



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 7/4 2018 s. 2313-2323, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

"... VE DEĞİRMEN DÖNERDİ" ÜZERİNE BİR DRAMATURJİ DENEMESİ

Metin AKYÜZ*

Geliş Tarihi: Temmuz, 2018

Kabul Tarihi: Kasım, 2018

Öz

Edebî türler metnin kurgusunun oluşumunda yazarı yönlendirici bir özelliğe sahiptir. Aynı özellik, metnin anlamlandırılması sürecinde okuru da yönlendirmektedir. Tiyatro metinleri de söyleşime dayalı olan ve dramatik yapısı ön plana çıkan türler arasındadır. Tiyatro yazarı metni oluştururken dramaturjik bir düşünce biçiminden hareket eder. Dramaturjik düşünceyle kurulmuş olan metnin doğru okunup anlaşılması için de dramaturjik bir okuma yapılması gerekmektedir. Dramaturjinin kökenleri Aristoteles'in Poetika'sına kadar götürülebilir. Ancak Modern Dramaturji Lessing'le başlar. Modern dramaturji Brecht'le birlikte metin ve sahne arasındaki aktarıma odaklanarak etkili bir okur kimliğini ortaya çıkarır. Bu çalışmada da Haldun Taner'in "...Ve Değirmen Dönerdi" adlı tiyatro metni üzerine dramaturjik bir okuma gerçekleştirilmiştir. Taner eserinin anlamsal düzeylerini karşıtlıklar, ironi ve eleştirel göstergeler üzerine kurgulamıştır. Metnin anlamsal yapısını var eden bu göstergeleri doğru anlamak hem metnin doğru okunmasına hem de metnin çatışmayan bir sahnelemeye katkı sağlayacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tiyatro, Dramaturji, Haldun Taner.

A DRAMATURGIC ANALYSIS ON "... VE DEĞİRMEN DÖNERDİ"

Abstract

Literary genres have directive properties on the formation of texts' fiction. The same property directs readers for interpreting the text. Theatre scripts are among the forms which base on conversation and whose dramatic structure stand out. In the process of forming the text the writers of theatre script starts from dramaturgic way of thinking. A dramaturgic reading is necessary for interpreting the texts correctly. The origin of dramaturgy goes back to Aristoteles's Poetica. However, modern version of dramaturgy starts with Lessing. Modern dramaturgy, with Brecht, reveals an effective reader identity by focusing on transmission between text and scene. A dramaturgic reading has been done on theatre work named "...Ve Değirmen Dönerdi" by Haldun Taner in the present study. Taner fictionalized the semantic levels of the work on oppositions, irony and critical indicators. Understanding these indicators which create semantic structure of the text contributes correct reading of the text, and would create a presentation that does not conflict with the text.

Keywords: Theater, Dramaturgy, Haldun Taner.

* Dr. Öğr. Üyesi; Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, akyuzmetin@yahoo.com.

Giriş

Her metin, ait olduğu türünün özellikleriyle vardır. “Her metnin yazılışı, kendi biçimsel özellikleri içinde olur” (Günay, 2007, s. 216). Türe ait özellikler metnin oluşum sürecinde yazarı yönlendirdiği gibi okuru da anlamlandırma sürecinde yönlendirir. Söz konusu olan eser bir tiyatro metni olduğunda eseri dramaturjik bir yaklaşımla incelemek gerekir. Tiyatro hem edebî bir tür hem de bağımsız bir sanat dalı olarak varlık göstermektedir. Onun bu çift yönlülüğü disiplinlerarası yaklaşımları gerektirmektedir. Bu disiplinlerarasılık yazılı metnin görsel metne dönüştürülmesine dayanmaktadır. Edebî olan metin, görsel metne dönüştüğünde tiyatro sanatı ortaya çıkar. Bunun için de dramaturjiden yararlanır. Dramaturji, en kısa tanımıyla oyun incelemesi demektir. Dramaturji (Türkiye’de alanla ilgili yapılan çalışmalarda terim *dramaturgi* olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada Türkçenin özelliklerine bağlı kalınarak dramaturji olarak kullanılacaktır.), sahnelenmek istenen oyunun ideolojisi, söylemi, şiirselliği, anlam örgüsü üzerine yapılan yazınsal bir çözümlemedir (Büyük Larouse, 1986). Bir dramaturji çalışmasında bir metin değerlendirilirken hem yazınsal hem de teknik değer ölçülerini göz önünde bulundurmamak gerekir (Mungan, 1979, s. 175). Dramaturji yazılı oyun metninin incelenip sahnelenmesinden oyunun seyirci üzerindeki etkisine kadar olan süreci içermektedir. Nutku (2001, s. 26) bu süreci şu şekilde açıklamaktadır: “Karşımızda kurulmuş bir oyun var (metin). Siz bu oyunla oyun oynuyorsunuz (Dramaturjik Çözümleme). Varılmak istenen sonuçları yakalamak için göstergelere dayalı eylemlerin belli bir kompozisyon bütünlüğü içinde vermek gerekiyor (Sahne Üstü Dramaturji) ya da (Prodüksiyon dramaturji). Bunun seyirci tarafından alınması ve seyircinin bilinciyle buluşması (Seyirci Dramaturjisi).”

Görüldüğü üzere dramaturji yazılı metnin (tiyatro metninin) doğru anlaşılmasından başlayıp seyirciye doğru bir biçimde anlatılmasına kadar geniş bir anlamlandırma süreciyle ilgilenmektedir. Dramaturjinin çıkış noktasını yazılı metin oluşturur. Bu, metnin doğru okunup yorumlanması oyunun kendisiyle çelişmeyen bir sahnelemenin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır. Nutku (2001, s. 28), dramaturjinin yüzeysel bir okuma olmadığını belirterek onu *bilinenin bilinmeyen yanını deşme sanatı* olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlama dramatik metnin derin düzeyde incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bundan dolayı bu işi yapacak olan dramaturgun titiz bir çalışmayla işini sürdürmesi gerekmektedir. Dramaturg metni anlama ve yorumlama çalışmalarını çeşitli özgürlük ve sınırlılık alanları içinde sürdürür. Nutku (2001, s. 24) dramaturgun özgürlük ve sınırlıklarını şu şekilde açıklamaktadır: “Bir bakıma çağdaş tiyatronun dramaturgu da seyircinin yerine düşünen, tartışan, tepki gösteren bir donanımla hareket eder. Bu da dramaturjiyi ve dramaturgu edilgenlikten kurtarıp etken bir eleman hâline

dönüştürür. Bu etkenlik, tıpkı seyircinin konumu gibi, bir yanda tepkilerinde özgür, ama öte yandan da önceden metinsel belirleme nedeniyle sınırlıdır.”

Dramaturjinin tarihi, tiyatronun tarihi gibidir. Dramaturjinin ilk dönemlerini tiyatroyu edebiyatın bir kolu olarak gören yaklaşımlar oluşturmuştur. Bu yaklaşımın ilk örneğini Aristoteles *Poetika* adlı eseriyle verir. Aristoteles bir eseri incelerken yalnızca yapısına açıklık getirmekle kalmaz aynı zamanda eserin ahlaki ve toplumsal işlevleri üzerinde de değerlendirmede bulunur. Onun yapmış olduğu bu dramaturji uygulamalarının etkisi çok uzun sürmüştür, 17 ve 18. yüzyıldaki klasik akım üzerinde de devam etmiştir. Klasikler de dramaturji kavramını daha çok oyun yazarlığı ve drama sanatının kuralları üstüne inşa ederler. Onlara göre bir eserin başarısı önceden belirlenmiş olan iyi oyun yazım kurallarına uymaktan geçer. Klasikler, dramaturg sözcüğünü oyun yazarı anlamında kullanmıştır. İçinde aykırı olan hiçbir şeye yer vermeyen bu oyun anlayışında üç ana ilke önemlidir: Ahlak açısından eğitcilik, yalınlık ve incelik, tiyatronun biçim kurallarına uygunluk. Klasiklerin bu yaklaşımları çok uzun süre etkili olur.

Modern dramaturji 1767’de Lessing’in yazdığı *Hamburg Dramaturjisi* adlı eserle başlar. Lessing, yazılı metnin yanında sahneyi ele alması ve seyirciyi de oyun değerlendirmesinin içine katmasıyla ilk modern dramaturg olarak kabul edilir. Lessing, hayattan kopuk klasik sanatçılara karşı hayatla ilişkilendirilecek türden oyunların oluşturulmasına önem vermiştir. Bunun için de sağlam bir repertuvar oluşturma ihtiyacı duymuştur. Sadece metin odaklı olarak başlayan dramaturji çalışmaları zamanla metin dışı uygulamaları da içine almaya başlamıştır. Böylelikle dramaturji kavramının sınırları genişlemiştir. Dramaturjinin etkinlik alanının tamamen metinden sahneye kayması ise Brecht’le olmuştur. Modern dramaturji anlayışının tam anlamıyla ilk uygulayıcısı da Brecht olmuştur. Gerçekleştirdiği uygulamalarla, dramaturjinin sahneleme sürecindeki önemini göstermiştir. Brecht tiyatrosunda dramaturji ile sahneleme bütünleşir: Dramaturg ile yönetmen aynı kişilikte bütünleşir. Metin, sahneleme ve dramaturji Brecht tiyatrosunun özünü oluşturmuştur. Brecht dramaturjiyi sahnenin hizmetine vermiştir. Yapılan tüm çalışmalar sahne içindir; amaç gösteridir ve bu bağlamda dramaturji çalışması, metin ya da sahne çalışmasından soyutlanmaz. Pavis, dramaturjiyi özgün metin ve onu sahneye koymak için kullanılan sahnesel araçlar olarak tanımlamaktadır (Çamurdan, 1996).

Yöntem

Bu çalışma, bir yazılı metnin (tiyatro) incelenip belli ilişkiler çerçevesinde çözümlenmesini gerektirdiğinden bir nitel araştırma olarak belge inceleme (doküman inceleme) yöntemi ile yürütülmüştür. Belge incelemede çalışmayla ilgili kayıtların ve belgelerin

toplanarak belirli bir sistem içinde sınıflandırılıp çözümlenmesi işlemi yapılmaktadır. Bu nedenle bu yöntem, tarihsel ve nitel araştırmalarda öne çıkmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 187).

Metin türleri türe özgü zihinsel süreçleri takip ettiği için bir metni çözümlerken de türe özgü değerlendirmeleri göz önünde bulundurmak gerekir. Bir tiyatro metnini değerlendirme biçimi olarak da dramatik çözümlene yolu tercih edilmelidir. Dramaturji tarihî süreç içinde kendi inceleme sistemlerini geliştirmiştir. Pavis dramaturji çalışmasının etkinlik alanını üçe ayırır: 1. Yapıtın ideolojik ve biçimsel yapısı, 2. Biçim ve içeriğin ilişkisi, 3. Seyirciyi etkilemek amacıyla, metinle ilgili sahneye yönelik tüm çalışmalar (Çamurdan, 1996, s. 72). Bu sınıflandırma bizi Ruffini'nin tanımladığı metin dramaturjisi ve sahne dramaturjisi kavramlarına götürmektedir (Çamurdan, 1996, s. 77). Bu çalışmada Türk edebiyatının ve tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Haldun Taner'in "...Ve Değirmen Dönerdi" adlı tiyatrosu üzerine bir dramaturji denemesi yapılacaktır. Çözümlene yaparken Ruffini'nin tanımladığı '*metin dramaturjisi*'nden yararlanılacaktır. Sahneleme dramaturjisi inceleme dışı tutulacaktır.

Çözümlene

Her metnin bir yazılış amacı vardır. Bu amaç yazarın yazma amacıyla da bütünlük gösterir. Haldun Taner de yazma serüvenini şu şekilde tanımlar: "Uyarmak için yazdık, anlatmak için yazdık, yüreklendirmek için yazdık. Bir gediği doldurduğumuz kuruntusuyla, bizden önce söylenmeyi yakalamak hevesiyle yazdık. İnsan gerçeğini yakaladığımız bir yanı ile Türkiye gerçeğini ayrı bir açıdan verdiğimiz umuduyla yazdık. Yararlı olmak duygusuyla yazdık. Yazıyoruz da, yazacağız da ölüm bir gün elimizi tutuncaya kadar" (Taner, 1998, s. 311). Bu sözler Taner'in âdeta edebî manifestosunu oluşturur niteliktedir. Haldun Taner bu doğrultuda tiyatrodan hikâyeye, denemeden biyografi türüne kadar birçok farklı türde eserler vermiş olan bir yazarımızdır. Bu çalışmada Taner'in tiyatro yazarlığından hareket edilecektir.



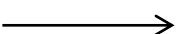

Yüksel (1986), Taner'in tiyatrosunu üç aşamada değerlendirir: Yanılsamacı dönem, göstermecî dönem ve kabare oyunları dönemi. *Ve Değirmen Dönerdi*, yazarın üçüncü oyunu olup ilk dönem eserleri arasında yer almaktadır. Yüksel bu dönem oyunlarını "iyi kurulu oyunlar" olarak tanımlamaktadır. Bu dönem eserlerinde kurgu ön plana çıkmaktadır. Ancak Yüksel'in (1986, s. 181), Taner'in tiyatroculuğu için yaptığı şu belirleme dikkat çekicidir: "Taner ilk oyunundan son oyununa kadar seyircinin duygularına değil, düşüncelerine seslenen, seyircinin genel gerçekler karşısındaki değer yargılarını yeniden gözden geçirmeyi sağlamayı amaçlayan akılcı bir yaklaşım benimsemektedir."

Aristoteles'ten beri oyundaki öykü teatral yapının vazgeçilmezi olmuştur. Brecht de "Her şey öyküye bağlıdır. Çünkü teatral gösterinin yüreğidir" diyerek öncü tiyatrodaki da öykünün önemini vurgular. Buradan da hareketle dramaturji çözümlemesine eserin öyküsüyle başlamak en doğru tutum olacaktır. Öykü, aynı zamanda metnin yüzeysel düzeyde anlaşılmasına da katkı sağlar. Oyunun öyküsü kısaca şöyledir:

Akademiden yeni mezun olan Küşat hırslı ama pek de yetenekli olmayan bir ressamdır. Düzenlemiş olduğu bir sergide bir resmine ilgi gösteren Fahrünnisa ile evlenerek Festekizlerin köşküne içgüvey olarak yerleşir. Simetri takıntıları ve asalet düşkünü olan Festekizler, geleneklerine bağlı bir hayat sürmektedir. Her şeyiyle düzensiz bir yaşama sahip olan Küşat'la ayrı dünyaların insanları gibidirler. Mavi düşkünü olan Küşat, Festekizlerin yeşilleriyle esir edilmiştir. Köşkü kuşatan selviler deniz havasını ve mavilikleri içeri sokmamaktadır. Resim yapabilmek için fırsat kollayan Küşat, köşkün yanındaki değirmeni keşfeder. Değirmen, selvilerin üstünde, onu maviliklerle ve resimle buluşturan bir sığınak olur. Küşat geceleri değirmene çıkarak orada arzuladığı huzuru bulmaktadır. Değirmen, Hürrem Hanım'ın kardeşi oradan atlayarak intihar ettiği için Festekizler tarafından lanetli kabul edilmiştir. Küşat bir gece değirmende Festekizlerin yeğeni ve akademiden arkadaşı Serap'la karşılaşır. Serap Küşat'a Festekizlerle uyuşmayan yanını hatırlatır. Küşat Serap'la değirmende yakalanınca Festekizleri terk ederek karşı kıyıya döner. Düzenlenecek olan bir resim yarışmasına katılır. Resim yarışmasını bir gün gibi bir sürede hazırladığı çalakalem bir eserle katılan Azat kazanır. Karşı kıyıda da selviler yerine entrikalarla kuşatılan Küşat, kendini bir çıkmazın içinde bulur. Zaten çok borcu vardır ve yaşadığı son hayal kırıklığından sonra çareyi intihar etmekte bulur. Öldü gözüyle bakılan Küşat için sanat dergilerinde övgü dolu yazılar yazılır. Resimleri on kat değer kazanır ve akademide bir dersliğe de adı verilir. Ancak umulanın tersi olur ve Küşat kurtulur. Onun kurtuluşu her şeyin tekrar tersine dönmesine neden olur. Tabloları yine değersizdir. Sonunda kişiliğini ve varoluş nedenini yitiren Küşat Festekizlerle karşı kıyıya döner.

Ve Değirmen Dönerdi üç perde/ yedi sahneden (tablo) oluşmaktadır. Oyunun kurgusu dizgisel (kronolojik) değildir. Oyun sonuçtan başlamaktadır. Sonuç ise Küşat'ın intiharıdır. İntihar oyunda yaşam ile ölüm arasındaki belirsizliği ortaya çıkarmaktadır: Küşat ya ölecektir ya da yaşayacaktır. Bunun sonucunu öğrenmek için oyunun sonuna kadar beklenilmesi gerekmektedir. Bu iki durumun dışında belirgin olan bir şey vardır: O da Küşat'ın intihar edişine kadar yaşamış olduğu gerçeğidir. İkinci sahneyle oluşturulan flash-back ile Küşat'ın intihara sürüklenişinin hikâyesi anlatılmaya başlanır. Yazar, flash-back yoluyla anlatımı çizgisellikten kurtararak kurguyu tekdüzelikten kurtarır. Oyunun anlatı izlencesi perde ve tablo dağılımı bakımından şu şekilde tablolaştırılabilir:

Tablo 1: Ve Değirmen Dönerdi'nin Perde/tablolara Göre Anlatı İzlenesi

Zaman	BİRİNCİ PERDE	İKİNCİ PERDE	ÜÇÜNCÜ PERDE	Zaman
Şimdiki Zaman	I. Tablo: Küşat'ın İntiharı 		VII. Tablo: Yaşamın sürmesi 	Şimdiki Zaman
Geçmiş Zaman	II. ve III. Tablolar Festekizlerle yaşama 	IV. Tablo Değirmende bocalama 	V. VI. TABLOLAR Sanat camiasında yaşama	Geçmiş Zaman

Oyunun kurgusunu biçimlendiren bir diğer önemli ögeyi ise karşıtlıklar oluşturmaktadır. Bu karşıtlıkların merkezinde Küşat yer almaktadır. Yaşam ve ölüm karşıtlığı oyunun başlangıcını oluşturmaktadır. Küşat'ın intihar girişimi sonrasındaki belirsizlik bu karşıtlık üzerine kurulmuştur. Bu durumu Serap şu şekilde ifade etmektedir: “İki dünya arasında bocalıyor şimdi. Tıpkı hayatında iki kıyı arasında bocaladığı gibi” (Taner, 1986, s. 20). Yaşam ve ölüm karşıtlığı Küşat açısından her durumda da olumsuzluk göstergesidir. Ya silik bir yaşayan kişilik ya da meşhur bir ölü olacaktır. Küşat'ın öldü haberinin gelmesi onu çok değerli bir sanatçı hâline getirirken iyileşmesi (yaşaması), eserlerinin değersizleşmesine, kendisinin yeniden silik önemsiz bir kişiye dönüşmesine neden olmaktadır. Ölmeyi bile beceremeyen bir kişi olarak görülmesine neden olur.

Serap'ın dile getirdiği *iki kıyı* metinde mekânı temsil ettiği kadar Küşat'ın kaderini belirleyen bir diğer karşıtlığı da ortaya koymaktadır. Her iki kıyıda da birbirine zıt iki dünya vardır. Bu mekânlar coğrafi bir düzlemden çok *Fatih Harbiye* gibi iki farklı zihniyeti temsil etmektedir. Yalnız Taner burada taraf tutmamaktadır. Her iki tarafa da ait olmayan Küşat'ın her iki tarafta da mutsuz edilişinin hikâyesine değinir. Her iki taraf da insani özellikler bakımından eksiklikler barındırır. Anlatı izlenesi içinde önemli bir yere sahip olan bu iki kıyının anlamlandırılması, metnin derin yapı özelliklerinin kavranmasında büyük bir önem arz etmektedir. Bu iki kıyı Festekizlerin kıyısı ve sanat camiasının kıyısı olarak tanımlanabilir.

Festekizlerin kıyısı, Küşat'ın Fahrünisa ile evlenerek geldiği kıyıdır. Festekizlerin evi deniz kıyısında olmasına karşın denizi görmemektedir. Denizden gelen görüntü ve esintiyi kesmek için ev çepeçevre yeşil selvilerle kapatılmıştır. Deniz ve mavi tutkunu olan Küşat adeta yeşillerle tutsak edilmiştir. Festekizlerin dünyası yeşil selvilerle sınırlandırılmış olan sembolik bir dünyadır. Buradaki yeşil geleneksel ve muhafazakâr yaşam biçimini temsil etmektedir. Serviler, her türlü dış etkilere karşı bir güvenlik önlemi gibidir. Özellikle denizden gelen etkiler onların düzenini yok edecek türdendir. Burada deniz de yeşilin zıddını oluşturan sembolik bir kavram olarak değerlendirilmiştir. Açıklık ve özgürlüğü temsil eden deniz, geleneğin en temkinli olduğu kavramları barındırır.

Festekizlerin kıyısı tüm göstergeleri bakımından gelenekseli, muhafazakârlığı temsil eder. Değişime kesinlikle izin verilmeyen bir ev bunun ilk göstergesidir. Bu geleneksel tavrı Süleyman'ın (baba) şu sözleri ortaya koymaktadır. “Süleyman: Nasıl beğendin mi evimizi damat. Müzedir adeta burası. Ne demeli? Bu gördüğün her bir mobilya nesillerden nesillere emanet. Yerlerinden oynatılmamıştır üç asır boyu. Temizlik yapılır, santimi santimine eski yerlerine konulur” (Taner, 1986, s. 38).

Yine aynı şekilde bahçenin tasarımı da geleneksel olanı göstermesi bakımından önemlidir. “Süleyman: Cetvelle çizilmiş yolları, pergelle ölçülmüş havuzu, lavanta çiçekli tarhları var. **Küşat:** Hepsi simetrik, doğru”(Taner, 1986, s. 38). Bahçe düzenlemesi geleneksel sanat düşüncesi hakkında da fikir vermektedir. Simetrik olan geleneksel sanat algısını yansıtır. Modern bir ressam olmaya çalışan Küşat'ı rahatsız eden en önemli şey simetridir. Festekizlerin sanata ve sanatçıya bakış açıları da geleneksel düşünce biçimini yansıtır. Öncelikle meslek olarak sanata karşıdırlar. Bunu Doktor'un Küşat'a söylediği şu sözleri açıkça ortaya koyar: “**Doktor:** Üstünlüğün buradan geliyor dostum. Benim babam neciydi biliyor musun? (Yerinerek) Tuluat kumpanyasında aktör. Bunlar gezici aktörü çingene ile bir tutarlar” (Taner, 1986, s. 28). Küşat'ın mimar değil de ressam olduğu ortaya çıktığında da Hürrem'in (anne) tepkisi meslek olarak sanatçılara nasıl yaklaşıldığını ortaya koymasından da önemlidir. “**Fahrünisa:** Ressamlık mimarlıktan aşağı mı? **Hürrem:** Elbette ya. Ressam mimarın uşağıdır. O söyler, öbürü çizer” (Taner, 1986, s. 47).

Festekizlerin evlerinde resimler vardır ancak onlar da gelenekseli yansıtır niteliktedir. Küşat'ın tablosunun, sanatının ve sanat anlayışının o evde yeri yoktur. Önce salona asılan ‘*Ver Elini Gökyüzü*’ adlı tablosu sonra yatak odalarına, oradan koridora ve en sonunda da kümese konulur. Modern sanata olan tepkilerini şu konuşma ortaya koymaktadır. “**Mihrünisa:** Ne tablosu bu abla? **Fahrünisa:** Ver Elini Gökyüzü adı. **Hürrem:** Gökyüzü neresi bunun. Sözüm ona bulut mu bunlar? **Fahrünisa:** Gökyüzü, bulut yok resimde. Bu bir jet uçağı pilotunun

şuuraltısı imiş. **Doktor**: hep böyle abuk sabuk şeyler yapardı askerde de. **Hürrem**: Yakışık alır mı bu güzel tabloların yanında. **Fahrünisa** Ama anne bu modern. (Taner, 1986, s. 33)

Festekizlerin kıyısındaki geleneksel ve otoriter yapı oyun kişilerinin isimleriyle de verilmeye çalışılmıştır: Babanın ismi Süleyman, annenin ismi Hürrem'dir. Bu adlandırmalarla aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin otoritesinin en güçlü olduğu döneme de gönderme yapılmaktadır. Çocukların ismi de geleneksel olanı yansıtır niteliktedir: Fahrünisa, Mihrünisa ve Fasit. Oyun kişilerinin isimleri de kurgunun bir parçası olarak tasarlanmıştır. Oyun kişilerinin isimlerinin anlamları oyundaki rolleriyle ilişkilendirilmiştir. Örneğin kötü, bozuk anlamına gelen Fasit, küçük yaşta düştüğü için erkekliliğini yitirmiştir. Ailenin soyunu sürdürecektir olan evin tek erkek çocuğu, ismiyle müsemma bir özellik gösterir.

Festekizlerin dünyasının en önemli dayanağını aile oluşturmaktadır. Aile geleneksel yapının korunmasındaki en güçlü kalelerden birini oluşturur. Özer (2012, s. 2535), "*Gecikmiş modernleşme yahut gecikmişlikten doğan hızlı modernleşmeyi*" aile kurumu üzerinden açıklayarak geleneksel ve modern ailenin modernleşme serüvenimizdeki yerini vurgular. Festekizler için de koruma ve korunmanın en önemli sığınağını aile oluşturur. Onlar aileyi beş kelime ile özetlemektedir: Dirlik, düzenlik, birlik, beraberlik ve benzerlik (Taner, 1986, s. 39). Bu beş kelime aile olabilmenin şartı olarak görülür. Küşat'ın da bu şartları bilmesini ve uygulamasını isterler. Bu özellikler mübalağalı bir biçimde sunulur. Festekizler ailecek aynı rüyayı görecek kadar birbirlerine benzemektedirler. Küşat bu durum karşısındaki şaşkınlığını şu cümleyle ifade eder: "Küşat: Koro hâlinde rüya görüyorlar" (Taner, 1986, s. 45).

Sınırlanan ve düzenlenmiş olan Festekizlerin dünyası özgür yaratılıştaki Küşat'ı bunaltır ve Serap'ın da etkisiyle Sanat camiasının kıyısına gider. Sanat camiasının kıyısı da bir mekândan çok bir başka zihniyetin alanını oluşturur.

Küşat karşı kıyıya geçtiğinde penceresinden gelip geçenlerin ayaklarının görüldüğü bir bodrum katında yaşamaya başlar. Bu mekân aynı zamanda karşı kıyıda da onun nasıl bir değerde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Sanat camiasının en önemli kişisini Serap oluşturmaktadır. Gizemliliği, insanların hayatlarına giriş çıkışlarıyla sınır tanımazlığı onu modern yaşamın simgesine dönüştürmektedir. Onu yaşamının bir parçası hâline getirmek isteyen Küşat'a verdiği cevap modern yaşamın ipucunu verir. "**Serap**: Akademide de böyle idin hep. Hatırlıyor musun? Natürmort yapamazdın, çünkü biraz sonra model diye koyduğun yemişleri yerdin. Nü resmi çizemezdin, çünkü dayanamaz onlara sarılmaya kalkardın. (*Küşat'a alayla bakar.*) Korkarım sen sanatçıdan önce insansın" (Taner, 1986, s. 81). Serap'ın sözleri Gasset'in (2012) ortaya koyduğu sanatın imansızlaştırılması düşüncesini yansıtır niteliktedir. Kalıcı olan her şeye karşı olan anlayış da modern hayatın en önemli göstergesi olarak Serap

üzerinden aktarılır. “**Küşat**: ...sonra karım olacaksın. Ebediyen. **Serap**: İşte bundan korkuyordum, en sevmediğim kelime... **Küşat**: Karım mı? **Serap**: Hayır. Ebediyen. **Küşat**: Öyleyse ilk kelimeye diyeceğin yok. **Serap**: En sevdiğim kelime nedir biliyor musun? **Küşat**: Nedir? **Serap**: Şimdilik” (Taner, 1986, s. 82).

Festekizlerin kıyısının tersine sınırı, düzeni ilkeleri olmayan bir dünya ve sanat anlayışı egemendir bu kıyıda. Kaos yaşamın ve sanatın her yerindedir. Hiçbir şey belirgin değildir. Bu aynı zamanda anlamsızlığı da beraberinde getirir. Sanat camiası orijinal olma adına marjinalleşen bir grubu temsil etmektedir. Orada tutunmaya çalışan Küşat da yarışma için hazırladığı resminde yararlandığı bu marjinallikler mizahi bir anlatımın oluşmasını sağlar. Resmini gören Doktor’dan resmi anlamasını bekler. “**Küşat**: Yok efendim neler çıkarıyorsun. Figüratif çalıştım hâlbuki az çok bu resimde. Değirmen kanadı değil mi bunlar dostum? **Doktor**: (*Hatırlamıştır*) Bizim bahçedeki?.. **Küşat**: Ta kendisi... **Doktor**: Çok değişmiş birader, tanıyamadım. O badana rengi değil mi idi? Peki değirmenin çevresinde arapsaçı gibi birbirine girmiş bu çizgiler, iç içe karışmış bu renkler ne oluyor. **Küşat**: Chaos... Anlamıyor musun? **Doktor**: Öyle bir şey yoktu ki. **Küşat**: Geceleyin, renkler ve şekiller kararsızlık içindeler” (Taner, 1986, s. 87).

Sanat camiasında bilgi, üretim ve yetenekten çok rekabet ve ayak oyunları egemendir. Yarışmada birinci olan Azat’ın izlediği yol bir sanatçıdan çok bir düzenbazın izleyeceği yol gibidir. “**Azat**: Yarışma için nasıl hazırlandım biliyor musun? Bir kâğıt aldım. Bir yana yargıçlar kurulu üyelerinin adını yazdım.,. öbür yana zevklerini, anlayışlarını. **Küşat**: Daha doğrusu zevksizliklerini, anlayışsızlıklarını... **Azat**: (*Devam ederek*) Ahfeş Bey, nonfigüratif mi sever, tablo nonfigüratif olacak dedim. Mehveş Bey griye mi bayılır, dominant renk olarak griyi seçtim. Ahmet Bey yumuşak çizgileri mi seviyor, gelsin yumuşak çizgiler. Mehmet Bey klasik ekole mi hayran, o kalıplar içine döktüm konumu. Üstat’ın koleksiyon merakı mı var, bol keseden dört tablomu armağan ediverdim kendisine” (Taner, 1986, s. 95).

Yine oyunda Üstat olarak bilinen kişi de her bakımdan Alafranga züppe tipinin özelliklerine sahiptir. Sanatla ilgili en temel kavramı bile ortaoyunu tiplemesi gibi yansımali anlam ilişkisiyle açıklar. “Üstat: Tabula Rasa. Boş masa...” (Taner, 1986:18).

Eserin anlamsal yapısını kurgulayan bir diğer önemli özellik ise alegori ve ironidir. Oyundaki ironi eserin ismiyle başlar. Değirmen istiaresi yüzyıllardır en çok okunan Don Kişot romanını işaret etmektedir. Don Kişot romanının hikâyesi malumdur: Değişen ve değişmeyen değerler/dünyalar. Ve bu değerler arasında bocalayan Küşat günümüz dünyasının ve oyunun Don Kişot’udur. Yazar kelime olarak da isim benzerliği ilişkisinden yararlanmıştır: Kişot/Küşat. Değirmende Serapla karşılaştığı gece de Küşat’ın gölgesi Don Kişot’a benzemektedir ve Serap

için Küşat tam bir Don Kişot'tur. Don Kişot gibi mağlup olur ve değirmen dönmeye devam eder.

Sonuç

Taner bu oyununda Tanzimat'tan itibaren roman ve tiyatrolarda ele alınan gelenek modern çatışmasını ele almaktadır. Ancak Taner bu konuyu ele alan yazarlardan farklı olarak her iki anlayışa da eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Katı kurallar içinde donup kalan gelenek ile kural ve değer tanımazlığın çılgınlığı içinde çırpınan yenileşme arasında bir denge bulamayan modernleşme serüvenimizi değerlendirmektedir. Her iki tarafın da olumlu ve olumsuz yanlarını ortaya koyarken mizahi dilin imkânlarından yararlanır. Bütün eserlerinde dil ustalığına önem veren Taner, bu eserinde de bu ustalığını mizahi dil kullanımının imkânlarından yararlanarak göstermiştir (Yalçın, 1995, s. 302). Bu iki düşünce arasında bocalayan Küşat ile Don Kişot parodisi yapar. Küşat üzerinden insanın bireyleşme mücadelesine değinirken, bu işi başarabilmenin zorluklarını da ortaya koymaktadır. Geleneksel çevre de modern çevre de aşırılıklarıyla bireyleşmenin önündeki en önemli engeli oluşturmaktadır. Metinle ilgili olarak yapılan tüm bu saptamalar oyunun yapısının anlaşılmasına katkı sağladığı kadar, sahnelemeye yönelik göstergeleri de içerdiği için sahneleme konusunda da çeşitli ipuçlarını barındırmaktadır.

Kaynaklar

- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev.: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro için küçük organon* (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986: 3371). *Dramaturji maddesi*. Cilt 7. İstanbul: İnterpres Basın ve Yayıncılık
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. Mitos Boyut Yayınları.
- Gasset, J. O. Y. (2012). Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler. (Çev.: Neyyire Gül). İstanbul: YKY
- Günay, V. D. (2007). *Metin bilgisi*. İstanbul: Multiligual.
- Mungan, M. (1979). Çağdaş tiyatrodaki dramaturjinin işlevi. *Ulusal Kültür C.:5*
- Nutku, H. (2001). *Dramaturgi -oyun sanatbilimi-* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Özer, H. (2012). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde aile temi üzerinden Türk modernleşmesinin seyri. *Turkish Studies*, 7/4, 2533-2546
- Taner, H. (1986). *Ve değirmen dönerdi/ lütfen dokunmayın*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (1998). *Ölürse ten ölür canlar ölesi değil*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yalçın, S. (1995). *Haldun Taner'in hikâyeleri ve hikâyeciliği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Nitel araştırma yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

Extended Abstract

Each text has its own properties. The production of each text is done within its borders. As theatre texts have conversational structures they are formed with dramatic expression way. In the production process readers follow the way writers followed. Readers attain correct meaning of the text with dramaturgic reading. With general terms dramaturgy is a literary analysis on the ideology, conversation, poetry and meaning structure of the play to be presented. At first dramaturgy approached theatre as a literary genre. In their analysis they were more focused on genre and its technical properties. Later, it became more focused on presentation process of a play. Lessing and Brecht had been effective for this change. Dramaturgy has extended its research field to text, presentation and audience dramaturgy.

In this study, a theatre work named “Ve Değirmen Dönerdi” by Haldun Taner is analyzed. Text dramaturgy is included in the analysis. Text dramaturgy is a method of document analysis. In document analysis the documents and records related to text are collected and classified. Accordingly, this method is outstanding in historical and qualitative researches.

Haldun Taner produced important works especially in theatre, biography and trial genres in Turkish literature. He put a responsibility on his authorship and wrote all his works with this responsibility. This study emphasize the theatre authorship of Haldun Taner. As a theatre writer he can be evaluated in three periods: The illusionary period, the period of demonstration period and the period of cabaret games. In these three periods, Taner's theater technically shows major changes. But, the common property of his works is his focus on rationalism rather than sensuality. In his work *Ve Değirmen Dönerdi* he aims a rational reader/audience. Accordingly, it can be observed that the writer evaluated the events with an unbiased attitude. The work analyzed here is his third work and exists in the first period. Fiction is outstanding in the works of first period. In this work after the first scene he brings the events backwards with backward breaker. Instead of a chronological expression he prefers a decomposed way.

Westernization and modernization are among the most debated issues in Turkish literature. In this work Taner questions the changing social balances ad values with a young painter. In the work there are two societies contradicting each other. Leaving on two different shores one of them symbolizes traditional and the other symbolizes modernity. Traditional society presents a life compressed in rules and monotony whose basic building stone is family institute. Traditional and authoritative structure are given also with the names of people. The name of the father is Süleyman and mother is Hürrem. The names of children also reflect the traditional; Fahrünisa, Mihrünisa and Fasit. The meaning of the names and characters are associated.

Modern society represented by artists and (so called) intellectuals forms the opposite. Rules are replaced by irregularity and being unscrupulous. The destructiveness of modern attitude forms the most important equipment of characters. The names of characters are chosen again fictionally; Üstat, Azat and Serap. However, none of them can be associated with the meaning of their names.

Being a foreigner for both sides Kürşat also exists as a fiction element. The name of Kürşat became integrated with mill and provides a semantic relation with Don Quixote in intertextual level. A Don Quixote parody is done with Kürşat. With this parody a comedic language is aimed. Excessive changing and not changing aims humans and destroy them. Humans need both changing (modernization) and preserving some values (tradition-conservativeness).