

OKTAY ARAYICI'NIN RUMUZ GONCAGÜL OYUNUNDA METİNLERARASILIK: SANATSAL YARATI MİRASININ YENİDEN ÜRETİMİ*

Intertextuality In Oktay Arayıcı's Play *Rumuz Goncagül*:
The Reproduction of Artistic Creation Heritage

Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ**

ÖZ

Bertolt Brecht'in Marksist diyalektik dünya görüşünün tiyatrosu olarak yirminci yüzyılın ilk yarısında kuramını ortaya koyduğu ve uygulamasını yaptığı epik tiyatro anlayışı, kendisinden önceki çeşitli akım ve geleneklerin estetik ilkelerinden süzülerek biçimlenmiş çağdaş bir bireşimdir. Bu bireşimin temel unsurlarından biri, Doğu tiyatrosu, özellikle de Uzakdoğu (Çin) tiyatrosu geleneğidir. Seyirci ve sahne arasında estetik uzaklık yaratan anti-illüzyonist nitelikleriyle öne çıkan Doğu tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosunun da temelini oluşturur. Epik tiyatro kuramının teoride ve pratikte Türk tiyatrosuna adım attığı 1960'lı yıllarda, bu estetiğin dönemin politik, ekonomik ve toplumsal zeminine uygun düşen politik-ideolojik içeriği ve yabancılaştırmayı odağa alan biçimi kadar geleneksel Türk tiyatrosuyla arasındaki benzerlik de Türk oyun yazarlarının dikkatini çeker. Türkiye'de toplumcu-gerçekçi bir çizginin belirginleştiği bu yıllarda toplum sorunlarını tiyatro sahnesine taşıyarak tartışmaya açmak isteyen oyun yazarları, seyirciyle sıkı bir bağ kurabilmek için ulusal nitelikli bir tiyatro anlayışının inşasını gerekli görürler. Yazarların bu yöneliminde geçmişle, gelenekle hesaplaşarak çağdaş bir estetik kuran Bertolt Brecht'in yarattığı ilhamın yadsınamaz bir payı vardır. Altmışlı ve yetmişli yıllarda bu ilhamla yola çıkıp çağdaş ulusal bir deyişe erişebilmek için kararlılıkla ilerleyen oyun yazarlarının başında Hal-dun Taner, Sermet Çağan, Turgut Özakman ve Oktay Arayıcı gibi isimler gelir. Kendi toplumlarının sahip olduğu tiyatro geleneğine yaslanarak bu geleneğin bilimsel bir çağın tiyatrosu olan epik tiyatro ile ortak paydada buluşan yarılarını değerlendiren, böylelikle bir senteze ulaşma çabasına girişen bu yazarların, klasik/kültürel mirasın canlılık kazanmasında, aynı zamanda çağdaş tiyatroya da can vermesinde dikkate değer bir katkıları söz konusudur. Bu yazarlardan biri olan Oktay Arayıcı, yetmişli yılların başından itibaren açık biçime ve göstermecî tiyatro biçimine dayalı olarak ortaya koyduğu dört oyunuyla -*Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Bir Ölü-mün Toplumsal Anatomisi*, *Rumuz Goncagül*, *Tanilli Dosyası*- geleneğe yönelişini istikrarlı bir biçimde sürdürür. Yazarın tıpkı kent merkezli halk tiyatrosu geleneğinden esinler taşıyan *Nafile Dünya* oyunu gibi seyirlik bir komedi olarak 1977'de kaleme aldığı *Rumuz Goncagül*, bir halk tiyatrosu türü olan orta oyununun uzantısında çağdaş bir yaklaşımla üretilmiş bir metindir. İlk sahnelenişi yazıldığı tarihten ancak dört yıl sonra, 1981-82 tiyatro döneminde Ankara Sanat Tiyatrosunda Rutkay Aziz'in sahne düzeniyle gerçekleşen bu çağdaş orta oyunu, klasik mirasın, yazarın ifadesiyle sanatsal yaratı mirasının aynı estetik yapıdan beslenen epik tiyatronun verileri ile yoğrulduğu ve bu yolla bir yeniden yaratma sürecine tabi tutulduğu bir senteze varma girişimidir. Oktay Arayıcı'nın metinlerarasılık çerçevesinde değerlendirilmeye açık olan bu sentez arayışının merkeze alındığı bu makalede, *Rumuz Goncagül*'de yaratıcı bir bakışla yeniden üretilen geleneksel orta oyununun korunan ve dönüştürülen özellikleri incelenmeye, böylelikle folklorik malzemenin çağdaşlaştırılma süreci ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Rumuz Goncagül, çağdaş ulusal tiyatro, halk tiyatrosu geleneği, epik tiyatro, metinlerarasılık.

ABSTRACT

Epic theatre, which Bertolt Brecht laid out and applied as the theatre of the Marxist dialectical worldview in the first half of the twentieth century, is a contemporary synthesis that has been shaped by filtering the aesthetic principles of various movements and traditions before it. One of the main elements of this synthesis is the Eastern theatre, especially the Far Eastern (China) theatre tradition. Standing out with its anti-illusionist qualities that create an aesthetic distance between the audience and the stage, Eastern theatre also forms the basis of

* Bu makale, yazarın Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı bulunarak Ağustos 2020'de tamamlanmış olduğu "Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Geliş tarihi: 25 Mart 2021 - Kabul tarihi: 15 Kasım 2021

İri, E. Candan. "Oktay Arayıcı'nın Rumuz Goncagül Oyununda Metinlerarasılık: Sanatsal Yaratı Mirasının Yeniden Üretimi" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 107-118

** Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta/Türkiye, eminecandaniri@sdu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1238-5978.

traditional Turkish theatre. In the 1960s, when the epic theatre model stepped into Turkish theatre in theory and practice, the similarity between this aesthetics and traditional Turkish theatre, as well as its political-ideological content in accordance with the political, economic and social background of the period and form that focuses on alienation, draws the attention of Turkish playwrights. In these years when a socialist-realist line became clear in Turkey, writers who want to bring social problems to the theatre stage and open them to discussion consider it necessary to build a national theatre understanding in order to establish a close connection with the audience. The inspiration created by Brecht, who sets up a contemporary aesthetics by reckoning with the past and tradition, has an undeniable share in this orientation of the writers. In the sixties and seventies, names such as Haldun Taner, Sermet Çağan, Turgut Özakman and Oktay Arayıcı are the leading playwrights who set off with this inspiration and progressed with determination to reach a contemporary national saying. Based on the theatrical tradition of their own society, these authors, who evaluate the common grounds of this tradition with epic theatre, which is the theatre of the scientific age, thus attempt to achieve a synthesis, make a remarkable contribution to the revival of the classical/cultural heritage and at the same time its feeding contemporary theatre. Arayıcı, one of these writers, continues his steady orientation towards tradition with his four plays based on the open form and non-illusionistic theatre from the early seventies. *Rumuz Goncagül*, written by the author in 1977 as a theatrical comedy just like *Nafîle Dünya*, which is inspired by the tradition of urban-centered folk theatre, is a text produced with a contemporary approach in the extension of the middle play, genre of folk theatre. This contemporary middle play, which was first performed only four years after the date it was written, with Rutkay Aziz's stage order at the Ankara Art Theatre during the 1981-82 theatre period, is an attempt to arrive at a synthesis in which the artistic creation heritage is kneaded with the data of the epic theatre nourished by the same aesthetic structure, thus subjected to a process of recreation. In this article, in which Arayıcı's search for a synthesis, which is open to be evaluated within the framework of intertextuality, is centered, the preserved and transformed features of the traditional middle play reproduced in *Rumuz Goncagül* with a creative perspective will be examined, thus the modernization process of the folkloric material will be tried to be revealed.

Keywords

Rumuz Goncagül, contemporary national theatre, folk theatre tradition, epic theatre, intertextuality.

Giriş

Çağdaş Türk tiyatrosunda toplumcu-gerçekçi anlayışın ağırlık kazandığı 1960'lı ve 1970'li yıllarda oyun yazarlarının ilgisi, bireyin yaşantısından uzaklaşarak toplum yaşantısına yönelir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal, siyasi ve ekonomik yaşamdaki hareketliliğin etkisiyle günden güne daha özgür ve dinamik bir kimliğe bürünen tiyatro sahnesi, bu yıllarda seyircinin toplum sorunlarıyla yüzleştiği bir alan hâline gelir. Geçim sıkıntısı, yoksulluk, sömürü, cehalet, zorbalık, değer yitimi ve çıkar düşkünlüğü gibi çeşitli toplumsal problemlerin çoğu kez eleştirel bir bakışla tartışmaya açıldığı bu alan, seyircinin duygusal etkiden olabildiğince arındırılarak düşünsel bir sürece taşınmasını zorunlu kılar. Oyun yazarları, seyircide bu düşünselliği sağlayabilmek için eski estetik ölçüleri bir yana bırakıp yeni biçem arayışlarına yönelmeye başlar. Geniş halk kitlelerine ulaşarak bu kitlenin çağın karmaşık gerçekleriyle hesaplaşmasını sağlayabilme ereği, yazarların, dramatik tiyatronun artık sınırlı kalan anlatım olanaklarından uzaklaşmasını beraberinde getirir.

Çağdaş ve özgün bir tiyatro biçiminin peşine düşen yazarların bu yoldaki esin kaynaklarından biri, yirminci yüzyıl Batı tiyatrosunda atılan yenilikçi adımlar ve özellikle Bertolt Brecht'in politik-ideolojik özü, klasik çizginin dışındaki biçimiyle dünya tiyatrosunda çığır açan *epik tiyatro* estetiği olur. Büyük ölçüde Doğu (Çin) tiyatrosu geleneğine yaslanılarak inşa edilen bu çağdaş estetiğin, aynı kültürel kalıntı üzerinde yükselen geleneksel Türk tiyatrosu ile benzerliklerinin fark edilmesiyle birlikte çağdaş ulusal bir deyiş yakalamak isteyen yazarlar, kendi tiyatro geleneklerine taze bir bakışla yaklaşmaya başlar. Geleneksel Türk tiyatrosunun *açık biçimi* ve onu tamamlayan *göstermecî biçemi* başta olmak üzere çeşitli öğeleri, çağın gereksinimleri doğrultusunda oluşturulacak yeni bir estetik için işlevsel bir kaynak hâline getirilmek istenir. Ulusal deyiş arayışındaki yazarlar arasında kimi zaman geleneksel malzemenin yüzeysel öğelerinin, kişilerinin, konularının

yeni oyunlar içinde kullanılması yönünde bir yanlıgı oluşsa da aslında izlenmesi gereken yol, bu malzemenin günün tiyatro yazınına olduğu gibi aktarımını aşan bir çizgidedir (And 1973: 458). Sanatta gerçek yeniliğin yüzeysellikten sakınarak *eskiyi* yaratıcı bir dönüşüme uğratan *toplumcu sanat* olduğunu savunan Aziz Çalışlar'ın,

İşte, dünya sanat tarihinde, toplumcu sanatın gerçek bir yenilik olmasının, sanat-tarihsel süreçte ileri bir uğrağı oluşturmasının nedeni, onun dünya ilericisi "kültür mirası"na sahip çıkarak, eski'yi yaratıcı bir şekilde aşmasına, sanatsal ileri bir bireşimi (sentez'i) oluşturmasına bağlıdır. Toplumcu sanat geçmişin en iyi, en ilericisi sanatsal deneyimlerini kendinde özümleyerek yeni'yi yaratmış olan sanattır (1982: 9)

ifadesi, gelenekten kaynaklanma yolunun ipuçlarını taşır. Türkiye'de *toplumcu sanat* çizgisinin belirginleştiği 1960'lı ve 1970'li yıllarda Haldun Taner başta olmak üzere Sermet Çağan, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı gibi yazarlar, "geleneksel tiyatromuzu yüzeyden görüp birtakım kalıpları ve kuru kuruya biçimsel görünüşleri aktarmaya çalışmak" (Nutku 2009: 23-24) yerine *eskiyi* diyalektik bir tutumla değerlendirerek çağdaş bir bireşime ulaşma çabası içinde dikkate değer eserler üretir. Böylelikle *klasik miras*, "idealize edilmiş bir süreklilik", "bir kopma" ya da "dönemsel bir ütopya" olmaktan çıkar (Jusdanis 2015: 120) ve *güncel* olanda dönüştürülerek nefes almaya başlar.

Bu yaklaşım, 1960'lı yılların sonunda Julia Kristeva'nın postmodern eleştirinin çözümleme yöntemi olarak ortaya koyduğu ve *her metnin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü* (Aktulum 1999: 41, Kristeva 1969'dan) biçiminde tanımlandığı metinlerarasılıkla da örtüşür. Bir metni başka metinlerle ilişkili oluşu bağlamında değerlendiren bu yönteme göre ayrışık unsurların bir kesişme yeri olan yazınsal metinler, *çoksesli* bir yapı sergiler (Aktulum 1999: 10). Bu çokseslilik, aynı ya da yakın döneme ait metinlerin iç içeliğiyle sağlanabileceği gibi çoğu kez daha eski metinlerin ve yazınsal geleneklerin çağdaş metinlere yansması biçiminde kendini gösterir. Dolayısıyla çağdaş ulusal bir tiyatro inşası için çabalayan yazarların *klasik mirastan* yaratıcı yolda yararlanma girişimi de metinlerarası bakışla değerlendirilmeye açıktır. *Gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurların* yeniden üretilerek yaratılması, geleneği durağanlıktan uzaklaştırarak yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna getirir (Aktulum 2013: 15). Bir yeniden yaratma işlemine tabi tutulan gelenek, böylelikle çağdaş tiyatroyu da besleyen bir damar olarak canlılığını sürdürebilir.

Yirminci yüzyıl Türk tiyatro yazınının 1970 kuşağında folklorik malzemeyi bu yolda değerlendirme çabasındaki yazarlardan biri olan Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül*'ü, geleneksel Türk tiyatrosunun biçim, dil, deyiş gibi çeşitli özelliklerinin epik tiyatro estetiğinin anlatım/gösterim teknikleriyle kaynaştırıldığı bir oyundur. Geleneğin yeniden üretimi noktasından hareket edilen bu makalede, Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül*'de giriştiği sentez arayışı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çağdaş Bir Orta Oyunu: Rumuz Goncağül

"Ulusal karakterli bir epik tiyatro modeli" (Pekman 2010: 167) oluşturma yolunda yadsınması güç bir gayretle ilerleyen Arayıcı, *Rumuz Goncağül*'ün ilk gösterimi sonrasında kendisiyle yapılan bir söyleşide Türk tiyatrosunun özgün kimliğine nasıl erişebileceğine dair düşüncelerini şöyle ifade eder:

Bir tiyatronun ulusal kişilik ve kimlik kazanabilmesi için kendi ülkesinin somutuna yaslanması gerektiği inancındayım ben. Bu somut, hem insan malzemesidir, hem de kültür mirası, sanatsal yaratı mirası. Tiyatro olgusunu kendi kültür mirasımızın öğeleri içinde değerlendirdiğimiz zaman, izleyiciyle ilişki ve iletişim kurma kolaylaşıyor. Yaşadığımız toprağın insanının, yüzlerce yıldan düzülüp gelmiş çeşitli etkileşimlerle oluşmuş, kendine özgü bir duyuş, davranış ve yaklaşım biçimi var. Bir

İngiliz'in, bir Çinli'nin, bir İtalyan'ınki gibi; ilk bakışta ayırmsanabilecek özellikleri var. Bu özellikler kültüre de yansıyor. Dahası ve doğrusu, kültürün oluşumunda yer alıyor. Amaç bu yansımanın tiyatrodaki izdüşümünü yakalamaktır. Kişilikli bir ulusal tiyatro derken anlatmak istediğim budur (Öngören 1982: 4).

Evensellik yolunun öncelikle ulusallıktan geçtiği inancıyla seyirlik oyunların çeşitli özelliklerinden yararlanarak yeni biçimler yaratmayı deneyen Arayıcı'nın bu çabasının ilk ürünü, yetmişli yılların başında kaleme aldığı *Nafile Dünya*'dır. Halk tiyatrosu geleneğinin Karagöz, orta oyunu, meddah gibi türlerinden esinler taşıyan bu seyirlik komediyayı, 1974-77 yılları arasında yazdığı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* takip eder. Bu kez köylü tiyatrosu geleneğine yaslanarak seyirlik bir tragedya denemesine yönelen yazarın bir sonraki oyunu, orta oyununun özelliklerini yeniden üretime tabi tuttuğu *Rumuz Goncağül* olacaktır. Yazar, 1979'da geleneksel tiyatronun çeşitli örgeleri, dil ve deyiş özellikleriyle belirgin bir bağı bulunmasa da yine *açık biçim* ve *göstermecî üslup* doğrultusunda biçimlenen son oyunu *Tanilli Dosyası*'nı kaleme alır.

Arayıcı'nın bir halk tiyatrosu türü olan orta oyununun uzantısında, *çağdaş bir halk güldürüsü* yaratma niyetiyle 1977'de yazdığı *Rumuz Goncağül* (Arayıcı 1983: 8), ilkin 1981-82 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosunda seyirciyle buluşur. Rutkay Aziz'in sahne düzeni ile gerçekleşen bu ilk yapım sonrasında Arayıcı, "1981-82 Sanat Kurumu En Başarılı Yazar Ödülü"ne layık görülür. İlk oyunu *Nafile Dünya*'da yayınlanmış gibi gösterilen evlilik ilanını 1971'de bir gazetenin çöpçatan sütununda yayımlatan yazarın bu ilana gelen bir tomar mektuptan yola çıkarak kurguladığı oyun, "geçim sıkıntısı çeken bir anne-kızın yaşadıkları üzerinden kadın-erkek ilişkileri, evlilik, çıkar düşkünlüğü gibi meseleleri güldürüyle yoğrulan eleştirel bir bakışla ortaya koyar" (İri 2020: 278). "İnsan mutluluğunun her şeyden önce ekonomik ve siyasal bir sorun olduğu" inancındaki Arayıcı (1974: 7), oyununu, *insanlığın paraya değiştiği* (Arayıcı 1982: 161) bir düzende mutluluğa erişmek isteyen sıradan kişilerin karşı cinsle birlikteliğe ve evlilik kurumuna hangi beklentilerle yaklaştığı üzerine kurar.

Kurgunun odağındaki iki isim, İnsaf ve kızı Gülsün'dür. Daha önce yazarın *Nafile Dünya*'sının "Düzene Uygun Ahlak Dersleri 1" adlı kesitinde konu edilen bu anne-kızın hikâyesi, bu oyunda genişletilerek yeniden yazılır. Yazarın bilinçli bir tavırla *bir tür öz-gönderim biçiminde* daha önce yazdığı metinle kurduğu *içmetinsel ilişki* (Aktulum 2011: 441) sonucunda, *Nafile Dünya* yazıldığından beri ikincil kişiliklerine âdeta isyan eden İnsaf ve Gülsün, yeni bir oyunun temel kişileri olma hakkını elde ederler (Yüksel 1997: 131). İnsaf, kaybettiği eşinin emekli aylığıyla geçinebilmek için dininen ve biraz gün yüzü görebilmek için tek umudunu artık yaşı geçmekte olan kızının bir yuva kurmasına bağlayan çaresiz bir kadındır. Gülsün'ün kısmeti açılınsın diye İstanbul'da ne kadar türbe varsa hepsine adağa giden İnsaf (Arayıcı 1982: 33), biriken kira borcunu da ödeyemeyince iyice çıkmaza girer ve son çare olarak komşusu Hacı Kifaye'nin akıl hocalığıyla Gülsün için gazeteye evlilik ilanı verir. Oyundaki gülünç olaylar silsilesi, bu ilana yanıt veren damat adaylarının birbiri ardına oyuna girmesi ile gelişir. İnsaf'ın her türlü dedikoduyla göze alarak kızıyla birlikte oturduğu ahşap kira evinin bir odasını kiraya verdiği Sıtkı adlı delikanlı, varsıl bir mirasyedi olan Halet Rezaki adlı ihtiyar, köşeyi dönmek isteyen inşaat işçisi Dursun Ali, evlenme sözüyle kandırdığı kadınları pazarlayan Refik Mayısoglu, ellili yaşlarındaki ana kuzusu Müfit Mürted, bu adaylar arasındadır. Her biri İnsaf ve Gülsün'le ayrı ayrı yüzleşen ve oyunun son sahnesinde birtakım tesadüfler sonucunda anne-kızın evinde bir araya gelen bu renkli tipler aracılığıyla çarpık bir düzende aşkın ve evliliğin bile *ticaret kurallarına bağlı* (Nutku 2008: 185) olduğunun altı çizilmek istenir.

Toplumcu-gerçekçi tiyatro çizgisinde ilerleyen bir yazar olarak çağının tanıklığını üstlenen Arayıcı'nın hem *öz* hem *biçim* bakımından toplumunun somutuna yaslanma arzusuyla ortaya koyduğu oyun (Arayıcı 1981: broşür), metinlerarası bakış doğrultusunda orta oyununun çeşitli özelliklerinin günün koşullarına göre yeni anlamlarla donatıldığı (Aktulum 1999: 264), âdeta yeni bir bağlamda yeniden yaratıldığı bir bireşime erişme çabasıdır. Yazar, aynı estetik temele dayanan halk tiyatrosu geleneği ve epik tiyatro arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları değerlendirerek çağdaş bir tiyatro biçimi ortaya koyar.

Oyun Duygusu Aracılığıyla Kırılan Gerçeklik Algısı

Doğu tiyatrosu geleneğinin estetik ilkeleri doğrultusunda gelişen orta oyununun temelinde “sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (illüzyon) eyleminden kurtarma ve sahnede bir olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutma” (Nutku 1970: 35) ereği bulunur. Metin And'ın “samimi, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubu” (1985: 409) olarak tanımladığı *göstermecî (non-illusionistic) tiyatro biçimine* yaslanılarak oluşturulan bu gelenekte, bir rolü yaşamak yerine “gösteren” oyuncu, seyredildiğinin; seyirci ise bir oyun karşısında bulunduğu farkındadır. Farklı estetik amaçlarla da olsa Brecht'in yabancılaştırılmalı tiyatrosundakine benzer biçimde çeşitli yollarla yaratılan *oyun duygusu*, seyircinin yanlısının tuzağına düşmeden oyuna belli bir mesafeden yaklaşmasını sağlar.

Rumuz Goncağül'de oyunsuluk, sahnede sergilenenin bir oyun olduğu vurgusu, metnin başından sonuna değin çeşitli yollarla seyirciye duyurulur. Oyunun geleneksel seyirlik oyunlara somut metinlerarası göndergeler içeren *giriş* kısmında anne-kız, -İnsaf önde, Gülsün arkasında- sahneye gelerek seyirciyi selamlar. İkili, birinci sahnede de sürdürdükleri bu yürüyüşle orta oyununda çoğu zaman *muhavere (söyleşme)* nin ilk evresi olan *arzar* kısmında birlikte görünen Kavuklu ile Kavuklu-arkasını (Cüce, Kambur veya Denyo) çağırıştırır. Orta oyununun taklidine çıkılacak oyunun takdim edildiği *ön deyiş* bölümünü andıran *giriş* kısmında İnsaf, Pişekâr'la örtüşen bir tavırla sözü üstlenir ve meddahların kimi zaman hikâyelerinin başında yer verdiği kalıp ifadelerden biri olan “eskiler râviyanı ahbâr, nâkilan-ı âsâr şöyle rivâyet ve hikâyet ederler ki” (Arayıcı 1982: 17) sözünü *alın-tılayarak* kendi oyunlarının rivâyet ya da hikâyet değil “aslinin aynı” olduğu vurgusunda bulunur. İnsaf'ın birazdan oyunun başlayacağını işaret ettiği bu *giriş*, aynı zamanda oyunun bütününe *oyun içinde oyun* kurgusuyla oluşturulduğunun da ifadesidir. Oyun boyunca İnsaf, Gülsün ve diğerlerinin oyuncu kimlikleriyle sahnede bulunması, oyuna yeni giren her oyun kişinin rolüne bürünmeden önce kimin taklidine çıktığını belirtmesi yoluyla yaratılan *oyun duygusu*, seyircinin illüzyona kapılmasına engel olur (Erkek 1999: 36). *Oyun içinde oyun* kurgusu içerisinde seyircinin varlığını yadsımayan bir tavırla gerçekleşen *oyun bozmaların* belirgin bir örneği, ilk sahnede gerçekleşir. Anne-kız, halka çizerek peş peşe yürürken Gülsün, “[n]eyse geldik sayılır, ev şuracıkta” (Arayıcı 1982: 19) diyen annesine evin çevresinde dolanıp durduklarını söyleyerek *oyun bozmayı* başlatır. *Büyücü Hoca* ve *Fotoğrafcı* gibi orta oyunları *anıştırma* yoluyla kurulan metinlerarasılık bağlamında *örtülü bir söyleşimin* (Aktulum 2011: 420) geliştirildiği bu sahnede, Gülsün'ün, Kavuklu'nun oyunbozanlığını anımsatan (Sokullu 1979: 154) tavrına karşılık İnsaf'ın,

Ben çok hoşnuttum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki. Ama gel de o yazar bozuntusu Oktay Arayıcı'ya, bizim kaltaban yönetmen... (*Yönetmenin ismini verir*) ...'a/ e dert anlat. Neymiş efendim, çağdaş bir ortaoyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermecî olacaktıymışız. Olduk işte, göstermelik olduk... (...) Yaptığımız ortaoyunuyla ilgisi olsa bari! (...) Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara... (Arayıcı 1982: 20)

sözleriyle oyun kişilerinin, dolayısıyla seyircinin oyuna karşı tavır alması ve *yabancılaşması* gerçekleşir. Taklidine çıktıkları oyunun yazarıyla, yönetmeniyle, biçimiyle alay ederek yabancılaştırmanın ölçüsünü gitgide artıran İnsaf'ın bu sözlerinde “[y]azarın bu oyun yoluyla sunduğu estetik denemenin tartışılması, önerdiği sahneleme ve izleme yönteminin ortaklaşa değerlendirilmesi isteği” de açığa çıkar (Pekman 2010: 119). Seyirci ile sahne olayı arasındaki dördüncü duvarın yıkıldığı ve bilinç alanına taşınan seyircinin etkin/üretken bir tutuma yaklaştırıldığı bu yabancılaştırmalı durum, İnsaf başta olmak üzere, çeşitli oyun kişilerinin oyun boyunca ara ara seyirciye yönelişiyle de belirgin kılınır. Seyirci, bir gözlemci olarak konumlandırıldığı bu durumda, bir *oyun* karşısında bulunduğunu unutmaması konusunda sık sık uyarılır.

*Rumuz Goncağül'*de sahne düzeni de yine oyunun *oyun* niteliğini destekleyen yalnız bir görünüm sergiler. Geleneksel orta oyununda genellikle *yenidünya* ve *dükkân* adındaki iki dekor parçası ile oyunun kotarılması gibi bu oyun da *perde olmadan, derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız* (Arayıcı 1982: 20) sürdürülür. Yazar, oyunun başında bu konuya ilişkin şöyle bir açıklamada bulunur:

Bezem son kerte yalnız olmalıdır. Birkaç sandalye, bir çeyiz sandığı, bir askılık vs. Bezem öğeleri oyuncularca da getirilip götürülebilir. Merdiven devinimle, dahası yalnızca sesle verilebileceği gibi, bu iş için küçük bir merdiven parçası da kullanılabilir (Arayıcı 1982: iç kapak).

Arayıcı'nın, epik tiyatronun seyirciye gerçek bir mekânda değil, tiyatrodada olduğunu düşündüren işlevsel sahne düzeni yaklaşımıyla da bir miktar benzerlik taşıyan bu anlayışı doğrultusunda, merdivenin varlığı, kapı ziline çalışması, kapının açılıp kapanışı, ritimdeki dalga sesi gibi sahne tasarımına dair pek çok unsur, oyuncu-kişilerin taklit gücünden yararlanılarak ifade edilir. Gerçeğe uygun biçimde yapılabilecek hareketlerin dahi basitleştirilerek sunulduğu, oyun kurallarının bile isteye çiğnendiği orta oyunundaki “gibi yapma/saymaca özelliği” (And 1985: 410), bu oyunda da ön plandadır:

D. ALİ (*Voltalanırken*) Faaşşş... Fiişşş... Çaaşşş... Fooooşşş... Çüüüşş.

SITKI (*Şaşkın, Dursun Ali'yi izler*) Bu acayip ses nedir?

D. ALİ Dalga kardeşim, dalga.

SITKI Benimle dalga mı geçiyorsunuz?

(...)

D. ALİ Burası ritim değil mi?

SITKI Ritim.

D. ALİ Ritimde deniz olmaz mı?

SITKI Olur.

D. ALİ Denizde dalga?

SITKI Olur.

D. ALİ (*İzleyiciyi imleyerek*) Nasıl anlaştıracağız ha bu millete buranın ritim olduğunu. Faş foş çiş'le işte... (Arayıcı 1982: 54-55).

Orta oyununun Pişekâr'ı edasıyla sahnede olmayanı *var sayan* Dursun Ali'nin tavrındaki bu aleladelik, oyunun *oyun* niteliğini destekleyerek seyirciyi silkeler. Onun kendi çıkardığı sesler aracılığıyla soyut düzeyde yarattığı ritim dekoru, İnsaf ve Gülsün'ün bu sahneye girerken yanlarında getirdiği dekor parçaları ile tamamlanır. Oyunda kapı ziline çalışının ya da kapının açılıp kapanış sesinin, oyuncu-kişilerin çıkardığı sesler aracılığıyla verilmesi de yine sık tekrarlanan bir özelliktir:

MÜFİT Yanlış yere mi geldim acaba? (*Zili çalar*) Zırt zırt.

İNSAF (*Kapıyı açar*) Gacırr gacırr. Hoş geldiniz Müfit Bey (Arayıcı 1982: 110).

Göstermecî tiyatro biçiminin beraberinde getirdiği bu “oyunbozan” işlevsellik, aynı zamanda oyunun güldürücü niteliğini de pekiştirir. *Gönderge-metin* (*alt-metin*) durumun-

daki orta oyununda olduğu gibi *Rumuz Goncagül*'de yüksek bir dozda seyreden bu güldürücülük, kimi yerlerde seyirciden beklenen eleştirel tavrı sekteye uğratabilecek boyuta erişse de bir yabancılaştırma etkisi olarak metnin kuruluş niyetine hizmet eder.

Kesintili bir Yapıda Sergilenen Tipler ve Durumlar

Geleneksel Türk tiyatrosunun Doğu tiyatrosu geleneğinden gelen bir başka belirleyici niteliği, *açık biçime* dayalı yapısıdır. Herhangi bir yazılı metne dayanmayıp belli bir kanava çerçevesinde doğmaca oynanan seyirlik oyunlar, bu biçimin etkisiyle “*action*’a [eylem] az yer veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan esnek, kısa oluntulardan” oluşan bir yapı sergiler (And 2019: 34). Dramatik tiyatrosunun nedensellik ilkesi dâhilinde organik bir büyüme ile gerçekleşen olay akışına karşı çıkan Brecht’in oyunlarındaki epizodik anlatıma benzer görünümdeki bu kesintili yapı, seyircinin ilgisinin oyunun gelişimine yönelmesine imkân sağlar. Arayıcı da *Rumuz Goncagül*’ün gevşek dokusu içerisinde karakterden çok *tipi* vurgulamayı, dramatik gerilim kotarmaktan çok *durum* sergilemeyi önceler (Yüksel 1997: 131). Bir *giriş*le başlayan bu iki perdelik oyun, şarkılarla birbirine bağlanan ve özellikle ilk altısı kısa kısa ilerleyen yedi sahneden oluşur. *Giriş* kısmında oyunun eksen kişileri İnsaf ve Gülsün’le karşılaşan seyirci, tüm damat adaylarının -orta oyununun *fasıl* kısmında çeşitli taklitlerin zennelerin kiraladığı evde toplanması gibi- (And 1985: 398) İnsaf’ın kira evinde bir araya geldiği son sahneye değin neredeyse her sahnede bir aday tanıyarak onun sergilediği duruma tanıklık eder. İlk sahnede Gülsün’e talip olduğu henüz bir sır olan Sıtkı, ikincide Halet Rezaki, üçüncüde Dursun Ali, dördüncüde Refik, altıncıda Müfit, oyuna girerek üstlendikleri rolün taklidini gerçekleştirirler. Olay akışının çizgisellikten uzak oluşu, yeni bir sahnelemede kimi sahnelerin istenirse yer değiştirmesini, kimilerinin çıkarılmasını ya da yenilerinin eklenmesini olanaklı kılar. Söz gelimi, Refik’in Dursun Ali’den önce ya da Halet Rezaki’nin ikinci sahne yerine bir başka sahnede oyuna girmesi, kurgusal açıdan belirgin bir değişiklik yaratmayacaktır.

Eylemin değil söyleşmenin öncelendiği bir *meydân-i sühan* olan orta oyununun kesintili yapısında farklı kültür ve çevreden kişilerin bir araya gelmesi gibi (Kudret 2007: 91), *Rumuz Goncagül*’de de “renkli tiplerden oluşan bir toplum portresi” (Şener 2007: 64) sergilenir. Bir tip güldürüsü niteliğindeki orta oyununda kişiler; kılık kıyafetleri, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen ayırt edilen kalın çizgili birer tiptir. Her biri kendi çevresine göre bir kalıba sokularak soyutlaştırılan bu tiplerin insan olarak kendilerine özgü bir kişilikleri ya da davranışları yoktur (Kudret 2007: 65-66). Burada sosyal, kültürel ya da ekonomik açıdan toplumun belli bir kesimini temsil eden tipin sergilediği *toplumsal tavır* ön plandadır. Epik tiyatrosunun toplumsal bir ilişkiyi içeren *gestus* kavramını (Brecht 1997: 139) çağrıştıran bu tavır, kişinin ait olduğu kesime özgü/tipik bir role bürünmesini zorunlu kılar. “Brecht, tipik olanı kullanırken (...) insanın bağlı bulunduğu ekonomik ya da sosyal koşulların değişebilir olduğuna, bu değişimin de yine kişinin kendi elinde olduğuna işaret etmeyi amaçlamaktadır” (Pekman 2010: 55). Geleneksel Türk tiyatrosunda ise olumlu ve olumsuz nitelikleriyle beliren tipler ve çizdikleri portre, değişmezliği çerçevesinde değerlendirilir.

Arayıcı’nın *çağdaş orta oyununa* gelince seyirciyi her kesitinde farklı bir çevreyi temsil eden yeni bir tipte tanıştıran oyunda bu tipler, “modern kurgu ve diyalog düzeni içinde” (Ortaylı 1982: 48) sunulur. Oyunun eksen tipleri, İnsaf ile Gülsün, her ne kadar İnsaf ilk sahnede bunu reddeden bir tavır sergilese de orta oyununun Pişekâr’ı ile Kavuklu’sunu anıttırır. Ancak orta oyununun *fasıl* bölümünde sıklıkla tekrarlanan Kavuklu’ya *iş arama* motifi, burada Gülsün’e *koca aramaya* dönüşür. Kadın-erkek ilişkilerinin dahi toplumsal ve ekonomik nedenlerle ilintili olduğu düzenin sorgulandığı oyunda,

aşkın da evliliğin de bir tür çıkar ilişkisine evrildiği sergilenir. Bozuk ekonomik düzende ayakta kalabilme mücadelesi veren İnsaf ile Gülsün için en uygun çıkış yolu, “birine dayanarak yaşamak”tır (Arayıcı 1982: 18). Bu durumda *gönderge-metin*, yeniden üretime tabi tutulduğu dönemin toplumsal, ekonomik, tarihsel koşullarına göre yeni anlamlarla donatılmış olur (Aktulum 1999: 264).

Oyunda damat adaylarının da çoğunlukla metinlerarası bakışla halk tiyatrosu geleneğinin tiplerinden ödünçlenerek kurgulandığı dikkat çeker. Yine dönemin koşullarına göre dönüştürülen bu tiplerden Halet Rezaki ve Refik Mayısöğlü, -ilki özellikle mirasye-diliği, ikincisi zamparalığıyla- Karagöz ve orta oyunundaki “Çelebi” tipini anımsatan kişilerdir. Orta oyununun varsıl ve asil bir aileden gelen Rezakizade Tarçın Çelebi’sinden uyarlanan Halet Rezaki, “genç görünmek sevdasıyla cildini kremlerle besleyen, saçlarını boyayan, briyantınleyip tarayan” yaşlı bir hazır yiyevidir (Arayıcı 1982: 11). Bu rahat düşkünün adamın *Goncagül* rumuzuna yazmasının asıl nedeni, *kendisine bakacak* biriyle evlenme isteğidir. Mayısöğlü soyadıyla geleneksel seyirlik oyunların “Kayserili” tipini de çağrıştıran Refik ise “[e]vlenme vaadiyle ağına düşürdüğü kadınları, balayı yaşadktan sonra parayla satan ve yaptığı iş mesleki yönden ticaret kabul edildiğinden doğal olarak kendini işadamı sayan bir muhabbet tellalı”dır (Arayıcı 1982: 14). Gülsün’ün gözü açık taliplerinden bir diğeri, Dursun Ali, gevezeliği ve aceleci tavırlarıyla seyirlik oyunların “Laz” tipiyle benzer. Tek derdi köşeyi dönmek olan bu çıkarıcı adam, köyde imam nikâhlı bir eşi olmasına rağmen “kat karşılığı yap-satçılığa soyunmak için medeni nikâhla *ev-lenmeyi* kuran bir inşaat işçisi”dir (Arayıcı 1982: 12). Rumuza yazan bir başka aday, ellili yaşlarında olmasına karşın hâlâ ölmüş annesinin sözünden çıkamayan Müfit Mürted’dir. Bir ömür omuz omuza yaşayabileceği birini düşleyen bu iyi niyetli, nazik, fakat herhangi bir konuda karara varmaktan aciz nikâh memuru, neticede Gülsün yerine İnsaf’a âşık olacaktır. Genç kâtip Sıtkı ise evliliğin iki tarafın da bir “iş tutmasıyla” ayakta tutulabileceğine inanır. Her ne kadar oyunun sonunda Ayşen’in ara buluculuğuyla Gülsün’le evlilik yoluna giren Sıtkı olsa da başında anne-kızın elediği ilk mektuplardan biri onun bu şartını dile getirdiği mektubu olur. Ayşen’e gelince o, annesiyle anlaşamadığı için “kurtuluş yolu olarak evliliği seçen, mutlu bir yuva kurabilmek uğruna durmadan koca değiştirirken bir hayli de feleğin çemberinden geçen” (Arayıcı 1982: 13) düşkün bir kadındır.

Oyunun “toplumun genellikle ezilen kesimlerinden seçilmiş, farklı konumlara sahip olsalar da, benzer bir kaderi -yani düzeni- yaşamak zorunda bırakılmış” (Pekman 2010: 115) bu kişileri, Arayıcı’nın kaleminde trajik olana saplanmadan güldürücü bir çizgide varlık bulurlar. Geleneksel seyirlik oyunların karikatürleştirilmiş kişilerine benzemekle birlikte günün koşullarına göre modernize edilmiş bu tipler, diyaloglarıyla seyircinin bir yandan gülümserken bir yandan da eleştirel düşünmesini sağlama amacına hizmet ederler.

Can Sıkıcı Gerçekliğin Güldürü Tadında Aktarımı

Özellikle Karagöz ve orta oyunu gibi seyirlik oyunların başat niteliği, bu oyunlarda en acıklı meselelerin bile bir komedyâ havasında sunulabilmesidir (Kudret 2007: 86). Halk tiyatrosu geleneğinin *gerçeğin acı dilini balla kesen* bu yaklaşımı (Sokullu 1979: 222), *Rumuz Goncagül*’de geleneksel orta oyununu yeni bir bağlama uyarlama çabasındaki Arayıcı’nın hareket noktasını oluşturur. Nitekim bu *çağdaş halk güldürüsü*, “kayı verici gerçekleri belleklere kazınmak için ağlatmayı değil güldürmeyi seçen” (Yüksel 1997: 131) bir oyundur. İnsani değer ve duyguların parayla yer değiştirdiği çarpık düzene dair eleştirinin güldürüden güç alınarak ortaya konulduğu oyunda, özellikle halk tiyatrosu geleneğinin güldürü yöntemleri belirleyicidir. Tıpkı “hareket ve söz soytarlıklarından

oluşan fars gülünçlemesi”nin (Sokullu 1979: 147) baskın olduğu orta oyunundaki gibi güldürünün oyuncuların eylemleri ve konuşmaları ile sağlanması söz konusudur. Metin And’ın kaleminde *dilin dışında kalan güldürücülük ve dilin kendisinin güldürücülüğü* (1985: 497) olarak ifadesini bulan bu durum, *Rumuz Goncağül*’de harekete dayalı güldürünün ağırlıklı olarak söz güldürüsü ile tamamlanması biçiminde gerçekleşir.

Oyuncu-kişilerin göstermeci tavrından da geniş ölçüde beslenen hareket güldürüsü, oyunun ilk sahnesinden sonuna değin aralıklarla devreye girer. İnsaf ile Gülsün’ün yolda yürürken rumuza yazılan mektupları okuduğu ilk sahnede önündeki elektrik direğine çarpan Gülsün, önce direği adam sanıp ürker, sonra kucaklayıp kenara taşır (Arayıcı 1982: 21). Yine anne-kızın bohçacı kılığında Halet Rezaki’nin evine gittiği ikinci sahnede İnsaf, aslında hiç olmayan merdivenleri çıkarken, hatta “belki inerken” merdivenlerin çık çık bitmediğinden yakınlık dinlenmek ister (Arayıcı 1982: 40). Bu tür eylemden kaynaklı gülünç sahnelerin dışında, takipçisi olunan gelenekte olduğu gibi söyleşmenin öncelendiği oyunda asıl öne çıkan nitelik, dilin kendisinden kaynaklanan güldürünün varlığıdır. Gerek -orta oyunundaki kadar yoğun bir görünümde olmamakla birlikte- tiplerin ait oldukları fiziksel, kültürel ya da sınıfsal çevreye bağlı gelişen diyalekt farklılığı gerek söz tekrarı, söz uydurma, kafiyeye düşürme, laf yetiştirme gibi oyunlar gerekse de yanlış anlama ve anlamama gibi durumlar, oyunu *güldürünün* ön planda olduğu bir boyuta taşır:

GÜL- SÜN	Çok üzülüm babasız büyümenize.
İNSAF	Yüreği çok yufkadır, çok insanietlidir kızım.
MÜFİT	(<i>Gülsün</i> ’e) Çok memnun oldum efendim.
GÜL- SÜN	Ben üzülüm diyorum, siz memnun oldum diyorsunuz?..
MÜFİT	Yanlış anladınız efendim.
GÜL- SÜN	Neyi yanlış anlamışım. Siz anlattınız ya şimdi babasız büyüdüğünüzü.
MÜFİT	Ben gösterdiğiniz iyi duygulara memnun oldum dedim (Arayıcı 1982: 115).

Oyunun kimi bölümlerinde dil ve kültür farklılığına dayalı olarak da gerçekleşen bu tür yanlış anlama/anlamama ya da anlamadan anlamış görümler, seyirciyi gülümsetmeye yönelik birer söz güldürüsü mahiyetindedir. Bununla birlikte, tipler arasındaki söyleşmelerde öne çıkan sözcük uydurma, kafiyeye düşürme, argo vb. kullanımların ortaya koyduğu absürt durum da güldürüye zemin hazırlar:

İNSAF İn... (Gülsün’ün homurtusu üzerine düzeltir) Kifaye.

HALET Hiç duymadığım bir ad. İnkifaye. Arap mısınız? (Arayıcı 1982: 45).

Arayıcı’nın çağcıl bir bireşime erişme arzusuyla ortaya koyduğu oyununda çoğunlukla halk tiyatrosu geleneğinin yöntemleriyle kotarılan güldürü ortamının seyirciyi eğlendirmenin ötesinde yabancılaştırma gibi bir işlevi de üstlendiği açıktır. Ne de olsa çağın can sıkıcı gerçekleriyle ilgili üretken bir bakış yakalaması istenen seyircide düşünmenin açığa çıkarılabilmesi için Walter Benjamin’in dediği gibi “kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmaları” işe yarayacaktır (2000: 114). Ancak “‘Aristotelesçi’ empatiyi kitleye ve böylece seyircinin psişik enerjisini gülme yoluyla potansiyel kurtuluş için serbest bırakan” güldürü, bu enerjinin mizaha değil, düşünce alanına kaydırılması ölçüsünde işlevseldir (Eagleton 2020: 199). Halk tiyatrosu geleneğinin uzantısında yeniden üretilen *Rumuz Goncağül*’de bir yabancılaştırma etkisi olarak estetik ve toplumsal bir işlevi yerine getirmesi istenen güldürünün eğlendirici yönüyle zaman zaman fazla ön planda olması, oyunu halk güldürülerine daha yakın bir çizgiye taşıyarak metnin eleştirel boyutuna gölge düşürür. Bu durumu dengeleyen ise oyunun bütününde etkin rol alan şarkılı anlatımın eğlencelik vasfının yanı sıra düşünselliğe de geniş ölçüde imkân tanımıdır.

Eğlence ve Düşünce Arasında Denge Unsuru Olarak Şarkılı Anlatım

Doğu tiyatrosu geleneğinin özünü oluşturan yabancılaştırma, bu estetikten beslenen geleneksel Türk tiyatrosunun da baskın niteliği durumundadır. Karagöz, orta oyunu gibi seyirlik oyunlarda yanılısamayı kırarak yabancılaştırmayı sağlayan unsurlardan biri de şarkılardır. “Gerçi bu şarkılar metni yorumlamaz, ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı işlevleri vardır” (Nutku 2009: 21). Kimi zaman atmosfer oluşturma amaçlı da başvuru müzikli/şarkılı anlatımın seyircinin gülüp eğlenmesini sağlama niteliği ön plandadır. Arayıcı’nın *çağdaş orta oyununda* ise toplumsal bir işlevi de yüklenen şarkılar daha geniş bir yelpazede değerlendirilir.

Rumuz Goncağül, dokuz şarkıyla zenginleşen müzikli bir güldürüdür. Epizodik bir yapıda kurgulanan oyunda çoğunlukla epizot aralarında köprü kurmaya yarayan bu şarkılar, aynı zamanda oyuna giren neredeyse her tipin seyirlik oyunlardaki gibi kendisini tanıtmaması sağlayan bir araçtır. Halet Rezaki “Hazır Yiyicinin Şarkısı”, Dursun Ali “Köşeyi Dönmek İsteyen İşçinin Şarkısı”, Refik Mayısöğlü “Muhabbet Tellalının Şarkısı”, Ayşen “Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar”, Müfit Mürted “İki Şahit Dört İmza” şarkısı ile oyuna girer. Bu kişilerden Ayşen dışındakiler, şarkıları aracılığıyla kişilik özelliklerini, mesleklerini ve zihniyetlerini ortaya koyarak anlatıma katkıda bulunurlar. Sınıf bilincinden yoksun bir işçi olan Dursun Ali’nin şarkısındaki,

Almışım Hamdül Bey’den işareti,
Alesta duruyorum,
Sordu biri, “Bu yaptığımız dairelerde kim oturacak?”
Kestim attım: “Parayı kim bastırırsa.”
Dedi öbürü: “Var mı size burda hayat?”
Çaktım niyetlerini ossaat,
Dedim: “Mukaddestir bizim için mülkiyet.”
(...)
Uluorta konuşurur muyum dinsizleri,
(...)
Anlattım sabahına Hamdül Bey’e,
“Aslan evladım” dedi,
“Duymasın arkadaşların,
Yevmiyene zam geldi” (Arayıcı 1982: 53)

dizelerinin ortaya koyduğu gibi oyuna yeni katılan tipin çeşitli yönleriyle tanımını sağlayan şarkılar, bir yandan da o tipe ve ayak uydurduğu düzene dair eleştirinin iletilmesine katkıda bulunur. Dolayısıyla *Rumuz Goncağül*’ün şarkıları, “izleyiciye bir dinlenme, solumlanma ya da rahatlama fırsatı tanıyan, kısa da olsa hoşça vakit geçiren bir eğlencelik, seyircinin ödediği para karşılığında sunulanın daha zengin görünmesini sağlayan bir yan unsur” (Pekman 2010: 63-64) değildir. Bu yönüyle metinlerarası ilişki kurulan halk tiyatrosu geleneğindeki kullanımından uzaklaşan bu şarkılar, Brecht tiyatrosunun duygusal etkiyi olabildiğince kırarak seyirciyi bir sorgulama alanına çeken müzikli/şarkılı anlatımıyla birleşir. Oyunun kadınlarınca söylenen bazı şarkılarda -“Hangi Tarlanın Ürünü Bunlar”, “Yuvayı Kim Yapar ya da Ne Tufeyli Ne Köle”, “Sıcak Ekmek Gibi”-, bu sorgulama daha ileri bir boyuta taşınır. Ayşen, oyuna girerken söylediği şarkıyla farklı kadın hikâyeleri üzerinden düşkün kadınların çoğaldığı yozlaşmış dünyayı seyircinin dikkatine sunar:

Nahide genç yaşta bir yanlışlık yaptı,
Kendî gibi küçük bir memurla evlendi,
(...)
Yokluk gönül soğutur.

İş çıkışı, bir akşam vakti Nahide,
 Hem rahat hem erken gideyim diye,
 Biraz da canı değişiklik istediğinden belki de,
 Çıktı kurallarının dışına,
 Bindir önünde duran özel otomobile,
 O akşam evine iki saat geç vardı,
 Çaldı, çaldı, çaldı; kapı duvardı,
 (...)
 -Bir de şaşkın şaşkın sormuyorlar mı,
 Nerden çoğalıyor düşkün kadınlar diye,
 Sanki tarlası belli değil,
 Düşenler gökten hediye... (Arayıcı 1982: 81).

Her şeyin metaya dönüştüğü çarpık düzenin tartışmaya açıldığı bu şarkıyla toplumcu gerçekçi tavrın altı, kalın hatlarla çizilirken seyircinin/toplumun kaderci kabullenmişliğinin önüne geçilmek istenir (Pekman 2010: 65). Oyun boyunca aralıklarla devreye girerek eylemin akışını kesintiye uğratan, böylelikle seyircinin sahne olayına etkin bir katılımı sağlayan şarkılı anlatım, oyunun kapanışında da seyirciye biçilen bu rolü destekleyerek onu yüzleştirdiği sorunların çözümüne dair düşünmeye iter. Gülsün'ün Sıtkı'yla, İnsaf'ın Müfit'le güç bela mutluluğu yakaladığı son sahnede aniden ortaya çıkan ev sahibi Nasuhi, İnsaf'ın otuz senedir kiracısı olduğu evi satmak zorunda kaldığını söyleyerek oyunun mutlu son kuralını bozar. Bu şaşırtmacalı sonla beklentisi ters yüz edilen seyirci, İnsaf'ın "Sıcak Ekmek Gibi" şarkısıyla baş başa bırakılır:

Sevmek sevilme hakkı,
 Sarılabilmeli insan, sevdiğine,
 (...)

Neden yoksun bundan peki ya,
 Onca insan, bunca mektubu yazan?

Ev sahibi dedi ki
 "Ben atmıyorum ki"
 Ya neden ortada onca insan,
 Biz neden sokaktayız peki ya?

Bir kusurumuz olmalı mutlaka (Arayıcı 1982: 162).

"Çuvaldızı önce kendine batırmayı öngören bu düşündürücü son ile insanı güç koşullarda ayakta kalma mücadelesine sürükleyen düzenin sorumlularını ortaya çıkarma ve daha adil bir düzen için harekete geçme sorumluluğu seyircinin omuzlarına yüklenir" (İri 2020: 383). *Rumuz Goncağül*'de seyirlik oyunların otoriter-kıssadan hisseci çizgisinin dışında gelişen bu tavırla, sevmek, sevilme, yuva kurmak gibi bireysel duygu ve isteklerin dahi ekonomik ve toplumsal koşulların tahakkümü altında bulunduğu düzenin *değiştirilemez bir yazgı* olmadığına da altı çizilir. Oyun boyunca çeşitli yollarla etkin kılınan seyircinin sondaki şarkı aracılığıyla üreten/dönüştüren bir bilinç alanına taşınması, *eserlerini toplumsal dönüşümlerin gerçekleştirilmesine adanmış* (Kesting 1985: 80) Brecht'in yapıcı/onarıcı yaklaşımıyla önemli ölçüde örtüşür.

Sonuç

Sanatsal üretimini toplumcu bir çizgide sürdüren 1970 kuşağı oyun yazarlarından Oktay Arayıcı, Türk seyircisini yakalamanın yolunu onun meselelerine ve aşına olduğu seyir tarzına yaslanmakta bulur. Çağdaş ulusal bir tiyatro diline erişebilme arzusuyla yetmişli yılların başından itibaren ortaya koyduğu dört oyununda da yeni biçimler yaratma

çabasını sürdüren yazar, yeniliğe doğru yol alırken gelenekten güç alır. Yazarın bu çabasının ürünlerinden biri olan *Rumuz Goncağül*, bir halk tiyatrosu türü olan orta oyunundan esinlenilerek oluşturulmuş *çağdaş bir halk güldürüsüdür*. Yozlaşmış bir düzenin can sıkıcı meselelerinin güldürüyle yoğrularak seyircinin eleştirisine sunulduğu oyunda, orta oyununun biçim, yapı, dil ve deyiş gibi çeşitli özellikleri, metinlerarası bir süreçte yaratıcı bir bakışla değerlendirilerek yeniden üretilir. Bir dönüştürmeyi gerekli kılan bu süreçte Arayıcı'nın beslendiği bir başka kaynak, geleneksel Türk tiyatrosunun estetik yönden dayandığı Doğu tiyatrosu geleneğinden ciddi esinler taşıyan epik tiyatro anlayışıdır. Yazar, bu iki anlayışın *açık biçim* ve *göstermecî tiyatro biçimine* bağlı gelişen *oyunsuluk*, *epizodik yapı*, *tiplerleştirme*, *güldürü*, *şarkılı anlatım* gibi birbiriyle örtüşen birtakım özelliklerini aynı potada eritirken geleneği çağın ihtiyaçlarına göre güncelleme yoluna gider. Politik-toplumsal nitelik taşıyan çağdaş bir özü seyircinin eleştirisine sunmak ve onu sorunların çözümüne ortak edebilmek için epik tiyatronun düşünsel-eleştirel boyutundan geniş ölçüde yararlanır. Ayrıca, bilinçli bir çabayla bu *çağdaş orta oyunu* halk güldürülerine yakın bir çizgide konumlandırılan yazarın metinde düşünce ve gülmece/eğlence arasında bir denge kurma uğraşına girişmesi dikkat çeker. Eğlence unsurunun zaman zaman fazla ön plana çıkması metnin eleştirel boyutuna bir miktar gölge düşürse de büyük ölçüde başarıya ulaşıp bu sentez denemesi, Türk tiyatrosunun ulusal kimliğini arayış yolculuğunda dikkate değer bir adım olarak düşünülmelidir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar % 100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- _____, _____. *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları, 2011.
- _____, _____. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2013.
- And, Metin. *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- _____, _____. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1985.
- _____, _____. *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: YKY, 2019.
- Arayıcı, Oktay. "Neden Nafile Dünya?". *Türk Tiyatrosu*. S. 409. 1974: 7.
- _____, _____. "Bir Çift Söz". *AST Rumuz Goncağül (Broşür)*. (23 Ekim 1981).
- _____, _____. *Rumuz Goncağül*. İstanbul: Yeni Türkü Oyun Yayınları, 1982.
- _____, _____. "Halk Tiyatrosu Geleneği Üstüne". *Şehir Tiyatrosu*. S. 437. 1983: 8-9.
- Benjamin, Walter. *Brecht'i Anlamak*. Çev. Haluk Barışcan, Güven İşisağ. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- Çalışlar, Aziz. "Sanatta Yenilik Nedir?". *Bilim ve Sanat*. S. 13. 1982: 6-9.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriyi Doğru*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020.
- Erkek, Hasan. *Oyun İçinde Oyun*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- İri, Emine Candan. "Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 2020.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Kesting, Marianne. *Brecht*. Çev. Veysel Atayman, Zeynep Özkan. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*. I. Cilt. İstanbul: YKY, 2007.
- Nutku, Özdemir. "Orta Oyunu'nda 'Yabancılaştırma' Kavramı". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C. 1. S. 1. 1970: 33-47.
- _____, _____. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Mitoz-Boyut Yayınları, 2008.
- _____, _____. "Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C. 27. S. 27. 2009: 7-31.
- Ortaylı, İlber. "Rumuz: Goncağül". *Bilim ve Sanat*. S. 13. 1982: 48.
- Öngören, Mahmut T. "Oktay Arayıcı: 'Tiyatro, Kendi Ülkesinin Somutuna Yaslanmalı' ". *Cumhuriyet*. (05.01.1982): 4.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitoz-Boyut Yayınları, 2010.
- Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Şener, Sevdâ. *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Yüksel, Ayşegül. *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitoz-Boyut Yayınları, 1997.