

KÜLTÜREL MİRAS AKTARIMINDA TİYATRO SANATINDAN YARARLANMANIN ÖRNEĞİ OLARAK “BİR NEFES DEDE KORKUT” OYUNU*

**An Example for the Use of Theatre Art In Transmision of Cultural Heritage: The
Play “Bir Nefes Dede Korkut”**

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Rumeysa Meliha GÜNAY*****

ÖZ

Kültürel mirasın sonraki kuşaklara aktarımı için çeşitli yol ve yöntemler mevcuttur. Bunlardan biri de çağdaş sanatardan yararlanmaktır. Dede Korkut kültür mirasının UNESCO tarafından İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydedilmesinden sonra bu konudaki dikkatler yoğunlaşmıştır. Devlet Tiyatroları oyuncular tarafından sahnelenen Bir Nefes Dede Korkut adlı oyun, bu dikkatin uygulamaya konulmuş ilk örneklerinden biridir. Prömiyeri 13 Mart 2019 tarihinde gerçekleştirilen oyun, Türkiye’de ve Türkiye dışında onlarca kez sahnelenmiş ve çeşitli ödüller kazanmıştır. Bu çalışmada Devlet Tiyatroları İstanbul Müdürlüğü kadrosundaki oyuncuların 20-21-22 Şubat 2020 tarihlerinde Erzurum Devlet Tiyatroları Sahnesinde sergiledikleri oyun incelenecektir. Oyunun tekstinin yayımlanmamış olması değerlendirmeleri güçleştirse de oyunun birkaç kez dikkatli bir biçimde seyredilmesi ile bu güçlük aşılmıştır. Bir oyunun seyircisine sunulduktan sonra tam anlamıyla gerçekleşmiş bir sanatsal eylem olduğu dikkate alındığında böyle bir incelemenin daha kavrayıcı olacağı açıktır. Oyunda Dede Korkut Kitabı’nın yüzyıllar öncesinde ortaya koyduğu iyilik, barış ve erdem mesajları çağdaş sahneleme tekniğinin imkânlarıyla seyirciye sunulmuştur. Oyun, içerik açısından olduğu kadar teknik açıdan da gelenekten yararlanmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunu oluşturan ve yüzlerce yıl Türk insanının dramatik gösterim ihtiyacını karşılayan karagöz, ortaoyunu, meddahlık, köy seyirlik oyunları, kukla ve tuluatın başlıca esin kaynağı olarak değerlendirildiği oyunda çağdaş sahneleme teknikleri de kullanılarak geleneğin geleceğe taşınması çabası sergilenmiştir. Göstermecî tiyatro tekniği ile dekorun, kostümün, aksesuarın, hatta oyuncunun en aza indirildiği oyunda bir anlatıcının sunumu eşliğinde Dede Korkut Kitabı’nda yer alan anlatılardan üçü sahnelenmiştir. Orijinal eserde Dirse Han Oğlu Boğaç Han, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul ve Basat’ın Tepegözü Öldürdüğü boy olarak yer alan bu anlatılar oyunda bir anlatıcı aracılığıyla seyirciye aktarılmış, anlatı sırasındaki olaylar, oyun içindeki oyunlarla canlandırılmıştır. Bir Nefes Dede Korkut’ta bu dünyanın geçici olduğu, insanın buraya bir misafir olarak geldiği, kısa bir süre sonra buradan ayrılacağı düşüncesi vurgulanır. Geçici olan bu dünyada kalıcı olanın iyilik olduğu, insanın peşinde koşması gereken öncelikli değerın erdem olduğu ifade edilir. Korkut Ata’nın yüzlerce yıl öncesinde teşekkül eden ve yazıya aktarılan düşüncelerinin özünde de bu anlayış yatar. Bu nedenle oyun, esin kaynağı olan eserin tıpkısı olmamakla beraber onun yozlaştırılmış bir yansıması da değildir. Oyunun sergilendiği sahne de bu anlayış doğrultusunda düzenlenmiştir. Yer küreyi anımsatacak tarzda bir daire hâlinde düzenlenen sahnenin değişmeyen aksesuarı arasında bir kırmızı iplik yumağı ve sekiz adet uzun çubuk bulunmaktadır. İplik yumağının çözülmesi, sarılması, oyuncuların boynuna dolandırılması, oyunun tematik yaklaşımının somut göstergesi olarak varlığını korur. Yaklaşık bir buçuk metre uzunluğundaki çubuklar ise sahnedeki birçok dekoratif unsuru göstermeye yarar. Oyunda ışık ve efekt faktörlerinden etkili bir biçimde yararlanılmıştır. Dans ve müziğin yoğunluğu seyirciyi sahneye bağlayan önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler

Kültürel miras, Dede Korkut Kitabı, tiyatro, Bir Nefes Dede Korkut, devlet tiyatroları.

* Geliş tarihi: 7 Nisan 2020 - Kabul tarihi: 7 Eylül 2020

Düzgün, Dilaver; Günay, Rumeysa Meliha. “Kültürel Miras Aktarımında Tiyatro Sanatından Yararlanmanın Örneği Olarak “Bir Nefes Dede Korkut” Oyunu” *Milli Folklor* 127 (Güz 2020): 101-112

** Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Erzurum/Türkiye, dilaverduzgun@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7865-232X

*** Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Doktora Öğrencisi, Erzurum/Türkiye, rumeysagunay36@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9563-1053

ABSTRACT

There are various ways and methods for transmitting cultural heritage to the next generations. One of them is to take advantage of contemporary arts. After Dede Korkut's cultural heritage was inscribed by UNESCO on the List of Intangible Cultural Heritage of Humanity, attention on this matter intensified. The play "Bir Nefes Dede Korkut", staged by the actors of the Turkish State Theatres, is one of the first examples of this attention. The play's premiere was held on March 13, 2019 in İstanbul and the play was performed outside of Turkey dozens of times and has won several awards. In this study, the play performed by the actors of the İstanbul State Theatres on February 20-22, 2020 in Erzurum will be examined. The text of the game has not been published, therefore, the game has been watched several times. The difficulty arising from the absence of the text was thus overcome. Although the non-published text of the game makes it difficult to evaluate, this difficulty has been overcome by watching the game carefully several times. It is clear that such a review will be more useful, given that it is an artistic act that has taken place literally after being presented to the audience of a game. The messages of goodness, peace and virtue revealed by the Book of Dede Korkut centuries ago were presented to the audience with the possibilities of contemporary performing arts in this play. Types of folk theater used in terms of technique and content are as follows: Karagöz, orta oyunu, meddah, village plays, puppetry tradition and tuluat. In addition, contemporary performing arts techniques have been used. Three of the narratives in the Book of Dede Korkut staged by presentational theater technique. For this reason, there are a small number of decorations and costume accessories in the game. The narratives "Dirse Han Oğlu Boğaç Han", "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" and "Basat'ın Tepegözü Öldürmesi" were conveyed to the audience through a narrator, and the events were animated with the games in the game during the narration. In "Bir Nefes Dede Korkut", the idea that this world is temporary and that a person will leave here shortly after arriving as a guest is emphasized. It is stated that what is permanent in this world, which is temporary, is goodness and that the priority value that people must pursue is virtue. This was Korkut Ata's message hundreds of years ago. The stage where the game is exhibited is also organized in line with this understanding. Organized in a circle reminiscent of the earth globe, the scene's constant accessory is a red ball of yarn and eight long sticks. The bars, about one and a half meters long, serve to show many decorative elements on the stage. Light and effect factors have been used effectively in the game. The intensity of dance and music draws attention as an important element that connects the audience to the stage.

Key Words

Cultural heritage, The Book of Dede Korkut, theater, Bir Nefes Dede Korkut, state theatres.

Giriş

Kültürel mirasını sonraki kuşaklara aktaramayan, böylece başka kültürlerin etkisi altına girerek değerlerinden uzaklaşan milletlerin huzurlu bir toplum inşa etmede başarılı olamayacağı gerçeği sadece Türkiye'nin değil, bütün dünyanın gündemindeki bir konu hâline gelmiştir. Kültürel miras aktarımı öncelikle bir zihniyet, sonra icraat meselesidir.

Bir milletin hayatında var olan kültürel unsurların yüzlerce yıl değişmeden devam etmesini beklemek elbette yanlıştır. Gelenek bir yandan varlığını korumaya devam ederken bir yandan da günün şartlarına göre kendi içinde değişimini sürdürür. Böylece kuşaktan kuşağa geçer. Yapılması gereken, referansı kendi kültürel unsurlarımızdan alarak günün ihtiyaçlarına göre yeniye şekillendirmektir.

Türk kültür tarihinin şaheserlerinden olan *Dede Korkut Kitabı*'nın, diliyle, üslubu, mesajıyla çağımız insanının referans kaynaklarından biri olması beklenirken ne yazık ki bu konuda bilim insanlarının, sanatçıların, eğitimcilerin gereken hassasiyeti göstermekte yetersiz kaldıklarını belirtmek gerekir. Dede Korkut geleneği içinde yer alan unsurların günümüzde Türkçe konuşan insanların imaj dünyasında yeterince yer almayışından, gündelik hayat içinde bir telmih aracı olmayışından ve bu unsurların günlük konuşma dilinde göndermelere konu olmayışından haklı olarak yakınan Öcal Oğuz'un örneklendirdiği gibi toplumsal cinsiyet eşitliğini anlatmak veya kadın kahramanlığına örnek vermek için neden Selcan Hatun ve Banı Çiçek adı geçmez? Kocasını ölümden kurtulsun diye canını vermeye hazır eşten bahsederken neden Deli Dumrul'un eşi hatırlanmaz? An-

nesini ve aile namusunu korumak için canını vermeye hazır olan Uruz, Baba-oğul çatışmasında evlat erdemini ortaya koyan Boğaç neden hatırlanmaz? (Oğuz 2019: 127) Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür ve çözüm önerisi bellidir: Bu kültürel unsurları millet hafızasında yaşatabilmek için bunların bilimin, sanatın, eğitimin esin kaynakları arasında yer almasını sağlamak gerekir. Elbette kendi döneminin şartlarından günümüz yaşam ve düşünüş tarzına uyarlanarak yapılması hâlinde beklenen sonuç elde edilebilecektir. Bu anlamda takdire şayan adımlar elbette atılmıştır ama küresel kültüre kazandırılan, bir bakıma dayatılan imaj dünyasının, önüne gelen her türlü millî değeri ezip geçtiği çağımızda bu adımlar cılız kalmaktadır. Barış Manço'nun çağdaş müzik formlarıyla günümüz insanına hitap ederken çok sayıda kültürel unsurun yanında Dede Korkut geleneğine de başvurması bu olumlu adımlar arasında anılmalıdır.¹

Türkiye'de konusunu *Dede Korkut Kitabı*'ndan alan tiyatro eserlerinin ilki 1933 yılında yazılmıştır.² Doksan yıla yaklaşan süreçte bu konuda yayımlanan oyun sayısı 20'yi geçmez. Neşredilen oyunların bir kısmında *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan hikâyelerden sadece biri kaynak olarak alınmış, bir kısmında ise birden fazla hikâye bu amaçla değerlendirilmiştir. Aynı oyunda en çok hikâyenin referans alındığı eser Turan Oflazoğlu'nun *Korkut Ata*'sıdır.³ Türkiye dışındaki bu türden yayımlar da ayrı bir araştırmayı gerektirecek hacimdedir. Yayını gerçekleştirmiş tiyatro eserlerinin sayısının beklenenden az olmasına karşılık sahnelenen oyun sayısının son yıllarda giderek arttığı görülmektedir. Tahmin edilebileceği gibi bunun öncelikli sebebi, *Dede Korkut Kitabı*'nın aslına uygun çeşitli neşirlerinin mevcudiyetidir. Profesyonel sanatçılar, amatörler, hevesliler çoğu kez bu eserde yer alan anlatıları sahneye uyarlayarak seyirci karşısına çıkmayı amaçlamış, ortaya çıkan teksti yayımlama ihtiyacı duymamışlardır.

Teksti yayımlanmayan ama son bir yıl içinde onlarca kez sahnelenen *Bir Nefes Dede Korkut* adlı oyun İstanbul Devlet Tiyatrosu sanatçılarından Gökçe Kurt Elitez tarafından sahneye uyarlanmıştır. Oyunu derleyen, uyarlayan ve yöneten Elitez, Dede Korkut mirasının 28 Kasım 2018 tarihinde UNESCO tarafından İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydedilmesinden sonra Kültür Bakanlığının Devlet Tiyatrolarından bu konuda bir proje istediğini, böylece oyunun serüveninin başladığını ifade etmektedir (https://www.youtube.com/watch?v=3_JNg66fkcg).

Prömiyeri 13 Mart 2019 tarihinde gerçekleştirilen oyun Türkiye'de ve Türkiye dışında birçok kez sahnelenmiştir. Yurt dışında ilk olarak Tataristan'da "*Arkadaşım Türkiye*" projesi kapsamında sahnelenen oyun, Kırgızistan'da düzenlenen "*7. Art Ordo Uluslararası Tiyatro Festivali*"nde en iyi üçüncü oyun, Kazakistan "*1. Uluslararası Abish Alemi Tiyatro Festivali*"nde ise en iyi performans ödüllerine layık görülmüştür (https://www.youtube.com/watch?v=3_JNg66fkcg).

Bu çalışma, 20-21-22 Şubat 2020 tarihlerinde Erzurum Devlet Tiyatrosu sahnesinde sergilenen oyundan hareketle ortaya konulmuştur. Böyle bir incelemede tekstin bulunmasının getireceği zorluklardan söz edilebilir. Ancak, her oyunun sahnelenip seyirciyle bulunduğu zaman tamamlanmış bir sanatsal eylem özelliği kazandığı dikkate alınırsa oyun metninden bağımsız, sadece seyredilen oyun üzerinde yapılan incelemenin daha kavrayıcı bir niteliğe sahip olacağı, tiyatro sanatının etkisini ve var oluş nedenini açıklamaya daha geniş bir biçimde katkı sağlayacağı muhakkaktır.

I. Biçim Yönünden Bir Nefes Dede Korkut

A. Oyun Tekniği ve Kişileştirme

Oyun başlamadan önce perde açıktır ve sahnede oyunun tüm oyuncularını hareketsiz beklemektedirler. Bu canlı heykellerin bekleyişi 10 dakika kadar sürer. Oyun saati geldiğinde oyuncular heykel görüntüsünden ağır ağır sıyrılarak hareket etmeye başlar, ağır adımlarla ilerler ve daha sonra konaklamak için dururlar. Böylece oyun, bir göç sahnesiyle başlamış olur. Dört oyuncu hep beraber konakladıkları yeri, dünü ve bugünü, yolculuklarını kutsamak için ritüellerini gerçekleştirerek şaman danslarını yaparlar. Şaman ayinini hatırlatan bir ritüelden yavaş yavaş Anadolu danslarına geçilir. Oldukça uzun süren müzik eşliğindeki dansın ardından anlatıcı, seyirciyi seslenir ve oyun başlar. Bu arada şaman davulu oyuncular arasında elden ele geçer.

Bütün bunlarla seyirci önce çağlar öncesine götürülüyor. Göçebe yaşam tarzından yerleşik hayata geçiş hızlı bir sunumla ortaya konuluyor. Şaman kostümlerinin bir kısmından sıyrılan anlatıcı, anlatıya başlarken tandır yakan, hamur yoğuran, ekmeği pişiren bir hanımdır artık.

Bir Dede Korkut anlatısının sahnelendiği oyunda Korkut Ata'nın veya bir hikâyeci ozanın anlatıcı olması beklenirken oyunun tek kadın oyuncusu bu görevi yerine getirmek üzere masal anası kimliği ile seyircinin karşısına çıkmıştır. Böyle bir rol üstlenmede yönetmenin, anlatıları masal türüne daha yakın görmesinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen ve anlatıcı Gökçe Kurt Elitez, bu konumunu gerekçelendirmek için şöyle bir argümana başvurur: “Dede Korkut’u da bir ana doğurdu. Eğer o ana kalbiyle ona masal anlatmasaydı (...) Dede Korkut’u öyle büyütmeseydi Dede Korkut bizi var etmezdi. Hanenin içerisinde hatun, aşını yaparken, ekmeğini yoğururken, masallar anlattı. O masallar insanların hakikatini ortaya çıkardı. Bizim yolculuğumuz da öyle başladı” (https://www.youtube.com/watch?v=3_JNg66fkcg).

Oyunun tamamında aktif olarak varlığını gösteren anlatıcının “*söz, hayat, varlık, yokluk, keder, çile, zafer, adalet, erdem*” gibi tüm insanlığı kuşatan mesaj niteliğindeki sözler ve “*kendini bil, anla, fark et, var ol, yok ol*” telkinleriyle yaptığı giriş, seyircinin dikkatini sahneye yoğunlaştırmayı başarması bakımından dikkate değerdir. “*İnsan anlatıldığını mı yaşar, yaşadığını mı anlatır?*” sorusu da salt bir seyir yerine, seyredilecekleri düşünmeye, anlamlandırmaya ve fark etmeye yönlendiren, amaca uygun bir giriş mahiyetindedir.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul ve Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi anlatılarının sahnelendiği oyunda “oyun içinde oyun” tekniği kullanılmıştır. Birbirinden bağımsız bu üç oyun arasındaki geçişler iç oyunlar aracılığıyla sağlanmaktadır. Anlatıcının sürdürdüğü oyun içinde anlatılanların sergilendiği çok sayıda oyun mevcuttur. Ayrıca asıl oyun arasında sunulan ve bir kısmı canlandırmaya dayanan danslar da oyun içindeki oyunun başka bir boyutunu ortaya koyar. Dirse Han'ın oğlunun ad alabilmesi için kahramanlık göstermesi gerekir. Bu noktada Dirse Han'ın oğlunun diğer çocuklarla birlikte meydana oyun oynadığı esnada karşısına çıkan boğayla mücadelesini anlatan bir iç oyun hazırlanır. Böylelikle asıl oyundaki anlatıda yer alan ad verme olayı, iç oyundaki canlandırma ile sunulur.

Baş döndürücü bir hızla sunulan oyun içindeki oyunlar da kendi içinde çeşitlilik gösterir. Asıl anlatıcının oyununda yer alan Korkut Ata anlatısı, onun ardından gelen iç oyun, sonra tekrar asıl anlatıcının devreye girmesi. Bu zincirin halkaları birbirine bağlandıkça

seyirci bütün varlığıyla sahnenin büyümlü ortamına tanık olmaktadır. Bir yandan anlatı sü-rerken o anlatıya konu olan kişinin veya kişilerin sözsüz canlandırmaları ise oyun içinde oyunun bir başka çeşidini ortaya koyar. Bütün bunların arasına yerleştirilen danslarla bir-likte iç oyun-dış oyun-iç oyun-dış oyun tekniğinin sıkça tekrarlandığı bir sahne gösterisi gerçekleşir.

Oyun içinde oyun tekniğinin bir başka yansıması da oyuncuların bir kısmının zaman zaman sahnede seyirci olarak rol almalarıdır. “Oyun kişilerinin seyirci konumuna düş-tüğü” (Erkek 1999: 5) bu iç seyirci uygulaması oyun boyunca varlığını korur. Oyun bo-yunca oyuncuların sahnede kaldıkları ve iç seyirci olarak rollerini beklemedikleri görülür. Örneğin, *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* anlatısının sahnelendiği oyunda baba ile oğul karşı karşıya gelirken diğer oyuncular onları seyreden iç seyirci konumundadır. Aynı şekilde Deli Dumrul oyununda Azrail ile Deli Dumrul’un karşılaştığı esnada diğer oyuncular olayların dışında kalan birer iç seyircidirler. Bunların yanı sıra iç oyun olarak değerkendirilen dansların diğer oyuncular tarafından seyredilmesi de yine oyun içinde oyunun iç seyircisine işaretir. Asıl oyundan iç oyuna yapılan geçişlerde anlatıcının bir açıklama yapmayarak bu geçişi oyunculuk yeteneğiyle aktarması kayda değer bir başka husustur. Roller ve oyunlar arasında oyun estetiğini bozacak sert geçişlerin olmaması, dramaturji ve rejî kadar etkili olan oyunculuk yeteneğinin bir sonucudur.

Oyunda Deli Dumrul’un canının bağışlanması için kendi canının yerine başka bir can istenir. Bu noktada seyirciyi de kapsayan bir iç oyuna geçilir. Sahne dekorunda kul-lanılan kırmızı bir iplik yumağının oyuncular ve ön sıralardaki seyirciler arasında dolaş-tırılarak Deli Dumrul’un içinde bulunduğu çıkmazın anlatıldığı bu iç oyun kendi içinde ayrı bir üsluba sahiptir. Deli Dumrul’un gördüğü herkesten can istediği iç oyundan, eşinin kendisine canını vereceğinin ifade edilmesiyle asıl oyuna dönüş yapılır.

Oyunda üç ayrı anlatının varlığı dikkate alındığında bunun bir zincirleme anlatı ol-duğu iddia edilebilir. Çünkü “aynı oyun içinde birden fazla öykünün yan yana sıralan-ması” biçiminde tanımlanan (Er 1998: 28) zincirleme anlatı, bu oyunda Boğaç Han, Deli Dumrul, Tepegöz anlatılarının peş peşe sırlanmasıyla gerçekleşir. Ancak, anlatıcının, olayı oyunun başından sonuna kadar bir öykü bütünlüğü içinde sunması, bu üç anlatıyı oyun içindeki oyunlar hâline getirmiştir.

Anlatıcının aynı zamanda anlatılan olayların kişisi olarak rol değiştirmesi tekniği geleneksel Türk tiyatrosundan beslendiği kadar çağdaş tiyatrodaki etkili bir teknik olan açık biçimden de yararlandığını göstermektedir. Bir başka ifadeyle oyun, meddahlık sanatı-nın anlatı üslubundan, Pişekâr’ın ortaoyunundaki yönetici-oyuncu konumundan, Kara-göz’deki gölge tekniğinden, tuluattaki söz serbestliğinden, köy seyirlik oyunlarının de-koru, kostümü en aza indiren yaklaşımından beslenmekle kalmamış, çağdaş tiyatrodaki öne çıkan göstermecî anlayışla bütünlüğe apayrı bir sahneleme örneğiyle seyircinin karşı-sına çıkmıştır.

Anlatıcı ile birlikte toplam dört oyuncunun bulunduğu, oyun içinde oyunun böyle-sine yoğun olduğu oyunda rol içinde rol de kaçınılmaz hâle gelmektedir. Örneğin, Boğaç Han oyununda seyirciye olayların aktarımını sağlayan anlatıcı, gerektiğinde Dirse Han’ın eşini canlandırır ve ona öğütler vermeye başlar. Deli Dumrul bölümünde ise anlatıcı, ola-yın akışına göre önce Deli Dumrul’un annesini, sonra eşini canlandırır. Bunlar yapılırken kostüm değişikliğine gidilmez. Benzetmenin değil, göstermenin esas alındığı oyunda se-yirci bunu yadırgamaz. Anlatıcı kadın, Basat’ın Tepegöz’ü Öldürmesi bölümünde ise önce peri kızı, sonra Tepegöz’den yakınan kadın olarak seyircinin karşısına çıkar. Sonra

tekrar peri kızdır anlatıcı. Oyunda yalnızca anlatıcı değil, diğer oyuncular da birden fazla rolden role girer. Oyunun girişinde şaman olarak ortaya çıkan oyuncu, yeri geldiğinde Bayındır Han'ın davetine katılan Dirse Han'ın kırk yiğidinden biri veya otağın bekçisidir. Aynı şekilde Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi oyununda Basat'a "*Oğul sen insansın, gel insanlarla yaşa.*" öğüdü veren, kahramana ad koyan Dede Korkut'u canlandıran oyuncu, az sonra Basat olarak karşımıza çıkar. Başlangıçta Basat olan oyuncu ise oyunun sonuna doğru Tepegöz rolünü üstlenir.

Oyunda başvurulan bir başka oyunculuk tekniği de "anlatı eşliğinde sözsüz canlandırma"dır. Dirse Han'ın davette karşılaştığı onur kırıcı durumun sonrasında toydan ayrılıp eşinin yanına gitmesi, anlatıcının öyküsü eşliğinde Dirse Han'ın sözsüz canlandırması ile gerçekleştirilir. Sonra anlatıcı birden Dirse Han'ın eşini canlandırır ve karşısındaki Dirse Han'la konuşmaya başlar.

Anlatılarda geçen büyük tablo sahneleri dahi az sayıdaki oyuncu kadrosu ile kurulmuş bir sahneleme tekniği ile sunulmaktadır. Bir anlatıcı ve diğer üç oyuncunun yer aldığı sahnede anlatıcı da dâhil olmak üzere her birinin aynı oyun içinde farklı karakterlere bürünmesi dirayetli bir rejî ile güçlü bir oyunculuğu gerektirmektedir. Bu sergileme biçimi seyirciyi daima uyanık tutuyor. Ancak bu hızlı geçişler, olay örgüsünü bilmeyen seyircinin olayları takibini de güçleştiriyor doğrusu.

Oyunda anlatıcı daima ipi elinde tutandır. O öylesine etkin ve sahneye hâkimdir ki bütün bir dekor ve dört kişilik oyuncu kadrosu içinde bazen sadece anlatıcının varlığı hissedilir. Onun müsaade ettiği ölçüde ve biçimde diğer oyuncular oyuna girerler ve çıkarlar. Oyundan çıksalar da hep sahnededirler.

Dirse Han'ın çocuğu dünyaya geldikten sonra Dede Korkut araya girer, Davul ve ritmik hareketler eşliğinde "At ayağı külüg olur, ozan dili çevik olur." klişe ifadelerini seslendirir. Sonra sözü tekrar asıl anlatıcı alır. Dirse Han öyküsünün sonunda kadın anlatıcının ifade ettiği soylama niteliğindeki sözler yine Dede Korkut tarafından tekrar edilir.

Anlatının bir yerinde kırk namert yiğidin Boğaç Han aleyhindeki plan için bir araya geldiği anlatıldığında sahnedeki dört oyuncu bir araya gelerek toplanma ve plan kurma sahnesini oluştururlar.

Dede Korkut Kitabı'ndaki "tip"lerin oyunda "karakter"e doğru evrildiği görülüyor. Oyunun yazarı, daha doğrusu derleyip uyarlayarak yöneteni, yüzyıllar öncesinin olaylarını ve kişilerini günümüz insanına anlatmanın en uygun yolu olarak bunu görmüş olmalıdır.

B. Dekor ve Aksesuar

Sahnede sabit bir dekor ve bu dekora hizmet eden aksesuar kullanılmıştır. Daire biçiminde tasarlanan sahnenin iki yanındaki panolarda eski çağlara ait damgalar, duvar yazıları, kaya resimleri; güneş, ateş, göz, geyik sembolleri yer alıyor. Seyircinin tam karşısındaki panoda ise bir daire çizilmiş. Yer küre, devran, felek gibi telmihlere açık bir düzenleme. Çemberin içi kırmızı iplikle sarmalanmış. Sahnenin sağ tarafında yarı tandır yarı fırın görüntüsüne sahip bir dekor unsuru, oyunun sonuna kadar değişmeyen tek nesne. Sabit dekora oyunun akışına göre kullanım yeri ve işlevi değişen, geleneksel Türk yaşamını ve zevkini temsil eden elek, ibrik, kilim, gibi aksesuar da eşlik ediyor.

Sahneye hâkim olan daire görünümünün zamansızlığı, sonsuzluğu, daimî bir akış ve döngüyü, bir yolculuğu temsil etmek amacıyla tercih edildiği anlaşılmaktadır. Oyunun tamamında bir devir anlayışının öne çıktığı görülmektedir. İnsanoğlu bir misafirdir bu dünyada. Sürekli hareket hâlidir. Yolcuların bir süre konaklayıp zamanı geldiğinde

ayrıldıkları hana benzeyen dünyayı vurgulamak için Dünya'yı temsil eden daire, canlılığı ve devamlılığı simgeleyen kırmızı bir iplikte çevrelenmiş, böylelikle başı ve sonu belli olmayan bu yolculukta insanoğlunun kazanç ve kayıpları, iniş ve çıkışları yansıtılmaya çalışılmıştır. Bir başka ifadeyle anlatıcının oyun boyunca vurguladığı devamlılık ve yolculuk kavramları, dekor ile somutlaştırılmıştır.

Sahne tasarımı, benzetme amacının güdülmediği, seyircinin ufkunu genişletmeye imkân tanıyacak bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Oyunda dekor ve aksesuarın bire bir kullanılmadığı, anlatılmak istenenin varmış gibi yapıldığı göstermecî biçime uygun bir sahne tasarımı mevcuttur. Örneğin, Bayındır Han'ın davetinde bahsi geçen ak, kızıl ve kara otağı temsil eden herhangi bir dekoratif unsura yer verilmemiş, uzun çubuklarla otağların varlığına işaret edilmiştir. Benzer durum Deli Dumrul'un kuru çay üzerinde kurduğu köprü'nün tasvirinde de görülür. Aynı çubuklar ve kırmızı bir iplik kullanılarak bir köprü izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Bu çubukların, oyunun en fazla kullanılan aksesuar unsuru olduğunu da belirtmek gerekir. Kimi zaman otağ, kimi zaman ok ve yay, bazen de köprü, at ve ateş yerine kullanılan bu çubuklar, oyundaki bazı bölümlerde gerilimi artırmak amacıyla efekt unsuru olarak da önemli bir işleve sahiptir.

Oyunun büyük bir bölümünde sahnede kalan bir başka aksesuar da iplik yumağıdır. Öykünün başladığı yerde iplik yumağını alıp sarmaya başlayan anlatıcı, Boğaç Han anlatısının sonunda tekrar iplik yumağını eline alır ve ipliği çözmeyi, sarmayı sürdürür. Yani anlatıcı, gerektiğinde yumağı çözen, gerektiğinde toplayıp sarmalayandır. İkinci öykü Deli Dumrul başlarken iplik yumağı daha işlevsel bir hâle gelir. Anlatıcı önce üç oyuncuyu iplikte çevreleyerek bir üçgen oluşturur. Kaderin ağını nasıl ördüğünü gösterircesine ipliği bir o yana bir bu yana dolaştırır. Sonra sahneden iner ve ipliğin bir ucunu da seyircilere tutturur. Deli Dumrul öyküsü bittiğinde tekrar ipliği sarar ve sahnenin ortasına koyar.

C. Işık ve Efekt

Bir Nefes Dede Korkut'un sahnelenmesinde ortaya çıkan başarının büyük ölçüde ışık ve efektlere borçlu olduğunu belirtmek gerekir. Yüzlerce yıl önce ortaya konulan, döneminin sosyal şartlarını yansıttığı kadar bazı olağanüstülükleri ve masal unsurlarını da bünyesinde barındıran anlatıları günümüz seyircisine sunarken ışığın ve efekt unsurunun etkili bir biçimde oyuna sokulması isabetli olmuştur.

Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü sahnede karşı panodaki daire üzerine yapılan ışıklandırma Tepegöz ve Basat'ın mücadelesini, fiziksel özelliklerini ve sahip oldukları gücü seyirciye yansıtması bakımından önemlidir. Işıklandırma aracılığıyla Tepegöz gibi bir devin karşısına Basat daha küçük boyutlarda konumlandırılmıştır. Burada amaç Basat'ın Tepegöz gibi bir devin çizmesine girebilecek boyutlarda olmasına rağmen zekâsı ve gücü sayesinde onu alt edebilmesini seyirciye aktarmaktır. Sözlü ifadelerle zayıf kalabilecek bir anlatı, başarılı bir sahneleme tekniğiyle somutlaştırılmıştır. Işık ve gölge unsurları böylesine canlı ve hareketli bir biçimde kullanılmasa bir masal yarattığı olan Tepegöz ile insanüstü bir güce sahip olan Basat'ın mücadelesi sahnede nasıl canlandırılabilirdi?

Oyunda ışık tasarımının güçlü olması hâlinde seyirciyi sahnenin büyüsel ortamına sokmanın ne kadar kolaylaştığı *Bir Nefes Dede Korkut*'ta bariz bir biçimde görülmüştür. Işık, sahnenin olmazsa olmazıdır demek belki fazla iddialı bir yaklaşım sayılabilir ama ışığın doğru kullanıldığı oyunda sahne sanatının seyirci üzerindeki büyüsel etkisinin kat kat arttığı rahatlıkla söylenebilir.

D. Kostüm

Oyunun anlatıcısı başlangıçta kadın şaman görüntüsü ile sahnede yer alır. Bu görüntüyü sağlamak üzere başına geyik boynuzu yerleştirmiş, eline bir asa almıştır. Sonra yavaş yavaş bu görünümünden sıyrılıp gündelik ev işleriyle uğraşan bir masal anası olarak belirlenlik kazanır. Eteğinin üzerine geçirdiği önlüğü, yeleği, saç aksesuarıyla genel anlamda temsil ettiği anne ve eş karakterine uygun bir kadın tipini dikkatlere sunmaktadır.

Oyunda bey olarak karşımıza çıkan oyuncuların kostüm bakımından tam anlamıyla uyumlu ve donanımlı olmadığı görülür. Reji bunu bilinçli olarak böyle tasarlamıştır. Benzetme kaygısı söz konusu değildir. Zaten oyunun akışı içinde her bir karakteri canlandırırken kostüm değişikliğine imkân yoktur. Çünkü sürekli akan, birbirine süratle eklenen olaylar zinciri ve bu zincirin halkalarında ortaya çıkan birden fazla karakter söz konusudur. Bu sürekliliği sağlamanın en akılcı yolu abartılı kostümlerden kaçınmaktır.

E. Müzik ve Dans

Müzik, şaman davulu ile başlıyor, ardından ağız kopuzuna, uda, meye geçiliyor. Oyunun mantalitesine uygun olarak burada da göçebe yaşam tarzından yerleşik hayata geçişin yansıtılması amaçlanıyor.

Oyunda müzik unsuru daha çok duygu ve olay geçişlerini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Olay akışı sırasında özellikle şan kopuzdan yararlanılmış, diğer tarihsel enstrümanlar da yer yer gerilimi, dramatik bir sahnenin yoğunluğunu artırmak veya olaylar arası geçişi sağlamak amacıyla hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Örneğin, Dirse Han ile oğlunun av sırasında karşı karşıya geldiği sahnede müzik, gerilimi artırmak ve işitsel bir boşluğu doldurmak amacıyla kullanılır. Oyunda yer alan çeşitli enstrümanların hangi ölçüte göre seçildiği bilinmemekle beraber başlangıç eylemi olarak değerlendirilebilecek şaman dansına eşlik eden şaman davulunun oyun boyunca yer yer kullanıldığı gözlemlenmiştir. *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* anlatısının sonundaki

*Onlar da bu dünyaya geldi geçti
Kervan gibi konu göçtü
Onları da ecel aldı yel gizledi
Fâni dünya yine kaldı*

ifadelerinin ve anlatılardaki soylamaların kopuz eşliğinde verilmesi, oyundaki tekdüzeliği kırma noktasında müziğin üstlendiği rolü açıklar niteliktedir. Ancak bu şiirsel ifadelerin yeterli olmadığı belirtilmelidir. Anlatılarda duygu geçişlerinin, psikolojik tasvirlerin, diyalogların aktarımında kullanılan bu şiirsel ifadelerin oyunun estetik doygunluğu bakımından daha fazla olması beklenirdi. Oyunun başında seyirciyi oyuna hazırlamak, dikkati sahne üzerinde yoğunlaştırmak amacıyla kullanılan müzik, oyunun sonunda seyirciyi yine ortak bir paydada buluşturmayı amaçlamıştır. Seyircinin alkışlarla ezgiye eşlik etmesinden de belirlenen amaca ulaşıldığı görülmektedir.

Danslar kimi zaman bir savaş sahnesinin temsilinde kimi zaman karakterin içinde bulunduğu duygu değişiminin estetik biçimde aktarımında kullanılmakta, aradan belli bir zamanın geçtiğinin ifade edildiği sırasında da kahramanın dansıyla geçen süre eş zamanlı olarak sunulmaktadır.

II. İçerik Yönünden Bir Nefes Dede Korkut

Oyunun başlangıcındaki ilk sözler, hayat içinde insanoğlunun yaşadıklarının özeti gibidir. Bu sözler için Korkut Ata'nın soylamalarının güncelleştirilmiş hâli de denilebilir.

Birbirinden bağımsız üç farklı anlatının yer aldığı *Bir Nefes Dede Korkut* oyunundaki ilk anlatı, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki orijinal adıyla *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu*'dur. Asıl metinde olaylar Bayındır Han'ın davetine kırk yiğidiyle birlikte giden Dirse Han'ın çocuğu olmadığı için gördüğü kötü muamelenin ardından eşiyile görüşmesi, eşinin "Aç görsen doyur, çıplak görsen donat, borçluyu borcundan kurtar, tepe gibi et yığ, göl gibi kımız sağdır, büyük ziyafet ver, dilek dile, olur ki bir ağzı dualının duası ile Tanrı bize bir topaç gibi çocuk verir" (Ergin 2013:23) tavsiyesine uymasının ardından dünyaya gelen çocuğunun gösterdiği üstün başarıdan dolayı Boğaç adını alması, kırk namert yiğidin kıskançlık göstererek Dirse Han'ı, oğlunu öldürmek hususunda ikna etmeleri şeklinde sıralanır. Babasının öldürme teşebbüsüne rağmen sağ kalan Boğaç Han'ın, babasını kırk namert yiğidin elinden kurtarmasıyla olaylar sona erer.

Bir Nefes Dede Korkut'ta aynı olay örgüsü takip edilmekle birlikte hikâyenin mesajının aktarılması ve kıssadan hisse çıkarılması hususunda bazı ayrıntıların gözden kaçırıldığı görülmektedir. Örneğin, Boğaç Han'ın kahramanlığıyla kazandığı ün, kırk yiğidi huzursuz etmiş, ona karşı kıskançlık duymalarına neden olmuştur. Bu kıskançlık sonrasında Dirse Han'ı, oğlu hakkında yanlış bilgilendirme yoluna giden kırk namert yiğit böyle bir sonucu hazırlamıştır. Oyunda Dirse Han'ın oğlunu öldürmeye götüren olaylar anlatılırken kırk namert yiğidin Boğaç Han hakkında babasına "olmadık şeyler söylediği" ifade ediyor. Olmadık şeylerin ne olduğu burada önemlidir. Asıl hikâyeye göre kırk namert yiğit Boğaç Han'ı ahlak, töre tanımayan, büyük küçük bilmeyen, babasının tahtına göz dikmiş bozguncu, asi bir kişilik olarak tanıtmışlardır. Yaşı ilerlemiş olan Dirse Han'ın bu yalan ve iftiraları gerçek sanması, onu oğlunu öldürmek gibi bir fiile yöneltmiştir. Hatta olay esnasında da kırk namert yiğidin Dirse Han'ı provoke etmesi söz konusudur. Bu ayrıntıların açıklanmaması seyircinin, Dirse Han'ın davranışına anlam verememesine neden olmaktadır. Bir babanın oğlunu öldürmeye kalkışması gerekçe ne olursa olsun ahlaki bir problemdir ancak gerekçenin ifadesi, azmettiricilerin varlığı olaya farklı bir boyut kazandıracaktır.

Oyunda dikkat çeken bir başka husus da Dirse Han'ın eşinin daha görünür ve etkin kılınmasıdır. Dirse Han'ın eşi, aile içinde çocuksuzluktan kaynaklanan krizi suhuletle çözen, evladının yarasına merhem olan, oğlunu ve eşini yöneten ve yönlendiren bir karakter olarak sahnede yerini alıyor. Gökçe Kurt Elitez'in canlandırdığı karakter, oyuncunun jest ve mimikleriyle, sesine olan hâkimiyetiyle anlatıdaki fedakâr anne ve eş olgusunu başarılı bir şekilde seyircisine sunuyor. Dirse Han'ın eşi *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan orijinal metinde de aktif bir rol üstlenmiş ama olayları arka planda yönlendiren kişiliğiyle var olmuştur. Oyunda ise her yönüyle ön plandadır. Oyunun yönetmeni ve anlatıcı rolündeki oyuncunun kadın oluşu, kadın perspektifini öne çıkarmak için hususi bir çaba göstermesi, böyle bir sahneleme başarısını ortaya koymuştur.

Dramatik unsurların varlığının yoğun olarak hissedildiği Boğaç Han anlatısından danslar eşliğinde Deli Dumrul anlatısına geçilmektedir. Bu bölümde sahnedeki tüm oyuncuların aktif olması, dekorun daha belirgin bir şekilde kullanılması, bir önceki anlatının ağır atmosferini dağıtıyor. Özellikle Deli Dumrul tasvirinde bilgisizliğinin ve gücünün altında yatan acizyetinin anlatıcı tarafından mizahi bir şekilde sunulması trajikomik bir tablo ortaya çıkarmaktadır. Deli Dumrul'un Azrail'e kafa tutmasıyla başlayan olay örgüsü, başka bir can karşılığında canının bağışlanması için anne ve babası başta olmak üzere gördüğü herkesten can istemesiyle devam ediyor. Burada da diğer anlatılarda ol-

duğu gibi bazı detayların atlandığı ifade edilmelidir. Anlatı, Deli Dumrul'un canının karşılığında başka bir canın istenmesi üzerine temellendirilmiştir. Ancak oyunda Deli Dumrul kendi canı yerine can istemek yerine sadece “can isteyen” bir kişidir. Buradaki ayrıntı önemlidir. Deli Dumrul can istemez, kendi canı yerine can ister. Asıl anlatıda Deli Dumrul yalnızca anne ve babasından kendi canı yerine can istemektedir. Eşinin yanına da can istemek için değil, vedalaşmak için gider. Oyunda ise Deli Dumrul'un, oyunda annesinden, babasından, eşinden, karşılaştığı herkesten can istediği anlatılmaktadır. Bu durum seyircinin zihninde farklı bir algının oluşmasına neden olan önemli bir detaydır. Oyunda atlanan başka bir detay da asıl metinde Deli Dumrul ile karısının karşılaşması sırasında yer alan Deli Dumrul'un Yaratıcı'ya hitaben “Alırsan ikimizin canını beraber al/Bırakırsan ikimizin canını beraber bırak” (Ergin 2013: 122) yakarışıdır. Oyunda bu ifadenin eksikliği Allah'ın Deli Dumrul'u bağışlamasının sebebinin yeterince anlaşılmasına yol açmaktadır.

Oyun boyunca çeşitli amaçlara hizmet eden bir yumak kırmızı ipliğin, oyuncular ve seyirciler arasında dolaştırılarak Deli Dumrul'un içinde bulunduğu karmaşık durumun ifadesinde kullanılması, içinden çıkılmaz bir durumu somutlaştırmak için başvurulan yalın ve başarılı bir yöntemdir. Bu karmaşanın içinde Deli Dumrul için anne ve babasının vermediği canı karısının vermesi üzerine olaydaki düğümlerin çözülmesi gibi kullanılan objenin de sarmalı çözülerek toparlanıyor. Allah tarafından Deli Dumrul ve karısına iki elli yıl ömür verilerken anne ve babasının canı alınıyor. Korkunun insanın sonunu getirdiğine yönelik mesajın başarılı bir şekilde verildiği anlatının sonunda bir karmaşayı ve endişeyi açıkça yansıtan koreografiyle oyunun son anlatısı Basat'ın Tepegöz'ü öldürmesine geçiş yapılmaktadır. Oyunun görsel açıdan en zengin bölümünü ise bu anlatı oluşturuyor.

Bir önceki oyundan yapılan geçişten anlaşılacağı gibi yurdunu düşman basan Aruz Koca'nın kaçarken düşürdüğü oğlu ormanda aslanlar tarafından büyütülüyor. Yurda geri döndükten sonra ormanda insan mı hayvan mı olduğu anlaşılmayan bir canlının varlığı Aruz Koca'ya bildiriliyor. Bunun kendi oğlu olduğunu anlayan Aruz Koca oğlunun getirilmesini istiyor ancak ne yapılırsa yapılsın oğlan bir şekilde ormana geri dönüyor. Bunun üzerine Dede Korkut gelerek oğlana kendisi gibi insanlarla yaşaması gerektiğini öğütleyerek ona Basat adını veriyor. Olay örgüsü yaylaya çıkma vaktinde Sarı Çoban'ın pınar başındaki bir peri kızıyla temasından doğan Tepegöz'ün fark edilmesi ve Aruz Koca'nın onu Basat'a kardeş olarak getirmesiyle devam ediyor. Anlatının kırılma noktasını oluşturan bu olaydaki önemli detayı oyunda göremiyoruz. Oyunda Tepegöz'ün ortaya çıkışının, çobanın yanlış davranışından kaynaklandığı vurgulanmamaktadır. Çobanın peri kızıyla teması doğal olmayan, ahlak dışı bir yoldur. Masum birine karşı yapılan yanlış davranış sonucu çobanla birlikte tüm toplum cezalandırılmıştır. *Dede Korkut Kitabı*'nda bu durum peri kızının ağzından aktarılır. Temastan sonra peri kızı kanat çırpıp uçarken çobana şöyle der: “Çoban yıl tamam olunca, bende emanetin var, gel al. Amma Oğuz'un başına felaket getirdin” (Ergin 2013: 153). Bunun üzerine çobanın içine korku düşer. Bu detayın atlanması, seyircinin Tepegöz'ü doğru bir biçimde anlamlandırmasını güçleştirmektedir.

Oyun boyunca Tepegöz'ün aşırılıklarla ifade edildiğine tanık oluyoruz. Özellikle süt annesinin Tepegöz'ü emzirmesinin temsilinde uzun kırmızı bir çarşafın kullanılması Tepegöz'ün emdiği sütün bolluğunun ifadesini yansıtmak amacıyla kullanılan başarılı bir sahneleme tekniği olarak değerlendirilmelidir. Güç, canlılık, hırs, kan, ölüm, ateş gibi

olguları anımsatan kırmızı rengin; büyüdükçe etrafındakilere zarar veren, kiminin kulağını, burnunu yiyen, kiminin kanını emen Tepegöz'ün anlatımında kullanılmasının yerinde bir tercih olduğu söylemek gerekir.

Yaptıkları yüzünden Aruz Koca'nın evinden kovulan Tepegöz'e peri annesi tarafından sihirli bir yüzük takılır. Oyunda olağanüstü nesne motifi atlanmamış, Tepegöz'ün alt edilememesi bu yüzüğe bağlanmıştır. Zamanla daha da güç kazanan Tepegöz'ün zulmü dayanılmaz hâle gelince yaşlı bir kadının Basat'tan yardım istemesi üzerine Tepegöz ile Basat'ın karşı karşıya geldiği sahnede kullanılan ışıklandırma, fiziksel özelliklerin de belirgin bir şekilde sunulmasına hizmet ediyor. Dekorda yer alan daireye ışık yardımıyla oldukça büyük şekilde yansıtılan Tepegöz'ün karşısına onun çizmesine girebilecek boyutta olduğu gösterilen Basat konumlandırılıyor. Basat'ın, Tepegöz'ün başına kadar tırmanabilmesinin, çizmesine girebilmesinin Basat'ı minimize etmek amacıyla değil, Tepegöz'ün büyüklüğünün daha da iyi anlaşılabilmesi amacıyla anlatıda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Son bölümde Basat'ın, Tepegöz'ün gözüne oku saplayıp öldürdüğü duyulunca sahnede bir sevinç ve heyecan havası başlıyor. Ögütlerle başlayan oyun yine ögüt ve dualarla sonlanıyor.

Sonuç

Kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarımında en etkili yollardan biri çağdaş sanatlardan yararlanmaktır. Günümüz insanının sanatsal ve estetik ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretilen eserlerin esin kaynağının bize ait kültür ve edebiyat unsurlarından seçilmesi bu aktarımı kolaylaştıracak ve geleceğin toplumunun inşasında sağlıklı adımlar atılmış olacaktır.

Devlet Tiyatrosu oyuncularının sahnelediği *Bir Nefes Dede Korkut* adlı oyun çağdaş sanatlardan yararlanarak geleneği geleceğe aktarma çabasının bir örneğini teşkil etmektedir.

Oyunda bir yandan yüzyıllar öncesinde üretilen anlatıların canlandırıldığı vurgulanırken diğer yandan seyirciye o döneme ait destani havayı teneffüs etme ortamı oluşturulmuştur. Böylece olayların ve kişilerin arkaik kalması önlenmiştir.

Bir Nefes Dede Korkut, sahneleme tekniği bakımından geleneksel tiyatro ile modern tiyatronun terkiibinden ortaya çıkan kendine has bir oyundur. Geleneksel Türk tiyatrosunun sergileme tekniklerinin hemen hepsini bünyesinde barındırmaktadır. Oyunda sahne plastiği açısından kayda değer bir seviye yakalanmıştır. Yoğun müzik, dans, ışık ve efekt unsurlarıyla kuşatılan oyun, seyirciyi sahneye bağlamıştır.

Oyunda anlatıcı olarak bir kadın sanatçının rol alması, yönetmenin “Dede Korkut’u da bir ana doğurdu” sözleriyle öne çıkardığı düşünceden çok oyunda söz konusu edilen anlatıların masal türüne daha yakın bulunması, masal anlatıcılarının daha çok kadınlar olduğu anlayışıyla açıklanabilir. Ayrıca toplumsal cinsiyet eşitliği tartışmalarının gündemde olduğu günümüzde bu, anlamlı bir çıkış olmuştur.

Bir Nefes Dede Korkut'ta bu dünyanın geçici olduğu, insanın misafir olarak bulunduğu bir han mesabesindeki dünyada kavga etmeye gerek olmadığı, kalıcı olanın “iyilik” olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır. Dünyanın güzelliklerini paylaşmanın önemi dikkatlere sunulmaktadır. Bu yönüyle oyun, *Dede Korkut Kitabı*'nın mesajını günümüz insanına ulaştıran bir sanatsal eylem olma niteliği kazanmıştır. Kültürel mirasın sonraki kuşaklara aktarılmasından anlaşılan da bu olmalıdır.

Kaynağını yüzyıllar öncesinde ortaya çıkmış metinlerden alarak günümüz seyircisine sunmayı amaçlayan bir oyunda olay örgüsünün, mekânın, kişilerin orijinal metinle

bire bir örtüşmesi beklenemez. Hatta bundan mümkün olduğunca kaçınmak gerekir. Yani, iyi bir derleme sürecinden sonra ortaya çıkan tekstin dikkatli bir dramaturji ve rejî çalışmasıyla günümüz seyircisinin algı ve estetik anlayışı doğrultusunda sahnelenmesi beklenir. *Bir Nefes Dede Korkut*, bunu büyük ölçüde başarmıştır. Olayın iskeleti korunmuş, ayrıntılar anlatıdaki genişleme ve sahneleme tekniğinin imkânlarından yararlanılarak beslenmiştir. Ancak oyunda *Dede Korkut Kitabı*'ndaki anlatılarda yer alan kimi kırılma noktalarının atlanmasından doğan bazı boşluklar, orijinal metindeki ana esprinin yeterince anlaşılabilmesi sonucunu doğuruyor. Bu problem, farklı bir dönemin ve coğrafyanın kültürel ürünü olan metinlerin derlenmesinde olduğu kadar dramaturji çalışmaları sırasında da uzman bir halk bilimciden yararlanılmasının gereğini ve önemini ortaya çıkarmaktadır.

NOTLAR

1. Geniş bilgi için bkz: Dilaver Düzgün, "Dede Korkut Anlatı Geleneği ve Barış Manço". Dünya Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu (25-27 Nisan 2019/Bayburt) Bildiri Kitabı. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları, 2019, s. 231-239
2. Konusunu Dede Korkut Kitabı'ndan alan ilk tiyatro oyunu için bkz: İffet Halim, *Burla*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.
3. En çok hikâyenin referans alındığı oyun için bkz: Turan Oflazoğlu, *Korkut Ata*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.

KAYNAKÇA

- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Düzgün, Dilaver. "Geleneksel Türk Tiyatrosunu Modern Tiyatro Sahnesine Taşıyan Oyun: Düğün ya da Davul". *Sanat 3*, (2010): 33-40.
- Düzgün, Dilaver. "Dede Korkut Anlatı Geleneği ve Barış Manço". *Dünya Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu (25-27 Nisan 2019/Bayburt) Bildiri Kitabı*. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları, 2019, s. 231-239
- Er, Ayten. *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*. Ankara: Ürün Yayınları, 1998.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Boğaziçi Yayınları, 2013.
- Erkek, Hasan. *Oyun İçinde Oyun*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- https://www.youtube.com/watch?v=3_JNg66fkcg <Erişim tarihi: 27.03.2020>
- İffet Halim. *Burla*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933.
- Oflazoğlu, Turan. *Korkut Ata*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- Oğuz, M. Öcal. *Paldır Kültür Kentleşmeler*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2019.