

PİR SULTAN ABDAL OYUNU ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doç. Dr. SEVDA ŞENER

Erol Toy'un yazdığı *Pir Sultan Abdal*¹ adlı oyun 1967 tarihinden itibaren üç tiyatro mevsimi arka arkaya *Ankara Halk Oyuncuları* tarafından oynanmış, Anadolu'nun çeşitli kentlerinde tekrarlanmıştır.

Oyunu yöneten Umur Bugay 1968-69 mevsiminin en başarılı yönetmeni olarak Asaf Çiğiltepe sanat ödülünü, Pir Sultan rolünü canlandıran Tuncer Necmioğlu ise Ankara Sanatseverler Derneğinin 1967-68 tiyatro mevsiminin en başarılı erkek oyuncu ödülünü kazanmışlardır.

Pir Sultan Abdal, konusunu on altıncı yüzyılda yaşamış olan ünlü halk ozanının yaşantısından alır. İki bölümlü, türkülü bir halk oyunu olarak tanıtılmıştır². Oyunu Umur Bugay yönetmiş, dekor Metin Deniz, Işık Yüksel Topçugüler tarafından düzenlenmiş, türkülerini Rahmi Saltık ve İsmail İpek okumuşlardır.

Yazar Erol Toy Pir Sultan Abdal'ın kişiliğine, yaşantısına dair bilinenlerden, rivayet ve efsanelerden, şiirlerinden, Sultan Süleyman devrindeki halk ayaklanmaları hakkındaki tarihi bilgiden, bu çağın ekonomik düzeni konusundaki incelemelerden tiyatro malzemesi olarak yararlanmıştır. Bu malzemeyi kendi toplumcu görüşlerine ve tiyatro sanatının gereğine göre biçimlemiş, seçim, yorum, vurgulamalarında özgür davranmıştır.

Tarihsel malzemedен yararlanılan her sanatçı eserini yaratırken bu malzemeyi kullanmakta özgür kalmak, istediği elemeyi, eklemeyi yapabilmek ister. Bu, öncelikle tarihsel olayın belli bir yönde yorumlanışından ileri gelir. Ayrıca yazar sanatının kendine özgü kurallarına da uymak zorundadır. Kendini tarihe karşı değil, sanatına karşı sorumlu

1 Toy, Erol: PİR SULTAN ABDAL, oyun. İzlem Yayınları, İstanbul, 1970.

2 "Halk Oyuncuları Yayın Organı", Kasım 1969. Sayı: 1

hisseder. Bununla beraber oyun yazarı, seyircinin o tarihsel konu hakkındaki ön bilgisini, ön yargısını büsbütün hesaba katmazlık da edemez. Biçimlemede, yorumda, değiştirme, çıkarma ve katkıda bulunmada ne kadar özgür olursa olsun, bilinen gerçeklerden, özellikle bu bilgi yakın tarihe dayanıyorsa, ayrıldığı zaman seyirciyi gerçekler adına tedirgin etmek tehlikesi ile karşılaşır. Böylece malzeme sınırlayıcı bir ön koşul olarak kendi gerçeğini yazara kabul ettirmeğe çalışır. Bunun yanı sıra sadece tiyatrodan değil, tüm sanatlarda malzemenin, biçimi etkileyici niteliğini de dikkate almak gerekir. Tarihsel olsun, olmasın, her çeşit malzeme sanatçının ön koşullarından biridir.

Halk ozanı Pir Sultan Abdal ve katıldığı ayaklanma hareketleri konusunda bilinenlere kısaca göz atalım: Pir Sultan Abdal hakkında bilinenlerin bazıları tarihsel vesikaya, bazıları rivayetlere dayanmaktadır. Hayatına ait bilgi için geniş ölçüde şiirlerinden yararlanılmaktadır.¹ Abdülbaki Gölpınarlı ile Prof. Pertev Naili Boratav bu konudaki incelemeleri sonucu şunları saptamışlardır:²

Pir Sultan Abdal bir Alevi-Kızılbaş şairidir ve nefesleri bu gün de söyleneğelmekte olan batını bir halk sanatçısıdır. Şiirlerine bakarak adının Haydar olduğu, soyunun Yemen'den geldiği anlaşılmıştır. Rivayete göre Sivas-Samsun demiryolu üzerindeki Yıldızeli ilçesine bağlı Banaz köyünde doğmuştur. Üç oğlu bir kızı olmuştur. Sivas valisi Hızır Paşa tarafından astırılmıştır.

Hızır Paşa'nın Sofular köyünde doğduğu, Banaz'a gelerek Pir Sultanın önce azab'ı, sonra mürid'i olduğu söylenir. Hızır, ozanın himmetiyle İstanbul'a gidip Paşa olmuş, Sivas'a vali olarak geldiğinde önce Pirine saygı göstermiş, fakat ozanın onu zina etmek, haram yemek, yetim hakkı almakla suçlaması üzerine öfkelenmiş, Pir Sultan'ı Sivas'ın Toprakkale'sine hapsedtirmiş, sonra da içinde "Şah" adı geçmeyen üç deme söylese affedeceğini söylemiştir. Buna karşılık Pir Sultan'ın okuduğu üç şiirde de "Şah" adı geçmekteymiş. Hızır Paşa bu meydan okumaya kızarak ozanın astırılmasını emretmiştir. Asıldığı gün Pir Sultan'ın üç ayrı yerde görüldüğüne dair rivayet vardır.³ Başka bir rivayete göre, Hızır paşa ilkin Pir Sultan'ı astırmağa kıyamamış, Kars'a sürmüş,

1 Saadetin Nüzhet: XVII inci ASIR ŞAİRLERİNDEN PİR SULTAN ABDAL, Evkaf Matbaası, İstanbul, 1929

2 Abdülbaki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav: PİR SULTAN ABDAL, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara, 1943.

3 A. g. e., s. 37-38

döndükten sonra astırmış.¹ Pir Sultan asılırken herkesin onu taşlamasına buyruk çıkmış. Pir Sultan'ın musahibi bu buyruğa karşı koyamamış, taş atmağa da kıyamadığından ona bir gül atmış. Pir Sultan en çok bu gülden acı duymuş. Bir rivayete göre, Pir Sultan köpeklerine Sivas'taki Kara Kadı ve Sarı Kadı'ların adlarını takmış ve Kadıları haram yemekle suçlamış.²

İnceleyiciler Prof. Fuat Köprülü'nün Pir Sultan'ın XVII. Yüzyıl başında ve I. Ahmet zamanında yaşamış olduğu kanısına karşın, ozaanın o tarihten elli yıl kadar önce, Kanuni Sultan Süleyman ve İran Şahı Tahmasb zamanında yaşamış olduğu kanısını ileri sürüyorlar.

“Bizzat Pir Sultan'ın şiirlerindeki mana ve ifade ile bu devrin hadiseleri arasındaki uygunluk bizi bu hükme götürüyor. Pir Sultan Anadolu'da, Şah İsmail'in nüfuzunu yeniden canlandırmak isteyen, hatta bir iki defa Rum memleketine yürüyüş yapmış kuvvetli bir Şah'tan bahsediyor. Bu şah da ancak, Şah Tahmasb olabilir; çünkü onun zamanında İran, Şah İsmail zamanında olduğu gibi Anadoluya karşı maddi, manevi taaruz halindedir. Bu taarruz, yirmi yıllık bir devre sürmek bakımından da Anadoludaki Kızılbaş şairleri arasında derin bir yankı uyandırabilirdi.”³

Abdülbaki Gölpınarlı ile Pertev Naili Boratav, Pir Sultan'ın şiirlerinde, Şah Tahmasb'in Anadoluya yaptığı akınlar sırasında ayaklanma hareketine katıldığı, belki de bu ayaklanmalara baş olduğu yolunda telmihler bulunduğunu da, örnek vererek gösteriyorlar.⁴

Erol Toy, Pir Sultan'ın bir ayaklanma hareketini yönetişini konu olarak aldığı oyununda bu bilgiden büyük ölçüde yararlanmış, fakat olayın, inancı uğruna baskıya karşı başkaldırma yönü ile ekonomik koşulları vurgulamış, mesheb çatışması yönünü karanlıkta bırakmıştır.

Oyunun ilk tablosu Alevi Dergâhında, ikinci tablosu küçük bir köy alanında, üçüncü ve beşinci tabloları Sivas'taki Kadılar Divanında, dördüncü Tablosu Hızır Paşa'nın konağında, son tablosu ise Sivas'ta Pir Sultan'ın asıldığı alanda geçmektedir. Bu dize süresince Pir Sultan'ın yaşantısını, Dergâha Pir oluşundan, çevresindeki Devlet güçleri ile kavgaya girişmesine, eylemini köye ve kente uzatmasına, oradan da ölümüne dek izlemiş oluruz.

1 A. g. e., s. 49

2 A. g. e., s. 69-70

3 A. g. e., s. 78-79

4 A. g. e., s. 75-78

İlk tabloda tanıdığımız Pir Sultan, Haydar adında, Yıldızeli Dergâhının müridlerinden biridir. Nefeslerinin güzelliği ile Dergâh Pirinin kızı Ballıhan'ın ilgisini çeker. Hem Pir'e damat olur, hem erdemleri ile o postu devralır. Artık Pir Sultan olan Haydar Can, darda kalanlara öğüt vermekle yetinmez, yardımına da koşar. Yoksulun, güçsüzün hakkını arar. Ağır vergilerle, faizcilerin sömürüsü ile ezilen köylüye direnmesini, hakkını korumasını salık verir. Bu arada Pir Sultan'ın müridlerinden Hızır, Osmanlı yönetimini içinden düzeltmek umudu, belki de gizli bir iktidar tutkusu ile, İstanbul'a gitmek istemiş, bu girişimden hiç de umutlu olmayan Pir Sultan'ın iznini almağı başarmıştır. Pir Sultan ise kötüye kul olmamak yolunda köylüyü desteklemek üzere Sivas'a doğru yola koyulur, "Yoksul adına ölmek şan verir bize, onur verir ki, dirliğimizden öte" diyerek. (I. Tablo. 7. Sahne. Sayfa: 33)

İkinci Tablonun dört sahnesinde de köylünün düzene karşı başkaldırışını izleriz. Önce tefeci Boğos'a, sonra Aşarcıya, daha sonra Molla'ya, en sonra da Asesler'e karşı hakkını savunur köylü.

Oyunun ikinci bölümü dört tabloyu içermektedir. Tüm tablolarla kurulu düzeni temsil eden devlet yönetimi ile ilgili kişilerin serimi ve taşlaması yapılmaktadır. Bu kişiler yönetici kurumların yozlaşmış olduğunu belirtecek şekilde canlandırılmışlardır. Kadılar adalet kurumunu, Molla din kurumunu, Boğos tefeciliği, Asesler orduyu, Hızır Paşa merkezdeki yönetimi temsil ederler. Her tabloda Pir Sultan'ın bu kurum temsilcileri ile ayrı ayrı çatışmasına tanık oluruz. Köylünün ayaklanmasından Pir Sultan Abdal sorumlu tutulmakta, 'halkın içine nifak sokuyor' gerekçesiyle İstanbul'dan yardım istenmektedir. İşin aslını anlamak üzere merkezden gönderilen Hızır Paşa, vaktiyle Pir Sultan'ın müridlerinden olup, Osmanlı düzenini içinden düzeltmek üzere İstanbul'a giden Hızır'dan başkası değildir. Çok değişmiş, semirmiş, kurulu düzene ayak uydurmuştur. Eski yeminlerini de unutmuş görünür. İlk eski Pir'ine saygı göstermekle beraber, onun vakur, uzlaşsız tutumu, toksözlülüğü karşısında öfkelenir, çevresindekilerin de teşviki ile ozanı tutuklatır. Pir Sultan, tutuklu iken de şiirleri ile halkı etkisi altında tutmaktadır. Bu durumdan ürken tüm çıkarıcılar, ozanı öldürtmesi için Hızır Paşa'yı sıkıştırırlar. Oysa bu arada Padişah Sultan Süleyman ölmüş, yeni Padişahın tahta çıkması ile, töreye uygun olarak, tüm suçlular bağışlanmıştır. Pir Sultan'ı yeniden tutuklayabilmek için bir düzen gerekmektedir. Halka "Şah" adını anmanın yasaklandığı, sanki bir Padişah buyruğu imiş gibi, duyurulur. Pir Sultan düzeni sezer ve bu oyuna bile isteye, ayağı ile gelir. Her beytinde, her kıtasında "Şah" sözcüğü geçen üç nefesini Sivas'ın ileri gelenlerine so-

nuna dek okur. Bu nefeslerinde tüm kötülükleri, tüm haksızlıkları Şah'a haykırmaktadır. Bu davranışı ile ölümünü hazırladığını, ölümü ile halkı daha çok etkilemediği başaracağını bilmektedir. Ölümünün halkın diline destan olacağını, karatoprağa üstün geleceğini bildirir.

Pir Sultan Abdal, buyruk gereğince asılacaktır. Kimliği halka açıklanmadan, darağacının bulunduğu meydana getirilir. Önce taşlatılır. Ozan ilmiği boynuna kendi takar...

Oyunun sonunda Kurtuluş Savaşı'ndan bir tablo ile düşmana karşı Milis güçlerinin, günümüzden bir tabloyla tefeciliğe ve toprak ağalığına karşı köylünün, yabancılarla yapılan anlaşmalara karşı da gençliğin direnişi yansıtılır.

Yazarın oyununda tarihsel gerçeklere ve rivayetlere bağlı kaldığı yerler şunlardır: Pir Sultan'ın asıl adının Haydar oluşu, Banaz'lı olması, Alevi Dergâhının Pir'i olması, üç oğlu, bir kızı bulunuşu, Sultan Süleyman devrinde bir halk ayaklanmasına öncülük etmesi, Sivas'ta iki kadı ile çatışması (Karakadı, Sarıkadı), İstanbul'dan ayaklanmayı bastırmak üzere bir Hızır Paşa'nın gönderilmesi, bu Hızır Paşa'nın Pir Sultan'ın eski müridlerinden olması, Pir Sultanın asılmadan önce halka taşlattırılması ve taş atmak istemeyen bir müridinin Aseslerin zorlaması ile ona bir gül atması, Pir Sultan'ın,

*“Şu ellerin taşı hiç bana değmez,
İlle dostun gülü yaralar beni...”*

diyerek üzüntüsünü belirtmesi ve idamı. Ayrıca sahneye koyucu idam sahnesinde üç idamı bir arada göstermek yolu ile Pir Sultan'ın öldürüldükten sonra üç ayrı yerde görüldüğü yolundaki efsaneyi anımsatmış. Pir Sultan'ı oynayan oyuncunun asılma sahnesinden sonra sahne önüne gelişi ile, halkın büyük kişilerin öldükten sonra dirildiği inancını belirtmiştir.

Yazar oyununda şöyle bir yoruma gitmiştir: Orta ve Doğu Anadolu'da on beş ve on altıncı yüzyıllarda yer alan Alevi ayaklanmalarının asıl nedeni ekonomiktir. Türkmen köylüsünün ağır vergiler altında ezilmesi, azınlıkların faizcilikle halkı sömürmesi, devlet memurlarının tefecilerle iş birliği yapması, yönetimin bozukluğu, adaletsizlik, ordunun bu bozuk düzenin baskı aracı olarak kullanılması gibi gerçekler halkı ayaklanmaya itmiştir.

Yazarın bu yorumuna karşın, tarihsel kaynaklar Alevi ayaklanmalarını sadece İranın politikası ile yürütülen bir meshep çatışması

olarak belirtmektedirler. Bu kaynaklara göre Şah Tahmasb'ın Doğu Anadolu'da giriştiği istilâ hareketi ile Alevi ayaklanmaları arasında kesin bir bağlantı vardır. İsyân, Şah Tahmasb'ın güçleri ile birleşip Osmanlı yönetimine son vermek amacına yönelmiştir. Pir Sultan'ın nefeslerinde geçen "Şah" sözcüğü de Alevilerin kutsal kişisi Ali'yi, ya da İran Şah'ını ifade etmektedir. Oysa Erol Toy'un oyununda bu ima açıkça belirtilmemiş, ozanın Osmanlı Padişah'ına yakınması izlenimi uyandırılmıştır.

Yazar böyle bir yoruma gitmekle gerçeklerden büsbütün uzaklaşmış sayılabilir mi? Dr. Muzaffer Sencer Osmanlı toprak rejimini anlattığı eserinde, bu rejimin on altıncı yüzyılın ikinci yarısında değiştiğini söylüyor.¹ Yazarın çeşitli kaynaklardan yararlanarak yaptığı açıklama şöyledir: Batı kapitalizminin gelişmesi sonucu Osmanlı İmparatorluğu Avrupanın hammadde kaynağı ve mamul eşya pazarı haline gelmiştir. Bu nedenle ve savaşların büyük harcamalara yol açması nedeniyle giderler artmış, gelir ise azalmıştır. Osmanlı Devleti iç kaynaklara yönelerek, özellikle köylünün vergilerini arttırarak veya vergi toplama yollarını değiştirerek bütçesini dengelemek yoluna gitmiştir:

"İşte bu amaçla başvuru ve vergilerin peşin bir para karşılığında belli kimselere bırakılması anlamına gelen iltizam sistemi bir yandan toprakların bir spekülasyon konusu olarak özellikle tefeci servetlerin yatırım alanı olmasına, öte yandan artan devlet giderlerini taşıyan köylünün giderek yoksullaşmasına varmıştır."²

"Bu dönemde şehirlerde üretim kredilerinin normal koşullarla sağlanabilmesine karşılık, tefecilik servetinin köylerdeki etkisi derin olmuştur. Gerçekten, bu sıralardaki tefecilik şekilleri, ürünü tarladayken satın almak (selem) şeklindeki kredi avansları, alınan borcun faizi ile birlikte bütünüyle ödenmesinden sonra geri alınmak üzere yapılan bağ, bahçe, ev, v. b. satışları (bey' be'l vefa), tarlanın, bağ ve bahçenin rehin kaldığı sürece eski sahibi tarafından borcu veren hesabına ortaklıkla işletilmesi yükümlülüğünü veren "murabaha" sözleşmesi gibi yollarla yapılan "ikraz"lardır. Bunların çoğunluk yüksek faiz hadleri yüzünden ödenmesi imkânsız olmuştur."³

1 Sencer, Muzaffer: OSMANLI TOPLUM YAPISI, Ant Yayınları, İstanbul, 1969

2 A. g. e., s. 299-300

3 A. g. e., s. 295.

Yazar aynı kaynaklara dayanarak bu değişimin on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren başladığını ve bazı tarihçilerin "miri" toprak rejimindeki çözülmenin ve ilkelere aykırılığın daha Kanuni'nin son yıllarında başladığını belirttiklerini ve bu konuda Veziriazam Rüstem Paşa'yı sorumlu tuttuklarını (ölümü 1560) belirtiyor.¹ Yazara göre, Celâli isyanlarının ardında yatan da bu ekonomik düzen bozulmasıdır.²

Osmanlı toplumunun ekonomik yapısındaki bu özellik ve halk ayaklanmaları ile bu ekonomik düzen bozukluğu arasında var olduğu belirtilen neden-sonuç bağı, yazar Erol Toy'un, Pir Sultan Abdal'ın yaşantısı çevresindeki halk ayaklanmasını ele almasına ve bu konu aracılığı ile kendi çağdaş devrimci görüşlerini belirtmesine yol açmıştır. Bu görüş, halkın bozuk düzene karşı direnme hakkı ve yeteneği ile devrim gücü olarak özetlenebilir. Halk ayaklanması teması sadece toplumsal görüşleri değil, dram sanatı için gerekli çatışma ögesini içerdiği için de kullanışlı olmuştur. Ayrıca, Pir Sultan Abdal'ın yaşantısı tragedya kahramanlarına özgü üstün yetenekleri ve eyleme geçme gücünü içermekte böylece dramatik biçimlemeye çok elverişli bir malzeme olmaktadır. Özetle, yazar tarihten kahraman ve çatışma öğelerini almış, bu öğelerden meydana getirdiği dramatik içerik ile toplumsal görüşlerini sanatlı olarak ifade etmeği başarmıştır.

Pir Sultan Abdal'ın üstün kişiliği onu tragedya kahramanı tipine yaklaştırmaktadır. Bu üstünlük üç yönlüdür ve yazar bunları tarihte olduğu gibi almıştır: Öncelikle Pir Sultan Abdal büyük bir ozandır. Yazar onun sanatçı yanını iyice vurgulamış, şiirlerinden bolca yararlanmış. Oyun süresince sazla çalınıp söylenen bu şiirler Pir Sultan'ın üstün sanatçı kişiliğini olduğu kadar, oyunun düşünce ögesini belirtecek biçimde seçilmiştir. Şiirden hem kahramanı yüceltmek, hem yazarın tezini duyurmak, hem de güzellik etkisi yaratmak üzere üç yönlü yararlanılmıştır.

Pir Sultan'ın üstünlüğü erdemli kişi olmasından da ileri gelir. Yazar kendi hayal gücü ile geliştirdiği erdemli ozan kavramını, Pir Sultan'ın çevresindekilerle ilişkisi aracılığı ile belirtmiştir: Eski Dergâh Pir'inin kızı Ballıhan ile ilişkisinden tanıdığımız Haydar Can alçak gönüllü bir kişidir. Alçakgönüllülüğü vekarla birleşmiştir, saygı uyandırır. Haydar Can aynı zamanda bilge kişidir. Bilgeliği incelikle birleşmiştir, hayranlık uyandırır. Haydar Can duygulu, aşık kişidir. Daha

1 A. g. e., s. 288

2 A. g. e., s. 288

sonra Dergâhın Pir'i olarak tanıdığımız Pir Sultan Abdal ağırbaşlı ve otoriterdir. Karısı ve köylüler ile ilişkisinde şefkatlidir, güven uyandırır. Sivas'ta kadırlarla karşılaştığında zekidir, eleştiricidir. Hızır Paşa ile ilişkisinde akıllıdır, gururludur, cesurdur. Toksözlülüğü ve gözüpekliği ile, bile isteye ölüme giderken baştaki alçakgönüllülüğüne, duygululuğuna, içliliğine döner. Kötülük karşısında gösterdiği ataklığın yerini, ölüm karşısında tevekkül almıştır.

Pir Sultan sadece sanatçı yanı ve erdemleri ile değil, bir eylem adamı oluşu ile de tragedya kahramanı özelliğini taşır. Pir Sultan kötülüğün üstüne gidendir. Sözle yetinmez, davranır. Edilgen değil, et-kendir. Ölümünü kendi hazırlar. Mutsuzluğu kadar mutluluğu da çevresindekilerden daha doğru gördüğü, doğru bildiği işte kavgaya girişmekten kaçınmadığı içindir. Bu özellikleri ile onu Antik Tragedya kahramanlarına benzetebiliriz. Eylemciliği, akıllılığı ile Batı anlamında güçlü kişi olan Pir Sultan, alçakgönüllülüğü, suskunluğu, saygınlığı, içliliği ile Doğu'nun tinsel gücünü temsil eder. Yazar bu karşıt nitelikleri aynı insanda biraraya getirmiş ve inandırıcı olmağı başarmıştır. Oyunun en dikkate değer yanlarından biri, hep karşıt olduklarından yakınılan Doğu ve Batı erdem anlayışının böyle bir sentezde inandırıcı olarak eritilebilmiş olmasıdır. Bu rolü canlandıran Tuncer Necmioğlu 'nun başarıdaki payı büyük olmuştur.

Bu oyun sadece baş kişisi ile değil, konusu ile de klasik tragedya türüne benzemektedir. Trajik nitelikler taşıyan kahramanın yaşantısı mutluluktan mutsuzluğa dönüşür. Onun kendinden güçlüye karşı, ölümü göze alarak, savaş açması yıkımını hazırladığı kadar, yücelmesini sağlayan anlamlı davranışdır. Açtığı savaş kişisel tutkularını gerçekleştirmek için değil, büyük ülküler içindir. Davranışlarının temelinde "doğru" yatmaktadır. Bu "doğru", kurulu düzeninin "doğru"suna karşın, daha gelişmiş, daha ileri bir değer anlayışını belirler. Kahramanın davranışı insanlığın daha ileriye doğru gelişim potansiyelini göstermektedir. Kahramanın ölümü acı ve korku uyandırdığı kadar, insanlık adına zafer sevincini de tattırır.

Oyun biçim bakımından da Antik tragedyalara benzemektedir: Olaylar kahramanın dürtüsü ile oluşur, çatışmalarla gelişir. Son kahraman çevre çatışması kahramanın kaderini tayin eder. Hızır Paşa'nın yasaklamasına rağmen, Pir Sultan Abdal'ın içinde "Şah" sözcüğü geçen üç nefes okuması oyunun dönüm noktasıdır Bu davranış kahramanın heyecan verici üstünlüğü olduğu kadar, ölümü hak ettiren aşırılığıdır (hamartia). Olayların felâkete dönüm yeri (peripeteia),

aynı zamanda kahramanın bu dönümü algıladığı andır (anagnorisis). Oyunun gerilimi aynı noktada doruğuna ulaşır. Ondan sonra gelen ölümün uygulandığı, yani beklenen sonudur.

Bu özellikleri ile antik Tragedya türüne yaklaşan oyun çok önemli iki noktada antik tragedyaadan ayrılır: Hegel'in işaret ettiği gibi, antik tragedyaların en önemli özelliği çatışan güçlerin her ikisinin de kendi içlerinde haklı oluşlarıdır. Çatışma salt haklı ile salt haksız, ak ile kara arasında değildir. Çatışan iki taraf evrenin, ya da toplumun iki asal ahlâki gücünü temsil ederler. Bu çatışmada seyircinin duygudaşlığı kahramandan ve onun temsil ettiği değerlerden yana olmakla beraber, karşıt gücün kendi koşulları içinde tutarlı ve geçerli olduğu da hissedilir. Hegel, Antik tragedyaların sonunda iki gücün birbirini tanıdığını, karşıt değerlerin sentezi ile değerler sisteminde yeni bir aşamaya ulaşıldığını söyler.

Pir Sultan Abdal oyununda ise, Romantik tragedyanın özelliği olan ak ile kara çatışmasına tanık olmaktadır. Pir Sultan iki soyut değeri temsil etmektedir: Bireyin düşünce ve düşündüğünü ifade özgürlüğü ile, yoksulun yaşama ve kendini sömürüye karşı savunma hakkı. Karşısındaki güç ise Osmanlı Devletinin kurulu düzenidir. Tümü ile olumsuz yanından ele alınmıştır. Yönetimin, köylü yönetici ilişkisinin sadece zayıf yanlarına işaret edilmiş, hatta bunlar karikatürize edilmiştir. Bu düzen Hızır Paşa'nın kişiliğinde devlet, Kadıların kişiliklerinde adalet, Mollanın kişiliğinde din, Aşarcının kişiliğinde bürokrasi kurumlarından kuruludur. Faizci Bogos bu düzenin fırsatçısı, köylü ise ezilenidir. Yöneticiler ile fırsatçılar el altından işbirliği yapmışlardır. Yazar on altıncı yüzyıl Osmanlı devlet düzenini, toprak ve vergi sistemini tümü ile sömürüye elverişli bir düzen olarak tanımlamış ve taşlamıştır. Bu düzene kendi içinde geçerlilik ve tutarlılık olanağı tanınmamış olduğundan Hegel'in söylediği anlamda bir senteze ulaşmak söz konusu değildir.

Burada bir noktayı aydınlatmak yerinde olur: Yazar, köylünün baskı ve çaresizlik sonucu ayaklandığını, oldukça şematik bir tablo ile göstermiş. Bu ayaklanma etkisini sonraki sahnelerde, Pir Sultan ile Kadıların, Mollanın çatıştığı sahnelerde de hissettirmiştir. Bu bakımdan olayları sadece kahramanın insiyatifi içinde değerlendirmek doğru sayılmayabilir. Bununla beraber köylülerin, yalnız bir tabloda başat öğe olarak kullanılmış olması, Pir Sultan'la birlikte göründükleri bir kaç sahnede Pir Sultanın kişiliğinin gölgesi altında tutulmaları, pek çok sahnede ise hiç ele alınmayışları ve görünmeyişleri ilğimizi ister

istememez Pir Sultan'ın kahraman kişiliği üzerinde yoğunlaştırmamıza yol açmaktadır.

Yazarın ve sahneye koyucunun saz şairi ile köylüleri aynı anlamı pekiştirecek biçimde, birbirine yakın olarak kullanma olanağı üzerinde düşünülmeğe değer. Acaba sahnenin iki yanına oturtulmuş ve oyunla organik bir bağıntı kurdurulmuş olan saz şairleri ile sahnedeki köylü ögesi arasında yakın bir iç bağıntı ve bu bağıntının plâstik görünümünü sağlanabilir miydi?

Sahneye koyucu geçmişten alınan olayları günümüze bağlamak ve seyirciyi, olaylara yol açan nedenler üzerinde, günümüz sorunlarını da kapsayan, bir düşünce sürecine sokmak için başka bir yol denemiştir. Bu yol epik tiyatrunun yabancılaştırma etmenlerini kullanma yoludur. Oyunda Kadıların tüy kalemle yazmağa başladıkları dilekçenin daktilo makinası ile sürdürülmesi, Hızır Paşa'nın bireyci tutumunun hoparlörden duyulan "Boş vermişim dünyaya" şarkısı ile vurgulanması, sivil polisin Saz Şairine müdahalesi gibi çağdaş yaşantımızdan alınan öğeler seyirciyi oyunun geriliminden kurtarıp sorunlar üzerinde düşünmeğe çağırmaktadır. Aynı amaçla oyunun sonuna, Pir Sultan öldükten ve oyun normal gelişimini tamamladıktan sonra, iki tablo eklenmiştir. Bu tablolarla Milis güçlerinin düşmana, köylünün tefecilere ve ağalara, gençliğin anlaşmalara karşı çıktığı gösterilmiştir. Böylece on altıncı yüzyılın halk hareketleri ile günümüz halk potansiyeli arasında bir bağıntı kurulmak istenmiştir. Sahnenin iki yanına oturtulmuş olan ve oyun boyunca yer yer Pir Sultan'ın şiirlerini okuyan saz şairleri aynı amaçla kullanılmış olabilir. Oysa bu iki saz şairinin görevi yabancılaştırma etmeni olmaktan çok daha fazla bir şeydir. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu bölümlerde şiir sanatı doğrudan doğruya sahneye girmekte ve oyunu zenginleştirmektedir. Pir Sultan'ın başladığı her mısra veya beyitin bu şairlerce sürdürülmesi kahramanla saz şairini bağlamaktadır. Saz şairi oyun dışında olduğundan, bir yandan da seyirciye yakındır. Sahne ile seyirci arasında bir bağ görevini yapar. Seyirciyi olup biten üzerinde ve Saz şairinin şiirleri doğrultusunda düşündürür. Bir kültür birikiminin Pir Sultan'ın şiirlerinde yoğunlaştırdığı düşünce ve zevk düzeyi, dün olduğu gibi, bu gün de halka (seyirciye burada) uzanmakta, halkta yaşamaktadır. Saz şairi bu ortak düzeyi saptayandır. Bu gerçeği sadece yabancılaştırma etmeni görevi olarak açıklamak yerinde olmayacaktır. Bir kere bu saz eşliğinde söylenen bu nefesler geleneksel müzik zevkimize aykırı, onun tedirgin edici nitelikte değil, tersine, tanıdık oluşları ile rahat-

laticıdır. Epik tiyatronun alışılmış melodileri bozan, geleneğin ilerisinde yeni estetik düzenler arayan, malzemedен uzaklaştırıcı müziğine, şarkısına benzemez. Epik tiyatrodа sahneleri bölen şarkıların hareket eşliğinde ve çarpıcı jestlerle verilmesine ve seyirciyi oyunun illuzyondan kurtarmasına önem verilir. Oysa *Pir Sultan Abdal* oyununun şarkıları oturan saz sanatçıları tarafından, sadelikle okunmuş, böylece hem bir Anadolu karakteristiğine bağlı kalınmış, hem de seyirci oyunun atmosferinden çıkarılmamıştır. Burada ozanları, düşündüren, estetik zevki pekiştirirken olayların dökümünü yapan klasik koroya benzetiyoruz. Görevi yabancılaştırma sağlamaktan çok estetik uzaklık sağlamaktır ve bunu da başarmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi, köylü ile saz şairini birleştirip bir koro yapmak mümkün olabilirdi, fakat oyunun yalın ve halk zevkine uygun biçimi bizim sanat geleneğimize aykırı düşebilecek bir koro ögesini kaldırır mıydı; düşünmek gerekir.

Pir Sultan Abdal oyunu, üstün kahramanının vakur çabası ile tragedyaya türüne yaklaşan veya epik tiyatro denemesi yapan bir oyun olmaktan çok bir halk oyunu olarak ilgi çekicidir. Halk Oyuncuları'nın program dergisinde bu oyunun bir halk oyunu olduğu özellikle belirtilmiştir. Bu, sadece özünün halk malzemesine dayanmasından, yani kahramanının bir halk ozanı olmasından, olay zincirinin bir halk hareketini yansıtmasından ileri gelmez. *Pir Sultan Abdal*'ın bir halk oyunu olabilmesini sağlayan, halktan alınan özün halk duyarlığına uygun bir biçim içinde sunulmuş olmasıdır. Halk sanatının salt öz kaygısı ile değil, biçim kaygısı ile yapılabileceği açık bir gerçektir. Önemli olan halk sanatı biçimlerinin düzeysel yönlerini değil, asal niteliğini meydana çıkarmak, bu niteliği günümüz koşullarına ve ihtiyacına göre organik şekilde geliştirmek, sadece öz bakımından değil, biçim bakımından da halktan kopmadan çağdaş olabilmektir.

Pir Sultan Abdal'da böyle bir denemenin nasıl yapılmış olduğunu incelemeden önce halk sanatı konusunda uzmanların sundukları bir kaç asal çizgiyi hatırlayalım:

Sanatın biçim düzeni ile toplumun sosyal ve ekonomik yapısı ve teknik düzeyi arasında sıkı bir ilişki gören Prof. Dr. Doğan Kuban¹ Ortaçağ Anadolu'sunun "Ortak Öz"ünün dokuzuncu yüzyıldan itibaren İslam kültür ortamında bir araya gelen sayısız geleneğin Anadolu'ya yansması olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler ve bu özün on

1 Kuban, Prof. Dr. Doğan: 100 SORUDA TÜRKİYE SANATI TARİHİ, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1970

dördüncü yüzyılda Batı Anadolu'da İslamî geleneklerden biraz uzaklaşmağa başladığını "çevre verileriyle özdeşleşerek, yeni bir toplum dinamiğinin olanakları içinde Osmanlı sanatı dediğimiz sanatı ortaya koyduğunu"¹ ifade eder. Yazara göre bu sanatın asal özelliklerini belirleyen dünya görüşü genel hatları ile şöyledir: "Dinin tanımladığı fonksiyonlara cevap verme isteği ve dinî konularla ilgili eşyanın özel bir ihtimamla ele alınışı," bunun yanısıra insanoğlunun günlük yaşantısında yer alan eğilimlerine cevap verışı. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan biçimsel özellikleri Osmanlı mimarisinde şöyle tanımlamış: "Genellikle yapı dekorasyonunda tevazu, belli nüansları elde etmekle yetinme vardır ve bu açıdan pragmatik bir tutumun ifadesi olarak kabul edilebilir". Minyatür sanatında ise "günlük yaşantıya dönük oluş bu sanatın kendine seçtiği konularda da" görünmektedir. "Diğer İslam minyatür okullarına göre daha az dekoratif ve açık bir anlatımı arayan eğilimi ile Osmanlı resmini, mimarisinde bulduğumuz gerçekçiliğe dönük görüyoruz", diyor yazar ve benzer bir eğilimin seramik sanatlarında da bulunduğunu söylüyor. Doğan Kuban şu sonuca varmış:

"Gerçekçiliği ve pragmatizmi içeren bu eğilimler bir noktada Osmanlı sanatkârını salt fonksiyonel, olana, ince işçilikten uzak bir yapımcılığa götürmüştür..... Var olduğunu ileri sürdüğümüz bu gerçekçi pragmatik davranışın entellektüalizmin aleyhinde bir eğilimi belirlediğini de söylemek doğru olur. Eşya ve eylemi sınırsız bir düşünce konusu yapmak yani spekülasyona dayanan bir dünya ve onun sonucu olan sanat görüşü Osmanlı sanatında yoktur."

"Halk sanatlarında da aynı eğilimi izlemek kabildir. Şüphesiz onların ürünleri günümüzdek gelmemiştir. Fakat günümüzün folkloru içinde yakalayabildiğimiz biçimsel davranışlar ve teknik aynı şekilde azla yetinmenin hâlâ genel bir eğilim olduğunu göstermektedir."²

Tiyatro sanatının plastik sanatla ilintisi bakımından Prof. Doğan Kuban'ın sanat geleneğimizi teşkil eden Osmanlı ve Halk plastik sanatları konusundaki bu genellemelerinden yararlanabileceğiz. Bir halk oyunu olma iddiasındaki eserin bu özelliği hangi ölçülere göre kazandığını saptayabileceğiz.

Tiyatronun edebiyat ile ilintili yanı ve bu yanı teşkil eden yazılı tiyatro metninin halk edebiyatı içindeki yerini ortaya koymak için ise

1 A. g. e., s. 154-155

2 A. g. e., s. 241-242

Prof. Pertev Naili Boratav'a baş vuruyoruz. Yazar *Folklor ve Edebiyat*¹ adlı eserinde folklor ve edebiyat ilişkilerini ele alıyor ve halk edebiyatının niteliklerini şöyle sıralıyor:

“Muvaffak olmuş bir irticalin veya spontane ibdanın müme-yiz vasfı olan “sehli mümteni”, haşin, tesirli, veciz bir realism, eserin anlaşılmasını güçleştirecek hr hangi bir yapmacık, zorakilik ve tasannudan azadelik, çok bariz bir sosyal karakter-yani cemi-yeti, içtimaî hadiseleri aksettirme vasfı, mahallilik, binaenaleyh sonsuz bir tenevvü, nihayet mütemadi bir değişme, donmuş kal-mama hassası...”²

Prof. Boratav önce, destan geleneğini sürdüren ve aynı zamanda lirik türde şiirler söyleyen aşıklar ile din ve tarikat konularından esinlenen tekke şairleri arasındaki benzerliklere ve farklılıklara değindikten sonra bu ayrımın on altıncı yüzyıldan sonra belirginleştiğini ve Pir Sultan Abdal'ın bu iki eğilim arasında bir yeri olduğunu açıklıyor. Alevi şairlerin ve bu arada Pir Sultan'ın bir din ve dünya görüşünü temsil etmeleri bakımından Orta ve Doğu Anadoludaki Alevi halk içinde, özellikle köy çevrelerinde yaşamakta olduğunu, bu ozanın davası yolunda başını koymuş olmasının yaşamı ve ölümü üzerinde men-kibelerin yaratılmasında ve şiirlerinin bir kat daha etki kazanmasında rol oynadığını belirtiyor. Ayrıca Kızılbaş şairlerin köylü halka seslendiklerini ve söyleşilerinde daha belirli olarak köylü kaldıklarına işaret ediyor.³

Agâh Sırrı Levent ise halk şiirinin özelliğini “tabiiilik, canlılık” ve “içtenlik” olarak belirlemiş: “Şair özentiye ve yapmacığa kapılmadan hayatta ve tabiatta gördüklerini, başkalarıyla yaşamış olmandan duyduğu sevinçleri ve acıları, toplumdaki olayların kendi üzerindeki etkisini belirtmek ister,” diyor.⁴

Prof. Kuban'ın ve Prof. Boratav'ın halk sanatı konusundaki görüşlerinden çıkaracağımız sonuç şudur: Geleneksel Türk kültürü ve sanatı her ne kadar genellemelere elverişli, homogen bir bütünlük ve belli bir düzen göstermemekteyse de plastik sanat-

1 Boratav, Pertev Naili: FOLKLOR VE EDEBİYAT, İstanbul-Eminönü Dil, Tarih ve Edebiyat şubesi neşriyatı, XII. İstanbul, 1939

2 A. g. e., s. 20

3 Boratav, Pertev Naili: 100 SORUDA HALK EDEBİYATI, Prof. Gerçek Yay. İstanbul, 1969.

4 Levent, Agâh Sırrı: “Halk ve Tasavvufi Halk Edebiyatı”, *Türk Dili Dergisi*, Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Aralık, 1968. Sayı 207.

larda yalın, gerçekçi, günlük yaşantıya dönük, faydacı, belirgin çizgilerle yetinen bir sanat anlayışı hem halk hem Osmanlı sanatında egemendir. Halk edebiyatının ise devamlı bir gelişim içinde olmasına, folklordan etkilenmekle beraber yaşadığı günün gereksinmelerine ayak uydurmasına rağmen, gene belli ortak noktaları üzerinde durulabilir. Bunlar da kısaca, toplumsal gerçekleri yansıtma özelliği, yöresel oluş, açık ve anlaşılır olma, doğallık, az ve öz ifade ve kesin hatlı etkililiktir. O halde, yalınlık, faydacılık, günlük yaşantı ve toplum gerçeklerine dönük oluş, asal çizgilerle yetinme ve bunlarla etki sağlama halk sanatımızın genel özellikleri oluyor.

Bu genel özellikler, teknik olanaklar ve malzeme zorunluğu ile birleşip çeşitli sanat türlerinde biçimi etkilemektedir. *Pir Sultan Abdal*'da işte bu genel özellikleri buluyor ve biçime etkisine tanık oluyoruz: Oyun toplum gerçeği ile sıkı ilintilidir. Bu gerçeği, günlük yaşantıya yansıması ile almıştır. Aşk, evlenme, günlük dergâh törenleri, ev içi, çalışma yeri, sokak, meydan gibi yerlerdeki günlük karşılaşmalar içinde çok yanlı bir toplum sorunu sergilenmiştir. Kişiler de, olay düzeni de, konuşmalar da, dekor ve giysiler de yalın çizgiledir. *Pir Sultan*'ın kişiliği ilk tablonun birinci sahnesinde çok yalın ve özlü bir biçimde seyirciye tanıtılmış, bu kişilik, oyunun ikinci sahnesinde geliştirilmiş ve ondan sonra bu kişilikte karar kılınmıştır. *Pir Sultan* tutarlı bir insandır. Kolay anlaşılır. Karmaşık, iç çatışmalı, kompleksli değildir. Karmaşıklığı yüzünden uzun uzun düşündürmeği, çeşitli açıklama yolları aramağı gerektirmez. Fakat bu kişilik düzeyli de değildir. Karakter derinliği kolay anlaşılır olmasını engellememiştir. Açık ve seçiklik içinde derin kişilik anlayışına sahneye koyucunun ve *Pir Sultan*'ı canlandıran oyuncunun bilinçli çabası ile ulaşılmıştır. *Pir Sultan*'ın özündeki yalınlık, ciddiyet, ağırbaşlılık, irade gücü, dayanıklılık ve duygululuk dış görüntü ile de verilmiştir. Sahnedeki görüntüsüyle *Pir Sultan* toprağa kök salmış sağlam bir ağaç gibidir. Davranışları ekonomik ve anlamlıdır. Eyleme geçmesi gerektiğinde bile hantallığa varan ağırlığını ve bu ağırlık içinde anlamlılığını belli eder. *Pir Sultan* her tavır ile bir yayla ozandır. Dış durgunluğunun altında yatan iç gücü şiirlerinde yansır.

Oyunun öteki kişilerinde de aynı açık ve seçik anlatım düzenini görürüz. Bu kişiler tip özelliğini taşırlar. Her birinin ayırıcı niteliği kesin çizgilerle belirtilmiştir. Oyun içinde belli bir kurumu temsil eden, oyunun yansıttığı toplumu belirlemekte ve düşünceyi açıklamakta belli görevleri olan kişilerdir. Hızır Paşa'nın kaypak kişiliği ta başından belli edilmiş, kuşkuya, tartışmaya yer verecek gölgelemelere gi-

dilmemiştir. Kadılar, Molla, Asesler Osmanlı kurumlarını temsil eden kalın çizgili tiplerdir ve gülünçleştirilmişlerdir. Bu kişilerin hepsi oyun için doğrudan doğruya gereklidir. Ayrıntı değildirlir.

Olaylar düzeninde de aynı yalınlığı görüyoruz. Yalınlığı ve fonksiyonel olma özelliğini. Pir Sultan'ın kişiliğinin belirtilmesi ile başlayıp eylemleri ile geliştirilen ve ölümü ile sonuçlanan konu kısa ve belirgin sahneler dizisi halinde verilmiştir. Her sahne kendi içinde bir bütün olmakla beraber, sahneler arası ilintiler de belirlidir. Her sahne kesin bir söz söyler. Her sahnede çatışan güçlerden birini tanırız. Konuşmalar da olaylar gibi az ve kesindir. Olayların, kişilerin, düşünce ögesinin serimi, geliştirilmesi, çatıştırılması, sonuçlanması en tutumlu yolla verilmeğe çalışılmıştır.

Aynı şeyleri sözlü ifade için de söyleyebiliriz. Pir Sultan'ın şiirlerinde kolay anlaşılır, açık bir deyişi var. Oyunda bu deyişten iyi yararlanılmış, tüm oyuna bu deyişin uslubu sindirilmiştir.

Oyunun en önemli öğelerinden olan iki saz şairinin oturtulmuş ve nisbeten hareketsiz oluşları, türkülerden başka yerde oyuna karışmamaları, toplum portresini çok inandırıcı olarak tamamlayışları oyunun gerçekçi, açık anlatımlı düzenine uymaktadır.

Böylece biçim, özün süsüzlüğünü, gerçekçiliğini, yalınlığını, görevciliğini yansıtabilmektedir. Bununla beraber, bu yalın görünüşün altında bireyin ve toplumun iç dinamizmi hissedilmektedir. Bu, Pir Sultan'ın kişiliği için de, tüm oyunun konusu, düşünce ögesi ve biçimlenişi için de böyledir. Duraganlık, yalınlık, bir iç gücü tanımlamaktadır. Hareket ve söz boğuntusuna getirilemeyecek kadar baskılı, tartışılmayacak kadar gerçek olan bu potansiyel yer yer söyleşilerle dışa boşalmakta, küçük sözlerden, davranışlardan sezilmektedir.

Pir Sultan Abdal oyununun yapısal düzeni, belki de bir rastlantı ile, halk şiirinin yapısal biçimine benzemektedir. İlk bölümde iki tablonun ilkinde yedi, ikincisinde dört sahne bulunması ve tümünün on bir sahne etmesi, Pir Sultan'ın deyişlerinin çoğunun on birli hece düzeni içinde söylenmiş olması bakımından dikkati çekiyor. İkinci bölümde ise dört tablo, her tabloda da dörder sahne var. Bu da halk şiirinin koşma biçimini ansıtıyor. Pir Sultan Abdal her dördlük grubun son sahnesinde görünmektedir. Bu düzen ikinci bölümün başından son sahneye kadar şaşmaz. Her tabloda önce düzenin bozukluğu sergilenmekte, sonra Pir Sultan'ın kavgasına değinilmekte, en sonda da Pir Sultan'ın kendi çıkagelmektedir. Tabloların hepsi Pir Sultan'ın zafer

havası içinde sahneyi terketmesi ile biter. Ta en son tabloya kadar. Bu tabloda Pir Sultan'ın asıldığını görüyoruz. Bu tablonun son ve dördüncü sahnesinde günümüzden örneklerle Pir Sultan'ın kavgasının çağımızda da sürdürülmekte olduğu gösterilmekte, böylece bir anlamda oyun Pir Sultan'ın zaferi ile sonuçlanmaktadır.

Bu oyunda çok dikkati çeken başka bir husus da etik değerler ile estetik değerlerin, töre, ahlak, din değerleri ile sanat değerlerinin birarada ve içiçe verilmiş olmasıdır. Oyunun en başından sonuna kadar şiirle, sözle, güzel deyişe dikkat edilirken, bu güzel deyiş içinde Dergâh töresinin, Aleviliğin, Türkmen köylüsünün, tümü ile Anadolu'nun bir yöresinin asal değer yargıları belirtilmiş olur. İlk sahnede tanıdığımız Haydar Can saygılılığı, dürüstlüğü, görevine bağlılığı ile Dergâhın; duygululuğu, alçakgönüllülüğü, gösterişsizliği ile şairlik töresinin dayandığı değerleri gösterir. Onun sanatı bu moral değerlere bağlıdır. Ondan ayrılmaz. İlerideki eylemleri de aynı moral değerler sisteminden güç almaktadır. Pir Sultan insan hakkına inandığı için, sorumluluk ilkesini benimsediği için eyleme geçer. Onun davranışlarının altında kişisel, öznel bir tutku yatmamaktadır. Ancak doğru iş görmekle belirtilebilen hak ve sorumluluk değerleri, şiirlerinin biçimsel güzelliği ile birarada öz güzelliğini de yaratır. Kişinin eylemi de, sözü de, sanatı da değerler sistemi içindeki yerinin sınandığı mihenk taşı oluyor. Sanatı sözünden, eyleminden ayrılmıyor. Ayrı bir estetik amaca yönelmiyor.

İlkel toplumlarda sanatın, dinsel ayinler içinde töre, adet ve ahlâk değerleri ile birarada ele alındığını, sanat eyleminin aynı zamanda tapınma, aynı zamanda toplumun töresel düzeninin belirtilmesi anlamına geldiğini biliyoruz. Halk dilinde "güzel" sözcüğünün hem ahlâkî, hem estetik anlamda yetkinliği ifade etmesi aynı karışımın sonucu mudur? Ahlâkî iyilik ile, estetik güzellik kavramları halk sözlü sanatlarında her zaman karışık olarak mı verilmiştir?

Biçimsel güzelliği ifade için "güzel yüz", ahlâkî yetkinlik anlamına "güzel huy" diyoruz. Böylece fiziksel güzellik ile ahlâkî güzellik arasında organik bir bağ olduğuna mı işaret edilmek isteniyor? "Yüzü güzel olanın huyu da güzel olur" atasözü¹ bu içi ilişkinin ifadesi midir? Bir işin "güzellikle" yapılması gerektiği, "zorla güzellik olmaz" deyişi, bu sözcüğün iyilik kavramını da içerdiğini gösteriyor. Ya, "güzele bakmak sevaptır" atasözünün anlamı dinsel değer ile estetik değeri aynı obje üzerinde göstermiyor mu?

1 Aksoy, Ömer Asım: *Atasözleri ve Deyimler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1965. S. 138.

Pir Sultan Abdal'da kahramanın tanıtılmasında temel ahlâk ilkelerine ve töreye ağırlık tanınması, Pir Sultan'ın öncelikle erdemli kişi olarak gösterilmesi oyunun biçimsel etkisini ve şiirlerin ifade güzelliğini pekiştirici niteliktedir. Bu da , kanımca, oyunu halk sanatlarına yaklaştıran bir başka etmendir. Gelişmiş Batı sanatında ahlâkî değerlerden her zaman söz edilmekle beraber, estetik kavramlar ile ahlâksal kavramlar birbirinden ayrı dikkate alınır, Olsa olsa ahlâk ile güzelliğin birbirini desteklemesi gereğinden bahsedilir. Eski Yunandan beri etik endişe estetik endişeden ayrılmıştır, sanatın başarısı estetik gücü ile açıklanmıştır.

Pir Sultan Abdal oyununu inceledikten sonra şu sonuca varıyoruz: Halk sanatının özelliklerini taşıyan, sağlam bir dramatik yapısı olan, içerdiği kahraman portresi ile antik tragedya türünün etkisini bir dereceye kadar sağlamış olan bu oyun yazılışı, sahnelenişi ve oynanışı ile sağlam bir eserdir. Bu eseri özüne ve biçimine aykırı eklerle donatmak ona yarar değil, zarar sağlar. Asal yapısı dramatik, baş kişisi trajik, şiirsel zevki de, duygusal etkisi de geleneksel değerler doğrultusunda olan bu oyunun bir kaç yabancılaştırma etmeni ile seyirciyi illüzyondan çıkarması olanaksızdır. Ahlâk değerlerinin, toplumsal temanın sunuluş tarzı zaten seyirciyi düşünmeğe çağırmakta, oyunun biçimsel düzeni ile şiirin katkısı bu düşünce eylemini estetik zevk etkisi ile pekiştirmektedir. Kurulu düzenle çatışmaya gidilmeden önce bazı sağlam değerlerin vurgulanarak belirtilmiş olması seyirciyi düşünmeğe çağırmakta, eylemin sadece karşı çıktığı gücü değil, dayandığı gücü de anlamasına yol açmaktadır. Sanat bu anlamı organik olarak güçlendirmekte, düşünceye aykırı bir duygusal içine itmemektedir. Pir Sultan'ın giriştiği kavga seyircide duygusal heyecana yol açmakta fakat bilinçli olarak ölümü seçmesi bu heyecanlardan arıtarak yeniden tüm olup bitenler üzerinde düşünmesini, bilinçlenmesini sağlamaktadır. Bu bakımdan konuyu günümüze bağlamak için oyunun sonuna eklenen sahneler çok gürültülü ve hareketli oluşları ile bu düşündürme gücünü sarsmakta, ayrıca oyunun başındanberi izlenen ağırbaşlı, yalın anlatım üslûbuna aykırı düşmektedir. Konuyu günümüze bağlamak için oyun, Pir Sultan'ın asıldıktan sonra darağacından inip sahnede görüldüğü tablo ile sonuçlanabilirdi. Böylece kahramanın öldükten sonra dirildiği yolundaki efsane de daha belirli olarak anımsatılmış olur, oyunun başındanberi izlenen etki bütünlüğü daha da güçlenirdi.

Sonuç olarak *Pir Sultan Abdal*'ın çağdaş tiyatro sanatı düzeyine erişmiş başarılı bir halk tiyatrosu örneği olduğunu ve bu başarısı ile yeni denemelere yol açması gerektiğini söyleyebiliriz.