

TÜRK EDEBİYATINDA 'MANZUM TİYATRO' FORMUNUN DOĞUŞU

THE BIRTH OF THE FORM
OF VERSE DRAMA IN
TURKISH LITERATURE

AYŞE ULUSOY
TUNÇEL*

Özet

Manzum Tiyatro, 'dramatik şiir'in (dramatic poetry) tiyatro türüyle birleşiminden doğmuştur. Bu formu tanımlamak üzere, manzum tiyatro (verse drama), dramatik nazım (dramatic verse) ve tiyatro şiiri kavramları da kullanılmaktadır. Dramatik nazımın başlıca görevi anlaşılır olmak ve hikâyeyi ileriye taşımaktır.

Dramatik nazımın, bu özellikleri barındırmanın yanında şiir sanatının karakterini oluşturan ışıltılı ve yoğun bir anlama ulaşarak dramatik şiir seviyesine yükselmesi yazarın başarısını belirleyen önemli bir gelişmedir. Tiyatro zaten şiirle beraber doğmuştur. Müzikli ve şiirli tiyatroya her dönemde ilgi gösterilmesi, tiyatro sanatının, koparıldığı kayayı bütünüyle unutmamış olduğunu gösterir. Türk Edebiyatının ilk manzum tiyatro eserleri Batılı etkilerle yazılmakla birlikte Türk Edebiyatı geleneğinin ürünleri olan Geleneksel Türk Tiyatrosu, Destanlar, Türk Halk Hikâyeleri ve Mesnevîlerden de izler taşırlar. Bu eserler Türk Edebiyatında manzum tiyatro formunun bilinçaltını oluştururlar. Manzum tiyatroyun şekle ait özelliklerini karşılamak üzere Türk Edebiyatında mesnevî formu hazır beklemektedir. Eserlerin içeriğini oluşturacak trajik duygu ise Doğu felsefesinin sanat eserleri vasıtasıyla geliştirdiği kendine has bir yapı taşımaktadır. Türk Edebiyatında Següzeşt-i Pervîz (1866) ile doğan bu formun sağlıklı bir şekilde gelişebilmesi için (tabiiik, akıcılık, esneklik, dramatik yürüyüşe ayak uydurabilme) Tanzimat yıllarından başlayarak yazarların bilinçli arayışların varlığını görürüz.

İlk eserler, ait oldukları formun doğuş noktasında gelenekten veya dışarıdan gelen tesirleri ele veren şüphesiz en saf ve dürüst örneklerdir. Batı edebiyatının manzum tiyatroyu bırakarak mensur tiyatroya yönelmiş olduğu bir dönemde Türk Edebiyatında uyanan manzum tiyatro yazma hevesi bu forma bütünüyle sadık çok parlak eserler ortaya koyamamıştır. Bununla beraber, dramatik şiir alanında uygulanan yenilikler lirik şiire de yol göstermiş ve manzum tiyatro yazma çabası Türk nazımının gelişmesi adına önemli fikrî tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Abstract

Verse Drama was born from the combination of 'dramatic poetry' with the kind of drama. To define this form, the concepts of verse drama, dramatic verse and drama poems have also been used. The main duty of dramatic verse is to be understandable and to carry the narrative forward. Dramatic verse's, besides having these features, upgrading to the level of dramatic poetry by reaching a shining and intensive meaning constituting the character of art of poetry is an important progress to determine the writer's success. Drama, in any event, was born together with poetry. Showing interest in musical and poetic drama in every period has showed

* Yrd.Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi

that the art of drama has not forgotten its origin totally. The first works of verse drama in Turkish Literature, as being written with the western effects, has carried the marks from the products of Turkish Literature tradition as Traditional Turkish Theatre, Epics, Turkish Folk Narratives and Mesnevis. These works have constituted the subconscious of the form of verse drama in Turkish Literature. The form of mesnevi has stood by in Turkish Literature to meet the form features of verse drama. As for the tragic feeling constituting the content of works, it has carried a specific structure which Eastern philosophy has developed through the works of art. Born with Sergüzeşt-i Pervîz (1866) in Turkish Literature, for a healthy development of this form (unaffectedness, fluency, elasticity, to be able to keep up with the dramatic walks), we see the existence of writers' conscious search from the beginning of Tanzimat years. The first works, without doubt, are the most naive and honest examples which have betrayed the influences coming from the tradition or from the outside at point of birth of this form to which they are belonging. In a time when Western literature is tending to prose drama by leaving verse drama, the enthusiasm awaking in Turkish Literature to write verse drama can not exhibited very brilliant works which have been loyal to this form totally. Nonetheless, the innovations applied in the field of dramatic drama has guided lyric poems and the efforts to write verse drama has laid the groundwork for intellectual debates which are important in the name of improvement of the Turkish verse.



Manzum Tiyatro, dramatik şiirin, ‘şiir’ ve ‘hikâye’nin yanında tiyatroya da uzanarak oluşturduğu bir diğer edebî formun adıdır. Bu estetik kalıp, tiyatro tarihinde daha ziyade trajedi türü ile ilişkilendirilmiş, manzum tiyatro denince, akla ilk trajedi türünün geldiği düşünülürse adeta örtüşürülmüştür. Nazmın, trajedinin en büyük dayanağı olduğunu söyleyebiliriz, fakat manzum tiyatro formu, tiyatro türlerini de kucaklayan daha geniş ve onlardan bağımsız bir kavramdır. Dramatik bir karakter yaratabilmek için, şairin kendi şahsî düşüncelerine yer vermediği, hayalî bir kahramanın bir başka hayalî kahramana hitabıyla sınırlı olan ‘dramatik şiir’, bu yönüyle, şairin kendi kendine konuştuğu ‘ lirik şiir’den ve her karakterin yazarın sesiyle konuştuğu ‘epik şiir’den ayrılır.

Türk Edebiyatının manzum tiyatro eserlerini Bernard Beckerman’ın *Dynamics of Drama* adlı eserinde geliştirdiği, Batılı drama geleneğiyle yazılmayan eserleri de kapsayan daha geniş bir inceleme metoduyla değerlendirmeyi teklif eden ve Abdülhak Hâmîd’in *Eşber*’ini söz konusu yöntemle tahlil eden bir çalışma ortaya koyan Petra de Brujin’in bu çalışması, konu üzerindeki arayışların akademik bir incelemeye intikal etmiş ilk örneğidir. Brujin’in de belirttiği gibi ilk manzum tiyatro eserlerimiz, Batı etkisinde yazılmakla beraber, öncelikle Türk Edebiyatı geleneğinden izler taşırlar. Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun, Türk Halk Hikâyelerinin ve Mesnevîlerin ilk manzum eserler üzerindeki izlerini sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek için bu formların tabiatları ve manzum tiyatro formu ile olan ilişkileri ayrıntılı bir şekilde araştırılmalıdır.

Müzikli ve manzum tiyatronun Türk kültür hayatına ve Türk Edebiyatına dahil olma süreci, yerli azınlıkların, dışarıdan gelen tiyatro topluluklarının ve yabancı elçiliklerin müzikli Türk tiyatrosunun gelişimine katkıları; sarayın, devlet adamlarının ve aydınların tiyatroya yakın ilgileri; yurtdışına gönderdiğimiz elçilerin ve yazarların gözlemleri, sefaretnameler ve tercümelemler olmak üzere dört kanala ayrılarak değerlendirilebilir. İlk eserler, ait oldukları formun doğuş noktasında gelenekten veya dışarıdan gelen tesirleri ele veren şüphesiz en saf ve en dürüst örneklerdir.

'Manzum tiyatro' formunu ve manzum unsurlar içeren tiyatro eserlerini, bu iki formu oluşturan 'tiyatro' ve 'nazım' öğelerinin her ikisini birden ihtiva ederek tanımlayabilecek, şiirsel tiyatro-şiiirli tiyatro (poetic drama), manzum tiyatro (verse drama), dramatik nazım (dramatic verse), dramatik şiir (dramatic poetry) ve tiyatro şiiri gibi çeşitli kavramlarla karşı karşıyayız. Şiirsel mensur drama (poetical prose drama) ise mensur drama'nın (prose drama), şiire yakın etki bırakan bir üst dille yazılmış örnekleridir. Şiir, bu oyunlarda oyunun bütünlüğü içinde tabii olarak mevcuttur. Şiir denilen ifade tarzı, oyunun tek bir unsuru ya da elementi değil, oyunun dokusu içinde parça parça sergilenen, bütün elementlerin işbirliği ederek ortaya çıkardıkları bir fikir, bir yöntemdir. Manzum Tiyatro ile Şiirsel Tiyatro formunu birbirinden 'internally-driven active poetry' ve 'externally-driven active poetry' terimleriyle ayıran ve tiyatro eserinde şiirin dahilî ve haricî kullanımını esas alan bir sınıflandırma yapan Özdemir Nutku, Şiirsel tiyatro formunda karakterlerin şiirle konuşmasalar bile, oyunu idare edici kuvvetin, oyunun konusundan ziyade şiirsel pozisyonundan kaynaklanmasına yol açacak kadar şiirsel bir akıcılıkla konuştuklarını belirtir. Bu formda şiirsellik doğrudan ve görünür bir şekilde aktif değildir, oyunun bütününde diyalogların basitliği ve akıcılığıyla egemendir. Şiirsel mensur drama, manzum dramın büyütülmüş karakterleri, ölümcül acıları, felâketleri ile karşımıza çıkan trajik anormalliklerinden oldukça farklıdır; karakterleri trajik karakterler gibi yüceltilmemiştir, kendi gerçek ölçülerindedirler ve hareketleri sıradan insanların hareketleridir. Hayata yaklaşımlarında oldukça realist olmakla birlikte 'şiirsel kurnazlığı yakalayan' yazarlardan Çehov'un Vişne Bahçesi, Marti; İbsen'in Hayalet, Rosmerholm ve Yapı Ustası isimli mensur şiirsel eserlerinin manzum yazılmaları ve trajik kahraman anlayışının değişmesi gibi sebeplerle 'trajedi' sayılıp sayılmayacakları da hâlâ tartışılan bir problemdir. Sevda Şener, şiir tadı veren tiyatronun sadece kelimelerin seçimi ve dizimi ile sağlanan bir şiir gücüyle yetinmediğini, bu oyunlar için, oyunun kompozisyonunu oluşturan elementlerin uyum, âhenk ve karşıtlıkları ile elde edilen bir etkiden bahsedilmesi gerektiğini vurgular.

'Dramatik olan'ın bir tarifi yapılmaya çalışılırken, dramatik eserleri lirik ve epik eserlerden ayıran ve 'tür' yapan temel karakteri

eserdeki anlatıcıya göre tayin eden yaklaşımları hatırlatmayız. Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı eserinde kahraman Stephen’in ağzından aktarılan estetik kuramın bir parçası da bu yaklaşımı içerir. Buna göre sanatçı, imgesini kendisiyle dolaysız ilişki içinde sunarsa lirik, kendisi ve başkalarıyla dolaylı bir ilişki içinde sunarsa epik, başkalarıyla dolaysız ilişki içinde sunarsa dramatik tarz ortaya çıkar. Aynı bakış açısı Denis Donoghue’nin modern İngiliz ve Amerikan manzum tiyatrolarını değerlendirdiği eserine *The Third Voice* adını vermesine yol açmıştır. Bununla birlikte bu tasnifin yeterli ve kullanışlı olmadığı, dramatik nazmın, nazmın diğer türlerinden farklılığının içerikte aranması gerektiği de bazı eleştirmenler tarafından ileri sürülmüştür.

Manzum tiyatroda (externally-active driven poetry) şiir, dış görünüş üzerinde aktiftir ve sık sık kullanılan şiirsel imajlarla kelimelerin tansiyonunu yükselterek oyunun olay örgüsünü idare eder. Şiir dili, yoğunluğu ve sahnede dağınıklaktan uzak, gereksiz ayrıntılardan arınmış biçimsel niteliği ile tiyatro sanatı için elverişli bir anlatım aracıdır. Dramatik yapının gerektirdiği ölçüde ve hikâyeyi ileri taşıyan bir nitelikte kullanılmak kaydıyla şiir dili, dilin ses zenginliklerini düzenleyerek anlatım gücünü artırır. Herhangi bir konuşmanın gerçek hayata uygun olması kuralını gereksiz kılar, dolayısıyla dilin bütün imkânlarından yararlanılmasını kolaylaştırır. Hikâyeyi yürütmenin yanı sıra bazen de hikâyenin gelişiminde önemi olmayan basit bir tabloya can vererek, oyuna aksiyon ilâve edilmeden, karakterlerin pozisyonlarını artırır ya da azaltır. Şiddetli tablolar, şiirin müzik ve resmetme kuvvetinden yararlanarak daha etkili bir tasvire kavuşurlar. Bazı sahnelerin seyirci üzerinde yoğun bir tesir bırakabilmeleri için kısa tutulmaları gerektiği hatırlanırsa şiir dilinin bir diğer avantajı daha ortaya çıkacaktır.

‘Dramatik şiir’, herkesin kendi birikimine göre yorumladığı, çok anlamlı, müphem ve bir olaydan ziyade bir duygunun macerasını işleyen ‘lirik şiir’ den farklıdır; dramatik şiir canlıdır ve hikâyenin yürüyüşünü açıklayabilmekle görevlidir. Dramatik nazmın lirik ve didaktik nazımdan ayrılan yönü, birbiri ardına gelen mısralarla tamamlanma eğiliminde aranmalıdır. Bir mısranın güzelliğini ve

şiiir değeri taşıyıp taşımadığını içinde bulunduğu bağlam belirler. Ayrıca gerçek anlamda bir 'tiyatro şiiiri', geniş kitlelere hitap etmek, oyunun olaylarla gizlediği zihin heyecanlarını vurgulamak, şiiirdeki nazımın aksine okuyucuyu aydınlatmak ve sözlü ifadenin imkânlarını çoğaltmakla yükümlü olduğu için anlaşılır ve şeffaf olmak zorundadır. Tiyatro şiiiri açık, sade, hiçbir derinliği ve karanlığı olmayan kolay şiiir olmalıdır. 'Dramatik nazım', şiiir sanatının karakterini oluşturan ışıltılı ve yoğun bir anlama ulaşabilirse 'dramatik şiiir' seviyesine yükselebilir. Nazım'dan şiiir'e dramatik yapıyı aksatmadan gerçekleştirilen bu yükselişin, manzum tiyatro yazarı için arzu edilen bir gelişme olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro şiiirinde her figürün kendi sesiyle konuşması onu epik şiiirden ayıran unsurlardan biridir. *Baykuş* piyesi, her şahsın kendisi gibi değil, bizzat Halid Fahri Bey gibi konuşmasından ve hiç yoktan şairlikler yapmasından dolayı eleştirilir. Bununla birlikte Türk edebiyatında manzum tiyatro formunu deneyen sanatçıların çoğunlukla şairler arasından çıkması manzum tiyatroyu, hiç dram yazmamış bir şairin, hiç şiiir yazmamış bir dram muharririnden daha iyi yazabileceği şeklindeki görüşü desteklemektedir. Shakespeare'in soneleri saf, dramatik gücü olmayan örnek birer aşk şiiiri oldukları halde, manzum tiyatroları dramatik etkiye sahiptirler.

Yazarın şiiir sanatı, oyunlarında yeni bir anlam kazanır; kelimeler aktiftir, mısralar dövülmeye eğilimlidir, uysaldır, dramatik kullanım için her türlü şekli alabilir. Şiiirin güzel bir şiiir olarak değil, dramaşarak kendini kanıtlaması ilkesi, nesirden nazma, nazımdan nesre geçişleri de yumuşatacağı için seyirci / okuyucu'nun tiyatro zevkini zedelemeyiz ve konsantrasyonunu bozmayiz. En iyi manzum eser, sahnede manzum olduğu belli olmadan geçen eserdir. Manzum tiyatro eserinde nesir ve nazımın bilinçsiz bir şekilde karışık olarak kullanılması da her şeyden önce formun etiğine aykırı olduğu için doğru değildir. Geçişler yumuşak olmalı ve belli bir anlatım tekniğine hizmet etmelidir. Bu konuda başarılı olduğu ileri sürülen Shakespeare'in tiyatro şiiiri, düz yazı kadar şeffaf ve tabii, manzum parçalar arasına serpiştirilen mensur kısımlar ise, nesrin üzerinde şiiire yakın bir üst dille yazılmış oldukları için nazımdan nesre, nesirden nazma geçişler özel bir dikkat sarf edilmeden hissedilmez. Manzum tiyatro, her ne kadar bütünüyle manzum yazılan bir formda da günümüz yazarları ve eleştirmenleri bir tra-

gedyanın tümünün şiirle verilebileceği görüşünde değillerdir. Her durumun şiire elverişli olmadığını, olağan günlük durumları, olayları anlatan sözlerin düzyazıyla aktarılması gerektiğini ileri sürerler. Nesirle nazmın yan yana kullanılması, yazarın ‘gerçek’ olanla ‘ideal’ olanı münasip bir şekilde karıştırmak isteğini de gösterir. Shakespeare’in, manzum tiyatronun soylu kahramanları asil bir perdeden, yoğun duyguların ve yüce ülkülerin dili olan şiir diliyle, sıradan insanları ise gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarının anlatım yolu olan düzyazıyla konuşturmak suretiyle yararlanılan bu üslup karşıtlığı yöntemini aştığını, bu karşıtlığı kahramanların statüsüne göre şekillendirmekten ziyade oyunlardaki dramatik havanın ve durumların gerektirdiği bir üslup özelliği olarak karşımıza çıkardığını söyleyebiliriz.

Tiyatro sanatının, dünyanın çeşitli bölgelerinde ve bu arada Anadolu’da tabiatın düzen ve istikrarının temini için yapılan kutsal büyü törenlerinden geliştiği görüşü günümüzde de geçerliğini korumaktadır. Bu törenlerin, toplumların gelişimleri ve değişimleri ile zamanla işlevlik özelliklerini kaybetmeleri, zaten bünyelerinde var olan ‘illüzyon’, ‘taklit’, ‘müzik’ ve ‘dans’ unsurlarıyla ‘anlık’, ‘geçici’ ve ‘dinî tören’ boyutundan ‘ideal’, ‘sürekli-kalıcı’ ve ‘temsil’ boyutuna yükselerek ‘sanat’ sahasına adım atmaları, sembolik kahraman ve hikâye kurgularıyla donarak mitleşmeleri, oradan da çeşitlenerek edebiyata dahil olmaları bu süreci özetler.

Bu inanç ve ritüeller, biçim, muhteva ve klişe terimlerle Klasik Yunan tragedyası ve komedyasını hazırlarken Türk tiyatro tarihi için benzer bir gelişme söz konusu olmamış, Türk kültüründe ritüeller köylü tiyatrosuna malzeme vermekten öte bir fonksiyon yüklenmemişlerdir. İslâm inancında ritüel ve mit basamağından drama ulaşan törenler olarak karşımıza çıkan ‘Taziye’ler ise müzik, dans ve manzum söyleşmeyi içermesine rağmen bir dram formu oluşturmazlar. Ritüeller (ritüel törenler) ile tiyatro metinleri arasındaki ilişkinin sadece Antik Yunan Tiyatrosu’nda değil, eski İskandinav şiirinin büyük bir kısmında; Kenan, Hitit, Mısır ve İbrani metinlerinde ve bazı kültürlerle birlikte Türk seyirlik oyunlarında da izlenebilmesi bu görüşü doğrulamakta ve güçlendirmektedir.

Sanat eserinin değerini ve konumunu; kendi varlık özellikleri kadar, çevreyle iletişim kurmak için belirlediği tarzla alâkalı gören yaklaşımlar –türle ilgili ölçütü retoriğe ait kabul edenler- , manzum ve müzikli tiyatro formu kapsamında, yapılarında ve icralarında teatral özellikler gösteren gelenek mahsulü eserlerden de söz etmemizi gerektirir. ‘Şaman’dan ‘destan anlatıcısı’na oradan da ‘âşık’lara kadar, zaten bir kan bağıyla kendini gösteren ve üzerinde durulması gereken bu akrabalık ilişkisinin yanında, bu türler, icra edilişlerindeki benzer hususiyetlerden dolayı da bir kümede toplanabilir. Şamanlık inancı çerçevesinde düzenlenen törenlerin, şâir-destancıların icralarının, köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu kapsamındaki faaliyetlerin ve Antik Yunan Tiyatrosu’nun yapısında, az çok yer alan müzik, şarkı, dans, şiir ve taklit öğeleri evrensel bir çıkış noktasına işaret ederler; bu formların büyük bir kısmının, dikkati toplamak, metne hazırlamak, yabancılaştırmak (illüzyonu kırmak) veya illüzyon yaratmak, ironi elde etmek, eğlendirmek, dinlendirmek gibi ortak bir mantıktan yola çıkarak ‘şarkı’, ‘şiir’ veya ritmik bir ifade kalıbı ile başlamaları, anlatıma yer yer bu tür kalıplarla mola vermeleri, eser veya icra bünyesindeki müzikli ve manzum kısımların, devir ve kültür farkına rağmen, benzer fonksiyonlar taşıdıklarını gösterir. Anadolu kültürüne, oyununa, dansına ve inancına da tesir eden şamanist inanç ve ritüellere teatral eylem kimliğini veren unsurlar arasında şiir, müzik ve dans (‘trans’a dayanan dans) başta gelmektedir. Belli başlı iki anlatım yolundan ‘Açık’ ve ‘Kapalı’ tiyatro üslûplarının şekillendiği ilk kavşak noktalarından biri olan, ‘Açık’ (‘göstermecî’) üslûbu ve kutsal tiyatro anlayışının çekirdeğini, en belirgin özelliğini bu iki niteliğin oluşturduğu Asya Tiyatrosu’na taşıyan şaman törenleri, Antik Yunan tiyatrosuyla, eseri ortaya çıkaran ilham süreci; gösterinin amacı –bireysel ve toplumsal tedavi- ; sanatın büyüyle, esrimeyle, animist inançlarla olan ilişkisi gibi hususların yanında şiir, müzik gibi öğeleri içermesi bakımından da benzeşir. Ancak Antik Yunan Tiyatrosu benzetmecî tiyatro üslûbuna doğru hızla yol alırken Doğu Tiyatrosu, anlatanla taklit edenin tek bir kişide birleştiği göstermecî tiyatro üslûbunu uzun süre muhafaza etmiştir. Müzikli ve şiirli tiyatroya her dönemde ilgi gösterilmesi, tiyatro sanatının koparıldığı kayayı bütünüyle unutmamış olduğunu gösterir.

Türk Edebiyatında, yeni tanışılan diğer edebî türler için söz konusu olduğu gibi, müzikli ve manzum tiyatro eserlerini kaleme aldırın tesirlerin de adresi tartışmasız Batı'dır. Ali Haydar Bey, Sergüzeşt-i Perviz'in önsözünde Türk tiyatrosuna ilk trajediyi kazandırdığını söylerken ve bu tarzın devamını dilerken esin kaynağı Klâsik Batı Tiyatrosudur. Bununla birlikte manzum tiyatro eserlerinin yazarları da estetik anlayışı; mizaha, tenkide, eğlenceye, sürprize, olağanüstü ve akıldışına, hazırcıcevalılığa eğilimli mizacı; söze, manzum söze ve manzum söyleme kabiliyetine haiz özel yaradılışlı insanlara atfettiği kutsiyet ile edebî eserlerinin büyük bir kısmını nazımla meydana getiren, tamamı mensur eserlerde bile nesrin ağırbaşlılığını nazmın hareketliliği ile bozan Türk insanının arasından gelmişlerdir. Türk Edebiyatı geleneğinde manzum muhaverelere yer veren edebî türlerden Manzum Türk Tiyatrosunun bilinçaltını oluşturan ürünler olarak bahsedebiliriz. Bu dokuyu 'Destanlar', 'Halk Hikâyeleri', 'Mesnevîler', 'Geleneksel Türk Tiyatrosu' (Karagöz, Ortaoyunu, meddah hikâyeleri) ve Türk şiirinin manzum muhavere içeren örnekleri teşkil eder.

Özkul Çobanoğlu'nun işaret ettiği gibi halk edebiyatı araştırmalarında; halk kültürü unsurlarını, içinde yaratıldıkları çevreden soyutlayarak çalışan, kısaca 'halksız halk bilimi çalışması' yapan metin merkezli kuram ve metotların yerini metinden ziyade metnin içine doğduğu şartlar bütünü ile beraber adeta bir tiyatro gösterimi gibi teatral icrasını merkez ittiha eden performans teorisine bıraktığını; folklorun, 'küçük topluluklar arasında kurulan sanatkârane (artistic)' veya 'sanatsal iletişim' olarak tanımlanmaya başlandığını; kısaca bir insanın konuşması esnasında bir fıkra anlatmasıyla, köyde bir kış gecesi bir köy tiyatrosu eserini oynaması arasında, geleneksel bir anlatının icraları, gösterimleri olmak bakımından hiçbir fark olmadığını; metnin estetik ve edebî değere haiz olmasının beklenmesi gibi, metinden icraya sıçrayan bütün gösterimlerin de sanatkârane hüner, özen ve yeterlilik duygusu gerektirdiğini hatırlatacak olursak 'Destanlar'ın, 'Dede Korkut Hikâyeleri'nin, 'Halk Hikâyeleri'nin, 'Âşık Tarzı Şiir Geleneği'mizin icra ortamı bulan söyleşmeli şiirinin ve bu geleneğin 'Destan türüne dahil olan edebî verimlerinin müzik eşli-

ğinde ve hususî tavırlarla icra edilmeleri bakımından hem Türk Halk Edebiyatını hem de Türk Halk Tiyatrosunu ilgilendirdiğini görürüz.

Hayalî vak'aları nakletmelerine rağmen, kesinlikle bir 'hiç'likten gelen üretimler olmayan masallarda anlatan ve dinleyen arasındaki ilişki halk hikâyelerine göre bire bir gerçekleşir. Dolayısıyla masalların teatral yönünden fazlaca bahsedemeyiz. Bununla birlikte masallar, her masal anlatıcısının dilinde yeniden yapılandıkları ve çoğu zaman birebir de olsa anlatıcının az çok aktörlük hünelerini sergilemesine ihtiyaç gösterdikleri için teatral sanatlardan bir pay alırlar. Masallarda yer alan manzum parçalar, kişileştirme, gülünçleme ve eğlendirme vasıtalarıdır. Bu ürünlerde nazmın bir diğer görevi, -özellikle tekerlemelerde - zaman kavramını ve bütün değerleri altüst ederek okuyucuyu şaşırtmak suretiyle dikkatini esere yoğunlaştırmak ve onu az sonra gireceği olağandışı âleme hazırlamaktır. Bu zincire gazelleri bile eklemek mümkündür .Walter Andrews, doğrudan doğruya göreve yönelik olmayan etkinliklerden biri olması ve meydana geldiği çevreyi etkileyen ve o çevreden de etkilenen bir eylem niteliği taşıması yönüyle 'gazel'i bir oyun / drama tipi olarak değerlendirir. Tanımının özünü, nazmı ve tahkiyeyi birleştiren 'manzum hikâye' teriminin oluşturduğu destanlarla, manzum ve müzikli tiyatro formunu ilişkilendirebileceğimiz anahtar kelimeler ise; 'zaman zaman şiir seviyesine ulaşan nazım', 'müzik', 'dramatik anlatım', 'manzum diyalog', 'temsili karakter' ve anlatıcının hadiseleri naklederken sergilediği 'objektif tavrı'dır. Müzik eşliğinde nazmın ve manzum olmasa bile kendi içinde kurduğu âhenk sistemi ile nazma yaklaşan nesrin üzerinde yükselen bu eserler teatral bünyeleri ile de dikkatten kaçmazlar. Yazar, bütün karakterleri kendi üslûbuyla konuşursa bile görünürde geçiş kalıpları ile onlara söz hakkı vermekte ve en azından her karakteri kendi sesiyle konuşurma eğiliminde olan acemi manzum tiyatro yazarına yaklaşmaktadır. 'Âşık Tarzı Destanlar', sözlü kültür ortamında doğup gelişmeleri, bu ortamın tabii bir neticesi olarak dinleyiciye göre şekillenmeleri, dolayısıyla 'açık eser' kategorisine girmeleri, müziğin refakatiyle icra edilmeleri ve bir kısmının karşılıklı manzum diyaloglarla örülmeleri gibi özellikleri nedeniyle Manzum Türk Tiyatrosunun bilinçaltını oluşturan gelenekli türler arasında yerini alır. Bu türü benzerlerin-

den ayıran temel karakter, hacim bakımından uzun olmaları, bir hadiseyi hikâye etmeleri, kısaca ‘vak’a anlatma’ nitelikleridir. Bu destanlarda âşîğın, kendi kimliği ile konuştuğu, kendini anlattığı, destanın konusunu takdim ettiği; dinleyicileri, hikâyeyi ve icrayı kolayca benimsemeye hazırladığı iletişim boyutunun çerçevelendiği gövdeyi oluşturan ikinci iletişim boyutu manzum diyaloglarla örülmüştür. Âşîğın, olayın anlatımını, olayda yer alan gerçek veya kurmaca kahramanlara bölüştürerek, bir karşıtlık temeli üzerinde teker teker onları konuşturmak suretiyle bir diyalog ortamı yarattığını, bir çeşit ‘aktör-anlatım’ tekniği oluşturduğunu görürüz. Türk edebiyatı literatüründe ‘mürâca’ adıyla yer alan, manzum muhavereyle oluşturulmuş lirik şiir örnekleri de mevcuttur.

Halk hikâyeleri, edebiyatımızda romana, modern hikâyeye ve tiyatroya bir alt yapı teşkil etmekle kalmazlar, dinleyiciye veya okuyucuya şiir ve müzik zevki ile çok ileri bir tarihte tanışacağımız ‘müzikli temsillerle aşinalığımızı daha o devirde üstü örtülü kurarlar. Tanzimat’la çevre değiştiren, Batı tekniğini de tanıyan ve uygulamaya çalışan Türk Edebiyatında, manzum ve müzikli tiyatro eserlerinin konularını genellikle halk hikâyelerinin teşkil etmesi, bu eserlerin halk hikâyelerinin yeni versiyonları şeklinde karşımıza çıkması tesadüf değildir. Dağınık ve girift olmayan, dolayısıyla romandan ziyade tiyatroya yaklaşan, klişeleşmiş ve sürprizsiz bir form içinde doğrudan doğruya insanı ele almaları, kaderlerini kabullenen şahısların, aşk duygusu ile sevilen varlığın peşinden sürüklenme maceralarını konu edinmeleri Halk hikâyelerini Türk cemiyetinin trajik eserleri olarak değerlendirmemize imkân veren hususiyetlerdir. Nazma itibar veren, yoğun duyguları nazımla dile getiren, nazımla yüksek ve işlenmiş bir edebî dile ulaşan, Türk zevkinin şekillendirdiği ve uzun yıllar asal bir tür olarak bu estetik zevki tatmine kifayet eden bu hikâyeler, şekil özellikleri ile de bütün asaletini nazımdan alan ‘trajedi’ türü ile ilişkilendirilebilirler. Bizim halk hikâyelerimiz ‘açık eser’ kategorisine girerler. Mutlu sonla bitmeleri bakımından da Batı’nın ‘trajedi’ türünden ayrılırlar. Halk hikâyelerinin temsili bir karakter taşımaları da onları tiyatroya yaklaştırır. Seyirci-dinleyici önünde çeşitli hikâyelerin dramatisasyonunu yapan meddah; her anlatımda, seyirci kitlesinin niteliğine ve seyircinin tepkisine göre doğaçlamaya giderek, oyunu yeni baştan telif ve temsil eder. Bu yöntemi, açıklamalarda ve türkülerde seyir-

ciye göre değişiklikler yapan halk hikâyecileri de kullanırlar.

Meddahlar, tek kişilik bir tiyatro gösterisi (monodram) sunarlar. Hikâyeci âşıkları, 'oyuncu' kimliğini taşıyan meddahla buluş-turan temel karakterler, her ikisinin de temsilî oluşları ve drama-tizasyona zemin hazırlayan manzum parçalara yer vermeleridir. Âşığın, nazmın ve sık sık söylediği türkülerin illüzyonu kesen tu-tumu içinde, olaylara uzaktan baktığı dinleyicisi dramatik ol-maktan ziyade lirik ve epik bir yöneliş karşısındadır. Ayrıca man-zum bölümler, meddah hikâyelerine, özellikle meddah tarafından süsleyici ve komik öğeye yardımcı olması için eklenirken, halk hikâyelerinde bu kısımlar olaylar dizisini bağlayıcı ve güçlendi-rici vazifeleriyle hikâye bünyesinde çok daha etkin bir rol oynar-lar. Hikâyenin fasıl ve döşeme bölümünde yer alan ve hikâyenin esas mevzuu ile alâkası olmayan manzum parçalar haricinde, hikâyenin mevzuu ile alâkalı olan manzum parçaların, vak'a men-sur ifadelerle nakledildiği için, hikâyenin organik yapısı üzerinde etkisi olmayan tâlî unsurlar olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte hikâyeye bütün ciddiyetini, itibarını, ilmî cephesini, kutsiyetini, asaletini, temsilî ve teatral karakterini hikâyenin iskeletini oluşt-u-ran bu manzum parçalar verir. Bunlar bazen iki, nadiren üç veya daha fazla kişinin sıra ile konuşması şeklinde görülen, bazen de kahramanlardan birinin tek başına söylediği türkülerden ibarettir. Şiirler hikâyenin edebî yaşını ve müellifini tayin etmemize yardım eder. Şiirlerin edebî değeri, hikâyenin aktörü konumundaki âşığın edebî kıymeti nispetindedir. Bu şiirlerin bir kısmı hikâyeden ba-ğimsiz müstakil bir manzume olarak da bir anlam ifade edecek ve zevkle okunacak edebî değere sahiptir. İç monologun aktarıldığı, fiziksel tasvirlerin ve psikolojik tahlillerin yumaklandığı bölümler olan manzum parçalarla, hikâye kendisini, görünürde romandan ayıran yönünü tamamlar ve neredeyse romana ulaşır.

Her ne kadar, dinleyicileri hikâyenin illüzyonundan uzaklaştırarak estetik bir mesafe getiren ve anlatıcının hünerini sergileyen şiirlerin vak'aya dahil olmadığı ileri sürülse de, bu şiirlerin bazen bir duygu paylaşımından öte bir vazife gördüklerine, hikâyenin seyrinde aktif rol oynayacak olayların ve duyguların iletilmesi ve sezdirilmesiyle görevlendirildiklerine tanık oluruz.

Batı tiyatrosu tekniğinde eserler vermeyi denediğimiz Tanzimat yıllarında ve daha sonraki dönemlerde, manzum ve müzikli tiyatro eserlerimizin konularının bir kısmını, Leylâ ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin, Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre, Aslı ile Kerem, Âşık Garip gibi halk hikâyelerimizin ve klâsik mesnevîlerimizin teşkil etmesi sebepsiz değildir. Manzum diyalogları ve manzum kısımlara yarı kıymetini veren melodileri, trajik muhtevaları, âşına şahısları, kısacası teatral bünyeleri ile bu hikâyeler, yazarlarımıza, manzum ve müzikli tiyatro için gereken kalıbı ve seyirci kitlesini zahmetsizce sunarlar. Klâsik haliyle devrini tamamlayan halk hikâyelerimiz, yerini bıraktığı modern romana malzeme verirken bir yandan da modern temaşa sanatları ile yeni detaylar kazanarak yaşamaya devam eder. Cenap Şehabettin, ileriki yıllarda, halkı tiyatroya ısındırmak gibi sosyolojik bir tavırla halk hikâyelerini aktüel mevzuların ilâvesiyle yeniden gündeme getirmekten söz edecek, kuvvetli ve cömert bir nazım olarak gördüğü Halid Fahri'ye manzum tiyatro mevzuu olmak üzere, kişileri alelâde insanlar olmadıkları için nazımın tabii bir kullanım alanı bulabileceği halk hikâyelerini ve mesnevileri tavsiye edecektir. Güllü Agop'un halkı tiyatroya çekmek için düşündüğü faaliyetlerden birinin de, yazarları, halkın yakından tanıdığı Leylâ ile Mecnun, Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre, Tayyazade ve Binbirdirek gibi hikâyeleri işleyen oyunlar yazmaya yöneltmek olduğunu biliyoruz. Halk hikâyelerinin tiyatroya ne büyük bir kaynak teşkil ettiğini göstermek için Kerem ile Aslı hikâyesini takip etmek bir fikir verebilir. Kerem ile Aslı hikâyesi gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'da tiyatroların en gözde mevzularından birini teşkil eder. Muhlis Sabahaddin'in yazıp bestelediği Bir Masal adlı revü de Kerem ile Aslı'yı konu alır. Hikâye Azerî edebiyatında da kayıtlara 'opera eseri' adıyla geçmiş, Leylâ ile Mecnun, Ferhat ile Şirin operalarından sonra sahnede yerini almıştır. Tanzimat'tan sonra Kerem ile Aslı'yı bir tiyatro mevzuu olarak ele alan ilk metin A.F imzalı eserdir (1305). Fuad Hulûsi tarafından kaleme alınan Kerem ile Aslı adlı manzum tiyatro eseri ise 1914 tarihlidir. Eflâtun Cem Güney'in Kerem ile Aslı (Varlık Yay., İst., 1968) hikâyesinden sonra Mustafa Necati Karaer'in, bu hikâyenin şiirli üslûbundan etkilenecek ve istifade ederek, Âşık Kerem'in şiirleri arasında bir köprü vazifesi gören nesirleri de ilk defa nazma geçirmek suretiyle kaleme aldığı Kerem ile Aslı hikâyesi (Dergâh Yay., 1985) ile karşılaşırız. Zaten şiirleriyle tiyatrolaşmaya çok müsait olan hikâye, vak'ayı süratle nakleden nesir kısımları da nazımla ifade edilince sadece giriş

ve geçiş formelleri ihmal edilen manzum bir tiyatro eseri şekline dönüşmüştür.

Türk Edebiyatında 'manzum tiyatro'nun doğulu yönünü temsil eden unsurlardan biri muhtevaya ait özellikler ise diğeri de edebî geleneğimizde tahkiyeli anlatım formlarının yüzyıllardır üzerinden düşürmediği elbisesi 'Mesnevî' formu ile yazılmalarıdır. Batı'da roman türünün üstlendiği fonksiyonu, Doğu kültüründe 'mesnevî'ler yerine getirirler. Dolayısıyla Halk hikâyelerinden manzum tiyatrolara kurduğumuz köprüyü şimdi romandan manzum tiyatroya uzatmayı deneyeceğiz. 'Roman'ın bireysel tecrübelerle önem vermesine ve konu bakımından esnek bir yapıya sahip olmasına karşılık mesnevîlerin, sınırları gelenek tarafından belirlenmiş dar bir alanda gezdirilen kalem mahsulü olmaları Doğu ile Batı'nın hayat ve sanat felsefelerindeki uyumlu ve dengeli karşıtlığın bir sonucudur. Batılı romanla Doğulu mesnevîyi ayrı kutuplara fırlatan bakış açısındaki bu farklılıktır. 'Aynı temaların yüzyıllarca süren bir şiir geleneği aracılığıyla aynı bağlamlarda tekrar tekrar işlenmesi' Türk edebiyatında 'trajik duygu'nun da farklılaşmasına yol açmış, Doğu felsefesinin sanat eserleri vasıtasıyla geliştirdiği bu kendine has trajik duygu, Batı tekniğine öykünerek yazılan manzum tiyatro eserlerimizde bile varlığını korumuştur. Bununla birlikte mesnevîlerin şekil ve muhtevası üzerinde kurulan bu şiddetli baskı, dil ve söyleyişte mükemmelliği patlatır. Türk Edebiyatının halk hikâyelerinden manzum tiyatroya ve operaya dönüştürülen eserler yanında mesnevîlerin de ilk manzum ve müzikli tiyatro eserlerimize konu teşkil ettiklerini söylemiştik. Doğu kültürünün 'trajik duygu'sunu veren bu eserler, kafiyeleniş ve dil niteliklerinin yanı sıra formları itibarıyla da trajediye benzemeye çalışırlar.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun şarkı, türkü, şiir, müzik, dans gibi ritmik unsurlara geniş ölçüde yer verdiğini biliyoruz. Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu'nda manzum kısımlar hem süsleyici ve tamamlayıcı parçalar olarak yer alırlar hem de eğlendirme, kişileştirme ve gülünçleme vasıtalarıdır. Aynı zamanda oyunun kurduğu gerçeğimsi dünya ile reel hayat arasındaki geçişleri temin ederler. Manzum parçalar, Ortaoyunu'nda, hayâl ile gerçek; oyun ile hayat, arasındaki geçişleri, Karagöz oyununda yer alan parçalar-

dan çok daha etkili bir şekilde verirler. Türk Halk Tiyatrosu içinde şiirin en çok bulunduğu alan Karagöz'dür. Bu oyunlarda manzum söyleyişin, perde gazeli, güfte, giriş ve bitiş bölümlerinde devreye giren şiirler olmak üzere üç şekilde yer aldığını biliyoruz. Tekerlemeler, ses benzeşmeleri ve tekrar sanatı yoluyla sağlanan âhenk de nazmın âhengine benzer bir tesir yaratır. Karagöz'ün Şairliği, Tahir ile Zühre fasılları gibi bazı fasılların konusu ise şiir ile doğrudan ilişkilidir. Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olarak karşımıza çıkmalarıdır. Kişilikleri silinen bu tipler, dış ve fizik görünüşleriyle önem kazanırlar. Kendilerine özgü kelime kadroları, söyleyiş özellikleri, musikî makamları, musikî aletleri ve tartımlı yürüyüşleri kadar şarkı, türkü ve danslar da bu şahısları tiplendirmeye yardım ederler. Her hayal, kendi karakterini anlatan bir şarkı, türkü veya gazel ile gelir. Geleneksel Türk Tiyatrosunda musikî, tiplerin giriş ve çıkışlarında onlara eşlik eden, her tipin özelliğine uygun küçük şarkılardan ibarettir. Her tipin bütün oyunlarda aynı kalan ya da müşterek olan bir musikî parçası, bir şarkısı vardır. Şarkılar genellikle o kişinin geldiği yerin türküsü ve dansları olur. Bu oyunlarda müzik, meslek ve statüyü de tayin eder. Karagöz'ün Doktorluğu oyununda ecnebinin oyuna opera aryası ile dahil olması ilginçtir. Karagöz oyunlarında şarkı söyleme üstünlüğünün Hacivat'ta olmasına mukabil çalgı hususunda Karagöz'ün başarılı olması yine kişileştirmenin bir yönüne işaret etmektedir. Karagöz oyunlarında, orijinal şekilleri yanında bazen kısaltılmış bazen de şekil ve mahiyet değiştirerek esere giren manzum kısımların, kimi zaman metni ve gösteriyi süsleyici vazifelerini aştıklarını ve vak'ayı yürütmeye yardımcı bir görev üstlendiklerini görürüz. Hacivat'ın söylediği mısraya Karagöz'ün ölçü ve kafiye bakımından uygun; fakat anlam bakımından güldürücü bir mısra ile karşılık vermesiyle oluşan, tekrar ve ses benzeşmeleri yoluyla sağlanan âhenk de esere bir ritim kazandırır. Nazire ve yansılama yoluyla elde edilen bu güldürme yönteminin bazı oyunlarda mısranın çerçevesini aştığını, beyitler ve dörtlüklerle icra edildiğini biliyoruz. Bir şiiri ölçü ve kafiye bakımından aslının tam bir yankısı olan, fakat anlam bakımından alâkasız bir şiir takip eder. Manzum Tiyatronun çekirdeğini oluşturan bu manzum muhavere örnekleri Karagöz metinlerinde karşıtlık yoluyla gülme duygusu uyandırmayı amaçlarlar. Çeşitli şekillerde ve çok sayıda yer alan bu şiir örnekleri dışında Karagöz'de yer alan diyaloglarda da kendini sevdiren bir şiir üslubu vardır.

Nesir ve nazmı bir arada kullanmakla birlikte, eserin bünyesi içinde güçlü duyguları aktarmada ve karakterleri geliştirmede nazmı tercih eden, nazmı olaylar dizisini bağlayıcı bir görevle de değerlendiren halk hikâyelerine mukabil, büyük bir kısmı nesir üzerine kurulan meddah hikâyelerinde manzum bölümler, sadece hikâyenin süsleyici ve yardımcı bölümleridir. Manzum parçalar çıkarıldığı takdirde hikâyenin akışında bir değişiklik görülmez. Anlatıma dayalı bir tür olması bakımından Karagöz ve Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılan ve benzetmecî tiyatroyu zorlayan, bununla birlikte anlatılan bölümlerin arasına yerleştirilen söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli parçalarla tereddütsüz dramatik türler arasına yerleştirebileceğimiz meddah hikâyelerinin de Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun şiirli veya secili bir anlatımla başlayan ve sona eren diğer türleri gibi şiirler, tekerlemeler ve ritmik ifadelerden oluşan kalıplaşmış bir açılış ve kapanış bölümleri vardır. Hikâyenin, çeşitli tabloların gevşek ve zayıf bir kompozisyonundan oluşan esnek dokusu; anlatıcının ustalığı oranında, hikâyenin özelliğine uygun düşecek biçimde ve dinleyicinin niteliğine göre kendi düşüncelerini, duygularını ve beğenisini ortaya koyan eklemelerle zenginleştirebilmesine müsait bir yapı arz eder. Bu sebeple 'hikâye'den çok 'senaryo' kavramıyla karşıladığımız olaylar dizisinin yer aldığı, ata sözleri, fıkralar, anekdotlar, şiirler, türküler, efsaneler ve halk arasında yaşayan kısa hikâyelerle süslenen ana bölüm, manzum parçaların geniş ölçüde ve meddahın belirlediği bir serbestlikle kullanıldığı yerdir. Bazen oyuna yeni giren tipleri tanıtmak için Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi şarkı ve türküye başvuran meddah, bazen de halk hikâyelerinde olduğu gibi çeşitli etnik grupların temsilcilerini kendi yörelerinin türküleriyle konuşturur.

Türk Edebiyatında, henüz formları tarif etmeye çalıştığımız ilk Tanzimat yıllarından başlayarak dramatik nazmın, kendi öz yapısına (tabîlik, akıcılık, esneklik, dramatik yürüyüşe ayak uydurabilme; cümlelerin bir ya da birkaç mısradaki tamamlanması imtiyazı) uygun, lirik şiirden farklı kalıplar içinde hareket etmesi gerektiği hususunda bilinçli bir yaklaşımı ve tiyatro şiirine yakışan vezin ve nazım şekli arayışlarını yine eserlerle tespit ve takip etme imkânına sahibiz. Kafiye hususunda ise genellikle, bir nazım şeklinin şekle ait kısmının büyük ölçüde yükünü üstlenen elementlerden biri sıfatıyla terimleşen "mesnevî kafiyesi"nin tercih edil-

mesi ilk eserleri geleneğe bağlayan kuvvetli unsurlardan biridir. Yazarlar, tiyatro şiiri için mevcut nazım kalıplarının hangilerinin kullanılacağı sorusuna cevap aramakla yetinmezler, Türk dilinin yapısının elverdiği ölçüde bu kalıpları tiyatro şiirine uyarlamak için onları değiştirmek ve geliştirmek yolunda öngörülü, cesur ve becerikli hamleler yaparlar. Batı’da dramatik nazımın ulaştığı son nokta olan duraksız ve kafiyesiz şiire kendi aralarında istişare ederek deneme-yanılma yoluyla yaklaşırlar. Türk Edebiyatında da manzum tiyatroların ve manzum tiyatro eserlerine serpiştirilen dramatik bir nitelik taşımayan şiirlerin vezinlerinin, tiyatro nazımının diğer ritmik vasıtaları gibi Türk şiirindeki gelişmelere paralel bir seyir takip ettiğini, hatta bazı teknik yeniliklere yol açması bakımından tiyatro şiirinin lirik şiirin önünden gittiğini söyleyebiliriz.

Tabii olması beklenen tiyatro şiiri için hece vezninin kullanılması teklifi, dilin sadeleşmesi için hece veznini bir basamak olarak gören Namık Kemâl’den gelir. Kemâl, Hâmid’e *Nesteren*’i kaleme aldırarak tavsiyeyi yapar; ‘parmak hesabıyla’ bir eser yazmasını önerir. Ancak, *Nesteren*’in şekil özelliklerinin, manzum tiyatrolar için hece veznini uygun gören Namık Kemâl’i hayâl kırıklığına uğrattığını biliyoruz. Yazar, tabii Türkçe’yle bağdaştıramadığı için manzum tiyatro ile birlikte düşünemediği aruz vezninin yanına, *Nesteren* tecrübesiyle birlikte hece veznini de ekler. Namık Kemâl’in vezin konusundaki tereddütlerinin büyük ölçüde Türk dilinin bir edebî eserde kullanılabilecek kimlik ve kıvamı henüz elde edememesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Uygun vezin arayışlarının bir sonuç vermemesi üzerine yazarın ‘tabii’ söyleyişe zarar veren bir diğer engel olan ‘kafiye’ye yöneldiğini görürüz. Türkçe’nin o günkü halinin redifsiz kafiye bulmaya imkân vermediğini ve kafiyelerin dramatik ifadeyi zamanlı zamansız zapteden bağlayıcılığından mutlaka kurtulmak gerektiğini ileri süren Namık Kemâl, bir ara ‘bahr-i tavil nazım şeklini gündeme getirir. Ziya Paşa’nın hem parmak hesabıyla hem de kafiyesiz olarak çevirdiği *Tartuffe* tercümesinin başarısızlığı her ne kadar tercüme bir eser olmasına bağlanırsa da kafiyesiz eserlerin de Namık Kemâl’i memnun etmediğini, Türkçe’de dramatik şiir tertibine müsait yolu bulamayan yazarın, Celâl Mukaddimesi’nde, tiyatronun manzum yazılmasına gerek olmadığını söyleyerek bu meseleyi kapattığını düşünebiliriz.

Diyaloglardan oluşan formlarda birbiri ile kafiyeli mısraları (ryhming couplet- mesnevî kafiyesi) kullanmanın doğru olmadığı, mükemmelliği kıran ve tabii söyleyişe imkân veren, onikili hece (Alexandrine) ile yazılan kafiyesiz şiirin (blank verse), tiyatro şiiri'nin –özellikle iç monologda- gerektirdiği kuvvet ve vurgu enerjisi gibi birçok niteliklere sahip olduğu, özellikle düşünce ile konuşma arasındaki boşluğu kapatarak ifadeye güç verdiği, hiçbir yazarın bu formu Shakespeare'in kullandığı avantajlarla değerlendirememesine rağmen, Batı edebiyatlarında dramatik şiir formu konusunda ulaşılan nihai yargılardan biridir. Bu tekniğe gelenekte mevcut olan kafiyeyi ihmale meyilli bahr-i tavil nazım şekliyle karşılık bulmaya çalışan Namık Kemâl, bu nazım şeklinde uzun mısralardan sonra buluşan kafiyelerle her ne kadar nesre yakın bir ifade elde edilirse de aruzun duraklarına uyma mecburiyetinin ifadeyi Osmanlı edasından kurtaramadığını; emeği teknik meseleler yerine şairâne fikirler ve söyleyişler bulmaya sevk etmek suretiyle mensur tiyatrolar yazmaya yöneldiklerini, Türk Edebiyatında bir tiyatro yolu açılmışken, henüz manzum tiyatroya hazır olmayan bir dil ve tiyatro edebiyatı geleneğiyle başarısız manzum tiyatrolar yazarak bu yeni yola engeller koymamak gerektiğini ifade eder. Dramatik şiire nesre yaklaşan bir tabiiilik kazandırmak yönündeki arayışların toplandığı eser *Nesteren*'dir. Hamid, bu amacına ulaşmak için anlamın birkaç mısradaki tamamlanması ve hece sayılarının zaman zaman belirlenen sayıdan daha fazla olabilmesi gibi yeni uygulamalarında Batı şiirinden özellikle de Fransız şiirinden etkilendiğini itiraf eder. Fransızca'da 'en prose' ve 'en vers' yollarından başka 'en rime' adıyla bir diğer ifade yolu olduğunu, bu usulü Türk edebiyatına *Nesteren*'le getirmeye çalıştığını belirten yazar her ne kadar kafiyenin bir alışkanlık olduğunu söylese de kafiyeden vazgeçemez ve *Nesteren*'in sevimsizliğini kafiyeli olmasına değil, mukayyed kafiyeli olmasına bağlar. Yıllar sonra Eşber'e yazdığı ön söz'de Namık Kemâl'in *Nesteren*'i hece vezninden dolayı başarılı bulmadığını hatırlatan Hâmid, hece vezninin sahneye, müzikal bir âhenk yaratarak tabiiliği bozan aruz vezninden daha çok yakıştığını söyleyerek tercihini hece vezninden yana kullanacaktır. Türk Edebiyatında *Nesteren*'den sonra vezinsiz yazılan bir diğer manzum tiyatro eseri, *Nesteren*'i örnek alan Bedriye'dir. Bedriye'nin yazarı Abdülhalim Memduh, eserin değerinin onu inşa eden fikir cephesinde olduğunu ileri sürerek, fikri vezin ve kafiyeye uydurmak hatasına düşenleri eleştirir.

Batı'dan alınan bu ifade tarzının mucidi olarak Nesteren oyunuyla vezin kuralını ortadan kaldıran Abdülhak Hâmid'i gösterir. Şiir türünün ifade ve teknik imkânlarını geliştirme konusunda tiyatro şiirinin bazen lirik şiirin önünden gittiğini belirtmiştik. Hâmid'in oyunlarında denediği yeni nazım şekilleri, vezin icatları, kafiye tecrübeleri, her şahsı ayrı vezinle konuşturmak vb. yenilikler; Ali Haydar Bey'in kimi zaman kafiyele kulağa göre tertip etmesi; hece vezniyle yazdığı şiirlerinde (6+5) duraklı 11'li hece vezni kullanan Namık Kemâl'in oyunlarına serpiştirdiği şiirlerini hep duraksız 8'li hece vezniyle kaleme alması tarzında uygulamalar yazarlarımızın manzum tiyatroyu tabiiilik ve akıcılık noktasında diğer edebî formlardan farklı algıladıklarını ve tiyatro şiirini yavaş yavaş sahneye hazırladıklarını gösterir.

Tiyatro şiirinin sahne üzerinde de kendini gerçekleştirme zarureti 'sahne şiiri' kavramını da tartışmayı gerektirir. Türk edebiyatında sahne şiirini doğrudan konu alan iki makaleden ilki Yusuf Ziya'ya diğeri ise Faruk Nafiz Çamlıbel'e aittir. Eserlerle ilgili tanıtım ve tahlil yazılarında yer alan tenkit parçacıklarında da bu konu ile ilgili gelişmeleri bulmak mümkündür. Sahne için yazılan oyunun okunmak için yazılan oyunlardan çok daha fazla özen istediği, farklı nitelikler taşıması gerektiği konusunda samimi bir arayışın devam ettiğini görüyoruz. Aruz vezniyle oyun yazarlar bile aruzun sahne için uygun olmadığını, bu başarısızlığın aruzun özelliğinden olduğu kadar onu yeterince esnek kullanamamaktan kaynaklandığını itiraf ederler. Sahneye çıkan manzum oyunlar için genel temayül hece veznindedir; bununla birlikte hece vezni de henüz sahneye hazır değildir. Manzum bir esere sahnede hayat ve hareket verebilmenin çok güç olduğu, bunun için bilhassa lâzım olan 'lisan', 'vezin', 'müellif' ve 'aktör'ün henüz yetişmediği bu yıllarda yazarların ulaştığı ortak bir yargıdır. Aruz ve hece vezinlerinin sahnede kendilerini kanıtladıkları sembol eserler olarak *Baykuş* ve *Binnaz* piyesleri seçilmiş, aruz vezniyle yazılan *Baykuş*'ta şiirin, hece vezniyle yazılan *Binnaz*'da ise sahnenin daha kuvvetli olduğu belirtilerek vezin hususundaki değerlendirmeler, bu iki eserin mukayesesıyla şekillenmiştir. Aruzun sürükleyici âhengin, şairi bir süre sonra kendi arzusuyla başladığı yerden alarak hayâline bile getiremediği başka yönler sevk ettiği, piyes olmak üzere başlayan eserin gitgide yalnız bir şiir olduğu

ileri sürülür. Kolay gibi görünen hece vezni ise aruza kıyasla hece sayıları ve durakları belli, kupkuru bir nazım ölçüsüdür; derunî bir ahenk elde edebilmesi şairinin kalbine, kalemine ve ustalığına bağlıdır. Hece vezniyle bir sahne eseri yazmak daha ziyade yaratmaktır. Bunlara rağmen hece vezni ile sahneye ilk çıkan eser olma özelliğini taşıyan *Binnaz*, hece vezninin sahnede aruzdan daha başarılı olduğu konusunda devrin sanatçı ve eleştirmenlerini ikna etmiş görünmektedir.

Manzum oyun formunun büyük ölçüde içini dolduran 'trajedi' türünü değerlendirirken kavramı, 'trajik duygu', 'trajik kurgu' ve 'trajik şekil' olmak üzere üç kola bölerek incelemek gerektiğini söyleyebiliriz. Her üçünün organik bağlarla birbirine bağlı olduğu dönemlerde bir 'tür' olarak trajediden söz edilebileceğini, 'trajik duygu'nun, 'trajik kurgu'nun ve 'trajik şekil'in zamanın değişen ruhuyla birlikte değişmesi, trajedi kavramının anlamını genişletmesi (yan anlamlar kazanması ve evrenselleşmesi) sonucu bu bütünlüğün bozulduğunu ve trajedi'nin tür olma niteliğinden ödün vermeye başladığını biliyoruz. Trajik, tiyatro tarihindeki akıl öncesi çağın bir ifadesi olup doğada ve ruh kültürü içerisinde aklı çıldırtacak ya da tahrip edecek, kontrol edilemeyen güçlerin olduğu varsayımı üzerine kuruludur. Kişiye zorla yaptırılan işler trajik olamayacağı gibi teknik araçlarla kaçınılabilen durumlar da trajik değildir. Felaketin sebepleri geçici ise, çatışma teknik veya sosyal vasıtalar yardımıyla çözümlenebiliyorsa trajedi ile değil fakat ciddi bir dramayla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Trajedinin telâfisi mümkün değildir. Bu yüzden hataları telâfi imkânı ve suçun sorumluluğunu herhangi bir duruma veya kimseye yüklemeye özgürlüğü romantik bakış açısını trajik bakış açısından ayırır. Romantiklerin verdikleri söze göre, suçlular ve acı çekenler için hatalarını telâfi edenlerin girebildiği bir cennet mutlaka vardır. Romantik bakış açısını trajik görmeyen anlayış, semavî dinleri de dünyanın anti-trajik misyonu olarak nitelendirir. Dinler, insana nihâî bir tasdik ehemmiyeti ve Tanrı'da var olmayı teklif eder. Dinî ve romantik bakış açısıyla birlikte rasyonel olan Marksist bakış açısının da trajik öge ile çeliştiğini söyleyebiliriz. Akıl güçlerinin doğal dünyayı çok iyi inceleyip insan yaşamına tam bir vakar ve hedef vereceği yolunda ikna olmuş bir komünist artık tragedyanın anlamını tanıyamaz.

On sekizinci yüzyılda günlük olayların, sıradan insanların, nesrin ve konuşma dilinin tiyatrodaki kullanılması ile trajik duygu ve trajik şekil yeniden bir değişim geçirir. Realist-naturalist akım ile trajik duygu yeniden şekillenir. Artık oyun kişisi, değişen yaşam koşullarına çevreye direnebildiği ve uyum sağlayabildiği ölçüde dramatik anlam kazanan sıradan insandır. Sıradan insanların ve gündelik konuların şiir diline yeterli malzeme teşkil etmeyeceği ortadadır. Mensur yazılan tragedyaaların ‘tragedya’ sayılıp sayılmayacakları halâ tartışıldığına göre tragedya-nazım ayrılığının tragedyanın tür kimliğine zarar verdiğini söyleyebiliriz. Türk edebiyatında da manzum tiyatro eleştirilerinde edebî, yüksek lisan ile halkın konuşturulmasına karşı çıkmış, ‘âdi bir fikrin vezin ile katanılamayacağı’ ileri sürülmüştür. Nesrin tiyatro için en uygun şekil olduğu yönündeki yaygın görüşün trajediyi de kapsamaması son dönemlerin ürünüdür. Poetic Drama terimi, ciddi dramının tek standartı olarak algılanırken, günümüzde özelleştirilmiş bazı durumları ve belki de gerekli olmayan (olsa da olan olmasa da) aksesuarı ifade için kullanılan yardımcı unsur durumuna düşürülmüştür. Nesrin oyun dili olarak tercih edilmesi, manzum tiyatro formunun yaşatılması isteğiyle çağın konularını işlemeye elverişli uygun bir şiir dili geliştirmeye çalışan bazı yazarlar dışında genelde kabul görür. Tıpkı akıl almaz yaratıkların tarih öncesine ait zamanlarını doldurmaları gibi manzum tiyatro tekniğinin de ömrünü tamamladığı, epik ve manzum dramının uzun yıllar önce formların tabiatındaki bozulma nedeniyle öldükleri belirtilmiştir. Bunların yanı sıra şiirin avantajlarını keşfeden ve şiiri modern tiyatrodaki kullanmak isteyen yazarlar da (Yeats, Eliot, Auden, Fry) çıkmıştır.

Artık, manzum tiyatro formunun belirlemeye çalıştığımız ölçüleri çerçevesinde Türk edebiyatının ilk manzum tiyatro eserlerini değerlendirebiliriz. Ali Haydar’ın *Sergüzeşt-i Pervîz* (1866) ve *İkinci Ersas* (1866) adlı eserlerini, Yeğenzâde Hüseyin Fazıl’ın *Âhenk* (1872) adlı eserini, Mustafa Hilmi’nin *Bahtiyar yâhud Son Gürlüğü* (1875) adıyla yazdığı eseri, Tepedenli-zâde H.Kâmil’in *Ma’sûka yâhud Muhafaza-i Aşk* (1887) adlı eserini ve Abdülhalim Memduh’un *Bedriye* (1888)’sini ilk trajedilerimiz olarak kabul ediyoruz. Ali Haydar Bey’in bir diğer eseri *Rüya Oyunu* (1876) üzerinde de ilk manzum komedi eserimiz olarak durabiliriz. Türk

Edebiyatında da trajedinin manzum yazılması gerektiği bilinci eserlerle sergilenirken Ali Haydar'ın manzum komedisi *Rüya Oyunu* ve *Ruhsar*'ın mensur yazılan trajedisi *Garip Çoban*'ı bu bilincin eksikliği yönünde değil, kuralların inhiraf edilemez olduğu noktasında bir şüphe uyandırır. Bu form, tahkiye ile şiiri birleştiren Türk Halk Hikâyelerinin, tahkiye ile bazen şiir seviyesine çıkabilen nazmı birleştiren Mesnevîlerin daha modern ve güncel kurgu ile bir devamı gibidir. Yazıldıkları dönemde içinden çıktıkları toplumun sosyal yapısına göre şekillenen bu eserlerin trajik kurguları da şüphesiz Yunan ve Batı tragedyasının ölçüleriyle incelenmeye müsait değildir. Bu trajedilerin trajik esinleri çoğu zaman Türk Halk hikâyelerinde ve mesnevîlerinde olduğu gibi bir kader aşkına mahkum olmuş kahramanların bu aşk uğruna verdikleri mücadelede yatar. Bu eserlerde aşk, vatan, vefa ve iffet duygusu yüceltilir. Trajik duyguyu kendi görüş açıları ve hayat şartları noktasında yakalayan yazarlar trajik kurguyu geliştirmede de başarılı değildir. Tesadüflerle gelişen *Bahtiyar yâhud Son Gürlüğü* 'trajedi' etiketi taşımaya rağmen mutlu sonuçlanması bakımından bir melodram gibi biter. *Sergüzeşt-i Pervîz*'de kişilerin çektiği acı gereken düzeye çıkarılamamıştır. Kolayca sevgilisine kavuşan Pervîz, malını kaybettikten sonra Hoşhüma'ya olan sevgisini de kaybeder. Hûşenk'in sonunda Münire'nin beynine sapladığı bir hançerle ölümü gerçekte mümkün değildir. Bu eserlerin bir kısmı sadece sitemlerle, iltifatlarla ya da yanlış anlamalarla ilerlerler. Trajik duyguları trajik kavramının dejenere olmuş anlamı ve yerel literatürdeki rengi kadar trajiktir. O dönemde karakter üretebilecek alternatif hayat hikâyeleri oluşturmak için gerekli malzemenin olmaması da bu eserlerdeki karakterleri diğer tahkiyeli türlerde olduğu gibi tek boyutlu yapmıştır. Üstelik bu karakterler yazarın aradan çekildiği, her karakterin kendini gerçekleştirmek zorunda olduğu tiyatro şiirini konuşmalarına rağmen, her karakterin yazarın üslûbuyla, yazarın ait olduğu geleneğe bağlı kalarak klâsik üslûpla konuştuğunu görürüz. Âhenk, Karagöz'deki perde gazelini hatırlatan ve eserin vezninden farklı vezinle yazılan bir 'gazel'le başlar. Yine aynı eserde, yoğun duyguları dile getiren ve eserin üslûbundan farklı bir üslûpla yazılan diyaloglar Halk hikâyelerinden izler taşır. Türk Edebiyatının ilk manzum tiyatroları, mısraların birden fazla cümlede tamamlanması, bazen de bir mısraya iki ayrı cümleleni sığdırılması tekniğini -bilinçli veya

TÜRK EDEBİYATINDA ‘MANZUM TİYATRO’ FORMUNUN DOĞUŞU

bilinçsiz-denemilerdir. Ali Haydar’la başlayan bu ifade şekli Abdülhalim Memduh’un Bedriye’sinde daha ileri safhalara götürülür. Ancak mısra bölünmelerine yer vermeyen Âhenk veya tesadüf eseri olduğu muhtemel olan tek bir örnekle bu tekniğe yer veren Bahtiyar yâhud Son Gürlüğü gibi bu bilince tamamen kapalı eserlerimiz de vardır. Klâsik Türk şiirinin beyit bütünlüğü kuralını koruyan bu eserlerde, gelenekten ayrılma çabalarıyla bazen her mısranın ayrı bir cümle olmaya başladığını görürüz. Batı edebiyatının manzum tiyatroyu bırakarak mensur tiyatroya yönelmiş olduğu bir dönemde Türk edebiyatında manzum tiyatro yazma hevesine düşülmesi, müzikli eserler ve operalar kanalıyla tiyatroyu tanımaya başladığımız düşünülür ve geleneğimizin müzikli, manzum ve ritimli eserlerle örüldüğü hatırlanırsa anlamsız gelmeyecektir. Bununla birlikte Türk Edebiyatı tarihinin ‘manzum tiyatro’ safhasının bu ilk eserleri de dikkate alırsak çok da parlak olmadığını söyleyebiliriz.

Kaynakça

- AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Ktbv. Yay., İst., 1985.
- ANDREWS, Walter G., *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (Çev. Tansel Güney), İletişim Yay., İst., 2000.
- BORATAV, Pertev Naili, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yay., İst., 1988.
- BRUJİN, Petra, *The Two Worlds of Eşber*, Netherland, 1997.
- ÇAPAN, Cevat, *Değişen Tiyatro*, 3.bs., Metis Yay., İst., 1992.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil, *Türk Edebiyatında Mesnevî*, Kitabevi Yay., İst., 1999.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, *Âşık Tarzı Kültür Geleneği Destan Türü*, Akçağ Yay., Ank., 2000.
- DONOGHUE, Denis, *The Third Voice Modern British And American Verse Drama*, Princeton New Jersey Princeton University Pres, London Oxford University Press, 1959.
- ELIOT, T.S., "Şiir ve Tiyatro", *Türk Tiyatrosu Derg.*, C.24, Nu.277, Nisan 1954.
- KUÇURADİ, İoanna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, 2.bs., Ayraç Yay., Ank., 1999.
- NUTKU, Özdemir, "On Poetry in Drama", *Ankara Üniversitesi Yıllığı*, Nu.9, Ank., 1963.
- NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, AKM Yay., Ank., 1997.
- OFLAZOĞLU, Turan, "Manzum Oyun Üzerine", *Tiyatro* 70, Nu.1, Mart 1970.
- ÖZGÜL, M. Kayahan, "Edebiyatın Melez Güzelleri", *Kandille İskandil*, Hece Yay., Ank., 2003.
- PARLATIR, İsmail, "Nesteren Üzerine Hâmid Ekrem Yazışması ve Hâmid'in Bir Mektubu", *DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türko- loji Derg.*, C.VIII, 1979.
- PRIOR, Moody E., *The Language of Tragedy*, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1964.
- REICHL, Karl, *Türk Boylarının Destanları*, (Çev.Doç. Dr. Metin Ekici), TDK Yay., Ank, 2002.
- SEVENGİL, Refik Ahmet, "Tiyatro Edebiyatımızda İlk Manzum Piyesler", *Devlet Tiyatrosu*, Nu.15, Mart, 1954.
- STEINER, George, *The Death of Tragedy*, 24 Russel, Square London.
- ŞENER, Sevda, "Şiirli Tiyatro", *Türk Dili*, C.4, Nu.366, Haziran 1982.
- ŞENER, Sevda, "Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar", *Oyundan Dü- şünceye*, Gündoğan Yay., Ank., 1993.
- ŞENER, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 3.bs., Dost Ktbv Yay., Ank., 1998.
- TYNAN, Kenneth, "Trajedinin Zamanı Geçti", (Çev.Nermin Menemenci- oğlu), *Yeditepe Derg.*, C.3, Nu.52, 1961.

