçler, üretim ilişkileri, üretim biçimi, üretim araçlarının sahiplerinin kimler olduğu üzerine bir serim yapılır böylece. Ejderoğlu bütün bunları seyirciyle de paylaşır. Köylünün büyük bir kısmı topraksızlık ve işsizlik dolayısıyla Almanya'ya ya da büyük kentlere göçmüştür. Kalan topraksız köylüler de Ejderoğlu'nun topraklarında yarıcı

⁶⁶ ADS, "Köy Oyunları- Gerçek Kavga (Nurhan KARADAĞ)", Ankara 1977, s: 157.

olarak çalışmaktadır. Ejderoğlu tarlarında çalıştırarak sözde iyilik yapmaktadır onlar. Hasat zamanı gelir. Ejderoğlu adamları aracılığıyla toplanan ürünün üçte ikisini kendine alır, kalanı köylüye bırakır.

Pazarlı Ömer'in sebze-meyve bahçesindeki ürünler yine bol ve kalitelidir. Ayrıca Ömer Ejderoğlu'nun toprağında çalışmayı reddetmiş, küçük de olsa kendi bahçesinde çalışmayı yeğlemiştir. Bu yüzden öfkelidir. Ejderoğlu ona. Pazarlı Ömer'in suyunu keser hirsından. Yine de yıldırılmaz Ömer'i., geçici olarak taşıma suyla sulayacaklardır bahçeyi. Bu arada kendi de ilçeye gider tarım teknisyeniyle konuşmak ve kuyu açmanın yollarını aramak için.

Öğretmen de köye yeni tayin olmuş, ilçeden yürüyerek köye ulaşabilmiştir. Önce iki oyuncuyla yansılanan köpekler karşılar onu, sonra köylüler. Kahveye gider ve sohbet eder köylülerle köyün eğitim problemleri üzerine. Köylüler iki göz odadan ibaret okulu imeceyle yapmıştır. Köylülerin ekonomik durumunu da öğrenmeye çalışır Öğretmen. Çolak'ın karısı hastadır, tedavi masrafları boyunu aşmış, borç batağına saplanmıştır. Borcu veren de doğal olarak Hacı Tüccar'dır. Neredeyse köylünün tamamı borçludur ona, parasızlıktan ürünlerini önceden peşin olarak satarlar Hacı Tüccar'a. Ayrıca faizle borç para da vermektedir Hacı Tüccar çeşitli yolları kullanarak. Yani tüm köylü göbekten bağıdır bir yandan Hacı Tüccar'a, bir yandan Ejderoğlu'na. Öğretmen kooperatifleşme, topraklarını ve ürünlerini bir araya getirmeyi önerir, bir kısmının akli yatar ama çoğu da karşı çıkar. Ejderoğlu ve Hacı Tüccar'dan kurtulmanın yollarını anlatmaya çalışır. Büyük bir kısmının karşı çıktığını görünce canı sıkılır Öğretmen'in ve seyirciye yönelir, onların fikirlerini alır.

Çolak da derdini paylaşır seyirciyle, seyirciye durumunu anlatır, yine paraya ihtiyacı var karısının tedavisi için. Komşusundan borç ister, ancak komşuda da yoktur onun istediği miktarda para. Yine kürkü dükkanına gelir çaresiz. Yani Hacı Tüccar'a. Hacı Tüccar da tarlası ve evi karşılığında borç verir ona. Ama nasıl? Çolak'ı halıcı Fazıl'a gönderir. Dükkandan evi ve bahçeyi ipotek göstermek suretiyle, 14 bin liralık da senet imzalayarak bir halı alır Ço-

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

lak. Onu 8 bine Hacı Tüccar'a satar. Hacı Tüccar da söz verdiği gibi bu halıyı 2 bin kârla Müdür'e satar. Yani yine büyük kâr etmiştir Hacı. Çolak ise büyük miktarda borçlanmış. Sözde faizle borç vermektedir Hacı Tüccar. Maksat vatandaşın işi görülsün. Çolak olan bitenin fakındadır ama başka çaresi yoktur. Seyirciyle paylaşır düşüncesini bu yüzden, onların da fikirlerini alır.

Pazarlı Ömer ve ailesi bahçede mandalinalarıyla meşgullerdir. Bir Karadeniz ezgisi eşliğinde, oyuncuların ritmik hareketlerle yansıladıkları ağaçlarına çapa yapmaktadırlar. Seyirciye yönelir Ömer, buraya nasıl geldiğini, Ortaköy'de başına gelenleri, oğlunun vuruluşunu, dışlanmasını, projelerini paylaşır onlarla. Coşkulu ve umutludur Ömer. Mandalinalarını yurt dışına pazarlamayı düşünmektedir. Hatta tüm köylü bir araya gelip, sebze-meyve yetiştirip, ürünlerini Almanya'ya, Amerika'ya pazarlayabilir. O zaman daha güçlü olacaklardır Hacı Tüccar'a karşı da, Ejderoğlu'na karşı da, düzene karşı da. Ancak köylülerle bu anlamda bir türlü iletişim kurmayı başaramamıştır. Çünkü köylünün bir kısmı; ağanın ve tüccarın kendilerini yardımcı olduğunu düşünmekte, bir kısmı da borçlu oldukları için bir şey yapamamaktadır.

Ejderoğlu Pazarlı'nın kendi düzenini bozacağını hemen kavramıştır. Bu yüzden Ömer'den bahçesini iki katı fiyatına kendine satmasını ister. Ömer bu teklifi de reddeder. Çünkü onun amacını tektir. Köylüyü ikna edip, Hacı Tüccar gibileri aradan çıkartıp, birlik olarak ürünlerini doğrudan yurt dışına satmalarını sağlamak. Öğretmenle de diyalog kurar Pazarlı bu konuda ve iş birliği yaparlar. Ejderoğlu reddelince bu kez adamlarını mandalina ağaçlarının üzerine gönderir. Adamlar ağaçları yok etmek üzere baltalarla ağaçlara saldırırlar. Pazarlı Ömer ve ailesi büyük bir mücadele vererek korumaya çalışırlar özenle büyüttükleri ağaçlarını. Olayın üzerine Öğretmen ve Çolak da gelir, yardımcı olma-ya çalışırlar aileye. Böylece Çolak'ı da yanına alır Pazarlı Ömer.

Ejderoğlu ve Hacı Tüccar panik halindedir, düzenleri bozulmak üzeredir. Hacı Tüccar Çolak'ı borçlarını vermesi için tehdit eder, baktı olmuyor, bu kez Komutan'a şikayet eder. Kullanabilecekleri her türlü tehdit yolunu kullanarak köylünün kooperatifleşmek mü-

zere bir araya gelmesini engellemeye çalışırlar. Pazarlı Ömer'in direnci, azmi ve inancı ve umudu köylüyü değiştirmektedir artık. Çolak'ın alacaklısı geldiğinde duvar olur, ağaç olur saklamaya çalışır Çolak'ı köylü. Sonunda jandarma gelir ve alır Çolak'ı köylünün arasından ve takar kelepçiyeye bileklerine gerçek suçlu o'ymuş gibi. Çolak seyirciye yönelir, bu kez oyuncu tavrıyla:

“ Kim suçlu dersiniz?... Alacaklı mı?... Borçlu mu?...
Çolak'ın karısı mı, doktor mu? Ne dersiniz?...”⁶⁷

Suç, suçlu, gerçek suçlular üzerine seyircinin de düşüncelerini alır Çolak'ı yansılayan oyuncu. Köylünün büyük bir kısmı da uyanmıştır artık. Kuşkusuz aralarında henüz ikna olmayanlar ya da Ejderoğlu'na hizmet etmeyi yeğleyenler vardır ama çoğu farkına varmıştır olan bitenin. Elinden geleni ardına koymaz Hacı Tüccar ve Ejderoğlu çarkı geriye döndürmek için. Alacaklarını isterler, tarlaların suyunu keserler ama nafîle. Böl-Yönet taktiği uygular bu kez Ejderoğlu. Köylünün bir kısmının aklını çeler. Yine de bir şey elde edemez. Kalanlarla kooperatif kurulur. Kredi almaları gerekmektedir. Hacı Tüccar devreye girer bu kez ve köylünün kredi almasını engellemeye çalışır. Öğretmen, köyde bölücülük yapıyor, kızlara folklor oynatıyor, gece ışıkları sürekli yanıyor, Pazarlı Ömer de, namaz kılmıyor, dinsiz diye şikayet edilir Komutan'a. Üstüne üstlük Öğretmen ve Pazarlı Ömer Taşlıtarla da pusuya düşürülüp dövülür Ejderoğlu'nun adamları tarafından. Ama boşunadır bu çırpınışlar artık. Köylü eski ezik, suskun, bıkkın köylü değildir. Kooperatif kurulmuş, görülmemiş güzellikte ürünler elde edilmiş ve pazarlanmak üzere yola hazırlanmıştır. Son söyleşiye sıra gelmiştir. Pazarlı Ömer'in öncülüğünde son durum aktarılır, sorular sorulur seyirciye:

“ (seyirciye) Doğru öğretmenin tayini çıktı. Ama köylünün çoğu inançla katıldı birliğe. Sonra da görülmemiş güzellikte ürünler elde etti. (...) Ürünler sandıklandı, istif edildi. Ne dersiniz?... Köylü bu ürünlerinin, bu emeğinin karşılığını tam alabilir mi, tüccara, aracıya, tefeciye kaptırmadan?”⁶⁸

⁶⁷ ADS, “Köy Oyunları - Gerçek Kavga (Nurhan KARADAĞ)”, Ankara 1977, s: 163.

⁶⁸ ADS, A.g.e., s: 174.

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

Oyunun sonunda bu söyleşiyi birlikte seyirci ve oyuncuların birlikte yer aldığı bir tartışma platformu oluşturulur. Pazarlı Ömer'in sorularıyla başlar tartışma. Kooperatiflerin ve kooperatifleşmenin sistem içindeki yeri ve önemi üzerine değinilir. Aslında kooperatifleşmenin bir tür, küçük işletme ve işletmeci ya da küçük üreticilerin tekellerle baş etmek üzere oluşturulan ve varolan sistemi görel olarak daha insafli yola zorlayan, dolayısıyla sisteme alternatif değil, sistemi destekleyen birlikler olduğu, bu çerçevede eşitlikten ve haktan yana bir düzeni oluşturmada yetersiz kaldığı gibi var olan sömürüyü ortadan kaldırmayacağı, yalnızca erteleyeceği gibi düşüncelerden yola çıkılarak, farklı alternatiflerden ve bu alternatiflerin nasıl oluşturulabileceğine dek pek çok konu seyirciyle tartışılır.

Gerçek Kavga da yine bir çok seyirlik oyun motifleriyle zenginleştirilmiş bir oyun. Öncelikle köylünün belli zamanlarda, örneğin hasat zamanı, yansılacağı oyunlardan yola çıkılarak oluşturulmuş bir uygulama metni. Burada da tıpkı otantik oyunlarda olduğu gibi mevsim hasat zamanıdır ve oyuncular bir araya gelerek seyirciye bir oyun yansılarlar. Girizgâh ya da hazırlık sürecinde yansılan ekin biçme, şükran duası ve Tahsildar Oyunu gibi yansımalar köy seyirlik oyunlarında köylünün de yaptığı oyunlardandır. "Oyun İçinde Oyun" ögesi oyunun bütün kurgusunun üzerine kurulduğu temel öğedir. Oyuncuların kulis kullanmaması, oyun alanında olması, yeri geldiğinde ufak tefek aksesuarları kullanarak rollerini yansılması seyirlik oyunların olduğu gibi, çağcıl tiyatronun da "tiyatrosallık-oyunsuluk" da diyebileceğimiz özdeşleşmeyi kırmaya, göstermeye, yansımaya yönelik özelliklerindedir. Karadağ'ın da belirttiği gibi, seyirlik oyunların kimi motifleri yeniden biçimlendirilerek kullanılmıştır oyunda. Mandalina ağaçlarının oyuncularla yansılanması, Çolak'ı saklarken yine oyuncularla oluşturulan orman, halk oyunlarımızdan yararlanarak oyuncularla duvar oluşturulması gibi. Yansılama seyirlik oyunlarda itibâri-varsayımsal bir değer taşıdığı için, örneğin köyün köpekleri oyuncular tarafından oynanır yine.

Müzik, dans ve ritmik uyum yine hem ifadeşel, hem de zenginleş-tirici bir öge olarak Gerçek Kavga'da da sıkça kullanılmıştır.

Oyunun bütün bu özelliklerinin yanında, "söyleşili oyun" olması ve gerek oyun içinde, gerekse finalde seyirciyle kurulan diyalog ve oluşturulan tartışma platformu, oyuna, modern tiyatrodan da sıkça kullanılan "Katılımcı Tiyatro" özelliğini kazandırdığı gibi, oyuncu-oyun-seyirci ilişkisini güçlendiren, seyircinin vazgeçil-mezliğini kanıtlayan bir temel öge olarak Gerçek Kavga'da yer almıştır.

SONUÇ

Köy seyirlik oyunları ritüel kökenli oyunlar olduğu için köylünün toplu katılımı ve coşkusu söz konusu olan işlevsel ve görevsel oyunlardır ve yine köylünün oyun çıkartma, oyun yapma gele-neğinden gelişmiş etkinliklerdir. Tıpkı kentlerde gelişen meddah, karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi açık biçim göstermecii ti-yatronun anlatım tarzını kullanması, seyirci-oyuncu organik ba-ğını kurması, eğlence atmosferi içinde sergilenmesi, her yerde oynanabilmesi, en yalın araç-gereçlerle yansınması ve tiyatro-sallığın getirdiği varsayımsallığı içinde barındırması gibi özellikle-riyle tiyatromuzun özgünleşmesi ve dünya tiyatrosuyla buluşması yolunda başat kaynaklardan biridir.

Ankara Deneme Sahnesi ise özellikle yetmişli yıllardan başlaya-rak, Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın yorumları ve çalışmalarıyla bu zengin köy seyirlik kaynaklardan oyun oluşturma ve uygulama anlamında yararlanmasını bilmiş ülkemizdeki amatör yapılan-malardan en uzun soluklu olan bir tiyatro organizasyonudur. Nancy'de Uluslararası Amatör Tiyatrolar Şenliği'nde birincilik ödülü alan Uzundere'den başlayarak Ebekaya, Bozkır Dirligi, Tü-tün, Çekirge, Al Gülüm, Gerçek Kavga, Kardeşlik Töreni-Semah, Misafir, Taziye, Yedi Köyün Yargıcı gibi pek çok oyunda seyir-lik tarzını deneyerek özgün bir deyiş oluşturma yolunda önemli

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI, SEYİRLİK UYGULAMALARIYLA 51 YILLIK BİR AMATÖR TOPLULUK: ANKARA DENEME SAHNESİ...

katkılarıda bulunmuştur. Bu uygulamalardan en tipik olanı Bozkır Dirliği ve Gerçek Kavga aralıklarıyla da olsa uzun yıllar seyirciyle buluşmuş seyirlik oyunlardandır.

Augusto Boal'in, küreselleşen dünyada politik kimliğinin içinin boşaltılarak adeta bir tiyatro tarikatı gibi görülerek avangarde'la eş değerde tutulduğu ve böylece popülerleştirildiği günümüzde, onun Ezilenlerin Tiyatrosu'nu besleyen kaynakların, altmışlı ve yetmişli yıllar, Türkiye'sinde, köy tiyatrosu ve köylü tiyatrosu bağlamında Ankara Deneme Sahnesi'ni, işçi ve sokak tiyatrosu bağlamında yine Ankara Deneme Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İşçi Kültür Sahnesi gibi oluşumları beslediği söylenebilir. Ancak yıllardır, hele tüm sanatsal etkinlikleri ve muhalefeti kesintiye uğratan Eylül Darbesi, akabinde gelen suskunluk dönemi ve ardından gelen post-modern patlamanın(!) yıllar önce ülkemizin kendi iç dinamiğiyle oluşan bu tiyatral ve politik etkinlikleri neredeyse unutturduğu söylenebilir. Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu ülkemizde özellikle doksanlı yıllardan sonra yaygınlık kazanmaya başlamıştır. O da, küreselleşme söylemiyle hegemonya kültürünün gözlerimize taktığı pembe gözlüklerin giderek kararmasıyla birlikte. Oysa seksen öncesi, özellikle 1960-80 yılları arası Türkiye'de tiyatronun ve Türk Tiyatrosu'nun en parlak, en verimli ve en politik yıllarıdır. Dolayısıyla o yıllarda halktan yana ve halk için yapılan tiyatro etkinliklerini tekrar tekrar anımsamamız gerekir.

Kaynakça

- ADS, "Köy Oyunları- Gerçek Kavga(Nurhan KARADAĞ)", Ankara 1977.
- AKPINAR, Ünal AKPINAR, "Bozkır Dirliği", Oyun Metni.
- AND, Metin, "Geleneksel Türk Tiyatrosu", Bilgi Yayınevi, I.B. Ankara 1969.
- AND, Metin , "Dionisos ve Anadolu Köylüsü", Elif Yayınları, Ankara 1977.
- AND, Metin, "Oyun ve Bügü", İş Bankası Yayınları, Ankara 1974.
- ARTUN, Erman, "Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları", Kültür Bakanlığı Halk Kütüphanelerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1993.
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, "Tiyatro", Sebat Basımevi, İstanbul 1941.
- BAŞGÖZ, İlhan, "Çömçe Gelin-Bir Anadolu Yağmur Töreninin Kökeni ve Dağılımı Üzerine Bir Araştırma", Folklor Yazıları, İstanbul 1986.
- BORATAV, Pertev Naili, "100 Soruda Türk Halk Edebiyatı", İstanbul 1988.
- Bozkır Dirliği Broşürü, 1969.
- Bozkır Dirliği 2. Broşürü, 1969.
- DÜZGÜN, Dilaver, "Erzurum Köy Seyirlik Oyunları", T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999.
- ELÇİN, Şükrü, "Halk Edebiyatı Araştırmaları", C. I, Ankara 1988.
- İNAN, Abdülkadir, "Tarihte ve Günümüzde Şamanizm", Ankara 1972.
- KARADAĞ, Nurhan KARADAĞ, "Köy Seyirlik Oyunları", Türkiye İş Bankası Yayınları, I. B., Ankara 1978.
- KARADAĞ, Kadir, "Memurlar-Zemberek Metinleri ve Uygulama Çalışmaları", ADS Yayınları, Ankara 1998.
- KILIÇ, Mehmet, "Nevşehir ve Yöresi Seyirlik Oyunları", A.Ü. DTCF-Tiyatro Lisans Tezi, Ankara 1971-72.
- KÖPRÜLÜ, Fuat, "Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar", Ankara 1984.
- MUTLU, Mustafa, "Yapraklı'da Oyun Çıkarma", A.Ü. DTCF- Tiyatro Lisans Tezi, Ankara, 1968-69.
- ÖRNEK, Sedat Veyis, "100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane", Gerçek Yayınları, İstanbul 1971.
- SES, 20 Temmuz 1957.
- ŞENER, Sevda, "Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 6, Ankara 1975
- TECER, Ahmet Kutsi, "Köylü Temsilleri".
- TEKEREK, Nurhan, "Cumhuriyet Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923-1990)", T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- TEKMEN, Sıtkı, "Ankara Deneme Sahnesi-41 Yılın Tarihi", ADS Yayınları.

