



METAFOR

Boğaziçi Üniversitesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
&
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Ortak Yayını

Editörler
Aslı Tekinay
Fatma Büyükkarcı Yılmaz

Boğaziçi Üniversitesi
İstanbul

Editörler ve Danışma Kurulu / Editors and Board of Advisors

Editörler / Chief Editors

Aslı Tekinay, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Yardımcı Editörler / Co-editors

Zeynep Sabuncu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Ayşe Naz Bulamur, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Yayın Kurulu / Editorial Board

Olca Akyıldız, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Aylin Alkaç, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Ceyda Arslan Kechriotis, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Ayşe Naz Bulamur, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Tülay Gençtürk Demircioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Özlem Görey, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Matthew Gumpert, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Nur Gürani Arslan, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Halim Kara, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Özlem Öğüt, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Veysel Öztürk, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Zeynep Sabuncu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Aslı Tekinay, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Zeynep Uysal, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Cihan Yurdaün, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Danışma Kurulu / Advisory Board

Nazmi Ağıl, Koç Üniversitesi
Walter Andrews, The University of Washington
Kristin Dickinson, University of Michigan
Burçin Erol, Hacettepe Üniversitesi
Erdağ Gökner, Duke University
Sibel Irzık, Sabancı Üniversitesi
Mehmet Kalpaklı, Bilkent Üniversitesi
Hakan Karateke, The University of Chicago
Kader Konuk, University of Duisburg-Essen
Esra Melikoğlu, İstanbul Üniversitesi
Mustafa Kemal Mirzeler, Central Michigan University
Emma Parker, Leicester University
Jale Parla, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Meg Russett, University of Southern California
Cevza Sevgen, Boğaziçi Üniversitesi
Selim Sırrı Kuru, The University of Washington
Atilla Silkü, Ege Üniversitesi
Özden Sözüalan, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Baki Tezcan, University of California, Davis
Şebnem Toplu, Ege Üniversitesi

Editör Yardımcıları / Editorial Assistants

Merve Atasoy, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Arif Tapan, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Anahat ve Tasarım / Layout and Design

Cihan Yurdaün, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Redaktör / Copy Editor

Ceyda Arslan Kechriotis, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Logo Tasarımı / Logo Design

Burak Şuşut, FİKA

İçindekiler / Table of Contents

Nazmi Ağıl Selçuk Altun Romanlarına Kierkegaard'cı Bir Yaklaşım	1-18
Fatih Aşan & Arif Can Topçuoğlu Kendine Ait Bir Odadan Başkalarına Ait Bir Pazara: Bir Osmanlı Şairinin Sergüzeşti	19-40
Başak Demirhan Postcolonial Historiography and Ethnography in Amitav Ghosh's <i>In An Antique Land</i>	41-55
Catherine MacMillan Haunting the (Psychic) Crypt? Unearthing the Family Secret in Christa Wolf's <i>Medea</i>	56-70
Sevgin Özer Murathan Mungan'ın <i>Mezopotamya Üçlemesi</i> 'nde Gündelik Hayatta Performans	71-93
Arif Tapan Doğu-Batı İkileminden Oedipus Kompleksine: <i>Araba Sevdası</i> Nasıl Okundu?	94-111
Hasan Turgut Ece Ayhan Şiirinde Negatif Temsil	112-130
Yazar Bilgileri / Authors' Biographies	131-132

Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi*'nde Gündelik Hayatta Performans

Sevgin Özer

Boğaziçi Üniversitesi

sevginozer@gmail.com

Özet

Bu çalışmada Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) ve *Geyikler Lanetler* (1992) adlı oyunlarından oluşan *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyunların biçimsel yapıları ile iletileri arasında nasıl bir bağ kurulmuş olduğuna odaklanılacaktır. Üçlemedeki oyunlarda yabancılaştırma etmeni olsun veya olmasın, "oyun" kavramına hem mizansenler hem de repliklerle yapılan dolaylı ve dolaysız göndermeler performansın insanların gündelik hayatına içkin olduğu, hatta kültürel yapıların performanslarla inşa edildiği düşüncesini ortaya çıkarır. Üçleme, yazılmış, çalışılmış, prova edilmiş tiyatro sahnesindeki performans ile seyirciyle oyuncu arasındaki mesafenin azaldığı hatta bu mesafenin yok olarak seyirci ve oyuncu rollerinin iç içe geçtiği gündelik hayat performansları arasındaki benzerliği gözler önüne serer. Oyunlar, ister hapsesin ister özgürleştirsın performansın insanları ve toplumsal düzeni değiştirip dönüştürebildiğini ve gerçeğin göreceli olduğunu gösterir. Üçlemedeki oyunlar anlatım biçimi ve konu bakımından ortaklık içermekle kalmaz, aynı zamanda kendi içlerinde bir gelişim çizgisi izlerler. Mungan gerçekçi tiyatro anlayışından her yeni oyunda biraz daha ayrılarak kendi göstermecî üslubunu inşa eder ve oyun kavramına, hayatın teatrallğine yaptığı vurguyu artırır. Bu çalışmada, oyunlardaki söz konusu düşünce katmanları ve bunları inşa eden biçimsel yapılar, Johan Huizinga'nın "oynayan insan", Victor Turner'ın "sosyal drama" ve Richard Schechner'in "restore davranış" kavramlarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Murathan Mungan, *Mezopotamya Üçlemesi*, oyun, ritüel, performans

Everyday Performances in Murathan Mungan's *Mezopotamya Üçlemesi* (The Mesopotamian Trilogy)

Sevgin Özer

Boğaziçi Üniversitesi

sevginozer@gmail.com

Abstract

This paper aims to focus on the relationship between the formal aspects and the messages of Murathan Mungan's *Mezopotamya Üçlemesi*, which consists of the plays *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) and, *Geyikler Lanetler* (1992). Independent from the alienation effect in the plays there are references to the notion of "play" by lines and gestures of the characters in order to point out that performance is inherent in everyday life, moreover cultures are developed through performances. The trilogy reveals the resemblance between the written, studied, rehearsed performance on the theatre stage and everyday performances where the gap between audience and actors is rather small or even disappeared so the roles of audience and actors are interchanged. The plays show that performance can change and transform people by imprisoning or letting them free and the truth is relative. The plays in the trilogy not only share the same subjects but also follow an evolution path. In every new play Mungan moves away from the realistic understanding of theatre, develops his own anti-illusionistic style and puts more emphasis on the notion of "play" and also the theatricality of life. This paper attempts to discuss the mentioned layers of thoughts and the formal structure of the plays that supports their ideologies, by referring to Johan Huizinga's "homo ludens", Victor Turner's "social drama" and Richard Schechner's "restored behavior" theories.

Key words: Murathan Mungan, *The Mesopotamian Trilogy*, play, ritual, performance

1 Giriş

Roman, öykü, şiir, tiyatro gibi pek çok farklı türde metin üretmiş bir yazar olan Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) ve *Geyikler Lanetler* (1992) adlı oyunlarından oluşan *Mezopotamya Üçlemesi*, “Mungan tiyatrosu” denildiğinde ilk akla gelen, tiyatro tarihçileri ve araştırmalarınca sıkça anılan çalışmasıdır. Üçlemeyi oluşturan metinler, geleneksel tiyatronun, köy seyirlik oyunlarının ve sözlü hikâye anlatma geleneğinin öğelerinden, sadece Anadolu’da değil tüm dünyada örneklerinin görülebildiği doğum, ölüm, erginliğe adım atma, av, evlilik ritüellerinden yararlanmasa, çok katmanlı zaman ve mekân tasarımı, yabancılaştırma etmenini¹ ve oyun içinde oyun yapısını kullanması ile Türkçe tiyatro yazınında ayırt edici özelliklere sahiptir. Mungan’ın söz konusu oyunlarındaki geleneksel Türk tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu ve Ortaçağ oyunları öğelerini, halk edebiyatı motiflerini ve mitolojik unsurları tespit eden çalışmalar yapılmıştır (Gürani Arslan; Sezer; Şener, “Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına Geyikler Lanetler”; Ünlü, *Merkeze Dönmek*; Ünlü, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*; Yüksel, “Bir Mezopotamya Destanı”). Bu çalışmada ise *Mezopotamya Üçlemesi*’ndeki oyunların biçimsel yapıları ile iletileri arasında nasıl bir bağ kurulmuş, yani biçim ve içeriğin birbirini nasıl desteklemiş olduğuna odaklanılacaktır.

Üçlemedeki oyunlarda benzetmeci² bir üslup olsun veya olmasın, “oyun” kavramına hem mizansenler hem de repliklerle yapılan dolaylı ve dolaysız göndermeler performansın insanların gündelik hayatına içkin olduğu, hatta

¹ Yabancılaştırma etmeni: “[T]erim olarak, [Bertolt] Brecht tarafından Rus yazarların *priem ostranneniya* (yabancılaştırma aracı) deyiimi ile Çin oyunculuk tekniğinden yararlanarak ortaya konmuştur. Yabancılaştırma Etmeni, epik tiyatroyu benzetmeci ve yanılsamacı tiyatrodan, natüralist tiyatronun “dördüncü duvar” ile psikolojik-gerçekçi tiyatronun *einfihlung* (özdeşleşme) anlayışından, Stanislavski yönetiminden kökten ayıran başlıca belirleyici öğedir.” (Çalışlar 697; vurgu yazara ait). Bu çalışmada “yabancılaştırma”, “göstermeci” ve “açık biçim” terimleri en geniş anlamlarıyla kullanılmış ve bu terimler aracılığıyla, burada ele alınan oyunların yanılsamacı, sahnede illüzyon oluşturmaya yönelik olan gerçekçi tiyatrodan ayrılan yönlerine işaret edilmeye çalışılmıştır.

² Benzetmeci tiyatro: “Göstermeci tiyatronun karşıtı tiyatro anlayışı ve tarzı. Benzetmeci Tiyatro, oyun metni, sahneleme, oynanış, sahne düzeni ve tekniği bakımından, sahnede yaşamın yanılsamasını vermeye, yaşamı dolaylı olarak yansıtmaya çalışır.” (Çalışlar, 74-75). Göstermeci tiyatro: “Benzetmeci tiyatroya ve yanılsamacı tiyatroya karşıt, iki temel tiyatro anlayışı tarzından biri. Göstermeci Tiyatro, sahnede yaşamın benzetilerek verilmesi (...) yerine, yaşamın gösterilmesine dayanır; belirli yabancılaştırma etmenleriyle, izleyiciyle oyun arasında bir uzaklık yaratarak, yaşam ile oyun arasındaki özdeşliği kaldırır. Göstermeci Tiyatro’yu belirleyen temel özellik, dramatik olmayan, açık oyun biçimi tiyatro olmasıdır.” (Çalışlar 268).

kültürel yapıların performanslarla inşa edildiği düşüncesini ortaya çıkarır. Oyunlar gösterir ki, ister hapsedsin ister özgürleştirsin performans insanları ve toplumsal düzeni değiştirip dönüştürebilir. Yazarın söz konusu oyunları, yazılmış, çalışılmış, prova edilmiş, “mış” gibi yapıldığını hem seyircinin hem oyuncunun bildiği tiyatro sahnesindeki performans ile seyirciyle oyuncu arasındaki mesafenin azaldığı hatta bu mesafenin yok olarak seyirci ve oyuncu rollerinin iç içe geçtiği gündelik hayat performansları arasındaki benzerliği gözler önüne serer. Ritüellerin hâkim olduğu, bireysel değil, topluluk olarak eyleme geçilebilen bir dünyada törelerin değişmezliği üzerinden değişimin tamamen insanın iradesine bağlı olduğu işaret edilir. Gündelik hayattaki performanslarda da seyirci ve oyuncular hemfikir olurlarsa bir illüzyon oluşabilir veya bu illüzyon yerle bir edilebilir. Üstelik insanların gündelik hayatlarında “rol yapmaları” ve ritüellerin hafızayla aktarılması nedenleriyle gerçek, geçmişte de şimdiki zamanda da görecelidir.

Mahmud ile Yezida, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler* anlatım biçimi ve konu bakımından ortaklık içermekle kalmaz, aynı zamanda kendi içlerinde bir gelişim çizgisi izlerler. *Mahmud ile Yezida* 1980’de, *Taziye* 1982’de basılır. Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri*’nde yer alan “Kasım ile Nâsır” (123-166) adlı hikâyesinin yeniden yazımı olan *Geyikler Lanetler* ise 1980’de yazılmaya başlanır ve 1992’de tamamlanarak yayımlanır. Yazar üç oyunu da aşağı yukarı aynı zamanda tasarlamaya başlamış olmakla birlikte, benzetmeci, gerçekçi tiyatro anlayışından her oyunda biraz daha ayrılarak kendi göstermeci üslubunu inşa eder ve oyun kavramına, hayatın teatrallğine yaptığı vurguyu artırır. Oyun kişilerinin dramları aracılığıyla yıllardır, belki de yüzyıllardır kendini tekrar eden toplumsal sorunların, insanlar ve insan-doğa arasındaki üstünlük sağlama temelli, öfkeyle beslenen çatışmanın, yaygın inanışın aksine insan iradesiyle çözülebileceğine dikkat çeker. *Mahmud ile Yezida*’da ima edilen, değişimin insanın elinde olduğu, üstelik değişimin mevcut ritüeller aracılığıyla da gerçekleştirilebileceği, insanın kendini kendi kurallarıyla hapsettiği, hayatın kendini tekrar eden performanslarla örüldüğü, her türlü acı ve acıtıcı fiilin sorumluluğunun topluluğu oluşturan herkes tarafından paylaşıldığı fikirleri, *Geyikler Lanetler*’de aşikâr hâle gelir. Bu çalışmada, oyunlardaki söz konusu düşünce katmanları ve bunları inşa eden biçimsel yapılar, Johan Huizinga’nın “oynayan insan”, Victor Turner’ın “sosyal drama” ve Richard Schechner’in “restore davranış” kavramlarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

2 “Performans”ı tanımlayabilir miyiz?

Tiyatro tarihi kitaplarına baktığımızda, Mungan’ın üslubunun özgünlüğüne, metinlerinin çok sesliliğine ve toplumsal sorunları eleştirel bir şekilde ele alması tekrar tekrar dikkat çekildiğini görürüz. *Metin And Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*’nde Mungan’ı “Türk dramına yepyeni bir hava ve

özgünlük getiren genç kuşak yazarları” arasında sayar (195-196); Sevda Şener “bol hareketli, az bereketli yıllar” olarak tanımladığı 1990-1998 döneminde Mungan’ın Güneydoğu Anadolu söylencelerinden yola çıkarak insanın aşk, kin, nefret duygularını ve bunlara dayanan töreleri masal atmosferinde dile ve görüntüye getirdiğini belirtir (*Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* 282). Ayşegül Yüksel ise 1990’lardaki biçim arayışlarının bireysel olduğunu ve tiyatroya yeni yönelişler getiremediğini söylemekle birlikte, *Mezopotamya Üçlemesi*’nin önemli olduğunu çünkü Mungan’ın Ortadoğu coğrafyasının insanların geleneksel varoluş motiflerini değerlendirdiğini, oyunlara biçimsel açıdan “destansı bir estetik”, içerik açısından da “trajik bir derinlik” kattığını yazar (*Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar* 80). Oyun yazarlığındaki eğilimleri, siyasi kırılma noktalarının, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin etkileri ile ilişkilendirerek ele alan ve tematik bir sınıflandırmaya yönelen *Kalemde Sahneye* serisinin üçüncü cildinde Semih Çelenk, *Mahmud ile Yezida*’yı “Köydeki Toplumsal Değişikliği ve Köy Sorunlarını Ele Alma Eğilimi” başlığı altına yerleştirir. Oyunda, zamanla değişen ekonomik yapının toplumsal güç ve çıkar ilişkilerini yeniden üretirken törenin baskısının baki kaldığının gösterildiğini tespit eder (Çelenk 111-112). Zerrin Akdenizli *Kalemde Sahneye* serisinin devamı niteliğindeki yayımlanmamış doktora tezinde aynı yöntemi uygular ve *Taziye*’yi “Toplumsal Sorunları Birey Ekseninde İrdeleme Eğilimi” başlığı altında değerlendirir. Akdenizli, *Taziye*’de toplumsal bir sorun olan törenin insanları sürüklediği yıkımı ve töreyi sürdürmek yerine insanın mücadele etmesinin gerektiğini gösterildiğini söyler (332). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*’nin on beşinci cildinde yer alan “1980 sonrası tiyatro” başlıklı yazısında oyun yazarlığını on yıllık kuşaklara ayırarak ele alan Özdemir Nutku, Mungan’ı 12 Eylül kuşağına dahil eder. *Mezopotamya Üçlemesi*’nin sahnelemede çeşitli yaratıcı deneylere açık olduğunu ve Mungan’ın şiirli bir atmosfer yarattığını belirtir (Nutku 1403). Fethi Demir ise *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*’nde Mungan’ı “mitolojik anlatıları modernle sentezleyen yazar” olarak tanımlar. Mungan’ın Doğulu kaynaklara yönelmesini, folklorik, destansı, masalsı, mitolojik anlatılardan, anakronizm ve alegoriden yararlanmasını, günlük dilin sınırları dışında bir üst dil oluşturmasını 1980 sonrası tikanma yaşadığını belirttiği tiyatro ortamı için ufuk açıcı bulur (Demir 182).

Görüldüğü gibi, araştırmacılar üçlemeye dahil olan oyunların biçim olarak yenilikçi olduğu ve yazarın yıkıcı töreler başta olmak üzere toplumsal sorunlar üzerinde durduğu konusunda hemfikirdir. Öte yandan metinlerdeki oyun içinde oyun yapısına, kurmaca dünyanın içindeki oyunlara ve bunlar arasındaki ilişkiye dair pek çok soru yanıtlanmayı beklemektedir. Oyunlar ve/veya ritüeller oyun kişileri için ne ifade etmektedir? Dinsel olsun veya olmasın, belirli bir ideolojik boyut ve bununla bağlantılı olarak, ancak kolektif hâlinde gerçekleştirilebilecek bir eylemler dizisini gerektiren ritüellerin (Bell 19-20), oyunlarda çokça yer

tutmasının anlamı ve önemi nedir? Oyun kişilerinin gündelik hayat performansları onlarda nasıl bir değişim ve dönüşüme yol açmaktadır? Oyun kişileri kendilerine atfedilen rollerin, rol yaptıklarının, bir parçası oldukları gündelik hayat performanslarının ne derece farkındadır? Bu tarz bir farkındalık kişilerin hayatlarını değiştirebilir mi?

Soruları cevaplamaya öncelikle bu yazı boyunca “performans” derken tam olarak ne kastedildiğine açıklık getirerek başlamak gerekir. “Performans” terimi artık sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında yaygınlaşmış, dolayısıyla tek değil, çeşitli tanımları yapılırken tartışmalı bir kavram hâline gelmiştir. Marvin Carlson’ın da belirttiği gibi, sahne sanatları olayları birer performans olarak nitelendirilebilirken bu performansların içinde rol yapma, dans etme, şarkı söyleme gibi hüner gösterimi olarak tanımlanabilecek insan etkinlikleri de performans olarak adlandırılabilir. Bir diğer performans biçimi ise gösterme fikri taşımakla birlikte, hüner yerine gündelik hayatta standartlaştırılmış, kültürel davranış kalıplarının sergilenmesidir. Yapmak ile icra (performe) etmek arasındaki fark, sadece gerçek yaşamla tiyatro arasında değil, aynı zamanda bireylerin tutumlarıyla da ortaya çıkar. İnsanlar kimi eylemleri düşünmeden gerçekleştirirken kimilerini düşünerek bilinçli bir şekilde yapar ve böylece bir performans sergilemiş olurlar (Carlson 23-25). Terimin kapsamının ve çeşitliğinin geniş olması sanatsal veya gündelik her türlü eylemin performans olarak tanımlanma riskini ortaya çıkarır. Buna benzer bir şekilde günümüzde tiyatro kavramının sınırları da sorgulanmaktadır. Erika Fischer-Lichte, özellikle 1970’li yıllardan itibaren “tiyatro” teriminin metaforik kullanımının gazetecilik, politika, sosyal bilimler alanlarında ve tabii gündelik dilde hızla arttığını belirtir. Neredeyse her yerde, her eylemde bir teatrallik bulunabilmektedir (Fischer-Lichte 9-10). Peki, gündelik hayattaki herhangi bir davranış ve durum ile teatral olan, bir performans olarak değerlendirilecek olan birbirinden nasıl ayrılır? Tiyatro ve performans araştırmacılarının bu soruya verdikleri cevaplar farklılık göstermekle birlikte *Mezopotamya Üçlemesi* üzerine düşünürken işlevsel olan bir önerme, teatrallikten söz edebilmek için seyreden ve seyredilen arasında karşılıklı bir etkileşimin, rol yapma ve seyretmeye dair bir istek, amaç ve farkındalığın mevcut olması gerektiğidir (Fischer-Lichte 183). Bununla birlikte tartışma alanını biraz daha daraltmak, daha net bir tanımdan hareket etmek için Schechner’in teorisini merkez alabiliriz.

Richard Schechner *Between Theater and Anthropology* adlı kitabında “performans bilinci”nin insanlara, sınırları önceden kararlaştırılmış ve zaman sürekli ileri aktığı için anları yeniden yaşanmayı mümkün kılmayan gündelik hayat düzlemine cazip bir alternatif sunduğunu belirtir. Yani performanslar insanlara katı gerçekler yerine sınırsız sayıda olasılık vadederler. Performansın bu potansiyelini ifade etmek için “subjunctive” terimini kullanan Schechner, bir şeye “performans” diyebilmemiz için oyuncuların yanı sıra bir izleyici kitlesinin var olması, izleyicilerin bir performansa şahit olduklarının farkında olmaları ve

oyuncular ile seyirciler arasında somut sonuçları olan bir etkileşimin var olması gerektiğine dikkat çeker. Ayrıca araştırmacıya göre her performansta bir çatışma unsurunun, bir doruk noktasının bulunması gerekmez; kimi zaman izlenen ve izleyen arasındaki etkileşim, hareketlerin tekrarı, yoğunluğu ve/veya ritim ile estetik bir trans şeklinde gerçekleşir (Schechner 6, 11-12). Bu tespitlere ek olarak Schechner'in "restore davranış" (restored behavior) tanımı, teorisini *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler*'i okumak için daha da işlevsel kılar. Schechner restore davranışı Şamanizm'den transa, ritüelden dansa, sosyal dramadan tiyatroya kadar her türlü performansta yer alan bir bileşen, hatta performansın temel unsuru olarak tanımlar. Restore davranışın ayırt edici özelliği, içine doğduğu çevresel faktörlerden ve -eğer öyle bir şeyden söz etmek mümkünse- orijinal hâlimden bağımsız, yeniden düzenlenebilir ve yeniden inşa edilebilir, canlı bir dizi davranıştan meydana gelmesi; süreci değil, provalar ya da tekrarlar sonucu ortaya çıkan ürünü ifade etmesidir. Bu tanımdaki prova ve tekrar kelimeleri performansın ne demek olduğu konusunda belirleyicidir. Schechner'e göre performans olarak tanımlanan bir eylem, kesinlikle ilk defa gerçekleşmiyordur. Bu özellik, restore davranışın başka bir özelliğine kaynaklık eder: restore davranış tercihleri içerir. Bu tercihler ritüellerde daha az, modern tiyatrodan daha çok olacaktır kuşkusuz, ancak restore davranış her koşulda insanlara geçmişi yeniden yaşama, üstelik bu sefer onu diledikleri gibi değiştirerek yaşama imkânı verir. Bugün mutlak gerçek olarak kabul edilebilen bir şeyin yarın, öbür gün yeni baştan, başka bir perspektifle "tarih" olarak yazılabileceğine dikkat çeker Schechner (Schechner 35-41). Schechner'in şu iddiası *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyunların iletileriyle de paraleldir: "Restore davranış hem bireylere hem de gruplara bir zamanlar oldukları gibi olma hatta çoğunlukla daha önce hiç olmadıkları ama olmuş ya da olmak istedikleri şeye dönüşme şansını sunar." (Schechner 38; çeviri bana ait). Schechner ve Victor Turner'ın çalışmaları etkileşim içindedir. Schechner'in restore davranış barındıran performanslardan biri olarak saydığı "sosyal drama", Turner'a göre tiyatronun temelini oluşturur.

Turner *The Anthropology of Performance* adlı kitabında, performans olarak adlandırılacak etkinliklerin sosyal sistemi, kültürel yapıyı bir ayna gibi yansıtmadığını, bunun yerine toplumların tarihi ele alma biçimi ya da toplumsal bir eleştiri olarak ortaya çıktığını belirtir. Yani performans içine doğduğu ve kaynaklandığı yaşantıyı olduğu gibi gösteren değil, onu her seferinde farklı bir şekilde yorumlayan "sihirli bir ayna" olabilir. Hayat ve performans arasında performansın hayattan beslenmesi üzerine kurulu tek taraflı bir ilişki değil, bu ikisi arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişki vardır. Schechner gibi Turner da performansın anlamının ancak metin, oyuncular, seyirci ve onları buluşturacak bir sosyal zeminin bir araya gelmesiyle tam olarak ortaya çıkabileceğini belirtir (*The Anthropology of Performance* 21-24). Turner'ın ortaya koyduğu "sosyal drama" (social drama) kavramı, Mungan'ın söz konusu

oyunlarında da gördüğümüz bir çeşit gündelik hayat performansıdır. “İş birliği için programlandık ama çatışma için hazırlandık” (*From Ritual to Theatre* 11; çeviri bana ait) diyen Turner, her türlü sosyal sistemde her an sosyal dramalarla karşılaşılabilceğini söyler. Topluluğun olağan çalışma düzeni içerisinde, herkesçe kabul görmeyen bir sosyal davranış biçiminden şiddet eylemine hatta savaşa kadar çeşitli seviyelerde olabilecek bir “ihlal” (breach) ortaya çıkar. İhlal zamanla bir krize doğru evrilir. Çatışmanın tarafları birbirlerine karşı pozisyon alırken topluluğun önde gelenleri, bunlar topluluğun yapısına göre yaşlılar, hukukçular, politikacılar vb. olabilir, huzuru yeniden inşa etmek için harekete geçerler. Bu huzuru, barışı veya “ideal” düzeni tekrar inşa etme süreci adli bir dizi uygulama ya da dinî bir ritüel şeklinde olabilir. Sonuçta ya eski düzene dönmek ya da tarafların ayrılarak kendi düzenlerini sürdürmeleri üzerine bir anlaşmaya varılır. Turner bireysel değil topluluk olarak hareket edilen, ritüellerin hâkim olduğu zamanlardan günümüze gelip modern tiyatrunun unsurlarına baktığımızda, tiyatrunun sadece sosyal dramaların birer taklidi olmadığını, onları yorumlayıp onlara yeni birer anlam yüklediğini ifade eder (*From Ritual to Theatre* 10-12). Bu açıdan Turner ve Schechner performansın tanımı ve onun herhangi bir aksiyondan ya da durumdan nasıl ayırt edileceği konusunda birbirlerini belirli açılardan destekleyen çıkarımlar elde etmiş olurlar. Peki, insanların gündelik hayatlarında, sanatsal bir kaygısı olsun veya olmasın, eğlence kategorisine girsin ve girmesin neden bu denli çok performans vardır? Performans neden toplumsal yaşamın temel bileşenidir?

Johan Huizinga ilk baskısı 1938 yılında yapılan *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında, insanlar dahil tüm hayvanların hayatında oyunun önemli bir yer tuttuğunu, oyun isteği ve üretiminin tamamen fizyolojik ya da fizyolojiden kaynaklı psikik bir tepki olmadığını belirtir. Huizinga’ya göre oyun ne sadece aklın gücüyle ne de içgüdüyle açıklanabilir. Araştırmacı oyunun kendine özgü bir anlam bütünlüğü var ettiğini ve canlıların hayati zorunluluklarının ötesinde bir işlevi olduğunu savunur (Huizinga 16-29).

Oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir bizatihi olarak buluruz. Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, “gündelik” hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılarız (Huizinga 20).

Oyunu kültürün hem temeli hem yapı taşı olarak tanımlayan Huizinga’nın oyunun gündelik olandan farklı olduğu belirlemesi, Schechner ve Turner’ın performansla ilgili teorileriyle örtüşür. Araştırmacıların birleştikleri konuların başında, oyun ya da performansın yaşamsal olmamakla beraber sosyal hayatın olmazsa olmazı olan, bir topluluğun kültürünü var eden, toplumsal yaşamını

düzenleyen ve düzenin sürekliliğini sağlayan bir işlevsellikte olması gelir. Burada birbirine yakın anlamlarda kullanılan oyun ve performans gündelik hayatın içindedir, ancak her eylem oyun ya performans sayılamaz. Söz konusu yapı, yaşadığımız çevrede bize verili olandan ve/veya dayatılandan farklı olarak kısıtlanmamış beklentiler, dilekler, seçenekler içerir ve doğrusal zamanı kırıp kendi zaman-mekân düzlemini oluşturabilir. Oyun/performans bir imkânlar diyarıdır, dolayısıyla özgürlüğü çağırıştırır. Ne var ki söz konusu toplumsal oyunlar/performanslar, özellikle de gelenekselleşmiş ve kanıksanmış olanlar kendi sınırlarını çizebilir. Huizinga oyunun gönüllü bir eylem olduğunu, öte yandan oyunun kültürel bir işlevi olması durumunda zorunluluk olarak icra edileceğini, oyuna katılımın bir görev hâline gelebileceğini belirtir. Ayrıca oyun bir kurallar bütünüdür gerekli kılar dolayısıyla işlevini yerine getirebilmesi için düzeninin bozulmaması, herhangi bir ihlalin gerçekleşmemesi gerekir (Huizinga 24-29). Bu belirleme sosyal dramada ihlallerin önlenmesi için gösterilen çabayı hatırlatır. Oyunun sundukları ve mahrum bıraktıkları vardır; Mungan'ın tiyatro metinlerini incelerken bu iyi faktörü de göz önünde bulundurmamız gerekir. Huizinga'nın tezinde son derece önemli olan iki nokta, oyunun kolektifle gerçekleştirilen bir eylem olması ve belirli bir anlam bütününe karşılık gelmesidir. "Oyun bir şey için mücadeledir veya bir şeyin temsidir. Ayrıca bu iki işlev, oyunun bir şey için olan mücadeleyi 'temsili' etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek bir mücadele olması anlamında iç içe girebilir." (Huizinga 31-32; vurgu yazara ait) diyen araştırmacı, çalışma kapsamında ele alınacak oyunlardaki ritüelleri hem oyun kişilerinin hem de tiyatro okurlarının/izleyicilerinin gözünden anlamlandırmamıza yardımcı olur. Bu tespitin örneklerini hem *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler*'in olay dizisi ile biçimsel özellikleri hem de oyun içindeki oyunlarda yani kurmaca dünyanın kendi gerçekliği içerisinde görebiliriz.

3 Mezopotamya Üçlemesi'nde Performans

Bu zeminden hareketle oyunlara bakarsak *Mahmud ile Yezida*'nın ilk sahnesinde oyun kişilerinin gündelik hayatlarının bir parçası olan bir ritüelle yani bir çeşit performansla ya da Huizinga'nın terminolojisini kullanırsak bir oyunla karşılaşırız. Ezidiler ateşin çevresinde dönerek, kefen giydirilmiş bir oyuncu aracılığıyla bir ölme dirilme canlandırması yaparak, dans, müzik ve birlikte olmanın verdiği güçle gençliği ve yaşamı kutsayıp ölüm ve kötülüğü topluluklarından dışlarlar. İç içe insandan çemberler oluşturarak tüm kötülükleri bu çemberin ortasında kalan ateşin içine atıp orada hapsetmek isterler. Oyunun bu şekilde başlamasının birden fazla anlamı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sahnede insanların ölüm ve yeryüzündeki tehlikelerle baş etme yöntemi olan yani kendine özgü bir anlam ve kurallar bütününe sahip, dini bir ritüel olarak toplumsal işlev taşıyan bir performansa, bu performans dolayısıyla performans bilincinin ve

kolektif bilincin bir örneğine tanıklık ederiz. Bireyden ziyade topluluk iradesinin ön planda olduğu, ritüellerin hâkim olduğu bir dünyanın atmosferine giriş yaparız. Hemen ikinci sahnede hatları belli olacak ve sonunun iyi olmayacağı sezdirilecek olan çatışmadan önce her şeyin olağan seyrinde olduğu, huzurlu zamanlara ait bir an gösterilir. Bunlara ek olarak oyunun olay dizisinde önemli rol oynayan ve oyun boyunca tekrarlarını göreceğimiz Ezidilerin çember içine alma ritüellerine dair fikir edinmeye başlarız.

Mahmud ile Yezida birbirine hem komşu hem düşman Müslüman ile Ezidi köylerinden iki gencin, üstelik toprak reformu nedeniyle mutlak gücünün sarsılacağı endişesiyle bu düşmanlığı derinleştirmek pahasına topraklarını genişletmek için dolaplar çeviren bir toprak ağasının gölgesinde aşklarını yaşayabilmek için verdikleri nafîle mücadelenin öyküsüdür. Mahmud sevdiğiyle gizlice buluşmak için köylerinin arasındaki ırmağı kırk gece yüzerek geçmiş, sevdasını Yezida'ya kanıtlamıştır. Ne var ki her ikisi de ait oldukları toplulukların ve geleneklerin evlenmelerine izin vermeyeceğini bilmektedir. Umutlarını canlı tutabilmek adına yapabilecekleri tek şey, bir çeşit restore davranış örneği olan yaşadıkları mutlu anları birbirlerine hikâye etmektir.

MAHMUD. Seni ilk gördüğüm günü hatırlamakta mısın Yezida?

YEZİDA. Hiç unutabilirim Mahmud?

MAHMUD. Hele deli kız ağlayacağına, gel yine oyun oynayalım. Seni ilk gördüğüm o günü oynayalım. En güzel oyun odur (*Mezopotamya Üçlemesi* 19).

Bu sahnede Yezida ve Mahmud hem oyuncu hem seyirci oldukları, kendilerini kaptırmak böylece hayali gerçek kılmak istedikleri bir oyun kurarlar. Hikâye etme oyunuyla kendileri için kendi kendilerine yarattıkları illüzyon Yezida'nın endişeleriyle bölünür sık sık. Yine de onlara aşklarını, birbirlerine nasıl âşık olduklarını hatırlatan bu oyunun sonunda hangisi hazır olup Dilek Ağacı'na yeşil bir çaput bağlarsa, o gün kaçmak üzere sözleşirler. Mahmud ile Yezida'nın söz konusu oyunları aracılığıyla, ikilinin geçmişi ve arzularıyla töreleri arasında yaşadıkları çatışma da okurun/seyircinin gözleri önüne serilir. Bir sonraki sahne olan üçüncü sahnede ise Havvas Ağa'nın köyünde, onun yeğenlerinden büyüğü olan Kebik için tertiple ettiği düğünü izleriz. Topraklarının genişliği ve silahlı insan gücüyle Havvas Ağa'nın hüküm sürdüğü Müslüman köyündeki düğünde Ezidilere karşı düşmanlık boyutunu alan önyargıya "Ezidi Taşlama Oyunu" aracılığıyla tanıklık ederiz. Şeytan giysileri içinde, maske takmış, bir Ezidi'yi temsil eden oyuncu diğer oyuncular tarafından halka içine alınır ve taşlanıyormuş gibi yapılır. Yere, Ezidi'yi oynayan oyuncunun etrafını saracak

şekilde tebeşirden bir daire³ çizilir. Düğüne davetli olan Kaymakam'ın Karısı ve Jandarma Komutanı'nın Karısı'nın yabancıları oldukları bir kültürü tanımak için sordukları sorular üzerine Kaymakam tarafından Ezidilerin inançlarına dair bilgi verilir. Bu bilgiye göre, Ezidiler başkaları tarafından etraflarına çizilen bir daireden ancak daireyi çizen kişiler onu silerlerse çıkabilir; bir Ezidi kendisini daire içine alırsa kendisi daireyi silene kadar hiç kimse o daireden içeri giremez. Bir kez daha Ezidilerin ritüellerini gösteren, Ezidi ve Müslüman köyleri arasında süregiden düşmanlığı ortaya koyan bu oyun, adı üstünde tam anlamıyla bir performanstır ve topluluğa mensup kişiler arasındaki bağı ortak bir inanç ve düşmanlık üzerinden pekiştirme, böylece törelerin devam etmesine yardımcı olma görevini görür. Bu performansın düğünde gerçekleşmesi Ezidilerin köyünün hemen arkasındaki bataklığa göz diken, onu kurutup tarla yapıp köylülerine dağıtmak isteyen Havvas Ağa'nın bu planlarını gerçekleştirmesi için fikir verir, dolayısıyla olay dizisini de etkiler. Ezidi köyü çember içine alınır⁴ ve böylece Ezidilerin tarlaya yapılan bu müdahaleye karşı çıkmak için köylerinden çıkmaları engellenir. Bu aşamadan sonra adım adım bir sosyal drama şekillenir. Mahmud önce Ağa'nın emrini yerine getirmeyip Ezidi köyünün "dairelenmesine" katılmayarak sonra da yine Ağa'nın emrine uymayıp Teyfo Ağa'nın kızıyla evlenmeyi reddederek içinde bulunduğu topluluğun düzenini ihlal eder. Mahmud'un ağabeyi Kebik ve Kebik'in karısı Nirvan'ın Mahmud'un davranışlarını kontrol etme çabaları krizin gelişmesini önleyemez. İkinci ihlalden sonra Mahmud'un köyü terk edip Yezida'yı alıp kaçmak üzere Dilek Ağacı'na gitmesiyle kriz büyür. Sahne önünde gösterilmeyen ancak bildirilen Mahmud'un Ezidiler tarafından Dilek Ağacı'nın dibinde öldürülmesi eylemi her ne kadar ilk bakışta düzeni yeniden inşa edecek gibi görünmese de söz konusu krizi sonlandırmış olur. Bundan sonra düşmanlık eskisinden de güçlü bir şekilde devam edecektir yani aslında törenin gereği yerine getirilmiş, başlangıçtaki düzene geri dönmüştür. Köy çember içine alındıktan ve Mahmud kaybolduktan Havvas Ağa'nın tüfeklilerinin onun cansız bedenini köye getirmelerine kadar geçen süre boyunca gerilim yükselir. Havvas Ağa'nın köyünden Abid Emmi köylülerin içinde bulundukları çıkmazı diler getirir:

ABİD EMMİ. Şimdiki vakıtlar, kötü vakıtlardır. Analar oğlunu bilmemektedir, ağalar köylüsünü. Her şey boşolmuştur birbirinden. Her şey bozulmuştur. Hiçbir şeyin hükmü kalmamıştır kimsenin gözünde. Neler dönmektedir ki ortalıkta hiçbirimizin akıllı basmaz olmuştur? Köylerin töresi değişmiştir besbelli. Köyler eski köyler değildir. Ekmeğin

³ Oyunda "daire" kelimesi kullanıldığı için yazıda da "çember" yerine çoğunlukla "daire" kelimesi tercih edilmiştir.

⁴ Oyunda bu eylem "dairelemek" kelimesiyle ifade edilir (*Mezopotamya Üçlemesi* 50).

eski tuzu yoktur, başağın eski buğdayı. Her şey kötü kötü kokmaktadır. Pınarın suyu, tarlanın toprağı, evin ocağı. Ve sankim hepimiz kokmaktayız. Kokar dururuz ortalık yerde. Ağır, leş gibi köyün üstü. Köyün üstünde hep aynı bulut. Ve sanki lanetlenmişiz biz. Köyler lanetlenmiş, tarlalar topraklar (*Mezopotamya Üçlemesi* 73-74).

ABİD EMMİ. Biz gayrı iflah olmayız ağalar. Töremiz çözülmüştür. Köyden göçenler olmuştur. Alamanya diye bir melmekat bile çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen'dir, sanki Fizan'dır. Gidenler geri dönmez. Alaman melmekatı köylümüzü yerinden uçurur, yurdundan eder. Nedir olanlar bre? Benim aklım ermiyi, kabul. Lakin bir er kişi bana aşikâr etsin olan biteni. Aşikâr etsin ki, içim rahatlaya, yüreğimin bukağısı çözüle. Aklım ermiy olan, bitene. Sanki akıldan yoksun olmuşam, sanki yürekten fukara kalmışam. Bizleri ölüm kurtarır gayrı. Bizleri ölüm dindirir. Yapacak bir şey kalmamıştır bizim için şu dünyada (*Mezopotamya Üçlemesi* 74-75).

Köyün tüm köylülere iş ve aş veremeyecek hâle gelmesi, köylülerin Almanya'ya göçmesi, ağılık ve aile hiyerarşisinin sarsılması dolayısıyla törelerin bozulması, düzenin bozulmasını ifade etmektedir Abid Emmi'ye. Alıntılanan sözleriyle oyunda prolepsis yapılmasını da sağlayan, olayların olumlu sonuçlanamayacağını bildiren Abid Emmi'nin fark edemediği şey, Mahmud ile Yezida'nın kavuşamama ama ümitsizce de olsa direnme öyküsü üzerinden ortaya koyulur: mutlak olan değişimdir ve mevcut düzenin bozulması değil, ısrarla sürdürülmeye çalışılmasıdır sorun olan.

“Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde boynunda Mahmud'un Dilek Ağacı'na bağladığı yeşil murat mendiliyle Yezida'nın Dilek Ağacı ile kendisini “dairelemesi” ve orada ölümü beklemesi, onun Mahmud için tuttuğu yastan veya intihar eyleminden çok daha fazlasıdır. Bu hem bir temsil hem de bir mücadele, başka bir deyişle bir mücadelenin temsidir. Yezida'nın performansının bir “performans” olmasının ve bir etki yaratmasının önkoşulu bir seyirci kitlesi önünde gerçekleşmesidir. Annesi Raşa onu ölümden kurtarmak, dokuz ağabeyi ise törelere karşı geldiği için onu öldürmek niyetiyle onun çizdiği daireyi silmesini ister ve beklerler. Ezidi kadınlar da Yezida'nın etrafında ağıt yakıp Yezida'nın o ana kadar yaşadıklarını hikâye ederek hem seyirci hem oyuncu olarak performansa dahil olurlar. Ezidi kadınların koro şeklinde ağıt yakıp köylülerin tepkisini dillendirmesi sahne üzerinde daha canlı bir atmosfer yaratılmasını sağlar. Yezida'nın hâli sadece kendi köyünü değil, Mahmud'un köyünü de etkiler ve Mahmud'un annesi Eyşan da onu görmeye gelir. Eyşan'ın Yezida'yı görmek için Ezidi köyüne gelmesi ve Ezidilerce kabul edilmesi, Yezida'nın başkaldırısının somut sonucudur. Bununla birlikte Yezida'nın bu performansı bireyleşme olarak okunabilir. *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyun kişilerini birey olarak tanımlamamız zordur çünkü kişilerin kendilerini

gerçekleştirmelerine, iradelerini kullanıp bireyselleşmelerine izin verilmez. Mahmud ile Yezida ise âdet edinilmiş, kanıksanmış olanın dışına çıkar, kendi iradeleriyle hareket ederler ve Yezida'nın kendini "dairelemesi" bir mücadelenin temsiline dönüşür. Oyunun sonunda sadece Yezida'nın ya da Mahmud'un üzerine değil, sahne üzerindeki herkesin üzerine inen kefen; öldürülenin ve öldürenin bir ya da birkaç kişiden ibaret olmadığına, ölümden ve yaşanan acılardan tüm toplumun sorumlu olduğuna dair bir göstergedir.

Mahmud ile Yezida'nın kurmaca dünyası farklı toplumsal işlevleri olan birden fazla performansı içermekle birlikte bunlar tiyatro sahnesindeki illüzyonu kırmadan canlandırılır. Oysa *Taziye*'nin daha ilk sahnesinden itibaren oyunda klasik benzetmeci bir anlatı biçimi olmayacağını anlarız. Sahne üzerindeki birden fazla zaman, mekân, birbiriyle iletişimde olmayan, farklı düzlemlere ait oyun kişileriyle ve sahnenin plastik etmenlerinin temsili kullanımıyla henüz başlangıçta oyunun oyun olduğuna işaret edilmektedir. *Taziye*, ön oyun, birinci bölüm, ara oyun ve "mahkeme sahnesi", "ifa sahnesi" ile "taziyeler" kısımlarından oluşan ikinci bölümden meydana gelir. Her bir bölümde farklı bir oyun içinde oyun izleriz. Tiyatro metnindeki ilk açıklama şöyledir: "Bir düş, bir sanrı gibi yarı ışıklandırılmış, belirsiz bir mekânın ve zamanın soyutlamalarıyla oynanmalıdır bu sahne." (*Mezopotamya Üçlemesi* 103). İlk olarak Şerho Ağa'nın üç oğlu birer ellerinde tabanca taşıyarak, diğer elleriyle bir kefeni sürükleyerek girerler bu soyut sahneye. *Mahmud ile Yezida*'nın sonunda sahnenin üzerine inen kefen, *Taziye*'de kefenin yanı sıra bir kadının üzerinde doğum yaptığı çarşaf, bir beşik, üzerinde cenaze namazı kılınan bir seccade, yeni evlilerin çarşafı, ergenliğe geçiş töreninde kullanılan bir çadır ve yine yeniden kefen olur.

*Taziye*⁵ bir kan davasının, ölüme yazgılı olmanın, herkesin hem katil hem maktul olduğu bir toplumsal yapının hikâyesidir. Oyunda sahnede görmediğimiz ancak adlarını işittiğimiz Şerho ve Rüso Ağalar kan davası güden iki ailenin reisidir. Rüso Ağa'nın oğlu Bedirhan Ağa, Şerho Ağa'nın kızı Fasla Kadın'ı kendi düğününden kaçırmıştır. Bedirhan'ın annesi Kevsa Ana'nın Dilek Ağacı'na bağladığı adak çaputlarına, kestiği kurbanlara rağmen Fasla Kadın ile Bedirhan Ağa'nın oğlu Heja dünyaya gelmiştir. Bedirhan Ağa kendi kasrında Şerho Ağa'nın üç oğlu tarafından öldürülmüştür. Şimdi onun intikamının

⁵ Metin And taziyenin İslam'daki tek dram türü olarak nitelendirilebileceğini söyler. Ay takvimine göre "Muharrem" ilk ay, "Âşûre" bu ayın onuncu günü ve "Ta'ziye" ise Muharrem ve Âşûre ile ilgili söylencelerin ve ritüellerin bir araya geldiği, ekseninde Kerbela olayında İmam Hüseyin'in şehit edilmesi nedeniyle acı çekerek yas tutulması olan bir dramdır (And, *Ritüelden Drama* 33-39; 93). Mungan'ın oyununda bu konu işlenmemekle birlikte, taziye yine bir çeşit performans olarak karşımıza çıkar. Metin And'ın çalışmasındaki tiyatronun kökenine ve taziyenin teatrallğine dair tartışmalar bu makalenin kapsamı dışında kalmaktadır dolayısıyla burada sadece *Taziye* oyunu özelinde ne çeşit performanslardan söz edilebileceği üzerinde durulacaktır.

alınması gerekmektedir ve Fasla'nın Bedirhan'ı öldürsün diye kardeşlerini gizlice kasra aldığına inanılmaktadır. Bu temel bilgiler oyunun birinci kısmında tamamlansa da ön oyunda ağıtçılar ile tüfekliler de dahil olmak üzere tüm oyun kişileri sahnededir ve yaşananları hikâye edip geçmişten kesitler canlandırırlar. Dolayısıyla henüz ön oyunda kan davası nedeniyle yıllardır bitmeyen, yeni bir ölümle devam eden lanetler, ağıtlar ve taziyelerle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Ağıtçılar ve Kevsa Ana, Fasla'nın hamile kalmaması, Fasla ve Bedirhan arasındaki sevdanın yok olması için verilen çabaları dillendirirken Bedirhan Ağa sevdiği kadından bir oğul arzusunu dile getirmekte, Fasla Kadın Heja'yı doğurduğu anı canlandırmaktadır. Bu sahnede hem doğumu kutsayan ritüeller hem de Fasla Kadın'ın hamile kalmaması için yapılan ritüeller temsili olarak gösterilir. Ön oyunun sonunda kendi doğumunu müjdeleyen ve kara yazgısını bildiren Heja, sözleriyle oyunun açık olan iletisini pekiştirir ve prolepsis yaparak babasının kaderinin bir benzerini yaşayacağını söyler. Yani kan davasını sürdürme sırası artık ona gelmiştir.

HEJA. Doğduğum günü bilmiyem. Daha sonraki günler de hatırımda değildir. Bildiklerimin hepsi de ölüme dair. Hatırıma düşen yalnızca ölüm korkusu. Ben daha el kadar uşakken ölümün ninnisini ezber ettim. Şimdiyse karanlıktayım. Anam kimdir? Babam kim? Kim, kimi öldürür? Kim, kimin katilidir? Hiçbir sualime ışık düşürmez ne bildiklerim, ne gördüklerim. Ne, ne zaman olmuştu? Ne, neden önce? Zaman dediğimiz nedir ki? Maksat hükmetmektir; Hükmetmekse, öldürmek gücünde. Hangi ana, oğlunu kurban eder? Hangi oğul, anasının canına cellat olur? Ağalık-atalık hukukunda kim, kimin cânına ferman çıkarır, bilinmez? Şimdiyse karanlıktayım. Babamın suretini kuşanmaya geldim. Acılarım, kahırlarımla bileyeceğim zulmümü. Zulmüm yazgınıza yoldaş olsun! (*Mezopotamya Üçlemesi* 110-111)

Aslıhan Ünlü, *Taziye*'nin “törenin girdabına doğan, bundan çıkmayı akıllarına bile getirmeyen kahramanların . . .” öyküsü olduğunu söyler (*Merkeze Dönmek* 79). Aslında bu yorum her üç oyun için de yapılabilir. Ayşegül Yüksel de *Geyikler Lanetler*'de insanların bilinmez ve kaçınılmaz sandığı yazgılarını aslında kendilerinin biçimlendirdiklerini ve kendilerini yazgıya kurban ettiklerini belirtir (“Bir Mezopotamya Destanı” 225). Araştırmacıların tespit ettikleri bu iletiler, oyunlarda gündelik hayatın teatralliğine işaret edilerek ortaya koyulur. Heja'nın “babasının suretini kuşanması” bir restore davranıştır; Heja sadece babasının değil, ondan önceki nesillerin de üstlendikleri rolü üstlenmektedir. Sadece Heja'nın değil, Fasla'ya lanetler okuyan, oğlunu ondan ayırmaya çalışan Kevsa Ana'nın da, kendisine verilen hükmü sessizce kabul eden Fasla Kadın'ın da rol yaptıklarının kısmen farkında olduklarını iddia etmek mümkündür. Her

biri toplumdaki herkes tarafından izlenmekte, yargılanmakta olduğunu bilir. Törelere, ritüeller toplumsal birer işlevi olan, görev hâline gelmiş “oyun”lardır bu dünyada. Söz konusu kişiler de görevlerini yerine getirirler.

Birinci bölümde ön oyundakine benzer bir şekilde, bir performans biçimi olarak hikâyeye anlatıcılığı devam eder. Ağıtçılar ve Kevsa Ana, Fasla ve Bedirhan’ın o güne kadar yaşadıklarını dillendirirler. Bu süreçte Fasla Kadın’ın yargılanmasına geçilmeden önce kocasının yasını tutmasına, taziye ritüelini gerçekleştirmesine izin verilmektedir. Yine bu bölümde geçmişten sahneler canlandırılarak Kevsa Ana’nın Fasla’ya olan kin ve öfkesi, Bedirhan’ın kan davasına dair huzursuzluğu, Fasla ve Bedirhan’ın birbirlerine olan aşkı ortaya koyulur. Böylece *Taziye*’nin konu edindiği sosyal dramının hatları iyice belirginleşir. Bedirhan Fasla’yı düğünden kaçırmakla törelere göre davranmış ancak ona âşık olup onunla evlenip düşmanının kanını taşıyan bir oğul sahibi olarak törelere karşı gelmiştir. Bedirhan’ın bir ihlaldir. Krizin çözülmesi Bedirhan’ın, ardından Fasla’nın öldürülmesiyle gerçekleştirilmeye çalışılır çünkü söz konusu kurmaca dünyada törelerin kriz çözme yöntemi budur.

Birinci bölümde geçmişin canlandırıldığı sahnelerden biri gündelik hayat performanslarına farklı bir örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Oyunda geçmişten bir sahne olarak Heja’nın erkeklik ayini yer alır. Bedirhan ovanın ortasında bir çadırın önünde oğlu Heja’ya topraklarını ve bu topraklara hükmetmenin ne demek olduğunu anlatır. Toprağı artık makineler işlediği için Bedirhan ve dolayısıyla Heja’nın iş gücüne olan ihtiyacı azalmıştır ancak güvenlikleri için köylülere hâlâ muhtaçtırlar. Baba oğul arasındaki bu kısacık diyalog bile *Mahmud ile Yezida*’da olduğu gibi geçimlerini topraktan sağlayanların hayatlarındaki değişimin kapıda olduğunu gösterir. Yine de ayin gerçekleşir: “Heja mavzeri alır. Öper, başına koyar. Sonra omzuna asar. Mavzeri saran kanlı poşiyi başına çatar.” (*Mezopotamya Üçlemesi* 128). Kevsa Ana’ya görünen Kara Rüso’nun Hayaleti halkın içinde bulunduğu karanlığı resmederken bu ayinin aslında ne anlama geldiğini de ortaya koyar:

KARA RÜSO’NUN HAYALETİ. Kasrın duvarları açıyor kara peçesini. Bir hayaldir yaşadığımız zati. Öldürmek göz kırpmı, ölmek de. Lakin yaşayan nedir, bizden geriye kalan ne? Elden ele dolaşan bir kehribar tesbih, bir kanlı mavzerin pervasız tetiği, bir can, bir can daha, bir can daha... Ya yaşayan nedir Kevsa? Oğlumza miras bıraktığımız ve de ondan oğluna kalan? Baki olan nedir?

Ben öldüm. Sizi zulmünüze bırakıyorum. Öldürmek bir kez töre oldu mu, bir tek budur yaşayan. Ama tetikle, ama kelamla, ama usul usul, ama bin yıllık ölçerin terkisine verip intikam şeytanlarını...

Ben öldüm. Lakin bu duvarlar gayri zehir yeşilidir Kevsa. Bu duvarların zehir yeşili kınası parlayacak bir vakit daha güneşin altında.

Yeni bir kurbanın kanı alınana dek.

Sonra kan yuyacak bütün duvarları. Ve bir zaman sonra her şey durulacak.
(. . .) (*Mezopotamya Üçlemesi* 135)

Taziye'de üzerinde durulması gereken başka bir unsur da oyun kişilerini canlandıran oyuncuların başka bir role daha büründükleri ara oyundur. Anlatıcının sunuşuyla başlayan ara oyunda İsmail'in Allah'ın buyruğu doğrultusunda babası İbrahim tarafından kurban edilmesini izleriz. Karanlığın içinden gelen sesler, gökten koç inmediğini haykırırken dinler tarihindeki aksine İsmail, babasının kılıç darbesiyle ölür ve kalabalık haykırır: "Gökten koç inmedi!" (*Mezopotamya Üçlemesi* 138). Yazar sahnenin başında, İbrahim'i Bedirhan Ağa'yı; Hacer'i Fasla Kadın'ı ve İsmail'i Heja'yı oynayan oyuncunun oynaması gerektiğine dair bir not düşmüştür. Bu sahnede hem her şeyin bir oyundan ibaret olduğu hem de ölümcül eylemlerin töreye mahkum insanlarca doğal bir sürecin parçasıymış gibi sorgulanmadan tekrar tekrar gerçekleştirildiği, bu sefer başka bir temsili durum üzerinden gösterilir.

Fasla Kadın'ın yargılanması ve mahkemenin sonunda çıkan karar üzerine oğlu Heja tarafından öldürülmesi ve yasının tutulması sürecinin "mahkeme", "ifa" ve "taziye" olmak üzere her üç aşaması hem başlı başına hem de birbirlerini tamamlayan birer performans olarak düşünülebilir. Bunların hepsi bir ya da iki kişi ile değil, kolektif olarak gerçekleştirilen, seyirci önünde yapılan ve seyirci önünde anlam kazanan eylemlerdir. Fasla Kadın sözde yargılanmakta, aslında yargısız infaz edilmektedir. Mahkeme ve ifa sahnesi töreye uygun bir adalet arayışı değil, Fasla'nın yaşadıklarının herkese ibret olması, korku salması, ihlalleri önlemesi için tertiplenen bir performanstır. *Taziye*'de korku atmosferi içinde eylemsizlik üzerinden eyleme geçmenin gerekliliğine işaret edilir. Heja her ne kadar verilen karara, annesinin katili olmaya itiraz etse de isyanını eyleme dökmeyiz. Oyunun sonunda annesinin yasını tutmakta olan Heja, annesinin yüzünü örten kefeni kaldırdığında babasının yüzüyle karşılaşır. Herkes katil herkes maktuldür bir kez daha. Sahne kararmadan önce son ışık kefeninin üzerine düşer ve bu kefen *Geyikler Lanetler*'in ilk sahnesinde de karşımıza çıkar.

"Oyun" olarak adlandırılan yedi bölüm, gezici tiyatro topluluklarının oyun arabalarının sahneye geldiği altı ara oyun, bir ön deyiş ve bir son deyişten oluşan *Geyikler Lanetler*'in ön deyişinde, üzerinde oyundaki tüm kişilerin suretlerini, mekânları ve olayları gösteren resimlerin bulunduğu dev bir bez perde oyun alanının önünde yer alır. Yazar bu perde ile ilgili şöyle bir not düşmüştür: "Oyunun ilk ve son cümlesi gibi durmaktadır." (*Mezopotamya Üçlemesi* 157). Bu bez perde, *Mahmud ile Yezida* ve *Taziye*'de gördüğümüz kefeni çağırıştırır çünkü bu oyunda da herkes ölüme yazgılıdır. Sadece öldüklerinde değil, hayatları boyunca da kefene sarılırlar. *Geyikler Lanetler*, bu perdenin önünde Anlatıcı'nın oyun hakkında açıklamalar içeren tiradıyla başlar:

ANLATICI.

.....
 İşte size seyirlik bir hikâye!
 Öyle bir hikâye ki,
 Geyikleri ve Lanetleri anlatır;
 Kaldırın geyikleri, kaldırın lanetleri
 Geriye hayatımız kalır.

.....
 Her oyun bir yazgıdır.
 Herkes oyununda kendi yazgısını oynar; Ya da oyunu onun yazgısı olur,
 diyelim.

.....
 Gerçeğin üzerinden çok zaman geçince, o gerçek efsunlanır.

.....
 E, peki gerçek nedir? diyeceksiniz. Olan bitendir, diyelim.
 Neye göre olan? neye göre biten? dersanız,
 O zaman buyrun seyredelim (*Mezopotamya Üçlemesi* 157-159).

Öncelikle açık biçim⁶ bir oyun ile karşı karşıya olduğumuzu anlarız, kapalı biçimde sahne ve seyirci arasında olduğu düşünülen hayali duvar daha ilk anda yerle bir edilmiştir. Anlatıcının doğrudan seyircilere hitap etmesi, dev beyaz perde aracılığıyla her şeyin bir temsilden ibaret olduğunun gösterilmesi yabancılaştırmayı sağlar. Anlatıcı bu tiradında gerçeğin göreceliğine, gerçek ile düşün ya da temsilin birbirinden kesin bir çizgiyle ayıramayacağına, insanların kendi yazdıkları ve oynadıkları oyunları kontrolleri dışında bir yazgıymış gibi algıladıklarına gönderme yapar. Belirli bir zamana özgü bir hikâyenin değil, evrensel bir hikâyenin anlatılacağını ima eder. Bu oyunda daha belirgin hâle gelen evrensellik iddiası kuşkusuz *Mahmud ile Yezida* ve *Taziye*'de de vardır. Oyunlarda her ne kadar belirli bir coğrafyanın insanlarının hikâyesi anlatılıyor gibi görünse de zaman ve mekân hiçbir zaman tam anlamıyla somut değildir ve her üç oyunun temelinde de gündelik hayattaki performans, oyunların, rol yapmanın insanların hayatlarını nasıl şekillendirdiği sorunsalı vardır. *Geyikler Lanetler*'in "Cam Kâse" başlıklı ilk oyun arabaları bölümünde Anlatıcı'nın oyun

⁶ Açık biçim/oyun ve kapalı biçim/oyun: "Başlıca iki oyun biçimi. (. . .) Açık Biçim, göstermecî tiyatronun, Aristotelesci-olmayan tiyatronun, epik tiyatronun, yanılsamacı-olmayan tiyatronun biçimidir. Kapalı Biçim ise, benzetmecî tiyatronun, Aristotelesci-tiyatronun, dramatik tiyatronun, yanılsamacı tiyatronun biçimidir. (. . .) Açık Biçim, oyun kişisi (birey) ile oyun yapısı (dış dünya; olaylar dizisi, oyun konusu, oyun teması, oyun dili) arasındaki bütüncül birliği dışlarken, Kapalı Biçim, tam tersine, oyun kişisi (birey) ile oyun yapısı (dış dünya) arasında bütüncül birliğe dayanır." (Çalışlar 5).

arabaları hakkında verdiği bilgiyle oyun içinde oyun kavramına yeni bir boyut eklenir.

ANLATICI. Eskiden, çok eskiden meydanlara, avlulara, büyük kasırlara, konaklara süslü tenteler içinde oyun arabaları gelirdi.

.....

Aşiretlerin ve kavimlerin geçmişlerini, geleceklerini oynar giderlerdi.

Tarihten gelir ve meçhule giderlerdi.

Yazgının dönemeçlerinde oynarlardı oyunlarını.

Zamanları karıştırarak zamanları bulurlardı.

Oyunları karıştırarak oyunları bulurlardı.

Oyuncuları oynadıkları kişilere çok, ama çok benzerlerdi.

.....

Bizim hatırladıklarımızı başka türlü yaşar;

Bizim yaşadıklarımızı başka türlü hatırlarlardı.

..... (Mezopotamya Üçlemesi 173)

Burada tarif edilen âdeta restore davranışın özelliğidir. Oyun arabalarının kendilerine özgü ritüelleri yani Anlatıcı'nın açıkladığı şekilde bir tür performe etme biçimi vardır. Oyun arabalarıyla gezici tiyatrocuların sergiledikleri oyunlardaki insanların da kendilerine özgü ritüelleri vardır. Tüm bu ritüeller, hatırlama ve tarihi ele alma biçimleri orijinal bir gerçeğe değil, Schechner'in deyişiyle "subjunctive" bir kaynağa dayanır. Restore davranış her seferinde birebir aynı şekilde tekrar etmez, düzeltilmeye açıktır. Restore davranışın bu özelliğiyle ilişkili bir diğer özelliği, kaynaklarının ya da orijinal/ilk hâlinin çoğu zaman tespit edilemez olmasıdır. Ritüellerde de tiyatrodan restore davranış çoğunlukla güvenilir kaynaklarla doğrulanabilir tarihsel bir geçmişin değil, aslında hiç yaşanmamış bir geçmişin restorasyonudur. Yani Schechner'in terimleriyle "indicative" değil, "subjunctive" bir kaynağa dayanır. Tekrarlar ya da provalar sürecinde seçimler yapılarak bir gelecek ya da yeni bir sistem oluşturulurken geçmiş, sözde orijinal kaynak da istenildiği, hayal edildiği şekilde var edilebilir (Schechner 37-39). Ne var ki *Geyikler Lanetler*'de tekrar tekrar insanların, performansın değiştirme, dönüştürme, hayalleri gerçek kılma ve özgürlük yaratma gücünün tam anlamıyla ayırdına varamadıkları ifade edilir. Bu güçten yararlanarak büyülerle geyikten insan yapıp, geçmiş zamanı yeniden yaşayabilseler bile bunları hep alışılmış toplumsal düzenlerini devam ettirmek üzere, sosyal dramaları törelerin öngördüğü kalıplaşmış yöntemlerle çözmek için kullanırlar.

Ön deyişteki dev perdenin bir küçük modeli oyun arabalarının üzerinde yer almaktadır. Bu bez perdede araba içerisinde oynanacak oyunun sahneleri canlandırılmış ve oyuncuların sureti resmedilmiştir. Oyun arabaları sahnelerindeki durum ve olaylar ana hikâyeden ve karakterlerden bağımsız

değildir, “oyun” bölümleri gibi hikâyenin birer parçasını içerirler. *Geyikler Lanetler*’de bir ailenin dört kuşağının doğanın ve törenin kurallarına karşı gelmeleri nedeniyle peşlerine takılan lanetle boğuşması zamanda ileri gidiş ve geriye dönüşlerle anlatılır. Bu oyunda diğer iki oyundan farklı olarak oyunun şimdinden söz etmek mümkün değildir. *Taziye*’nin ön oyununda sahne üzerinde farklı zamanların yan yana akmasını sağlayan biçim bu oyunun geneline yayılır; farklı zamanlara ait karakterler, aynı karakterlerin farklı yaşlardaki hâlleri kimi zaman yan yana gelip birbirleriyle iletişime geçerler. Örneğin, Bakır elinden tuttuğu çocukluğu ile sahneye gelerek kendi hikâyesini doğrudan seyirciye anlatır. Cudana, Nâsır ile Süveyda’nın evliliğine karar verirken kendini gelecekte bir sahnenin içinde, onların oğulları Sıdar’ın sünnet düğününde bulur. Yetişkin Kasım ve Nâsır’ın dizlerinde kendilerinin on beş yaşındaki hâlleri oturur. Ayrıca oyunda doğüstü olaylara, efsuncuların insanlar üzerinde somut izler bırakan büyülerine tanıklık ederiz. Lanetlerin devam etmesine aracılık eden İntikam Cinleri ise müzik, dans ve koro etmenlerini oyuna katarlar. Cinler ilk bakışta kötülüğün kaynağı gibi görünse de aslında insanların kendi iradeleriyle yaptıkları seçimlerin olumsuz sonuçlarını göstermekten öte bir yaptırım gücüne sahip değildirler ve zaman zaman anlatıcı işlevini görürler. Öte yandan *Taziye*’de olduğu gibi bu oyunda da yanısama kırılır ancak ayrıntılı dekor, ışık ve ses tasarımı, karakterlerin duygularını gerekçeli bir şekilde yaşamaları ve yansımalarıyla seyirciyi de içine alacak bir atmosfer yaratılmaya çalışılır. Örneğin, birinci bölümde yazar, ayak sesleri, zincir şakırtıları, açılıp kapanan kapıların sesleri ve açılan her kapının ardından gelen yoğun ve göz kamaştırıcı ışık ile sahne üzerinde görünmeyen ama karakterlerin, içinden geçerek geldikleri mekânları bile seyircinin gözünde canlandırmasını, oyun kişilerinin gördüğü karabasanı görmüş gibi olmasını ister.

Sözü edilen tüm bu öğelerden yararlanılarak ortaya çıkarılan oyundaki en çarpıcı gündelik hayat performanslarından biri, ailenin birinci kuşağı olan Kureyşa ve aşiretin başı Hazer Bey’in, oğulları Mustafa’nın doğum günü ve erginliğe adım atma törenini de içeren onun geyiğe olan aşkına çözüm bulmak için yapılan ritüeldir. Mustafa’nın bir geyiğe âşık olup yemeden içmeden kesilmesiyle ortaya çıkan sosyal dramayı çözebilmek için efsuncular her şeyin başına dönülüp Mustafa’nın ava çıktığı ilk günün yansılanması gerektiğine karar verirler. Burada restore davranışın özelliğinden yararlanarak olayları düzeltme çabası görürüz. Efsuncuların yönetimiyle gerçekleştirilen bu ritüelin içinde Mustafa’nın on beşinci yaş gününü, ilk tıraşını ve ilk geyik avını kapsayan, köylülerin de hem oyuncu hem seyirci olarak dahil olduğu erginliğe girme ayini başlı başına bir performanstır. Bu performansa eklenilen diğer bir ritüelvari performans ise Mustafa’nın avlaması gereken geyiğe âşık olduğu anın yeniden canlandırılmasıyla geçmişe dönülerek o geyiğin bir kadına, Cudana’ya dönüştürülmesidir. Efsuncular yaptıklarının bir oyun tertip etmek olduğunu ve oyunun gerçeğin yerine geçebileceğini söylerler:

BAŞEFSUNCU. Hayatın yerini tutan bir oyun. Düpedüz bir oyun işte. Şu bildiğimiz oyunlardan. Bilerek oynadıklarımızdan; Oyun olduğunu unuttuklarımızdan, oyun olduğunu hatırlamadıklarımızdan. Oyunun, büyüyle buluştuğu o saydam sırdan.

Öyle bir oyun ki, tıpkı hayat gibi.

Avı, ava çıktığı günü yeniden yansılayacağız. Her şey yeni baştan başlayacak. Öyle bir yeri gelecek ki oyunun, öyle bir yeri gelecek ki...

EFSUNCULAR. Oyun gerçek olacak, büyü hayat olacak, geyik kadın olacak.

BAŞEFSUNCU. Oyun yeri açılsın!

EFSUNCULAR. Yazgı yolu açılsın! (*Mezopotamya Üçlemesi* 181)

Bu büyülü oyun müzik ve dans unsurlarını içerir, ritim ve hareketlerin senkronizasyonu ile katılımcıları transa sokar. Söz konusu performans biçiminin en önemli özelliği ise bir etki yaratabilmesi için katılımcılarının yaptıkları şeye inanmaları gerekmesidir. İnsanlar bunun sadece bir “oyun” olduğunu bilseler bile ritüelin amacını yerine getirebilmesi için oyun gerçekmiş gibi yaparlar. Tüm ritüellerde görülen bu inanç, hayali gerçeğe çevirmeye en azından katılımcıları buna ikna ederek onların hayatla baş etmelerini kolaylaştırmaya yarar. Efsuncuların yönettiği oyunda köylüler ellerindeki yeşil dallarla ağaçları temsil ederler ve bir orman meydana getirirler. Hazer Bey havaya ateş ederek oğlunun doğum gününü kutlar. Berber, Mustafa’nın ilk tıraşını yaparken yanağını biraz kanatır ki Mustafa kan kokusunu alsın. Ardından Mustafa silahlandırılır ve köylüler yapay boynuzlarla, gözlerinde yuvarlak aynalarla geyik dansı yapar, Mustafa’yı ilk avına uğurlarlar. Efsuncular Mustafa’nın tıraşında kullanılan kanlı kumaşı efsunlayıp geyiğin başına koyarlar ve dualar, danslar eşliğinde Cudana hayat bulur. İlk bakışta sosyal drama çözülmüş, her şey yoluna girmiş gibi görünür ancak krizleri çözmek için yapılan her ritüel lanetin devam etmesinden başka bir işe yaramaz. Hazer Bey zamanında babasına baş kaldırmış, geleneği bozarak yerleşik hayata geçmiş, geyiklerin ormanına kasır yaptırmış, başka bir aşiretten olan Kureyşa ile evlenmiş ve böylece lanet başlamıştır. Bir türlü çocuğu olmayan Kureyşa, ölmek için Hazer Bey’in avladığı ilk geyiğin kanını içmiş, ölmek yerine geyiğe âşık olacak olan bir oğlan doğurmuştur. Bir geyikle evlenen Mustafa’nın da bir türlü çocuğu olmayınca “gözlerinde geyikliği yaşayan” (*Mezopotamya Üçlemesi* 250) Cudana için bir efsun gerekir bu sefer. Falcılığıyla ün salmış İnsan Başlı Yılan, Cudana’dan oyuna inandığının sözünü aldıktan sonra ona düş gördürüp onun düşüne girer. Bu sayede çözümü bulur. Cudana geyik gözlerinden feragat edecek böylece iki oğlu olacaktır. Bu sefer efsuncular Cudana için bir ayin gerçekleştirir ve onun gözlerini alıp ona iki oğlunu, Kasım ve Nâsir’ı verirler. Bu ikinci çözüm arayışı ve ayin de kesin çözüm olmaz, aksine bu iki çocuğun doğuşu yeni bir sosyal dramayı ortaya çıkarır çünkü bu çocuklar ileride birbirlerinin düşmanı olacaklardır.

Kasım ve Nâsır'ın düellosu başka bir “oyun içinde oyun” olarak karşımıza çıkar. Kasım köyden çıkıp yedi yıl geri dönmeyince karısı Sûveyda Nâsır ile evlendirilmiştir. Öldü sanılan Kasım, Sûveyda ve Nâsır'ın oğlu Sidar'ın sünnet düğününde geri döner. Kasım'ın geri dönmesi bir sosyal dramayı ortaya çıkarır ve krizin çözülmesi için bu sefer ölümcül bir oyun oynanır. Mustafa'nın ilk av töreni gibi bu da tüm topluluğun hem seyirci hem de oyuncu olarak dahil oldukları bir performanstır. Bu bölümde sahnede, daha sonra tiyatro sahnesi olarak kullanılmak üzere tahta bir platform bulunmaktadır. Sidar sünnet tahtı ile sahneye taşınır. Oyun arabaları tahta platformun etrafında yerlerini alırlar. Köylüler, davetliler, hokkabazlar, cambazlar, sihirbazlarla doludur sünnet düğününün yapılacağı alan. Müzik çalmakta, dans edilmekte, halay çekilmektedir. Sünnet bir gündelik hayat performansı olarak karşımıza çıkarken, sahne üzerine bir sahne yerleştirilmiş olması “oyun içinde oyun” vurgusunu artırır. Kasım o gün çıkagelince, aşiretin iki reisi veya bir kadının iki kocası olamayacağı için aşiretin ileri gelenleri, Kasım ve Nâsır'ın ikisinden biri ölene kadar savaşması gerektiğine karar verirler. Bu ritüelin bir gereği olarak insanlar ellerini kanata kanata yere bir “hak dairesi” çizerler. Kolektif olarak daire çizme ve kan dökme eylemi bile acı ve ölümden toplumsal kanunların sorumlu olduğunu aşikâr eder. Siyahlar içinde, yüzleri siyah peçe ile örtülü Kasım ile Nâsır heyecanlı ve izlediklerinden zevk alan kalabalığın önünde hançerle dövüşürler. Bu korkunç düello halk için seyirlik bir eğlence, sadece bir “oyun”dur âdetâ. Son deyişte “Oysa o zamanlar, her şeyi bir oyun sanıyordum, sünnet şenliklerinde yer alan bir oyun; amcamın öldürülüşü bile heyecanlı bir oyundu; sonra, çok sonra onların birer oyun olmadığını acıyla ve hayal kırıklığıyla öğrendim. Şimdiyse yeniden her şeyin bir oyun olduğunu anlayacak yaştayım.” (*Mezopotamya Üçlemesi* 323) diyen Sidar *Mezopotamya Üçlemesi*'nde oyunlarla yaşama gerçeğinin tam anlamıyla bilincinde olan tek kişi gibidir. Üçlemedeki her oyun, davranışları fark yaratabilecek değişiklikleri dikkate almadan restore etmenin, tarihi olduğu gibi tekrar etmenin, yeni sorunlara eski ve kanlı çözümlerle yaklaşmanın faydasızlığını ortaya koyar. Bunun yanı sıra insanın kendi kendini hapsedtiği oyunları özgürleşmek için kullanabileceğini gösterir. Seçenekleri çoğaltıp hayalleri destekleyen değil, arzuları dizginleyen ve görev hâline gelmiş olan oyunların alternatifleri üzerine düşündürür.

4 Sonuç

Mezopotamya Üçlemesi'nde insanların toplumsal yaşamı var etmek ve toplumsal bir düzen kurup sürdürebilmek ve hepsinden önemlisi ölüm kavramını anlamlandırmak, bununla baş edebilmek ve yaşamı yeni nesillerle sürdürebilmek için belirli ritüeller üretip devam ettirdiklerini görürüz. Bireyleşmenin henüz görülmediği, her şeyin kolektif olarak gerçekleştirildiği, bireyin düşüncesinin

değil toplumun yargısının belirleyici olduğu bir dünyada biri öldüğü zaman herkesin elinin kana bulanmış olduğu ortaya koyulur. Öte yandan töreleri sürdürmek için yapılan ritüeller de bir çeşit performanstır ve performansı gerçekleştiren, insanın bedeni ve iradesidir. Dolayısıyla hiçbir şey mutlak ya da değişmez değildir ancak insanlar kendilerini bu izlenime fazlaca kaptırmışlardır. *Mezopotamya Üçlemesi*'nin önemi ve farklılığı bu iletiyi, çeşitli ritüellerden oluşan gündelik hayat performanslarını oyun içinde oyun olarak tiyatro sahnesine taşıyarak, kimi zaman doğrudan gösterip kimi zaman sadece ima ederek, insanların sorgulamadan sürdükleri rollere, kendi hayatlarının oyuncusu ve seyircisi olduklarına dikkat çekerek ortaya koymasındır. Üçlemedeki oyunlar arasında hem konu hem de biçim bakımında bir süreklilik söz konusudur. Her yeni oyunda yabancılaştırma etmeni güçlendirilmiş, gündelik hayat performansları ve oyun içinde oyun yapısının örnekleri çeşitlendirilmiştir.

Kaynaklar

- Akdenizli Çelenk, Zerrin. *1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları*. 1999. Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi. *Ulusal Tez Merkezi*.
- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. 4. baskı, İletişim Yayınları, 2010.
- . *Ritüelden Drama: Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*. 3. baskı, YKY, 2012.
- Bell, Catherine. "Constructing Ritual." *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press, 1992, ss. 19-46.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Carlson, Marvin. *Performans – Eleştirel Bir Giriş*. Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- Çelenk, Semih. *Kalemde Sahnede: 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. Cilt: 3, YGS Yayınları, 2003.
- Demir, Fethi. *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. Mitos-Boyut Yayınları, 2016.
- Gürani Arslan, Nur. "Efsaneden Günümüz Edebiyatına: Geyikler ve Lanetleri." *Geyik Kitabı*, editörler: Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir, Kitabevi, 2013, ss. 189-208.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. baskı, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, editörler: Minou Arjomand ve Ramona Mosse, çeviren: Minou Arjomand, Routledge, 2014.
- Mungan, Murathan. *Cenk Hikâyeleri*. 4. baskı, Metis Yayınları, 1997, ss. 123-166.
- . *Mezopotamya Üçlemesi: Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Nutku, Özdemir. "1980 Sonrası Tiyatro." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt: 15, İletişim Yayınları, 1996, ss.1396-1406.

- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sezer, M. Abdülbasit. *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*. Maya Akademi, 2010.
- Şener, Sevda. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- . "Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına Geyikler Lanetler." *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı 9, Tiyatro Yapım Yayıncılık, Mayıs 1999, ss. 28-30, www.issuu.com/bilmiyore/docs/1999_91_9626. Erişim tarihi: 29 Şubat 2020.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, 1992.
- . *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, 1988.
- Ünlü, Aslıhan. *Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman / Mekân Algısı*. Mitos-Boyut Yayınları, 2009.
- . *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Aşina Kitaplar, 2006.
- Yüksel, Ayşegül. "Bir Mezopotamya Destanı: 'Geyikler Lanetler'." *Sahnedeki İzdüşümler 1975-2000*. Mitos-Boyut Yayınları, 2000, ss. 224-227.
- . *Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar Uzun Yolda Bir Mola*. Cumhuriyet Kitapları, 2011.

Authors' Biographies

Nazmi Ağıl Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu, master ve doktora çalışmalarını aynı bölümde tamamladı. İngiliz Edebiyatı'ndan Beowulf, Sir Gawain ve Yeşil Şövalye ile Canterbury Hikayeleri'nin de aralarında bulunduğu birçok temel yapıtı dilimize kazandırdı. 1998 yılında Boşanma Dosyası'yla Yunus Nadi Şiir Ödülü'nü kazanan Ağıl'ın Yağmura Bunca Düşkün adını taşıyan toplu şiirleri 2014 yılında okurla buluştu. Kendisi halen Koç Üniversitesi İngiliz Dili ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. İngiliz, Amerikan ve Türk Edebiyatına dair makalelerinin yanı sıra, Ekfrasis: Görsel Sanatın Sözlü Tasviri adlı akademik kitabı 2015 yılında Simurg Yayınevi tarafından okura sunulmuştur. Son zamanlarda çocuk edebiyatına da eğilen Ağıl'ın bu alanda yayınlanmış 1 ve yayınlanmayı bekleyen iki çalışması vardır.

Fatih Aşan lisans derecesini TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Hukuk bölümünden, yüksek lisans derecesini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünden aldı. Şu anda Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde doktora programına devam etmektedir. Aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmakta ve "Lives in Turkish: A Bibliography of Biography in Ottoman-Turkish Literary System (1800-2020)" adlı BAP projesinin ekibinde yer almaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda telif haklarının gelişimi, 19. yüzyılda edebi üretimin sosyo-ekonomik dinamikleri, yazarlığın meslekleşme süreci ve edebi kültür tarihi akademik ilgi alanları arasındadır.

Arif Can Topçuoğlu lisans, yüksek lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden aldı. Şu anda yine aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak doktora öğrenimine devam etmektedir. "Ahmet Mithat'ın Hasan Mellâh ve Zeyl-i Hasan Mellâh Romanlarında Dizisellik, Etki ve Uyarlama" başlıklı tezinde Türkçe romanın ortaya çıkışında tefrika mantığını ve etkilenme biçimlerini inceledi. Bu bağlamda erken dönem Türkçe edebiyat, dizisellik, popüler kültür, romanın ortaya çıkışı ve edebi kültür tarihi akademik ilgi alanları arasındadır.

Başak Demirhan received her B.A. (2002) from Boğaziçi University, English Literature Department, her M.A. (2004) and PhD (2010) degrees from Rice University, English Department. During her PhD program she also completed the Graduate Certificate Program in the Study of Women, Gender, and Sexualities. Since 2010 she has been working as a faculty member at the Western Languages and Literatures Department at Boğaziçi University. Her main areas of interest are the Victorian period, the long eighteenth century, feminism and genre theory, literature and medicine. After completing her PhD dissertation on

the illness and nursing narratives in Victorian diaries and novels, she worked on the writings of Harriet Martineau and Henry Mayhew. She teaches courses on the eighteenth-century, Romantic, and Victorian literature as well as feminism and gender theory.

Catherine MacMillan is an Associate Professor at the Department of English Language and Literature in Yeditepe University (Istanbul). She obtained her PhD (in European Studies) from Marmara University in 2008. In addition to literature, her research interests include Turkey/EU relations and populism in the EU, particularly from a discourse perspective.

Sevgin Özer lisansını Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Ana Sanat Dalı'nda tamamladı. Yüksek lisansını Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümü'nde "Tiyatro Sahnesinde Toplumsal Düzen Tahayyülü: Şemsettin Sâmî'nin Tiyatro Oyunları Üzerine Türsel ve Tematik Bir İnceleme" başlıklı teziyle bitirdi. Şu anda Boğaziçi Üniversitesi'nde aynı bölümde doktoraasına devam etmekte ve araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Arif Tapan lisansını Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili & Edebiyatı bölümünde, yüksek lisansını İstanbul Şehir Üniversitesi Cultural Studies programında tamamladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili & Edebiyatı bölümünde doktora programına devam etmektedir ve aynı bölümde araştırma görevlisidir. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatları, özellikle de Ermeni harfli Türkçe metinler üzerine çalışmaktadır.

Hasan Turgut 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Yüksek lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümünde tamamladı. Varlık, Kitap-lık, şerhh, Monograf Journal, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları gibi dergilerde eleştirileri yayımlandı. Sevim Burak ve Leyla Erbil hakkındaki derleme kitaplarda makaleleri bulunuyor. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümünde doktora öğrencisi. Bunun yanında altı yıldır bir devlet okulunda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yapıyor.