T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI

GELENEKSEL İRAN OYUNLARINDA NAKKALLIK İLE ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA KORO KARŞILAŞTIRMASI

Yüksek Lisans Tezi

Maryam HASHTARKHANİ

ANKARA-2020

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI

GELENEKSEL İRAN OYUNLARINDA NAKKALLIK İLE ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA KORO KARŞILAŞTIRMASI

Yüksek Lisans Tezi

Maryam HASHTARKHANİ

Danışman

Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK

ANKARA-2020

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TİYATRO ANABİLİM DALI

Maryam Hashtarkhani

GELENEKSEL İRAN OYUNLARINDA NAKKALLIK İLE ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA KORO KARŞILAŞTIRMASI

Yüksek Lisans Tezi

Taz Danışmanı : Doç.Dr.A.Kadir Çevik

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmza**
Doç. Dr. A. Kadir Çevik	.....
Prof. Dr. Türel Ezici	.....
Dr. Oğr.Üyesi Duygu Toksoy Çeber	.....

Tez Sınav Tarihi 14.10.2020

EK-5

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(22./.01../2020.)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

....Maryam...Hashtarkhani

İmzası

.....

ÖNSÖZ

Tiyatro sanatı ilk olarak kabile topluluklarında ritüellerle ortaya çıkmıştır. Bu durum bütün kültürlerde ve medeniyetlerde benzer bir şekilde yaşanmıştır. Söz konusu ritüellerde insanla doğa arasındaki bağlar etkileyici ve yönlendirici bir şeklide devam etmiştir. İnsanoğlunun hayatındaki deneyimlerinin artışıyla gelenekler de yaşadığı coğrafyanın özelliklerine dayanarak farklı şekillere dönüşmüştür.

20. yüzyılda İran oyunlarının Batı medeniyetiyle olan ani yüzleşmesi sonucunda yeni sosyal ve kültürel sorunlar ortaya çıkmıştır. Batılı görselliğe ve gerçekliğe ulaşmak bu yüzyılda İran tiyatrosunun en büyük çabası olmuştur. Geçmiş değerlerin ve var olan yerel şablonların yeni soruları ifade etme becerisinin reddedilmesinden dolayı, batı örneklerinin yüzeysel ve zayıf kopyalamasına ilgi duyulmuştur. Yüzyıllarca bir toplumda kök salan düşüncelerin farklı şekillerde ortaya çıkması uzun zaman gerektirmektedir. Ayrıca baskın bir medeniyetin temellerini tanıtmak ve öğretmek bir neslin yapabileceği bir şey değildir. Bu yüzden bu eserler Batılı teknik ve görüntü taşımasına rağmen Batı düşüncesinin derinliği ve kesinliği konusunda eksik kalmıştır. Böylesi bir durum bazı sanatçıların bilinçlenmesine neden olmuştur ve tiyatronun temeli olan anlatılar ve hikayeler önem kazanarak yeni fikirlerin filizlenmesine yol açmıştır.

Bu çalışmanın asıl amacı günümüzde varolan teknikleri kullanıp Batı ve Doğu düşüncesi ilkeleri arasındaki farklılıklar ve benzerliklerden yola çıkarak iki düşünceyi günümüz modern Tiyatrosunda bir araya getirebilmektir. Bu kapsamda Batı tiyatrosunun temelini oluşturan Antik Yunan Tiyatrosuyla İran geleneksel oyunları ele alınacaktir.

Antik Yunan'da dityrambos şenliklerinde hikaye biçimindeki ezgiler söyleyen Koro'nun Antik Yunan Tiyatro'sunun şekillenmesinde önemli payı olduğu gibi İran geleneklerinde de anlatıcı olan Nakkal İran geleneksel oyunlarının şekillenmesinde önemli yere sahiptir. Bu yüzden Antik Yunan Tiyatrosunda Koro ile İran Geleneksel oyunlarında Nakkal'ı karşılaştırmak için konuyu ilgilendiren alanlar ele alınmalıdır.

Bu kapsamda tezin birinci bölümünde, İran'da Nakkallık geleneğinin geçmişi açığa kavuşacaktır. Geleneksel İran oyunlarına kısa bir bakış, doğaçlama (Bidahe-Perdazi), açık sahne ve kapalı salonlar, muhataplar ve şifahi edebiyatla bağlantıları gibi başlıklar tanıtılacaktır. Daha sonra Geleneksel oyunlarda Nakkallık ve türleri olan Perde-Hani, Şehname-Hani, Meclis-Hani, Mankıbet-Hani, Roze-Hani incelenecektir. Sonunda ise Antik Yunan Tiyatrosu'nda Koro izah edilecektir.

Tezin ikinci bölümünde değerlendirme ve karşılaştırma yapılacaktır. Bu bölümde Nakkal ve Koro'nun karşılaştırmalı analizini kapsayan ana başlıklar şöyledir; Sahnesel anlatı ve sözsel anlatı üzerinden Koro ve Nakkal, Diyalog ve monolog üzerinden Koro ve Nakkal, Dramatik görev: Oyunculuk mu? Oyunu oluşturmak mı?, Doğaçlama, Safevi dönemi ve Orta Çağ'da koro ve Nakkal sonunda ise Çağdaş dönemde Koro ve Nakkal.

Tezin üçüncü bölümünde ise "Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti" oyunu üzerinden doğu yöntemlerini günümüze uygun bir şekilde kullanarak, Nakkal ve Koro bir araya getirilecektir.

Ankara 2019

Maryam Hashtarkhani

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ i
İÇİNDEKİLER iii
BÖLÜM I 1
1.1. İRAN TİYATROSUNDA NAKKALLIK GELENEĞİ 1
1.1.Geleneksel İran Oyunlarına Kısa Bir Bakış 1
1.1.1. Doğaçlama (Bidahe-Perdazi) 7
1.1.2. Açık Sahne, Kapalı Salonlar 11
1.1.3. Muhataplar 13
1.1.4. Şifahi Edebiyatla Bağlantılar 15
1.2. NAKKALLIK.....16
1.2.1. Türler 19
1.2.1.1. Perde-Hani 21
1.2.1.2. Şehname-Hani 22
1.2.1.3. Meclis-Hani 23
1.2.1.4. Mankıbet-Hani, Fezayil-Hani 24
1.2.1.5. Roze-Hani 25
BÖLÜM II.....26
2.1. ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDA KORO.....26
BÖLÜM III 30
3.1. NAKKAL VE KORO'NUN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ.....30
3.1.1. Sahnesel Anlatı ve Sözsel Anlatı Üzerinde Koro ve Nakkal 30
3.1.2. Diyalog Ve Monolog Üzerinden Koro ve Nakkal 35
3.1.3. Koro ve Nakkal'ın Dramatik Görevi: Oyunculuk mu? Oyun geliştirmek mi?.....39
3.1.4. Koro ve Nakkal'da Doğaçlama 43
3.1.5. Ortaçağ ve Safevi Dönem'de Koro ve Nakkal 46
3.1.6. Çağdaş Tiyatro'da Koro ve Nakkal 50
3.1.7. Bölüm Sonu Değerlendirmesi 53
BÖLÜM IV.....56
4.1. TAŞA DÖNÜŞMÜŞ KADINLARIN RİVAYETİ(Dramaturji Raporu).....56

4.1.1. Yazar.....57
4.1.2. Oyun Özeti 58
4.1.3. Anlatı Biçimi.....60
4.1.4. Oyun Metninin Dramaturgisi 64
4.2. Reji Yorumu 81
4.2.1. Dekor.....102
4.2.2. Kostüm 103
4.2.3. Işık 103
4.2.4. Müzik 104
4.2.5. Aksesuar.....104
4.2.6. Sonuç 105
KAYNAKÇA.....107
ÖZET.....109
ABSTRACT 110
EKLER.....111
EK 1. Oyun Afişi.....111
Ek 2. Oyun metni 112

BÖLÜM I

İRAN TİYATROSUNDA NAKKALLIK GELENEĞİ

1.1. Geleneksel İran Oyunlarına Kısa Bir Bakış

Yaklaşık bir buçuk asır önce Moliere'in yazdığı oyunların Farsça'ya çevrilmesi ve İran'da sahnelenmesi sonucunda modern tiyatro İran'a girmiştir. Fakat İran tarihindeki geleneksel oyunlar, Tiyatro sanatının İrandaki köklerinin çok daha derin olduğunu göstermektedir. İran tiyatrosunun kökeninde "Torna-Bazi", "Crasus- Bazi", "Sug-i Siyaveş" gibi geleneksel ve orta oyunu örneklerinin izlerine İÖ 4.yy'a kadar rastlamak mümkündür. Bu köken oyunlarının kendilerine has belirgin özellikler ve faklılıklar taşıdığını görürüz.

Torna- Bazi; Toplu halde oynanan ve "şah ve vezir" olarak da bilinen bu oyunda iki kişi seçilir. Genelde daha yaşlı ve bilge olan kişi şah diğeri ise vezir olur. Şah emir verir vezir ise hırsızı temsil eden kişiyi elindeki torna[1] ile cezalandırır. Oyun suçun itirafı ve suçlunun cezasına dair göstergeler taşıyan bir ahlak oyunudur.

Crasus- Bazi; Bu oyunda ise roma ordusunun yenilmez komutanı Crasus'un İran komutanı Sorena'ya yenilmesi sonucunda bir ata bindirilerek köy, kasaba ve şehir sokaklarında gezdirilmesi olayı canlandırılmaktadır. Crasus'u temsilen bir kişiyi ata bindirilir, tarih canlandırılır ve bir anlatıcı eşliğinde de bu zafer hikayesi zihinlerde yinelenir.

Sug-i Siyaveş; İran kralının oğlu siyaveş'in İran'dan sürgün edilişi ve gittiği topraklarda haksız yere idam edilişinin taziye törenini konu alır. Bir anlatıcı tarafından yad edilen bu olay bir nevi taziyedeki yas törenine işaret eder.

[1] İki peştemalin düğümlenmesiyle elde edilen bu oyun malzemezi kırbaç gibi kullanılır.

Tiyatro Tarihi araştırmaları göstermiştir ki birçok seremoninin temeli, doğaüstü güçler ve dini inançlar etrafında şekillenmiştir. Bu sebeple tiyatronun din ve inançla olan bağlantısı, üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu bağlamda Beyzaei (2004:13) şöyle demiştir:

> "Tek tanrılı dinler, çok tanrılı dinlerden daha az tiyatro olabilecek kapasiteye sahiplerdi. Tek tanrılı dinler, tanrının mutlak ve simasız olduğunu düşündükleri için, metafizikle ilgili ilk canlandırma tasavvurunu bile inkar etmektedir. Lakin çok tanrılı dinlerde tanrıların daha insancıl durumu, aralarındaki insancıl ilişkileri, hatta insanların arasına eğlence amaçlı inişleri bile fantastiktir. Örnek olarak şunu söyleyelim; Asya'da Hindistan'ın doğusundan itibaren, dansın, müziğin, gösterinin ve bunlara benzer sanatların başlangıç noktası dinken, İran'daki dini anlayış her türlü sanatsal aktiviteye engel olurdu. Hint tanrısı tiyatronun temel taşını kendi eliyle koyar ve kendi düşüncesiyle dans ve müziğin temelini inşa edip insanlara gönderir. Ama kurak bir memleketin tanrısı olan İran tanrısı, Zerdüşt rahipleri döneminde bile – ki din, aydınlık ve görkemlilikle birleştirilmiştir – müzik ve dansın, devlere ve ölümsüzlere uyanlara has olduğunu belirtir ve katı bir şekilde inkâr ederdi."

Tiyatro "Dini Mitoloji" den esinlenmiştir. Tanrıların birbiriyle ya da insanlarla olan ilişkisi üzerine kurulan çok tanrılı dinlerde, dini mitolojinin hemen ortaya çıktığı, hızla geliştiği ve canlandığı görülmektedir. "Tanrı ve azizler ile ilgili imgelerin kullanmasının bile kafirlik anlamına gelen tek tanrılı dinlerde dini mitolojinin ortaya çıkması uzun süre gerektirmiştir. Örnek olarak Kerbela olayları üzerine gelişen hikayelerin veya Havarilerin çektikleri acılar hakkındaki hikayelerin dini mitoloji olarak tanımlanması altı-yedi asır sürmüştür" (Beyzaei, 2014:62).

İran'da İslam öncesi tarihin ilk çağlarında düzen, din, şehirler, ülkeler, kurumlar, kurallar ve sınıflandırmalar, despotluğun gerektirdiği gibi düzenlenmiştir. Sanat ile uğraşabilmek için, derli toplu şeyler ve sabit bir çizgi mevcut olmadığı; yazarlığın değersiz, alçak insanların işi gibi görüldüğü söz konusu dönemde Avesta[2] bile dilden dile dolaşarak anlatılmış, nihayetinde bin yıl sonra yazılabilmiştir. Beyzaei'nin (2004:18) konuyla ilgili verdiği örnek bunun göstergesidir:

> "İslam'dan önceki son yıllarda, tam da eski eserleri yazmak, derlemek ve kaydetmek destek görüyorken müziğin saraylarda yaygın olmasına rağmen, saray dışında Kanun sazını icat eden adam, fesat ve gönül eğlendirmek ile suçlanmamak için ismini gizli tuttu."

İslam'ın gelmesiyle İran'daki sosyal ilişkiler derin değişikliklere uğramıştır. Safevi hanedanlığı[3] Şiiliği resmileştirdikten sonra, ülkede bir tür dini ve politik düzen hakim olmuştur. Her ne kadar Safeviler sanatı yok etmeye çalışsalar da, tam bu dönemde övünç şiiri okuyanlara karşı (Recez-Hanlar) ağıt yakanlar (Mersiye-Hanlar) arasında ortak noktalar ortaya çıkmıştır. Bu dönem, dini gösterilerin halk tarafından resmileştirilmesinin başlangıcı olarak görülmüş ve aynı zamanda, din dışı oyunlar da uzaktan uzağa halk tarafından desteklenmiştir. Beyzaei'nin (2004:21) söylediği gibi:

> "Dinin devletten güçlü olduğu ülkelerde, dini gösterileri desteklemek oldukça normal bir davranıştır ve otorite hâkim olduğu sürece din dışı gösterilere kuşkuyla yaklaşır. Dini gösteriler, ulvi tasavvurları kapsıyor ama din dışı gösteriler dünyevi yaşamları

[2] . Zerdüştülüğün kutsal kitabı
[3] Safeviler veya Safevi imparatorluğu 1501- 1736 yılları arasında İran topraklarında hükümetini sürdürmştür.

ulvi tasavvurlar kadar yansıtmıyor. Otoriter yönetim eleştiriyi sevmediği için, emellerin yansıması ve noksan temalı gösterileri yasakladığı gibi sistem sesi dışındaki sesleri de susturur; böylece din dışı gösteriler gelişmeye fırsat bulamaz."

Söz konusu dönemde iki tane tek tanrılı dinin var olduğu ve her ikisinin de tiyatroya olumlu bir şekilde bakmadığı görülmektedir. Din adamları ruh ve düşünceyi yüceltmek için sadece dini şiirleri yeterli bulmaktadır. Aristokrasinin keskin ve tek yönlü biçimi, ona bağlı olan kralların ve yüksek tabaka mensupların tiyatroyu desteklemesini engellemiştir. Bunun temel nedeni ise tiyatronun eleştirel bir sanat olmasıdır. Eleştiriye olumsuz yaklaşan yönetim, tiyatronun sadece "soytarılık ve palyaçoluk" yönünü desteklemiştir.

"Tiyatronun gelişmesi ve alt sınıfa nüfuz edebilmesi için en azından o kesimin isteklerini ve eğilimlerini gösterebilmesi gereklidir. Ancak yönetimin sıkı baskısı halk eğilimlerinin açığa çıkmasına engel olur, doğal olarak tiyatro halk tarafından çok iyi karşılanmaz ya da sadece önemsiz bir eğlence aracı olarak görülür. Tiyatronun gelişimi halk içinde genelde çok yavaş bir şekilde ilerlerler. Ayrıca bir milletin tarihi, savaşlardan dolayı sürekli parçalanırsa, o milletin gelenek ve dönüşüm zinciri de parçalanır ve yeniden başlaması ve devam etmesi zaman alır" (Beyzaei, 2004:24)

İran'da politik istikrarsızlık ve sürekli gerçekleşen savaşlar yüzünden paramparça olan kültür, hiçbir zaman modern tiyatronun gelişmesine fırsat tanımamıştır. Bu durum aynı zamanda geleneksel İran oyunlarıyla ilgili yeterli bilginin birikmesine de engel olmuştur. Beşeri bilimlerde yer edinemeyen bu sanat kültürel anlamda yeterli gelişmeyi

yaşayamamıştır. Halk arasında yaşadığı kadarıyla günümüze kadar gelen oyunların hiçbir yere kaydedilmemesi kısmen bunun doğru olduğunun göstergesidir.

Fakat bu baskılara rağmen İran tarihinde anlatı sanatı kendine yaşam damarları bulmuştur. Çünkü İran aşk ve ahlak içerikli çok güçlü bir epik edebiyata sahiptir. Şairlerin eserlerinde, nesilden nesile aktarılan hikayelerde bu izlere rastlanmaktadır. Halkın inancı ve düşünce biçimine dikkat edildiği zaman bu eserlerin görselliğini ve sahneleme biçimini de anlayabilmek mümkündür. Bu bağlamda en büyük örnek Nakkallıktır. Tek kişinin anlattığı ve oynadığı bu eski oyun türü İran mitolojisinde var olan hikayeler, anlatılar, şiirler ve geleneklerden esinlenmektedir. Zaman içerisinde Nakkallığın içinden çeşitli kollar ortaya çıkmıştır. Dini Nakkallık; Roze- Hani, Meclis- Hani vs. Epik Nakkallık; Şehname- Hani.

İran sanatında oyunlar tanrıya yaklaşmak üzerine kuruluyken, Antik Yunan oyunlarında çatışma tanrılarla mücadele etmeyi işler. İran edebiyatında, irfanında, tüm sanat dallarında ve genellikle bu iki görüş farklılığının izlerini görmek mümkündür.

19. yy'dan itibaren Batı tiyatrosu ilkelerinin yarattığı etkilerden dolayı geleneksel İran oyunları yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. İran'daki geleneksel oyunlar gereken öneme ulaşmadan Avrupa'da Batı tiyatrosu eğitimi alan öğrencilerin akınıyla ciddi hasar görmüştür. Günümüzde bile Batı tiyatrosu etkisi altında kalan tiyatrocular, İran tiyatrosunun bir çıkmaza girdiğini ve anlatacak bir şeyi olmadığını söylemektedir. Bu durum benzeri bir şekilde Türk Geleneksel Tiyatrosu tarihinde de tekrarlanmıştır. Konuyla alakalı, Karacabey (2006, Tehran) şöyle yazar:

"Tanzimat dönemindeki batıyı taklit etme arzusu, tiyatro tarihinde bir süreksizlik yaratır. Mevcut tiyatro biçimlerini reddeden aydınlar, batı tiyatrosunun yerleştirilmesi için uğraşırlar. Seyircilerin tercihine bağlı gerçekleşmeyen bu değişim, eskinin tümüyle hükümsüzleştirilmesini şart koşar. Siyasi bağlanma, kültürel olanın yapısal değişimine neden olur. O zamana kadar izlenen ve doğulu bir toplumun gösterge sistemlerine, yaşantısına, algısına, eğlenme tarzına uygun kalıptaki teatral türler (Meddah, Ortaoyunu, Karagöz gibi) "kaba ve şamatacı" ilan edilerek küçümsenmeye başlar ve bir başka kültürün kendi tarihsel dinamiklerinden ürettiği biçimler "yabancı bir beden" olarak içeriye buyur edilir."

1.1.1 Doğaçlama (Bedahe-Perdazi)

Doğaçlama geleneksel İran Oyunlarının en önemli yöntemlerinden biridir. Fakat doğaçlamanın İran'daki oyunları nasıl etkilediğine değinmeden önce doğaçlamayla alakalı genel bir tanıtım yapmakta fayda vardır. Doğaçlama konusunda uzun zaman çalışmalar yapan H.W. Nickel, doğaçlamaya yönelik şu kavramsal tanımlamaları belirtmektedir (Aktaran:Çevik, 2008):

- Doğaçlama gündelik hayatta ve sanatsal alanlarda bir ön hazırlık yapmadan devinmek, düşünmek ve yapmaktır.
- Doğaçlama, bir ön hazırlık yapmadan bir form üstüne çalışmak ve sanatsal ifadeyi ona dayanarak yaratmak olarak da algılanmaktadır.
- Bir sahneyi biçimlemede, hareket dizgelerini kurmada, keşfedilmemiş olanı keşfetme sürecinde, biçimlemeye yönelik doğaçlama anlayışının kullanıldığı görülmektedir.
- Bir oyunun doğrudan doğaçlamaya dayanan bir yapıda seyirciyle buluşması sürecine artık doğaçlama tiyatro denilmektedir.

İran Ansiklopedisinde, doğaçlama şöyle tanımlanmıştır: "Doğaçlama çevresel uyarılara ve içsel duygulara karşılık bir anda eylem veya reaksiyon ortaya çıkarmak demektir". Doğaçlamanın yeni düşünce kalıpları, yeni yapılar ve yöntemler ortaya çıkarması olasıdır. Doğaçlayan kişi içsel ve dışsal yeteneklerini iyi bir şekilde idrak ederse oyun esnasındaki yaratıcı çember en etkileyici şekilde gerçekleşecektir. Çevik'in (Çevik, 2008:25) söylediği gibi "Doğaçlamanın köklerinin insanın yaşadıkları, korkularını, sevinçlerini bedeniyle ifade ettiği ritüellere, şaman danslarına mevsimsel törenlere

dayandığı ve bu törenlerde, danslarda, doğaçlamanın ilk nüvelerinin oluştuğunu söyleyebiliriz."

Felsefi açıdan, doğaçlama iki unsurdan oluşmuştur: Birincisi, doğaçlama yapan oyuncunun doğru zamandaki "farkındalığıdır". İkincisi gerçekleşen eylemi "anlamaktır". Bu "farkındalık" ve "Aanlamak" karışımı, doğaçlayan kişinin özel bir durumda en iyi reaksiyon göstermesini sağlamaktadır.

Genelde iki tür doğaçlama vardır: 1. Prova esnasında doğaçlama 2. Sahnede gerçekleşen doğaçlama. Söz konusu bu iki tür, tüm sanatlarda geçerlidir; örneğin resim yapan bir sanatçı, farklı etütler ve denemelerle kendi fikirlerini doğaçlar. Bir yazar hikâyedeki unsurlar, olaylar ve ilişkiler üzerine düşünür. Diğer tür ise sahne sanatlarına aittir; örneğin müzik, dans ve tiyatro. Örneğin batı tiyatrosunda Commedia Dell'Arte.

Geleneksel ve komedi bir oyun türü olan Taht-ı Hozi doğaçlama oyunlarının en iyi örnekleridir. Taht-ı Hozi genel olarak iki türe ayrılır. Biri "Kaçalak- Bazi" diğeri ise "Baghal- Bazi" . Kaçalak- Bazi oyununun asıl karakteri olan kaçal(kel) toplumun yüzeysel ve basit düşüncelerini eleştiri, açgözlü ve cimri insanlarla alay eder. Diğer tür olan Baghal-bazi oyunu bir bakkal ve uşağı olan Siyah'ın arasındaki sorunları ele alır. Bakkal- Bazi giderek hem köylerde hem şehirlerde yaygınlaşır. Bakkal- Bazi oyunu " Bakkal, Çordaki(çoraki), Rişaki(reşki), Mastaki ve Piski" adındaki beş sabit karakterden oluşmaktadır. Bu oyunun yazılı bir metni yok ve oyuncuların doğaçlamasıyla sokak ağzı veya argo dili kullanılarak sahnelenir. Oyun feodal dönemin hakimlerini eleştirir. Ana karakter olan Bakkal yoğurdunu çalan adamın peşindedir. Bu süreçte bakkal ve uşağı olan

Siyah arasındanki doğaçtan konuşmalar komik durumların ortaya çıkmasına neden olur. Şehirlerede oynanan Baghal- Bazi oyununda giderek değişiklikler ortaya çıkar. Saf bakkal zengin esnafa dönüşür. Siyah ise onu hiç bir şekilde dinlemeyen işine çomak sokan hırsıza dönüşür. Karışılıklı dualite yaratan iki karakter her zaman birbirine ihtiyaç duyar bu yüzden içerik değişse bile yapı bu iki ana karakteri karşılıklı korur.

Taht- Hozi oyunun en önemli türlerinden biri ise Siyah- bazi Oyunudur. Bu oyunun yaygınlaşması Safevi dönemine dayanmaktadır fakat 1917 yılından itibaren pehlevi hanedanlığının gelmesiyle şehirlerde en yaygın komedi türü olarak oynanırdı. İki karakterden oluşan bu komedi oyunun iki ana karakterlerinden biri Hakim veya Hacı karakteri, diğeri ve en önemli karakteri ise Hakimin kölesi olan Siyah veya Mobarak karakterdir. Hacı'nın oğlu, eşi ve Şeli diğer yan karakterleri oluşturur.

"Siyah'ın özerk bir karakter olması Taht-ı Hozi oyununda söylem zenginliğine yol açmaktadır. Eleştirel ve komik yaklaşımı ile sosyal, politik, duygusal ve hatta tarihsel konuları ele alan Siyah, olayları analiz eder boyuttadır. Bu doğaçlama oyun, ahşapla kapatılan küçük bir havuzun üzerinde oynanmaktadır. Bu havuzlar genelde zengin insanların yaşadığı büyük bahçeli evlerde inşa edildiğinden seyirciler genelde zengin kitleden oluşmaktadır. "Siyah bir şekilde halkın bir temsilcisi olarak, toplumun politik ve sosyal durumunu göz önüne sermekte ve zenginler, hâkimler ve yöneticiler sınıfı genelde onun dalga geçme konusu olmaktadır. Cümlelerinin net vurguları, zekice yapılan şakaları, Siyah'ı oynayan oyuncunun esnek vücudu, onu sevimli bir tipleme haline getirmektedir" (Akbarzadeh, 2016)

Taht-ı Hozi oyununun ana teması belli ve iki üç satırdan oluşan zalim ve haksızlığa uğrayan kişi arasında kuruludur. Bu geleneksel oyunda ana hikaye çizgisi oyunculara

sunulur. Onlar ise hikayeyi ilerletmek, diyalogları oluşturmak ve net tepkiler ortaya koymak için konuşmalar, davranışlar, ilişkiler ve karakter analizini yaparlar. Bu geleneksel oyunlarda doğaçlama yoluyla oyunculuk öğretilmesi dikkat çekicidir.

Genelde oyunculuk eğitimi, oyuncunun doğaçladığı hikayeler üzerine kurularak yapılmaktadır. Böylelikle oyuncu prova esnasında bile birçok deneyim kazanmakta ve kolektif çalışma yetisini yükseltmektedir. Buna bağlı olarak oyuncu, oyun kurallarına sadık kalarak oyundaki hedefini belirlemek için özgür olmakta ve istediği yönteme anında yönelebilmektedir. Oyuncu oyun esnasında kendini gruba bırakabilmekte ve o dalga içinde yaratıcılık gücü arttırabilmektedir. Tam da bu nedenle Konstantin Stanislavski, Stella Adler ve Viola Spolin doğaçlama oyun üzerinden oyunculuk eğitimi vermişlerdir.

1.1.2. Açık Sahne Kapalı Salonlar

Genelde İran Geleneksel Tiyatro'sunun sahneleri yuvarlak bir şekilde tasarlanmaktadır. Çerçeve sahnede bile sahnelenen oyunlar, sahnenin tam ortasında yuvarlak ışık veya ahşaptan tasarlanmış bir platform üzerinde oynanmaktadır. Bir başka sahne türü de meydan sahnedir. Meydan sahnenin ortaya çıkışı, köy hayatının yaygın olduğu dönemlere dayanmaktadır. Köy halkı ritüellerini gerçekleştirmek için köy meydanlarını kullanmışlardır.

İslam'dan sonra taziye'nin yaygınlaşmasıyla büyük köylerin meydanları özellikle taziye oynamak için kullanılmıştır. Meydanları olmayan küçük köylerde ise taziye oyunları yüksek iki tepe arasındaki büyük bir alanda oynanmıştır. Albay Drouville (Drouville, 1918:140) yaklaşık 200 sene önce Tahran seyahatinde açık havada izlediği bir taziyeyi *Vovage En Perse* kitabında şöyle anlatır:

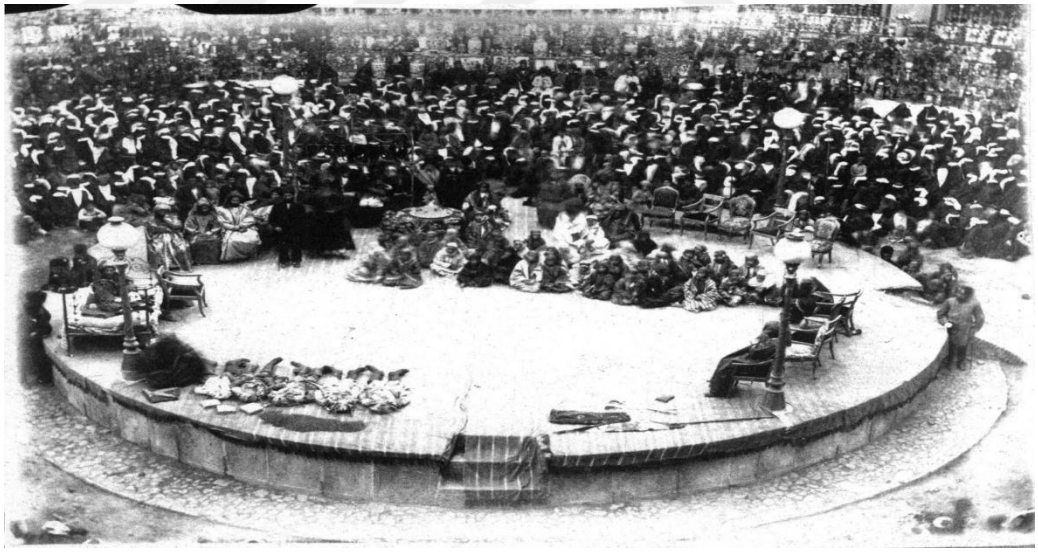
> "Oyunun en önemli bölümü Muharrem ayının onuncu günü oynanırdı. Hz. Hüseyin rolünü üstlenen bir saraylı yanındaki süvarilerle Kufe'yi temsil eden meydana geldiler. Sonra Ubeydullah Bin Ziyad ordusuyla meydana geldi. Hz. Hüseyin onunla bağlılık yemini etmeyince savaş başladı ve Hz Hüseyin ve 72 arkadaşı tahmini üç dört bin askeri olan Ziyad ordusuyla savaştı. Gerçek bir savaş gibi oynanan bu sahneyi görünce şaşırdım. Oyun bitince savaşan dört bin kişiden hiçbirinin yaralanmaması beni daha çok şaşırttı"

Zaman geçtikçe meydan sahneler yaygınlaşmaya başlamıştır. Büyük kentlerde meydan sahneler yapılmış ve Muharrem ayında kırk gün boyunca taziyeler sahnelenmiştir. Günümüzde çerçeve sahnelerde oynanan taziye oyunları, yuvarlak bir platform üzerinde

oynanmaktadır. Bir diğer sahne ise Taht-i Hozi sahnesidir. Bu oyunun geçmişte üstü ahşapla kapalı olan havuzlarda oynandığı görülmektedir.



Resim 1: Taziye [4]



Resim 2: Kaçarlar dönemine (1794- 1925) ait bir Taziye[5]

[4] http://www.honaronline.ir
[5]. http://www.dinonline.com/doc/report/fa/5629/

1.1.3. Muhataplar

Antik dönemde gerçekleşen ritüellerin ve geleneksel oyunların herkesin katılımıyla yapıldığı görülmektedir. Günümüzde ise bu oyunlar teatrallik kazanmış ve seyirlik hale gelmiştir ve zamanla seyirci kitlesi arasında da farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılıklar günümüz tiyatrosundaki tiyatrocu gruplar ile seyirciler arasındaki mesafenin artmasında önem arzetmektedir. Eski geleneksel oyunların icracısı ve seyircisi arasındaki yakınlığa en iyi örnek Taziye oyunudur. Taziye doğudaki diğer ritüeller gibi insanların inançları, düşünceleri ve ihtiyaçlarına göre şekillendiği gibi kullanılan simgeler de sembolleşmiştir. Öğrneğin yezidilerin kullandığı kırmızı renk veya hüseyin ve havarilerinin kullandığı yeşil renk, mızraklar, atlar vs. Bu sembolleri muhataplar da icracılar kadar iyi bilinir.

Seyirci kitlesi Hüseynin başından geçenleri bildiğinden bu seremoniye sağıltım amaçlı katılıyordur. Bu ritüalistik törenler kendi muhataplarının manevi değerleri ve inançlarıyla ilişkili bir tür ruhsal faaliyetler olarak bilinirdi. Böylelikle buradaki "katılım" kavramı "izleme" kavramının önüne geçmektedir. Teatral yapı açısından gerçekliğe eğilim olmayan bu tören tam bir simge ve sembol mekanizmasıdır ve muhatapları ise bu simgesel şifreleri çözmekle görevlidir. Tam da bu nedendendir ki kerbela olayına inanmayanlar şifreleri çözmekte zorluk çekiyor ve giderek muhatap kitlesi değişiyordur. İranda Taziye seremonisi klasik yapısıyla devam ederken safevi döneminde şii mezhebinin ortaya çıkmasıyla birlikte ülkeden göç eden halklar için durum değişir. Türkiyeye göç eden iran kökenli hlklarda bu değişimin etkileri taziyenin yapısında gözlemlenir. Muhatabının değişmesi nedeniyle Taziye türkiyede bir yas töreni şeklini almıştir. İran'da hala devam eden şii seyirci ile ritüel günümüze aynı yapıyı koruyarak gelmektedir.

Taziye kadar ilgi gören Taht–ı Hozi oyununda ise aynı muhatap değişimini başka bir haliyle görebiliyoruz. İlk başlarda çok büyük evlerde oynanan bu oyunun seyirci kitlesi

zenginlerden oluşmaktadır. Daha sonra oluşturduğu belli başlı karakterlerle sistemi eleştiren bir boyut kazandığından üst tabaka tarafından dışlanarak sokaklarda oynanmaya başlamıştır. Sokağa düştükten sonra oyun karakterlerinde Bakkalın esnafa dönüşmesi ve siyahın da hırsıza dönüşmesi gibi bir değişim yaşanır.

Halkın bu oyunları sahiplenmesine rağmen aydınlar tarafından gerekli ilgiyi görmemesi yazılı hale gelmesine engel olmuştur.

Son dönemlerde aydınların geleneksel seyirlik oyunlara yönelmesiyle tarihin tozunu üstünden atan oyunlar yeniden sahnelere taşınmıştır. Böylelikle öğrenciler tarafından festivallerde oynanmaya başlandı. Günümüzde bu geleneksel oyunların seyircisinin ağırlıklı olarak akademik eğitim almış sanatçı kitlelerden oluştuğunu görmekteyiz.

1.1.4. Şifahi Edebiyatla Bağlantılar

Ulusal, dini ve insani ilişkilere dayalı atasözleri, folklorik etkinlikler, orta oyunlar, deyimler ve seremoniler tarih boyunca yerel kültürlerin alt yapısını, daha sonra ise ona bağlı tiyatro tarihlerini oluşturmaktadır. Yukarıdaki bölümlerde belirtildiği gibi, İran geleneksel oyunları ile alakalı yeterli ve doğru kaynaklar bulunmadığından, söz konusu oyunlar, yapıldığı dönemlerdeki kültür ile değerlendirilememektedir. Fakat geleneklerin insanların hayatıyla birleşmesi günümüze kadar gelen bazı oyunlarda İran folklor edebiyatı ile bağlantılar göze çarpmaktadır. Örneğin Aşık edebiyatı ve Aşığın kendisi çok eski dönemlerden beri İran topraklarında önemli bir eğlence unsuru olmuştur ve saz eşliğinde anlattığı hikayeler günümüz tiyatrosunda bile kendini gösterir. "Tesnif" olarak bilinen, dönemin kültürünü, konuşma ve düşünce biçimini ortaya çıkaran sokak dilindeki şiirler Siyah-Bazi ve Taht-i Hozi adlı oyunlarda yoğun biçimde kullanılmaktadır. Şifahi edebiyat ile orta oyunların arasındaki yakın etkileşim, İran Tiyatrosu'nun literatüründe yer almıştır. Örneğin İranın önemli kalemi Firdevsinin büyük eseri Şehnamede Nakkalların anlattığı hikayelerin yer alması.

1.2. NAKKALLIK

Nakkallık veya orijinal adıyla Nakkali eski dönemlerden beri İran'da çok yaygın olan bir orta oyun türüdür. Part ve Sasani imparatorluğunda söz konusu anlatı daha yoğun bir şekilde devam etmiştir. Şimdi kısa bir tanıtım ile Nakkallığın ne olduğunu, İslam'dan önce ve sonra nasıl değişime uğradığını ve hangi şartlarda günümüze kadar geldiği anlatılacaktır.

Nakkallık bir hikaye veya olayı, şiir, nesir ve beden dili ile insanlara anlatmak demektir. Konusu ise doğaüstü kahramanlar ve hikayelere dayandırmaktadır. Bu yüzden özel bir düşünceyi mantıksal açıdan değil, duygusal bir bakış açıyla seyirciye aktarmaktadır. Nakkal cezbedici hikayeleri, anlatı gücü ve etkileyici hareketler ile seyircilerin duygularını doruğa çıkarmayı hedeflemekte ve o hikayenin tüm kahramanlarını tek başına canlandırmaktadır. Konu ile ilgili Beyzaei (2004:66) İran'da Gösteri kitabında şöyle anlatmıştır:

> "İslam'dan önceki Vaka-Hani, saz eşliğinde (genelde harp) düz bir şekilde anlatılan hikâyelerden ibaretti. Vaka-Han, farklı durumları göstermek için şarkı söylerdi. Saz eşliğinde yapılan Nakkallığın (ki eskide Qawwali olarak bilinir) izini islamdan önceki müziklerde ve rivayetlerde görebiliriz. İslam'ın ortaya çıktığı ilk yıllarda, müziğin kısıtlanması ve hatta yasaklanmasıyla birlikte, Qawwali saz eşliğini bıraktı ve geriye sadece nakletmek kaldı. Dolayısıyla vaka-Hanlar, bu eksiği doldurmak için oyunculuğa odaklanmak zorunda kaldılar; böylece İslam'dan sonra Nakkallıkta ilk değişim başladı. İslam tarihinin 3. yy'a kadar Nakkallık İran mitolojisinden esinlenen hikayeleri kapsar ve o dönemleri anımsatırdı; böylelikle dindar Arapların karşıtlığına neden olurdu; öyle görünüyor ki İslam temsilcileri çoğunluğun sevgisini kazanan Nakkalların önüne

geçemedi. Tam bu dönemlerde birileri Arap tesirini önlemek için İran'ın milli hikayelerini ve bilgelerini, düşüncelerini rivayet etmeye başladı."(Beyzaei, 2004)



Resim 4: Nakkali – Morşed Torabi[6]

Nakkallar'ın İslam sonrası iktidar savaşındaki etkilerinin din adamlarına kıyasla daha fazla olduğu bilinmektedir. Din propagandasında alimlerinin kitaplar aracılığıyla dini hikayeleri anlatmaya çalışması Nakkallar'ın popülerliğinin önüne geçememiştir. Nakkallar'a duyulan yoğun ilgiden dolayı şairler, şiirlerini yaymak için Nakkallar'a başvurmak zorunda kalmışlardır.

Bu dönemde, eski İran hanedanlığının soyundan gelen "Dehghan"lar, nesilden nesile aktarılan İran efsanelerini ve geleneklerini anlatmışlardır. Beyzaei (2004:68) Dehgan'lar ile ilgili şöyle demiştir:

"Dehghan'ların Moğollar dönemine kadar varlıkları devam etmiş ve her yerde kitap tanrıları gibi, terimlerle anıldıkları yazılmış; bu da rivayetin ve Nakkalın o dönemdeki

[6] **http://www.bultannews.com/fa/news**

değerini gösterir. Asadi Tusi'nin "Gerşaspname", Nizami Gencevi'nin "Leyla ile Mecnun", "Hüsrev ile Şirin" ve "İskendername", Fahruddin Asad Gurgani'nin "Veyis ve Ramin" eserlerini Dehghan'ların anlatımlarından aldıkları söylenir. Belirtilere göre 5.yy ortalarında epik rivayetlerin yavaş yavaş kaybolması, savaşların ve siyasi hareketlerin sona ermesi, dini fanatizm ve Türk istilası, Türk, Fars ve Arap soyların karışımı epik hikayeleri ve dini rivayetleri değişime sürükledi. Sonunda eski İran hikayeleri epik dini hikayelere dönüştü. 5.yy sonlarına doğru eski dönemlere ait düşünceleri savunan hareketlerin yenilgisi bazı kitleleri olumsuz etkiledi; bazı gruplar, irfan ve sufilikten doğan umutlara bazıları ise dine yöneldi. Örneğin Şiiliğin ortaya çıkması, Nakkallığı da etkiledi diyebiliriz. 6.yy başından itibaren Nakkallar irfani bir ruha bürünerek Nakkallıkta farklı türleri ortaya çıkarak dini propagandalara vesile oldular."(Beyzaei, 2004:68)

1.2.1. Nakkallık Türlerleri

İslam'dan sonra farklı mezheplerin, ırkların arasındaki mesafenin ve buna benzer meselelerin ortaya çıkması İran'daki milli hikayeler ve orta oyunları derinden etkilemiştir. Bu dönemde dini Nakkallık yönünü ve yapısını değiştirerek bazı bölgelerde yaygınlaşmıştır. Örneğin, Meclis-Hani, Rovze-Hani, Perde-Hani, Mankıbet-Hani ve Fezayil-Hani.

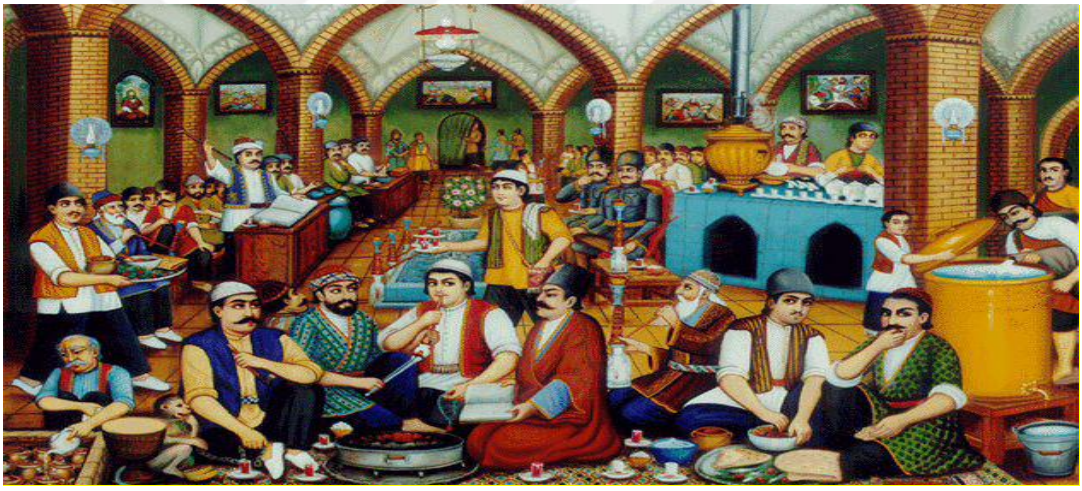
Mankıbet-Han ve Fezayil-Han'lar arasındaki farklılıklar ve münazaralar, "Sühenveri" yöntemini ortaya çıkarmıştır. "Kahvehane veya Tekye'lerde[7] iki derviş (Bazen de onları taklit eden insanlar) sahneye çıkmaktadır; biri Şii'lerin inandığı imamları öbürü ise Sünnilerin halifelerini övmek amacıyla birkaç şiir söyledikten sonra atışmaya başlamaktadır. Böylelikle bir şiir yarışması veya şiir savaşı ortaya çıkar. Yarışmanın ya da gösterilerin çok fazla seyircisi olduğu görülmektedir. Söz konusu oyun bazı dini mekanlarda sabahtan akşama kadar oynanmıştır" (Beyzaei, 2004: 69).

Acem[8] hanedanlığına bağlı olan Nakkal dervişler yedi bölümden oluşurdu. Naghib, Sühenver'lerin lideri sayılırdı ve kimin sahneye çıkacağını o belirlerdi. Bu görev miras biçiminde iyi olan Sühenver'e aktarılırdı. Bütün dini anlatıların yanında, şehname anlatımı ve hikaye anlatımı devam etmekteydi. Beyzaei (2004:80) konuyla alakalı seyyar gezicilerin dilinden şöyle yazmıştır:

> "Genellikle Kürdistan'daki Guranibejler ile Azerbaycan'daki Âşıklar anlatı işine devam ediyorlardı. Ne zaman ortaya çıktıkları belli olmayan bu gezici anlatıcılar genellikle Türklerden oluşmaktaydı. Anlatımlar o bölgenin kahramanlık hikâyelerini

[7] . Taziyenin gerçekleştiği oyun alanlarına tekye denilir.
[8] . O yıllarda arap olmayan hanedanlara acem adı verildi.

kapsamaktaydı. Genellikle üç kişiden oluşan bu gruplar Balaban, Zurna, Kopuz ve şiir eşliğinde kahramanlık hikâyelerini anlatırlardı. Hikâyenin anlatım biçimi diyalog şeklinde ve ağırlıkla soru cevap şeklinde şarkı formatında söylenirdi. Her biri anlatıcı bir kahramanın yerine şarkı söylerdi. Mekânları, manzaraları ve insanları Kopuz çalan kişi anlatırdı. Kimliği belli olmayan bu anlatıcılar dönem dönem farklı köylere yerleşip orada gösteri yapmakla meşgul olurlardı. Söylenenlere göre Save şehrinin bir köyünde, köyün büyükleri iki âşık davet ederek bir yarışma düzenlerlerdi. Paslaşmak adıyla tanınan bu yarışmada, her bir âşık bir karakteri canlandırır ve hikâye ise saz ve şarkıyla anlatılırdı."(Beyzaei, 2004:80)



Resim 5: Eski Kahvehane - Iran[9]

[9] **http://www.kojaro.com/2016/5/26/119337/teahouse--history-iran/**

1.2.1.1. Perde-Hani

Perde-Hani, resimlerle süslenmiş tomar şeklindeki perdenin üzerinden anlatılan çok eski bir Nakkallık türüdür, iki farklı döneme ayrılır; İslam'dan önce ve İslam'dan sonra. İslam'dan önceki türde İran'ın eski kahramanlık ve epik hikayeler anlatılmıştır. İslam'dan sonra ise dini oyun olarak bilinmektedir. Bu oyun, bir kumaşın üzerindeki resimlerin anlatılmasıyla gerçekleşir. Perdenin üzerinde, peygamber ve ailesinin başından geçen olaylar resim olarak çizilmiştir. Resimler bazen Kerbela olayı bazen peygamberin mucizeleri bazen de imamları öven hikayeler ile ilgilidir. Genelde perdelerin üzerinde peygamber ve imamların yüzü belli olmaz ve ışıkla simgelenir. Kahvehanelerde yapıla bu gösteri için mekanda özel bir yer ayrılır. Bu noktada duvara asılan perdeler yavaş yavaş hareketlendirilir. Sırası gelen resimlerle konu edindiği hikaye anlatılır. Perde-Hani, Roze-Hani'ye göre daha teatraldir. Bu dini anlatı taziye' den bile daha üstündür.



Resim 6: Perde-hani[10]

[10] **http://isfahan.irib.ir**

1.2.1.2. Şehname-Hani

Firdevsi'nin en büyük eseri Şehname'deki şiir biçimindeki hikayelerin Nakkal tarafından anlatımıdır. Nakkallığın en yaygın türüdür. Safevi dönemindeki sert mezhep savaşları kaçarlar[11] döneminin başlamasıyla sona erdi. Bu dönemde Şehname-Hani kahvehanelerin en önemli programı haline geldi ve yaklaşık elli sene öncesine kadar da şehirlerde ve köylerde yaşayan insanlar için bir eğlence aracı oldu. Özellikle uzun kış gecelerinde insanlar kahvehanelerde sırf Şehname- Hani izlemeye giderlerdi.



Resim 7: Kadın Nakkal Şehnameden bir hikâye Anlatmaktadır[12]

[11] 1794 ile 1925yıllar arasındaki süren bir hanedanlıktır.
[12] **http://shahnamehpajohan.ir**

1.2.1.3. Meclis-Hani

Hz. Hüseyin'in kendisi veya evlatlarından birinin başına gelen acı verici olayların anlatılmasıdır. Sonraları Meclis-Hani içinden farklı anlatı ve ağıt yakma türleri de çıkmıştır. Meddahlık en yaygın tür olarak hala Şii'lerin inandığı 12 imamı övmek için sahnelinmektedir . Anlatılan olay sadece Cami ve "Tekye" denilen mekanlarda oynanır.



Resim 8: Meclis-Hani[13]

[13] **https://www.tasnimnews.com/fa/news/1396/08/04/1557084**

1.2.1.4. Mankıbet-Hani, Fezayil-Hani

Şiiliğin öne sürüldüğü Safevi döneminde, irfana doğru yönelen bazı Nakkallar mezhep propagandası yapmayı ön plana çıkarmışlardır. Daha sonra Hz. Ali'nin hanedanını muhaliflere karşı överek büyüten Mankıbet-Hanlar ortaya çıkmıştır. Sünni'ler, Şii'lere karşı Fezayil-Han adında bir deste oluşturmuştur. Fezayil-Han'lar şiir dilini kullanarak sokaklarda Ebubekir ve Ömer'i överken Rafiziler'i[14] kötü sözler ve hakaretlerle yermişlerdir. Kuşkusuz buradaki amaç Şii'lerin propaganda etkisini azaltmaktır. Hz. Ali'nin savaş meydanları hikayelerini anlatan Şii'lere karşılık, Sünni'ler de Rostam, Sohrab, Esfandiyar, Zal vs. ile ilgili savaş hikayeleri üretmek için bazı kişiler görevlendirmişler. Hz. Ali'nin cesaret ve faziletini reddetmek için çarşılarda anlatılan bu hikayeler yakın tarihe kadar devam etmekteydi. İran'da 6.yy'da eski epik hikayeleri rivayet edilirdi safevi döneminden oluşan şii akımının başlamasıyla İmam Hüseyin'in savaşları konu edinmeye başlamıştır. Beyzaei (2004: 69) Fezayil-Han'lar ve Mankıbet-Han'larla ilgili şöyle yazmıştır:

> "Bu rivayetler için özel bölgeler seçilmişti. Yani halk Hz. Ali'nin mankıbe'lerinin veya üç halifenin faziletlerinin nerede anlatıldığını biliyorlardı. Büyük ihtimal Mankıbet-Hanlar veya Fezayil-Hanlar kendilerine ayrılan özel bölgede, topluluğa daha hakim olabilmek için yüksek platforma çıkıp veya en doğal geleneksel gösteri biçiminin izinden giderek insanların çember kurması için bir merkez yaratırlarmış. Öyle sanılıyor ki Moğolların İran'da yerleşmesiyle birlikte Nakkallık ve masalcılık dini ve epiğe benzer hikayelere doğru yönelmiştir. Safevi döneminde toplanan birkaç rivayet kitabının temeli Moğollar dönemine dayanmaktadır."

[14] Halife Ebubekir ve Ömer'in halifeliğini kabul etmeyen ve aşırı derecede Hz. Ali sevgisini besleyen kişiler.

1.2.1.5. Roze-Hani

Roze-Hani ise dini Nakkallığın bir türüdür ve Kerbela olayları Roze-Han'lar tarafından anlatılır. Safevi döneminde ortaya çıkan Roze-Hani büyük ihtimalle Mankıbet-Hani'nin devamıdır. Bu ritüel yılın her gününde yapılabilir fakat ağırlıklı olarak muharrem ayının ilk on gününde gerçekleşen gösteriler daha büyük bir önem sahiptir.

> "Genellikle Roze-Hanlar "vaizler" ve "zakirler" olarak ikiye ayrılır. Vaizler genelde insanlara vaaz verirler ama zakirler dini olayları, hikayeleri, peygamber ve imamların başına gelenleri anlatırlar. Dolayısıyla bu çalışmada Nakkal olarak zakirler ön plana çıkmaktadır. Zakirlerin güzel sese sahip olmaları ve musikiye de hâkim olmaları onların işinin temelini oluşturur. Anlatacakları hikayeye hakim olmaları, seyircileri psikolojik olarak tanımaları ve cümleleri doğru bir şekilde kurmaları, dini Nakkallık için daha fazla seyirci toplamak anlamına gelir. Hikaye'yi canlandırmak konusunda Roze-Hanlar, oldukça başarılı Nakkallar olarak sayılırdı fakat bu tür Nakkallık, mezhep ve dine dayalı olduğu için, oyun ve hareket yerine asıl odak noktası anlatı ve konuşma biçimiydi. İran'ın farklı bölgelerinde, Roze-Hani kadınlar arasında da yaygındı. Aslında kadınların ne zaman Roze-Hani'ye başladıkları tam olarak belli değil; ama Kaçar döneminin ortalarında resmileştiğini söyleyebiliriz" (Beyzaei, 2004:75).

Günümüzde teatralliğini yitirmiş olan bu tür Nakkallık daha da yaygınlaşmış vaziyettedir. Muharrem ayında ve genellikle tüm imamların ölüm yıl dönümlerinde camilerde ve hatta evlerde okunan acıklı ve övgü içeren şarkılar haline gelmiştir.

BÖLÜM II

2.2. Antik Yunan Tragedyasında Koro

Atina donanması tarafından Perslere indirilen büyük darbe sonucu Atina Akdeniz'de en büyük güç olmuştur ve böylelikle Atina'nın altın çağı denilen Perikles dönemi başlamıştır. Atina İÖ 5.yy'dan itibaren siyasal ve sanatsal açıdan güçlenmeye başlamıştır. Atinalıların gelişen özgüvenleri sayesinde kültür ve sanatta yükselmeye başlamışlardır. Bu gelişmelerin temel prensibinde insana verilen değer olmuştur. "Yunan Kültürü'nün belki de en önemli yanı, ondan önce gelen halkların kültüründen farklı olarak insanlıkla olan ilgileriydi" (Brockett, 2017).

Yunanlılar Batı felsefesinin yaratıcıları olarak evren ve tanrılarla ilgili sorular ortaya atmışlardır. Antik yunan tiyatrosu, felsefi düşüncelerini Homeros eserlerine borçludur. Yunanlıların geleneklerinden doğan Dionysos'a tapma şenlikleri tiyatronun temelini oluşturur. İÖ. 9. yy'da yaşayan kör şair Homeros'un İlyada ve Odysseia eserleri dramatik metinlerin ortaya çıkmasına yardım etmiştir. Yunan halkı ve Truvalılar arasında süren on yıllık savaşı anlatan epik eser, Antik Yunan'ın önemli yazarlarından Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in tragedyalarına kaynak olmuştur. Tüm medeniyetlerde olduğu gibi tiyatro ile ilgili antik Yunan'da bile çok eski kaynaklar bulunmamaktadır. Yunan dramının nasıl ortaya çıktığına dair elimizde olan tek kaynak Aristotelesin Poetika'sıdır. Aristotelesin de söylediği gibi Tragedya dithyrambos korobaşlarının doğaçlamalarından çıkmıştır.

Törenler Koro'nun söylediği ezgilerle gerçekleşirdi. "Bu koro teke kılığına girerek kaba saba danslar ederek şarkılarını söyler. Yunancada teke anlamına gelen tragoidia ile

şarkı anlamına gelen aoide birleşmesinden konuşmalı şarkı yani tragodia (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü"(Şener, 2001:16).

Dionysos şenliklerindeki şarkıların ve şiirlerin yanısıra, tragedyanın temelini Antik Yunanın yazarları Pratinas, Phrynicus ve Choerilus'un yazılarında görebiliriz. Antik Yunan tragedyalarında koro ve söyledikleri şarkılar tragedya'nın ayrılmaz parçaları sayılırdı. Prologdan sonra koro sahneye girer ve oyunun sonuna kadar orada kalır. Buna dayanarak da koro'yu tragedyanın ilk ve gerekli unsuru olarak görebiliriz.

Nietzsche "tragedyadaki koro'nun önemini vurgulayarak onun örnek bir seyirci ya da sahnenin yüksek düzeydeki yöneticilerinin karşısında halkı simgeleyen bir varlık olarak görünmesinden rahatsız olduğunu dile getirir ve yetkin bir kesinlikle tragedya'nın trajik korodan doğduğunu söyler. başlangıçta sadece koro vardır, korodan başka nesne yoktu: burada, bize, trajik koroya dramanın kaynağı olarak bakma yükümlülüğü düşer" der (Nietzsche, 2005: 23).

Fakat tezin konusu doğrultusunda drama konusunda ilk sistemli düşünce olan Aristoteles'in Poetika'sının desteğiyle koronun antik yunan tiyatrosundaki görevini üç değerli yazar Aiskhylos, Sofokles ve Euripides'in esrlerinde görebiliriz. Biz Aiskhylos eserlerinden yararlanarak konuyu değerlendireceğiz.

> "Koro, tragedyanın temel üyesidir. Halkı temsil eder, eyleme karışmaz. Kentin yaşlıları ya da kadınlarından oluşur. İnsanlara öğüt verir, yol gösterir. Konuları ise mitolojiden ya da tarihten alır. Korolar danstan ve şarkıdan oluşur. İlk tragedyalarda

rolleri değiştirmek için sahneyi sık sık terk eden tek oyuncu olması nedeniyle koro başat öğeydi" (Brockett, 2017:36).

Koro'nun sayısının elli kişi olduğu söylenmektedir. Bu sayıyı ortaya çıkaran kaynak Aristoteles'e aittir. Aristoteles tragedyanın dithyrambos ezgilerinden ortaya çıktığını söyler (Aristoteles: 1987).

İkinci kaynak ise Yakarıcı oyunudurki Danaus'un kızları oyunun korosunu oluşturur. Mitolojiye göre Danaus'un elli kızı olduğunu söylenir. Ama yine de Aiskhylos oyununda kızların hepsinin olduğu belirtilmiyor. Dolayısıyla Koro'nun kaç kişi olduğu hala kesin bir sayı vermez.

Tragedyada Koro tüm oyuna hakimdir. Çünkü oyunlar tek oyuncudan oluşmaktadır ve o oyuncu rol değişimi için sürekli sahneden çıkmak zorundadır. Aiskhylos'un oyunlarında ikinci oyuncu tiyatroya girdiği halde asıl görevi hala Koro üstlenirdi. Örneğin;

"Yakarıcılar" oyununda başrolü Koro üstlenir veya "Eumenidler" oyununda Koro oyuncunun karşı rolünü üstlenmiştir. Fakat bu gelişim sürecine Aiskhylos'tan Euripides'e bakarsak Koro'nun işlevinin çizgisini rahatlıkla görebiliriz. "Aiskhylos'un saptanabilen ilk eseri olan 472'deki perslerinden Euripides'in ölümünden sonra oynanan son eseri İfigeneia Aulis'te'ye kadar geçen 70 yıl içinde koronun işlevinin çizgisini gayet açık görebiliriz. Aiskhylos'un ilk oyunlarında koro aksiyonun kesin taşıyıcısı iken, Euripides'in en son oyunlarında koro, aksiyonla hemen hemen hiç ilişkisi kalmamış, Aristoteles'in daha sonra eklentiler diyeceği kendi içine kapalı şarkılar söyleyen bir çeşit perde arası olgusundan ibaret olmuştur" (Latacz, 2006:43).

Koro antik yunan tiyatrosunda çok önemli konumlarda olsa da çoğu zaman profesyonel değildi. Brockett (2017:37) Tiyatro tarihi kitabında koronun profesyonelliğiyle ilgili şöyle yazmıştır:

> "Beşinci yüzyılda koro üyeleri amatörlerden oluşmaktaydı. Bununla beraber olasılıkla, deneyimsiz değillerdi. Çünkü Yunanistan'da koro dansı çok yaygındı ve kent dionysiasın'da dithyrambos korolarıyla her yıl en az bin katılımcı yarışırdı. Koroların yazarlara bağlanması gösterimden aşağı yukarı on beş ay önce yapıldığından, eğitim olasılıkla uzun bir döneme yayılmıştı. Başlangıçta yazar koronun oyun düzenini yapıyor ve eğitimini üstleniyordu, fakat sonraları bu iş profesyonellere bırakıldı."

BÖLÜM III

3.1. NAKKAL VE KORO'NUN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

3.1.1. Sahnesel Anlatı ve Sözsel Anlatı Üzerinde Koro ve Nakkal

Sahnesel anlatım dramatik edebiyat ve ritüellerin içinde barındırdığı eylemlerden oluşur. Bu yüzden sahne ve hikaye anlatıyı açığa kavuşturmak için önce şifahi edebiyat, sonra dramatik edebiyatın ham maddesini oluşturan yazılı edebiyat, İran ve Yunan kültürü ve tarihi üzerinden incelenecektir. Bu iki edebiyat türü zaman ve mekan açısından karşılaştırıldığında, Koro ve Nakkal'ın işlevi daha iyi anlaşılacaktır.

Hikaye anlatımı şifahi edebiyatın en eski şeklidir. Şifahi kültürün yaygın olduğu dönemlerde Nakkal ve Koro gibi hikaye anlatıcıları, insanların düşüncelerinin, duygularının, inançlarının ve davranışlarının gelişmesini organize eden kişiler oldukları için önemli bir sosyal rol üstlenmişlerdir. "Hikayeler her zaman insanın dünyaya olan bakışını ve etrafındaki bilinmeyen olayları yansıtmaya yardımcı olduğu gibi bir neslin geleneklerini, inançlarını ve tarihini diğer nesillere öğretmek ve aktarmak için en iyi araç olmuşlardır" (Chamberz, 1987:5).

Şifahi edebiyatın dramatik değerlere ulaşabilmesi için eski ritüellerin sürekliliği önemlidir. Antik Yunan'da Koro, şarkı söyleyerek bir hikayeyi anlatma görevini üstlenirken, zaman içerisinde bu işleyiş şekli değişir ve bu ritüeller dramatik bir değer kazanır. Brocket (Brockett, 2017) tarihçilerin söylediklerine dayanarak, Satir'i dramın ilk biçimi olarak görür ve giderek hem tragedya hem komedyanın ondan doğduğunu söyler.

Bu düşünceyi açıklığa kavuşturmak için Antik Yunan Tiyatrosu'nun ortaya çıkmasında hangi yapısal öğelerin birleştiğine bakmak önem arzetmektedir. Bu noktada en kapsamlı kaynak olarak Aristoteles'in Poetika'sı karşımıza çıkar:

> "Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır. İçine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır. Eylemde bulunan kişilerce taklit edilir" (Aristoteles, 1987: 22).

Bu tanımlamada ve aslında tragedya ve dram üzerinde kurulmuş bütün tanımlamalarda, ritüellerden çıkmış taklitlerin ve şiir şeklindeki hikaye dilinin etkin olduğu görünmektedir. Antik yunan tiyatrosunda Ritüeller takliti, yazılı eserler de daramatik edebiyatı besler. Bu bağlamda Antik Yunan Tiyatrosunun gelişimini beş adımda gözlemleyebiliriz. Birincisi dionysos şenlikleri, ikincisi Homerosun şiir diliyle yazılı hikayeleri, üçüncü Aiskhylos gibi yazarların Homeros hikayelerini dramatik yapı kazandırması, dördüncüsü dythirambos şenliklerinden koronun çıkarılıp işlenilmesi, beşincisi ise korobaşının bir oyuncu olarak dramatik eseri sahnede anlatması.

Samini'nin de dediği gibi "Ritüeller performansı garanti eder, dramatik edebiyat ise oyun metnini." (2004: S.55)

Yunan Tiyatrosu'nun şekillenmesinde Koro ile gerçekleşen Dionysos ritüelinin izi çok net bir şekilde görüyoruz. Fakat söz konusu, çeşitli kavimlerin istilası altında kalan İran olunca ritüellerin izini bulmak çok zordur; çünkü Zerdüşt dininin gelmesiyle önceki ritüeller yok olmuştur. Bu dinin dogmatik yapısından kaynaklanmaktadır. Yani yukarıdaki güçle iletişim kurmak için kendiliğinden oluşan ritüellere gerek kalmaz. Böylelikle İran'da

ritüeller evrimini tamamlamadan yok olup gitmiştir ve varolan şifahi edebiyat ise hikaye kalıbında devam etmiştir. Bu hikaye kalıbının anlatıcısı olarak da Nakkal karşımıza çıkar.

Yazılı metinlere gelince, Antik Yunan edebiyatında Homeros'un eserleri temel yazılı kaynak olarak karşımıza çıkarken İran'da böyle bir kaynak söz konusu değildir. "İslam geldiğinde, Zerdüşt mubidler sadece Zerdüştlüğü koruyan öğüt dolu yazıları saklamışlar." Samini (2004:55)

Eski İran edebiyatına bakıldığında derli toplu yazılı eserlerin birçoğunun zaman aşımına uğradığı ve İslam dininin gelişiyle yok olduğu görünmektedir. Yani Zerdüştlük ritüelleri, İslam ise yazılı eserleri ortadan kaldırmıştır.

Samini'nin (2014:42) de dediği gibi Yunanlar yazılı metinlerdeki çatışmaları diyalektik bir süreç içerisinde kontrol altına alıp oyuna dönüştürebilmişlerdir;

> "Bir kelime veya olay karşıt noktasıyla çarpışır, çatışma ortaya çıkar ve olayın içinden bir sentez veya yeni bir sonuç doğar ve bu yeni sonuç karşıt kutupla karşıkarşıya gelir ve böylece oyun ilerler. Yunan oyunlarında bu diyalektik sürecin ortaya çıkmasının en iyi yolu karakterlerin diyaloga geçmesidir. Bir karakter bir şey söyler karşısındaki onun söylediğinin tersine söyler ve böylece oyun ilerler."

Aslında edebiyat ve ritüeller böyle bir süreç içerisinde birleşmektedir. Ritüeller bazen müzik ve şarkı bazen de fiziksel hareketler eşliğinde gelişen eylemlerdir. Yazılı edebiyat ise ritüellerle birlikte icra edilebilir bir şekle bürünür. "Vandidad" günümüzde, İran yazılı edebiyatının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Kötülüğün karşısında yer alan dini kuralları içeren bu kitapta Zerdüşt, bilinçsiz biri olarak sorular sorar, Ahura Mazda ise bilge biri olarak bu sorulara cevap verir. Bu soru cevap sürecinde, diyalektik işleyiş soruların anında cevap bulmasıyla durdurulur ve ilerlemez. Bir diğer eser ise dramatikleşme kabiliyeti yüksek olan Zeriran Anısı'dır. Bu iki eser Dithyrambos'da olduğu gibi ezgiler şeklinde, *Gusanlar* ve Sasani ozanlar tarafından söylenmiştir.

Antik Yunan'da ritüellerin sürekliliği ve düzenli bir şekilde ilerlemesi farkındalık kazanılmasına sonucunda ise felsefeyle birleşmesine neden olmuştur. Bir zamanlar doğaüstü güçlerle bağlantı kurmanın tek yolu olan ritüeller, doğal evriminde felsefi sorulara doğru yol almıştır. Bu yüzden felsefe, ritüellerin doğasıyla sonra da tiyatroyla koparılmaz bir bağ kurmuş ve sahne üzerinde oynanarak anlam kazanmaya başlamıştır. Koro ise dionysos ritüellerin hikayecisi olarak tiyatronun bir parçası haline gelmiştir. Sadece ezgi söylemekle kalmayıp ciddi görevler üstlenerek sahnede gerçekleşen oyunun şekillenmesine yardımcı olmuştur. Halbuki İran'da soru cevap ilişkisi bir gücün üstünlüğü ve diğer gücün bilinçsizliği üzerine kurulduğundan, Antik Yunan tiyatrosuna benzer bir İran Tiyatro'su ortaya çıkamamıştır. Ritüellerin sürekliliğini kaybetmesi ve yazılı eserlerin kaybolması şifahi edebiyatın dramatikleşmesine izin vermemiştir. Bu yüzden o dönemdeki gösteriler giderek anlatı üzerine kurulmuş ve tiyatroyu şekillendiren öğelerin olmaması Nakkal'ın güçlenmesine neden olmuştur.

Sonuç olarak Yunan tragedyaları Koro'nun aktif rolüyle birlikte sahnelenerek anlam bulurken İran tragedyaları sahnelenmeden, sadece Nakkal'ın anlatma gücüne dayanarak anlam kazanmıştır. Bu nedenle Antik Yunan Tiyatrosu'nda sahne ve aktörün rolünü alan

Koro'nun önemini, İran oyununda yazılı metin ve onun okuyucusu olan Nakkal üstlenmektedir. Antik Yunan'da tiyatro Koro eliyle sahnelenirken, İran'da bu durum Nakkal vasıtasıyla sözlü olarak icra edilmiştir.

3.1.2. Diyalog Ve Monolog üzerinden Koro ve Nakkal

Bu alt bölümde Koro ve Nakkal diyaloglar ve monologlar üzerinden karşılaştırılacaktır. Önceki bölümde dramatik eserlerin ortaya çıkmasıyla sahnede, taklitin yanısıra, diyaloğun da geliştiğine az da olsa değindik. Bu kısımda ise, İran'da diyaloğun ortaya çıkmamasının sebepleri ve Nakkal'ların uzun yıllar boyunca monolog kullanmasının nedenleri izah edilmeye çalışılacaktır.

Bir ülkenin sanatsal yapısını belirleyen faktörler o ülkenin kültürel atmosferi, tarihi münasebetleri, kimlik meseleleridir. Bununla birlikte İran edebiyatının İran sanatı üzerindeki tesiri bahsi geçen diğer birçok unsurdan daha fazladır. "Edebiyat ve sanat, insanların dini, milli, tarihsel ve mitolojik değerlerinin göstergesidir. Tarih'in her döneminde sanat edebiyatın elindedir ve edebiyat da bir nevi sanata borçludur. Bir ülkenin medeniyeti ve kültürü edebiyatla güçlü, sanatla daha estetik bir şekilde anlatılır. Bu yüzden edebiyatı ve sanatı birbirinden ayırmak mümkün değildir" (Laleh, 2015: 28).

İran edebiyatı denildiğinde, bütün sanat ve edebiyat alanlarının temelini oluşturan İran şiiri ilk sırada yer alır. Dehbashi'nin (Dehbashi, 2008: 28) de söylediği gibi "İranlılar şiiri çok ciddiye alır. Tarihsel hatıramıza, kendimizi hatırlama biçimimize belli bir şiirsel renk katan bir alışkanlıktır bu. Robert O'Meally'nin de fevkalade eserinin başlığında ortaya koyduğu gibi: "Caz Amerika'nın nabzıysa, şiir de İran Kültürünün nabzı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir."

"Dedim senin Hüznünü taşıyorum

Dedi hüznün bitecek elbet

Dedim ay'ım ol benim

Dedi elden gelirse elbet

Dedim aşk vadisindekilerden vefa öğren

Dedi güzellerden vefa az beklenir

Dedim hayaline bile bakışlarımı kapatıyorum

Dedi hayalim gece yolcusudur, başka yoldan gelir aklına" (Hafız Şirazi, 231 ghazal).

Tasavvuf şiirinin öncülüğünü yapan Hafız- ı Şirazi'nin bu şiirinde göze çarpan en önemli konu diyalog şeklinde yazılması gereken şiirin monolog şeklinde ortaya konulmasıdır. "İran şirinin kendine özel söylem tarzı, yazılı metinleri aşarak, konuşma alanında "Fenni hitabe" yöntemini oluşturmuş, İran musikisine ve orta oyunlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Böylelikle geleneksel oyunlarda Nakkallık ve onun türleri olan Perde-Hani, Mankıbet-Hani ve Taziye gibi pek çok dal oluşmuştur"(Laleh, 2015:180).

İran şiirlerinde ve ortaya çıkan tüm yazılı eserlerde tek kişilik konuşma yaygın bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllarca süren kraliyet sistemi tüm haklı esir aldığı gibi şairlerin yazdıkları eserleri de sıkı bir denetim altına tutmuşlardır. Böylesi bir atmosferin varlığı sanatı, edebiyatı ve kültürü de etkilemiştir. Dolayısıyla bu tek kişilik konuşma biçiminin yaygınlaşmasında İran'ın siyasi durumu da aktif rol üslenmektedir.

"İran 1979'a kadar kralların tekelindeydi. Krallar kendilerini tanrının yeryüzündeki elçisi, gölgesi ve hatta eli olarak düşünüyorlardı. Bu güç göstergesi ve

istibdat her zaman beraberinde tekli konuşmayı gerektirirdi. Bir kişi konuşur ve diğer herkes gelen emirleri harfi harfine yerine getirir" (Samini, 2014: 130).

2500 yıl önce Antik Yunan Tiyatrosu'nda iki kişilik konuşma üslubu belirir ve bu konuşma üslubu bütün Batıya yayılır. Yunanistan'da tragedya ve komedya doğduğunda bu oyunlar Koro'nun şarkı söylemesiyle sahnelenmektedir. Yani hala tek kişilik konuşma biçimi sahnede hakim üsluptur. Fakat "Prikles'in Altın Çağı" denilen dönemden sonra bu kaide bozulmuştur. Sahnedeki konuşma biçimi monologdan diyaloga dönüşmüştür. Latacz (Latacz, 2006) da anlatımın dramatikleşmesiyle ilgili şöyle söylemektedir;

"Antik Yunan da şarkı topluluğu olan koro karşısına konuşan tekil oyuncuyu ve şarkısız konuşmalı bölümler olan *prolog* ve *rhesis* yeniliklerini ortaya çıkaran Thespis sayesinde bir öykü yalnızca şarkıyla anlatılmakla kalmayıp oynanıyordu. Yani önce salt anlatımcı olan oyun, artık dramatik olmuştu"

İlk başlarda çok temel ve basit olan dil, giderek gerçek konuşma ve münazaraya dönüşmüştür. Böylelikle başlangıçta sadece ozan veya oyuncu koroyla konuşurken Aiskhylos'un ikinci oyuncuyu getirmesiyle diyalog oluşturulmuş ve Sofokles'in üçüncü oyuncuyu dahil etmesiyle bu diyalog şeklindeki konuşma daha da geliştirilmiştir. Aiskhylos'un iki oyununda bu diyalog şekline bakabiliriz:

"-Persler'de haberci sahneye geldiğinde kraliçe sahnededir fakat o haberini koro'ya verir, koro da lirik kıtalarla yanıtlar onu. Darius'un hayaleti belirdiğinde, kraliçe yine sahnededir, fakat hayalet koroya seslenir.

-Yakarcılar'da oyunculardan biriyle koro arasında birçok diyalog olmasına karşın oyuncular arasında sadece bir diyalog var" (Latacz, 2006)

Aynı tarihlerde demokrasi ne İran'ın diplomatik ilişkilerinde ne de politik ve toplumsal yapısında deneyimlenmiştir. Demokrasinin olmaması iki kişilik konuşmalara uygun bir zemin oluşturulamamasına ve İran gösterilerindeki dilin tek kişilik anlatı biçiminde devam etmesine neden olmuştur. Samini (Samini, 2014:39) konuyla ilgili "Mitolojinin Amfi Tiyatrosu" isimli kitabında Avesta edebiyatına şöyle işaret etmektedir;

"Yasna yetmiş bölümden oluşmaktadır. İçeriği dini törenlerde "Raspi" ve "Rut" adındaki iki mubid tarafından bir takım ritüellerle okunan tapınmalardır. Bu açıklama antik yunanda iki rahip tarafından söylenen dithyrambos veya dinsel ezgileri anımsatmaktadır ki hepsi aslında söz alışverişinin göstergesidir."

Tek kişilik konuşmayı, İran'da tiyatronun oluşmamasında etkili olması açısından eleştirebiliriz; fakat tek kişilik konuşmayı dramatik anlatım tarzı veya edebi bir teknik olarak düşünürsek durum farklı olacaktır. Başka bir bakış açısından, Yasna'dan yola çıkılırsa, Yasna'nın şiir biçiminde olmasının, Nakkallığın sunum şeklini de kuvvetlendirdiği ifade edilebilir. Nakkallık şiiri musikiyle harmanlayıp farklı bir anlatı biçiminde insanlara sunmaya yardım etmiştir. Yani Koro sahnede hem monolog hem diyalog kullanırken Nakkal sadece monolog kullanarak hikâyelerini anlatmıştır.

3.1.3. Koro ve Nakkal'ın Dramatik Görevi; Oyunculuk mu? Oyun geliştirmek mi?

Bu alt bölümde Antik Yunan Tiyatrosu'nun en önemli unsuru olan Koro'nun dramatik görevi ile İran oyunlarının en önemli unsuru olan Nakkal'ın dramatik görevi oyuncu veya oyunu oluşturan unsur üzerinden karşılaştırılacaktır.

Yunancada "ben yaparım"dan türetilen aksiyon kelimesi eylemek, dramenon, dram olarak bilinir. Dram etrafında kelimelerin üstlendiği rol, dramatik bir eserdeki kişilerin, mekanların ve gerçeğe benzeyen her tür durumun izlenmesi ve onların gerçek olarak algılanmasıdır. Seyirci bu aşamadan sonra eserin içerdiği ve öne sürdüğü bilgiyi alarak ona tepki verir. Bu kavram, dramda özdeşleşme olarak değerlendirilmektedir. Başka bir değişle dram gerçek bir olay ve içerdiği kavramı "öğretmek" aşamasından "yeniden hatırlatmak" aşamasına gelmelidir. Empati kavramı tam bu noktada oluşur ve seyircinin tepkisine yol açar, oluşumunda kelimeler bir iletişim aracı sayılarak, gerçek olmayan bir durumu gerçek gibi göstermelidirler.

Dram genelde kurgusal bir esere dayalı ve oyuncular tarafından canlandırılan bir anlatı türüdür. Aristoteles (Aristoteles,1987:23) tragedya özelliklerini incelerken bu konuyu şöyle açıklamıştır:

> "Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, - çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar-, o halde karakter ve düşünce, tragik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine [mutluluğa] ulaşırlar ya da ulaşamazlar."

Latacz (2006:58) Koro'nun kullanışının İ.Ö.5.yy'ın sonuna doğru gittikçe daha dekoratif virtüozite ağırlıklı olurken Aiskhylos'ta ise trajik oyunun belirleyici güç faktörü olduğunu söyler. Ayrıca tragedyanın dış biçim kurucularını incelerken beş bölümden oluşan biçimin üç bölümü "Koronun girişi- korobaşıyla oyuncuların diyalog'u- koroyla oyuncuların diyalog'u" olarak belirtir. Bu da Koro'nun Antik Yunan Tiyatrosundaki işlevinin önemini gösterir."

Koronun Antik Yunan Tiyatrosu'ndaki işlevinin özetlenmesinde, Oscar Brocket'in kapsamlı koro tanımı dikkate değerdir:

> **"Birincisi:** oyunda bir karakterdir. Öğüt verir, düşüncelerini açıklar, sorular sorar, bazen de oyunda etkin bir rol alır.
>
> **İkincisi**: çoğu kez oyunların ahlaki ve toplumsal çerçevelerini belirler ve aksiyonun yargılayışında kullanılacak bir norm ileri sürer.
>
> **Üçüncüsü**: yazarın olaylara ve karakterlere seyirciden beklediği tepkileri göstererek, ideal bir seyirci gibi hizmet eder.
>
> **Dördüncüsü**: koro baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemede katkıda bulunur ve dramatik etkiyi arttırır.
>
> **Beşincisi:** hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek teatral etkililiğe pek çok katkıda bulunur.
>
> **Altıncısı**: duraklar ve geciktirimler yaratıp seyircinin neler olduğu ve neyin gelmekte olacağı üzerinde düşünmesine yol açarak önemli tartımsal bir işlevi yerine getirir" (Brockett, 2017:37).

İran oyunlarının en önemli anlatıcısı olan Nakkal'ın özelliklerinin daha iyi anlaşılması için, İran'ın en büyük Nakkal'ı olan Morşed Torabi'nin söyledikleri önem arz etmektedir:

> "Şehnameyi herkes okuyabilir, herkes anlatabilir fakat Nakkal sadece anlatıcı değildir. O Şehnameye hakim olan, oyunculuğu çok iyi bilen biridir. Şehname okuma atmosferini ritmik hareket ve güzel kelimelerle duyusal durumdan görsel- duyusal duruma dönüştürmelidir. Nakkal, hikayenin tam olarak hangi kısmının seyirciler için heyecan verici olduğunu ve seyircinin heyecanını yükseltmeyi çok iyi bilen biridir" (Torabi, 2005).

"Nakkal oyunu tek başına sahneler. Cümlelerinde es yaratarak, kelimelere ahenk verir. Elini doğru zamanda hareket ettirerek, konuyu uzatarak, bazen fısıldayıp bazen sessiz bağırarak, sesi titreterek veya değiştirerek oyunculuğun temeli olan her şeyi yerine getirir"(Mohammadi, 2015). Tek yardımcısı ise "Beççe Morşed" şeklinde adlandırılan oyuncudur. Beççe Morşed zaman zaman sahneye girerek Nakkal'ın sorduğu sorulara cevap verir. Nakkal oyunu icra ederken aynı zamanda hem oyuncu hem de anlatıcı olmaktadır. Genelde anlattığı oyundaki tüm karakterlerin rolünü üstlenir.

"Nakkal hikayeyi güzel bir şekilde anlatmak ve kahramanları canlandırmak için tüm yeteneklerini kullanır. Oynarken sadece ses değişimi değil, yer değişimi bazen de elindeki önemli aksesuarı olan sopasını (Talimi, Menteşa) kullanarak farklı karakterler ortaya çıkarır. Bunları yaparken de dekor ve müzik gibi faktörleri kullanmaktan sakınır. O sadece

kendi karakter yaratmaz aynı zamanda elindeki sopayı da oyuncu yerine koyarak bazen onunla bir karakter yaratır.”(Sadri: 2009)

Koro’nun Antik Yunan Tiyatrosu’ndaki işlevine bakıldığında, karakter yaratmayan ve oyunu başroller ve kahramanların oynaması için hazırlayan bir görev üstlendiği anlaşılabilir. Dolayısıyla Koro, Antik Yunan Tiyatrosu’nda bir oyuncu olmaktan ziyade oyunu geliştiren bir unsurdur. Nakkal’ın İran geleneksel oyunlarındaki rolü ise hem oyuncu hem oyunu geliştiren kişi olarak kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

3.1.4. Koro ve Nakkal'da Doğaçlama

Doğmak, yaşamak ve ölmek insan hayatının kaçınılmaz çizgisini belirleyen bir düzendir. Sabit bir formül izinden giden ve varoluş sırrının düzenliliğini gösteren bu süreçteki prensipleri çarpıtmak neredeyse imkânsızdır denilebilir. Yaşam biçimini farklı bir şekilde tasarlayabilen sanat eserlerinde, yaşam dokusu değişik bir renk ve kokuya bürünerek farklı şekillerde biçimlenebilmektedir. İlk bölümde anlatıldığı gibi doğaçlama, bütün sanat dallarında kullanılan bir tekniktir. Yaşamın değişmez kuralları bile sanat eserlerinde değişikliğe uğrayabilir. Yaratılmış eserin, seyirci tarafından kabullenilmesi ve etkileyiciliği o eserin başarısının en önemli göstergesidir.

Doğaçlamanın ilk geleneksel oyunlarda ortaya çıktığı düşünülebilir. Başka bir deyişle geleneksel oyunlara ve ritüellere başvuranlar ilk doğaçlamacılar sayılırlar. Eğer yaratıcılığı tiyatronun önemli faktörlerinden biri olarak kabul edersek, doğaçlamanın da gösterinin en önemli parçalarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Doğaçlama her zaman yaratıcılık ve daha da önemlisi belli başlı bir yaşam tecrübesi gerektirir. Aslında yaratıcılık ve doğaçlama arasındaki en önemli fark, sanatçının doğaçlama süresinde Momente bağlılığıdır. Yaratıcılık sanatçının düşünmesini sağlayan uzun bir zaman dilimi gerektirir. Bu zaman diliminde sanatçı var olmayan bir konuyu düşünür, farklı bir dünya kurar, sonra kafasında kurduğu bu dünyayı eleştirmeye başlar ve nihayet bir sonuca varır. Nasıl ki yaratıcılık, oyunculuk, yönetmenlik ve yazarlıkta anlam buluyorsa, doğaçlama da bu üç alanda anlam bulur.

Konuyla ilgili Araghchi (2013:168) şöyle söylemektedir:

"Doğaçlama aslında oyunu yazma aşamasında başlar. Yazar bir eseri yazmaya başladığı an ilk doğaçlama kıvılcımı beyninde oluşur. O yazmaya başladığında şimdiye kadar olmayan bir momenti yakalar ve gündelik hayattaki konuları bile olduğundan daha farklı şekilde ortaya koyar. Bir diğer doğaçlama türü ise birkaç satırdan oluşan belli başlı bir konuya sahip olan ve oyunculuğun da temelini oluşturan oyunların doğaçlamasıdır. Bu tür doğaçlamalarda oyuncular yönetmenin yardımıyla oyun detaylarını ortaya çıkarmaya çalışırlar. Taht-ı Hozi gibi komedi oyunlarında, yönetmen ve oyuncular tonlamaya, diksiyona ve günlük hayattaki kelimelerin ve cümlelerin anlamına odaklanıp ve sonucunda ise toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik konuları incelemeye başlarlar. Doğaçlamaya daha çok elverişli olan komedi oyunlarının aksine komedi olmayan oyunların doğaçlamasında, yönetmen ve oyuncu arasında karşılıklı bir etkileşim oluşur. Bu tarz oyunların felsefi, insani ve derin tutumu, kararlı ve ileri görüşleri ve grubun eseri yaratmaktaki önemli amaçları, doğaçlama sürecini daha zor hale getirir."

Aristoteles'e göre (1987:1449a) hem tragedya hem komedya doğaçlama kökeninden gelmiştir. Biri dithyrambos korolarından diğeri ise fallus şarkılarından adım adım büyümüş ve pek çok değişiklik geçirdikten sonra kendi doğasına erişince orada karar kılmıştır.

Koro'nun dionysos şenliklerinde doğaçlayarak söylediği ezgiler zaman içerisinde şairler tarafından vezinli ve ahenkli şarkılara dönüşmüştür. "Herodot'a göre Arion, Korinthos'ta bir dithyrambos yazarı, ona bu adı veren ve onu okuyan ilk kişiydi" Dithyrambos yöneticisi korosuyla uygun bir şekilde konuşmaya başlayınca, dithyrambos bir acı çekme oyunu halini almaktadır. Aristoteles'in de söylediği gibi tragedya sanatı ilk olarak dithyrambos önderleri tarafından geliştirilmiştir. Dönüşümünün bu önemli noktasında ilkel dithyrambos bölünmüştür ve ortaya çıkan iki biçimi farklılaşma yoluyla gelişmiştir. Birinde müzik seslere egemen olmuştur ve başkan alet çalan kimseye

dönüşmüştür. Diğerinde sözler müzikal kabuğundan sıyrılacak kadar egemen duruma gelmiştir ve başkan oyuncu olmuştur. Sonra oyuncular ikileşmiştir, sonra da üçleşmiştir. Fakat sonra tragedya sanatına bağlı kalmıştır (Thomson, 1990: 205).

Bu gelişim sürecine bakıldığında koronun görevi olan şarkının yanısıra oyuncunun görevi olan sözü de kullandığını görüyoruz. Yani zaman içerisinde, dionysos şenliklerinde doğaçtan şarkılar söyleyen koro, tragedyanın oluşum aşamasında yazılı metinler üzerinden koronun sahnedeki oyuncularla diyalog kurduğunu görüyoruz. Antik Yunan Tiyatrosu'nda koronun gelişimi böyle ilerlerken Nakkallık'ta yönetmen ve yazılı bir metin olmadığından ve seyircinin tepkilerine ve yönlendirmesine açık olunduğundan doğaçlamaya hazır bir oyun halinde kalır.

3.1.5. Ortaçağ ve Safevi Dönem'de Koro ve Nakkal

Antik Yunan Tiyatrosu'ndaki Koro zaman içerisinde, hem yapısal hem işlevsel açıdan değişikliğe uğramıştır. Roma Pön Savaşı neticesinde Sisilya'yı aldıktan sonra, İ.Ö 270 -240 arasındaki yayılmasıyla birlikte, tiyatronun uzun zamandan beri gelişmiş olduğu Yunan yönetimindeki toprakları ele geçirmiştir. Bu tarihten sonra birçok Romalı Yunan sanatı ve tiyatrosuyla tanışmış, sonraları Plautus ve Terenitus'un komedyaları Rönesans komedyasını ciddi biçimde etkilemiştir. "Yunan oyunlarından uyarlanan Roma oyunlarında özgün yunan örneklerinin yapısından pek az ayrıldığı ve yapılan değişiklerin önemsiz olduğu sanılmaktadır fakat koro'nun kaldırılması ve oyunları episod'lara dönüşmesi önemli değişiklerden biridir" (Brockett, 2017).

Söz gelimi Romalı yazar Seneca'nın oyunları, Shakespeare çağı tragedyasının biçimlenmesine de neden olmuştur. Thomas Sackvill ve Thomas Norton adlı iki İngiliz öğrenci Roma geleneklerinden etkilenerek yazdıkları tragedyada Koroyu kullanmışlardır. Fakat bir kaç örnek dışında Koro kullanımı İngiliz oyunlarında beğeni toplamamıştır. Ortaçağ ve hatta Rönesans Dönemi'nin başında Christopher Marlowe, Pierre Corneille, Ben Jonson ve William Shakespeare gibi yazarlar, unutulmaya yüz tutmuş eski Yunan tragedya tarzını tekrar canlandırmışlar, ancak koro gibi bazı öğeleri de değiştirmişlerdir.

"Chours kelimesi Elizabeth dönemindeki oyunlarda oyunun başında ve sonunda bazen de her perdenin başında sahneye giren karaktere denilirdi. Bu karakterin görevi yazarın düşüncelerini yorumlamak ve sahne dışında gerçekleşen olayları seyircilere aktarmaktı. Günümüz araştırmacılarına göre Chours'dan alınmış "Choral character" kelimesi oyundaki olayların dışında kalan fakat seyircilere oyun ve karakterler ile ilgili ironik bir bakış açısı uyandırmaya çalışan kişiye denilir" (Dad, 2012).

> “Choral character’ler sadece oyunun içeriği ve onun ana karakterleri ile birlikte anlam bulurlar. Yani ana karakterlere veya oyunun ana fikrine hizmet ederler. Onlar önemli karakterler değiller ve seyirci onların psikolojik durumlarını incelemek istemez” (Ghadiri, 1990).

Horatius’a göre koro akıllı olmalı, her türlü aşırılıktan kaçınmalı, sağlıklı adaleti ve kanunları, kapısı açık barışı övmeli, dostça öneriler sunmalıdır. “Choral Character” tanımına ve Horatius’un koro ile ilgili söylediği özelliklere bakıldığında, Hamlet’deki “Fortinbras”ın bir “choral character” olduğu anlaşılabilir. Fortinbras, Hamlet’in beklediği adalet elçisi olan karakter gibi görülebilir.

Koro Antik Yunan Tiyatrosu’nda tüm görevlerinin yanı sıra, grup halinde konuşan ve oyunun ana temasının dışında kalan bir unsur olduğu için genellikle hikâyedeki olayların ve diyalogların tamamlayıcısı rolünü üstlenmektedir. “Shakespeare döneminde koro grup halinde olmaktan çıkar ve onların görevlerini, tek oyuncu yerine getirir. Shakespeare ise sadece “Romeo ve Juliet” ve “V.Henry”oyununda Koro’ya yer vermiştir. Ama koro özelliklerini taşıyan karakterleri birçok oyununda görebiliriz. Christopher Marlowe doktor Faust oyununda koro için yazdığı rolü tek oyuncu üstlenir” (Tahami, 2017:3).

14. yy’da İran’da Şah İsmail’in tahta geçmesiyle Şiilik ortaya çıkmıştır. Bu imparatorluk döneminde sanat ciddi bir şekilde değer kazanmış ve gelişmiştir. Kahve’nin o dönemde İran’a gelmesiyle insanların bir araya toplanabileceği kahvehaneler ve

Zoorkhane'ler[15] inşa edilmiştir. Git gide bu mekanlar özellikle de kahvehaneler ilim ve edebiyatla ilgilenen insanların toplandığı mekânlar haline gelmiştir. "Safevi döneminde kahve hanelerde farklı programlar vardı. Gürcistanlı gençlerin dansları, satranç yarışları yaygındı. Kahvehanelerin diğer programları da Şehname- Hani, Mankıbet- Hani'idi. Şii mezhebi yönetimi altında olan kahvehanelerde Mankıbet - Hanlar şiiliği yaymak için dini hikâyeler anlatırken Şehname-Hanlar ise Şehnamedeki kahramanların mertliğiyle insanları heyecanlandırmaya görevlendirildiler" (Mohammad Jafar, 2017)

Bu yönetimin en büyük endişesi bir mezhep etrafında tek bir ulus yaratmaktır. Bu düşüncenin yayılması, Nakkallığın daha da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Öyle ki kahvehaneler anlatıcılar ve Şehname- Hanlar'ın gösteri yaptığı mekânlara dönüşmüş, meydan oyunları yaygınlaşmıştır. Eshkvari (1975:153) Nakkallık ve Şehname-Hani kitabında konuyla ilgili şöyle der:

> "İran'da Nakkallık şimdiki haliyle safevi döneminde yaygınlaşmaya başladı. Şah İsmail Nakkallığı yayan ve herkesi ona teşvik eden bir kraldı. Amacı ise şiiliği insanlara empoze etmekti. Bu amaç için on yedi farklı grup oluşturdu. Onların her biri farklı dil, farklı kıyafet ve farklı üslup ile dini propagandalar yaparlardı. Örnek olarak bazıları imamları methetmekle, bazıları "Zoorkhane"de İran pehlivanlarını şiir okuyarak överdi. Bazıları ise Hz. Ali'nin savaş hikâyelerini orduya anlatırlardı. Ondan sonra ise hikâye anlatıcılığı günümüze kadar devam etti."

Ortaçağ döneminde Koro'nun değişimiyle, Safevi dönemindeki Nakkal'ın değişimi aynı dönemlere denk gelmektedir. Ülkelerin politik yapısı, toplumun isteklerine göre şekillenen unsurlar farklı biçimlere bürünmüşlerdir. Safevi döneminde Şehname'nin epik

[15]. Antik çağıda İran bölgesinde savaşçı yetiştirmek için dövüş sanatları, jimnastik, güç antremanı ve müzik eğitimi veren bir mekan.

hikayelerinden ziyade dini hikayeler ve dini Nakkallık yaygınlaşmış, bu değişiklikler Nakkallığın farklı türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Roma tiyatrosunda yok olan Koro, Ortaçağ ve Elizabeth döneminde işlevselliğini yitirmeden farklı kalıplara girerek evrimine devam etmiştir. Nakkallık ise Safevi dönemine kadar uzun yıllar boyunca sadece halk elinde bir eğlence mekanizması olarak yaşamaya devam etmiş, Safevi döneminden sonra çok az değişiklikle günümüze kadar gelmiştir.

3.1.6. Çağdaş Tiyatroda Koro ve Nakkal

Nakkal ve Koro'nun eski ritüellerden ortaya çıktığı göz önüne alınırsa, günümüzdeki durumları iki ana yaklaşımla açıklanabilir. Bu yaklaşımların ilki, bu ritüellerin unutulma ve yok olma tehlikesinden uzaklaştırması için yeniden inşa edilmesidir. İkincisi ise çağdaş insanın yaşamında dinamik bir fenomen olarak ritüelleri ve yarattığı atmosferi kullanmaktır. Birinci yaklaşım daha çok etno-kültürel olduğu için meselenin özünü kavramaktan uzaktır ve daha ziyade turistik bir bakış açısı barındırmaktadır. Bu yaklaşım ritüellerin daha çok estetik tarafını dikkate alarak tabiri yerindeyse "oryantalist" bir nazariye sergilemektedir.

Tezin bu kısmında ritüellerin modern ve dinamik bir unsur olarak kullanıldığı ikinci yaklaşım üzerinde durulacaktır. Sanatçı bu ikinci yaklaşımda belirli bir ritüeli tekrar etmek ve yeniden yaratmak yerine, eski ritüellerin özünü keşfederek, aynı atmosferi yakalamaya çalışır. Başka bir deyişle, sanatçı eski ritüellerin eski izleyiciler üzerinde bıraktığı duygu durumunu benzer bir şekilde günümüz izleyicisinde uyandırmak ister.

"Richard Schechner'ın "geleneksel avangard" olarak tanımladığı akım; Antonin Artaud'dan Jerzy Grotowski ve Peter Schumann'a kadar belirli bir ritüeli yeniden inşa etmek yerine günümüz insanın kaygılarına uygun, ritüelistik bir atmosfer yaratmaktır." (Nowroozi, 2014:97).

Buradan hareketle Nakkallık ve Koro'nun tarihsel yolculuğundan günümüze ulaşma biçimi incelenecektir.

Antik Yunan Tiyatrosu'nda Koro, izleyici ile eser arasında bağlantı kurarak analitik yorumlamaları ile oyundaki karakterler ve olayları inceler. Bir anlatıcı gibi oyundaki duygusal durumları pekiştirir ve seyirciye yansıtır. Bazen karakterlerle dolaylı konuşarak etkin bir şekilde hikayedeki olaylara dahil olur. Koro'nun bu dışsal ve içsel rolü günümüz tiyatrosunda da halen mevcuttur. Bunun en büyük örneği günümüz müzikallerinde görülür.

"Müzikallerdeki korolar bazı anları veya temaları vurgulamak için şarkı veya hareket kullanırlar. Müzikallerin koro üyeleri de Antik Yunan Korosu gibi sahneyi kurmayı ve diğer karakterlerin eylemlerine ve etkileşimlerine anlam kazandırmaya çalışan rolleri benimserler. Bu durum Koro'yu seyirci ile birlikte hikâyedeki aksiyonu takip eden bir izleyici konumuna getirir" (Delcayre: 2014).

Koro dinamikleri elbette ki müzikallerle kısıtlı değildir. Brecht'in epik oyunlarında Koro'nun üstlendiği rol, çağdaş tiyatroda koronun öneminin hala devam ettiğini gösterir. "Brecht'in oyunlarında Koro'nun söylediği şarkılarda yorumlar bulunur. Daha sonra neler olacağı özetlenir ya da sahnede görünmeyen oyun yazarının oyunla ilgili fikirleri belirtilir. Bu özellikleriyle Koro, oyunda önemli bir yer edinir. Böylece müzik ve Koro'nun oyundan bağımsız ve kendi içinde bütünlüklü birer bölüm olduğu izlenimi uyandırması amaçlanır." (Çelik, 2010:5 sayı)

Brecht'in birçok oyununda Koro, Antik Yunan'daki görevini devam ettirmektedir. Karacabey (2006:21) Brecht'in "Öğreti Oyunu Düşüncesi ve Önlem" makalesinde Koro'nun oyundaki görevlerini anlatırken onun tarihsel sürecine şöyle değinir:

> "Geleneğin alıntılanması ile oyun, koronun bütün tarihsel kullanımlarını anımsatarak içerir ve kontrol korosu hem kontrol eden hem de kontrol edilen biçiminde ikili bir anlamı taşıyarak tarihsel süreci rasyonel kavrayışın yakın zamanına kadar getirir."

Aslında birçok oyun yazarı hala Koro'yu hikâye anlatma öğesi olarak da kullanmaktadır. Çağdaş dönemde Koro'nun Antik Yunan Tiyatrosu'nda üstlendiği rol çok az değişiklikle devam eder. İran'da Nakkal'ın günümüzdeki işlevi tıpkı ilk dönemlerinde olduğu gibi bir anlatıcı olarak devam eder. Batı tiyatrosunun tanınmasıyla İran'da oyun yazarlığı da başlamıştır. Ancak ilk başlarda geleneksel oyunların rolü azalmıştır. bazı oyun yazarlarının çabalarıyla geleneksel oyunlar ve Batı tiyatrosu arasında bir kombinasyon oluşturulmuş, böylece yeni oyunlar ortaya çıkmıştır. Bahram Beyzaei'nin Nakkallık tekniklerine dayanarak yazdığı "Afra" oyunu buna bir örnektir. Oyunda on kişi, on farklı hikâyeyi, paralel bir şekilde ve aralarında diyalog kurmadan dramatik yapının oluşmasına yardım edecek şekilde anlatır. Bir başka örnek ise Chista Yasrebi'nin yazdığı "Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti" isimli eserdir. Oyunda iki farklı hikâye iki Nakkal tarafından anlatılmaktadır.

İran'da Nakkallığın tarihsel süreç içerisinde yok olmadığını, değiştiğini, halen bir oyun karakteri olarak sahnede yer aldığını görüyoruz. günümüz oyununda Nakkal sadece Şehname'den hikâyeler anlatan bir anlatıcı olmaktan çıkar. Günümüz oyunlarında oyun karakterlerinin her biri kendi hikayesini Nakkalvari bir biçimde anlatarak Nakkallıklarını sergiler.

3.1.7. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Nakkal ve Koro karşılaştırmasıyla Batı ve Doğu tiyatrosunun birtakım teknik unsurlarının oluşumundaki nedenlere değindik. Amaç ise Batı ve Doğu düşüncesi ilkeleri arasındaki farklılıklar ve benzerliklerden yola çıkarak Koro ve Nakkalı, günümüz modern Tiyatrosunda bir araya getirebilmektir.

Bu kısımda anlatacağımız şey aslında bir başlangıç sayılabilir. Çünkü koronun yardımıyla modern bir Nakkallığın ortaya çıkması amaçlanır. Aslında modernin ve Nakkallığın bir araya gelmesi garip ve heterojen görünebilir fakat buradaki amaç ilk önce bir olayı garip gösterip seyircinin düşüncesine meydan okuyarak şimdiye kadar homojen ve uygulaması imkansız olduğu düşünülen şeyleri sahnelemek için yeni teknikler bulmak. Nakkallar tarih boyunca eski hikayeleri günün ihtiyaçlarına göre yeniden yazdıkları için zaten aydın ve bilge insanlar olarak tanınırlardı.

Modern kelimesi Fransızcada güncel anlamına gelmektedir. Modern Nakkallıkta ise modern kelimesi hem Nakkal'ı hem tarihi hem de günümüzü içinde barındırmaktadır. Modern Nakkallık bir sentez ve bir bütündür. Temel hareket kuralına göre kaydedilmeyen ve gösterilmeyen şeyleri aynı anda alma ve gösterme çabasıdır. Burada başlangıca döndüğümüzü görürüz yani imkansız görünen şeylerin yan yana gelmesi. Modern Nakkallık açıklamasına baktığımızda Agusto Boal'ın ''Ezilenlerin Tiyatrosu'', Julian Beck ve Judith Malina'nın ''Yaşam Tiyatrosu'' ve "pedagoji tiyatrosuna" yaklaşıyoruz. Her insan kendi yaşamında bir Nakkaldır. Nakkallığı ise güncel ve moderndir. Kendi hayatıyla ilgili epik hikâye veya taziye yaratabilir. Her insan kendi yaşamında sadece konuşmak ve

slogan atmakla kalabilir veya hikayesi eylemiyle uyumlu olan bir anlatıcı olabilir. Modern Nakkallık teatral bir üslup olmasına rağmen insani bir düşünce, sosyal davranış, bir yaşam tarzı ve yeni bir toplumsal ifadedir.

Modern Nakkallık geçmişe işaret edebilir fakat şimdiki ve gelecekteki eyleme daha çok değinmelidir. Modern Nakkallık eski Nakkallıktan farklı olarak çağdaş hikâyeleri içinde barındırır. Eski ve yeni araçlar ile kendi arasına sınır koymaz ve amacına hizmet eden her şeyi kullanır. Her ne kadar hikâye eskiye dayansa da seyirci onu günün hikâyesi olarak algılamalı ve günümüze uygun görsel, tekniksel semboller ve işaretler kullanılmalı. Nakkallığın sahnelenme şekli, Günümüz dünyasıyla olan bağlantısı, eski kurallardan uzak olması ve bugün için kullanışlı olması Nakkallığın modern olduğunu gösterir. Modern Nakkallıkta türler arasında bir sınır yoktur. Farklı türlerin bir araya gelmesi söz konusudur. **A**macı doğrultusunda sinema, tiyatro, resim ve diğer sanatları kullanır. Farklı gruplardan ve sınıflardan gelen izleyicilerin beklentilerini karşılayabilir. Bu beklentilerin gerçekleşmesi form açısından mümkündür ve gizli temel fikir yazılı olmayan bir şekilde Nakkal tarafından icra edilir. Modern Nakkallık insanların problemlerine çözüm gösterme yeteneğine sahiptir. Bu kısım psikoloji, politika, sosyoloji ve sanat ile alakalıdır. Ortaya çıkan sorunlar uzmanlar tarafından tespit edilir ve sundukları çözümler modern Nakkallık gruplarına bırakılarak çözüm üretilecek bir şekilde sahnelenir.

Sonuç olarak; Çağdaş Nakkallık, eskilerin yenilendiği, hataların giderildiği ve çağdaş olguların yer edindiği bir sürecin başlangıcıdır.

Yunan ritüellerinden doğan koro çeşitli biçimlere bürünerek, gerek tragedyalarda gerek çağdaş tiyatroda rolünü üstlenerek varlık göstermeye devam etti. Nakkallık ise doğu da

tiyatronun gelişmemesi ve kültürün baskılanmasıyla evrim sürecinde sekteye uğradı. Koronun yaşadığı olumlu süreci Nakkalın yaşadığı olumsuz süreçle karşılaştırarak Nakkalın evrim sürecine dair olası gelişimi savlayabiliriz. Bu savımıza örnek olarak da Nakkal'ı modern bir oyunda koronun geçirdiği aşamalara yerleştirerek bir labaratuar ortamı yaratıyoruz.

BÖLÜM IV

4.1. TAŞA DÖNÜŞMÜŞ KADINLARIN RİVAYETİ (Dramaturgi Raporu)

Oyunun Adı: Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti

Yazıldığı Yıl:1991

Oyunun Yazarı: Chista Yasrebi

Çevirmen: Maryam Hashtarkhani

Konu: Mitolojiden ve eski hikayelerden yola çıkarak iki nakkal kadının verdiği mücadeleyi anlatır.

Kişiler: Birinci Nakkal – İkinci Nakkal – Koro

Oyunun türü: Anlatı

Oyunun biçimi: Anlatı

4.1.1. Yazar

1968 yılında İran'da doğan kadın yazar, Chista YASREBİ bugüne kadar 26 oyun yazmıştır. Akademik hayatı Psikoloji üzerine olan Yasrebi doktora tezini Toronto'da drama terapi üzerine yazdıktan sonra 1989 yılında tiyatro faaliyetlerine başlar. İlk başta tiyatroyu öğrenmek için Niyavaran kültür merkezinde çalışmaya başlar daha sonra "Kadın Tiyatro" merkezine üye olarak oyunculuk ve yönetmenliğin temelini öğrenir. Aynı zamanda "State Welfare Organization" kurumunun yardımıyla "Aynalı Oda"yı kurar ve 1993'den 1995'e kadar başarılı bir proje olarak faaliyet gösterir. Kendisi çalışmasını "oyunlarımızın konusu seyircilerin problemleriydi ve bu problemler grup üyeleri tarafından icra edilirdi. Bizim işimiz hayattaki sorunları tiyatro yoluyla çözmekti." diyerek ifade eder. Yasrebi 1991 yılında yazdığı "Taşa dönüşmüş kadınların rivayeti" oyununda girişte Nakkallık ve doğu oyunları metoduyla oynanması gereken bir oyun olduğunu belirtir. Yazarın böylesi açık ve net bir ön bilgi ortaya koyması okuyucunun açık bir görüşle oyun üzerine düşünmesini sağlamaktadır. Belki de yazar tarafından böylesi bir bilgi verilmemiş olsaydı oyun başlangıcındaki belirsizlik okuyucu ve oyun arasında kurulan dinamik ve hızlı iletişimi engellerdi. Gerçi yazar oyunun devamında oyun kişilerini birinci ve ikinci Nakkal olarak belirtir ve böylece okuyucu Nakkallık yöntemine dayanan eski bir atmosfer ile karşı karşıya kalacağını anlar. Nakkallık genelde tek kişilik bir anlatı biçimi olduğundan oyundaki iki Nakkalın varlığı, belli bir konu üzerinde bir atışmanın olacağının habercisidir. Yazar Nakkallık'daki eski kalıbı kabul etmekle birlikte yaygın olan Nakkallık çizgisini parçalayarak yeni bir yapıya ulaşır.

4.1.2. Oyun Özeti

İki kadın nakkal tarafından sahnelenen bu gösteride nakkallar hikayelerini yarıştırırlar. En iyi hikayeyi anlatan Nakkal diğerini taşa dönüştürecektir. İkinci Nakkal rivayet olarak kendi hikayesini anlatmaya başlar:

Bir genç kadın hayattaki sırları öğrenmek için yola çıkar. Yolu kaybedince bir ev görür ve içine girer. Evde yaşlı bir kadın yaşamaktadır. Fütürizm'in sırlarını ve tekniklerini bilen yaşlı kadın en büyük sırrın evin kırkıncı odasında olduğunu söyler. Genç kadın evde yalnız kalınca kırkıncı odaya girer ve genç bir adamı orada görür, adama aşık olur. Yaşlı kadın bu sırrın bedeli olarak adamla evlenmesi gerektiğini söyler. Kadın ve adam evlenir. Fakat adam ne konuşabilir ne de kadına karşı ilgisi olduğunu gösterir. Kadın her gün adama farklı bir hikaye anlatır. Adam sonunda konuşmayı öğrenir ve kadının anlattığı hikayeleri anlatmaya başlar. Ama yine de kadını sevdiğini dile getirmez. Adam bir gün kadına kırmızı bir çiçek verir. Çiçeğin dikeni kadının eline batınca kadın bayılır. Uyandığında ise yaşlı kadın ve adamın, karnındaki bebeği alıp kaçtıklarını fark eder. Kadının yolculuğu çocuğunu aramakla başlar. Kadın yolculuğunu şöyle ifade eder;

- Böylece anlatıcı oldum, çölde, dağda avare… Kendi vücudumun yaralarını unutmak ama bilhassa kayıplarımı bulmak için gösteriler yapıyorum.

Böylece ikinci Nakkal hikayesini bitirir ve birinci Nakkal kadın da kendi hikayesiyle rivayetini anlatmaya başlar:

Çocuk yaşta ailesini kaybeden genç bir kadın ormanda tek başına hayatını sürdürmektedir. Bir gün yolunu kaybeden bir adamla karşılaşır. Adam yolu tarif etmesini söyler. Kadın bu bilgi karşılığında kuş olmasını ister. Adam kuş olur fakat kadın ne kadar denese de kuşa dönüşemez. Genç Kadın Kuşa dönüşen adama yolu tarif etmez. Her

defasında farklı taleplerde bulunur. Adam bu talepleri yerine getirir ancak kadın talep ettiği hiçbir şeyi gerçekleştiremez. Aşık olduğu adamın gitmesinden korkan kadın hırslanır ve en son talebi adamın taşa dönüşmesidir. Kadın, taşa dönüşen adamın tılsımını kıramaz ve adam taş olarak kalır. Nakkal kadın acıyla yere düşer. İkinci Nakkal kadın yardımına koşar ve hikayesine devam etmesini ister;

İkinci Nakkal: kalk… Senin hikâyen daha bitmedi! Kalk… kırılman için daha çok erken.

Birinci Nakkal: Rivayetim sona erdi. Nakkalın son rivayeti her zaman en acısıdır. Şimdi söyle ey kadın, hangimiz taş olmalıyız? Kuruntu aşkla büyülü bir uykuya dalan sen mi, yoksa bir hayal uğruna aşık bir adamı taşa çeviren ben mi?

İkinci Nakkal: senin rivayetin bitmedi henüz kalk!

Birinci Nakkal: anlatacak bir şey yok… Şimdi uyuma vakti… Rüyasız ve huzurlu.

İkinci Nakkal: taşın büyüsünü bozmak istemiyor musun? O taşı adama dönüştürmek istemiyor musun? Yaşamak için, bakmak için? Dert ortağın olması için?

Birinci Nakkal: olmadı… Bu büyü bir tek ben ölürsem bozulur… keşke hiç görmeseydim seni… Babaannem ölmeden önce annemin ölümüne, babamın hastalığına sebep olduğumu söylerdi… Doğru söylüyordu. Ben doğduğumdan beri uğursuzdum… Sevmeyi bilemedim… Lanet olsun uğursuz talihime. Sevmeyi bile geç öğretti bana…

Birinci Nakkal ikinci Nakkalla sohbet etmeye başlar. Sohbetin sonunda iki Nakkalın anne ve kız olduğu ortaya çıkar.

4.1.3. Anlatı Biçimi

"Taşa dönüşmüş kadınların rivayeti" iki kadının gösteri yapma nedenlerini, kendi yaşam sürecinde yaşadığı olaylar doğrultusunda anlatmaktadır. İki kadının yaşam amacı uğruna ödedikleri bedeli, İran edebiyatının anlatı geleneği üslubuyla ortaya koymaktadır. Metinde önemli olan şey Nakkallığın gerektirdiği gibi kelimelerin bir ahenk yaratacak şekilde yan yana gelmesidir. Oyunda Nakkal ve Koro'nun geçmişte kullandığı dil biçimine benzer bir lirizm kullanılır. Ayrıca kelimelerin yerleşim şekli, dilin düzeni ve en önemlisi anlatıdaki tonlama şekli, Nakkallık ile güçlü bir ilişki kurmanın yoludur.

Oyundaki Nakkallık birinci Nakkalın şu sözleriyle başlar:

"Salı ocak ayının günlerinden biri

Evvel huda, sonra habib, sonra nisa

Salı ocak ayının günlerinden biri

Ve ben bir nakkal, içinizden

Rüyalarınızın, gözyaşlarınızın, gülümsemelerinizin içinden

Ben bir kadın nakkal göğüslerinizden, hikayelerinizden, hüzünlerinizden yürüye yürüye geçiyorum.

Salı ocak ayının günlerinden biri ve siz ey insanlar dinleyin

Bugün nakkalların rivayet günü, bugün nakkalların cenk günü"

Yazar Nakkallığa özgü yapıyı ve atmosferi ortaya koyarak her hangi bir dönemde geçerli olan hikayeyi alegorik bir şekilde seyirciye sunmaya çalışır. Oyunun başında iki Nakkalın birbirine meydan okuması için gerekli zemini oluşturur. Aslında yazar, metnin yapısını oluşturmak ve çekici kılmak için, başlangıçtan itibaren olumlu bir anlatım şeklinin koşullarına doğrudan işaret ederek, meydan okumanın önemini vurgular. Yazar Nakkallık'daki eski kalıbı kabul etmekle birlikte yaygın olan Nakkallık çizgisini parçalayarak yeni bir yapıya ulaşır. Bu oyundaki bir diğer yenilik ise kadın Nakkal kullanımıdır. İran tarihinde Nakkallık erkeğe özgüdür. Yazar metninde kadın Nakkal kullanarak sanat ve edebiyatta, ataerkilliğe alternatif bir üslup ve içerik geliştirir. Nakkallık ağırlıklı olarak kadınlara kapalı alanlarda yapıldığından kadınların Nakkal olması zordu. Pehlevi döneminde modernizmin İran'a gelmesi ile kadınlar daha özgür bir alana sahip olmuştur. Devrim sonrası kadın hakları konusunda gerilemeler yaşanmış olsa dahi etkileri devam etmiştir. Metinde bu etkileri görmekteyiz. Yazar geleneksel kabuğu korur ancak içerik ve biçimde modern feminist yaklaşımı inşa eder. Dayanışmaya dönüşen "meydan okuma" toplumsal cinsiyet rolleri terse çeviren öykülemeler, rivayete kaynaklık eden halk masalları kullanma, erkek Nakkallar yerine kadın Nakkallar kabuktaki geleneksel içerisine yerleştirilen "modern"i gösterir.

Oyunda iki kadının kendi anlatısı ve hikayesiyle diğerini devre dışı etme amacı başka bir şeye evrilir. Benzer sorunlara sahip olduklarını ve yaşamlarını sürdürebilmek için dayanışmaları gerektiği sonucuna varırlar. Böylelikle yarım kalmış bir hikayeyi başkalarının diledikleri gibi tamamlamaya davet ederler. Rivayetin sonucundaki belirsizlik ise post modern eserlerin belirsizliğini hatırlatır.

Anatema: İlahi adalet

Yantema: kadın bilgeliği- modern dünyadaki insan ilişkilerinin duygusallığı yok etmesi- aşk.

Zaman: Günümüzde geçen fantastik oyun

Mekan: Günümüzde Nakkalların hikayelerini anlattığı "Maareke meydanı" veya "kahvehane"lerin olmadığından seyircinin olabileceği herhangi bir yerde yuvarlak platform kullanılarak Nakkallığın gerçekleşeceği bir mekan yaratılmıştır.

Gösterilen uzam: ışık müzik ve koro yardımı ile iç oyunda hikayeye bağlı gereken uzam kullanılmaktadır. Örneğin müzik Nakkallığa özel bir müzik türüdür. İç oyunlarda da İran geleneksel musikisine özel tonbek, def ve davul gibi enstürmanlar kullanılır.

Anlatılan uzam: İran ritüellerinde kullanılan mistik bir uzam kullanılmıştır.

Oyun kişileri:

- Birinci Nakkal
- İkinci Nakkal
- Yaşlı Kadın
- Genç Adam
- İkinci Genç Adam
- Koro

4.1.4. Oyun Metninin Dramaturgisi

Koro oyunda farklı roller üstlenir. Birinci hikayede iç oyundaki kahramanları eleştirir. Zaman zaman seyircinin sesi olur. Nakkalın karşı rolünü üstlenir. İkinci hikayede ise kahramanı eleştirmekle birlikte oyun kişilerinin iç sesleri olur. Koro aynı zamanda Antik Yunan Tragedyalarındaki görevini üstlenir, oyun ve Nakkal hakkında bilgi verir. Oyunun girişinde dansıyla ritüelini gerçekleştirir ve Nakkalı sahneye çağırır.

Koro: *Rivayet eden bir nakkal, içinizden, rüyalarınızın, gözyaşlarınızın, gülümsemelerinizin içinden*

Bir Nakkal, göğüslerinizden, hikayelerinizden, hüzünlerinizden yürüye yürüye geçiyor...

Birinci Nakkal koronun içinden çıkar. Koronun içinden çıkması koronun anlatıcılığına göndermedir. Birinci Nakkal, İran Zoorkhane geleneğindeki Kebbade[16] dansı yapar sonra da Nakkallığa özgü selamlamasıyla giriş yapar ve seyirciye meydan okur.

Evvel Huda, Sonra Habib, Sonra nisa

Uyanın ey insanlar, dinleyin hey insanlar. Bugün, nakkalların rivayet günü. Bugün nakkalların cenk günü.(el çırpar ve gösteriye başlar.)

Bu toprak üzerinde var mı benim gibi yaralı bir nakkal? Var mı benim gibi ağlayan? Benim gibi bağıran? Benim gibi taşlanan bir nakkal var mı? Benim gibi ömür boyu yüzünü rüzgârın yüzüne bırakan var mı? Hey insanlar dinleyin, dinleyin ki duyacaklarınız nakkalın son rivayetidir. Bu size ardımda bırakacağım son mirastır. Anlatılmamış hikâyeler sizin hüzünlerinizden. Benim gibi Efsane olmaya koşan var mı? Hey insanlar! Benim gibi, kendisi, kendi hikâyesi olan var mı?

[16] . Zoorkhane'lerde pehlivanlık gücü ve kemancılığını gösteren bir alet. Alet demirden yapılmıştır.

Böylece dördüncü duvarı yıkar. Çerçeve sahneye ait illüzyonu yıkar. İkinci Nakkal'ın seyirci içinden çıkması illüzyonun yıkılmasını güçlendirir. Artık hikaye sahneye değil seyirciye aittir. Yazar erkek Nakkal yerine kadın Nakkal kullanır. Böylece eril bakış açıyı yıkar. İslam rejiminin İran'a gelmesiyle kadınların son zamanlarda kazanmış olduğu haklar yeniden ellerinden alınır. Eski kralların dönemindeki gibi kadın sokaklardan evlere kapatılır. Eskiden de Nakkallık kadınların giremediği kahvehaneler gibi ortamlarda gerçekleştirildiği için Nakkallığın erkeklerin tekelinde olduğu söylenilebilir. Böylelikle yazar, kadın Nakkal kullanarak gelenek haline gelmiş algıyı yıkar. Aynı zamanda hikayeyi Nakkallığa özgü epik üsluptan çıkarıp kadınların hikayesine dönüştürür. İkinci Nakkal "Bugün nakkalların ölüm günü" der. Böylelikle kendi hikayelerini halka mal eder. Rivayeti artık halkın hikayesi olacaktır. Yine ikinci Nakkal "Ben bizzat rivayetim bu toprağın insanının gözyaşıyım hasretiyim" diyerek kadınlara ait hikayesini anlatır. Oyunda iki Nakkal'ın iki farklı hikayesi vardır. İki kadının ayrı hikayesi Ortadoğuya ait Binbir Gece masallarından alınan "Şehrazat ve Şehriyar" ikinci hikaye ise "Şahmeran ile Cemsap" hikayesidir. İki hikayede de kadınların kaderi başkasının elindedir. İkinci Nakkalın hikayesi "Şehrazat ve Şehriyar" özetle şöyledir;

Rivayete göre Hindistan ve Çin arasındaki bir adada hükümdar olan İranlı kral karısının ona ihanet ettiğini öğrenince ölüm hükmünü verir. Sonra da kadınların nankör ve hain olduğunu düşünerek ülkedeki tüm kadınların ölümünü ister. Vezirine her gece bakire bir kadın bulmasını emreder. Her gece farklı bir kadınla nikâhlanan şehriyar geceyi kadınla geçirdikten sonra ertesi gün onu idam ettirir. Genç kızların nesli tükenmek üzereyken sıra vezirin kızı Şehrazat'a gelir. Bu durumdan mustarip olan Şehrazat kadınların ölümüne son vermek için bir plan kurar. Babasını şehriyarla evliliğine onay vermesi için ikna eder ve her gece Şehriyara bir hikaye anlatır. Sonunda çocukları olur. Şehriyar Şehrazat'a aşık olur.

Böylece Şehriyarın kadınlara karşı kindar düşüncesi değişir, artık kadınları öldürmez. Hikayede Şehrazat'ın kaderi önceden bellidir. Şehriyara aşık olduğu için değil, hayatta kalmak için hikaye anlatır. Oysaki oyun kadını özgürleştirir. Kadın bilgedir ve hayattaki sırları öğrenmek üzere yola çıkar;

Birinci Nakkal: *Ben bir kızdım, sizin kızlarınız gibi, ya da sizin gibi, küçücük bir kız olduğunuz zamanlar, pencereye düşen mehtabın evhamıyla, sıvanın üstüne dökülen yağmur kokusuyla, rüzgârda uçan karahindibanın peşinde koşmakla mesuttum, sizin gibi… Gönlüm hoştu, rüyalar görüyordum, şiirler yazıyordum. Hayattaki tüm sırları, bütün bilinen ve bilinmeyen ilimleri öğrenmek istiyordum. Ta ki bir gün o yabancı ortaya çıkana kadar… Yola çıkmıştım birden gece oldu, karanlık her tarafı boğdu. Yolu kaybettim… Uzaktan kör bir ışık beni çağırdı. Garip bir ev. Ev sahibi ise kâhin, yeryüzü kadar yaşlı bir ihtiyar kadın. Her kıvrımı gizli bir hücre olan kırk kapılı, dolambaçlı bir ev. Kırk kapıdan yalnız bir kapısı kapalı ve bana girişi yasaktı. Benim ev sahibim, o kadın, elinde kandili, evin derinliğine götürdü. Ev sahibim evin sırlarına götürdü beni.*

Karanlıkta yolunu kaybeden ve kendini gizemli kırk odalı bir evde bulan kadın Kırkıncı gecenin sonunda merakla kırkıncı kapının sırrını aralar. Kırkıncı kapı aslında kalbinin kapısıdır, Aşktır. Açtığı kırkıncı kapıda aşkı bulur. Oyundaki hikayede kadın bilerek ve isteyerek kapıyı açar. Tıpkı Binbir gecedeki Şehrazat gibi. Fakat Şehrazat'ın isteği zorunludur. Ölüm korkusu vardır. Hikayelerini yaşayabilmek için anlatır. Celladı olacak adamla sevişmek zorundadır. Bir nevi tecavüze uğrar ve şehriyardan ayrılmak gibi bir şey söz konusu değildir. Oyun metninde ise kadın tamamen özgür iradesiyle hareket

eder. Cinselliği isteğe bağlıdır. Gerçekliğe ulaşmak için hayatın sırların öğrenmek ister. Sonunda ise kırkıncı kapıda gerçekliğe ulaşır;

İkinci Nakkal: *Ve böylelikle ben, yeryüzündeki kızlardan biri, dünyada ilimlerde yetkin, hayatla ilgili her şeyde becerikli olmak isteyen bir kız, evinin kırk odası olan kadının sırlarının eşiğinde kaldım. En büyük sır o son kapıdaydı. Bunu bilmiyordum ve öğrendiğimde artık çok geç olmuştu. İhtiyar kadın evde yoktu ve ben sezgilerimin kuvvetiyle kırkıncı odaya vardım, kapıyı çaldım, kapı açıldı ve orada, hazanın son sabahının alaca karanlığında, onu, o adamı gördüm. Sanki kainattaki tüm neşe ve hüznü bir an ayna misali karşıma tuttular. Alemdeki bütün renkleri, bağı, bahçeyi, dağı, çölü, ilkbaharı ve sonbaharı. Dehşete düştüm, sersemledim, şaşırdım. Adam da korktu ve gölgede benden kaçar oldu.*

Melek özlem Sezer'in de bazı masalların toplumsal cinsiyet bakışından edindiğini söyler;

"Kızlar, evlenecekleri kişiyi kendileri seçer. Yaradılış mitosunu tersine çevirerek, istediği erkeği kendi yaratır" (Sezer, 2018: 61).

Oyun metninde de toplumsal cinsiyete bakış vardır. Kadın evleneceği kişiyi kendisi seçmiş, anlatı yoluyla adamdan yeni bir insan yaratmıştır. "Masal düş gücünün zaferidir, sınırlara koşulla tanımlanmaya karşı bir meydan okumadır. İnsanın kendini en çıplak haliyle anlatabilmek için koşullara, bildik dünya sınırlarına karşı koymasıdır… Masal sayesinde insanın en yasaklı, gizli kapaklı arzuları, ayıplı halleri bile özgürleşir" (Sezer, 2018:61).

Oyundaki hikayede de binbir gece masalları gibi gecenin gizlerine vurgu yapılır. Binbir gecede sır kapısını aralar. Karşısında ki adam bir çocuktur. Bilgisiyle olgunlaştıracağı çocuktur. Hikayeleri ise çiçeğe verilen su gibidir.

İkinci Nakkal: *Günler ardı ardına geçti ve ben dünyadaki kadınlardan biri, sadece ay ışığı ve kandil ateşiyle ışıyan o karanlık ve dolambaçlı evde, dünyadaki sırları ve büyüleri Öğrenmek isterken, bunu unutmuştum. Onun annesi, babası, kadını, geçmişi ve geleceği olmuştum. Oysa o sadece ağlıyordu. Bin öykü, bin hikâye göğsümde taşıyordum. Öğrendiğim, bildiğim, hayal ettiğim ve anlatacağım her hikayeyi ona adıyordum. Sırf o gülsün diye… Ben masalcı Şehrazato şehriyar. Ömrümüzün her gecesi anlatmakla geçti. Aşk yoktu, sevinç yoktu, sadece hikaye vardı. Ne bir dert'e, ne dert ortaklığı ne muhabbet… Hikâyeci bendim, o hep suskundu… Ve bu tek visal yoluydu… Bin gece geçti. Bin gece suskunluk, bin gece büyü, bin gece yalnızlık… Ve bin birinci sabahın doğuşunda… Genç adam orada durmuştu, damın üstünde… Genç adam konuşmaya başlamıştı, şarkı söylüyordu.*

Adam bin gecenin sonunda bilgeliğe erişir ve kendini özgür kılar. Artık kendi varlığının farkına varmıştır. Edindiği bilgiyi sokağa taşır. Asıl bilge ve anlatıcı kadınken kadının sırlarına sahip olan erkek bunu ifşa eder. Sevdiğini hikayelerle yeniden yaratan ve sırları açıklanan kadın, adamın ihanetine uğrar. Böylelikle hem aşık olduğu adamı kaybeder hem de bebeğini. Adamın konuşmasından mutlu olur. Kadın adamın aşkına verdiği cevabı sevinçle karşılar. Ancak bu aşkın sonunda ihanete uğrar.

İkinci Nakkal*: konuşmak için derhal fırlamıştım ki insanların dama attığı çiçekler yolumu kesti. Evin damı çiçeklerle doluydu. Adam benden çiçekleri toplayıp eve götürmemi istedi. Yerden aldığım her çiçekle dikeni elime batıyordu. Damda bin çiçek tenimdeyse bin diken*

vardı, yorgundum, bu kadar eğilip çiçek toplamaktan yorgundum… Kucak kucak çiçekleri eve götürdüm, adam gülüyordu, mutluydu ve ben mutluydum onun sevinciyle… Konuşmak istedim ki bir çiçek verdi bana. Elindeki kırmızı çiçeği… Çiçeği aldım. Bu aşk sembolü müydü? Yıllardır süren sessizlik ve bekleyişten sonraki aşk mı? Çiçeğin dikeni elime battı, yandım… Bu bin birinci dikendi, o kadar çiçek kucaklamanın bedeliydi bu diken. Bin bir gül ve bin bir diken. Tam o sırada, son diken beni yere attı ve uykuya daldım... Tenimde olan bin bir diken ve kocamla tek bir muhabbet hasretiyle... ben uykudaydım ama görüyordum, beni kırkıncı odaya aldılar... İhtiyar kadın geldi, bebeğimi doğurttu ve üçü birlikte çekip gittiler. Ben orada öylece kaldım. Kırkıncı odada, bin bir diken tenimde ve dudaklarımı dağlayan binlerce söylenmemiş sözle.

Yaşlı kadın ötekidir. Hem kâhin hem de muhabbet tellalıdır. Evlilik dışı çocuk sahibi olmuş ve toplum dışına itilmiştir. Çocuk kadının ayıbıdır. Kırkıncı kapıda saklanan cinselliğidir. Kadının en büyük sırrı cinselliğinin saklanmasıdır. Yaşlı kadın genç kadının merakına yenik düştüğünü anlar;

İhtiyar Nakkal: *Şimdi onunla nikâhlanacaksın. Öğrenmemen gereken sırrı öğrenmenin bedeli bu…*

İkinci Nakkal: *Bu nasıl bir sır ki garip bir adamı bu odada hapsediyor?*

İhtiyar Nakkal: *Bu öyle bir sır ki böyle garip bir adamı dünyaya getirdi… hiç kimse bu topraklarda dünyadaki bütün sırları, yüreklerdeki hazineyi ve bütün büyüleri bilen bu falcı kadının kocasız ve yalnız bir çocuk doğurduğunu bilmiyor. Rüzgâr bile babasının ismini bilmiyor… Ben bu sırrı otuz yıl sineme çektim, otuz yıl gözyaşı döktüm, otuz yıl acı çektim ve otuz yıl geçti ta ki bebeğim büyüdü ve adam oldu.*

Geleceği önceden bilmenin yolu insanın yüzyıllardır arayışıdır. Her arayış başka bir icadın öncüsüdür. İnsanoğlu sorgulamadıkça bilgiye ulaşamaz. Sorgulamak ise ataerkil düzende erile aittir. Oyunda ise sorgulama kadına aittir.

İkinci Nakkal: *Gelecekte ve yüreklerde gizli olan sırrı bilmenin hazzı… Ben kayboldum, sırları öğrenmek uğruna… Ve kuşkusuz her kayboluşta bir buluş var… İşte bu, hazinedir.*

İhtiyar Kadın: *Sırları öğreneceksin kız… Muzaffer ay bu evin cevheriyle ikbalini aydınlatsın. Bu evde kalıp hizmet etmen, en önemlisi de kalbini ortaya koyman gerekir. Ta ki hakikatin güneşi kalbine doğana kadar. Sır budur. Yaradan'ın ödülü, geleneklerinin yed-ı emini olan kadın ve erkeklerindir… Bu evde kal ve sırları öğren. Sen de bir gün benim gibi insanın gizli sırlarının âlimi olursun.*

Bu repliklerden kadının kehaneti ve muhabbet tellallığı anlaşılır. İhtiyar kadın genç kadına sırları öğreneceğini söyler. Aslında genç kadın gerçekleri öğrenir. Fakat gerçekler sancılı ve acıdır. Bu gerçek onu öldürür. Tıpkı Anka kuşu gibi küllerinden yeniden doğar.

İkinci Nakkal: *Yandım, kömür oldum. Kül oldum. Bir sürü mevsim geçti üzerimden, rüzgâr esti, yağmur yağdı, kar tüm üzüntülerimi örttü. Kasırga tenime merhem oldu… Yağmur yaralarımı yıkadı ve fırtına yeniden uykudan uyanıklığa götürdü beni...*

Böylece anlatıcı oldum, Çölde, dağda avare… Kendi vücudumun yaralarını unutmak ama bilhassa kayıplarımı bulmak için gösteriler yapıyorum.

Birinci Nakkal'ın hikayesi Şahmeran mitiyle benzerlikler taşımaktadır. Şahmeran hikayesi şöyledir:

Danyal denen bir hekimin oğlu Camasp babasının bilgeliğini almak yerine ormancı olmaya karar verir. Ormancılar tarafından ihanete uğrayan Camasp şahmeran'ın mağarasını bulur. Şahmeran Camap'ın hikayesini dinler ve kendisinin de İnsanoğlunun ihanetine uğradığını, bu nedenle göç etmek zorunda kaldığını anlatır. Şahmeran doğaya ait bildiği bütün sırları Camasp'a anlatır. Camasp bir süre sonra evine dönmek ister. Şahmeran istemese de yerini kimseye söylememsi şartıyla gitmesine izin verir. Ancak kralın hastalanmasıyla vezir Camsap'a ulaşır. Türlü işkencelerden geçen Camasp sonunda Şahmeranın yerini söyler. Şahmeran "Ben sana söylemiştim insanoğlu ihanet eder" der. Ancak ölürken tüm bilgeliğini Camaspa aktarır.

Hikayenin özetine bakıldığında Şahmeran karakterinin kadın olması aslında kadınların bilgeliğini vurgular. Ataerkil düzenin ayakta kalması için kadının bilgeliğini yok etmesi gerekir. Oyun metnindeki hikayede de Kadın Nakkallar birer bilgedirler. Birinci Nakkal da doğanın sırlarına sahip bir simyacıdır. Ormanda büyüyen bir genç kadındır.

Metinde toplumsal cinsiyet rollerinin tamamen dışında bir yorum vardır. Masallarda ya da mitlerde ormanlarda tek başına yaşayanlar erkeklerdir. Kahraman her zaman erkektir. Metin erkeğe bahşedilen hınzır yaramaz formu bozmuş ve kadına yüklemiştir. Şahmaranda da olduğu gibi kadın bilgeliği ve sırlarıyla yaşarken bir erkek hayatına girer;

Birinci Nakkal: *Ya felek, ya ufuk, ya hikâye… Benim hikâyem, perişanlık hikâyesi. Küçüklüğünde annesini ve babasını kaybeden, çiçeklerle, kuşlarla, ağaçlarla büyüyen kimsesiz kızın hikâyesi. Sevinçli ve reha bir kız, bulut gibi özgür, rüzgâr gibi neşeli ve aklı beş karış havada… Çiçekler, kuşlar, nehirlerle ilgili hikâyeler biliyordu ve yüreğini ormandaki bütün kuşlara açıyordu… Kuşlar gibi güzel sesliydi, binlerce şarkının sırdaşıydı… Ta ki günlerden bir gün, aşiretlerin birinden bir adam yolunu kaybetti. Suyun*

duruluğu ve otun teravetiyle tanıdıktı. Erkek kızı görünce, ormanın çıkış yolunu sordu. Oynamaya hayran olan kız, adamı görünce kendi kalbinin sesini duydu ve şöyle dedi:

Erkek ile kendisini eşit şartlarda gören kadın, ondan bir şeyler ister. Simyacı özelliğe sahip olan kadın hep yalnızdır. Yalnızlığını gidermek için davetsiz gelen adamla arkadaş olmak ister;

Yolu sana gösteririm ama bir şartım var

İkinci kadın(adam rolünde): *Söyle*

Birinci Nakkal: *Önce benimle oynamalısın*

İkinci Nakkal (adam):*Oyun mu? Hangi oyun?*

Birinci Nakkal: (*Kız çocuğu gibi neşeyle gülümser) Oyun… Kuş oyunu… İkimizden biri kuş ola bilirse diğerini yener(gülümser).*

İkinci kadın(adam): *ama insan nasıl kuş olabilir?*

Birinci Nakkal: *(neşeyle, sevinçle) olabilir, yalnız istemesi gerekiyor, eminim şimdiye kadar denememişsin!*

İkinci kadın(adam): *şimdiye kadar kimse benden kuş olmamı istememişti…*

Birinci Nakkal:(*şımarık) şimdi ben istiyorum… Hadi… Kuş olursan çıkış yolunu sana söyleyeceğim…*

İkinci kadın(adam): *nasıl kuş olabilirim?*

Birinci Nakkal: *sen kendin o sırrı öğrenmelisin… Yapamıyor musun?(şımarık)*

İkinci kadın(adam): *göreceksin… Kuş olacağım ve seni yeneceğim*

Birinci Nakkal:(*gülümseyerek) görürüz?*

İkinci kadın(adam): *görürüz*

Kuş özgürlüğü simgeler, istediği zaman göçebilir ve göğe aittir. Değişebilen kadın kendi oyununda erkeğe yenilir. Doğaya ait olan kadın saftır ve tamamen kalbini adama açmıştır. Oysa adam kendini saklar ve kadının sırlarını kendinde hapsedip gitmek ister;

Birinci Nakkal: *benim için kuş olmak kolaydı, her zaman gözümü kapatır ve hayal dünyamda kendimi bir kuş olarak hissederdim… Ve gerçekten kuş olurdum… Ama bu kez büyü neydi? Niye kuş olamıyordum? Gözlerimi kapattım ve açtım. Kuş değildim… Adamı görmedim… Birden ağacın tepesinden seslendi… Adam kuş olmuştu!*

Kadın kendi doğasının dışına çıkamaz çıktığı anda öleceğini bilir. Bu nedenle adamın gitmesine izin vermez. Adam gittiği anda ya yerinden göç etmelidir ya da ölümü göze almalıdır. Bu nedenle adamdan başka şeyler ister. Aslında şart koştuğu dönüşümler olmak istedikleridir. Göğe ait olmak istediği zaman gidip, tekrar geri dönebilmek veya rüzgar gibi özgür ama hiçbir yere ait olmamak gibi. Bunlar toplum tarafından kadından alınıp erkeğe bahşedilen özelliklerdir.

İkinci kadın(adam): *seni yendim, şimdi çıkış yolunu göster bana!*

Birinci Nakkal: *hayır! Bu nasıl olur? Sen hiçbir zaman bu ormanda yaşamadın! Nasıl kuş olabildin?*

İkinci kadın(adam): *kuş olan ben değildim ki… Yüreğimdi… Sanki garip ve tanımadığım bir his uğruna. Sevinçli ve özgür... tıpkı bu ormanın kalbi gibi...Senin gülümseyişinle içimde bir çiçek açıldı.*

Birinci Nakkal: *ben neden kuş olamadım? Hâlbuki Kuş olmak her zaman benim için en sevdiğim oyundu… Çocukluğumdan beri bu oyunu bilirim, peki büyü ne? Neden kuş olamadım?*

İkinci kadın(adam): *belki de kalbinin hükümdarı değilsin artık… Her zaman kalbin kuş olurdu, bu kez kalbin senden emir almadı.*

Birinci Nakkal: *ama neden? Kalp benden emir almadıysa kimden aldı?*

İkinci kadın(adam): *sen bunun sırrını öğrenmelisin… Şimdi çıkış yolunu göster bana çünkü seni yendim ve artık gitme zamanı.*

Birinci Nakkal: *hayır, bekle! Bir oyun daha. Bizden biri rüzgâr olabilirse kazanır.*

İkinci kadın(adam): *bu son isteğin mi?*

Birinci Nakkal: *son*

İkinci kadın(adam): *rüzgâr… (koro rüzgar sesi çıkarmaya başlar hepsi kendi etrafında döner)O zaman rüzgâr olacağım. Mecnun rüzgârı, huzursuz rüzgâr(kendi etrafında döner. O esnada birinci kadın seyircilerin gözlerine şaşkın bakarak, konuşur.)*

(rüzgar sesi)

Birinci Nakkal: *imkânsızdı. O rüzgâr oluyordu bense toz… Ah… benim toz olduğum havada rüzgar olanda kim?... Neden rüzgar olamıyorum?... Büyü neydi ki teni toprak ve susuzluk kokan yabancı bir adam kolayca rüzgâra dönüştü? ve ben, orman kızı ki çocukluktan beri rüzgar, güneş ve kuşlar tek sözümün eriydiler, şimdi böyle sert yerimde duruyorum?! Böyle sert, böyle taş!... Yeter artık beni yendin!*

Kadın erkeğin kendi yolunu bulmasını söylemesine rağmen erkek kadının bilgeliğine muhtaçtır. Kadında kalan tüm bilgelikleri almıştır sonunda ve yoluna devam edeceğine karar verir.

İkinci kadın(adam)ve koro: *şimdi çıkış yolunu göster bana…*

Birinci Nakkal: *çıkış yolu senin kalbin. Yüreğinin bittiği yerde ormandan çıkabilirsin.*

İkinci kadın(adam): *yürek nerede biter ki?*

Birinci Nakkal: *ben bilmem… Bilmiyorum! İstiyorsan git… kalbin bitene kadar git. Git işte!*

İkinci kadın(adam): *ama sen çıkış yolunu göstereceğine söz vermiştin.*

Birinci Nakkal: *ben sadece kalbinin yolunu gösterdim… kalbini de al git… Bu tek çıkış yolun…*

İkinci kadın(adam): *tamam… Dediğin gibi olsun… kalbimin yolunu bulup gideceğim… Gökyüzü mavi, güneş parlak, fırtına tehlikesi de yok. Gitme zamanı.*

Toplumsal roller gereği kadın cinselliği ve aşkı tanımlayamaz. Erkeğin özgürce katettiği yollardan geçemez. Bu nedenledir ki kadın kendini ifade etmekte zorlanır. Duygularını açığa çıkartamaz. Bu ancak erkeğin yapacağı bir şeydir. Oyun oynayan kadın mıdır yoksa erkek mi? Sorusunu sordurur.

Birinci Nakkal: *(korku içinde) hayır, dur, gitme!*

İkinci kadın(adam): *kuş göğe ait, rüzgâr hiçbir yere, kadın ise olduğu yere… Sen kuş olmamı istedin, sen rüzgâr olmamı istedin… Şimdi neden kalmamı istiyorsun? Sen hiç kalmaktan söz etmedin ki.*

Birinci Nakkal: *bu yalnızca bir oyundu. Çocuksu bir oyun, mutlu olmak ve unutmak için.*

Koro: *neden? Hiç birimiz çocuk değildik*

İkinci kadın(adam): *neden benden çocuksu bir oyun istedin? Neden başka bir şey istemedin?*

Birinci Nakkal: *başka bir şey mi? Ne gibi?*

İkinci kadın(adam): *kalbimi… Belki… Unutmak dışında her şeyi.*

Koro: *demek sen böyle salına salına bensiz gidiyorsun, ey canımın canı, ey dostların canına can katan. Gül bahçesine bensiz gitme, istemem. İstemem ey gök kubbe, istemem bensiz kalma bu dünyada istemem.*

(koro kadının elinde tutar platforma doğru götürür)

Birinci Nakkal: *şimdi ben… Doğa dilini bilen kimsesiz, çingene bir kız çocuğu… yüreğim bir kuştu, ölüm gibi susuz bir kuş ve ruhum fırtına, yazgıdan daha huzursuz bir fırtına… İlk andan beri ona âşık olduğumu anlamıştım ve o, bütün dağlar, ormanlar, çöller kadar dayanıklı adam şimdi gidiyordu ve hayallerimi de götürüyordu… Ah ne söylesem? Kalbimin sözünü bir kuşa nasıl anlatsam? Nasıl bağırsam bir rüzgâra âşık olduğumu? Gitmesini nasıl engellesem…*

(geçmişe döner)

hayalini benden esirgeme... Kal… Kal Ki hayalsiz bir yaşam ölümdür. Acımasız bir ölüm. Canımı al ama hayalini asla

İkinci kadın(adam): *ama sen gitmemi istedin!…*

Birinci Nakkal: *istemeği bilmiyordum. istemek ne demek bilmiyordum… Yoksa senden başka bir şey isterdim… Kalmanı isterdim, ya da beni de almanı… Neden senle çocuksu bir oyun başlattım ki? Neden seni kendim gibi çocuk sandım ki...Neden güzel bir söz getirmedim dilime? yüreğimin sana susuz olduğunu niye söyleyemedim?...(oturur) Şimdi sensiz ne olacak benim halim?*

Kadın her ne kadar adamın kuşa ve rüzgara dönüşmesini istese de aslında gitmesini istemez. Çünkü kendisi kuşa ve rüzgara dönüştüğü halde yerinden ayrılmaz. Ancak adam bu dönüşümleri kendine göre yorumlar. Toplum normlarını kabul etmeyen kadını geri dönüşü olmayan bir yola sokar. Koronun sözleri adamın iç sesidir ve bu iç sesler adamın herşeyin farkında olduğunu anlarız. Kadını oyun oynamaya mecbur bırakmıştır. Adam kadının son sırrına da ulaşıp onu öldürür. Artık kadın bir yere ya da bir sırra sahip değildir. Adam taş olarak kalacağının önsemesini yapar. Çiçek veya kelebek kısa ömürlüdür. Ancak taş ölümsüzdür. Adam ölümsüzlük sırrına erişmiştir. Ve kadına ait tüm bilgeliği almıştır.

Koro: *rüzgâr habersiz gelir, habersiz gider, bunları kabul et. hiçbir zaman hiçbir şey sorma!*

İkinci kadın(adam):*Gitme zamanı… Önce sen mi veda edeceksin yoksa ben mi?*

Birinci Nakkal: *veda asla… Tek bir soru… Bir soru daha…*

İkinci kadın(adam): *yine mi soru? Sor! Eğer son sorunsa.*

Birinci Nakkal: *Bir taşa dönüşe bilir misin?*

İkinci kadın(adam): *yüreğim emir verirse. O herkesi dinlemez. Kim olduğuna bağlı. Yüreğimin hükümdarıysa emir veren kabulümdür. Taş olurum biter.*

Birinci Nakkal: *Son kez benimle oyna, toprak üzerinde bir taş ol. Güzel, büyülü, gözleri kamaştıran bir taş… Günü güzel yapan bir taş. Ben emir veriyorum taş olmana!*

İkinci kadın(adam): *bu seninle oynadığım son oyun... Bekli senin bile kendinle oynadığın son oyun. Toprak üzerinde bir taş olacağım… Sakin, sessiz ve isteksiz bir taş… Ama keşke başka bir şey isteseydin, yüreğinde bir çiçek, ya da saçının üzerinde bir kelebek. Şimdi taş olacağım… Kalbimin hükümdarı olduğunu görebilirsin… Gerçi sen bu sırrı daha önce öğrenmeliydin!*

Kadın vicdan azabı çekerken adama verdiği sırların farkında değildir. Kaybettiklerini alabilmek için taşa dönüşen adamı eski haline getirmek ister.

Birinci Nakkal: *ve adam taş oldu. Sanki yıldızların ışıltısını yutmuş gibi parlayan, siyah bir taş. Ormanın tek ışık kaynağı olan yabancı bir taş… Ve ben telaşlı, çaresiz taşı avuçladım. Koştum, bin gün, binlerce mevsim, binlerce yıl…Taş bir an bile huzura ermesin, bir an bile güneşin ışığı tenine vurmasın, bir an bile mehtabı görmesin diye koştum. O, benim esirimdi ve ben o kayıp yabancıya sahip olmuştum… Bin yıl koştum, hiç durmadan… Hikâyeleri unuttum, konuşmadım, şarkı söylemedim, gösteri yapmadım. Yalnızca koştum ve bu karanlık yere vardım. Onu yeniden göre bilmek için avucumu açtım… Eyvahlar olsun…(taş elinden yere düşer) bu taş artık adam olmaz, bu sadece bir taştır o kadar. Bu benim son şarkım olsun taş olmuş adama… Taş ettiğim adama… Sığınağım olmasını istediğim, ümidim, hayallerim, çocukluktan beri peşinde olduğum aşkım… Eyvahlar olsun… O sadece taşım oldu benim. Avucumdaki siyah ve sessiz taş. Dilsiz bir taş. (yere düşer)Bir gün bir insan olan taş...*

Tüm bilgeliği ile ikinci Nakkal birinci Nakkalı kaldırır. Yola devam etmelidir. Kadın bilgeliğine tekrar kavuşmalıdır. Sonunda anne kız metofuru kullanır yazar. Aslında

bilgeliğin genetik aktarımı simgelenir. Aynı zamanda kadın dayanışmasıyla tekrar bilgiye ve özgürlüğe kavuşulacaktır. Nakkalların hikayesinin başı sonu bellidir. Ancak bu oyunun sonu post modern tarzda seyirciye bırakılır.

İkinci Nakkal: *kalk… Senin hikâyen daha bitmedi! Kalk… kırılman için daha çok erken.*

Birinci Nakkal: *Rivayetim sona erdi. Nakkalın son rivayeti her zaman en acısıdır. Şimdi söyle ey kadın, hangimiz taş olmalıyız? kuruntu aşkla büyülü bir uykuya dalan sen mi, yoksa bir hayal uğruna aşık bir adamı taşa çeviren ben mi?*

İkinci Nakkal: *senin rivayetin bitmedi henüz kalk!*

Birinci Nakkal: *anlatacak bir şey yok… Şimdi uyumak vakti… Rüyasız ve huzurlu.*

İkinci Nakkal: *taşın büyüsünü bozmak istemiyor musun? o taşı adama dönüştürmek istemiyor musun? Yaşamak için, bakmak için? Dert ortağın olması için?*

Birinci Nakkal: *olmadı… Bu büyü bir tek ben ölürsem bozulur… keşke hiç görmeseydim seni… Babaannem ölmeden önce annemin ölümüne, babamın hastalığına sebep olduğumu söylerdi… Doğru söylüyordu. Ben doğduğumdan beri uğursuzdum… Sevmeyi bilemedim… Lanet olsun uğursuz talihime. Sevmeyi bile geç öğretti bana…*

İkinci Nakkal*: annen nasıl öldü?*

Birinci Nakkal: *hüzün ve hasret uykusuyla. O uykuyla yaşadı, beni doğurdu ve o uykuyla dünyaya veda etti. Annemin ölümünden sonra babam ve babaannem beni aldılar. Uzun, sonsuz bir yolculuk…Hep gidiyorduk, nereye gittiğimizi, neden kaçtığımızı bilmeden. Babam hastalandı, sürekli "dikenler tenime batıyor" diye bağırırdı ve sürekli teninde kandamlaları belirirdi. Babam öldü ve yeryüzü kadar ömrü olan babaannem birden toprağa dönüştü ve ben yalnız kaldım. ormanda yapa yalnız. Kuşlar ve çiçekler, güneş ve*

rüzgârlarla büyüdüm ben, bir aşkın peşinde olduğumu bile bilmeden… aşk ya da avucumda olan taş?!(ağlamaya başlar)

Koro: *Bırakmıyorum ki gönülden düşünce olasın, istemiyorum ki gözlerden değersiz kalasın. Seni canımda saklıyorum gözümde, gönlümde değil ta ki son nefesime kadar bana can olasın.*

İkinci Nakkal: *(bir anne gibi onu bağrına basar) ah… Yavrum.Bir tanecik kızım benim.Seni nasıl aradım. Kimse umut vermedi.Ama ben seni buldum! Kızım! Demek hikâyenin sonu böyleydi?*

Birinci Nakkal: *anne! Annem…(kendini kadının kollarında bırakır)*

(ikisi de birbirine sarılırlar)

Birinci Nakkal: *ne yapacağız şimdi? Bu taş ve yarım kalmış hikâyeyle ne yapacağız?*

İkinci Nakkal: *kuşkun olmasın kızım, biz yeterince acı çektik. İkimiz defalarca taş olduk ve çözüldük...bu rivayet hep sürecek. Anılacak. Dilden dile dolaşacak. bizden bu insanlara ve onlardan çocuklarına… Bir gün çocukları rivayetimizi duyacak ve her yerde anlatacaklar… Sahnede, gösteri meydanlarında, damlarda, sokaklarda her yerde… Taşın büyüsü bozulana kadar bu rivayet bitmeyecek. Ta ki bir gün biri aşk efsunuyla taşın büyüsünü bozana kadar. Taşı bir adama dönüştürene kadar bu rivayet devam edecek! Bu taş bu sahnede kalacak, Yağmur yağacak, rüzgâr esecek ve hüznü bir yorgan gibi örtecek. Bu taş yıkanacak, aşınacak ve hep bu toprakta kalacak. Ta ki biri taşın tılsımını bozma yolunu bulana kadar. Birisi gerçekten sevmeği öğrenene kadar. böyle parlak ve böyle suskun bir taşı, rüzgâr, yağmur, kuş olabilen bir adama, sevmeyi bilen bir adama dönüştürene kadar.*

Birinci Nakkal: *O zamana kadar, binlerce kadın ve ya erkek ötekini taşa dönüştürecek. Binlerce aşk taşa dönüşecek ve bir evin lambasını kıracak. Ta ki biri gelip de bu büyüyü bozmanın, taşı yenmenin sırrını bulana kadar. Belki biri anlar da bu gösterinin ve rivayetin gücüyle bir taşa aşk vermenin sırrına erer.*

İkinci Nakkal*: işte o zamana kadar bu sahne ve bu insanlar...*

Birinci Nakkal: *o zamana kadar bu sessizlik ve yarım kalan rivayet*

İkisi birlikte*: (seyircilere doğru) ve o zamana kadar bu sahne ve bu gösteri sizin, size aittir.*

Birinci Nakkal: *eğer bir gün içinizden biri taşın büyüsünü bozup, onu o adama dönüştürürse... onu sevdiğimi "söyleyin, yüreğin olduğu yerde aşk başlar deyin… Şimdi aşığım… Yüreğimi buldum, bu sahnenin çıkış yolunu da… Gidelim anne…*

İkinci Nakkal*: gidelim…(el ele tutuşup sahnenin arkasına giderler)*

(Işık gider sadece taşın üzerine beyaz bir ışık açılır.)

Birinci Nakkal: (*seyircilere doğru) bu rivayet, bundan sonra, sizin…*

İkinci Nakkal: *Bugün nakkalların rivayet günü, bugün nakkalların kutlama günü.*

Birlikte*: yarım kalan rivayetimizi… Taşa dönüşmüş kadınların yarım kalan rivayetini kabul edin bizden… siz bitirin bu hikayeyi… Bağışlayın bizi söylememiz gereken ama söyleyemediğimiz her şey için.*

4.2. Reji Yorumu

Tezin sonuç kısmında Nakkallık ile modern kelimesinin yan yana gelmesinin imkansız olduğu söylenmiştir. Şimdi ise modern Nakkallık kavramını "Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti" oyunu üzerinden inceleyeceğiz. Batı ve Doğu tiyatrosu unsurlarını modernize ederek sentezleyeceğiz.

Antik Yunan Tiyatrosu'ndan Koro ve İran oyunlarından Nakkal baz alındı. Yukarıdaki bölümde Nakkal'ın sözsel anlatıyı koro'nun ise sahnesel anlatıyı üstlendiği sonucuna vardık. Buradan yola çıkarak oyun koro'nun tüm hikayeyi özetleyecek dansıyla başlar.



Dans bittikten sonra koro, Nakkal ile ilgili seyircilere bilgi verir.

Koro: *Rivayet eden bir nakkal, içinizden, rüyalarınızın, gözyaşlarınızın, gülümsemelerinizin içinden*

Bir Nakkal, Göğüslerinizden, hikâyelerinizden, hüzünlerinizden yürüye yürüye geçiyor...

Bu bilgi verildikten sonra koro'nun içinden çıkan bir kadın Nakkallara özgü figürler ve epik bir şarkı ile sahneye girer. Böylece anlatıcı olur. Fakat Nakkallık performansına özgü Menteşa(sopa) onda yoktur.



Birinci Nakkal: *Evvel Huda, Sonra Habib, Sonra nisa…*

Birinci Nakkal koronun bir parçasıdır. Koro'dan koparak bir anlatıcıya dönüşür. Seyircilere meydan okur ve kendisiyle yarışacak birini arar.

Birinci Nakkal: *Bu toprak üzerinde var mı benim gibi yaralı bir nakkal? Var mı benim gibi ağlayan? Benim gibi bağıran? Benim gibi taşlanan bir nakkal var mı? Benim gibi ömür boyu yüzünü rüzgârın yüzüne bırakan var mı? Hey insanlar dinleyin, dinleyin ki*

duyacaklarınız nakkalın son rivayetidir. Bu size ardımda bırakacağım son mirastır. Anlatılmamış hikâyeler sizin hüzünlerinizden... benim gibi Efsane olmaya koşan var mı? Hey insanlar! Benim gibi, kendisi, kendi hikâyesi olan var mı?

İkinci Nakkal tam da bu esnada seyircilerin arasından çıkar ve sahneye gelir. Seyircilerin arasından çıkması, insanın kendi hayatında kendi anlatıcısı olduğunun simgeler. İkinci Nakkal gerçek Nakkaldır. Halkın içinden halk hikayesiyle gelir. Bu yüzden hem Menteşasını kullanır. Menteşa bazen anlattığı hikayedeki adama, bazen de bir objeye dönüşür. Örneğin kapı, duvar, çiçek vb. yine Nakkallığın gerektirdiği şarkıyla hikaysine başlar.

O hikayesini anlatırken koro anlattığı hikayeyi canlandırmaya başlar. Birinci Nakkal tekrar koronun bir parçası olur . Hikaye'deki yaşlı kadını canlandırır. O hem anlatıcı hem karakterdir. Diğerleri ise yaşlı kadının evindeki müritler ve korumalarına dönüşür.

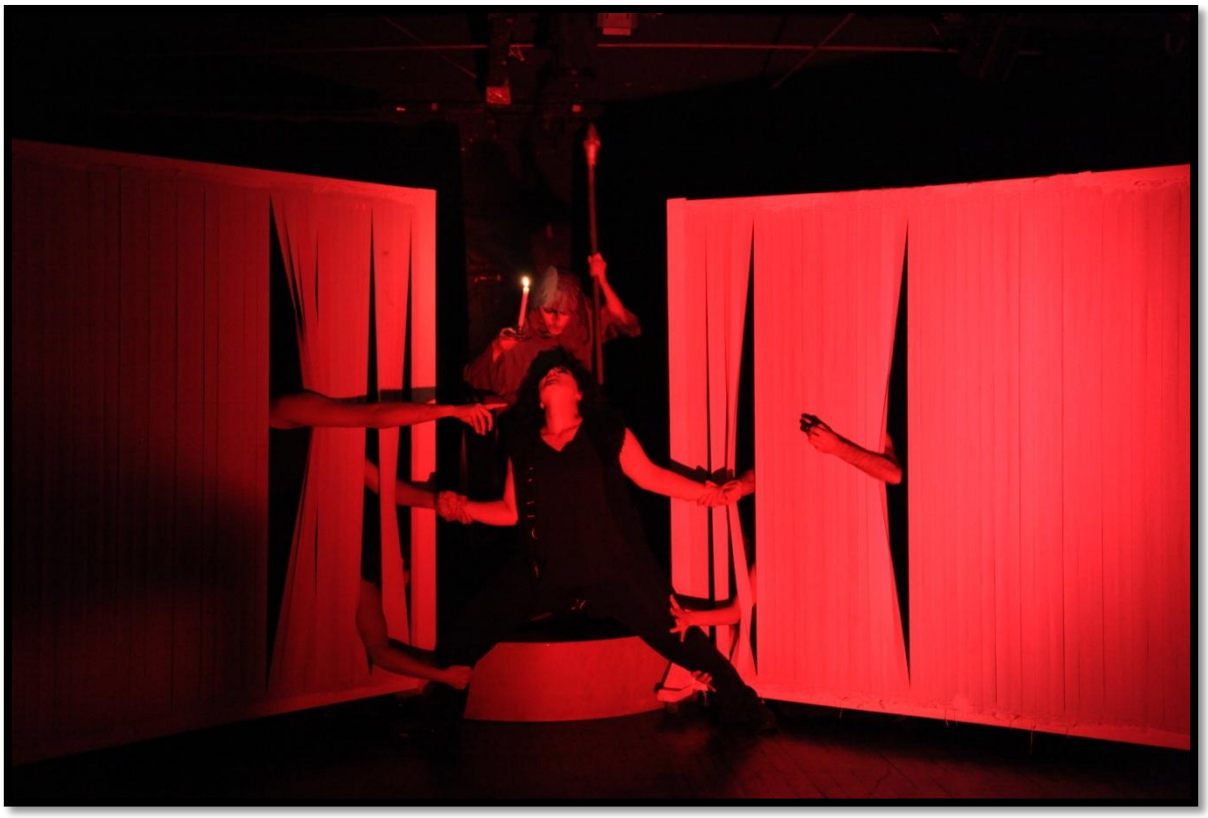
(geçmişe döner)

Birinci Nakkal (ihtiyar): *Hamd olsun aya, muradına ermiş iç açıcı aydınlığa… Mübarek ve ferhünde olsun güzel dönen ay… Hamd olsun ayı yaratana ve çok şükür sana. (Elindeki kandile bakar). Ey cömert, ey parlak ot Ki övgüye değersin… Bu ev kendine en layık kadınların ve erkeklerin mekânıdır. Söyle bana ey kız hangi sırrı öğrenme hazzı seni buraya, bu eve çekti?*

İkinci Nakkal: *Gelecekte ve yüreklerde gizli olan sırrı bilmenin hazzı… Ben kayboldum, sırları öğrenmek uğruna… Ve kuşkusuz her kayboluşta bir buluş var… İşte bu, hazinedir.*

Birinci Nakkal: *Sırları öğreneceksin kız… Muzaffer ay bu evin cevheriyle ikbalini aydınlatsın. Bu evde kalıp hizmet etmen, en önemlisi de kalbini ortaya koyman gerekir. Ta*

ki hakikatin güneşi kalbine doğana kadar. Sır budur. Yaradan'ın ödülü, geleneklerinin yed-ı emini olan kadın ve erkeklerindir… Bu evde kal ve sırları öğren. Sen de bir gün benim gibi insanın gizli sırlarının âlimi olursun



Canlandırma bitince koro arkaya geçer ve Nakkal yuvarlak platformun üstüne çıkıp hikayesine devam eder.

Birinci Nakkal(ihtiyar): *Sonunda gördün onu?*

İkinci Nakkal: *Gördüm. Gördüm ve onca sır kapısının ardından gelen, o evhamlı adama gönlümü verdim. Sanki henüz görmediğim rüyalardan düşmüş gibiydi. Onu gördüm ve o andan beri o benim bütün görüntüm oldu… Keşke kaçsaydım. Keşke bu tatlı kuruntudan o anda kurtulsaydım.*

Tam o esnada koro kartal gibi sahneye girer ve Nakkal kadının platformunun üstüne çıkar. Avını daha önce yakalayan koro kartal figürüyle hem zaferini gösterir hem kahraman öğüt verir. Koronun figürü pençelerin esiri olmuş kızın durumunu simgeler.

Koro: *serçenin ölmesinde bile bir bildiği vardır kaderin, şimdi olacaksa bir şey yarına kalmaz, yarına kalacaksa bugün olmaz. Bütün mesele hazır olmak. Madem hiçbir insan bırakıp gideceği şeyin gerçekten sahibi olmamış, erken bırakmış ne çıkar, ne olacaksa olsun.*



Ve böylece Nakkal anlatısını ilerletir. Kocasının anlatıcı olduğu kısma gelince korodan bir kişi kocayı canlandırır.

Ve bin birinci sabahın doğuşunda… Genç adam orada durmuştu, damın üstünde… Genç adam konuşmaya başlamıştı, şarkı söylüyordu.

(koro adama doğru gider)

(eve dönüş)



Birinci Nakkal(genç adamın rolünde): *الا ای آهوی وحشی کجایی مرا با توست بسیار آشنایی*

دو تنها رو دو سرگردان دو بی کس دو دام است از کمین از پیش و از پس

بیا تا حال یکدیگر بدانیم مراد هم بجویم ار توانیم

مگر خضر مبارک پی در آید ز یمن همتش کاری برآید...

İkinci Nakkal: *Kocam, benim kocam, sessizliğini kırmıştı ve artık damın üstünde hikâyeler anlatıyordu*

Birinci Nakkal(genç adamın rolünde gösteriye başlar): *Evvel huda, sonra sırdaş en son nigar… Dinleyin ey insanlar, ilk hikâyemiz mehtapla konuşan bir kızın hikâyesi...*

İkinci Nakkal: *Allahım… Bu benim hikâyem. Ona anlattığım bin hikâyeden birinci hikâyem*

Birinci Nakkal(genç adam): *İkinci hikâye, bir kadın ozanın hikâyesi. Bir kadın vardı sokak sokak gezer halkı toplar gösteri yapardı, halktan yürek alırdı, bir gün tenha bir sokaktan geçiyordu birden karanlık düştü. Yolun kenarında bir ev gördü. Evin içine girdi. Ama her yer karanlıktı, el yordamıyla duracak bir yer buldu. Bir müddet sonra karanlığa alıştı gözleri… Bir de baktı ki… Genç bir adam karşısında oturmuş. İnsan dili bilmeyen bir genç… kadın kendi kendine eyvahlar olsun dedi...*

(Kadın kendi kendine söyler)

İkinci Nakkal: *Eyvahlar olsun… Eyvahlar olsun bana… Bu ona anlattığım ikinci hikâyem, benim varlık hikayem bu, sırdaşıma açtığım mahremim.*

Birinci Nakkal(genç adam):(*Gösteriye başlar)* به قول خواجه اول صاف و بی غشم

دوم مترسان زاتشم

سوم شاد و سرخوشم...

İkinci Nakkal: *Evet sevinçli ve mutluydu. Benim hikâyelerimin sayesinde mutluydu, hem şair hem anlatıcı olmuştu. İnsanlar uzak ve yakın diyarlardan onun hikâyelerini dinlemeye koşuyorlardı karanlık eve doğru ve o, orada, damın üstünde gösteri yapıyordu…Ben ise bir köşede gizlice kendi hikâyelerimi dinler oldum…*

Birinci Nakkal(Genç adamın rolüne): *ای بار خدای عرش و هستی*

شش چیز مرا مدد فرستی

علم و عمل و گشاده دستی

ایمان و امان و تندرستی

> ***İkinci Nakkal****: konuşmak için derhal fırlamıştım ki insanların dama attığı çiçekler yolumu kesti.*

Burada koro adamı dinleyen insanları canlandırır. Nakkal anlatısına devam ederken arkasına geçer ve farklı figürlerle kadınla empati kurar. Aynı zamanda sahneyi hikayenin devamı için hazırlar. Birinci hikaye boyunca hem danslarıyla hem sözleri ve figürleriyle hikayedeki gerekli uzamı oluşturur.





İkinci Nakkalın anlatısı bitince yerini birinci Nakkal alır. Birinci Nakkal hikayesine dışardan bakmak yerine rolünün içinr girer.

Birinci Nakkal: *Ya felek, ya ufuk, ya hikâye… Benim hikâyem, perişanlık hikâyesi. Küçüklüğünde annesini ve babasını kaybeden, çiçeklerle, kuşlarla, ağaçlarla büyüyen kimsesiz kızın hikâyesi. Sevinçli ve reha bir kız, bulut gibi özgür, rüzgâr gibi neşeli ve aklı beş karış havada… Çiçekler, kuşlar, nehirlerle ilgili hikâyeler biliyordu ve yüreğini ormandaki bütün kuşlara açıyordu… Kuşlar gibi güzel sesliydi, binlerce şarkının sırdaşıydı… Ta ki günlerden bir gün, aşiretlerin birinden bir adam yolunu kaybetti. Suyun duruluğu ve otun teravetiyle tanıdıktı. Erkek kızı görünce, ormanın çıkış yolunu sordu. Oynamaya hayran olan kız, adamı görünce kendi kalbinin sesini duydu ve şöyle dedi:*

Koro: *Artık bilgiden yana eksiğim yok*

Şu dünyanın sırrına ermişim az çok

Derken aklım geldi başıma, bir de baktım

Ömrüm gelip geçmiş, hiç bir şey bildiğim yok

İkinci Nakkal hikayesini anlatmaya başladığında koro hikayeyi canlandırmakla birlikte oyun kişilerinin iç sesi olur. Sözleriyle de kahramana öğüt verir. Sonra içlrinde biri adamın rolüne bürünür.



***Birinci Nakkal**: Yolu sana gösteririm ama bir şartım var*

***Korodan bir kişi(adam rolünde):** Söyle*

***Birinci Nakkal:** Önce benimle oynamalısın*

***Korodan bir kişi(adam rolünde):** Oyun mu? Hangi oyun?*

***Birinci Nakkal: (**Kız çocuğu gibi neşeyle gülümser) Oyun… Kuş oyunu… İkimizden biri kuş ola bilirse diğerini yener(gülümser).*

***Korodan bir kişi(adam rolünde):** ama insan nasıl kuş olabilir?*

***Birinci Nakkal:** (neşeyle, sevinçle) olabilir, yalnız istemesi gerekiyor, eminim şimdiye kadar denememişsin!*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *şimdiye kadar kimse benden kuş olmamı istememişti…*

Birinci Nakkal: (*şımarık) şimdi ben istiyorum… Hadi… Kuş olursan çıkış yolunu sana söyleyeceğim…*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *nasıl kuş olabilirim?*

Birinci Nakkal: *sen kendin o sırrı öğrenmelisin… Yapamıyor musun?(şımarık)*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *göreceksin… Kuş olacağım ve seni yeneceğim*

Birinci Nakkal: (*gülümseyerek) görürüz?*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *görürüz*

Koro yuvarlak platformun üzerine geçer ve beş kişi birbirine kenetlenerek kuşun gövdesi kanatlarını oluştururlar ve uçmayı simgeleyecek bir şekilde kanat çırparlar. Nakkal ise önde anlatıya devam eder.

Birinci Nakkal: *benim için kuş olmak kolaydı, her zaman gözümü kapatır ve hayal dünyamda kendimi bir kuş olarak hissederdim… Ve gerçekten kuş olurdum… Ama bu kez büyü neydi? Niye kuş olamıyordum? Gözlerimi kapattım ve açtım. Kuş değildim… Adamı görmedim… Birden ağacın tepesinden seslendi… Adam kuş olmuştu!*



Daha sonra koro yerine geçer genç adam ve Nakkal oynamaya devam ederler.

Birinci Nakkal: *hayır, bekle! Bir oyun daha. Bizden biri rüzgâr olabilirse kazanır.*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *bu son isteğin mi?*

Birinci Nakkal: *son*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *rüzgâr… O zaman rüzgâr olacağım. Mecnun rüzgârı, huzursuz rüzgâr*

Koro'dan iki kişi etrafına dönerek sahnenin önüne kadar gelir. Diğer dört kişi arkadan dans eder Nakkal kadın ise onların ortasında kalacak bir şekilde platforma çıkar ve seyircilerin gözüne şaşkın bakarak;



Birinci Nakkal: *imkânsızdı. O rüzgâr oluyordu bense toz… Ah… benim toz olduğum havada rüzgar olanda kim?... Neden rüzgar olamıyorum?... neden teni toprak ve susuzluk kokan yabancı bir adam kolayca rüzgâra dönüştü? ve ben, orman kızı ki çocukluktan beri rüzgar, güneş ve kuşlar tek sözmün eriydiler, şimdi böyle sert yerimde duruyorum?! Böyle sert, böyle taş!... Yeter artık beni yendin!*

Tam o esnada koro yerinde sabit durur her biri eliyle farklı noktaya işaret edip, adamın içi sesi olarak replik söyler:

Koro: *şimdi çıkış yolunu göster bana…*

Birinci Nakkal: *çıkış yolu senin kalbin. Yüreğinin bittiği yerde ormandan çıkabilirsin.*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *yürek nerede biter ki?*

Birinci Nakkal: *ben bilmem… Bilmiyorum! İstiyorsan git… kalbin bitene kadar git. Git işte!*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *ama sen çıkış yolunu göstereceğine söz vermiştin.*

Birinci Nakkal: *ben sadece kalbinin yolunu gösterdim… kalbini de algit… Bu tek çıkış yolun…*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *tamam… Dediğin gibi olsun… kalbimin yolunu bulup gideceğim… Gökyüzü mavi, güneş parlak, fırtına tehlikesi de yok. Gitme zamanı.*

Birinci Nakkal: *(korku içinde) hayır, dur, gitme!*



Korodan bir kişi(adam rolünde): *kuş göğe ait, rüzgâr hiçbir yere… Sen kuş olmamı istedin, sen rüzgâr olmamı istedin… Şimdi neden kalmamı istiyorsun? Sen hiç kalmaktan söz etmedin ki.*

Birinci Nakkal: *bu yalnızca bir oyundu. Çocuksu bir oyun, mutlu olmak ve unutmak için.*

Burada Koro adamın iç sesi olur Nakkalı sorgular ve yerine geçer.

koro: *neden? Hiç birimiz çocuk değildik*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *neden benden çocuksu bir oyun istedin? Neden başka bir şey istemedin?*

Birinci Nakkal: *başka bir şey mi? Ne gibi?*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *kalbimi… Belki… Unutmak dışında her şey.*

Birinci Nakkal: *şimdi ben… Doğa dilini bilen kimsesiz, çingene bir kız çocuğu… yüreğim bir kuştu, ölüm gibi susuz bir kuş ve ruhum fırtına, yazgıdan daha huzursuz bir fırtına… İlk andan beri ona âşık olduğumu anlamıştım ve o, bütün dağlar, ormanlar, çöller kadar dayanıklı adam şimdi gidiyordu ve hayallerimi de götürüyordu… Ah ne söylesem? Kalbimin sözünü bir kuşa nasıl anlatsam? Nasıl bağırsam bir rüzgâra âşık olduğumu? Gitmesini nasıl engellesem…*

Burada koro iki paravan ile birlikte Nakkalın platformunun önüne geçer ve paravanları birleştirerek sahnenin önünde bir duvar örer. Paravanın üzerine pencere oluşturarak repliğini söyler;

Koro: *demek sen böyle salına salına bensiz gidiyorsun, ey canımın canı, ey dostların canına can katan. Gül bahçesine bensiz gitme, istemem. İstemem ey gök kubbe, istemem bensiz kalma bu dünyada istemem.*



Birinci Nakkal*: hayalini benden esirgeme... Kal Ki hayalsiz bir yaşam ölümdür. Acımasız bir ölüm. Canımı al ama hayalini asla*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *ama sen gitmemi istedin!…*

Birinci Nakkal: *istemeği bilmiyordum.istemek ne demek bilmiyordum… Yoksa senden başka bir şey isterdim… Kalmanı isterdim, ya da beni de almanı… Neden senle çocuksu bir oyun başlattım ki? Neden seni kendim gibi çocuk sandım ki...Neden güzel bir söz getirmedim dilime? yüreğimin sana susuz olduğunu niye söyleyemedim?...(oturur) Şimdi sensiz ne olacak benim halim?*

Koro paravanın arkasından adamın iç sesi olarak repliğini söyler;

(koro kadının etrafına toplanır ve oturur)İkinci kadın(adam)ve Koro: *rüzgâr habersiz gelir, habersiz gider, bunları kabul et. Hiçbir zaman hiçbir şey sorma!*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *Gitme zamanı… Önce sen mi veda edeceksin yoksa ben mi?*

Birinci Nakkal: *veda asla… Tek bir soru… Bir soru daha…*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *yine mi soru? Sor! Eğer son sorunsa.*

Birinci Nakkal: *Bir taşa dönüşe bilir misin?*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *yüreğim emir verirse. O herkesi dinlemez. Kim olduğuna bağlı. Yüreğimin hükümdarıysa emir veren kabulümdür. Taş olurum biter.*

İkinci Nakkal: *Son kez benimle oyna, toprak üzerinde bir taş ol. Güzel, büyülü, gözleri kamaştıran bir taş… Günü güzel yapan bir taş. Ben emir veriyorum taş olmana!*

Korodan bir kişi(adam rolünde): *bu seninle oynadığım son oyun... Bekli senin bile kendinle oynadığın son oyun. Toprak üzerinde bir taş olacağım… Ama keşke başka birşey isteseydin, yüreğinde bir çiçek, ya da saçının üzerinde bir kelebek. Şimdi taş olacağım… Kalbimin hükümdarı olduğunu görebilirsin… Gerçi sen bu sırrı daha önce öğrenmeliydin!*

Adam ve tüm koro taşa dönüşür. Nakkal hikayesini devam eder.

İkinci Nakkal: *(bir anne gibi onu bağrına basar) ah… Yavrum.Bir tanecik kızım benim. Seni nasıl aradım. Kimse umut vermedi. Ama ben seni buldum! Kızım! Demek hikâyenin sonu böyleydi?*

Birinci Nakkal: *anne! Annem…(kendini kadının kollarında bırakır)*

(ikisi de birbirine sarılırlar)

Burada koro paravanlarla iki kadının oturarak sarıldığı yuvarlak platformun önüne geçer. Karanlıkta farklı danslar yaparak ışık oyunu oynanır. Bu ışık oyunundaki farklı danslar aslında toplumu simgeler. Birbirine uymayan kendi istediklerine göre davranan insanların simgesidir bu sekiz kişilik koronun farklı dans oyunu. Koro danstan sonra sabit figürle Anne'nin iç sesi olan repliğini söyler;

Koro: *Bırakmıyorum ki gönülden düşünce olasın, istemiyorum ki gözlerden değersiz kalasın. Seni canımda saklıyorum gözümde, gönlümde değil ta ki son nefesime kadar bana can olasın.*



Birinci Nakkal: *ne yapacağız şimdi? Bu taş ve yarım kalmış hikâyeyle ne yapacağız?*

İkinci Nakkal: *kuşkun olmasın kızım, biz yeterince acı çektik. İkimiz defalarca taş olduk ve çözüldük...bu rivayet dilden dile dolaşacak. Bizden bu insanlara ve onlardan çocuklarına. Bir gün biri aşk efsunuyla taşın büyüsünü bozana kadar bu rivayet devam edecek! Birisi*

gerçekten sevmeği öğrenene kadar. böyle parlak ve böyle suskun bir taşı, rüzgâr, yağmur, kuş olabilen bir adama, sevmeyi bilen bir adama dönüştürene kadar bu rivayet devam edecek.

Birinci Nakkal: *O zamana kadar, binlerce kadın ve ya erkek ötekini taşa dönüştürecek. Binlerce aşk taşa dönüşecek ve bir evin lambasını kıracak.*

İkinci Nakkal: *işte o zamana kadar bu sahne ve bu insanlar...*

Birinci Nakkal: *o zamana kadar bu sessizlik ve yarım kalan rivayet*

İkisi birlikte*: (seyircilere doğru) ve o zamana kadar bu sahne ve bu gösteri sizin, size aittir.*

Birinci Nakkal: *eğer bir gün içinizden biri taşın büyüsünü bozup, onu o adama dönüştürürse... Onu sevdiğimi "söyleyin, yüreğin olduğu yerde aşk başlar deyin… Şimdi aşığım… Yüreğimi buldum, Gidelim anne…*

İkinci Nakkal: *gidelim…(el ele tutuşup sahnenin arkasına giderle*

İki kadın sahneden çıkar sonra hep birlikte bir bütünlüğe ulaşır ve dans ederler.



Dans bittiğinde, koro ve Nakkallar, seyirciden, yarım kalan rivayeti tamamlamalarını isterler.

Birinci Nakkal: (*seyircilere doğru) bu rivayet, bundan sonra, sizin…*

İkinci Nakkal: *Bugün nakkalların rivayet günü, bugün nakkalların kutlama günü.*

Birlikte*: yarım kalan rivayetimizi… Taşa dönüşmüş kadınların yarım kalan rivayetini kabul edin bizden… siz bitirin bu hikayeyi… Bağışlayın bizi söylememiz gereken ama söyleyemediğimiz her şey için.*

4.2.1. Dekor

Nakkal'ların gösterileri sırasında üzerinde duracağı yuvarlak bir platform kullanılır. Bu yuvarlak platform aynı zamanda Antik Yunan sahnesinde de koronun üstünde durduğu sunak taşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış oyundan iç oyuna girip çıkmak için iki ahşap çerçeve kullanılır. Çerçeveler beyaz lastikle kaplanır. İki çerçeve hem çerçeve sahneyi simgeler hem de mekan değişikliklerine yardım eder, aynı zamanda anlatıyı canlandırırken araç olarak kullanılır.



4.2.2. Kostum

Herkesin kıyafeti aynıdır. Siyah pantolon ve siyah atlet ile birlikte maske veya makyaj kullanılır. Bu koronun bir bütün olduğunun göstergesidir. İki kadının üstündeki iki uzun yelek Nakkallığın simgesidir. Açık renk yelek gençliği koyu yelek ise erişkinliği simgeler.



4.2.3. Işık

Mavi ve yeşil ışık iç oyundaki ormanı simgeler. Kırmızı ışık iç oyundaki yaşlı kadının evini canlandırmak için kullanılır. Bu da aşkı, tehlikeyi ve gizemi simgeler. Yuvarlak platformun üzerindeki Lokal ışık Nakkalı diğer oyunculardan ayırır. Böylece anlatıdaki uzam değişikliğini simgeler.

4.2.4. Müzik

Nakkallığa özel zil, davul, tanbur ve İran geleneksel müziği kullanılmıştır. Müzikler modernize olmuş geleneksel danslara uygun seçilmiştir.

5.2.5. Aksesuar

Oyunda kullanılan mum ve şamdan mistik ortamı simgeler. Kebbade (İran eski sporunda demir zincir ve demir zillerden oluşan geleneksel enstürman) Nakkallığa özel bir aksesuardır. Savaşçı ruhu simgeler.



4.2.6. Sonuç

"Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti" Oyununun seçilme nedeni; Iran edebiyatının sözsel anlatı özellikleri taşıması, kadın Nakkal üzerine yazılmış olması, hikâyelerin alışılmış şehnamedeki epik yapıya sahip olmaması ve daha çok günümüz toplumun davranışsal ve ahlaki değerlerini fantastik yaklaşım ile ortaya koyulmasıdır. Nakkallık belirli üsluplarla sergilenen bir anlatı olduğundan anlatıcı kendi hikâyesini anlatır. Oyunun dramaturgi çalışması Nakkallığa anlatıcılıkla birlikte, oyuncu karakterine dönüştürmektir. Bunu yaparken koro hikâyeye dâhil olur, zaman zaman Nakkallın hikâyesini canlandırarak oyunun ilerlemesine yardımcı olur.

Klasik uygulamda koro diyalog kullanırken Nakkal monolog kullanır. Oyunumuzda koroya ait monologlar olduğu gibi Nakkal'a ait diyaloglar da kullanıldı. Bu hem koroyu hem Nakkal'ı klasik yaplarının dışına taşıdı. Koro üstlendiği yapı gereği oyunu geliştirmekle birlikte oyuncu görevini de deneyimleyerek oyunculuğa katkıda bulundu. Nakkal ise klasik görevi olan anlatıcılığın yanısıra hem oyunculuğu hem de oyun geliştiriciliğini üstlendi. İlk hikayede koronun içinden çıkan kadın, Nakkal görevini alırken ikinci hikayede bir diğer koro üyesi oyundaki erkek karakterini canlandırdı.

Bu tez çalışmasında tiyatro sanatının temelini oluşturan ritüellerden gelişen ve iki farklı yapı gibi görünen Koro ve Nakkal'ın karşılaştırmasını yaptım. Koro ve Nakkal'ın yapı itibarıyla birbirlerine benzerliğini ve aynı amaca hizmet ettiğini sahne üzerindeki ortaklığından gördük. Zira modernize edildikçe ve özgürleştikçe Koro ve Nakkal'ın özdeşliği açığa çıkıyor. Bu özdeşliğin işaret ettiği şey insan uygarlığının temel yapısında anlatı sanatının önemidir. Modern dönemde görsellik, anlatı sanatından daha fazla öne çıksa da temelinin söylev olduğu aşikardır. Koro'yu görsel öge olarak Nakkal'ı da söylev

ögesi olarak bu oyunda kaynaştırdım. Sonuç itibariyle doğu batı demeden aynı kökten çıkan ve farklılaşan iki yapıyı aynı sahnede buluşturdum.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BEYZAEİ, B., (2004), **İran'da gösteri**, Kadın Araştırmaları Yayınları, Tehran

SAMİNİ, N., (2014), **Mitolojinin Amfitiyatrosu**, Ney Yayınları, Tehran

DEOUVILLE, G., (1819), **Voyage En Perse**, St. Petersburg.

Aristoteles, (1987), **Poetika**, Çeviri: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi A.Ş Yayınları

BROCKETT, O., (2017), **Tiyatro Tarihi 1**, Çeviri: İnönü Bayramoğlu, Mitos Boyut Yayınları

ŞENER, S., (2001), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi

NİETZSCHE, F., (2005), **Tragedyanın Doğuşu**, Çeviri: Musa TÜZEL, İthaki Yayınları

LATACZ, J., (2006), **Antik Yunan Tragedyaları**, Çeviri: Yılmaz ONAY, Mitos –Boyut Yayınları

THOMSON, G., (1990), **Aiskhylos ve Atina**, Çeviri: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları

LALEH, A., (2015), **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, Dörtmevsim Kitabevi

SEZER, M., (2018), **Massallar ve Toplumsal Cinsiyet**, Kor Kitabevi

DEHBASHİ, H., (2008), **İran: Ketlenmiş Halk**, Çeviri: Emine AYHAN, Meti Yaın evi

CHAMBERZ, D., (1987), **Anlatı ve Yaratıcı Gösteri**, Üniversiteler Yayınları, Tehran

SHEKSPEARE, W., (2017), **V.Henry**, Çeviri: Abdolhosein TAHAMİ, Negah Yayınları, Tehran

OBEYD-E ZAKANİ, N., (2013), **The ethics of the Aristocrats and other Satirical Works**, Çeviri: Hasan JAVADİ, Mage Yayınları, Kanada

DAD, S., (2012), **Edebi Terimlerin Kültürü,** Morvarid yayınları, Tehran

Makaleler:

KARACABEY, S., 2006, "Küreselleşme- Tiyatro ve Tarihin Uçurumları", **Scholar Paper, İnternatıonal Theatre Conference**, Tehran

ÇEVİK, A., 2008, "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatrosu", **Tiyatro Araştırmalar Dergisi** , S.25, s. 037- 062

SAMİNİ, N., 2004, "Gösteri Sanatlarının Kökeni", **Sanat Dergisi**, S.55

ASHKVARİ, K., 1975, "Nakkallık ve Şehname- Hani", **Sanat ve Halk dergisi**, S.153

KARACABEY, S., 2006, "Öğreti Oyunu ve Önlem", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 21

GHADİRİ, N., 1995, "Oyun Yazarlıkta Karakter", **Sure Dergisi**, S.28, Tehran

GHADİRİ, A., 2013, "Radiyo Oyunlarında Doğaçlama", **Bahman Radiyo dergisi**, S.67,

Tehran

NOWROOZİ, A., 2014, Beş Avangard.... Hiçbiri?, **Oyun Dergisi**, S.185, Tehran

Web Sayfaları

http://abpa.ir/1394/08/ Mohammad MOHAMMADİ. 2015

http://sorosh-j.blogfa.com/post/42 Mohammad SADRİi. 2009

http://theater.ir/fa/3948 Valiollah TORABİi. 2005

http://web.sonoma.edu/theatreanddance/_docs/badpenny_chorus.pdf Celine

DELCAYRE. 2014

http://www.islamicartz.com/story/kDiVtEcmmgWTmqaK7hBmmAs1-K_dFRHNnkoo-

ZoRpQY/ Akbarzadeh. M. (2016)

ÖZET

GELENEKSEL İRAN OYUNLARINDA NAKKALLIK İLE ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA KORO

Hashtarkhani, Maryam

Yüksel Lisans, Sosyal Bilimler (Tiyatro) Anabilim Dalı

"Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti" Oyununun Çeviri ve Sahne Uygulaması

Tez Danışman: Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK

Kasım. 2019, 138 s.

Bu çalışmada İran geleneksel türlerinden biri olan Nakkallığın modern bir yapıya bürünmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Nakkallığa en çok benzeyen ve tarihsel süreç içerisinde modernleşmiş olan Antik Yunan Tiyatrosundan koro araç olarak kullanılmıştır. Geleneksel İran Oyunları ile Antik Yunan Tiyatro'sunun benzerlikleri ve farklılıkları göz önüne alınarak varolan yapıya modern bir form kazandırılmıştır. Bu bağlamda Chista Yasrebi'nin "Taşa Dönüşmüş Kadınları Rivayeti" adlı oyunu ele alınıp farsçadan türkçeye çevirilerek amaçlanan doğrultudaki reji yorumuyla sahneye taşınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Nakkallık, Geleneksel Oyun, Koro

ABSTRACT

COMPARİSON OF NAKKALİ İN İRAN TRADİTİONAL THEATER AND CHOİR İN ANCİENT GREEK THEATER

Master's Degree Program, The Department Of Social Sciences (Theater)

"The Rumors of the Women into Stone" Translation And Stage Performance

Advistor: Prof. Dr. A. Kadir ÇEVİK

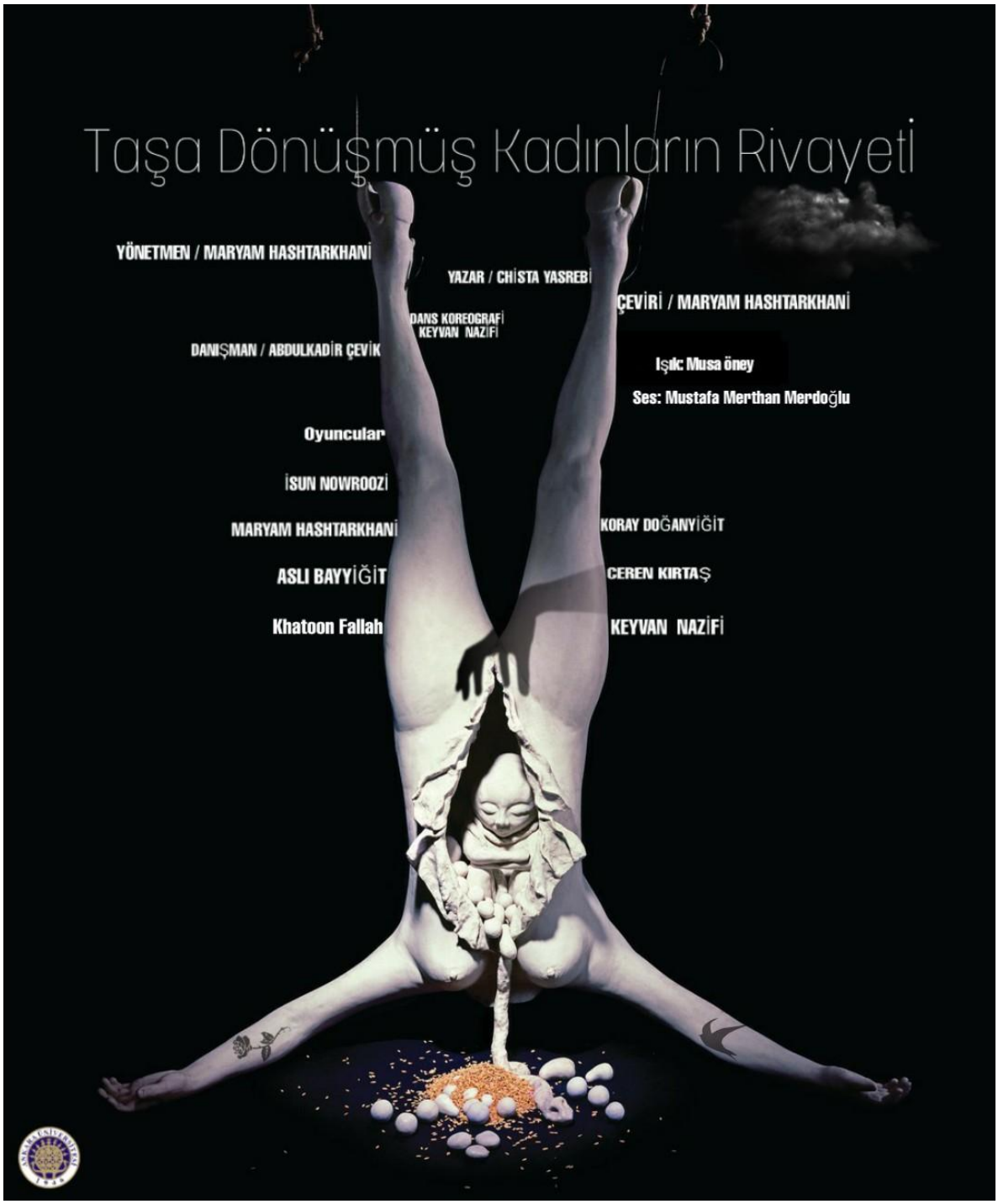
November. 2019, 138 p.

In this study, it is aimed to transform Nakkal which is one of the traditional genres of Iran into the modern structure. For this purpose, the choir was used as a choir from the Ancient Greek Theater, which was most modernized in the historical process and most similar to Nakkali. Considering the similarities and differences between the İranian Traditional Theater and the Ancient Greek Theater, the existing structure has been given a modern form. In this context, Chista Yasrebi's play "The Rumors of the Women into Stone" was taken into consideration and translated from Persian into Turkish and brought to the stage with the interpretation of the regie.

Keywords: Modern Nakkali, Traditional Theater, Choir

EKLER

Ek 1. Oyun Afişi



EK 2. Oyun Metni

“Taşa Dönüşmüş Kadınların Rivayeti”

Yazar: Chista Yasrebi

Çeviri: Maryam Hashtarkhani

Oyun kişileri:

Birinci Nakkal kadın

İkinci Nakkal Kadın

Mekân- Mareke (gösteri sahnesi- Nakkalların yer aldığı sahne)

(birinci kadın)

Koro: Rivate eden bir nakkal, içinizden, rüyalarınızın, gözyaşlarınızın, gülümsemelerinizin içinden

Bir Nakkal, göğüşlerinizde, hikayelerinizden, hüzünlerinizden yürüye yürüye geçiyor...

Birinci Nakkal: Evvel Huda, Sonra Habib, en son nisa

ben bir Nakkal, içinizden

Rüyalarınızın, gözyaşlarınızın, gülümsemelerinizin içinden

Ben bir kadın nakkal, göğüslerinizden, hikâyelerinizden, hüzünlerinizden yürüye yürüye geçiyorum.

Uyanın ey insanlar, dinleyin hey insanlar

Bugün, nakkalların rivayet günü. Bugün nakkalların cenk günü.(el çırpar ve gösteriye başlar.)

Bu toprak üzerinde var mı benim gibi yaralı bir nakkal? Var mı benim gibi ağlayan? Benim gibi bağıran? Benim gibi taşlanan bir nakkal var mı? Benim gibi ömür boyu yüzünü rüzgârın yüzüne bırakan var mı? Hey insanlar dinleyin, dinleyin ki duyacaklarınız nakkalın son rivayetidir. Bu size ardımda bırakacağım son mirastır. Anlatılmamış hikâyeler sizin hüzünlerinizden... benim gibi Efsane olmaya koşan var mı… Hey insanlar! Benim gibi, kendisi, kendi hikâyesi olan var mı?

Müzik: (zerb)

Bugün nakkalların rivayet günü, bugün nakkalların atışma günü.

Bugün nakkalların…(Bir kadın sözünü keser)

İkinci Nakkalın sesi: (Seyirciler içinden) ölüm günü…

Birinci Nakkal: kim o? kimin sesi, Kim Nakkalların ölümünden söz ediyor?

İkinci Nakkal: Benim. Gurbetten gelen bir kadın Nakkal! (İnsanların içinden kalkıp öne gelir)

Birinci Nakkal: neyi rivayet ediyorsun nakkal?

İkinci Nakkal: Ben rivayet etmiyorum kadınım. Ben bizzat rivayetim... Bu toprağın insanının gözyaşıyım ben hasretiyim.

Birinci Nakkal: Merhaba nakkal, demek bu meydanda rakibim sensin… bugün nakkalların rivayet günü, nakkalların cenk günü… Rüyamda gördüğüm gibi…

İkinci Nakkal: (Gösteri başlar.) Evvel garip sonra habib en son veda… Bugün, nakkalların ölüm günü. Ya ben ya sen… ikimizden biri, bugün ki rivayetin sonunda ölecek… Ve bu gösteri biz iki kadından birinin mirası olacak.

Birinci Nakkal: Evet, nakkalların atışması budur! Rüyamda gördüğüm şey…(El çırpar ve gösteriye başlar)

Siz ey insanlar uyanın, uyanın ki biz iki kişiden biri, en iyi rivayet eden, diğerini taşa dönüştürecek... ve bu seyrin sonunda yegane rivayet zihinlere nakşedilecek...

İkinci nakkal: En iyi rivayet değil, belki kor yürekten çıkan ve kor yüreklere merhem olan rivayet.

Birinci nakkal: (Gösteriyi başlar) Salı ocak ayının günlerinden biri… İki nakkal, iki rivayet ve iki hikâye… seyirci ama tek kişi...nakkalların rivayetinin, kendini anlamasına

bahane olan tek kişi. Söyle de söyleyeyim... kadın haydi söyle, hangimizin sihirli dili ötekini taşa dönüştürecek?

İkinci nakkal: Hey kadın şimdi biz rakibiz… Önce sen mi başlayacaksın yoksa ben mi? Söz kimde

Birinci nakkal: Ömür yolunda ve temsilinde en çok gözyaşı döken başlayacak nakkal...

İkinci nakkal: Öyleyse kura bana düştü, bana ve gönül yarama… Ki sen daha yokken ben otuz kış ağlamıştım.

Koro: bir nakkal gelir meydana, alemi temaşa eder, hisseder, fikreder ve nakleder.

Birinci nakkal: (Saygıyla) Ruhsat sende nakkal. Sus pus olduk seni dinliyoruz. Vur rivayet davuluna, başlat hikayeni.

(müzik – ikinci nakkalın rivayetinin başlaması)

(ikinci kadın)

İkinci nakkal: Evvel gönül sahibine, sonra gönül'e, sonra gönül çalana. Hazan mevsiminin bahtiyar günlerinden, Pazartesi… Kimyacı, bulut ve yaprak… Benim kalbim tek ağacın son muallâk yaprağı gibi titrek.

(Müzik)

Ben bir kızdım, sizin kızlarınız gibi, ya da sizin gibi, küçücük bir kız olduğunuz zamanlar, pencereye düşen mehtabın evhamıyla, sıvanın üstüne dökülen yağmur kokusuyla, rüzgârda uçan karahindibanın peşinde koşmakla mesuttum, sizin gibi… Gönlüm hoştu, rüyalar görüyordum, şiirler yazıyordum. Hayattaki tüm sırları, bütün bilinen ve bilinmeyen ilimleri öğrenmek istiyordum. Ta ki bir gün o yabancı ortaya çıkana kadar… Yola çıkmıştım birden

gece oldu, karanlık her tarafı boğdu. Yolu kaybettim… Uzaktan kör bir ışık beni çağırdı. Garip bir ev. ev sahibi ise kahin, yeryüzü kadar yaşlı bir ihtiyar kadın. Her kıvrımı gizli bir hücre olan kırk kapılı, dolambaçlı bir ev. Kırk kapıdan yalnız bir kapısı kapalı ve bana girişi yasaktı. Benim ev sahibim, o kadın, elinde kandili, evin derinliğine götürdü beni. Ev sahibim evin sırlarına götürdü beni.

(geçmişe döner. Birinci kadın, ihtiyar kadının rolüne girer.)(müzik)

Birinci kadın (ihtiyar): Hamd olsun aya, muradına ermiş iç açıcı aydınlığa… Mübarek ve ferhünde olsun güzel dönen ay… Hamd olsun ayı yaratana ve çok şükür sana. (Elindeki kandile bakar). Ey cömert, ey parlak ot Ki övgüye değersin… Bu ev kendine en layık kadınların ve erkeklerin mekânıdır. Söyle bana ey kız hangi sırrı öğrenme hazzı seni buraya, bu eve çekti?

İkinci kadın: Gelecekte ve yüreklerde gizli olan sırrı bilmenin hazzı… Ben kayboldum, sırları öğrenmek uğruna… Ve kuşkusuz her kayboluşta bir buluş var… İşte bu, hazinedir.

Birinci kadın: Sırları öğreneceksin kız… Muzaffer ay bu evin cevheriyle ikbalini aydınlatsın. Bu evde kalıp hizmet etmen, en önemlisi de kalbini ortaya koyman gerekir. Ta ki hakikatin güneşi kalbine doğana kadar. Sır budur. Yaradan'ın ödülü, geleneklerininyed-ı emini olan kadın ve erkeklerindir… Bu evde kal ve sırları öğren. Sen de bir gün benim gibi insanın gizli sırlarının âlimi olursun.

(koro kadının elinden tutup geriye giderler)

(müzik)

İkinci kadın: Ve böylelikle ben, yeryüzündeki kızlardan biri, dünyada ilimlerde yetkin, hayatla ilgili her şeyde becerikli olmak isteyen bir kız, evinin kırk odası olan kadının

sırlarının eşiğinde kaldım. En büyük sır o son kapıdaydı. Bunu bilmiyordum ve öğrendiğimde artık çok geç olmuştu… İhtiyar kadın evde yoktu ve ben sezgilerimin kuvvetiyle kırkıncı odaya vardım, kapıyı çaldım, kapı açıldı ve orada, hazanın son sabahının alaca karanlığında, onu, o adamı gördüm. Sanki kainattaki tüm neşe ve hüznü bir an ayna misali karşıma tuttular… Alemdeki bütün renkleri, bağı, bahçeyi, dağı, çölü, ilkbaharı ve sonbaharı...Dehşete düştüm, sersemledim, şaşırdım. Adam da korktu ve gölgede benden kaçar oldu…

Birden o kadının kahkahasını duydum.

(kadının kahkahası) kadının kahkahasıyla koro kıza doğru ilerler.

Birinci kadın(ihtiyar): Sonunda gördün onu?

İkinci kadın: Gördüm. Gördüm ve onca sır kapısının ardından gelen, o evhamlı adama gönlümü verdim. Sanki henüz görmediğim rüyalardan düşmüş gibiydi.Onu gördüm ve o andan beri o benim bütün görüntüm oldu… Keşke kaçsaydım. Keşke bu tatlı kuruntudan o anda kurtulsaydım.

Koro: serçenin ölmesinde bile bir bildiği vardır kaderin, şimdi olacaksa bir şey yarına kalmaz, yarına kalacaksa bugün olmaz. Bütün mesele hazır olmak. Madem hiçbir insan bırakıp gideceği şeyin gerçekten sahibi olmamış, erken bırakmış ne çıkar, ne olacaksa olsun.

Birinci kadın(ihtiyar): Şimdi onunla nikâhlanacaksın. Öğrenmemen gereken sırrı öğrenmenin bedeli bu…

İkinci kadın: Bu nasıl bir sır ki garip bir adamı bu odada hapsediyor?

Birinci kadın(ihtiyar): Bu öyle bir sır ki böyle garip bir adamı dünyaya getirdi… hiç kimse bu topraklarda dünyadaki bütün sırları, yüreklerdeki hazineyi ve bütün büyüleri bilen bu falcı kadının kocasız ve yalnız bir çocuk doğurduğunu bilmiyor. Rüzgâr bile babasının ismini bilmiyor… Ben bu sırrı otuz yıl sineme çektim, otuz yıl gözyaşı döktüm, otuz yıl acı çektim ve otuz yıl geçti ta ki bebeğim büyüdü ve adam oldu.

İkinci kadın(kendi kendine): ki Şimdi benim gibi bilgili bir kız, onu görünce, yere göğe sığmaz oldu.

Birinci kadın(ihtiyar): Mademki sırrımı öğrendin, bu sırrı koru ki sen buna değersin… Öne gel… elini tut…şimdi siz birbirinize aitsiniz ve ben otuz yıllık ağır yükten kurtuldum!... Şimdi o, senin talihin ve ikbalin ay gibi parlak bundan sonra...

(müzik)(koro yerine geçer)

İkinci kadın: Ve böylelikle ben, bilinen ve bilinmeyen tüm ilimlerin peşinde olan yeryüzündeki kızlardan biri, Ömür boyu bir hücrede yaşamış bu adamın kadını oldum... kulu kölesi...geçmişi yoktu, geleceğe ümidi yoktu ve ben onun hem geçmişi olacaktım hem alınyazısı…

Koro: çayda akan su, çölde esen yel gibi. İşte bir günü kayboldu ömrümün. Ben, ben oldukca iki günün gamını bir çekmem. Biri geçip giden gün biri gelecek gün.

(müzik)

İkinci kadın: Günler ardı ardına geçti ve ben dünyadaki kadınlardan biri, sadece ay ışığı ve kandil ateşiyle ışıyan o karanlık ve dolambaçlı evde, dünyadaki sırları ve büyüleri Öğrenmek isterken, bunu unutmuştum. Onun annesi, babası, kadını, geçmişi ve geleceği olmuştum. Oysa o sadece ağlıyordu. Bin öykü, bin hikâye göğsümde taşıyordum.

Öğrendiğim, bildiğim, hayal ettiğim ve analatacağım her hikayeyi ona adıyorum. Sırf o gülsün diye… Ben masalcı şehrazat o şehriyar...Ömrümüzün her gecesi anlatmakla geçti. Aşk yoktu, sevinç yoktu, sadece hikaye vardı...Ne bir dert'e, ne dert ortaklığı ne muhabbet...Yalnız hikâye vardı… Hikâyeci bendim, o hep suskundu… Ve bu tek visal yoluydu… Bin gece geçti. Bin gece suskunluk, bin gece büyü, bin gece yalnızlık… Ve bin birinci sabahın doğuşunda… Genç adam orada durmuştu, damın üstünde… Genç adam konuşmaya başlamıştı, şarkı söylüyordu.

(koro adama doğru gider)

(eve dönüş)

Birinci kadın(genç adamın rolünde): الا ای آهوی وحشی کجایی مرا با توست بسیار آشنایی

دو تنها رو دو سرگردان دو بی کس دو دام است از کمین از پیش و از پس

بیا تا حال یکدیگر بدانیم مراد هم بجویم ار توانیم

مگر خضر مبارک پی در آید ز یمن همتش کاری برآید...

İkinci kadın: Kocam, benim kocam, sessizliğini kırmıştı ve artık damın üstünde hikâyeler anlatıyordu

Birinci kadın(genç adamın rolünde gösteriye başlar): Evvel huda, sonra sırdaş en son nigar… Dinleyin ey insanlar, ilk hikâyemiz mehtapla konuşan bir kızın hikâyesi...

İkinci kadın: allahım… Bu benim hikâyem. Ona anlattığım bin hikâyeden birinci hikâyem

Birinci kadın(genç adam): İkinci hikâye, bir kadın ozanın hikâyesi. Bir kadın vardı sokak sokak gezer halkı toplar gösteri yapardı, halktan yürek alırdı, bir gün tenha bir sokaktan geçiyordu birden karanlık düştü. Yolun kenarında bir ev gördü. Evin içine girdi. Ama her

yer karanlıktı, el yordamıyla duracak bir yer buldu. Bir müddet sonra karanlığa alıştı gözleri… Bir de baktı ki… Genç bir adam karşısında oturmuş. İnsan dili bilmeyen bir genç… kadın kendi kendine eyvahlar olsun dedi...

(Kadın kendi kendine söyler)

İkinci kadın: Eyvahlar olsun… Eyvahlar olsun bana… Bu ona anlattığım ikinci hikâyem, benim varlık hikayem bu, sırdaşıma açtığım mahremim.

Birinci kadın(genç adam):(Gösteriye başlar) به قول خواجه اول صاف و بی غشم

دوم مترسان زاتشم

سوم شاد و سرخوشم...

İkinci kadın: Evet sevinçli ve mutluydu. Benim hikâyelerimin sayesinde mutluydu, hem şair hem anlatıcı olmuştu. İnsanlar uzak ve yakın diyarlardan onun hikâyelerini dinlemeye koşuyorlardı karanlık eve doğru ve o, orada, damın üstünde gösteri yapıyordu…Ben ise bir köşede gizlice kendi hikâyelerimi dinler oldum…

(Genç adamın rolüne) ای بار خدای عرش و هستی

شش چیز مرا مدد فرستی

علم و عمل و گشاده دستی

ایمان و امان و تندرستی

(birnci kadın iner seyircilerin içine girer)

İkinci kadın: konuşmak için derhal fırlamıştım ki insanların dama attığı çiçekler yolumu kesti. Evin damı çiçeklerle doluydu. Adam benden çiçekleri toplayıp eve götürmemi istedi. Yerden aldığım her çiçekle dikeni elime batıyordu. Damda bin çiçek tenimdeyse bin diken

vardı, yorgundum, bu kadar eğilip çiçek toplamaktan yorgundum… Kucak kucak çiçekleri eve götürdüm, adam gülüyordu, mutluydu ve ben mutluydum onun sevinciyle… Konuşmak istedim ki bir çiçek verdi bana. Elindeki kırmızı çiçeği… Çiçeği aldım. Bu aşk sembolü müydü? Yıllardır süren sessizlik ve bekleyişten sonraki aşk mı? Çiçeğin dikeni elime battı, yandım… Bu bin birinci dikendi, o kadar çiçek kucaklamanın bedeliydi bu diken. Bin bir gül ve bin bir diken. Tam o sırada, son diken beni yere attı ve uykuya daldım... Tenimde olan bin bir diken ve kocamla tek bir muhabbet hasretiyle... ben uykudaydım ama görüyordum, beni kırkıncı odaya aldılar... İhtiyar kadın geldi, bebeğimi doğurttu ve üçü birlikte çekip gittiler. Ben orada öylece kaldım. Kırkıncı odada, bin bir diken tenimde ve dudaklarımı dağlayan binlerce söylenmemiş sözle.

(koro platformun kenarında toplu şekilde dans eder)

Yandım, kömür oldum... kül oldum… Bir sürü mevsim geçti üzerimden, rüzgâr esti, yağmur yağdı, kar tüm hüzüntülerimi örttü…Kasırga tenime merhem oldu… Yağmur yaralarımı yıkadı ve fırtına yeniden uykudan uyanıklığa götürdü beni...

Böylece anlatıcı oldum, Çölde, dağda avare… Kendi vücudumun yaralarını unutmak ama bilhassa kayıplarımı bulmak için gösteriler yapıyorum.(koro kalkar yerine geçer kadın platformdan iner kıza doğru gider) Şimdi söyle ey kadın, ey nakkal, bu gönül yarası gerçek miymiş? Şimdi taşa dönüşecek misin?

Birinci kadın: Senin hikâyen, aşk ve hüzün hikâyesidir. Çeşmeyi bile taşa çeviren bir hikâye. Ama sen daha benim hikâyemi duymadın nakkal… Şimdi akıllı olun ve dinleyin ey insanlar, bir başka hikâyeyi...

Koro: Artık bilgiden yana eksiğim yok

Şu dünyanın sırrına ermişim az çok

Derken aklım geldi başıma, bir de baktım

Ömrüm gelip geçmiş, hiç bir şey bildiğim yok

(koro ikinci kadının üstünü değiştirir)

(Gösteriye başlar)

Birinci kadın: Ya felek, ya ufuk, ya hikâye… Benim hikâyem, perişanlık hikâyesi. Küçüklüğünde annesini ve babasını kaybeden, çiçeklerle, kuşlarla, ağaçlarla büyüyen kimsesiz kızın hikâyesi. Sevinçli ve reha bir kız, bulut gibi özgür, rüzgâr gibi neşeli ve aklı beş karış havada… Çiçekler, kuşlar, nehirlerle ilgili hikâyeler biliyordu ve yüreğini ormandaki bütün kuşlara açıyordu… Kuşlar gibi güzel sesliydi, binlerece şarkının sırdaşıydı… Ta ki günlerden bir gün, aşiretlerin birinden bir adam yolunu kaybetti. Suyun duruluğu ve otun teravetiyle tanıdıktı. Erkek kızı görünce, ormanın çıkış yolunu sordu. Oynamaya hayran olan kız, adamı görünce kendi kalbinin sesini duydu ve şöyle dedi:

Yolu sana gösteririm ama bir şartım var

İkinci kadın(adam rolünde): Söyle

Birinci kadın: Önce benimle oynamalısın

İkinci kadın(adam): Oyun mu? Hangi oyun?

Birinci kadın: (Kız çocuğu gibi neşeyle gülümser) Oyun… Kuş oyunu… İkimizden biri kuş ola bilirse diğerini yener(gülümser).

İkinci kadın(adam): ama insan nasıl kuş olabilir?

Birinci kadın: (neşeyle, sevinçle) olabilir, yalnız istemesi gerekiyor, eminim şimdiye kadar denememişsin!

İkinci kadın(adam): şimdiye kadar kimse benden kuş olmamı istememişti…

Birinci kadın:(şımarık) şimdi ben istiyorum… Hadi… Kuş olursan çıkış yolunu sana söyleyeceğim…

İkinci kadın(adam): nasıl kuş olabilirim?

Birinci kadın: sen kendin o sırrı öğrenmelisin… Yapamıyor musun?(şımarık)

İkinci kadın(adam): göreceksin… Kuş olacağım ve seni yeneceğim

Birinci kadın:(gülümseyerek) görürüz?

İkinci kadın(adam): görürüz

(şimdiki zamana döner)

(koro elini adama doğru uzatır ve söyler)

Koro: ey doğru yolun yolcusu, çaresiz kalma.

Çıkma kendinden dışarı, serseri olma.

Kendi içine sefer et erenler gibi.

Sen görenlerdensin, dünya seyrine dalma.

Birinci kadın: benim için kuş olmak kolaydı, her zaman gözümü kapatır ve hayal dünyamda kendimi bir kuş olarak hissederdim… Ve gerçekten kuş olurdum… Ama bu kez büyü neydi? Niye kuş olamıyordum? Gözlerimi kapattım ve açtım. Kuş değildim… Adamı görmedim… Birden ağacın tepesinden seslendi… Adam kuş olmuştu!

(geçmişe döner)

İkinci kadın(adam): seni yendim, şimdi çıkış yolunu göster bana!

Birinci kadın: hayır! Bu nasıl olur? Sen hiçbir zaman bu ormanda yaşamadın! Nasıl kuş olabildin?

İkinci kadın(adam): kuş olan ben değildim ki… Yüreğimdi… Sanki garip ve tanımadığım bir his uğruna. Sevinçli ve özgür... tıpkı bu ormanın kalbi gibi...senin gülümseyişinle içimde bir çiçek açıldı.

Birinci kadın: ben neden kuş olamadım? Hâlbuki Kuş olmak her zaman benim için en sevdiğim oyundu… Çocukluğumdan beri bu oyunu bilirim, peki büyü ne? Neden kuş olamadım?

İkinci kadın(adam): belki de kalbinin hükümdarı değilsin artık… Her zaman kalbin kuş olurdu, bu kez kalbin senden emir almadı.

Birinci kadın: ama neden? Kalp benden emir almadıysa kimden aldı?

İkinci kadın(adam): sen bunun sırrını öğrenmelisin… Şimdi çıkış yolunu göster bana çünkü seni yendim ve artık gitme zamanı.

Birinci kadın: hayır, bekle! Bir oyun daha. Bizden biri rüzgâr olabilirse kazanır.

İkinci kadın(adam): bu son isteğin mi?

Birinci kadın: son

İkinci kadın(adam): rüzgâr… (koro rüzgar sesi çıkarmaya başlar hepsi kendi etrafında döner)O zaman rüzgâr olacağım. Mecnun rüzgârı, huzursuz rüzgâr(kendi etrafında döner. O esnada birinci kadın seyircilerin gözlerine şaşkın bakarak, konuşur.)

(rüzgar sesi)

Birinci kadın: imkânsızdı. O rüzgâr oluyordu bense toz… Ah… benim toz olduğum havada rüzgar olanda kim?... Neden rüzgar olamıyorum?... Büyü neydi ki teni toprak ve susuzluk kokan yabancı bir adam kolayca rüzgâra dönüştü? ve ben, orman kızı ki çocukluktan beri rüzgar, güneş ve kuşlar tek sözmün eriydiler, şimdi böyle sert yerimde duruyorum?! Böyle sert, böyle taş!... Yeter artık beni yendin!

İkinci kadın(adam)ve koro: şimdi çıkış yolunu göster bana…

Birinci kadın: çıkış yolu senin kalbin. Yüreğinin bittiği yerde ormandan çıkabilirsin.

İkinci kadın(adam): yürek nerede biter ki?

Birinci kadın: ben bilmem… Bilmiyorum! İstiyorsan git… kalbin bitene kadar git. Git işte!

İkinci kadın(adam): ama sen çıkış yolunu göstereceğine söz vermiştin.

Birinci kadın: ben sadece kalbinin yolunu gösterdim… kalbini de algit… Bu tek çıkış yolun…

İkinci kadın(adam): tamam… Dediğin gibi olsun… kalbimin yolunu bulup gideceğim… Gökyüzü mavi, güneş parlak, fırtına tehlikesi de yok. Gitme zamanı.

Birinci kadın: (korku içinde) hayır, dur, gitme!

İkinci kadın(adam): kuş göğe aiit, rüzgâr hiçbir yere… Sen kuş olmamı istedin, sen rüzgâr olmamı istedin… Şimdi neden kalmamı istiyorsun? Sen hiç kalmaktan söz etmedin ki.

Birinci kadın: bu yalnızca bir oyundu. Çocuksu bir oyun, mutlu olmak ve unutmak için.

koro: neden? Hiç birimiz çocuk değildik

İkinci kadın(adam): neden benden çocuksu bir oyun istedin? Neden başka bir şey istemedin?

Birinci kadın: başka bir şey mi? Ne gibi?

İkinci kadın(adam): kalbimi… Belki… Unutmak dışında her şey.

Koro: demek sen böyle salına salına bensiz gidiyorsun, ey canımın canı, ey dostların canına can katan. Gül bahçesine bensiz gitme, istemem. İstemem ey gök kubbe, istemem bensiz kalma bu dünyada istemem.

(koro kadının elinde tutar platforma doğru götürür)

(müzik)

Birinci kadın: şimdi ben… Doğa dilini bilen kimsesiz, çingene bir kız çocuğu… yüreğim bir kuştu, ölüm gibi susuz bir kuş ve ruhum fırtına, yazgıdan daha huzursuz bir fırtına… İlk andan beri ona âşık olduğumu anlamıştım ve o, bütün dağlar, ormanlar, çöller kadar dayanıklı adam şimdi gidiyordu ve hayallerimi de götürüyordu… Ah ne söylesem? Kalbimin sözünü bir kuşa nasıl anlatsam? Nasıl bağırsam bir rüzgâra âşık olduğumu? Gitmesini nasıl engellesem…

(geçmişe döner)

hayalini benden esirgeme... Kal… Kal Ki hayalsiz bir yaşam ölümdür. Acımasız bir ölüm. Canımı al ama hayalini asla

İkinci kadın(adam): ama sen gitmemi istedin!…

Birinci kadın: istemeği bilmiyordum.istemek ne demek bilmiyordum… Yoksa senden başka bir şey isterdim… Kalmanı isterdim, ya da beni de almanı… Neden senle çocuksu bir

oyun başlattım ki? Neden seni kendim gibi çocuk sandım ki...Neden güzel bir söz getirmedim dilime? yüreğimin sana susuz olduğunu niye söyleyemedim?...(oturur) Şimdi sensiz ne olacak benim halim?

(koro kadının etrafına toplanır ve oturur)İkinci kadın(adam)ve Koro: rüzgâr hebersiz gelir, habersiz gider, bunları kabul et. hiçbir zaman hiçbir şey sorma!

İkinci kadın(adam): Gitme zamanı… Önce sen mi veda edeceksin yoksa ben mi?

Birinci kadın: veda asla… Tek bir soru… Bir soru daha…

İkinci kadın(adam): yine mi soru? Sor! Eğer son sorunsa.

Birinci kadın: Bir taşa dönüşe bilir misin?

İkinci kadın(adam): yüreğim emir verirse. O herkesi dinlemez. Kim olduğuna bağlı. Yüreğimin hükümdarıysa emir veren kabulümdür. Taş olurum biter.

Birinci kadın: Son kez benimle oyna, toprak üzerinde bir taş ol. Güzel, büyülü, gözleri kamaştıran bir taş… Günü güzel yapan bir taş. Ben emir veriyorum taş olmana!

İkinci kadın(adam): bu seninle oynadığım son oyun... Bekli senin bile kendinle oynadığın son oyun. Toprak üzerinde bir taş olacağım… Sakin, sessiz ve isteksiz bir taş… Ama keşke başka birşey isteseydin, yüreğinde bir çiçek, ya da saçının üzerinde bir kelebek. Şimdi taş olacağım… Kalbimin hükümdarı olduğunu görebilirsin… Gerçi sen bu sırrı daha önce öğrenmeliydin!

Koro:

Birinci kadın: ve adam taş oldu. Sanki yıldızların ışıltısını yutmuş gibi parlayan, siyah bir taş. Ormanın tek ışık kaynağı olan yabancı bir taş… Ve ben telaşlı, çaresiz taşı avuçladım.

Koştum, bin gün, binlerce mevsim, binlerce yıl…Taş bir an bile huzura ermesin, bir an bile güneşin ışığı tenine vurmasın, bir an bile mehtabı görmesin diye koştum. O, benim esirimdi ve ben o kayıp yabancıya sahip olmuştum… Bin yıl koştum, hiç durmadan… Hikâyeleri unuttum, konuşmadım, şarkı söylemedim, gösteri yapmadım. Yalnızca koştum ve bu karanlık yere vardım. Onu yeniden göre bilmek için avucumu açtım… Eyvahlar olsun…(taş elinden yere düşer) bu taş artık adam olmaz, bu sadece bir taştır okadar. Bu benim son şarkım olsun taş olmuş adama… Taş ettiğim adama… Sığınağım olmasını istediğim, ümidim, hayallerim, çocukluktan beri peşinde olduğum aşkım… Eyvahlar olsun… O sadece taşım oldu benim. Avucumdaki siyah ve sessiz taş. Dilsiz bir taş. (yere düşer)Bir gün bir insan olan taş...

İkinci kadın: kalk… Senin hikâyen daha bitmedi! Kalk… kırılman için daha çok erken.

Birinci kadın: Rivayetim sona erdi. Nakkalın son rivayeti her zaman en acısıdır. Şimdi söyle ey kadın, hangimiz taş olmalıyız? kuruntu aşkla büyülü bir uykuya dalan sen mi, yoksa bir hayal uğruna aşık bir adamı taşa çeviren ben mi?

İkinci kadın: senin rivayetin bitmedi henüz kalk!

Birinci kadın: anlatacak bir şey yok… Şimdi uyumak vakti… Rüyasız ve huzurlu.

İkinci kadın: taşın büyüsünü bozmak istemiyor musun? o taşı adama dönüştürmek istemiyor musun? Yaşamak için, bakmak için? Dert ortağın olması için?

Birinci kadın: olmadı… Bu büyü bir tek ben ölürsem bozulur… keşke hiç görmeseydim seni… Babaannem ölmeden önce annemin ölümüne, babamın hastalığına sebep olduğumu söylerdi… Doğru söylüyordu. Ben doğduğumdan beri uğursuzdum… Sevmeyi bilemedim… Lanet olsun uğursuz talihime. Sevmeyi bile geç öğretti bana…

İkinci kadın: annen nasıl öldü?

Birinci kadın: hüzün ve hasret uykusuyla. O uykuyla yaşadı, beni doğurdu ve o uykuyla dünyaya veda etti. Annemin ölümünden sonra babam ve babaannem beni aldılar. Uzun, sonsuz bir yolculuk…Hep gidiyorduk, nereye gittiğimizi, neden kaçtığımızı bilmeden. Babam hastalandı, sürekli "dikenler tenime batıyor" diye bağırırdı ve sürekli teninde kandamlaları belirirdi. Babam öldü ve yeryüzü kadar ömrü olan babaannem birden toprağa dönüştü ve ben yalnız kaldım. ormanda yapa yalnız. Kuşlar ve çiçekler, güneş ve rüzgârlarla büyüdüm ben, bir aşkın peşinde olduğumu bile bilmeden… aşk ya da avucumda olan taş?!(ağlamaya başlar)

Koro: Bırakmıyorum ki gönülden düşünce olasın, istemiyorum ki gözlerden değersiz kalasın. Seni canımda saklıyorum gözümde, gönlümde değil ta ki son nefesime kadar bana can olasın.

(Müzik)

İkinci kadın: (bir anne gibi onu bağrına basar) ah… Yavrum.Bir tanecik kızım benim.Seni nasıl aradım. Kimse umut vermedi.Ama ben seni buldum! Kızım! Demek hikâyenin sonu böyleydi?

Birinci kadın: anne! Annem…(kendini kadının kollarında bırakır)

(ikisi de birbirine sarılırlar)

Birinci kadın: ne yapacağız şimdi? Bu taş ve yarım kalmış hikâyeyle ne yapacağız?

İkinci kadın: kuşkun olmasın kızım, biz yeterince acı çektik. İkimiz defalarca taş olduk ve çözüldük...bu rivayet hep sürecek. Anılacak. Dilden dile dolaşacak. bizden bu insanlara ve onlardan çocuklarına… Bir gün çocukları rivayetimizi duyacak ve her yerde anlatacaklar…

Sahnede, gösteri meydanlarında, damlarda, sokaklarda her yerde… Taşın büyüsü bozulana kadar bu rivayet bitmeyecek. Ta ki bir gün biri aşk efsunuyla taşın büyüsünü bozana kadar. Taşı bir adama dönüştürene kadar bu rivayet devam edecek! Bu taş bu sahnede kalacak, Yağmur yağacak, rüzgâr esecek ve hüznü bir yorgan gibi örtecek. Bu taş yıkanacak, aşınacak ve hep bu toprakta kalacak. Ta ki biri taşın tılsımını bozma yolunu bulana kadar. Birisi gerçekten sevmeği öğrenene kadar. böyle parlak ve böyle suskun bir taşı, rüzgâr, yağmur, kuş olabilen bir adama, sevmeyi bilen bir adama dönüştürene kadar.

Birinci kadın: O zamana kadar, binlerce kadın ve ya erkek ötekini taşa dönüştürecek. Binlerce aşk taşa dönüşecek ve bir evin lambasını kıracak. Ta ki biri gelip de bu büyüyü bozmanın, taşı yenmenin sırrını bulana kadar. Belki biri anlar da bu gösterinin ve rivayetin gücüyle bir taşa aşk vermenin sırrına erer.

İkinci kadın: işte o zamana kadar bu sahne ve bu insanlar...

Birinci kadın: o zamana kadar bu sessizlik ve yarım kalan rivayet

İkisi birlikte: (seyircilere doğru) ve o zamana kadar bu sahne ve bu gösteri sizin, size aittir.

Birinci kadın: eğer bir gün içinizden biri taşın büyüsünü bozup, onu o adama dönüştürürse... onu sevdiğimi "söyleyin, yüreğin olduğu yerde aşk başlar deyin… Şimdi aşığım… Yüreğimi buldum, bu sahnenin çıkış yolunu da… Gidelim anne…

İkinci kadın: gidelim…(el ele tutuşup sahnenin arkasına giderler)

(Işık gider sadece taşın üzerine beyaz bir ışık açılır.)

Birinci kadın: (seyircilere doğru) bu rivayet, bundan sonra, sizin…

İkinci kadın: Bugün nakkalların rivayet günü, bugün nakkalların kutlama günü.

Birlikte: yarım kalan rivayetimizi… Taşa dönüşmüş kadınların yarım kalan rivayetini kabul edin bizden… siz bitirin bu hikayeyi… Bağışlayın bizi söylememiz gereken ama söyleyemediğimiz her şey için.

(uzaklaşırlar ve siyah taş sahnenin ortasında aydınlanır ve yalnız müzik sesi duyulur)