

DOI: 10.26468/trakyasobed.2025114

Trakya University Journal of Social Sciences, 28(1), 118-127, 2026

Çağdaş Tuluat Tiyatrosu Örneği Olarak “Şirreti Evcilleştirmek”

“The Taming of the Shrew” as an Example of Contemporary Tuluat Theater

Arş. Gör. Muhammed Furkan Tekbıyık*

Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye

ÖZ

Bu makale, William Shakespeare’in *Hırçın Kız* adlı eserinin Moda Sahnesi tarafından 2023 yılında Kemal Aydoğan rejisiyle sahnelenen *Şirreti Evcilleştirmek* uyarlamasını, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun modernleşme evresini temsil eden Tuluat Tiyatrosu bağlamında incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, klasik ve Batılı bir metnin; yerel doğaçlama pratikleri, açık biçim estetiği ve tipleştirme gibi geleneksel tiyatro formlarıyla nasıl çağdaş bir sahneleme diline dönüştürüldüğünü saptamaktır. Nitel araştırma ve gösterim analizi yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, oyunun dramaturjik ve performatif yapısı Aristoteles’in tragedyayı oluşturan temel öğeleri (öykü, karakter, düşünce, dil, müzik ve görüntü) üzerinden çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda, evrensel metinlerin geleneksel Türk tiyatrosu kodlarıyla yeniden üretilmesinin hem seyircinin aktif katılımını sağladığı hem de ulusal tiyatro kimliğinin çağdaş ve özgün bir zeminde yeniden inşasına katkı sunduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Şirreti Evcilleştirmek, Hırçın Kız, William Shakespeare, Tuluat Tiyatrosu, Kemal Aydoğan, Moda Sahnesi

ABSTRACT

This article examines the adaptation of William Shakespeare’s *The Taming of the Shrew*, titled *Şirreti Evcilleştirmek*, staged by Moda Sahnesi in 2023 under the direction of Kemal Aydoğan, within the context of Tuluat theater, which represents the modernization phase of traditional Turkish theater. The primary objective of this study is to determine how a classical Western text is transformed into a contemporary staging language using traditional theatrical forms such as local improvisational practices, open-form aesthetics, and typification. Employing qualitative research and performance analysis methodologies, the dramaturgical and performative structure of the play is analyzed by applying Aristotle’s fundamental elements of tragedy (plot, character, thought, diction, melody, and spectacle). The findings indicate that reproducing universal texts through the codes of traditional Turkish theater not only fosters active audience participation but also contributes to the reconstruction of a national theater identity on a contemporary and original foundation.

Keywords: The Taming of the Shrew, William Shakespeare, Tuluat theater, Kemal Aydoğan, Moda Sahnesi

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Arş. Gör. Muhammed Furkan Tekbıyık

E-posta: furkantekbiyik@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1039-0092

Geliş Tarihi/Received: 03.12.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 27.02.2026

Epub: 27.03.2026

Yayınlanma Tarihi/Publication Date: 30.06.2026

Atıf/To cite this article: Tekbıyık, M. F. (2026). *The Taming of the Shrew* as an example of contemporary Tuluat Theater. *Trakya University Journal of Social Sciences*, 28(1), 118-127. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.2025114>



©Telif Hakkı 2026 Yazar. Trakya Üniversitesi tarafından yayımlanmaktadır. Creative Commons Atıf (CC BY) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmaktadır. Copyright© 2026 The Author. Published by Trakya University. Licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 International License.

EXTENDED ABSTRACT

This article investigates *Şirreti Evcilleştirmek* (2023), directed by Kemal Aydoğan and staged by Moda Sahnesi, as a contemporary reinterpretation of Shakespeare's *The Taming of the Shrew* within the framework of the Turkish improvisational theater tradition known as Tuluat theater. The study aims to explore how the fusion of traditional theatrical forms and modern staging practices contributes to the evolution of Türkiye's National Theater. Using Aristotle's six elements of tragedy—plot, character, thought, diction, melody, and spectacle—as the main analytical framework, the article situates the play at the intersection of Western classical dramaturgy and the performative conventions of Ottoman-Turkish folk theater.

The research adopts a qualitative methodology that combines textual and performance analysis with historical contextualization. Drawing from secondary sources, such as Metin and Refik Ahmet Sevilgil, and recent scholarly studies on Tuluat (Karavar, 2022; Okuş, 2022), this article first reconstructs the genealogical roots of Tuluat theater. Emerging in the nineteenth century as a hybrid form of Ortaoyunu (traditional improvisational comedy) and Western-style drama, Tuluat theater maintained the open form, typified characters, and audience interaction of Ortaoyunu while introducing written scripts and stage scenery derived from Western influences. It thus played a mediating role between oral folk performance and institutional theater in the Ottoman modernization process.

In the second section, the paper conducts a dramaturgical analysis of *Şirreti Evcilleştirmek* according to Aristotle's six elements. The plot analysis highlights how Aydoğan's staging expands Shakespeare's "play-within-a-play" device into a multilayered structure—"a dream within a play within a play." The drunken tinker Christopher Sly not only participates in the frame narrative but also assumes the role of Petruchio, thereby collapsing distinctions between actor and character, fiction and reality. This reflexive structure, reminiscent of Tuluat's meta-theatrical playfulness, invites the audience to remain aware of theatrical illusion while simultaneously enjoying its comic contradictions.

The character analysis focuses on the interplay between typification and psychological realism. While some characters (such as Baptista, Gramio, and Miperdonato) remain conventional types echoing Ortaoyunu's archetypes, others (notably Katherina and Sly/Petruchio) evolve into complex figures that oscillate between satire and empathy. The actor playing Sly (Timur Acar) maintains the behavioral idiom of a naïve urban trickster—a recognizable local type—while navigating Shakespeare's text, thus embodying the fusion of Tuluat performance codes with modern acting technique.

In terms of thought and theme, the production transforms Shakespeare's patriarchal narrative into a feminist reinterpretation. By letting Katherina kill Petruchio in the final scene, Aydoğan reverses the logic of "taming" and exposes the violent underpinnings of gender domination. This inversion aligns with Tuluat's moral polarity, where virtue and vice are clearly contrasted, yet it reframes moral conflict through a contemporary sociopolitical lens. Furthermore, the play's self-reflexive humor and improvisational insertions allow for political satire and audience laughter as core affective strategies of the Tuluat tradition.

The language and diction of the performance alternate between Shakespeare's poetic idiom (in Emine Ayhan's translation) and colloquial Turkish infused with improvisation. The actors occasionally break the fourth wall, address the audience directly, and insert popular sayings or ironic commentary, sustaining the participatory atmosphere typical of traditional Turkish comedy. Through these linguistic shifts, the play negotiates between canonical reverence and popular accessibility, transforming a classical text into a living, vernacular event.

Musically, the performance employs fragments of popular songs and rap instead of traditional kantos or instrumental preludes. Although this departs from historical Tuluat conventions, it serves a parallel purpose: to energize the audience, mark tonal transitions, and localize the aesthetic experience. The use of a rap track in the final scene intensifies the rebellious energy of Katherina's act, functioning as a modern equivalent of Tuluat's musical climax.

The visual composition is minimalist and symbolic: a central purple-lit stage and circular bed become multifunctional spaces for a meyhané, palace, and domestic interiors. The symmetrical placement of the audience on both sides reinforces the open-form aesthetic and mutual visibility that recall Ortaoyunu's meydan staging. Lighting and costume design blend historical and contemporary elements, emphasizing hybridity as a visual metaphor for the fusion of past and present.

EXTENDED ABSTRACT

In conclusion, *Şirreti Evcilleştirmek* exemplifies how the principles of Tuluat theater—open form, audience engagement, typified yet dynamic characters, and improvisational freedom—can be reactivated within contemporary dramaturgy. By recontextualizing Shakespeare through Turkish performative traditions, Aydoğan not only bridges cultural and temporal distances but also reclaims indigenous theatrical vocabularies as sources of creative renewal. This study argues that such hybrid reinterpretations expand the expressive range of Türkiye’s National Theater, demonstrating that returning to traditional aesthetics can generate contemporary critical meaning. The analysis ultimately suggests that the fusion of Western dramaturgical structures with the spontaneous vitality of Tuluat theater fosters a uniquely local yet globally resonant theatrical language.

Giriş

Çağdaş tiyatro sanatında yenilikçi sahneleme arayışları, sıklıkla geleneksel formların modern bir perspektifle yeniden üretilmesiyle biçimlenmektedir. Yirminci yüzyılda Batı tiyatrosunda ortaya çıkan avangart akımlar yerleşik estetik yargıları yapıbozuma uğrattırken, Türk tiyatrosunun modernleşme süreci de Batılı formlar ile geleneksel seyirlik oyunların melezleştiği çeşitli arayışlara sahne olmuştur. Günümüz tiyatro pratiğinde, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun performatif unsurlarına yönelim, yalnızca nostaljik bir tekrar değil; aksine çağdaş seyirciyle yeni, organik ve interaktif bir iletişim kurma stratejisi olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel ile modernin kesişim noktasında yer alan Tuluat Tiyatrosu, barındırdığı doğaçlama dinamikleri ve açık biçim yapısıyla güncel rejilere zengin bir estetik zemin sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Moda Sahnesi’nin Kemal Aydoğan rejisiyle 2023 yılında sahneye taşıdığı *Şirreti Evcilleştirmek* oyununu Tuluat Tiyatrosu motifleri ekseninde incelemek ve geleneksel sahneleme kodlarının klasik bir Shakespeare metni üzerindeki dönüştürücü etkisini tartışmaktır.

Bu çalışma, Tuluat Tiyatrosu’nun temel motiflerini ele alarak başlayacak, sonrasında “Şirreti Evcilleştirmek” oyunundaki temel dramaturjik yapıyı Aristoteles’in “Poetika” adlı eserindeki altı temel öğeye göre inceleyecek ve Tuluat Tiyatrosu’nun bu oyundaki izlerini saptayarak oyunun bu bağlamda rejî analizini yapacaktır.

Tuluat Tiyatrosu

Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa karşısındaki siyasi üstünlüğünü yitirdikten sonra farklı alanlarda modernleşme ve Batılılaşma dönemine giriş yapmıştır. Askeri ve siyasi alandaki Batılılaşma çabaları, Osmanlı toplumsal dokusunu etkileyerek kültürel hayatta belirgin değişikliklere yol açmıştır. Halk eğlencesi kapsamında, tiyatro da kültür alanlarında meydana gelen değişikliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Karavar, 2022, s. 120).

Onsekizinci yüzyılda Geleneksel Halk Tiyatrosu, Batı tiyatrosuyla birleşim yapmış ve Tuluat Tiyatrosu’nun ortaya çıkmasını sağlamıştır (And, 1970, s. 13). Batılı tiyatro anlayışının

Osmanlı sahnesinde yaygınlaşması, halkın geleneksel seyir alışkanlıklarında köklü değişimlere yol açmıştır. Avrupa tarzı oyunların ilgi görmesi, ortaoyununun eski gücünü zayıflatmış; buna karşılık halk oyuncuları yeni koşullara uyum sağlamak için “orta”dan “sahne”ye geçerek perdeli oyunlar oynamaya başlamışlardır. Bu dönüşüm, kimi çevrelerce halk tiyatrosunun özünden kopuşu olarak değerlendirilmiştir. Perde, dekor ve metin kullanımı sahne düzenini yenilese de, doğaçlama yapısının giderek yüzeyselleştiği, halk mizahının kolay güldürüye dönüştüğü ileri sürülmüştür. Bu yeni biçimde oyun konusundan çok seyircinin anlık ilgisini çekmek, kantolar ve gösterişli sahne unsurlarıyla eğlendirmek ön plana çıkmıştır. Böylece tuluat, bir yandan dönemin toplumsal beğenisini yansıtan popüler bir eğlence biçimine, öte yandan da sanatsal nitelik açısından tartışmalı bir yapıya dönüşmüştür (Sevengil, 1985, ss. 166–169).

Ortaoyuncuları Batı tiyatrosundan etkilenecek yeni bir tür olarak tuluat türünü ortaya çıkarmışlardır. Sevengil’e göre Tuluat Tiyatrosu, 1875 yılında Aksaray’da ilk temsilini vererek ortaya çıkmıştır. Nusret Sefa Coşkun’un ifadesine göre Güllü Agop, düzenli ve derli toplu temsiller sunmaya başladığı zaman, o dönemde rağbetini kaybetmiş olan Ortaoyunu sanatçıları, Güllü Agop’un tiyatrosunu taklit etmişlerdir (akt. Karavar, 2022, ss. 122–123).

Ortaoyunu daha çok sözün ve söyleşmenin gücüne dayalı kaba güldürünün hakim olduğu bir türdür (And, 1970, s. 65). Tuluat Tiyatrosu ise Ortaoyunu’na nazaran metne daha çok bağlı kalmıştır. O dönem Güllü Agop’un Türkçe oyun oynama tekeli ele alması ile ortaya yeni türler çıkmış ve tuluat da bu türlerden biri olarak yer edinmiştir (And, 2014, s. 86). Güllü Agop’un tekelindeki boşluktan yararlanan Ortaoyuncular da tuluat biçimindeki oyunları sahnede oynamaya başlamışlardır. Metinsiz ve suflörsüz iddiası ile Güllü Agop’un tekelinin dışına çıkmışlardır. Bu türe “Perdeli Ortaoyunu” da denildiği olmuştur. Bu tür kısa süre de seyircinin ilgisini çekmeyi başarmış ve tuluat oyuncuları, Güllü Agop’un oynadığı oyunları kendi üsluplarına göre biçimlendirip oynamaya başlamışlardır (And, 1970, s. 137).

Batıdan aktarılan tiyatronun geleneksele sırtını dönmesine karşılık ortaya çıkan Tuluat Tiyatrosu yerden yükseltilmiş

sahnesi ve perdesi ile Geleneksel Tiyatro ile Batı biçimini sentezleyerek geleneği devam ettirmiştir. Bu biçimi Ortaoyuncuları sürdürmüştür. Tuluat Tiyatrosu'nda, Ortaoyunu'nda olduğu gibi kalıplaşmış tipler yer alır. Örneğin efendi-uşak ikilisini Tuluat Tiyatrosu'nda da görmekteyiz. Uşak genel olarak İbiş adı ile bilinir ve oyunun komiğidir. Tuluatçıları için oynanamayacak oyun yoktur. Ortaoyunu nasıl halk masallarını kendi üslubuna göre şekillendirip oynuyorsa Tuluat Tiyatrosu'da melodram, tragedya, dram gibi türleri kendi özelliklerine göre biçimlendirip oynamışlardır (And, 1970, ss. 150–152).

Tuluat Tiyatrosu'nda da Ortaoyunu'ndaki gibi izleyiciyi güldürmeye odaklanılmıştır. Tuluat Tiyatrosu, Ortaoyunu'nun aksine bütünüyle doğaçlamaya dayalı esnek bir kanava üzerinden ilerlemez; temelinde Batı'dan alınan ve sahneleme esnasında yerleştirilen yazılı bir metin barındırır. Avrupa'dan alınan yazılı metinler, Türk kültürüne uygun şekilde adapte edilerek sahnelenmiştir. Tuluat Tiyatrosu ile Ortaoyunu arasında bir diğer fark ise Ortaoyunu'nda kadın rollerini “zenne” adı verilen erkeklerin oynamasıdır. Tuluat Tiyatrosu'nda ise kadın rollerine Rum ve Ermeni kadınlar çıkmaya başlamıştır. Tuluat oyunlarında genellikle sıradan insan tipleri kullanılırdı. Bu karakterler arasında Genç Erkek, Yaşlı Adam, Gaddar Adam ve Komik bulunmaktadır. Tuluatın ana karakteri olan Komik, oyun boyunca herkesin anlayabileceği bir dille konuşurdu. Tuluatta, oyunun yazarı aynı zamanda başrol oyuncusudur. İzleyiciler, tuluat oyunlarında Komik'in haline, tavrına ve sözlerine katılır; izleyiciyle oyuncu arasındaki etkileşim oyun boyunca devam eder. Tuluat oyunlarında genellikle çift anlamlı ifadeler sıkça kullanılmış ve oyunun komiği buradan oluşturulmuştur (akt. Karavar, 2022, ss. 121–124).

Tuluat oyuncusu, sahnede yalnızca bir rolü icra etmez; oyunun yönünü de belirler. “Komik” tipi, anlatının merkezinde yer alır ve hem olay örgüsünü sürükler hem de seyirciyle anlık etkileşim kurar. Oyuncunun gücü, yazılı metinden değil, anında ürettiği tepki ve doğaçlamadan gelir. Bu anlayışta her jest, her kelime, seyircinin verdiği karşılığa göre şekillenir. Böylece Tuluat Tiyatrosu, oyuncunun yaratıcılığını merkezine alan canlı bir performans biçimi haline gelir.

Oyuncunun sahnedeki yaratıcılığına ve seyirciyle kurduğu bu interaktif iletişime ek olarak, müzik ve dans da Tuluat sahnesinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Seyircinin ilgisini canlı tutmak ve müşteri toplamak, Tuluat Tiyatrosu'nun en belirgin işlevlerinden biridir. Bu amaçla oyun saati yaklaştığında tiyatro binasının önüne bir orkestra kurulur (Sevengil, 2015, s. 408). Temsil süreci genellikle keman taksimiyle başlar, müziğin ardından perde açılarak komedi sahnelenir. Sahne üzerindeki seyirlik dinamiği artırmak adına, komedi aralarında veya sonunda kadın sanatçılar tarafından kantolar icra edilir. Önceleri kahvehane sahnelerinde sergilenen ve alt kültürün bir eğlence

biçimi olarak görülen kanto, zamanla tuluat sahnelerinin vazgeçilmez bir parçası haline gelerek halkın yoğun ilgisini çekmiştir (Okuş, 2022, ss. 77–78).

Tuluat biçimi, gerek oyuncu merkezli yapısı gerekse barındırdığı bu müzikal unsurlarla modern Türk tiyatrosunun gelişiminde silinmeyen bir iz bırakmıştır. Oyuncu merkezli yapısı, doğaçlamaya verdiği özgürlük ve seyirciyle kurduğu karşılıklı ilişki, günümüz tiyatro estetiği açısından hala canlıdır. Doğaçlamanın oyunculuk eğitiminde yeniden önem kazanması, bu geleneğin çağdaş sahneye taşınan etkisini göstermektedir.

Tuluat Tiyatrosu, Geleneksel Tiyatro ile Batı biçimini sentezleyerek Geleneksel Tiyatro kültürünü devam ettirmiştir. Ancak daha sonra ları Batılılaşma etkisi ile unutulmuş ve devam ettirilmeyen bir biçim olarak tarih perdesinin ardına saklanmıştır. Kemal Aydoğan rejisi ile 2023 yılında sahnelenmeye başlanan “Şirreti Evcilleştirmek” oyunu ise barındırdığı Tuluat Tiyatrosu motifleri bağlamında dikkat çekmekte ve geleneksele dönüş bağlamında yakalanan tat ile seyirlik zevki yüksek bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Şimdi sistematik bir ilerleme olması adına Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde vurguladığı altı maddeye göre oyunun dramaturjik çözümlemesi, oyuncu yönetimi/oyuncu tercihleri, kullandığı ifade araçları Tuluat Tiyatrosu ile benzerlikleri ve farklılıkları bağlamında sırası ile değerlendirilecektir.

Çağdaş Bir Tuluat Tiyatrosu Örneği Olarak “Şirreti Evcilleştirmek”

Dramaturjik Yaklaşım

Kemal Aydoğan rejisi ile sahnelenen “Şirreti Evcilleştirmek” oyununun Tuluat Tiyatrosu ile bağını açıklamak için oyunu Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedyayı oluşturan temel öğeler olarak tanımladığı öykü (mythos), karakter (ethos), düşünce (dianoia), dil (lexis), müzik (melos) ve görüntü (opsis) başlıkları altında yapısal bir analize tabi tutmak gerekmektedir. Analizin devamında, Aristotelesçi eylem (mimesis) ve karakter inşası paradigmasının, çağdaş bir sahnelemede geleneksel Tuluat motifleriyle (açık biçim, tipler üzerinden kurulan yapı) nasıl esnetilip yeniden üretildiği dramaturjik veriler ışığında tartışılacaktır.

Öykü

William Shakespeare'in “Hırçın Kız” olarak bilinen oyunu Emine Ayhan tarafından “Şirreti Evcilleştirmek” olarak yeniden adlandırılmıştır. Shakespeare'in özgün metninde yapısal olarak halihazırda var olan “oyun içinde oyun” tekniği, meyhaneden kovulan ve uyuyakalan bir ayyaşa (Christopher Sly) oynanan bir şaka ile başlar. Bir Lord, Sly'ı lord olduğuna inandırır ve saraya gelen oyuncular ona bir komedi oynamaya başlarlar. Bu komedi “Hırçın Kız”dır. Baptista adlı yaşlı bir soylunun iki kızı vardır. Biri uysal Bianca diğeri ise oldukça huysuz ve

agresif Katherina. Baptista öncelikle hırçın Katherina'yı, sonra da oldukça fazla talibi olan Bianca'yı evlendirmek istemektedir. Petruchio, üstüne çeyiz alacağı için Katherina'yı yola getirip evlenme planı yapar ve sonunda bunu başarır. Bianca ise aşık olduğu Lucentio ile evlenir. Ancak özgün metinde Sly için bir son yaratılmamıştır; oyunun başındaki bu kurgu yalnızca bir çerçeve anlatı olarak kalmıştır.

Moda Sahnesi tarafından yaratılan ve Kemal Aydoğan rejisiyle sahnelenen “Şirreti Evcilleştirmek” oyununda ise bu yapı yalnızca bir çerçeve anlatı olarak bırakılmamış; dramaturjik bir müdahale ile yeni bir katman kazanmıştır. Özgün metinde dışarıdan bir izleyici olan Sly, bu yorumda sahnelenen oyuna aktif olarak katılarak Petruchio rolünü üstlenir ve oyunu sonuna kadar götürür. Son sahnede Katherina eline bir tüfek alarak Petruchio'yu öldürür. Bu son Shakespeare'de yoktur; kadının “evcilleştirilmesi” temasını feminist bir düzleme çekmek için yapılmış organik bir rejî tercihidir. Ayrıca rejinin son sahneye eklediği “uyanma” anı ile tüm bu sürecin Sly'nin rüyası olduğu gösterilir. Uyandığında meyhaneci kadın onu tekrar kovar. Böylece Shakespeare'in klasik “oyun içinde oyun” kurgusu, Aydoğan'ın yorumuyla “rüya içinde oyun, oyun içinde oyun” gibi çok katmanlı, sınırların muğlaklaştığı meta-teatral bir forma dönüştürülmüştür.

Oyun içinde oyun kurgusu, Ortaoyunu'nda ve birçok geleneksel seyirlik oyunda karşımıza çıkan bir motiftir. Bu kurgu seyirciyi izlediği oyun açısından dinamik tutar, seyirci ve oyuncu ilişkisinin organikliğini artırır. Böylece hayat-sanat birlikteliğinin oluşması sağlanabilir. Aydoğan'ın öyküyü klasik bir çerçeveden çıkarıp çok katmanlı formda ele alışı, hem oyun ve seyirci arasındaki organik bağı güçlendirerek performatif bir alan yaratmış hem de Tuluat Tiyatrosu'nun dinamikleriyle benzeştiği için seyirlik zevki oldukça artırmıştır.

Karakterler

Christopher Sly-Petruchio (Timur Acar): Sly karakteri oyun içinde oyun kurgusu ile seyircilerin gözünde Petruchio'yu canlandırmaya başlar. Timur Acar, Petruchio karakterini oynamaya başladığında da Sly'nin hareket kalitesini kullanarak oynamıştır. Bu durum karakterin bütünlüğü açısından tutarlıdır. Çünkü Sly oyunculuk mesleğini bilmeyen biridir ve oyun oynamaya başladığında da karakteri kendi gibi oynaması, Sly karakterinde birinin ilk başvurabileceği bir yol olarak izleyiciye tutarlı görünmektedir. Petruchio performansında ise Petruchio'nun oyunun bir bölümüne kadar izleyiciye sempatik gelmesi durumu, Kate'i yola getirmek için başvurduğu yollar ve nazi logolu taktığı kolluk ile yaptığı ciddi ve zalimce konuşması sırasında yıkılır. Bu dönüşüm oyun içinde oyun kurgusunun içinde dahi olsa bir dönüşüm barındırdığı için Petruchio'yu tipten ötesinde bir karakter konumuna sokar. Sly'nin ise baştan itibaren farklı durumlardaki hallerini görürüz:

Oyunculuk sevdası, kendini Lord olduğuna inandırması, oyunun uzamasından sıkılıp oyunu bitirmesi gibi durumlar Sly'nin da çeşitli yönlerini gösterdiği için Sly'yı da karakter olarak değerlendirmemizi sağlamıştır

Lord-Uşak-Dul kadın (Uluç Esen): Oyunun asıl kurucu kişisidir. Bütün bu düzeni o kurar. Aslında gerçek bir Lord'dur lakin Sly için düzenlediği şaka sayesinde Sly'nin uşağı olur. Lord'un bu dönüşümü oldukça organiktir. Bu yüzden Lord'u da bir karakter olarak düşünmemiz mümkündür. Oyun sonunda Lord ortadan kaybolur çünkü Uluç Esen bu sefer karşımıza dul kadın olarak çıkar. Oyun içinde oyun kurgusunun oyunun her anında hissedilmesi nedeniyle seyirci, Lord'un kadın kılığına girerek dul kadın olmasını yadırgamaz. Dul kadın ise çok kısa süre sahnede kaldığı için bir karakter izlenimi vermemektedir. Uluç Esen dul kadın rolünde bir kadın gibi giyinmiştir fakat klasik kadın taklidi yollarına başvurmadan repliklerini söylemektedir. Bir tavır belirleyen oyuncu erkek-kadın ayrımı arasında ince bir çizgide gezmıştır. Seyircinin bir oyun kurgusunda olduğunun farkında olması, bu rejî tercihi oldukça yerinde olduğunu işaret eder.

Baptista (Sedat Küçükay): Genç kızların babası olan Babtista'nın oyun boyunca tek amacı kızlarını evlendirmektir. Sahnedeki yansıması, soylu baba arketipinin sınırları içinde kalmıştır. Karakterin bir dönüşüm süreci ya da farklı yanlarını görebileceğimiz bir alanı yoktur. Fakat bu durum olumsuz bir anlam taşımamaktadır. Seyirlik zevki yüksek bir arketipal oyunculuk sergilemiştir.

Katherina-Meyhaneci Kadın (Melis Birkan): Meyhaneci Kadın olarak başlayan Melis Birkan rüya sahnesinden itibaren Katherina'yı oynayan oyuncuyu oynamaya başlamıştır. Katherina'nın baştaki hırçın tavrı oyunun sonuna kadar sürmüştür. Sonunda uysallaşmış izlenimi vermiş fakat tüfekte Petruchio'yu öldürmüştür. Yaşanılan dönüşüm oyuncunun ses ve beden kullanımına da yansımıştır. Bu durumlar Katherina'yı bir karakter düzlemine çekmektedir.

Bianca-Köylü Tiplemesi (Elif Gizem Aykul): Baptista'nın sadık ve uysal kızıdır. Oyun sonunda ise kocasının boyunduruğuna girmekten vazgeçtiği için bir dönüşüm yaşamış ve bu dönüşüm oyuncunun baştan sona sürdürdüğü karakter çizgisinde yaşadığı değişimi bize de oyunculuk üslubunda gösterdiği için Bianca'yı karakter olarak nitelememizi sağlamıştır.

Gramio-Uşak (Gürsu Gür): Gürsu Gür'ün canlandığı Gramio bir tip olarak göze çarpmaktadır. Yaşlı paragöz ve kadın avcısı bir tip olan Gramio oyun sonuna dek bu motivasyonlar ile ilerlemiştir. Oyunculuk tercihi olarak “Pantolone” tadında arketipal bir duruş sergilemiştir. Bir dönüşüm yaşamaması ve bildiğimiz motiflerden beslenen bir oyunculuk sergilemesinden dolayı Gramio'yu bir tip olarak değerlendirebiliriz. Gramio,

Bianca ile evlenmek isteyenler arasında rekabet halindedir. Oyunun sonunda Gürsu Gür yaşlı tiplemesinden çıkar ve Baptista'nın sarayındaki uşak rolüne geçer. Uşak kişisi de derinliği olmayan tek boyutlu bir kişidir. Gürsu Gür her iki tiplerede de izleyiciye tanıdık gelen arketipleri yetkin bir sahneleme diliyle aktarmıştır.

Miperdonato-Köylü Tiplemesi (Ali Büyükkartal): Miperdonato kişisinde bilinen bir aşık tiplemesini canlandıran Ali Büyükkartal mimikleri ve tavırları ile klasik büyülenmiş aşık arketipini akıllara getirir. Sevdiğine ulaşmak için türlü yollar dener. Tercih ettiği oyunculuk üslubunda göstermeci tavırlar dikkat çekmektedir. Miperdonato karakterinin geçirdiği bir dönüşüm yoktur. Bu yüzden tipleme olarak düşünebileceğimiz karakteri Ali Büyükkartal oyunculuk üslubunda da buna uygun tercihler yaparak desteklemiştir.

Hortensio-Köylü Tiplemesi (Çağlar Yalçinkaya): Hortensio başta Bianca'ya aşıktır. Sonrasında Bianca'yı Miperdonato ile sevişirken görünce aşkıdan vazgeçer ve bir dul ile evlenmeye karar verir. Bu karar süreci onun bir dönüşümünü yansıtır ve bu durum oyuncunun duygusal tavrında da kendini belli eder. Bu sebep ile Hortensio'yu karakter olarak nitelememiz kaçınılmazdır. Çağlar Yalçinkaya, sergilediği performansla zaman zaman gerçekçi bir oyunculuk üslubuna yaklaşmış, kimi zaman ise abartılı tepkiler vererek oyunun komedyası tarafını desteklemiştir.

Lucentio-Köylü Tiplemesi (Cenk Dost Verdi): Cenk Dost Verdi sadık uşak olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun süresince bir dönüşüm yaşamamıştır. Verdi'nin oyunculuk üslubu diğer oyunculara nazaran daha sahici bir tavır sergilemiştir.

Oyuncular Köylü Tiplmeleri olarak girdiklerinde de yine bize tanıdık gelen köylü jestlerini kullanırlar. Sahici oyunculuktan uzak beden formları ve vokal becerileri sergilerler. Cenk Dost Verdi ise köylü tiplemesinde de gerçekçi oyunculuk tavrını hissettirmektedir. Oyuncunun sergilediği bu gerçekçi üslubun, temsilin genelindeki göstermeci yapıyla tezat oluşturması, farklı oyunculuk tekniklerinin aynı sahne düzleminde yan yana getirilmesine yönelik bilinçli bir rejî tercihi olarak okunabilir.

Oyunculuk anlayışlarını Tuluat Tiyatrosu bağlamında değerlendirecek, oyuncuların derinlikli karakter özelliklerini izleyiciye hissettirdiklerini görmekteyiz. Bu açıdan Tuluat Tiyatrosu'nun kişileştirme motiflerine aykırı görünse de oyunun genel havasında yer alan bilindik arketiplerin kullanılmasının tercihi, oyunda tuluat kişileştirme yollarının kullanıldığı fikrini desteklemektedir. Oyunda, oyun kurucu bir uşağın varlığı tuluattaki İbiş tipini anımsatmaktadır. Uşak karakterini oynayan oyuncu son sahnede kadın kılığında karşımıza çıkarak Orta oyunu'ndaki bir güldürü ögesi olan erkeklerin kadın kılığında sahneye çıkma

motifini göz önüne sermektedir. Tuluat Tiyatrosu'nda ise kadın rollerine Ermeni ve Rum kadınlar çıkmaya başlamıştır. Ancak yine tuluatta da güldürü ögesi olarak kadın kılığına giren erkeklerin varlığı bilinmektedir. Bu açıdan da benzeşlik bulunmaktadır. Oyuncuların birden fazla tiplmeyi canlandırması da yine Tuluat Tiyatrosu'nu gönderme yapmaktadır.

Düşünce

Shakespeare'in yazdığı hali ile oyunun sonunda çeşitli zorbalıklar ile uysallaştırılan Katherina, Moda Sahnesi'nin yorumunda feminist bir düzleme çekilmiş ve Katherina oyun sonunda Petruchio'yu öldürmüştür. Bu hali ile kadına geleneksel bir düzlemde bakarak evcilleştirilmeye çalışılmasının ne kadar büyük bir yıkıma yol açacağı anlatılmaya çalışılmıştır.

Doğaçlamalar ve oyun içinde oyun kurgusu ile sergilenen oyun, seyirlik zevki artırmak için çeşitli teknikler ile güldürme yoluna gitmiştir. Yer yer güncel olaylar bağlamında yaptığı hicivler ile seyirciye içinde bulunduğu siyasal-sosyal durumunu hatırlatmıştır.

Aydoğan'ın yorumu ile feminist bir düzleme çekilen oyun Tuluat Tiyatrosu'ndaki "iyi ve kötü kalın çizgilerle birbirinden ayrılmıştır" (Karavar, 2022, s. 124). düsturunu benimsemiş görünmektedir. Çünkü oyunda kadına eziyet eden Petruchio tüfekte vurulmuş ve kadına karşı böyle bir davranış tutumunun sonuçları oldukça keskin bir biçimde gösterilmiştir.

Dil

Emine Ayhan çevirisi ile sergilenen oyunu dil açısından değerlendirecek olursak yalnızca Shakespeare ve çevirmenin tercihlerine bakmamız yetersiz kalacaktır. Çünkü oyunda doğaçlamalara oldukça yer verilmiştir. Shakespeare'in şiirsel dili yer yer kırılmış ve 21. yüzyıl gündelik dilini çağrıştıran kelimeler oyun boyunca kullanılmıştır. Bu doğaçlamalar içinde Uluç Esen'in oyun içinde oyun kurgusu ile oynadığı Uşak karakteri yer yer Karagöz taklidi yapmış, yer yer İbiş gibi davranıp yanlış anlamalar ile efendisini sınırlendirmiştir. Bu doğaçlama üslubu iyi bir çizgide korunmuş ve Shakespeare'in şiirsel dili asla atlanmamıştır.

Oyuncuların saraya ilk geldiği sahnede Uşak rolüne bürünen asıl Lord, oyunculara Hamlet'in oyunculara konuştuğu tirattan bir kuple söylemiştir. Oyuncular saraya girerken 61. soneden bir parça okuyarak girmişlerdir. Sahneye geldiklerinde bir tüfek yerleştiren oyunculara karşı "Tüfek varsa patlar" esprisi yapılmış ve Çehov'a da bir göndermede bulunulmuştur. Böylece metinler ve yazarlar arası göndermelere gidilmiştir.

Tuluat Tiyatrosu'nun en önemli özelliği olan metne bağlı kalınması ama yer yer de doğaçlamalara yer verilmesi durumu dil açısından baktığımızda da görmekteyiz. Bu oyunda da metin bellidir, Shakespeare'in şiirsel dili kullanılır ancak doğaçlamalar

yolu ile kumpanya ekibi kendi özgün tavrını sahneye koyarak güldürü ögesini destekler.

Müzik

Seyirciler içeri alındıktan sonra oyunun başlamasına üç dakika kala arkadan meyhanede eğlenenlerin söyledikleri şarkılar duyulmaktadır. Bu şarkılar güncel ve günümüz seyircisinin aşına olduğu popüler kültür ürünü şarkılardır. Bunun dışında Petruchio ve Kate'in düğünü olmadan önce oyuncular kendi aralarında yine popüler bir düğün şarkısı olan “abim damat oluyor, sıra da bana geliyor...” şarkısını mırıldanarak sahneye girerler. Oyunda bunlar dışında müzik kullanımı pek yoktur. Bu popüler ve canlı söylenen şarkılar, oyunun vadedtiği açık biçim üslubu ve geleneksel kodları seyirci için daha açık ve keyifli hale getirmiştir.

Oyunda dışarıdan verilen tek müzik oyunun sonunda Kate'in Petruchio'yu öldürdüğü sahnede çalmaktadır. Bu müzik Aykut Karatay'ın yaratımında çıkan bir rap şarkısıdır. Söz konusu rap şarkısının sahneye entegre edilmesi, oyunun dinamik temposunu destekleyen ve eylemin ritmini belirleyen işlevsel bir tercih olarak değerlendirilebilir. Bunun dışında rap formunda yazılan parçalardaki isyankar tutumun, Katherina'nın Petruchio'nun ona yaptığı eziyetleri dışavuruş biçimini doğru bir ritimde yansıttığı şeklinde yorumlamalar getirebiliriz.

Tuluat Tiyatrosu'nda kantolar söylendiğini, keman taksimi ile oyunların açıldığını biliyoruz. Bu oyunda sondaki rap parçası haricinde oyuncuların kendi söyledikleri parçaları görmekteyiz. Ancak bu oyunda tuluatın aksine müzik o kadar efektif bir alana sahip değildir. Oyuncuların oyun kurgusu içinde mırıldanmalarından ibarettir. Bu açıdan Tuluat Tiyatrosu bağlamında incelediğimizde tuluattaki kullanımına göre müziğin yetersiz kaldığını söyleyebiliriz.

Görüntü

Podyum sahne olarak planlanan oyunda oldukça minimal yapıda hazırlanan dekor seyirciyi karşılamaktadır. Seyircilerin ortasında mor renkte dikdörtgen bir alan vardır. Bu alanda çağdaş yuvarlak bir yataktan başka bir nesne bulunmamaktadır. Yatağın üstünde tavandan sarkıtılan yaklaşık bir düzine mor ampul vardır ve sahnenin diğer alanlarında da tekli olarak mor ampuller bulunmaktadır. Dekor ve ışık kullanımında öne çıkan temel unsurlardan biri Sly'ın Lord olduğuna inandığında yukarıdaki ampullerin yanması ve başlangıçta karanlıkta olan seyircinin de ışığının açılmasıdır. Karşılıklı yerleşen seyirciler artık birbirini görmektedir. Sly'ın Lord olduğunu kabul etmesi ile başlayan oyun içinde oyun kurgusu ışığa da yansımış ve seyirciler birbirleri ile karşı karşıya kalarak oyun izlediğinin bilincine getirilmeye çalışılmıştır. Oyun dört ayrı yerden antre yapmaya müsait bir yapıdadır. Bu antreler oyunun

hikayesi ile doğru bir düzlemde ilerleyerek oyunda yer alan mekanları çeşitli alanlara dönüştürürler. Oyunda dekor değişimi olmaz. Aynı alan sokak, lordun sarayı, Baptista'nın sarayı gibi farklı mekanlar olarak kullanılır. Işık değişimleri, başlangıç ve sonda yer alan Meyhaneci Kadın ve Sly arasında geçen diyaloglar dışında radikal değişimler sunmaz, benzer tonlarda ilerler. Bundan anlaşılacağı üzere ışık kullanımı da açık biçim üslubu destekler niteliktedir. Çünkü oyun içinde oyun kurgusu başladıktan ve bittikten sonra radikal değişimler olmuş, ışık bu anlarda radikal değişimler ile seyircinin birbirini görmesini sağlayarak yaratılmak istenen kurguyu desteklemiştir.

Kostüm tasarımında ise dönemsel bütünlük yerine eklektik bir yaklaşım benimsenmiştir. Tam anlamı ile bir dönem kostümü tercih edilmemiştir. Çeşitli bir yapıya sahiptir. Erkek oyunculara kullanılan uzun çizme, tayt, fırfırlı kollar bir dönem kostümü izlenimi yaratsa da üstlerine giydikleri ceketler, yelekler, kravatlar ve bir takım takılar modern bir izlenim vermektedir. Kadın karakterlerden Bianca ise sade bir etek ve bluz giymiş ama eteğinin üstüne siyah bir tarlatan geçirmiştir. Katherina'da ise converse model bir ayakkabı ve içini gösteren bir pantolon giyimi tercih edilmiştir. Katherina'nın bacaklarını gösteren şeffaf pantolon kullanımını düşündüğümüzde, bir an önce evlendirilmesi istendiği için bir nesne konumuna getirilerek mahremiyetinin otoriteler tarafından sergilenmesi olarak bu giyim tarzını yorumlayabiliriz.

Oyundaki podyum sahne kullanımı Orta oyunu formunu akillara getirmektedir. Tuluat Tiyatrosu'na ise perdeli Orta oyunu dendiği için daha arada bir yerde kalan tuluata göre bu tercih biçimsel olarak izleyiciye daha çok Orta oyunu'nu andırmaktadır. Ancak podyum sahne kullanımı, seyirci ile organik bir bağın oluşmasında önemli bir katkı sunduğu için performansı da özel olarak Tuluat Tiyatrosu'na yaklaştırdığı söylenebilir.

Oyuncu Yönetimi-Oyuncu Tercihleri

Yönetmen Kemal Aydoğan bu rejî tercihinde oyunculara oldukça efektif bir alan bırakmıştır. Oyunun kurgusu gereği gerçekleştirilen açık biçim üsluptan dolayı oyuncular çerçeveleri çizili olmakla birlikte doğaçlama yapmaya alan bulmuşlardır. Asıl Lord'un, sonrasında Sly'ın uşağı olması ile birlikte uşak karakteri İbiş'i andırmaktadır. Kelimeleri yanlış anlamakta ve bunun üzerinden şakalar yapmaktadır. Bazen karagöz taklidi yapmaktadır. Oyunun sonunda ise Dul Kadın rolünde karşımıza çıkarak adeta bir oyun kurucu vasfını üstlenmiştir. Sly figürü, yerel bir kentli tipolojisine (mahalle delikanlısı) dönüştürülmüş ve bu da seyircide “Shakespeare'de olsa bizden birini görüyoruz” izlenimi yaratmıştır. Diğer karakterler ise oyuncular olarak girdikten sonra sık bilinen arketip tipler olarak çizmişlerdir: soylu baba, masum kız, hırçın kız, genç aşık, aklı cinsellikte yaşlı, sadık uşak gibi.

Bu gibi tercihler derinlikli karakterlerden çok bilindik tiplere yer verdiği için yine bizi tuluattaki kişileştirme öğelerine yaklaştırmakta ve eğlence unsurunu öne çıkarmaktadır.

Kullandığı İfade Araçları

Oyunda podyum sahne tercih edilmiştir. Baştan itibaren birbirine karşılıklı bakmakta olan seyircide bir oyun izleme havası yaratılmıştır. Klasik yanılsamacı tiyatro estetiğinin daha baştan önüne geçilmiştir. Oyun başlamadan önce seyircilerin görmediği bir alanda rastgele söylenen şarkılar seyirciyi birazdan izleyecekleri oyunun türü konusunda bir beklentiye sokmuştur. Sly karakterinin geç kalan seyircileri “Hoşgeldiniz, buyrun” diyerek karşılaması seyirci ve oyuncu arasında interaktif bir bağın baştan itibaren oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sly’nın kullandığı Türk jargonuna uygun argo tabirler seyircide yerel bir Shakespeare yorumu izleyeceklerine dair bir beklenti oluşturmuştur. Saraya gelen oyuncular ahlında lorda bir oyun sergileyeceklerdir ancak geldiklerinde yalnızca Lord’u selamlamamışlar seyircileri de selamlamışlardır. Böylece seyirciye bir kez daha bir oyun izledikleri mesajını vermişlerdir. Sly’nın Lord olduğuna inanması ile ampuller ve seyirci ışıkları yanar. Oyun içinde oyun kurgusu başladığı için oyun izliyor olma hali ışık tasarımı ile de desteklenmiş olur. Doğaçlama olarak eklenen “Sahnede tüfek varsa patlar” gibi espriler ile ve bir takım güncel toplumsal meseleleri hicvetme yolu ile seyircinin kendini entelektüel hissedeceği espriler de araya serpiştirilmiştir. Sly izlediği komedyaya kendini kaptırarak ahlında metinde olmayan bir yorum ile Katherina’ya aranan koca olan Petruchio rolünü oynamak isteyerek tiyatro oyununa dahil olmuştur. Bu sayede oyuna bir katman daha eklenmiş ve oyun içinde oyun olan Sly’nın Lord olduğuna inandırılması meselesinin üstüne, oyuncuların saray gösterisi için hazırladıkları oyunda Sly da oynamaya başlamıştır. Böylece oyun içinde oyunun içinde oyun sergilenmeye başlamıştır. Bir doğaçlama unsuru olarak Sly sürekli rolden çıkarak repliklerini hatırlamaya çalışır. Diğer oyuncuların yardım ister. Ahlında başta Sly için düzenlenen oyun artık biz seyirciler için oynanmaya başlamıştır. Sly oyunun sonlarına doğru bir yerde Katherina’nın reddedişlerinden sürekli sıkılır ve “Oynamıyorum ben” diyerek oyunu bırakır. O sırada Baptista rolündeki Sedat Küçükay Sly’a motivasyon olması için Sly’ı biz seyircilere alkışlattırır. Sly bir bira karşılığında oyuna devam edeceğini söyler. Birasını içer oyuna devam eder fakat bu seferde Katherina Sly’nın donla oynamasından rahatsız olduğunu söyleyerek oyunu durdurur. Katherina da bir şekilde ikna edilir. Sly tam o sırada oyunun daha ne kadar kaldığını sorduğunda Baptista rolündeki oyuncu oynanacak sahneleri sırası ile sayar. Sly, doğaçlama yoluyla metni atlayarak (şitrih) oyunu doğrudan sonuca bağlar. Böylece oyunun biçimlenme sürecine seyircide tanıklık etmiş olur. Eğlence, güldürü, hiciv öğeleri fazlası ile kullanılmıştır. Gerek gündemimizdeki kiralara fahiş fiyat oluşu, gerek enflasyon,

gerek otoriteler, gerek tiyatro işletmenin zorlukları esprili bir dille hicvedilmiştir. Oyun içinde oyun kurgusu hakimdir ve bu hakimiyet sürekli seyirciye hatırlatılır. Örneğin atlarla yola çıkacak olan Sly ve Katherina için atlar çağrıldığında Sly “Burası tiyatro masrafa sokmayın, varmış gibi yaparız” diyerek mim yapmaya başlarlar. Bu gibi durumlar, espriler, hicivler oyun içinde oyun kurgusunu, açık biçimi, seyirci ile interaktif ilişkiyi fazlası ile destekler niteliktedir.

“Şirreti Evcilleştirmek” Oyununda Tuluat Tiyatrosu Motifleri

Ondokuzuncu yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla birleşim yaparak Tuluat Tiyatrosu’nun ortaya çıkmasına yol açmıştır (And, 1992, s. 10). Tuluat Tiyatrosu, Ortaoyunu ve Batılı anlamda tiyatronun bir çeşit sentezi niteliğindedir. Bu sentezi açıklamak gerekirse tuluat oyuncularını da Ortaoyunu oyuncularını gibi doğaçlama üslubunda ilerler, ancak Ortaoyunu’ndan daha fazla metne bağlı kalırlar. Her iki türde de açık biçim tercih edilir. Karakter yerine tipler kullanılır ve hiçbir zaman karakter derinliği gibi psikolojik bir çalışma yöntemi uygulanmaz. Tuluat esintileri Molière uyarlamalarından da yola çıktığı için efendi-uşak ikilileri doğmuştur.

“Şirreti Evcilleştirmek” oyununda da oyun kurucu bir uçak ve efendi görmekteyiz. Bu efendi-uşak ikilisi, yanlış anlamalar, çeşitli taklitler ve toplumsal eleştiriler aracılığıyla Shakespeare’in oyununa Tuluat motiflerini eklemiş ve oyunun çağdaş izleyicinin ahlılamasını kolaylaştıracı bir hale gelmesini sağlamıştır. Podyum sahne kullanılması hasebiyle Ortaoyunu’ndaki kullanıma benzer bir sahne düzeni yaratılmıştır. Böylece seyirci ve oyuncunun organik bir oyun bağı kurması ve oyun içinde oyun kurgusunun güçlendirilmesi mümkün olmuştur. Ayrıca kültürel aktarım yoluyla toplumsal bellekte yer edinen bir biçim olarak değerlendirilebilecek podyum sahne kullanımı, seyircinin kolektif seyir alışkanlıklarına temas ettiği için sahnede oldukça etkili bir alan yaratmıştır.

Derinlikli karakterlerden çok bilinen arketip tiplere yer verilmesi, bu tiplerin çeşitli taklitler yapması, farklı tipleri aynı oyuncunun oynaması ve erkek oyuncunun kadın rolüne çıkması gibi unsurlar, oyunun Tuluat Tiyatrosu’ndaki kişileştirme motiflerini barındırdığını göstermektedir. Açık biçim anlayışı ile sergilenen oyun, oyuncu ve seyirci arasında organik bir bağ yakalamaya çalışmıştır. Oyunda genel olarak metinden kopmamışlar ama metnin ötesine de geçerek çağdaş ve yerel bir dil ile Shakespeare’in şiirsel dilini sentezlemişlerdir. Bu açıdan da bakıldığında, Batı etkisindeki Ortaoyunu’nun bir evrilme süreci olan Tuluat Tiyatrosu’na benzer bir üslup takındıkları söylenebilir.

Kemal Aydoğan rejisi, yalnızca klasik bir metni yeniden yorumlamakla kalmamış; tiyatronun yaşayan bir organizma olarak kendi kökleriyle kurduğu bağı da yeniden canlandırmıştır.

Oyunun genel yapısında doğaçlamaya açık alanlar, tuluatın canlı yapısını çağrıştırırken, seyirciyle kurulan doğrudan temas da Tuluat Tiyatrosu'nun temelinde yatan “seyirciyle birlikte yaratma” anlayışını sahneye taşımıştır. Bu durum, tiyatronun yalnızca sahne üzerinde değil, aynı zamanda seyirci bilincinde de yeniden üretildiğini göstermektedir. Oyun boyunca kurulan bu etkileşim, seyircinin edilgen bir izleyici değil, sürecin aktif bir parçası haline gelmesini sağlamıştır.

Ayrıca oyunun feminist bir düzleme çekilen final sahnesi, Katherina'nın Petruchio'yu öldürmesiyle birlikte, klasik anlatı düzeninin ters yüz edildiği bir an yaratmıştır. Bu tercih, Tuluat'ın güldürü ve eleştiri geleneğiyle birleşerek, çağdaş sahnelemelerde kadın temsiline ne ölçüde dönüşebileceğini gösterir. Kadının “evcilleştirilmesi” temasının yerini direnişin aldığı bu sahne, oyunun düşünsel merkezini de değiştirmekte; toplumsal cinsiyet bağlamında güçlü bir yeniden okuma önermektedir. Böylece, Tuluat'ın mizah ve doğaçlamayla oluşturduğu eleştirel damar, çağdaş bir politik bilinçle birleşmiştir.

Genel olarak bakıldığında, “Şirreti Evcilleştirmek” oyunu, geleneksel biçimlerin çağdaş tiyatro diliyle nasıl bütünleşebileceğine dair önemli bir örnektir. Oyun, Tuluat Tiyatrosu'nun doğaçlamaya dayalı, seyirciyle temasa açık ve tipolojiler üzerinden kurulan yapısını güncel bir yorumla yeniden canlandırırken, Shakespeare'in dramatik örgüsünü yerel bir sahneleme duygusuyla dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, yalnızca biçimsel bir yeniden yazım değil, tiyatronun kendi iç dinamiklerinden beslenen bir yenilenme pratiğidir.

Sonuç

Moda Sahnesi'nin Kemal Aydoğan rejisiyle sahneye taşıdığı *Şirreti Evcilleştirmek*, klasik bir Batı metninin Geleneksel Türk Tiyatrosu dinamikleriyle nasıl yeniden üretilabileceğini gösteren önemli bir çağdaş tiyatro örneğidir. Yönetmen, Shakespeare'in dramaturjik yapısını olduğu gibi korumak yerine farklı bir yol izler. Metin; Tuluat Tiyatrosu'nun açık biçim, doğaçlama, seyirciyle doğrudan iletişim veipleştirme gibi yerel estetik kodlarıyla adeta yapıbozuma uğratılır. Bu yönelim sayesinde klasik eser tarihsel bağlamından koparılır. Böylece günümüz Türkiye'sinin sosyo-kültürel dinamikleriyle konuşan, oldukça canlı bir performansa dönüşür.

Çalışma boyunca Aristoteles'in *Poetika*'sındaki altı temel öge üzerinden yapılan çözümleme, bu rejî sentezinin yüzeysel bir denemeden ibaret olmadığını gösterir. Aksine, uyarlama süreci oyunun tüm yapısal katmanlarına derinlemesine nüfuz etmiştir. Örneğin öykü düzleminde, Shakespeare'in o bilindik “oyun içinde oyun” kurgusu yepyeni bir boyut kazanır. Sly karakterinin eyleme aktif katılımı ve finaldeki “uyanma” anı, metni “rüya içinde oyun, oyun içinde oyun” şeklinde

çok katmanlı bir yapıya evirir. Karakter inşasında da derinlikli psikolojik tahlillere girilmez. Bunun yerine, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun aşına olduğu tipler sahnede yerini alır. İbiş benzeri oyun kurucu uşak veya sıradan bir mahalle delikanlısı gibi figürlerle Batılı klasik arketipler başarılı bir şekilde kaynaştırılmıştır. Metnin diline bakıldığında, Shakespeare'in şiirsel dokusunun korunduğu görülür ancak bu yapı, gündelik argonun ve toplumsal hicivlerin eklendiği doğaçlamalarla esnetilir. Müziğin kullanımı popüler şarkılar ve rap formuyla yeniden işlevsel kılınmıştır.

Bu çalışmanın en önemli bulgularından biri de oyunun mekansal estetiği ve seyirciyle kurduğu ilişkidir. Yönetmen, klasik çerçeve sahneyi ve yanılmacı tiyatro geleneğini reddeder. Seyircilerin birbirini doğrudan görebildiği “podyum sahne” sisteminin benimsenmesi, aslında Ortaoyunu'nun “meydan” ve “palanga” anlayışının çağdaş tiyatroya taşınmasından başka bir şey değildir. Bu açık biçim estetiği; sahnede dördüncü duvarın yıkılması ve ışık değişimleriyle birleşir. Sonuç olarak tiyatro seyircisi, karanlıkta oturan edilgen bir izleyici olmaktan çıkar. Temsilin, mizahın ve eleştirinin aktif bir katılımcısına dönüşür. Tuluat Tiyatrosu'nun o temel “seyirciyle birlikte anında yaratma” pratiği, bu rejinin de ana itici gücü haline gelmiştir.

İşin tematik boyutuna (düşünce) gelindiğinde ise Aydoğan rejisinin metindeki ataerkil tahakkümü tamamen tersyüz ettiği görülür. Bu oldukça radikal bir dramaturjik müdahaledir. Final sahnesinde “evcilleştirilmiş” gibi görünen Katherina, Petruchio'yu öldürür. Bu eylem, klasik metnin anti-feminist kurgusunu yıkarak kadının pasifize edilmesine karşı güncel, politik bir isyan alanı açar. Yapılan bu tercih aslında Tuluat geleneğindeki “iyi ve kötünün kalın çizgilerle ayrılması” prensibiyle oldukça örtüşür. Ancak burada geleneksel ahlaki çatışma, çağdaş bir toplumsal cinsiyet tartışmasına dönüştürülmüştür.

Tüm bu veriler ışığında çalışma, kült evrensel metinlerin Tuluat ve Ortaoyunu gibi geleneksel sahneleme pratikleriyle harmanlanmasının önemini açıkça ortaya koymaktadır. *Şirreti Evcilleştirmek* örneği gösterir ki; Geleneksel Türk Tiyatrosu formları salt müzelik veya nostaljik birer öğeden ibaret değildir. Aksine, Batı kanonuna ait metinleri yerelleştirmek ve onlara dinamik bir ifade dili kazandırmak için oldukça işlevsel bir metottur. Batılı dramaturjik yapılar ile Tuluat Tiyatrosu'nun o spontane, seyirci odaklı enerjisinin sahnede melezleşmesi, Ulusal Tiyatro kimliğinin çağdaş ve evrensel bir düzlemde yeniden inşası için son derece verimli bir estetik zemin sunmaktadır.

Etik Beyan

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

Etik Kurul Onayı

Çalışma, etik kurul onayı gerektirmediği için etik kurul onayı alınmamıştır.

Çıkar Çatışması

Yazar(lar) herhangi bir çıkar çatışması bildirmemektedir.

Finansal Destek

Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

*Bu makale “2. Uluslararası UTAD Tiyatro Araştırmaları Konferansı”nda sunulan özet bildiriden türetilmiştir.

Kaynaklar

- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1992). *Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- Karavar, H. (2022). Batılılaşma etkisindeki halk tiyatrosu “Tuluat”. *Millî Folklor*, 17(134), 119–130. <https://dergipark.org.tr/en/pub/millifolklor/article/847774>
- Okuş, D. (2022). 1880–1920 arası İstanbul'daki tulûattiyatrolarında kantocu kadınlar. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 34, 73–89. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2022.1128516>
- Sevengil, R. A. (1985). *İstanbul nasıl eğleniyordu?* (S. Önal, Haz.). İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk tiyatrosu tarihi*. Alfa Yayıncılık.