



**EPİK TİYATRONUN TÜRK EDEBİYATINA YANSIMASI VE ESERLERİN
İNCELENMESİ**

Fatih Bayram

Doktora Tezi

Danışman: Doç. Dr. Arif Yılmaz

Uşak

Mayıs, 2024

**EPIK TİYATRONUN TÜRK EDEBİYATINA YANSIMASI VE ESERLERİN
İNCELENMESİ**

FATİH BAYRAM

DOKTORA TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Arif Yılmaz

UŞAK

Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Mayıs 2024

ÖZET

EPIK TİYATRONUN TÜRK EDEBİYATINA YANSIMASI VE ESERLERİN İNCELENMESİ

Fatih BAYRAM

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mayıs 2024

Danışman: Doç. Dr. Arif YILMAZ

1960'lı yılların başından itibaren Türk tiyatrosunda belirgin bir şekilde ortaya çıkan Bertolt Brecht etkisi, birçok sanatçıyı epik oyunlar yazmaya yönlendirmiştir. Bu etkiyle yazılan eserlere dair son yıllarda yapılan araştırmalar artmış olsa da bu araştırmaların genellikle bir sanatçı veya eserden yola çıkılarak yapıldığı görülür. Konunun kapsamlı bir şekilde ele alındığı araştırma sayısının ise az olduğu dikkat çeker. Bu alanda sadece birer makale ve tez çalışması söz konusudur. O çalışmalar incelendiğinde de konuyla ilgili farklı tespitlerin ve çeşitli eksikliklerin bulunduğu görülür. İlk olarak hangi oyunların epik tiyatro olarak değerlendirileceği konusunda bir uzlaşmanın olmadığı fark edilir. Ayrıca oyunlar içerik ve yapı özellikleri ile ilgili olarak derinlemesine incelenmemiştir. Bu sebeplerden ötürü Türk tiyatrosunun geçmişinin ve eser niteliklerinin tespiti konusunda bazı aksaklıklar göze çarpar. Bu çalışma, söz konusu eksiklikleri gidermeyi amaçlamakta olup Türk oyun yazarlarından hangilerinin Brecht etkisiyle oyunlar yazdığını, hangi eserlerin epik olarak değerlendirilebileceğini, kullanılan tüm tekniklerin oyunlara nasıl yansıdığını ve oyunların metinsel olarak hangi yapı özelliklerine sahip olduğunu tespit etmeyi hedefler.

Belli bir dönemde, bazı sanatçıların epik tiyatroya ilgi gösterdiği görülür. Bu durum, özellikle 1960 sonrası yazılan oyunların incelenmesini zorunlu kılmıştır. Yapılan okuma ve araştırmalar sonucunda epik tiyatro biçiminde yazılmış yirmi dört eser tespit edilmiştir. İncelenen eserlerde kullanılan tekniklerin, ele alınan konuların, iletilen mesajların ve oyun anlayışlarının epik tiyatronun etkisi altında olduğu görülür. Bazı tekniklerin eksik veya hatalı kullanıldığı durumlar olsa da sanatçıların çoğu, genel olarak Brecht'in tiyatro anlayışına uygun oyunlar yazmışlardır. Ancak belirtilmesi gerekir ki oyun yazarları, geleneksel Türk tiyatrosuna ait bazı unsurları

oyunlarına ekleyerek biçim benzerliğinden fazlasıyla faydalanmışlardır.

Tüm bu bulgular ışığında, 1960'lı yıllardan itibaren Türk tiyatrosunda epik tiyatro etkisinin hızla arttığı gözlemlenir. Özellikle toplumcu oyun yazarlarının bu tiyatro türüne yönelmeleri ve sanatçıların birçoğunun, epik tiyatroyu geleneksel tiyatroyla birleştirerek ulusal tiyatroyu oluşturma çabası içine girmeleri, Brecht tiyatrosunun hızla yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Epik tiyatro, Türkiye'deki epik tiyatro, Yabancılaştırma, Diyalektik, Gestus, Tarihselleştirme



ABSTRACT

THE REFLECTION OF THE EPIC THEATER IN TURKISH LITERATURE AND THE EXAMINATION OF THE WORKS

Fatih BAYRAM

Department of Turkish Language and Literature

Uşak University Graduate Education Institute, May 2024

Advisor: Doç. Dr. Arif Yılmaz

The Bertolt Brecht influence, which has been evident in Turkish theater since the early 1960s, has led many artists to write epic plays. Although research on the works written under this influence has increased in recent years, it is seen that these studies are generally based on an artist or a work. It is noteworthy that the number of studies that deal with the subject comprehensively is low. There are only one article and thesis in this field. When these studies are analyzed, it is seen that there are different determinations and various deficiencies on the subject. First of all, it is noticed that there is no consensus on which plays should be considered as epic theater. In addition, the plays have not been analyzed in depth in terms of their content and structure. For these reasons, there are some shortcomings in determining the history of Turkish theater and the qualities of the works. This study aims to overcome these deficiencies and aims to determine which of the Turkish playwrights wrote Brecht-influenced plays, which works can be considered as epic, how all the techniques used are reflected in the plays and which structural features the plays have textually.

In a certain period, some artists show interest in epic theater. This situation made it necessary to analyze the plays written especially after 1960. As a result of reading and research, twenty-four works written in the form of epic theater were identified. It is seen that the techniques used in the analyzed works, the subjects addressed, the messages conveyed and the understanding of the play are under the influence of epic theater. Although there are cases where some techniques are used incompletely or incorrectly, most of the artists have written plays in accordance with Brecht's understanding of theater in general. However, it should be noted that the playwrights benefited greatly from the similarity of form by adding some elements of traditional Turkish theater to their plays.

In the light of all these findings, it is observed that the influence of epic theater in Turkish theater has increased rapidly since the 1960s. Especially the socialist playwrights' orientation towards this theater genre and the efforts of many artists to create a national theater by combining epic theater with traditional theater enabled Brechtian theater to become widespread rapidly.

Key Words: Epic theater, Epic theater in Turkey, Alienation, Dialectical, Gestus, Historicization



ÖNSÖZ

Tiyatro üzerine yapılan araştırmalar, Türk tiyatrosu bağlamında önemli bir eksikliği ortaya çıkarır. Bu eksiklik, epik tiyatronun Türk oyunlarına olan etkilerine dair yeterli araştırmanın yapılmamış olmasından kaynaklanır. Son yıllarda konu ile ilgili tek bir tiyatro eseri veya sanatçı üzerinden oluşturulan çalışmalar yapılsa da epik oyunları genel anlamda değerlendiren araştırma sayısının oldukça sınırlı kaldığı gözlemlenir. Bu hususta birer makale ve tezin olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmalar incelendiğinde de epik olarak değerlendirilen eserlerin farklılık gösterdiği, belli başlı olanlar dışında tekniklerin oyunlara yansımalarının ortaya konulmadığı ve oyunların konu ve tema, şahıs kadrosu, zaman ve benzeri açılardan detaylı şekilde değerlendirilmediği gözlemlenmiştir. Belirlenen bu aksaklıklar da Türk tiyatro tarihinin eksiksiz bir şekilde ortaya konulması açısından olumsuzluk olarak değerlendirilmiştir.

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Türk tiyatrosunda Brecht etkisi ortaya çıkmış ve oyun yazarlarını etkilemiştir. Bunun sonucunda da epik oyunların yazıldığı saptanmıştır. Bu araştırma, Bertolt Brecht'in etkisi ile yazılan eserleri ve sanatçıları tespit edip oyunların biçimsel, yapısal ve içerik özelliklerinin belirlenmesini amaçlar. Bu çerçevede tiyatro eserleri detaylı bir inceleme sürecinden geçirilmiş, hangi eserlerin epik tiyatro biçiminde yazıldığı tespit edilmiştir.

Eser ve sanatçıların belirlenmesinin ardından oyunların bütünlük içinde incelemesine geçilmiştir. Oyunların hem edebi analizi yapılmış hem de epik tiyatronun hangi özelliklerine sahip olduğunun tespitine çalışılmıştır. Bunun sonucunda eserlerin epik tiyatroya özgü teknik ve biçimsel özelliklerinin yanı sıra kurgu, konu ve tema, şahıs kadrosu, mekân, dil ve anlatım, zaman ve oyun teknikleri başlıkları altında incelemesi yapılmıştır.

Öncelikle çalışmanın her aşamasında yardımcı olan ve yönlendiren Doç. Dr. Arif Yılmaz'a içtenlikle teşekkür ediyorum. Akademik açıdan bana çok şey katan kıymetli hocama, sabrı, anlayışı ve yönlendirmeleri için ayrı ayrı minnettarım.

Değerli tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Soner Akpınar ve Dr. Öğr. Üyesi İsmail Kekeç'e de teşekkürü bir borç bilirim. Bilgi ve tecrübeleriyle çalışmanın daha nitelikli hale gelmesine önemli katkıda bulunmuşlardır.

Epik tiyatronun özelliklerinin belirlenmesi ve oyun metinlerinin incelenmesi

sürecinde konuyla ilgili uzmanlardan destek alınmış ve epik tiyatroya ilişkin görüşlerinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda, öncelikle bilgi ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Abide Doğan'a teşekkür etmek isterim. Ayrıca, Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar, Devlet Tiyatroları'nda dramaturg Tolga Güven ve Ersan Yavuz da görüşleriyle çalışmaya katkı sağlamışlardır. Dil kullanımı konusunda ise, Kerim Hoca'nın yönlendirmeleri büyük önem taşır.

Tezin hazırlık sürecinde desteklerini esirgemeyen eşime ve çocuğuma, her zaman yanımda olan anneme, babama ve kardeşime teşekkürlerimi sunarım.

Fatih Bayram



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:**Adı-Soyadı:** Fatih BAYRAM**Doğum Yeri/Tarihi:****Lisans Öğretimi :****Yüksek Lisans Öğretimi :****Doktora:****Bildiği Yabancı Diller:**

KISALTMALAR

vb. : Ve benzeri

Prof. Dr.: Profesör Doktor

Doç. Dr. : Doçent Doktor

Dr. Öğr. Üyesi: Doktor Öğretim Üyesi

s. : Sayfa

ss.: Sayfa sayısı



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
KISALTMALAR	x
1.BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Alt Problemler	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.2.1. Araştırmanın Genel Amacı	2
1.2.2. Araştırmanın Özel Amaçları.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
2.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE (LİTERATÜR TARAMASI)	5
2.1. Brecht'in Epik Tiyatrosunun Ortaya Çıkışı ve Buna Etki Eden Etkenler	5
2.1.1. Bertolt Brecht.....	5
2.1.2. Etkilendiği Sanatçılar ve Felsefi Akımlar	7
2.1.3. Epik Tiyatro.....	13
2.1.4. Dramatik Tiyatro.....	17
2.2. Türkiye'de Epik Tiyatronun Gelişimi.....	18
2.2.1. Türk Tiyatrosunda Brecht'in Ortaya Çıkışı	18
2.2.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Epik Tiyatro İlişkisi	21
2.2.3. Ulusal Tiyatroyu Kurma Düşüncesi.....	32
2.2.4. Türkiye'de Epik Tiyatro	33
2.2.5. Epik Tiyatroya Aykırı Kullanımlar	45
2.3. İlgili Araştırmalar	47
3. BÖLÜM: YÖNTEM	51
3.1. Araştırma Modeli	51
3.1.1. Araştırma Stratejisi ve Tasarımı	51
3.2. Evren ve Örneklem.....	51
3.2.1. Evren	51
3.2.2. Örneklem	51

3.3. Veri Toplama Araçları.....	52
3.3.1. Mülakatlar	52
3.3.2. Metin Analizi.....	52
3.4. Verilerin Analizi.....	52
4.BÖLÜM: BULGULAR YORUMLAR VE TARTIŞMALAR.....	53
4.1. Kurgu	53
4.1.1. Epizodik Yapı	55
4.1.2. Giriş Bölümü (Ön Oyun).....	65
4.1.3. Ara Oyun Kullanımı.....	71
4.1.4. Küssadan Hisse Benzeri Sonuç Çıkarma	77
4.1.5. Montaj Tekniği	83
4.1.6. Oyun İçinde Oyun.....	87
4.1.7. Anlatı Kullanımı	91
4.1.8. Karşıtlık	96
4.1.9. Bilim Çağı Tiyatrosu.....	107
4.1.10. Duygusallığın Kırılması	113
4.1.11. Oyunun Amacı.....	119
4.2. Epik Tiyatroda Temel Oyun Teknikleri ve Yapı Özellikleri	126
4.2.1. Göstermecî Tiyatro ve Açık Biçim	126
4.2.2. Yabancılaştırma	133
4.2.3. Diyalektik	141
4.2.4. Gestus.....	147
4.3. Konu ve Tema	151
4.3.1. İdeoloji ve Toplumsal Dinamikler	151
4.3.1.1. Toplumsal Yapı Eleştirisi.....	151
4.3.1.2. Yeni Bir Toplumsal Yapı Arzusu.....	154
4.3.1.3. Sınıfsız Toplum İdeali.....	156
4.3.2. Kapitalizm ve Ekonomik Yapı	157
4.3.2.1. Kapitalizmin Eleştirisi ve Yansımaları	157
4.3.2.2. Sermaye Merkezli Sosyoekonomik Yapı.....	160
4.3.2.3. Emek Sömürüsü.....	162
4.3.3. İnsan Hakları ve Özgürlük.....	165
4.3.3.1. Halkın Özgürlüğü	165
4.3.3.2. Bireyin İfade Özgürlüğü	166

4.3.3.3. İnsanca Yaşam.....	168
4.3.3.4. Özgürlüğün Kısıtlanması	169
4.3.4. Yönetim ve Politika	170
4.3.4.1. Yöneticilik.....	170
4.3.4.1.1. Makam Hırsı ve Çıkar Anlayışı	170
4.3.4.1.2. Liyakatsizlik	171
4.3.4.2. Politika ve Politikacılar	172
4.3.4.2.1. Politikacıların Tutumu.....	172
4.3.4.2.2. Partiler ve Kutuplaşma	175
4.3.4.2.3. Seçim.....	176
4.3.4.2.4. Darbe.....	177
4.3.5. Toplumsal Yaşam ve Güvenlik.....	179
4.3.5.1. Şiddet İçeren Unsurlar	179
4.3.5.2. Toplumsal Dinamikler ve Kamu Düzeninin Sarsılması.....	185
4.3.6. Uluslararası İlişkiler	187
4.3.6.1. Ülkeler Arası Münasebetler.....	187
4.3.6.1.1. Savaş	187
4.3.6.1.2. Barış	189
4.3.6.2. Uygar ve Gelişmiş Ülke Olma.....	190
4.3.7. Anadolu ve Sosyal Yaşam.....	190
4.3.7.1. Anadolu'nun Durumu	190
4.3.7.2. Sosyal Yaşamdaki Sorunlar.....	192
4.3.7.2.1. Yoksulluk	192
4.3.7.2.2. Pahalılık.....	194
4.3.7.2.3. Töre ve Kan Davası.....	195
4.3.7.2.4. Cahillik.....	196
4.3.7.2.5. Menfaat	199
4.3.7.3. Sosyete Yaşamı	200
4.3.8. Çalışma Yaşamı	201
4.3.8.1. Çalışma Yaşamındaki Olumsuzluklar.....	201
4.3.8.2. İşçi Hakları.....	205
4.3.8.2.1. İşçi Sorunları.....	205
4.3.8.2.2. Emeğin Karşılığının Alınamaması.....	206
4.3.8.2.3. Sendika ve Grev.....	206

4.3.8.2.4. İşsizlik	209
4.3.9. Kurumsal Yozlaşma	210
4.3.9.1. Çalışma Sistemindeki Yozlaşma	210
4.3.9.1.1. Adalet Sistemi.....	210
4.3.9.1.2. Gazetecilik.....	215
4.3.10. Din ve İnançlar.....	217
4.3.10.1. Din Sömürüsü.....	217
4.3.10.2. Din Adamlarının Tutumu	219
4.3.10.3. Batıl İnançlar	221
4.3.11. Toplumsal Cinsiyet Sarmalında Birey Olabilmek ve Birey İlişkileri.....	222
4.3.11.1. Kadın-Erkek İlişkilerindeki Temel Sorunlar	222
4.3.11.1.1. Kadın- Erkek Eşitsizliği	222
4.3.11.1.2. Kadına Şiddet.....	225
4.3.11.1.3. Taciz ve Tecavüz	227
4.3.11.1.4. Aldatma ve Nikâhsız İlişkiler	229
4.3.11.1.5. Çok Eşlilik.....	230
4.3.11.1.6. Kumalık- Metres Hayatı.....	231
4.3.11.1.7. Başlık Parası	232
4.3.11.1.8. Cinsel Sömürü	233
4.3.11.2 Kadına Bakış	235
4.3.11.2.1. Kadının Baskılanması	235
4.3.11.2.2. Kadının Kadını Anlamaması	239
4.3.11.2.3. Güçlü Kadın.....	241
4.4. Şahıs Kadrosu.....	242
4.4.1. Oyun Kişilerinin Özellikleri ve Tip Kullanımı	242
4.4.2. Türk Epik Oyunlarındaki Tipler	256
4.4.2.1. Olumlu Tipler	257
4.4.2.1.1. İşçi.....	257
4.4.2.1.2. Hayat Kadını.....	259
4.4.2.1.3. Genç Kız.....	261
4.4.2.1.4. Halktan İnsan (Vatandaş)	262
4.4.2.2. Olumsuz Tipler	264
4.4.2.2.1. Devlet Adamı.....	264
4.4.2.2.2. Politikacı.....	266

4.4.2.2.3. Patron	267
4.4.2.2.4. Ağa	270
4.4.2.2.5. Avukat	271
4.4.2.2.6. Yargıç	273
4.4.2.2.7. Polis	274
4.4.2.2.8. Şiddet Yanlısı Fedai	275
4.4.2.2.9. Aldatan Erkek	276
4.4.2.2.10. Anne	276
4.4.3. Türk Epik Oyunlarında Oyun Kişilerinin Tercihindeki Bazı Özellikler	278
4.4.3.1. Meslek ve Sosyal Durumlarına Göre Kişiler	278
4.4.3.2. Yaşlarına Göre Kişiler	280
4.4.3.3. Kişilik Özelliklerine Göre Kişiler	281
4.4.3.4. Milliyetlerine Göre Kişiler	288
4.4.4. Oyunculuk	289
4.4.5. Anlatıcı	294
4.4.6. Birden Fazla Role Girme	307
4.4.7. Kostüm ve Aksesuar Kullanımı	312
4.5. Mekân	317
4.5.1. İç Mekânlar	318
4.5.1.1. Evler	319
4.5.1.2. İş Yerleri	326
4.5.1.3. Eğlence Yerleri	331
4.5.1.4. Diğer İç Mekânlar	332
4.5.2. Dış Mekânlar	335
4.5.2.1. Köy- Kasaba- İlçeler	336
4.5.2.2. Şehirler- Ülkeler	337
4.5.2.3. Gerçek Dışı Yerler	340
4.5.2.4. Diğer Dış Mekânlar	342
4.5.3. Sahne Anlayışı	343
4.5.4. Dekor	347
4.5.5. Işık Kullanımı	351
4.5.6. Projeksiyon, Afiş ve Benzeri Kullanımlar	355
4.5.7. Müzik ve Şarkı Benzeri Türlerin Kullanımı	360
4.6. Zaman	371

4.6.1. Vaka Zamanları.....	371
4.6.1.1. Osmanlı'nın Son Dönemleri.....	372
4.6.1.2. 60'lı ve 70'li Yıllar	374
4.6.1.3. 1940'lı ve 1950'li Yıllar.....	379
4.6.1.4. Yüzyıllar Öncesi	379
4.6.1.5. Osmanlı'nın Diğer Dönemleri	380
4.6.1.6. Belirsiz zaman	380
4.6.2. Vaka Zamanlarının Sürelerine Göre Sınıflandırılması.....	381
4.6.2.1. Vaka Zamanı Kısa Süreli Olanlar.....	382
4.6.2.2. Vaka Zamanı Orta Süreli Olanlar	383
4.6.2.3. Vaka Zamanı Uzun Süreli Olanlar.....	384
4.6.3. Tarihselleştirme	385
4.6.4. Döngüsel Zaman ve Zamansal Sıçrama	395
4.7. Dil ve Anlatım.....	402
4.7.1. Dil	409
4.7.1.1. Yöresel Ağız.....	409
4.7.1.2. Atasözleri	413
4.7.1.3. Deyimler.....	416
4.7.1.4. İkillemeler	422
4.7.1.5. Kafiye Sözcükler	424
4.7.1.6. Küfür, Hakaret ve Argo	427
4.7.1.7. Uydurma Söz.....	432
4.7.1.8. Yabancı Dile Ait Sözcükler.....	434
4.7.2. Anlatım.....	436
4.7.2.1. Benzetmeler.....	436
4.7.2.2. Geleneksel Türlerle Ait Söyleyişler	440
4.7.2.3. Mizahi Anlatım.....	442
4.7.2.3.1. Absürtlük.....	444
4.7.2.3.2. Hiciv.....	445
4.7.2.3.3. Kelime Oyunları	448
4.7.2.3.4. Şaka ve Espri	448
4.7.2.3.5. Alay.....	449
4.7.2.3.6. Taklit	450
4.7.2.3.7. İroni.....	450

4.7.2.4. Müzikli Şarkılı Anlatım	452
5.BÖLÜM: SONUÇ.....	455
KAYNAKÇA	459



1.BÖLÜM: GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu 1900'li yılların ortalarına doğru, yeni bir tiyatro anlayışı olarak ortaya çıkar. 1960'lı yıllardan itibaren ise bu tiyatro anlayışının etkileri Türk tiyatrosunda da gözlemlenmeye başlanır. Brecht'in oyunlarının sahnelenmesiyle birlikte, epik tiyatronun amaçları ve oyun biçimi özellikleri kavranmış, ardından da bazı Türk oyun yazarları da bu anlayışla eserler yazmaya yönelmişlerdir. Özellikle belli bir dönem, epik tiyatronun, Türk sanatçıları üzerinde etkili olduğu gözlemlenir. Bazı sanatçıların, özellikle 1960 ile 1980 arasında eserlerini epik tiyatro biçiminde yazdığı görülür. Bu noktada, hangi eserlerin bu tarzda yazıldığının tespiti ve sahip oldukları özelliklerin belirlenmesi önem arz eden konulardır.

Son yıllarda, epik tiyatronun Türk tiyatrosuna etkisi konusunda çeşitli çalışmalar yapıldığı görülür. Ancak söz konusu çalışmalar genellikle tek bir eser veya sanatçı üzerine odaklandıkları dikkat çeker. Genel olarak epik oyunları ele alan çalışmaların ise sınırlı sayıda olduğu gözlemlenir. Bu amaçla yazılan bir makale, bir de tez çalışmasının olduğu belirlenmiştir. Bu çalışmalar incelendiğinde, ikisinde de eser tespiti yapılmaya çalışıldığı fark edilir. Ancak, tespit edilen eserler noktasında çeşitli farklılıkların olduğu dikkat çeker. Aynı zamanda, söz konusu çalışmalarda epik tiyatronun bazı teknik ve kullanımları açıklanırken, bunların Türk epik oyunlarına nasıl yansıdığına dair pek az bilgi sunulur. Ayrıca söz konusu çalışmalarda eserlerin konu ve tema, mekân, zaman, şahıs kadrosu, dil ve anlatım özelliklerinin tüm yönleriyle ele alınmadığı görülür. Tüm bu eksiklikler, oyunların ayırt edilmesini ve niteliklerinin belirlenmesini olumsuz etkileyen etmenlerdir. Bu durum, Türk tiyatrosunun tarihsel gelişiminin doğru bir şekilde belirlenmesinde olumsuzluk olarak dikkat çeker. Bu nedenle, hangi eserlerin epik tiyatro anlayışıyla yazıldığının tespiti, oyun tekniklerinin eserlere nasıl yansıdığına belirlenmesi ve oyunların edebi özelliklerinin ortaya çıkarılmasının, Türk tiyatrosunun geçmişinin daha iyi anlaşılması açısından önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

1.1.1. Alt Problemler

- Alt Problem 1: Epik Tiyatronun Dramatik Tiyatrodan Farkı ve Özellikleri:
 - Türk epik oyunlarının niteliklerinin daha iyi anlaşılması adına ilgili

tiyatronun dramatik tiyatrodan farklarını ve özelliklerini ortaya koymak.

- Alt Problem 2: Geleneksel Türk Tiyatrosunun Epik Oyunlara Etkisi ve Sanatçıların Amacı:
 - Türk epik oyunlarındaki geleneksel tiyatro izlerini tespit etmek.
 - Geleneksel tiyatroya ait bazı özellikleri epik oyunlarında kullanan Türk oyun yazarlarının amaçlarını tespit etmek.
- Alt Problem 3: Göstermecî Tiyatronun Oyun Anlayışı ve Biçim Özellikleri:
 - Hem epik tiyatroya hem de geleneksel Türk tiyatrosuna etki eden göstermecî tiyatronun oyun anlayışını ve biçim yapısını ortaya koymak.
- Alt Problem 4: Ülke Şartları ile Epik Tiyatro İlişkisi
 - Türk epik oyunlarına zemin hazırlayan sosyal, ekonomik ve siyasi şartların neler olduğunu ve bunların eserlere nasıl yansıdığını belirlemek.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatro anlayışının Türk tiyatrosu üzerindeki etkilerini belirlemektir. Bu çerçevede, ülkemizde 1960'lı yıllardan itibaren görülen bu oyun anlayışının, hangi eserlere, ne şekilde ve hangi yönlerden katkı sağladığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.2.1. Araştırmanın Genel Amacı

Bu araştırmanın genel amacı, ülkemizde 1960'lı yıllardan itibaren görülen bu oyun anlayışının, Türk tiyatrosuna hangi ölçüde etki ettiğini tespit etmektir.

1.2.2. Araştırmanın Özel Amaçları

Genel amaç çerçevesinde araştırmanın özel amaçları şunlardır:

- Epik Tiyatronun Temel Özelliklerinin Tespiti ve Kullanılan Tekniklerin Belirlenmesi:
 - Epik tiyatronun anlaşılması adına temel özelliklerini tespit etmek.
 - Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı teknikleri ortaya koymak.

- Epik Tiyatronun Türk Tiyatrosuna Etkisi ile Tekniklerin Eserlere Yansıması:
 - Epik tiyatronun Türk tiyatrosuna etkilerini tespit etmek.
 - Brecht tiyatrosunun kullandığı teknik ve efektlere hangi oyunlarda başvurulduğunu belirlemek.
- Epik Tiyatro Etkisindeki Sanatçıların ve Eserlerinin Tespiti:
 - Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışından etkilenen ve bu anlayışla eserler yazan Türk oyun yazarlarını tespit etmek.
 - Eserlerin epik tiyatro olarak nitelendirilebilme ölçütlerini ortaya koymak.
 - Hangi oyunların epik tiyatro anlayışı ile yazıldığını belirlemek.
- Metin Öğeleri ve Özelliklerinin Epik Tiyatro Bağlamında İncelenmesi:
 - Türk epik oyunlarındaki oyun kişilerinin özelliklerini belirlemek ve onları epik tiyatro bağlamında değerlendirmek.
 - Oyunlardaki tercih edilen mekânların özelliklerini tespit etmek.
 - Epik oyunlardaki zaman kullanımını belirlemek ve bu kullanımın epik tiyatro ile ilişkisini incelemek.
 - Eserlerdeki tema ve konu tercihlerini analiz etmek.
 - Bertolt Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı dil ve anlatım özelliklerinin epik oyunlarımıza etkilerini belirlemek.
- Türk Tiyatrosunun Tarihsel Gelişimine Katkı:
 - Oyun yazarlarımızın yazdığı epik tiyatro biçimindeki oyunların Türk tiyatrosu gelişimi içindeki rolünü ortaya koymak.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın özellikle 1960'lı yıllardan sonra Türk tiyatrosunda gözlemlenen epik tiyatronun, Türk tiyatrosuna ne şekilde katkıda bulunduğunu tespit etme amacını taşıması, çalışmanın önemini artırır. İlk olarak Türk tiyatrosundaki epik tiyatro oyunlarını belirleme amacıyla bir çaba sarf edilmiş ve bu kapsamda birçok tiyatro eseri arasından Brecht tiyatrosundan etkilenenler titiz bir çalışma ile belirlenmiştir. Bu tespitler, Türk oyun yazarlarının Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatrodan etkilendiklerini ve bu etkiyi eserlerine başarılı bir şekilde yansıttıklarını gösterir. Haldun Taner (1915-1986), Sermet Çağan (1929-1970), Vasıf Öngören

(1938-1984) gibi bazı sanatçıların özellikle epik oyunlar yazdığı gözlemlenir.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Bertolt Brecht'in, toplumsal sorunları ön plana çıkardığı göstermeye dayalı epik tiyatrosu, yeni bir tiyatro yöntemi olarak kabul edilmiş, Türkiye'de de etkisi kısa zamanda hissedilmiştir. Dramatik tiyatrodan farklı kullanımları olan bu oyun anlayışının, özelliklerinin ve kullandığı tekniklerin tespiti açısından bu çalışma, büyük öneme sahiptir.

Epik tiyatronun etkisiyle yazılan eserlerin incelenmesi sonucunda, bu oyunların geleneksel tiyatrodan da izler taşıdığı görülür. Epik olarak değerlendirilen oyunlarda, geleneksel Türk tiyatrosundan bilinçli şekilde yararlanıldığı dikkat çeker. Bu çalışma, Türk oyun yazarlarının bu konudaki amaçlarını ve kullanımlarını da ortaya koyar.

2.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE (LİTERATÜR TARAMASI)

2.1. Brecht'in Epik Tiyatrosunun Ortaya Çıkışı ve Buna Etki Eden Etkenler

2.1.1. Bertolt Brecht

Bertolt Brecht, 10 Şubat 1898'de Augsburg'da doğar. Babası Haindel Kağıt Fabrikası'nın müdürü, annesi ise yüksek memur kızıdır (Onur, 2005, s. 1). İşçi sınıfının yoğun olduğu bir bölgede yaşadıkları düşünüldüğünde iyi bir hayatları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak bu durum, onlarda üst sınıf olma bilinci oluşturur. Brecht'i burjuva-liberal anlayışla yetiştirmiş olan ailesi, onun sokakta mahalle çocukları ile bile oynamasına engel olmaya çalışırlar. Ancak Bertolt'un yaşamında sokak anlayışının çok önemli olduğu görülür. Onun için sokak, hayatı tanımanın yeridir. Brecht, sokak çocuklarını, satıcıları, tüccarları ve dilencileri burada gözlemler. Bu da burjuva yaşantısının eksik yönleri konusunda, kendisinde ilk tespitlerin ve fark edişlerin oluşmasını sağlar (Onur, 2005,s. 2). Görüldüğü üzere, ailesinin tüm engellemelerine rağmen o, sokağı önemsemiş ve hayata dair bazı çıkarımları buradan elde etmiştir.

Lise yılları I. Dünya Savaşı zamanına denk gelir. O yıllarda savaşabilecek herkes savaşa davet edilir veya cepheye çekilir. Brecht ise bu konuda farklı düşünür. Onun savaş çağrılarına karşı kullandığı 'anavatan için ölmek hoş ve onurludur sözü yalnızca boş kafaların rağbet ettiği bir propaganda sloganıdır' ifadesi, onun siyasi anlayışını ve savaşa karşı olan tutumunu gözler önüne serer. Brecht bu tavrını hayatı boyunca sürdürmüştür (Dinçsoy, 2017, s. 1).

Brecht'in görüşleri üniversite yıllarında iyice şekillenir. O, burjuva terbiyesi ile yetiştirilmeye çalışılsa da bunun tersi yönde bir eğilim içine girer. Burjuva yaşam tarzına ve anlayışına tepkili bir tavır takınır. Bunun yansıması olarak bu yıllarda, burjuva aleyhine yazılar ve şiirler kaleme almaya başlar. Yazdığı bu metinlerden genel tavrının ezilenlerden yana olduğu hissedilir (Çelik, 2010, s. 1). Onun böylece mağdur ve ezilen insanlardan yana tavır aldığı görülür.

Savaşa bakış açısı olumsuz olmasına rağmen, I. Dünya Savaşı sırasında mecburi askerlik görevine çağrıldığında Brecht, bu göreve istemeyerek de olsa gider. 1918 sonbaharında Augsburg Askeri Hastanesi'nde sıhhiye hizmetinde vazifelendirilir. Savaş sürecinde gözlemlediği vahşet, kan ve alt üst olmuş hayatlar Brecht'in savaşa karşı olma, yani pasifist bir tutum sergileme özelliğini daha da

belirginleştirir. Bu deneyimler, onun savaşın içerdiği olumsuzlukları açık bir şekilde görmesine ve bu olguya karşı bir tutum benimsemesine neden olmuştur.

Brecht'in savaş karşıtı duruşu, savaşa ve çatışmalara karşı hayatı boyunca eleştirel bir bakış açısını sürdürmesine neden olur. Bu tutumu, ilerleyen yıllarda sanat eserlerine ve tiyatro çalışmalarına yansır ve savaşın yarattığı acıları ve olumsuzlukları sıklıkla ele alan bir sanatçı olmasına sebep olur. Ayrıca kurumların da kapitalist sistemle iyice yozlaştığını görmesi, onda mevcut duruma karşı bir tiksinti oluşturur (Nutku, 1976, s. 31). İçinde bulunduğu şartlar, artık ona mit vermez. Geleceğe dair iyimser duygular benimsemesine engel olur. Bu durum onun ilk oyunlarına da doğal olarak sirayet eder. İlk oyunlarında nihilist bir tavırda olan, insanlara güvenmeyen Brecht'in yerleşik değerlere de karşı çıktığı hissedilir. Dolayısıyla karamsarlığı hemen fark edilir (Fuat, 1984, s. 239). Bu da onun duygularını fazlasıyla ön plana çıkardığını ve bu bakış açısıyla çevresini ve gördüklerini yorumladığını düşündürür. Bu ıkarım yanlış da değildir. Sanatçının ilk evresindeki eserlere bakıldığında, duygusallığın ağır bastığı görülür (Nutku, 1976, s. 13).

Brecht'in ilk evredeki karamsarlığını, zamanla yaşadığı döneme ve içinde bulunduğu şartlara olan eleştirel bakış açısının evrilmesiyle aştığı gözlemlenir. Özellikle 1930'lu yıllarda, Brecht'in olumsuz duygu dünyasından sıyrılmasında etkili olan etkenler arasında Marksizm önemli bir rol oynar (Fuat, 1984, s. 239). Marksizm, sanatçının dünya görüşünü etkileyip ona olumsuzluklara karşı bir umut ışığı olur. Brecht, olumsuzluklara karşı bir şeyler yapabileceği düşüncesi içine girer. Bu düşünce doğrultusunda, Alman halkının içinde bulunduğu yozlaşmış düzenden kurtulmasının yolunun, Marksist ideallere dayalı bir toplumsal dönüşümden geçtiğine inanmaya başlar (Gezen, 2011, s. 169). Bu inanç, sanatçının i dünyasında umut dolu fikirlerin ortaya çıkmasına neden olur.

Bertolt Brecht'in Marksizm'den etkilendiği ve onu benimsediği ifade edilmiştir ancak onun eserlerinin Marksizm'den nasıl etkilendiği daha sonra belirtilecek olsa da şu eklemenin yapılması gerekir: Brecht, Marksizm'i benimser ancak hiçbir zaman onun koyu bir sempatizanı olmaz. Öyle ki Brecht, sadece I. Dünya Savaşı sonrasında Augsburg'da bir komnrist ayaklanmaya katılır. Onu da kısa süreliğine yapar. Ömrünün sonuna kadar kendini bağlayacak her türlü otoriteye bağlanmayı reddeder (Nutku, 2015, s. 37).

Sanatçı, eylemlere ve siyasete girmese de eserlerinde bu görüşün özelliklerini yansıtmıştır. Çoğu zaman doğrudan olmasa da Marksizm'in izleri oyunlarında hissedilir şekildedir. Bu durum ise birtakım kesimleri rahatsız eder. Özellikle Marksizm'e karşı olanlar, bazı olumsuz uygulamalar ve davranışlar içine girerler. Eserlerine tepki gösterip sahnelenmelerini de yasaklarlar. Sanatçı, bu olanlar üzerine ülkeden ayrılmak zorunda kalır. Bir yasayla da ülkeden kaçan yazarlara telif ödenmemesinin kararlaştırılması da yine onu olumsuz etkileyen bir olaydır. Rahatlıkla anlaşılmaktadır ki Brecht, çok yönlü bir baskıya maruz kalır. II. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar da sürgünlerde yaşar (Dinçsoy, 2017, s. 3).

Brecht, gözlemlerine ve yaşadığı baskılara dayanarak mevcut sosyal ve politik sistemlere karşı güçlü bir eleştirel duruş geliştirmiş bir sanatçıdır. Ömrünün sonuna kadar faşizm ve kapitalizme karşı mücadele etmiş, insanların bu sistemlerden zarar gördüğünü savunmuş ve toplumsal bir devrimin gerekliliğine inanmıştır. Bu düşünce, eserlerine ve özellikle de epik tiyatro anlayışına yansır (Gezen, 2011, s. 167). Brecht, oyunlarında hep bunun mücadelesini verir. O, insanları mutsuz eden, ezen ve olumsuz şartlar sunan mevcut tüm sistem ve düzenlere karşı mücadele etme niyetindedir.

Bu mücadelecî tavrın yanında Brecht, tiyatro konusunda da önemli işler başarmıştır. Yüzyıllardır Batı'da baskın olan dramatik tiyatronun karşısına epik tiyatroyu çıkartmıştır. Böylece o, tiyatro sanatındaki mevcut kalıplara ilk sistemli başkaldırıyı yapan kişi olarak da ifade edilebilir. Brecht, modern dönemin en büyük tiyatro atılımcılarından. Sadece oyunculuk ve metin yönünden değil sahne tasarımı, tiyatronun anlamı ve işlevi yönlerinden de farklı görüşler ortaya koymuştur (Toksoy, 2004, s. 30). Bu da göstermektedir ki sanatçı, tiyatronun hemen hemen her unsuruna yönelik fikirler geliştirmiştir. Brecht'in sadece tiyatro yöntemi oluşturmakla kalmadığı da ifade edilmelidir. O, bir tiyatro kuramcısı olmasının yanında hem bir oyun yazarı hem de yönetmendir (Dudu ve Bayat, 2017, s. 1893).

2.1.2. Etkilendiği Sanatçılar ve Felsefi Akımlar

Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışının gelişiminde etkili olan birçok etken bulunur. Bu etkenlerden biri, 1890'lı yıllardan sonra Alman tiyatrosunda belirginleşen "iyi kurulu oyun" düzeninden kopuş arayışlarıdır (Nutku, 2015, s. 108). Batıda yüzyıllar boyu göz ardı edilmiş olan Aristotelesçi olmayan dram yapısı,

özellikle 1800'li yıllardan itibaren yeniden fark edilmeye başlanır. Johannes Brahms (1833-1897), André Antoine (1858-1943), Konstantin Stanislavski (1863-1936), Edward Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Leopold Jessner (1878-1945) ve Erwin Piscator (1893-1966) gibi sanatçılar, oyunları zenginleştirmek adına yeni anlatım olanaklarını denemeleriyle bu dönemde tiyatroya önemli katkılarda bulunurlar (Brecht, 2011, s. 74).

Bu aşamada, Brecht'in oyun anlayışının gelişimine bakılması gereklidir. Sanatçının ilk oyunları irdelendiğinde, onlarda dışavurumcu tiyatronun etkilerinin belirgin şekilde hissedildiği görülür. Brecht, sadece Karl Georg Büchner'den (1813-1837) değil, aynı zamanda seyirciye sürekli olarak oyunda oldukları hatırlatan Frank Wedekind (1864-1918) ve Ernst Toller (1893-1939) gibi dışavurumcu oyun yazarlarından da etkilenir (Gençtürk, 2009, s. 19). Alman sanatçı, kendisini asla bir dışavurumcu olarak görmese de bu etkilenmeleri yaşadığı bir gerçektir. Özellikle Büchner'in bu hususta büyük bir öneme sahip olduğunun belirtilmesi gerekir. Brecht, Büchner ve Elizabeth dönemi yazarlarından gevşek sahneleme tarzını öğrenmiştir (Nutku, 2015, s. 79).

Onu en çok etkileyen ise Erwin Piscator'dur. Piscator, tiyatroda çığır açan çalışmalara imza atmış, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında politik sorunlara odaklanan siyasal amaçlı tiyatroyu ilk kez ortaya atan isimdir (Dudu ve Bayat, 2017, s. 1891). Sadece içerik açısından değil, aynı zamanda biçim ve oyunculuk konularında da önemli değişikliklere imza atmış olan Piscator, denemeleriyle tiyatro geleneklerini kökten sarsar. Yaratı biçiminden, oyunların sahneleme tarzına ve dekoratif unsurlara kadar pek çok alanda çığır açıcı adımlar atmıştır (Brecht, 2011, s. 80).

Piscator'un tiyatrosunda öne çıkan özellikler arasında seyirciyi, vurgulanan toplumsal sorunlara inanmaya yönlendirmek amacıyla kayıt, istatistik, fotoğraf ve belgelere oyunlarda yer verme de bulunur (Dudu ve Bayat, 2017, s. 1891). Sanatçının yenilikleri bunlarla sınırlı kalmaz. Döner sahneler, belgesel film, projeksiyon ve pankart gibi çeşitli öğeler kullanılarak oyunlar kesintiye uğratılmaya çalışılır. Bu unsurların kullanımındaki temel amaç ise seyircinin düşünme payını artırmak ve katılımını sağlamaktır (Aydoğdu, 2011, s. 12). Piscator'un yenilikçi yaklaşımları, Brecht'in tiyatro anlayışını zenginleştiren ve ona ilham veren unsurlar

arasında mühim bir konumdadır.

Bertolt Brecht, bir dönem Erwin Piscator ile birlikte çalışma fırsatı bulur ve onun tiyatrosundaki uygulamalarını ve kullanımlarını yakından gözlemleme şansı yakalar. Çünkü Brecht, bir süre Piscator'un öğrenciliğini yapmıştır (Kalkan Kocabay, 2004, s. 105). Birlikte çalışma deneyimi, Brecht'in tiyatroya bakışını daha da zenginleştirir. Hatta sözü edilen sahne öğelerinden bazılarını kendi tiyatrosuna yerleştirir. Bu durum Brecht'in, Piscator'un tiyatro ve yönetmenlik anlayışından elde ettiği unsurları, kendi özgün hedefleri doğrultusunda kullanarak farklılaştırdığını gösterir (Aydoğdu, 2011, s. 13). Bu da göstermektedir ki Brecht, Piscator'un deneyimlerinden büyük ölçüde faydalanmış ve bu unsurları kendi tiyatro anlayışına yerleştirerek özgün bir tarz yaratmıştır.

Bu aşamada önemli bir noktanın da vurgulanması gerekir. Brecht'in epik tiyatroyu ortaya koymasından önce, onun tercih ettiği teknik ve kullanımlardan faydalanan başka sanatçılar da yok değildir. Bu kişilerin başında da bir süre beraber çalıştığı Piscator gelir. Hem seyirciyi yabancılaştırma fikri hem de bunun için kullanılan teknikler yönünden Piscator ile Brecht tiyatroları arasında benzerlikler söz konusudur. Daha önce ifade edildiği üzere bu kullanımlardan bazılarını Brecht, ondan öğrenmiştir. Ancak şu husus gözden kaçırılmamalıdır. Piscator, kullanımlarını belli bir sistem dâhilinde derleyip toplamamıştır. Brecht'in asıl başarısı buradadır. O, Piscator başta olmak üzere etkilendiği sanatçı ve tiyatro anlayışlarındaki tüm kullanım ve teknikleri derlemiş, yöntemleştirip sistematik hale getirmiştir (Gençtürk, 2009, s. 19). Epik tiyatronun bu şekilde ortaya çıktığı dikkat çeker.

Bahsedilen bu durum, Brecht'in tiyatrosunun gelişiminde sadece bir yönü temsil eder. Epik tiyatronun oluşumunda etkili olan diğer etmenlere de değinilmelidir. Bu bağlamda, Köşebaşı tiyatrolarının Brecht'in epik tiyatrosunun şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı da ifade edilmelidir. Bu tiyatro anlayışı, Brecht'in epik tiyatrosunun şekillenmesinde önemli unsurlardan biridir. Sanatçının, bu tiyatro türünden bazı etkilenmeler yaşadığı bir gerçektir. Örneğin dramatik tiyatronun ana özelliklerinden yanılısamanın Köşebaşı tiyatrolarında olmaması önemli bir husustur (Brecht, 2011, s. 3). Bu tiyatronun, epik tiyatroya başka bir yönden daha etkisi olur. Epik tiyatro, Köşebaşı tiyatrolarının alabildiğine doğal olan oyun anlayışını kendine örnek alır (Brecht, 2011, s. 9). Buradan da rahatlıkla anlaşılmaktadır ki, epik tiyatronun şekillenmesindeki etki eden etmenlerden biri de

Köşebaşı tiyatrolarıdır.

Brecht'in 1930'lu yılların ortasında Moskova'ya gitmesi, epik tiyatronun şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü sanatçı, seyahati esnasında önemli etkilennemeler yaşar. Özellikle orada gördüğü Çinli bir oyuncu onu fazlasıyla etkiler. Brecht, Çinli oyuncu Mei Lanfang'ın (1894-1961) tekniğini ve oyunculuk anlayışını farklı bulur (Nutku, 1976, s. 53). O, Çinli oyuncunun oyun tekniğini fazlasıyla beğenir ve işlevsel görür. Bu yüzden onun tekniğini kendi tiyatrosuna yerleştirme düşüncesi içine girer.

Moskova gezisinin bir etkisinin daha olduğu göz ardı edilmemelidir. O da yabancılaştırma ile ilgilidir. Yabancılaştırma yönünden sanatçının Rus biçimcilerinden de etkilendiği bir gerçektir (İri, 2020, s. 237). Görüldüğü gibi Brecht, Moskova gezisinde epik tiyatro açısından önemli bilgiler ve ipuçları elde eder. Bunları kendi anlayışına göre şekillendirip tiyatrosunda kullanır.

Anlaşıldığı üzere Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatro, tam anlamıyla yeni bir tiyatro değildir. Sanatçı, beğendiği ve işlevsel bulduğu çeşitli teknikleri, yöntemleri ve kullanımları tiyatrosuna yerleştirmiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi Brecht'in başarısı, önceden var olan bu teknikleri, amacına uygun bir şekilde biçimlendirip sistematik bir yapıya kavuşturmasıdır.

Bertolt Brecht'i etkileyen önemli unsurlardan biri de Marksizm'dir. Marksist felsefe, ortaya çıktığı dönemde büyük etki yaratmış, yeni bir anlayış ve bakış açısı getirmiştir. Bu akımın yansımaları, birçok alanda fark edilir durumdadır. Sanat da Marksizm'in etkisi altında kalan alanlardandır (Yıldız Akgül, 2013, s. 11). Bu dünya görüşü, bazı sanat eserlerinin oluşturulmasında etkili olmuş, ideolojik ve politik anlayış eserlerde öne çıkan temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Eserler, bu anlayışın bakış açısına göre şekillendirilmiş, ele alınan konular da bu ideolojik çerçeveye uygun olarak ele alınmıştır.

Daha önce Brecht'in ilk döneminde karamsar ve umutsuz yapısından söz edilmiştir. Ancak daha sonraki dönemde Marksizm'in ona bir umut ışığı olduğu görülür. Sanatçı, özellikle Marx'ın (1818-1883) görüşlerinden çok etkilenir. Onun görüşlerini kendi fikir dünyasına uydugunu düşünür. Bu yüzden Brecht açısından Karl Marx'ın düşüncelerinin oldukça önemi vardır. Ancak sanatçı, Marksizm'i doğrudan kopyalamaz. Onun ortaya koyduğu görüşlerin bazılarını oyunlarına

yerleştirirken, bazılarını ise geri planda bıraktığı görülür. Burada, Brecht'in Marx'ın hangi yönüne önem verdiğinin belirtilmesi gerekir. Bulgular ışığında sanatçı, Marx'ın idealist yönünden ziyade eleştirel tarafından etkilenmiştir (Nutku, 2015, s. 93). Bu nedenle, Brecht'in tiyatro anlayışında eleştiri önemli bir yer tutar.

Sanatçı, eleştiriyi toplumsal düzeyde gerçekleştirir. Bu yaklaşımın temelinde, halkı belirli konularda uyararak daha iyi bir toplum düzeninin oluşmasına katkıda bulunma anlayışı vardır. Brecht, sosyalist gerçekçilik anlayışı doğrultusunda sanatı, kitleleri bilinçlendirmek ve eğitmek amacıyla kullanır (Gençtürk, 2009, s. 25). O, epik tiyatroyu bu bilinçle oluşturur. Bu şekilde, halkın daha bilinçli olmasını sağlamaya çalışır. Böylece daha yaşanabilir bir toplum düzeninin oluşturulabileceğine inanır. Bu hedefi de bilinçli ve farkındalıklara sahip bireylerin, gerçekleştirebileceğini düşünür. Epik tiyatronun seyirciye kazandırmak istediği hedeflerden, bu amaç doğrultusunda hareket ettiği rahatlıkla çıkarımlanır.

Bertolt Brecht, izleyenleri ve okuyanları bilinçlendirmeye çalışırken önce sorunlu noktaları öne çıkarır. İfade edilen sorunların ortak özelliğine bakıldığında ise onların kapitalizmin bir sonucu ve yansıması olduğu görülür. Bu durum, sanatçının Marksizm'den etkilenmesinin bir sonucudur. Marksist-Sosyalist gözle dünyayı değerlendiren Brecht, kapitalist sistemin çeşitli olumsuzluklarına değinir. İçi boşaltılan erdemler, insani davranışlar, para ahlakı ve sömürü sistemi ön plana çıkarılan hususlardır (Gençtürk, 2009, s. 27). Bu sorunların kaynağının kapitalizm olduğu epik tiyatroda fazlaca hissettirilir. Bununla, izleyicide kapitalizm konusunda bazı dikkat çekimlerin arzulandığı açıktır.

Sanatçının bahsedilen tavrıyla, değişimi işaret ettiği hissedilir. Onun bu konuda Marksizm'den etkilendiği görülür. Çünkü ilgili anlayışa göre nedenler, sonuçlar ve ilişkiler dinamik süreçlerdir ve değişebilir. Yaşamın içinde sürekli bir değişim söz konusudur (Horzum, 2019, s. 41). Sanatçının Marksizm'in bu görüşlerinden etkilendiği ele aldığı konulardan rahatlıkla çıkarımlanabilir. Brecht yıllarca sorun olarak ortada duran köklü ve halkı uzunca bir süre rahatsız eden problemleri ele alır. Bu kalıcı problemlerin, halkın yaşamında sıkıntılar çıkardığına değinilir. Bundan dolayı bu sıkıntılara başka yönden yaklaşıp değişimin sağlanması gerektiği, bunun da toplum yaşamında önemli değişikliklere sebebiyet vereceği vurgulanır. Örneğin toplum yaşamında bir olumsuzluğun, nedenlerinden birinin olumlu bir davranış veya durumla değiştirilmesi, o olumsuzluğun ortadan kalkmasına

neden olabilir. Bu anlayışla epik tiyatrodaki bazı şeylerin değişmesi gerektiği mesajı verilir.

Bu konuda epik tiyatronun en önemli kullanımlarından olan tarihselleştirmeye değinilmelidir. İlgili teknikle öne çıkarılmak istenen en önemli kavram değişimdir. Tarihselleştirme ile tarihi şartların değişmesiyle ortaya çıkan sonuçların farklı olabileceği vurgulanır. Epik tiyatrodaki bu tekniğin kullanılmasının nedeni ise Marksizm'dir. Marksizm'deki tarihsel materyalizmin, burada etkili olduğu görülür. Bununla tarihe bakış neden sonuç bağlamında açıklanmış, gelişim yasalarıyla daha anlaşılır hale gelmiş ve değiştirilebilir olduğu sonucuna erişilmiştir (Gençtürk, 2009, s. 24). Kısaca Marksizm'deki şartların ve nedenlerin değişmesiyle ortaya çıkan sonucun farklı durumlar doğurabileceği düşüncesi, tarihselleştirme ile epik tiyatrodaki yerini almıştır.

Epik tiyatronun bir diğer önemli kullanımı da diyalektiktir. Zıtlıkların bir arada kullanılmasına imkân tanıyan bu kavramın da temeli Marksizm'dir. Brecht'in, tiyatrosunda Marksizm'in bu bakış açısını fazlasıyla önemseydiği görülür. Onun kişileri, olayları ve durumları diyalektik anlayışla şekillendirdiği dikkat çeker.

Marksizm ele alındığında, toplumcu gerçekçiliğe de değinilmesi gereklidir. Çünkü bu sanat anlayışı kaynağını doğrudan olarak ifade edilen dünya görüşünden alır. O sanat görüşünde de epik tiyatrodaki gibi toplumcu bir yaklaşımın olduğu görülür. Toplumcu gerçekçilikte, sanatçının ürününün toplumsal bir ürün olması gerektiği fikri vardır (Atakul, 2019, s. 54). Bu yolla toplumun yönlendirilmesi ve şekillendirilmesi amaçlanır. Bu sanat anlayışına göre sanatçı, toplum içinde gördüğü sorunlara dikkat çeker ve bunların çözümünün nasıl olabileceğine ilişkin bazı göndermelerde bulunur. Bu şekilde bir yol gösterici tavrın ön planda olduğu gözlemlenir. Burada bir durum fark edilir. Brecht'in sanatı ve sanattaki tavrında toplumcu gerçekçilikten bazı farklılıkların olduğu dikkat çeker (Şener, 2006, s. 280). Onun bazı yönlerden Marksist sanatçılardan farklı bir yaklaşım içinde olduğu görülür. Sanatçının belli bir davranış veya duyguya karşı seyirciye onların alternatiflerini sunma gibi bir derdinin olmaması burada öne çıkar (Toksoy, 2004, s. 53). Kısaca onun sanat anlayışında izleyiciyi doğrudan belli bir davranışa veya harekete yönlendirme yoktur.

Görüldüğü gibi Brecht, Marksizm'den etkilenmiştir. Ancak sanatçının bu

dünya görüşünün özelliklerinden çok fazla faydalanmadığı, ondan bazı yönlerden yararlandığı rahatlıkla ifade edilebilir.

2.1.3. Epik Tiyatro

Brecht, genç yaşlardan itibaren tiyatro ile ilgilenmeye başlar. Bu konuda çeşitli okumalar, izlemeler ve araştırmalar yapar. Doğru tiyatro anlayışını bulmaya çalışır. Bu amaçla fikirlerine ve hassasiyetlerine hizmet edecek bir tiyatro arayışı içine girdiği görülür.

Daha önce ifade edildiği üzere onun insanlar ve toplumlar üzerine bazı görüşleri vardır. O, insanların ezilmemesi ve mağduriyetler yaşamaması gerektiğini savunur. Birtakım hatalardan dolayı toplumların olumsuz şartlar içinde kalmaması gerektiğini düşünür. İşte bu düşünce ve hassasiyetler onun tiyatrodaki yolunu çizmiştir.

Sanatçının bu yolda ilk tercihi Batı'nın klasik tiyatro anlayışını reddetme olmuştur. Bunun sonucu olarak Brecht, 1920'lerde benzetmeci tiyatro anlayışına karşı çıkar (İpşiroğlu, 1988, s. 39). Çünkü sanatçı, bu tiyatro anlayışını yararsız görür. İnsanlara ve halka hiçbir faydasının olmadığı fikrindedir. Seyircinin bundan hiçbir kazanım elde etmediği fikrindedir. Ona göre benzetmeci yöntem temelli dramatik tiyatro, empati ve katarsis yoluyla seyirciyi belirli bir görüşe ve duyguya hapsederek onu edilgen hale getirir (Öztürk, 2012, s. 4). Brecht, izleyicinin aktif olmadığı bir tiyatronun hiçbir katkısının olmadığı kanaatindedir.

Brecht dikkat çekici bir tespit daha yapar. Ona göre Batılı dramatik tiyatro, burjuva tiyatrosudur (Turan, 2014, s. 2). Bu tiyatronun, burjuvanın amaçlarına hizmet ettiği kanısındadır. Burada toplumun gerçek sorunlarının ve bunlara ait çözüm önerilerinin ele alınması gibi bir durumun olmadığını belirtir. Burjuvazinin adeta bu şekilde insanları uyuttuğu düşüncesindedir. Dolayısıyla sanatçı kırmızı perdeli, oyun başlangıcında ışıkları sönen ve şık giyimli izleyicileri olan tiyatro anlayışına karşıdır (Nutku, 1976, s. 32,33). Çünkü bu şekildeki bir tiyatronun, seyirciyi büyümlü bir havanın içine çektiği fikrinde olan Brecht, bunun seyirciye hiçbir katkısının olamayacağını savunur.

Benzetmeci yönteme dayalı dramatik tiyatronun kendi görüşüne uymadığını gören Brecht, bir arayışa girer. Estetik kuram çalışmalarına 1920'li yıllarda başlar. 1956 yılına kadar da bunu sürdürür (Polat, 2019, s. 26). Görüldüğü üzere sanatçı,

hayatının sonuna dek arayışını devam ettirir. Aslında epik tiyatroyu 1930'lu yıllarda tiyatro dünyasına sunduğu görülür. Ancak o, her daim daha iyisi için çaba göstermiştir. Ortaya koyduğu tiyatronun daha işlevsel ve daha iyi olması için çalışmalarını sürdürmüştür.

Daha önce ifade edildiği gibi sanatçı, epik tiyatroyu 1930'lu yıllarda ortaya koyar. Özellikle Moskova gezisinden sonra bazı düşüncelerini iyice netleştir. Brecht, amacına ulaşmış olup ortaya koyduğu tiyatro, Aristotelesçi tiyatrodan farklı bir anlayışa ve yapıya sahiptir. O, burjuva tiyatrosuna egemen olan Aristotelesçi tiyatroya karşı maddeci diyalektiği ön planda tutan epik tiyatroyu tiyatro dünyasına sunar (Odacı, 2010, s. 200). Onun ortaya koyduğu tiyatro anlayışına bakıldığında önemli farklılıklara sahip olduğu göze çarpar. Özellikle dramatik tiyatrodaki özdeşleşme ve canlandırmanın ortadan kaldırılması, özdeşleşmeyi yok etmeye çalışması ve anlatımın etkin kılınması önemli hususlar olarak değerlendirilebilir (Pekman, 2012, s. 17).

Bu aşamada bahsedilen farklılıkların detaylandırılması gerekir. Öncelikle epik tiyatroda canlandırmanın olmadığı, dikkat çekici bir özelliktir. Onun yerine anlatım ve gösterme vardır. Oyunda ortaya konulmak istenenler ya anlatımla ifade edilir ya da gösterme yoluyla seyirciye aksettirilmeye çalışılır. Diğer ve en önemli farklılıklardan biri de özdeşleşme konusundaki tutumdur. Brecht, seyircinin kesinlikle özdeşleşmesini istemez. Çünkü seyircinin oyunla, oyuncu ve sahne ile bir özdeşleşme içine girmesinin, faydasının olmadığını düşünür. Özdeşleşmenin olduğu yerde seyircinin, özdeşlik kurarak duygulara yöneldiği fikrindedir. Örneğin dramatik tiyatroda seyirci, duygularıyla kahramana veya oyunun akışına dikkatini verir. Bunun ise ona yargılama olanağı sunmadığı açıktır (Nutku, 1976, s. 20). Brecht, seyircinin bu halde olmasına karşıdır. Bunun izleyiciye, bireysel ve toplumsal manada bir katkısının olmadığı fikrini savunur. Çünkü ona göre tiyatro seyirciyi uyutmamalı, aksine onun uyandırılmasını sağlamalıdır. Yani yaşamla ilgili bazı hususları fark etmesini mümkün kılmalıdır. Ona göre ancak böyle bir tiyatro, seyirci için faydalı olur. Brecht'in epik tiyatrosunda bu konu hakkındaki yaklaşımı şöyledir. O, seyircinin yaşadığı gerçekliğe eleştirel bakmasını, özdeşleşmeden bağımsız gerçeği değerlendirebilmesini ister. Ancak bu şekilde toplumsal tavrın tespit edilebileceğini düşünür (Candan, 2019, s. 3).

Bu aşamada toplumsal tavrın neden önemli olduğuna değinilmelidir. Bilindiği

gibi epik tiyatro, toplumu esas alan bir oyun anlayışındadır. Odak noktası toplumun içinde var olan sorunlar ve onların nedenleridir. Bunların tespiti için de toplumsal tavrın belirlenmesi gerekir. Brecht'in yaptığı da budur. Bu yaklaşımla ulaşmayı amaçladığı hedef, toplumun karmaşık yapısını çözümlemektir. Sosyal yaşamdaki ilişkilerin analizini yapmaktır. Seyirci özelinde ise bunlarla amaçlanan ise açıktır. Seyircinin toplumsal yapı ile ilgili düşünce üretip bilinçlenmesini sağlamaktır (Arıcı, 2006, s. 89).

Epik tiyatrodaki toplumsal yapı ve ilişki özelliklerinin seyirciye hissettirilmesinde iki önemli tekniğin rol oynadığı görülür. Bunlardan biri diyalektik diğeri de gestustur. İlk olarak diyalektiğe değinildiğinde, bu tekniğin, daha önce belirtildiği gibi, Bertolt Brecht'in önemli kullanımlarından birisi olduğu dikkat çeker. Kelime anlamının ise zıtlıkların birliği olduğu görülür (Yalçın, 2013, s. 96). Brecht kişilere, olaylara ve durumlara bu açıdan bakılmasını ister. Buradan hareketle onların özü hakkında çıkarımda bulunulabileceğini düşünür.

Gestus tekniği ile de kişilerin ve olayların toplumsal yönleri seyirciye hissettirilmek istenir. Epik tiyatro oyunculuğunda gestus kullanımı, sadece bir karakterin jest ve mimiklerini yansıtmaya şeklinde değildir, belirli bir sınıfın veya grubun davranış tarzını açık etmek içindir (Özmen, 2020, s. 318). Dolayısıyla seyircinin oyunda kullanılan tiplerin bazı özellikleri ile ilgili birtakım çıkarımlarda bulunması arzulanır.

Bahsedilen hususlar izleyicinin düşünmesini ve fikir üretmesini sağlar niteliktedir. Bu şekilde özellikle toplum ve toplum yaşamı konusunda bazı noktaların farkına varabilmesine imkân tanınır. Bu da hem izleyicinin hem de okuyucunun hayata ve yaşadığı topluma bakış açısında önemli zenginlikler oluşturur. Buradan hareketle denebilir ki Brecht tiyatrosu, seyircinin toplumsal ve bireysel açıdan bilincinin yükseltilmesini hedefler (Candan, 2019, s. 4).

Bertolt Brecht'in, tiyatrosunu seyirci yönünden bu şekilde yapılandırmasının önemli bir sebebi vardır. Bozuk toplum yapılarını ele alan epik tiyatronun amacının, bu sorunları belirtmek ve onların üstesinden gelinmesi için bir sinerji oluşumunu mümkün kılmak olduğu düşünüldüğünde Brecht'in seyirci yönünden tavrının sebebi anlaşılabilir. Brecht'e göre tiyatro toplumsal değişime öncülük etmelidir (Özmen, 2020, s. 316). Bunun da ancak bilinçlenen insanlarla sağlanabileceği görüşü söz

konusudur.

Epik tiyatrodaki sosyal hayattaki olumsuzluk ve sorunlardan dolayı bir dönüşümden bahsedilebilir ancak bu çerçevede herhangi bir siyasi görüş dayatmasının söz konusu olmadığı belirtilmelidir. Brecht, hiçbir şekilde bir politik propaganda arzu etmez. Onun tiyatro düşüncesinde izleyiciye bir siyasi görüş dayatması yoktur. Sanatçı, toplumdaki sorunlara odaklıdır. Onları tarihsel şartlarda ele alır ve onların değişebilir olduğunu göstermeye çalışır (Buttanrı, 2011, s. 111).

Biçimsel olarak da dramatik tiyatrodan farklı bazı özelliklerin olduğu epik tiyatrodaki hemen göze çarpar. Daha önce ifade edildiği gibi Brecht, özdeşleşmeyi kesinlikle istemez. Bu kavramın karşısı olarak yabancılaştırmayı kullanır. Yabancılaştırma, Brecht'in en önemli biçimsel özelliklerinden biridir. Dramatik tiyatrunun illüzyon anlayışı, bu yolla ortadan kaldırılır (Gençtürk, 2009, s. 16). O, yabancılaştırmayı sağlama adına birçok teknik kullanır. Projeksiyon, epizot başlığı ve müzik gibi daha pek çok teknik ve efektten izleyicinin oyuna yabancılaştırılması amacıyla faydalanılır. Bu teknik ile seyirci, gerçeklik etkisine girmez. Bir oyun izlediğinin farkındadır. Dolayısıyla izleyici, tiyatrunun hiçbir unsuruyla özdeşleşme içine girmez (Özmen, 2012, s. 1). Daha sonra detaylı şekilde açıklanacak yabancılaştırmının, epik tiyatrodaki çok yönlü işleve sahip olduğu ifade edilmelidir. Bu kapsamda seyircinin, tiyatrunun hiçbir unsuruyla (oyun kişisi ve olay gibi) özdeşleşme yaşamaması için yabancılaştırmacı etkiye sahip teknik ve efektlerin kullanıldığı görülür.

Bahsedilen yabancılaştırma teknikleri ile seyircinin oyuna dalıp gitmemesini sağlamanın bir amacının olduğu muhakkaktır. Bu teknikler ile tiyatrunun hiçbir ögesi ile duygusal bağ kurulmasına izin verilmez. Böylece seyirci, özdeşleşmeyerek oyuna uzak açıdan bakma fırsatı yakalar. Dolayısıyla anlatılan ve gösterilenlerle ilgili bazı yargılara varabilmesinin önü açılır (Göktaş, 2004, s. 102).

Tüm bunların yanında epik tiyatrunun teknik ve yöntemler bakımından da zengin olduğu belirtilmelidir. Çünkü Brecht, farklı kullanımlara da açıktır. Bu açıdan onun statikocu olmayıp yenilikçi bir zihniyete sahip olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür. Onun bu konudaki temel görüşü şöyle ifade edilebilir. Karmaşık ve değişken olan gerçeğin sahnede ortaya konması için, daha önce kullanılmış ya da kullanılmamış her çeşit anlatma ve canlandırma tekniğinden faydalanılmalıdır

(Şener, 2006, s. 279).

Bahsedilen teknik ve amaçlarla Brecht'in yapmak istediği görünenin arkasındaki gerçekliği ortaya koymaktır. O, estetik kuramını bu tutum üzerine oturtur (Parkan, 1983, s. 30). Bu yüzden yapıtlarının anahtarı olarak naiviteyi gösterir (Horzum, 2019, s. 48). Bununla toplumun içinde bulunduğu vaziyetin arka planını yansıtmayı hedefler. Bu sayede yaşanan sorun ve olumsuzlukların temelindeki ana sebeplerin algılanmasına çabalar. Kısaca Brecht'in ve epik tiyatronun en temel amacı, seyircinin toplum yaşantısı içinde gördüklerinin kaynağını idrak etmesini sağlamaktır.

2.1.4. Dramatik Tiyatro

Batıda yüzyıllarca bir tiyatro anlayışının hâkim olduğu görülür. O da dramatik tiyatrodur. Batılı dramatik tiyatro, benzetmeci tiyatro yöntemini kullanır. Benzetmeci tiyatro yönteminin geçmişi ise oldukça eskiye dayanır. Eski Yunan'da Aristoteles'in (M.Ö. 384- M.Ö. 322) ortaya attığı poetika, tiyatroyu da şekillendirmiştir (Kesling, 1985, s. 21). Onun ortaya attığı görüşler Batı tiyatrosuna ilham olmuştur. Aristo'nun sanat ile ilgili görüşleri ışığında oluşturulan tiyatro anlayışı, uzun yıllar Batı'nın tiyatro anlayışı olarak kabul edilmiştir.

Bu tiyatronun özelliklerine bakıldığında bir noktanın önem arz ettiği görülür. Benzetmeci tiyatro anlayışının merkezinde katarsis vardır (Temel, 2011, s. 76). Katarsis, izleyicinin duygularını ortaya çıkarmaya çalışan ve damıtan bir estetik etkidir (Nutku, 1976, s. 46). Bir nevi ruhsal arınmanın gerçekleşmesi durumudur. Bunu sağlayan ise Aristo'nun sanat görüşünde üzerinde durduğu diğer bir unsur olan mimesistir. Bu kavramın ne olduğu irdelendiğinde ise onun taklit olduğu anlaşılır. Mimesis, taklitle çeşitli duyguları uyandırır ve katarsisi oluşturur (Aristo, 2014, s. 29). Taklit ile ifade edilen yaşamın, olayların ve kişilerin olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmasıdır. Seyircinin bununla oyunda gerçek yaşamdan izler bulması istenir.

İzleyicinin hayattan izler bulması, tiyatro unsurları ile duygusal bağ kurmasını sağlar. Bu da benzetmeci tiyatronun en önemli özelliklerinden birini ortaya çıkarır. Özdeşleşme Aristoteles'in görüşleri çerçevesinde gelişen Batı tiyatrosunda oldukça önemlidir. Çünkü Aristo, oyun anlayışında özdeşleşmeyi ön plana çıkarır (Onur, 2005, s. 66). Seyircinin oynanan oyunla bütünleşmesi için bu kavramın, Yunan filozof tarafından önemsendiği görülür.

Anlaşılabacağı üzere benzetmeci tiyatro anlayışında, seyircinin canlandırılanlarla özdeşleşmesi ve onunla duygusal bağ kurması adına sahnedeki her şeyin gerçek hayattaki gibi düzenlenmesi ve canlandırılması istenir. Buradan hareketle Batı tiyatrosunda illüzyonun öne çıktığı rahatlıkla ifade edilebilir (Özmen, 2020, s. 315).

Klasik Batı tiyatrosunun, ana düşünceyi nasıl ele aldığı da değinilmesi gereken bir başka konudur. Bu tiyatro anlayışında ana düşüncenin olayların içine saklanmış olduğu dikkat çeker. Ana fikir, irdelemeye gerek kalmaksızın sahne olayı içine yedirilmiş ve oyunun bütününden çıkarılabilecek bir şekilde kurgulanır (Kesling, 1985, s. 62). Seyirci özdeşleştiği oyunun neyi anlatmak istediğini rahatlıkla algılar. Dolayısıyla izleyiciden herhangi bir analitik düşünme veya fikir üretme gibi davranışlar beklenmez.

Oyunların bu tiyatro anlayışında nasıl kurgulandığı incelendiğinde ise klasik metin yapısındaki yapıya benzer bir durumun olduğu rahatlıkla görülür. Oyundaki olaylar gelişim, düğün ve sonuç düzeni ile ele alınırlar (Onur, 2005, s. 63). Bu yapı ile olayların ve durumların kurgulandığı gözlemlenir. Oyun ilk etapta bir noktaya kadar getirilir. Daha sonra çeşitli merakları da ortaya çıkaracak şekilde oyunun konusu karmaşık hale sokulur. Son bölümde ise olayların çözüldüğü ve sonuca erişildiği dikkat çeker. İşte bu yapı, genel manada benzetmeci yöntemli dramatik tiyatronun kurgu düzenini işaret eder.

2.2. Türkiye’de Epik Tiyatronun Gelişimi

2.2.1. Türk Tiyatrosunda Brecht’in Ortaya Çıkışı

Tanzimat dönemi, Türk tiyatrosunu derinden etkilemiştir. Diğer metin türlerinde olduğu gibi tiyatrodaki da bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemden önce geleneksel tiyatro türleri olarak ifade edilen Karagöz, orta oyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunlarının Türk dram yapısını oluşturduğu bilinen bir gerçektir. Ancak 1800’lü yılların ortalarından itibaren Türk tiyatrosunda Batı etkisi fazlasıyla hissedilmeye başlanır. Sadece metin türü olarak değil oyun anlayışı olarak da bu değişim hissedilir derecededir. Batılılaşmanın etkisiyle geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin yerini Batı tiyatrosunun yanılsama odaklı benzetmeci tiyatro anlayışına bırakmaya başladığı görülür (Ekinci, 2019, s. 222). Zaman içinde de ülkemizdeki tiyatro anlayışı, Batı tiyatrosu anlayışına doğru kayma eğilimi gösterir. Buradan

hareketle rahatlıkla söylenebilir ki Tanzimat sonrası dönemde, Türk temasında geleneksel Türk tiyatrosu güç kaybederken Batılı tiyatro anlayışı giderek etkisini arttırmıştır.

Tiyatro yazan Türk sanatçılar, Batılı tiyatronun benzetmeci tiyatro anlayışını ve kapalı oyun biçimini kullanmaya yönelirler. Tanzimat'tan başlayarak da cumhuriyetin ilk yıllarına değin Batılı tiyatro anlayışı, Türk tiyatrosunda daima gelişimini sürdürür. Buradan da yola çıkarak denilebilir ki Türk tiyatrosunda, Aristoteles'in benzetmeci tiyatro anlayışı çerçevesinde yanılsamacılığa dayalı oyun tarzı baskın konuma gelmiştir.

Ancak cumhuriyetin ilk yıllarında bazı sanatçıların çeşitli arayışlara giriştikleri görülür. Onların benzetmeci ve yanılsamacı tiyatro anlayışına alternatif geliştirme yolları aradıkları dikkat çeker. Bu girişimlerde hem geleneksel tiyatroya tekrar yönelmenin hem de Batı'da ortaya çıkan yeni tiyatro anlayışlarının etkisi vardır. Bunların sonucunda tiyatrodaki yanılsamanın kırılması düşüncesinin yavaş yavaş ağırlık kazanmaya başladığı görülür. 1950'li yıllardan itibaren Türk tiyatrosunda yabancılaştırmaya dayalı tiyatrolar gözlenmeye başlanır (Pekman, 2012, s. 16). Dolayısıyla benzetmeci yöntem karşılık olarak göstermeci tiyatro yönteminin geleneksel Türk tiyatrosunun etkisini yitirmesinden sonra tekrar gündeme geldiği dikkat çeker.

Bu hususta 1960'lı yılların oldukça önem arz ettiği görülür. Yabancılaştırmaya dayalı göstermeci tiyatro konusunda bir sanatçının Türk tiyatrosuna fazlaca etki ettiğine şahit olunur. O sanatçı, Bertolt Brecht'tir.

Bu aşamada onun Türk tiyatrosuna nasıl tanındığının belirtilmesi gerekir. Öncelikle ifade edilmelidir ki Brecht'in ilk tanınmasını sağlayan çevirilerdir. Bunlar aracılığıyla 60'lı yıllarda, tiyatrodaki yeni amaç ve biçim ortaya koyan Brecht tiyatrosu tanınmaya başlanır (Kalkan Kocabay, 2004, s. 108). Çevirilerle Türk sanatçı ve aydınlar, onun zihniyetini ve tiyatro yöntemini anlamaya çalışırlar. Politik ortam ile epik tiyatronun toplum içinde gerçekleştirmek istedikleri de örtüşünce sanatçının tanınma süreci hızlanır. Bu yüzden çevirilerle yetinilmez. Çevirilerinin yanında uyarlamalar ile de Türk tiyatrosu, Brecht'i tanıma fırsatı bulur (Baran, 2022, s. 509).

Çeviri ve uyarlamalarının yanında kısa zaman içinde onun oyunlarına, tiyatro salonlarında da yer verildiği görülür. 1960'lı yıllarda Brecht'in oyunlarının

Türkiye’de sahnelendiği gözlemlenir (Erkoç, 1995, s. 21). Bu husustaki bazı gelişmeler şöyle ifade edilebilir. *Carrar Ana’nın Silahları* (1937) ilk defa 1960’da amatör bir grupça sahnelenir. *Kural ve Kuraldışı* (1931) adlı kısa oyunu da yine amatör bazı gruplar tarafından oynanır. 1962’de ise Şehir Tiyatrosu *Sezuan’ın İyi İnsanı’nı* (1939) sahneler (İpşiroğlu, 1988, s. 131). Ancak Brecht oyunlarının sahnelenmesinde bir topluluğun çabalarını da unutmamak gerekir. Ankara Sanat Tiyatrosu’nun (AST) Brecht’in oyunlarının sahnelenmesi açısından Türkiye’deki ilk girişimleri gerçekleştirdiği görülür. Örneğin *Arturo UI’ nin Önlenebilir Yükselişi* (1941) oyunu 1959’da Berliner Ensemble tarafından ilk kez oynanmasından sadece altı sene sonra bu tiyatro topluluğunca sahneye konulur. Tüm bu gelişmeler sanatçının Türk tiyatrosu tarafından tanınmasını sağlar (Dinç, 2021, s. 71).

Çeviri, uyarlama ve sahnelenen oyunlarla Brecht’in anlayışı ve tiyatro yöntemi oyun yazarları tarafından idrak edilmeye başlanır. Bu da onun ortaya koyduğu epik tiyatronun, Türk oyun yazarlarını etkilemesine yol açar. Bu etkinin hızlı bir şekilde gerçekleştiği görülür. Onun ortaya attığı epik tiyatro anlayışı, 1960’larda Türk oyun yazarlarının oyunlarında kendini göstermeye başlar (Doğan, 2009, s. 421). Özellikle bazı sanatçıların, epik tiyatroyu örnek alarak çeşitli eserler yazmaya başladıkları gözlemlenir.

Epik tiyatro biçiminde oyun yazan sanatçıların ortak bir özelliği dikkat çeker. Onların her birinde politika ve sanatı bir arada kullanma çabasının olduğu görülür. Epik tiyatroyu genellikle sanatı ve tiyatroyu birbirinden ayırmayan Türk yazarlarının tercih ettiği dikkat çeker (Öztürk, 2012, s. 6). Bu da göstermektedir ki bazı sanatçılar, Brecht tiyatrosunun politik ve toplumsal eleştiri yönünden etkilenmişlerdir. Epik tiyatronun bu yönünü, amaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Yazdıkları oyunlarda bu durum rahatlıkla hissedilir.

Brecht’in epik tiyatro anlayışından etkilenen oyun yazarlarının, onunla benzer şekilde bir felsefi akımdan fazlaca etkilendikleri hissedilir. Sanatçıların, dünya görüşünü ve sanattaki yönelimlerini belirleyen olgulardan en önemlisinin Marksizm olduğu gözlemlenir (Yalçın, 2013, s. 1). Marksist anlayıştan etkilenen bazı oyun yazarları, Brecht’in epik tiyatrosunu kendilerine yakın hissederler. Çünkü o tiyatro anlayışında, kendi düşüncelerinden izler bulurlar. Daha önce ifade edildiği üzere Brecht’in Marksizm’den etkilenmesi ve bunu doğrudan olmasa da dolaylı yünden eserlerine yansıtması, bu durumun kaynağı olarak düşünülebilir.

Bahsedilen oyun yazarları, Marksist anlayışla epik tiyatroyu kullanarak bazı amaçlarını gerçekleştirmeye çalışırlar. Mücadele ettikleri en önemli unsur ise kapitalizmdir. Yazdıkları epik oyunlarla kapitalizm konusunda bilinç uyandırma gayretinde oldukları hissedilir. Özellikle 1960'tan sonra dünyadaki etkisini arttıran kapitalizmin, ülkemizde de etkisini arttırdığını, bazı idarecilerin de bahsi geçen sistem doğrultusunda hareket ettiklerini ve bunun uygulamada yıkıcı sonuçları olabileceğini düşünen sanatçılar, sosyalist zihniyetle bu sistemi kıyasıya eleştirmişlerdir (Töre, 2009, s. 2303). Onlar, var olan toplum yapısındaki sorunların kaynağının kapitalizm olduğunu düşündüklerinden böyle bir tutum geliştirirler. Epik oyunlarını belirtilen bu anlayışla oluştururlar. Epik tiyatronun buna fırsat veren yönünü sanatçılar kullanmaya çalışırlar. Çünkü var olan düzene karşı olan epik tiyatro, onların düşünce yapılarına uygundur. Hatta bazı toplumcu yazarların görüşüne göre epik tiyatro, devrimci tiyatro açısından çok önemli bir adımdır (Yalçın, 2013, s. 137).

2.2.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Epik Tiyatro İlişkisi

Ulusal tiyatroyu oluşturma gayesiyle Brecht'in oyun anlayışı ile geleneksel Türk tiyatrosu özelliklerinin harmanlanması söz konusudur. Epik tiyatro biçimindeki oyunlar incelendiğinde buna dair birçok kullanıma rastlanır. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde ilgili özelliklere eserlerde nasıl ve ne şekilde yer verildiğine detaylı şekilde yer verilecektir. Dolayısıyla bu çalışma ile geleneksel tiyatronun epik tiyatroyu nasıl etkilediği de ortaya konulmuş olacaktır.

Bu aşamada Türk epik oyunlarına fazlasıyla etki eden geleneksel Türk tiyatrosuna daha yakından bakılmalıdır. Öncelikle şu ifade edilmelidir ki, Türk tiyatrosunda Brecht etkisinin görülmesinden itibaren daha önce çok da önemsenmeyen Türk halk tiyatrosuna yeni bir gözle bakılmaya başlandığı görülür (İpşiroğlu, 1988, s. 132). Onun bazı özelliklerinin yeni fark edildiği dikkat çeker. Daha önce yeterince anlaşılamadığı sonucu, burada kendiliğinden ortaya çıkar. Batı'daki yeni arayışların bir sonucu olan epik tiyatro, geleneksel tiyatronun bazı hususiyetlerinin fark edilmesini de sağlamıştır. Bunun sonucunda da modern tiyatro ile buluşan geleneksel oyun anlayışının, cumhuriyet dönemi tiyatrosunu besleyen önemli bir kaynak haline geldiği rahatlıkla gözlemlenir (Tekerek, 2005, s. 160).

Geleneksel Türk tiyatrosuna bakıldığında bazı özelliklerin dikkat çektiği

görülür. Bu çerçevede öne çıkan ilk özellik hangi tiyatrodan etkilendiği hususundadır. Geleneksel Türk halk tiyatrosu, Doğu tiyatrosunun özelliklerini barındırır (Nutku, 1976, s. 242). Bu özellikler gösteriyor ki geleneksel Türk teması köklerini Doğu tiyatrosundan almıştır. Oyun oynama şekli ve tiyatro anlayışı bakımından bu tiyatrodan izler taşıdığı kolaylıkla fark edilir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun diğer bir özelliği de oyun yöntemi ile ilgilidir. Onun Doğu Asya tiyatroları gibi göstermecî tiyatro özelliğinde olduğu görülür (Buttanrı, 2011, s. 112). Oyunların bu yönde düzenlendiği, benzetmecî tiyatro anlayışındaki gibi olayların, kişilerin, mekân ve zaman özelliklerinin tıpkı yaşamın bir parçası gibi yansıtılması yaklaşımının olmadığı gözlemlenir.

Biçim yönünden ise geleneksel tiyatrodan yine Doğu tiyatrosunun etkisi gözlemlenir. Karagöz, orta oyunu, meddah ve köy seyirlik oyunlarında kapalı biçimin yerine açık biçimin kullanıldığı dikkat çeker (Ünlü, 2009, s. 70). Dolayısıyla bu geleneksel oyun türlerinde, kapalı oyundaki gibi büyü bir atmosfer oluşturulmaz. Tiyatro unsurları arasındaki duvarlar ortadan kaldırılır.

Geleneksel Türk tiyatrosunda açık biçim kullanıldığından dolayı seyirci kesinlikle illüzyona sokulmaz. Sahnede gerçekleştirilen oyuna, büyü bir hava katılmaz. Sahnede sergilenenin sadece bir oyun olduğu seyirciye hissettirilir (Yüksel, 1995, s. 125). Dolayısıyla Türk halk tiyatrosunun bir özelliği de sergilenen gösterinin, yalnızca bir oyun olduğunun vurgulamasını yapmasıdır. Bu şekilde izleyicinin oyuna dalıp gitmesinin önüne geçilir.

Geleneksel oyun türlerinin yapı yönünden özelliğine bakıldığında ise parçalı bir anlatımın tercih edildiği görülür. Dolayısıyla epizodik yapının kullanıldığı dikkati çeker. Bunun yanında olaylar dizisi arasında neden sonuç ilişkisinin pek önemsenmediği de gözlemlenir (Yüksel, 1995, s. 125). Anlaşılabileceği üzere geleneksel Türk tiyatrosunda Batı tiyatrosunda olduğu gibi bütüncül bir anlatım yoktur. Anlatılmak istenen, parçalara bölünür ve izleyiciye öyle sunulur. Onların bu parçalardan sonuçlar ve anlamlar çıkarması beklenir.

Türk halk tiyatrosunun bir başka önemli özelliği de doğaçlamaya dayalı olmasıdır. Orta oyununda dolayısıyla da geleneksel Türk tiyatrosunda doğaçlama esastır. Oyuncu rolünü ezberlemez, doğaçlama ile kendini ifade eder veya tepkilerini ortaya koyar (Altıkulaç Demirdağ, 2012, s. 38). Buradan rahatlıkla anlaşılmaktadır ki

bu oyun türlerinde metin yoktur. Oyuncular doğaçlama yeteneklerini kullanırlar.

Geleneksel tiyatro, oyun kişisi özellikleri bakımından incelendiğinde tip kullanımının öne çıktığı gözlemlenir. Toplumun çeşitli insan tiplerinden oluştuğu fikriyle böyle bir tercihin yapıldığı söylenebilir. Bu şekilde toplumun bütününün yansıtılması çabasının olduğu ifade edilebilir. Özellikle Karagöz ve orta oyununda çok sayıda tip kullanımının tercih edildiği dikkat çeker ve bu kişilere toplumsal çevrenin tüm renkleri ile sunulması amacıyla yer verildiği görülür (Yüksel, 1995, s. 124). Dolayısıyla Batı tiyatrosundaki karakter nitelikli oyun kişileri yerine geleneksel oyun türlerinde tip özelliği taşıyan kişilerin tercih edildiği gözlemlenir.

İfade edilen özelliklerin yanı sıra geleneksel tiyatronun temel amaçları da ortaya konulmalıdır. Bu çerçevede iki ana gayenin öne çıktığı fark edilir. Geleneksel tiyatro türlerinin temel amaçlarının güldürme ve taşlama olduğu rahatlıkla ifade edilebilir (Ekinci, 2019, s. 123). Her iki amaç da ayrı ayrı ele alınmalıdır. İlk olarak güldürme ele alındığında, Türk halk temâşalarında eğlencenin ortaya çıkması için güldürünün sağlanmasının bir zorunluluk olduğu açıktır. Gülme ile seyircinin hem rahatlayabileceği hem de hoşça vakit geçirebileceği düşüncesi vardır. O yüzden denilebilir ki güldürü, geleneksel Türk tiyatrosunun temel öğelerindendir. Oyuncunun görüntü, mimik ve jestleri ile seyirciyi güldürmeyi amaç edindiği gözlemlenir (Yüksel, 1995, s. 124). Diğer amacın ise taşlama olduğu ifade edilmiştir. Halk temâşasında güldürünün yanında eleştirinin de önemsendiği görülür. Bu eleştirilerin bazen kişilere bazen de kurumlara yönelik olduğu dikkat çeker. Bazı olumsuz fikir, davranış ve uygulamalar bu şekilde seyircinin dikkatine sunulur. Bu noktada şöyle bir çıkarımda bulunulabilir ki, geleneksel tiyatrodaki taşlamalarda eleştirel tutum ön plana çıkar ve bununla seyircinin bazı yönlerden farkındalıklar elde etmesi sağlanmaya çalışılır (Altıkulaç, 2003, s. 26).

Geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili ifade edilenler içinde bazı özellikler bilhassa dikkat çekicidir. Onların Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatronun bazı hususiyetleri ile benzer olduğu fark edilir. Bu aşamada benzerliklerden birkaçına değinilmelidir. İki tiyatro anlayışı da değerlendirildiğinde özellikle şu özelliklerin öne çıktığı görülür. Açık biçim, epizodik yapı ve göstermecî yöntem ortak olarak görülen özelliklerdir (Şener, 1998, s. 216). Bunlara kısaca değinildiğinde, iki tiyatrodaki da kapalı biçimin aksine açık biçimin kullanıldığı görülür. Sahnede gerçekleştirilen ile seyirci arasında katı bir ayrım söz konusu değildir. Oyun ile

seyirci yakınlaştırılır. Bunun yanında iki tiyatro anlayışında da epizodik yapı görülür. Bu da anlatılmak istenenin bütün halinde değil de parçalı olarak ele alındığını gösterir. Dolayısıyla kısa parçalarla bütüne gidilmeye çalışıldığı gözlemlenir. Ayrıca göstermecî yöntem de iki oyun anlayışı arasındaki benzerliklerdendir. Bu çerçevede benzetmecî tiyatrodaki gibi yaşamın aynen yansıtılması gibi bir durumun olmadığı belirtilmelidir. Anlatım ve gösterimlerle ifade edilmek istenenler seyirciye aktarılır.

Epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosu arasındaki diğer bir benzerlik de seyircinin yabancılaştırılmasıdır. Bununla seyircinin, oyunun hiçbir unsuruna duygusal yakınlık içine girmemesi sağlanmaya çalışılır. Dolayısıyla bu tiyatro anlayışlarında, sahne bir yanılısma alanı olarak kurgulanmaz (Gündoğdu, 2017, s. 25). Açıkça görülmektedir ki, Batılı dramatik tiyatrodaki yanılısma ve onun sayesinde ortaya çıkan özdeşleşme, bahsedilen tiyatrolarda yoktur. O tiyatrolarda bunun tersine yanılısma ve özdeşleşme oluşmaması için çeşitli teknik ve araçların kullanıldığı görülür.

İlgili tiyatro anlayışları arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da yok değildir. Özellikle tarihselleştirme ve diyalektik, bu konuda öne çıkan tekniklerdir. Brecht'in Marksizm'den hareketle kullandığı bu tekniklerin geleneksel halk tiyatrosunda olmadığı bir gerçektir. Buradan sanatçının dünya görüşünün farklılık oluşturduğu görülür. Ayrıca farklılık olarak şu da ifade edilmelidir. Epik tiyatrodaki toplumun içindeki problemlerin ortadan kaldırılması gayesi vardır. Brecht tiyatrosunun temel amacının sorunları gösterip onların çözüm yolları ile ilgili bakış açıları geliştirmek olduğu söylenebilir. İşte bu husus epik tiyatronun geleneksel Türk tiyatrosundan ayrı bir yönüdür. Çünkü geleneksel Türk tiyatrosu toplumsal sorunları dile getirse de Alman sanatçının oyun anlayışındaki gibi onların çözüm yollarına değinmez (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 70). Bunun sebebi ise onun odak noktasının toplumsal değişim olmamasıdır. Halk tiyatrosu türleri Brecht'in amaç edindiği tarzda bir toplumsal dönüşümü hedeflemez. Dolayısıyla geleneksel Türk tiyatrosunda toplumu değiştirme çabası söz konusu değildir (Pala, 2009, s. 102).

Bu aşamada iki tiyatro arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların detaylı şekilde belirtilmesi yararlı olacaktır. Aşağıdaki benzerlik ve farklılıklar, araştırmalar esnasında elde edilen bilgilerden ve incelenen metinlerden hareketle varılan çıkarımlardır.

Geleneksel tiyatro ile epik tiyatro arasındaki benzerlikler şunlardır:

1) Göstermecî yöntem: İki tiyatro da göstermecî tiyatro yöntemini kullanır. Bu da göstermektedir ki bu tiyatrolar Aristoteles'ten beri gelen benzetmecî ve yansıtmacı tiyatro anlayışını benimsemezler.

2) Açık biçim: İkisi de açık biçimi kullanır. Yansıtmacı yöntemde kapalı biçim varken göstermecî yöntemin doğal sonucudur açık biçim. Bu biçimde, sahnede bir oyun oynandığı seyirciye belli edilir. Kapalı biçimdeki gibi tiyatro unsurları arasındaki görünmez duvarlar yoktur. Ayrıca oyuncu rol yaptığını seyirciye hissettirir. Seyirci de oyun izlediğinin farkındadır.

3) Epizodik yapı: İki tiyatro anlayışında da parçalı yapı görülür. Dolayısıyla oyunlar, epizot denen kısa bölümlerden oluşur. Konu, parçalara bölünmüş bir şekilde anlatılır. Parçalardan hareketle de bütüne ulaşma düşüncesi vardır.

4) Anti-illüzyonist yapı: Yansıtmacı yöntemde illüzyon söz konusudur. Yani seyircinin oyunla özdeşleşmesi istenir. Ancak hem geleneksel Türk tiyatrosunda hem de epik tiyatrodaki illüzyonist yapının bozumu söz konusudur. Çünkü bu iki türde de seyircinin oyuna dalıp gitmesine izin verilmez. Bu yapı, çeşitli yabancılaştırma unsurları ile özellikle sağlanmaya çalışılır.

5) Yabancılaştırma: İki tiyatro türünde de yabancılaştırma teknikleri ve efektleri kullanılır. Bu teknik ve efektlerle seyirci, hikâyeden kısa süreliğine koparılacak istenir. Bu bazen bir müzikle bazen projeksiyon benzeri bir araçla bazen de başka tekniklerle yapılır. Amaç ise seyircinin oyunun herhangi bir unsuru ile duygusal bağ kurmasını engellemektir.

Aslında bu Doğu tiyatrosunun bir özelliğidir. Geleneksel Türk tiyatrosunda da benzer işleve sahip teknik ve efektler vardır ancak bunlara herhangi bir isimlendirmenin yapılmadığı görülür. Bu teknik ve efektlerin kullanılmasına 'yabancılaştırma' ifadesini kullanan Brecht'tir.

6) Şarkı: Ele alınan tiyatro türlerinde şarkı ve müzik önemlidir. Çokça da kullanılır. Ancak burada bir farklılığın da belirtilmesi gerekir. Geleneksel Türk tiyatrosunda eğlence amaç olduğundan dolayı şarkılar ve müzik sadece eğlence amaçlıdır. Epik tiyatrodaki ise şarkılar genellikle mesaj içerir ve yabancılaştırma gibi farklı işlevleri de yerine getirir.

7) Dekor ve aksesuar: İki tiyatrodada da dekor ve aksesuar kullanımı konusunda benzer anlayış vardır. Az sayıdaki dekor unsuruyla oyun dekoru oluşturulur. Bu yüzden ikisinde de detaylı dekor anlayışı yoktur. Aksesuar konusunda da aynı durum geçerlidir. İki tiyatrodada da oyun kişilerindeki aksesuar kullanımı kısıtlıdır.

8) Oyunsuluk: İkisinde de seyirciye sergilenenin oyun olduğunu hissettirme vardır. Oyun kişileri, tiyatro esnasında izleyiciye oynadıklarını oyun olduğunu belirtecek ifadeler kullanırlar. Ayrıca bazı teknik ve efektler de yine bu işlevde kullanılır.

9) Oyun kişileri tiptir: İki türde de tip özellikli oyun kişileri ağırlıktadır.

10) Seyircinin durumu: Her ikisinde de seyirci aktif durumdadır. Büyülü atmosfere kapılmaz. Duyguları ağır basmaz. Ayrıca yeri geldiğinde oyuna müdahale bile edebilirler. İki türde de bu özelliğe rastlanır. Yansıtmacı oyunlarda ise kesinlikle oyuna müdahale söz konusu değildir.

11) Kıssadan hisse benzeri sonuç çıkarma: İki oyun türünde de bu kullanıma rastlanır. Yalnız geleneksel tiyatrodada bu kullanım kıssadan hisse şeklinde iken epik tiyatrodada ise harekete geçirici nitelikte olabilmektedir.

12) Anlatıcı: Her iki tiyatrodada da anlatıcı vardır. Göstermecî tiyatronun bir sonucu olarak rastlanılır bu oyun kişisine. Anlatıcı, oyunu anlatan ve yönlendiren kişidir. Hem geleneksel Türk tiyatrosunda hem de epik tiyatrodada bu oyun kişinin fazlaca kullanıldığı görülür.

13) Karşıtlık: İki türde de karşıtlıkların kullanıldığı gözlemlenir. Ancak burada küçük bir ayrımı söz konusudur. Geleneksel tiyatrodada güzel-çirkin, zengin-fakir gibi karşıt durumlar kullanılırken epik tiyatrodada ise genellikle toplumsal sınıflarla ve onların özellikleriyle ilgili karşıtlıkların tercih edildiği dikkati çeker.

14) Gevşek yapı: Her iki tiyatro için de geçerlidir. Yansıtmacı tiyatrodaki oyun, oyuncu ve seyirci için var olan katı kurallar bu tiyatrolarda yoktur. Hem geleneksel Türk tiyatrosunda hem de epik tiyatrodada gevşek bir doku söz konusudur.

15) Dil: Dil kullanımı iki tiyatrodada da benzer şekildedir. Hem geleneksel Türk tiyatrosunda hem de epik tiyatrodada toplum içindeki kişilerin özelliklerine ve çevrelerine göre bir dil kullanımı vardır. Her iki tiyatrodada da tip kullanımının yoğun olduğu düşünüldüğünde, dil kullanımını etkileyen en büyük unsurun tip özellikleri

olduğu görülür.

16) Merak duygusunu köreltme: Her iki tiyatrodada da seyircinin merakının giderilmesi vardır. Seyircinin oyunun nasıl devam edeceğiyle ilgili bir merak içine girmesi istenmez. Bu, bazen bir anlatıcı ile bazen de başka tekniklerle yapılır. Amaç seyircinin oyunun nasıl devam edeceğine odaklanmayıp anlatılmak istenene yoğunlaşmasını sağlamaktır.

17) Birden fazla role girme: Hem geleneksel halk tiyatrosunda hem de epik tiyatrodada bir oyuncunun birden fazla role girebildiği gözlemlenir. Bunun özellikle epik tiyatrodada kullanılmasının sebebi ise seyircinin oyuncu rollerine yabancılaştırılmak istenmesidir.

18) Kendini dışarıdan izleme: İki tiyatro türünde de oyuncuların rollerinden çıkabildikleri görülür. Hatta kendileri, oyunu nasıl oynadıklarıyla ilgili değerlendirmeler yaparlar. Tüm bunların sebebi ise yine yabancılaştırmadır. Seyircinin, rol ile duygusal bağ kurmasının bu şekilde önüne geçilmeye çalışılır.

19) Soyutlama: Dramatik tiyatrodada gerçek yaşamın olduğu şekliyle yansıtılması anlayışı vardır. Geleneksel Türk tiyatrosu ve epik tiyatrodada ise bunun aksi bir kullanım söz konusudur. Dekor ve kostüm vb. unsurlar, yaşamın içindeki halleriyle değil de gerçeğini andıracak şekilde kullanılırlar. Seyirci, bunları kendi zihin dünyasında tamamlar ve yorumlamasını ona göre yapar.

20) Duygusallığın kırılması: Epik tiyatrodada ve geleneksel Türk tiyatrosunda seyircinin oyunla Batılı dramatik tiyatrodaki gibi özdeşleşmesi istenmez. Bunun için de duygusallığın önüne geçilir. Duygunun egemen duruma geldiği zaman, bunu ortadan kaldırıcı kullanımlara yer verilir. Böylece seyircinin duygusal olarak oyuna kapılıp gitmesinin önüne geçilir. Bu sayede de izleyici de duyguların değil de akıl ve mantığın ağır basması sağlanmaya çalışılır.

Geleneksel tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farklar ise şunlardır:

1) Seyircide amaçlanan: Geleneksel halk tiyatrosunda en temel amaç, seyircinin eğlenmesidir. Epik tiyatrodada ise izleyiciden olaylar, sorunlar ve düzen üzerine düşünmesi ve çözüme yönelik fikirler üretmesi beklenir.

2) Diyalektik: Bu kavram geleneksel halk temasında yoktur. Epik tiyatrodada

ise Brecht tarafından fazlaca önemsenen bir kavramdır. Olaylarda, durumlarda ve kişilerde bulunan çelişkilerden hareketle toplumsal sorunların kaynağının tespit edilmesi söz konusudur.

3) Projeksiyon ve afiş kullanımı: Epik tiyatrodaki projeksiyon ve afiş sıkça kullanılır. Epik tiyatro için Brecht, bilim çağı tiyatrosu nitelemesinde bulunmuştur. Bu yüzden teknolojik gelişmeleri takip etmiş ve bunu tiyatrosuna uygulamıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunda ise bu çerçevede yazılı tabela ve kumaş kullanımının tercih edildiği görülür.

4)Şarkıların misyonu: Geleneksel halk tiyatrosunda şarkı ve müzik eğlence içindir. Epik tiyatrodaki ise toplumsal sorunlar ve düzen ile ilgili seyirciye mesajlar ileten konumdadır.

5) Bilimin vurgulanması: Geleneksel Türk tiyatrosunda bilimin vurgulanması diye bir durum söz konusu değildir. Epik tiyatrodaki ise bilim önde gelir. Hatta Brecht daha önce ifade edildiği gibi bu tiyatroyu, bilim çağı tiyatrosu olarak kabul eder. Bu yüzden de hem teknolojik gelişmeleri yakından takip eder ve onları tiyatrosunda kullanır hem de oyunlarında bilimin önemini vurgular.

6) Tarihselleştirme: Geleneksel Türk tiyatrosunda böyle bir teknik yoktur. Epik tiyatrodaki ise önemli bir kullanım olarak dikkat çeker. Marksist bir yazar olan Brecht, tarihsel materyalizmden hareketle bu tekniği kullanır. Bu teknikte anlatılmak istenen güncel sorunlar ve durumlar, tarihi ve bilinen olaylar üzerinden anlatılır. Tekniğin detaylandırıldığı kısımda görülecektir ki bu şekilde hem soruna hem de onun değişebilirliğine işaret edilir.

7) Montaj tekniği: Epik tiyatroların en önemli tekniklerinden olan montaj tekniğine geleneksel halk tiyatrosunda rastlanmaz. Bu teknikle kısaca her epizot, kendi içinde bir bütün olarak değerlendirilir. Epizotların arasında da herhangi bir neden sonuç ilişkisinin olmaması sebebiyle, oyun içinde istenildiği gibi yerlerinin değiştirilmesi ve sıralanması mümkündür.

8) Gestus: Geleneksel halk temasında jest ve mimikler kullanılır ancak amaç gestusları ortaya çıkarmak değildir. Epik tiyatrodaki ise gestus oldukça önemlidir. Özellikle oyuncudan oyun kişilerinin toplumsal gestuslarını seyirciye göstermesi beklenir. Bu sayede onların kişiliklerinin, çelişkilerinin ve düşünce yapılarının seyirci tarafından fark edilmesi istenir.

9) Oyunun amacı: Geleneksel halk oyunlarında toplum içindeki sorunlara değinme vardır ancak bu sadece eleştiri boyutundadır. Temel amaç izleyicinin eğlenmesidir. Epik tiyatrodaki ise toplum içindeki sorunlar ifade edilir ve bunların birlik olup değiştirilmesi gerektiği fikri ön plandadır. Kısaca epik tiyatrosunun amacı toplumsal değişimi sağlayabilmektir.

10) Metin ve doğaçlama: Geleneksel Türk tiyatrosunda doğaçlama esastır. Epik tiyatrodaki ise metin söz konusudur.

Görüldüğü gibi iki tiyatro arasında pek çok benzerlik söz konusudur. Oyun yazarları bunu göz önünde bulundurarak geleneksel Türk tiyatrosunun bazı kullanım tarzlarını ve üslubunu epik oyunlarının içine yerleştirmişlerdir.

Eserlerden örnekler vermek, ilgili durumu daha somut hale getirecektir. Bu amaçla bazı epik oyunlardaki kullanımlara göz atmak gerekir. Öncelikle geleneksel etki bakımından *Keşanlı Ali Destanı*'na (1964) bakılmalıdır. Çünkü oyunda geleneksel Türk tiyatrosundan birçok iz bulunur. Takdim kısmından başlayarak bu tarzdaki öğelerin oyunda ustalıkla kullanıldığı gözlemlenir. Örneğin Şerif Abla'nın oyunu sunuşu, Pişekâr'ın orta oyununu başlatması veya bir meddahın öyküsüne başlaması şeklindedir (Anamur, 1989, s. 103). Yine aynı oyunda dikkat çeken bazı kullanımların olduğu görülür. Oyun kişilerinin sözcükleri sıklıkla yanlış telaffuz etmesi ve yer yer yanlış anlamaların olması, geleneksel halk teması ile bağ kurulmasına sebebiyet verir (Gariper, 2005, s. 116).

Haldun Taner, geleneksel tiyatrodan en çok yararlanan sanatçıların başında gelir. *Zilli Zarife* (1966) adlı oyunu, bu konuda dikkat çeken eserlerdendir. Bu oyun, Taner'in epik tiyatro özelliklerinin yanı sıra orta oyunu ve Karagöz'den de yoğun izlerin görüldüğü bir eserdir. Sanatçı, geleneksel Türk oyunlarından bazı anlatım öğelerini, doğrudan doğruya veya uyarlayarak epik öğelerle kaynaştırmıştır. Oyunun dokusu ve kişileri incelendiğinde bu durum belirgin bir şekilde gözlemlenir (Adıyaman, 2012, s. 44).

Sanatçının ilgili konudaki en dikkat çeken eseri ise *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969) adlı oyunudur. Bu oyunda, geleneksel Türk tiyatrosunun pek çok özelliğine rastlanır. Taner'in oyunun üçüncü perdesini ağırlıklı olarak geleneksel Türk tiyatrosuna ayırdığı hemen fark edilir. Oyun kişilerinin adları ve dil kullanımları ayrıca hal ve hareketleri, bu doğrultuda ilk olarak göze çarpan

kullanımlardır. Örneğin oyunda Fasulyeciyan ile Küçük İsmail arasındaki konuşmalar, geleneksel güldürü unsurlarından yararlanıldığını gösterir (Altıkulaç Demirdağ, 2012, s. 35).

Bahsi geçen eserin önemli bir yönü daha vardır. Eserde sanatçı ‘bize has tiyatro’dan bahseder. Burada ifade edilmek istenen geleneksel tiyatro ile modern tiyatro biçimlerini buluşturan yeni bir tiyatro inşa edilmesidir. Haldun Taner, Türk tiyatrosunda böyle bir yolun tercih edilmesini önerir (Altıkulaç Demirdağ, 2012, s. 30). Ancak bir konuya özellikle dikkat çekildiği görülür. O da geleneksel Türk tiyatrosundan uzaklaşılması gerektiğidir. Burada geleneksel temaşaya özgü oynayıştan, sahneleyişten vazgeçilmemesi gerektiği fikri söz konusudur. Bunun da daha oyunun en başında başoyuncunun ağzından dile getirildiği görülür. Giriş bölümünde dile getirilen ulusal tiyatro anlayışının özünde geleneksel tiyatronun büyük öneme sahip olduğu belirtilir (Yüksel, 2013, s. 91).

BAŞOYUNCU:

Eloğlunun yaptıklarına
Özeneceğimize
Maymun misali
İstedik ki
BİZİM temaşa geleneklerimizden kalkıp
Ve de çağdaş tiyatronun verilerini
Hesaba katıp

BİZİM insanlarımızı, konularımızı
BİZİM olan biçimlerle
Jestlerle, mimiklerle
BİZİM rahat ve sıcak
Türkçemizle
Ve de BİZE özgü bir görüşle
Serelim önünüze

Öyle bir tiyatro ki
Buram buram BİZ koksun
Hem de çağa uygun olsun
Bu gece huzurunuzda
Tiyatromuzun cefakâr öncülerinden
Bir grubu canlandıracağız. (Sersem Kocanın Kurnaz

Geleneksel tiyatro özelliklerini eserlerinde kullanan diğer bir sanatçı da Sermet Çağan'dır. Sanatçı, çağdaş sentez peşindedir. O, geleneksel tiyatro kaynakları ile çağın getirdiği tiyatro anlayışlarını kaynaştırma yolunda önemli oyun yazarlarındandır (Nutku, 1971, s. 29).

Turgut Özakman (1930-2013) da halk tiyatrosu özelliklerine oyunlarında çokça yer veren bir sanatçıdır. Geleneksel Türk tiyatrosundan fazlasıyla yararlandığı görülür. Epik oyunlarına bakıldığında bu durumu fark etmek mümkündür.

Oktay Arayıcı'nın (1936-1985) eserlerinde de geleneksel etki hissedilir. Oyunlarında kafiye düşürme, tersten anlama, söz oturtma ve anlamazlıktan gelme gibi türlü söz teknikleri gözlemlenir. Bunlar halk tiyatrosunun dilsel özelliklerindendir (Pekman, 2001, s. 154). Sanatçının bahsi geçen kullanımları, halk dilindeki gerçekliği yakalama adına tercih ettiği söylenebilir.

Arayıcı'nın oyunlarına bakıldığında, özellikle *Rumuz Goncagül* (1981) eserinde geleneksel Türk tiyatrosu kullanımlarına yoğun şekilde yer verildiği dikkat çeker. Bilhassa eserin giriş bölümünün geleneksel yapıda olduğu fark edilir. İnsaf, kızı Gülsün ile oyunu açtıkları tiratta hem Pîşekâr rolündedir hem de meddah anlatımı içerisindedir (Pala, 2009, s. 106). Ayrıca sadece giriş bölümünde değil, oyunun çeşitli yerlerinde de geleneksel tiyatro izlerine rastlamak mümkündür.

Arayıcı ile birlikte Haşmet Zeybek (1948-2013) de bu konuda öne çıkan yazarlardandır. *Düğün ya da Davul* (1972) incelendiğinde oyunda geleneksel tiyatroya ait pek çok ize rastlanır.

Görülüyor ki sanatçılar, epik eserlerini oluştururken geleneksel tiyatrodan da yararlanmışlardır. Özellikle iki tiyatro arasında benzerliklerin olduğu noktalarda geleneksel anlatım, üslup ve tekniklerinden faydalandığı dikkat çeker. Böylece oyun yazarları, geleneksel Türk tiyatrosunu, modern tiyatro biçimleri ile buluşturmayı amaçlamışlardır.

Sanatçıların tavrı böyleyken seyircinin bunu nasıl karşıladığı da önemli bir husustur. Bu konuda iki tiyatro anlayışının benzerliğinin yine önemli rol oynadığı görülür. Türk izleyicisi, epik tiyatro biçimine yabancılık çekmez. Çünkü geleneksel tiyatro ile epik tiyatronun çeşitli yönlerden yakınlığı, halk tiyatrosuna alışkın izleyicinin epik tiyatroya ilgi duymasına zemin hazırlar (Dinç, 2021, s. 107).

Bahsedilen konu dâhilinde şu husus da ifade edilmeden geçilmemelidir. Türk epik oyunlarında geleneksel tiyatronun etkisine şaşırılmaması gerekir. Çünkü Brecht de tiyatrosunu meydana getirirken halk tiyatrosundan faydalanmıştır. Epik tiyatro, seyirlik halk oyunlarından, sözsüz oyunlardan ve Wedeking tarzı panayır oyunlarından beslenir (Kesling, 1985, s. 76). Dolayısıyla epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosu arasındaki ilişkiye bu açıdan da bakılabilir.

2.2.3. Ulusal Tiyatroyu Kurma Düşüncesi

Batılı dram yapısının Türk tiyatrosunda baskın hale gelmesinin ardından ulusallaşma ve öze dönüş hep özlemi çekilen bir durumdur. Özellikle cumhuriyet dönemi ile birlikte bu arzu, daha da şiddetlidir. Bu dönemde yapılan değişikliklerin bağımsızlık fikri taşınması ve öz değerleri esas alması, kültürel alanda da etkili olmuştur. Özellikle tiyatro dalında o güne dek tartışılan ulusal tiyatro fikrinin, böylece daha da yoğunlaştığı görülür. Bunun gerçekleştirilmesi ile Türk tiyatrosunun kendi kimliğini bulabileceği ve bağımsızlığını sağlayabileceği düşünülür (Pekman, 2001, s. 27).

Elbette böyle bir amacın olması, geleneksel tiyatro anlayışına dönüş olarak algılanmamalıdır. Burada önüne geçilmek istenen durum, Batılı tiyatronun esiri olmaktır. Taklit ve öykünme ile gerçekleştirilen tiyatronun kimseye bir faydasının olmayacağı düşünülür. Türk tiyatrosunda asıl arzu edilen ise budur. Kendi köklerini unutmadan, çağdaşı da yakalayabilen bir tiyatro hayal edilir. Bu amaçla bazı sanatçıların çeşitli hamleler gerçekleştirdikleri bir gerçektir.

Batı sanatıyla geleneksel Türk tiyatrosunu buluşturan ilk modern oyun yazarı Musahipzade Celal'dir (Yüksel, 1995, s. 126). Musahipzade Celal (1868-1959) ve Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967) ilgili konuda öne çıkan sanatçılardır. Bu sanatçılar, bazı oyunlarında ulusal tiyatroyu oluşturma çabası içinde oldukları görülür. Ancak ilgili eserler incelendiğinde geleneksel türlerden Karagöz, orta oyunu ve meddahlığın kişi, konu ve diğer unsurlar yönünden yüzeysel olarak örnek alınması, amacın gerçekleştirilememesine sebep olur ve denemeden öteye geçemezler (Pekman, 2001, s. 35).

Bu dönemde Türk tiyatrosunda Brecht tarzı oyun biçiminin görülmeye başlanması, önemli bir gelişme olarak dikkat çeker. Bunun sonucunda Bertolt Brecht'in ortaya koyduğu oyun anlayışı ile geleneksel Türk tiyatrosu arasında bazı

ortak yönler tespit edilir. Özellikle açık biçim ve göstermecî teknik başta olmak üzere geleneksel halk teması ile epik tiyatronun bazı benzerliklere sahip olduklarının üzerinde durulur (Erkoç, 2002, s. 16).

Daha önce ifade edildiği üzere iki tiyatro arasında birçok yönden benzerlikler olduğu dikkati çeker. Bu benzerlikleri bazı sanatçılar fırsat olarak görürler. Epik tiyatronun Batı'da yeni bir tiyatro anlayışı ortaya çıkardığının farkına varan Türk oyun yazarları, iki tiyatro anlayışının birleştirilmesi ile hem çağın yakalanabileceğini hem de milli benlikten çıkan geleneksel tiyatronun yok olmasının engellenebileceğini düşünürler. Belirtilen amaçlarla epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosunu kaynaştırma çabalarının ortaya çıktığı görülür (Polat, 2019, s. 84). Oyun yazarları, bu anlayışla hareket ederler. İki tiyatro anlayışını birleştirme fikri ile çeşitli oyunlar yazarlar. Epik tiyatronun ve geleneksel Türk tiyatrosunun bazı özelliklerini de eserlerine yerleştirirler.

Bahsedilen anlayıştaki eserlere Türk tiyatrosunda belli bir dönem içinde sıklıkla rastlanır. Özellikle 1960 ve 1970'lerde hissedilen Brecht etkisiyle geleneksel tiyatro ile epik tiyatronun harmanlandığı eserlerin yazıldığı ve oynandığı görülür (Polat, 2019, s. 87). Bu dönemde önemli oyunlar kaleme alınmıştır. Özellikle bazı sanatçıların ilgili tiyatro anlayışıyla eser yazmada öne çıktığı gözlemlenir. Haldun Taner, Sermet Çağan ve Vasıf Öngören'in epik tiyatro unsurlarını, geleneksel halk tiyatrosu ile kaynaştırarak 'bize özgü' bir tarz ortaya çıkardıkları dikkat çeker (Baran, 2022, s. 523). Burada 'bize özgü' ifadesi oldukça önemlidir. Çünkü ortaya çıkan oyunlar, adeta bir karışım mahiyetindedir. Ne tam anlamıyla epik ne de bütünüyle gelenekseldirler. Dolayısıyla Türk oyun yazarlarının epik anlayışı, Brecht'inkinden biraz farklıdır. Yazılan epik oyunlarda geleneksel Türk tiyatrosundan büyük izler olduğu hemen fark edilir (Doğan, 2009, s. 421). Sanatçıların Brecht'ten ve epik tiyatrodan yararlanarak ulusal bir tiyatro oluşturma gayesi ile bahsedilen özelliklere sahip eserleri kaleme aldıkları gözlemlenir.

2.2.4. Türkiye'de Epik Tiyatro

1960'lı yıllar Türk tiyatrosu için oldukça önemlidir. Birçok yönden önemli olan bu dönem, yeni tiyatro imkânlarının da denenmesi yönünden öne çıkar. Çünkü bu yıllarda yeni biçimsel arayışların ve denemelerin çokça yapıldığı gözlemlenir (Göktaş, 1995, s. 41). Bazı sanatçıların bu yönde gayretler içine girdikleri ve yenilik

peşinde koştukları söylenebilir. Onların Batılı dramatik tiyatrolar dışında, farklı oyun şekillerinin araştırması içinde oldukları görülür.

Bu çabaların sonucunda Türk tiyatrosunda yeni tiyatro anlayışları görülmeye başlanır. Özellikle 1960'lı yılların sonu ve 70'li yılların başında Brecht'in epik tiyatrosundan ve uyumsuz tiyatrodan etkilenerek oyun yazan sanatçıların olduğu dikkat çeker (Eren, 2010, s. 5). Böylelikle Türk tiyatrosu için yeni olan bu oyun anlayışlarının daha çok tercih edilmeye başlandığı bir gerçektir.

Bahsedilen yeni tiyatrolardan epik tiyatronun daha çok yankı uyandırdığı söylenebilir. Çünkü zamanın koşullarına bakıldığında, buna uygun bir ortamın söz konusu olduğu görülür. O dönemde toplumsal sorunlar, sanatçıların en çok ele aldığı konulardır. 1960 ve 1970'li yıllarda toplumsal problemlere odaklı tiyatroların fazlalaşması, epik tiyatrodan etkilenmeyi de beraberinde getirir (Ulutaş, 2016, s. 557). Çünkü daha önce ifade edildiği gibi Brecht tiyatrosu toplum sorunlarına duyarlı bir tiyatrodur. Daha da önemlisi, yeni bir oyun anlayışı sunar. Yenilik peşinde koşan bazı sanatçılar, bu sebeplerle Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatroya sıcak bakarlar.

Bu noktada siyasi yapıdan da bahsedilmelidir. 1961 Anayasası'nın daha özgürlükçü bir anlayışta olması epik tiyatronun yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu anayasa ile sanatçılar politik bir tiyatro olan epik tiyatro biçiminde oyunlar yazabilmişlerdir.

Bir de epik tiyatronun geleneksel tiyatroya benzemesi, sanatçılarda büyük ilgi uyandırır. Çünkü o dönemde, daha önce bahsedilen ulusal tiyatroyu oluşturma düşüncesi vardır. Bazı sanatçılarda bunun Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatro ile sağlanabileceği fikri belirir. Bu şekilde geleneksel olanla çağdaşı birleştiren bir ulusal tiyatronun kurulabileceğine inanç artar. Bunun sonucunda geleneksel tiyatroya çağdaş dokunuşlar yapan ve epik tiyatrodan faydalanan oyunlar görülmeye başlanır (Pala, 2009, s. 97). Zaman içinde bu tarz oyunların arttığı dikkat çeker. Böylece geleneksel Türk tiyatrosundan faydalanan, epik tiyatroya benzer, çağdaş eserlerin yazıldığı ve oynandığı görülür (Buttanrı, 2011, s. 30).

Bu konuda bazı oyun yazarlarının öne çıktığı dikkat çeker. Onların Brecht'in anlayışına yakın eserler verdiği gözlemlenir. Onun tiyatro anlayışını benimseyen sanatçıların başında Haldun Taner (1915-1986) gelir. Onu Turhan Selçuk (1922-2010), Sermet Çağan (1929-1970), Oktay Arayıcı (1936-1985) ve Yılmaz Onay

(1937-2018) gibi yazarlar takip eder (İri, 2017, s. 137). Araştırmalar neticesinde bahsedilen sanatçıların dışında Turgut Özakman (1930-2013), Vasıf Öngören (1938-1984), Dinçer Sümer (1938-2019), Haşmet Zeybek (1948-2013), Başar Sabuncu (1943-2015) ve Yılmaz Erdoğan'ın (1967-) da Brecht'ten etkilendikleri görülür.

İlgili hususta öne çıkan ilk sanatçı Haldun Taner'dir. Öncelikle onun Türk tiyatrosundaki önemine değinilmelidir. Taner, Türk tiyatrosunun şekillenmesinde büyük öneme sahiptir. Sanatçının arayış halinde olması ve yeni tarzları denemekten kaçınmaması, bunu sağlayan etkenlerin başında gelir. Bunun da diğer sanatçıları etkilediği gibi Türk tiyatrosuna da yön verdiği gözlemlenir. O halde denilebilir ki Taner, cumhuriyet dönemindeki Türk tiyatrosuna yeni arayışlar ve tarzlar getirmiş bir oyun yazarıdır (Gariper, 2005, s. 89).

Haldun Taner önce benzetmeci türde oyunlar yazar, ancak daha sonra tiyatro anlayışını değiştirir. 1960'lı yılların başından itibaren, benzetmeci türde oyunlar yazmaktan vazgeçen Taner, yabancılaştırmaya dayalı epik tiyatro anlayışına yönelir (Pekman, 2012, s. 17). Bu yönelim, Taner'in oyun yazarlığında yeni bir evre olarak değerlendirilir. Bu evrede sanatçı önemli oyunlara imza atar. 1964'te *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan ikinci evrede *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964), *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969) ve *Ayıışığında Şamata* (1977) gibi önemli oyunların yazıldığı görülür (Yüksel, 2013, s. 27).

Taner'in oyunları incelendiğinde bahsedilen oyunları sadece epik tiyatrodan hareketle yazmadığı fark edilir. Onun geleneksel Türk tiyatrosundan da yararlandığı hemen dikkati çeker. Yazar bunu belirli bir amaç doğrultusunda, bilinçli olarak yapar. Brecht'in epik tiyatro anlayışı ile geleneksel Türk tiyatrosunu kaynaştırarak biçim ve içerik yönünden yeni bir anlayışı tiyatro dünyasına bir seçenek olarak sunar (Özsoysal, 2012, s. 41). Taner, bazı oyunlarını özellikle bu düşünce ile yazdığını kendi ağzıyla da belirtir. O, *Zilli Zarife*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi*'ni bu anlayışla yazdığını ifade etmiştir (Ertop, 1970, s. 11).

Sanatçının epik tiyatro ile geleneksel Türk temaşasını kaynaştırma çabalarının altında ise ulusal tiyatroyu oluşturma fikri vardır. Taner, yazdığı oyunlarda bu konuda fazlasıyla yankı uyandırır. O, Türk tiyatrosuna yeni bir bakış açısı kazandırır. Böylece Tanzimat'tan beri tartışılan ulusal tiyatro sorununa, özgün bir açılım

getirmiş ve Türk oyun yazarlığına yeni bir kulvar açmıştır (Pekman, 2012, s. 17).

Belirtilen etkiyi oluşturan ilk eser *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Bu eser hem Taner'in hem de Türk tiyatrosunun ilk epik oyunudur (Doğan, 2009, s. 415). *Keşanlı Ali Destanı*, Türk tiyatrosunda büyük ses getirir. İlk kez 31 Mart 1964'te sahnelenen oyun, yoğun ilgi görür ve Türk tiyatro tarihinde önemli bir tiyatro olayı olarak nitelendirilir (Yüksel, 2013, s. 57). Üstelik sadece yurt içinde değil yurt dışında da yankı uyandırır. Eser Batı dillerine çevrilir. Yurt dışında birçok kez oynanır ve çok da beğenilir (Gariper, 2005, s. 94).

Haldun Taner'in epik tiyatro şeklindeki bu oyununda geleneksel tiyatrodan da yararlandığı gözlemlenir. *Keşanlı Ali Destanı* epik tiyatro anlayışının geleneksel tiyatro özellikleri ile birleştiği bir oyundur (Kulluk, 2010, s. 123). Sanatçının, eserin bazı yerlerinde geleneksel Türk tiyatrosundan bazı öğeleri kullandığı dikkat çeker.

Eserin konusu irdelendiğinde, epik tiyatronun toplum sorunlarına odaklı yaklaşımının izleri görülür. Oyunda gecekondu mahallesinden yola çıkılarak toplum yaşantısına yönelik bazı durumların ve problemlerin öne çıkarıldığı göze çarpar. Gecekondu yaşamı üzerinden sosyal hayatta görülen toplumsal, politik ve ekonomik açmazlar dile getirilir (Gariper, 2005, s. 112).

Sanatçının epik tiyatro şeklindeki bir başka eseri de *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'dır. Geleneksel Türk tiyatrosundan bu eserde de fazlasıyla yararlanıldığı görülür. Oyunun konusuna bakıldığında ise epik tiyatronun etkisinin olduğu hemen fark edilir. Oyunda bireysel sorunlardan çok toplumun ve politik entrikaların koşullandırması sonucu ortaya çıkan olumsuz davranış şekilleri ön plandadır (Özsoysal, 2012, s. 42). Gözü açık ve işini bir şekilde halleden Efruz'un aksine Vicdani itaatkâr kişiliktir. Devletin ve yöneticilerin her yaptığını sorgusuz kabul eder. Ancak böyle bir kişilikte olmasına rağmen itaat ettiği yapılardan ve kişilerden zarar gören yine kendisi olur. Onun aksine Efruz'un ise insanları ve kurumları kullandığı belirtilir. Onun her durumdan faydalanan ve menfaati önde tutan bir kişilikte olduğu görülür.

Taner'in bir diğer önemli eseri de *Eşeğin Gölgesi*'dir. Oyunda toplumsal eleştirinin ironik bir şekilde yapıldığı dikkat çeker (Altıkulaç Demirdağ, 2013, s. 15). Yazar, masal öğelerinden de yararlanarak güncel sorunlara ait bazı yergilerde bulunur. Sorunlar ve onları ortaya çıkaran düzenin öne çıkarılmaya çalışıldığı dikkat

çeker. Oyun, adeta masalsı ortam içinde oluşturulmuş bir düzen taşlamasıdır (Yüksel, 2013, s. 80).

Bu eserde kendisinin de ifade ettiği gibi geleneksel tiyatro öğelerinin kullanıldığı gözlemlenir. Yazar, geleneksel tiyatroya ait bazı unsurları epik tiyatroya taşımıştır (Bayrak, 2012, s. 20).

Zilli Zarife, Haldun Taner'in bir diğer epik oyunudur. Hatta eserde buna yönelik ifadeler de rastlanır. Eserin epik özelliklerine yönelik bazı mizahi göndermelerin olduğu dikkat çeker (Yüksel, 2013, s. 88). Yazarın bunu, seyircinin ve okuyucunun oyuna yabancılaşması için yaptığı açıktır.

Eserde epik tiyatronun yanında geleneksel tiyatronun da baskın olduğu görülür. Sanatçı bu oyununda geleneksel oyun anlayışından fazlasıyla yararlanmış. Şöyle denilebilir ki, *Zilli Zarife*, orta oyunu ve Karagöz özelliklerinin en yoğun kullanıldığı oyundur (Yüksel, 2013, s. 88).

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı eserinde ise sanatçının farklı tercihler içinde olduğu dikkat çeker. Oyunda üç farklı tiyatro anlayışının izlerine rastlanır. Teknik olarak eserde hem geleneksel hem klasik Batılı dramatik tiyatro hem de epik öğelerin bir sarmal oluşturduğu gözlemlenir (Altıkulaç Demirdağ, 2012, s. 31). Ancak oyun incelendiğinde, epik tiyatro özelliklerinin daha baskın bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Eserde özellikle oyun içinde oyun yönteminin epik ve göstermeci tiyatro anlayışları doğrultusunda kullanıldığı dikkat çeker. Ayrıca eserin oyunculara da beş ayrı kişilik canlandırma olanağı tanınması da önem arz eden başka bir durumdur (Yüksel, 2013, s. 96). Epik tiyatroya ait bu gibi özelliklere rastlanılmasından dolayı eser, epik olarak değerlendirilmiştir.

Eserin Türk tiyatrosu açısından önemli bir yönü vardır. Daha önce ifade edilen oyunun üç farklı tiyatroyu yansıtması özelliği, Türk tiyatrosunun tarihi açısından oldukça önemlidir. Oyun, Türk tiyatrosunun üç evresini, geçirmiş olduğu aşamaları ve kimlik arayışını dile getirmesi yönüyle dikkate değerdir (Oral, 1986, s. 10).

Haldun Taner'in son epik oyunu ise *Ayışığında Şamata*'dır. Eser, sanatçının 'Ayışığında Çalışkur' adlı hikâyesinin tiyatro uyarlamasıdır (Özsoysal, 2012, s. 56). Oyun ilginç bir kurguya sahiptir. Birinci perdedeki olayların gelişimi ve kişilerin durumu, ikinci perdede bambaşka şekilde yeniden ele alınır. Sanatçının bu ilginç

kurgusunu epik ögelerle donattığı gözlemlenir.

Brecht'in epik tiyatro anlayışından etkilenen oyun yazarlarından biri de Turhan Selçuk'tur. Onun da Brecht tiyatrosunu geleneksel tiyatro ile kaynaştırarak kullanma davranışı içinde olduğu görülür. İlk olarak çizgi roman biçiminde ortaya konan, daha sonra tiyatroya uyarlanan *Abdülcanbaz*'da bu durum açık bir şekilde gözlemlenir. *Abdülcanbaz*, epik tiyatro ile geleneksel tiyatronun ortak paydada bulunduğu bir oyundur. Sanatçının, eserinde bir senteze varma düşüncesinde olduğu rahatlıkla fark edilir (İri, 2020, s. 245).

Brecht'in anlayışı çerçevesinde oyun yazan diğer bir sanatçı da Sermet Çağan'dır. Onun, eserlerinde epik tiyatro anlayışından faydalanan bir sanatçı olduğu dikkat çeker (Doğan, 2009, s. 421). Çağan'ın eserleri incelendiğinde bu durum açık bir şekilde görülür. Hem *Ayak Bacak Fabrikası* (1964) hem de *Savaş Oyunu*'nda (1965) epik tiyatronun bazı özelliklerinin kullanıldığı hemen fark edilir (Polat, 2019, s. 82).

Ayak Bacak Fabrikası, sanatçının en fazla öne çıkan oyunudur. Eser, çeşitli biçimsel kullanımlarıyla epik özellikler taşır. Hatta Türkiye'de epik tiyatronun ilk örneklerindendir (Dinç, 2021, s. 76).

Eser epik tiyatronun başarılı bir örneği olmasının yanında, önemli toplumsal sorunlara değinmesi yönünden de dikkat çekicidir. Onların, kırsal kesimlerden hareketle ifade edildiği görülür. O yörelerde yaşayan insanların sefalet içinde olması ve dini inançlarının istismar edilmesi, en çok öne çıkartılan problemlerdir (Baran, 2022, s. 510). Bu sorunların yanı sıra eserin bütününe bakıldığında ise düzen ile ilgili bazı noktalara da temas edildiği fark edilir. Kapitalist sistemin bazı yönlerine dikkat çekilmesi, feodal yapının kalıntılarına vurgu yapılması ve yabancı sermaye ile yerli işbirlikçilerin devletle ortaklık kurarak halkı sömürmesi bu çerçevede değerlendirilmesi gereken hususlardır (Belkıs, 2019, s. 158).

Sanatçının bir diğer epik oyunu da *Savaş Oyunu* eseridir. İsminden de anlaşılacağı üzere oyun, savaşlar üzerinedir. Savaşın insanlık üzerindeki etkilerini inceleyen eser, epizot diye ifade edilen kısa bölümlerden oluşur (Polat, 2019, s. 83).

Turgut Özakman da epik oyunları ile dikkat çeken sanatçılardandır. *Sarıpınar 1914* (1968), *Fehim Paşa Konağı* (1980), *Resimli Osmanlı Tarihi* (1983) ve *Bir Şehnaz Oyun* (1983) göstermecî tarzda yazılmış epik eserlerdir. Ancak hemen

söylenmelidir ki sanatçı, geleneksel Türk tiyatrosundan fazlasıyla faydalanmıştır. Hatta bunun bazen epik tiyatronun önüne geçebilecek yoğunlukta olduğu bile söylenebilir. Ancak sanatçının ifade edilen eserlerinin yapılan incelemeler sonucunda daha çok epik tiyatro özellikleri taşıdıkları tespit edilmiştir.

Resimli Osmanlı Tarihi ve Fehim Paşa Konağı, sanatçının Osmanlı'nın son dönemlerini konu aldığı oyunlardır. Bu oyunlarda özgürlük, anayasa ve darbe gibi kavramlara dikkat çekildiği fark edilir. Toplum yaşayışı içinde bu yönlerden sıkıntılar olduğunu hissettiren sanatçı, tarihselleştirme tekniği ile geçmişteki zaman dilimleri üzerinden bu mevzulara değinir.

İçerik yönünden birbirine benzer konuların ele alındığı bu oyunların, biçim özellikleri de birbirine yakındır. İki oyunda da geleneksel tiyatrodan fazlasıyla istifade edildiği görülür. Bu oyunlar için şu rahatlıkla söylenebilir ki, iki eser de geleneksel Türk tiyatrosunun uzantısında çağdaş sentezin sağlandığı oyunlardır (Nutku, 2009, s. 29). Sanatçının geleneksel tiyatro ile epik tiyatroyu kaynaştırma çabasında olduğu rahatlıkla hissedilir.

Özakman'ın epik tiyatro biçimindeki diğer eseri de *Bir Şehnaz Oyun*'dur. Sanatçı anlatacaklarını yine tarihi bir dönem üzerinden dile getirir. Esere biçim yönünden bakıldığında ise bahsedilen diğer oyunlarla benzer bir yapının olduğu gözlemlenir.

Bir Şehnaz Oyun'da güldürünün de ön planda olduğu dikkati çeker. Hatta bunun zaman zaman anlatılanların önüne geçtiği bile görülür. Eserde düşündürücü özellikler yer yer yoğun güldürünün gerisinde kalır. Bu da oyunun çok eğlendiren, az düşündüren bir yapıda olması sonucunu doğurur (Yüksel, 1992, s. 140). Aslında bu durum, epik tiyatro açısından istenmeyen bir özelliktir. Sanatçının diğer oyunlarında da görülen bu özelliğin, eserlerin epik yönüne zarar verdiği açıktır.

Turgut Özakman'ın tarihselleştirme tekniğini kullanarak yazdığı epik oyunlardan birisi de *Sarıpınar 1914*'tür. Eser, Osmanlı'nın son zamanlarında, gerçekleştiği ortaya atılan bir deprem olayını ele alır. Bu deprem üzerinden de devleti yönetenlerin beceriksizliğinden ve sorumsuzluğundan bahsedilir (Sokullu, 1979, s. 211).

Epik tiyatro türünde yazan diğer bir sanatçı da Oktay Arayıcı'dır. Üç oyununu da bu anlayışla kaleme aldığı görülür. *Nafile Dünya* (1971), *Bir Ölümün*

Toplumsal Anatomisi (1978) ve *Rumuz Goncagül* (1981) eserleri epik tiyatro şeklindedir. Özellikle *Nafile Dünya* ve *Rumuz Goncagül* incelendiğinde sanatçının geleneksel tiyatrodan da yararlandığı fark edilir. Arayıcı'nın, ulusal tiyatro oluşturulması çerçevesinde oyunlarında geleneksel tiyatronun bazı özelliklerini kullandığı dikkat çeker. Bunları epik tiyatronun hususiyetleri ile birleştirdiği gözlemlenir (Pala, 2009, s. 97). Bundan dolayı sanatçının eserlerinde hem epik hem de geleneksel tiyatrodan izler görülür.

Arayıcı'nın eserlerinde topluma yönelik bir amacının olduğu hemen fark edilir. Onun, oyunlarını toplumu bilinçlendirerek değiştirme fikri ile kaleme aldığı açıktır (Altıkulaç, 2003, s. 134). Buna sebep olarak ise savunduğu dünya görüşü gösterilebilir. Çünkü o eserlerini oluştururken Marksist dünya görüşünün düşünce yapısından hareket etmiştir (Yalçın, 2013, s. 148).

Sanatçının ilk dikkat çeken eseri *Nafile Dünya*'dır. Eserde diyalektik tavrın, müzikli söyleyişin, epizodik yapının, toplumsal sorunların ve düzene vurgunun öne çıktığı görülür. İfade edilen bu gibi özellikler, eserin epik olduğunu ortaya koyar.

Oktay Arayıcı'nın bir başka eseri de *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'dir. Sanatçı eserini her ne kadar tragedya olarak nitelese de oyun epik özellikler gösterir. Oyunda öykünün gelişmişliği gibi bazı kullanımların eseri Brecht'e yaklaştırdığı görülür (Yalçın, 2013, s. 159). Eserin parçalı yapıda olması ve ses kayıt cihazı gibi teknolojik araçların kullanılması da eserin epik tiyatro olduğunu düşündürür.

Rumuz Goncagül de Arayıcı'nın önem arz eden oyunlarından biridir. Bu eser, müziğin de fazlaca kullanıldığı epik bir oyundur (Dinç, 2021, s. 84). Eserde birçok epik özelliğin kullanıldığı görülür. Ancak bu özelliklerin yanında geleneksel Türk tiyatrosuna ait bazı kullanımların da oyuna iliştirildiği dikkat çeker.

Yılmaz Onay da Türk tiyatrosunda Brecht anlayışını uygulayan yazarlardandır. Hatta onun, Türkiye'de genellikle Haldun Taner ve Vasıf Öngören'in ardından Brecht'ye yaklaşımları benimseyen diğer önemli sanatçılar arasında sayıldığı da daha önce ifade edilmiştir. Dolayısıyla Onay'ın, Brecht anlayışının Türk tiyatrosunda gelişim göstermesinde mühim bir yerinin olduğunu söylemek güç değildir.

Sanatçı, epik tiyatroya ve Brecht'e oldukça önem veren biridir. Bu durum oyunlarının yanı sıra Brecht'in eserlerinin Türkçeye çevrilmesinde önemli rol

oynamasından da rahatça anlaşılabilir. Tüm bunların ışığında denilebilir ki, Yılmaz Onay epik tiyatrodan etkilenmiş ve *Arafta Kalanlar* (1985) eserini bu tiyatro anlayışı doğrultusunda yazmıştır.

Epik tiyatroları ile öne çıkan bir diğer oyun yazarı ise Vasıf Öngören'dir. O, Türk tiyatrosunda epik oyun anlayışının en önemli yapı taşlarından biridir (Polat, 2019, s. 99). Önemli epik oyunlara imza atmıştır. *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969), *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974) ve *Zengin Mutfağı* (1977) gibi Türk tiyatrosu için mühim eserleri o kaleme almıştır.

Sanatçının, epik tiyatro konusunda önemli çalışmalara imza atmasının bir nedeni de bu oyun anlayışını yerinde öğrenmesidir. Öngören, dört sene süresince Brecht'in tiyatrosu olan Berliner Ensemble'de Manfred Wekwerth'in rejisi çalışmalarını seyretmiştir. Bu da Öngören'in epik tiyatroyu kaynağından öğrendiğini gösterir (Göktaş, 2004, s. 9). Böylece sanatçı epik tiyatronun birçok özelliğine ve inceliğine hâkim duruma gelir. Öğrendiklerini de uygulamaya koyulur. Vasıf Öngören, Brecht tiyatrosundan öğrendiği oyun anlayışını Türk tiyatrosuna uygulamada başarılı olmuştur (Adıyaman, 2011, s. 2).

Sanatçının epik tiyatro alanındaki çalışmalara sadece oyunları ile değil başka yönlerden de destek verdiği görülür. Şöyle ki Öngören, epik biçimde yazdığı oyunlarının yanı sıra Brecht'in bazı oyunlarını da sahneye koyar. Bu şekilde epik tiyatronun Türk seyircisi tarafından anlaşılmasına katkı sağladığı söylenebilir (İri, 2017, s. 132). Sahneye koyduğu oyunlar ve sahneleri şunlardır. Öngören, *Adam Adamdır*'ı 1971'de Ankara Birliği Sahnesi'nde oynatır. *Faşizmin Korku ve Sefaleti*'ni ve *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nı ise 1976'da İstanbul'daki Birlik Sahnesi'nde seyirciye sunar (İri, 2020, s. 194).

Öngören, toplumsal durumu da gözler önüne sermek için epik tiyatroyu kullanır. Eserlerine bakıldığında toplum yaşamışındaki bazı hususlara temas ettiği görülür. Türlü yönlerden Türk toplumunun halini ortaya koyma gayretinde olduğu gözlemlenir. Kısaca o, Brecht tiyatrosunun şekilsel özellikleri ile Türk insanının toplumsal, ekonomik ve politik durumunu buluşturmayı amaç edinmiş bir yazardır (Örnek, 2012, s. 5).

Bu özellikleri ile öne çıkan sanatçının ilk dikkate değer eseri *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Öngören'in eseri, Brecht'in tiyatro anlayışı doğrultusunda kaleme

aldığı görülür. 1966-1968 yılları arasında yazılan oyun, hem içerik hem de biçim yönünden Brecht yönteminin başarıyla uygulandığı bir eserdir (İri, 2017, s. 132). Dolayısıyla epik tiyatro denince Türk tiyatrosundan ilk akla gelen eserlerden biri durumundadır.

Asiye Nasıl Kurtulur ile Öngören büyük yankı uyandırır. 1969'da Birlik Sahnesi'nde yazıp yönettiği bu oyun ile büyük ses getirir. Mecliste, Senato'da, radyo ve televizyonlarda eseri, tartışmalara konu olur (Göktaş, 2004, s. 13). Dolayısıyla sanatçının bu eseri ülke genelinde ses getirir.

Eserde ele alınanlara bakıldığında, eserin epik tiyatroda olduğu gibi bir düzen sorgulamasında bulunduğu görülür. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu, bozuk bir düzenin bulunduğunu ve o düzenin de çeşitli olumsuzluklara sebep olduğunu ortaya koyma çabasıdır. Bu yüzden oyunda sömüren-sömürülen ilişkisinin olduğunu, sermayeye dayalı düzenin kökten değişmesi gerektiğinin altı çizilir. Sanatçı bunları epik tiyatro anlayışıyla ele almıştır (Özsoysal, 2005, s. 69).

Sanatçının bir diğer eseri ise *Oyun Nasıl Oynanmalı*'dir. Bu oyun da tıpkı *Asiye Nasıl Kurtulur* gibi epik tiyatro şeklinde yazılmıştır (Yalçın, 2013, s. 138). Yarışma şeklinde kurgulanan oyunda epik tiyatronun birçok özelliğine rastlanır.

Öngören'in bu eserinde de yine toplumsal düzene dikkat çekmek istediği görülür. Sanatçı, Türk toplumundaki mağduriyet yaşayanlarla, bu mağduriyetleri oluşturanların arasındaki çatışmayı gözler önüne serme niyetindedir. Bu amaç doğrultusunda eserinde ezen-ezilen, sömüren-sömürülen arasındaki karşıtlıkları ortaya koyma isteğinin olduğu dikkat çeker (Öztürk, 2012, s. 1).

Zengin Mutfağı, Vasıf Öngören'in bir başka önemli oyunudur. Eser, epik türde yazılmıştır ancak önemli bir özelliği daha vardır. O da oyunun müziksiz oluşudur (Dinç, 2021, s. 83). Sanatçının diğer eserlerine de bakıldığında şöyle bir tespitte bulunulabilir. Vasıf Öngören, epik eserlerinde müzik kullanımına çok az yer verir. Müziği sadece *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununun perde sonlarında kullanmıştır.

Eserin konusu incelendiğinde ise işçilik ve onun sorunlarına değinildiği görülür. Bunun da 1970 askeri muhtırası dönemi üzerinden anlatıldığına şahit olunur. Yazarın bu tercihle darbelere de dikkat çektiği hissedilir.

Türk tiyatrosunda epik tiyatro anlayışı ile ilgili değinilecek diğer bir sanatçı ise Dinçer Sümer'dir. Sanatçı, toplumsal konulara eğilen bir yazardır. Özellikle son

dönem eserlerinde toplumsal ve siyasi konulara daha da ağırlık verdiği görülür (Bicerik, 2019, s. 230). Sümer'in tek epik oyunu olan *Ali Ayşe'yi Seviyo* (1971), bunun bir yansımasıdır. 1971 yılında yazılan oyunda, Türk milletinin cinsellik ve cinsel kimlik konularında birtakım yanlışlıklar içinde olduğuna değinilir. Bunun da önemli bir toplumsal sorun olduğu vurgulanıp bir an önce düzeltilmesi gerektiğinin altı çizilir.

Epik eserler konusunda bahsedilmesi gereken bir diğer sanatçı da Haşmet Zeybek'tir. O, epik tiyatroyu Türkiye'de uygulayan sanatçılardan olup köy seyirlik oyunları ile Brecht'in tiyatro anlayışı arasında bağlantı kuran kişidir (Solak Tokatlı, 2020, s. 47). Yazdığı *Düğün ya da Davul* adlı eserinde bu durum hemen fark edilir niteliktedir.

Başar Sabuncu da epik tiyatro çerçevesinde ele alınması gereken oyun yazarlarından. Ancak o, sadece epik tiyatroya bağlı kalmamıştır. Sabuncu, kendi dönemindeki yaygın eğilimleri takip etmiş ve bu eğilimler doğrultusunda eserler üretmiştir (Özbek, 2023, s. IV). Dolayısıyla onun epik tiyatro türünde fazla eseri bulunmaz. Hatta 1975 yılında yazdığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* (1975), onun ilk ve tek epik eseridir. Sanatçı bu oyunu Brecht'in *Puntila Ağa ile Uşağı Matti*'den hareketle yeniden yazım tekniği ile kaleme almıştır (Özbek, 2023, s. 16).

Epik tiyatro çerçevesinde değinilmesi gereken son tiyatro yazarı ise Yılmaz Erdoğan'dır. Onun *Kadınlık Bizde Kalsın* (1994) eserinde epik tiyatro özelliklerine yer verdiği dikkat çeker. Geleneksel tiyatronun da bazı özelliklerinden faydalandığı da dikkat çeken ayrı bir noktadır.

Eserlere geçmeden önce şunların da ifade edilmesi zorunludur. Öncelikle yapılan çalışma, metin odaklı bir çalışmadır. Dolayısıyla sadece oyun metnindeki ifadeler göz önünde bulundurulmuştur. Oyunların, buna göre epik olup olmadıkları değerlendirilmiştir.

Ayrıca çalışma konusu üzerine yetkin kişilerle yapılan görüşmelerde bir noktanın özellikle altının çizildiği görülmüştür. O da oyunu sahneye koyanın bakış açısının çok önemli olduğudur. Şöyle ki bir sahneye koyucu, isterse dramatik bir eseri epik biçimde, epik bir eseri de dramatik biçimde oynatabilir. Bu durum tiyatroların ayrımını güçleştireceğinden dolayı sadece metin esaslı bir çalışma

yapılmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında ve incelemeler sonucunda aşağıda yer alan oyunların epik yöntemle yazıldığı değerlendirilmiştir.

Keşanlı Ali Destanı (1964)	Haldun Taner
Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım (1964)	Haldun Taner
Ayak Bacak Fabrikası (1964)	Sermet Çağan
Eşeğin Gölgesi (1965)	Haldun Taner
Savaş Oyunu (1965)	Sermet Çağan
Zilli Zarife (1966)	Haldun Taner
Sarıpınar 1914 (1968)	Turgut Özakman
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (1969)	Haldun Taner
Asiye Nasıl Kurtulur (1969)	Vasıf Öngören
Nafile Dünya (1971)	Oktay Arayıcı
Ali Ayşe'yi Seviyo (1971)	Diğer Sümer
Düğün ya da Davul (1972)	Haşmet Zeybek
Abdulcanbaz (1973)	Turhan Selçuk
Oyun Nasıl Oynanmalı (1974)	Vasıf Öngören
İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep (1975)	Başar Sabuncu
Ay Işığında Şamata (1977)	Haldun Taner
Zengin Mutfağı (1977)	Vasıf Öngören
Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi (1978)	Oktay Arayıcı
Fehim Paşa Konağı (1980)	Turgut Özakman
Rumuz Goncagül (1981)	Oktay Arayıcı

Resimli Osmanlı Tarihi (1983)	Turgut Özakman
Bir Şehnaz Oyun (1983)	Turgut Özakman
Arafta Kalanlar (1985)	Yılmaz Onay
Kadınlık Bizde Kalsın (1994)	Yılmaz Erdoğan

Oyunlar tespit edilirken birçok tiyatro yazarının eserleri incelenmiştir. Bu kapsamda yüz yirmi eserin epik tiyatro biçiminde olup olmadığı ile ilgili değerlendirilmesi yapılmıştır.

Bu oyunlar tespit edilirken hem biçimsel hem de içerik özellikleri değerlendirilmiştir. Biçim olarak epik tiyatronun öne çıkan yabancılaştırma, açık biçim ve epizodik yapı gibi çeşitli özelliklerine odaklanılmıştır. İçerik olarak ise toplumsal sorunların ele alınması ve düzene vurgu yapılması dikkate alınmıştır.

Oyunlar belirlenirken görülmüştür ki bazı eserler sadece biçim yönüyle bazıları da hem biçim hem de içerik yönüyle öne çıkar.

İfade edilmelidir ki Türk epik oyunlarında biçim yönünden aykırı bir kullanım söz konusu değildir. Ancak içerik yönünden bazı eserlerde sadece toplumsal sorunlara işaret edildiği gözlemlenir. Epik tiyatronun ruhu olan düzen hususuna değinilmediği dikkat çeker. Bazı eserlerde de düzene yönelik çokça ifadenin bulunduğu görülür. İşte bu husus içerik yönünden bazı eserlerin geride kaldığı düşüncesine itmiştir. Bu durumdan dolayı eserler, biçim yönünden veya hem biçim hem içerik yönünden olmak üzere iki açıdan epik oldukları değerlendirilmiştir.

Bazı eserlerde biçimin ön planda olduğu, içeriğin ise geri planda kaldığı görülür. Buna en güzel örnekler *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Ayıştığında Şamata*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Arafta Kalanlar* oyunlarıdır.

Kimi eserlerde ise epik tiyatro özelliklerinin iki yönden de sağlandığı gözlemlenir. Bu hususta da *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Nafile Dünya* ve *Düğün ya da Davul* oyunları öne çıkar.

2.2.5. Epik Tiyatroya Aykırı Kullanımlar

Belirtilen eserler epik tiyatro biçimindedir ancak bazılarında Brecht'in tiyatro anlayışına ters düşecek kullanımların yer aldığı da bir gerçektir. Türk tiyatrosundaki

oyunlarda Brechtyen anlayışın tutarlılığının, kimi zaman tartışmalı hale geldiği gözlemlenir (Öztürk, 2012, s. 7). Kimi zaman oyunlarda çeşitli sapmaların olduğu görülür. Burada problem kaynağı ise geleneksel Türk tiyatrosu değildir. Çünkü bu iki tiyatro da aynı anlayıştadır. Asıl sorun, klasik Batılı dramatik tiyatroya ait özelliklerdedir. Bazı oyunlardaki kimi kullanımların dramatik tiyatroya ait olması, belirtilecek epik kusurları ortaya çıkarır. Daha önce de ifade edildiği gibi bu iki tiyatro anlayışı, birbirine karşıt bir konumdadırlar.

Bu çerçevede değinilecek ilk eser Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'dır. Oyunda epik tiyatroya aykırı kullanımlara rastlanır. Örneğin oyunda farklı zaman ve mekânlarda benzer durumların tekrarlandığına, bunların da değişmeyen bir siyasi ve toplumsal yapının sonucu olduğuna vurgu vardır. Durum böyle olunca seyirciye yorumlama fırsatı kalmaz (Özsoysal, 2012, s. 46). Bu durum, seyirciyi sınırlandırıcı bir özellik olarak görülür ve epik tiyatrodan kesinlikle istenmez.

Özakman'ın da oyunlarında epik tiyatronun ruhuna aykırı durumların olduğu görülür. En dikkat çeken aykırılık ise güldürü kullanımındaki aşırılıktır. Bilhassa *Resimli Osmanlı Tarihi* eserinde buna şahit olunur. Güldürü oluşturan sözlerin ve durumların üst üste gelmesi, seyirciyi çokça gülme davranışına iter. Bu da onların anlatılanlar üzerine düşünmesine fırsat vermez (Yüksel, 1992, s. 138). Üstelik bu durum, sanatçının sadece bu eserinde görülmez. Bahsedilen aykırılık Turgut Özakman'ın tüm epik oyunlarında gözlemlenir.

Oktay Arayıcı'nın eserlerindeki aykırılıklara bakıldığında ise onların, sanatçının seyirciye bir fikri iletmeye çalışmaktan kaynaklandığı gözlemlenir. Arayıcı, genellikle oyunlarında seyirciye bir mesaj iletmeye fikrindedir (Altıkulaç, 2003, s. 136). Daha önce ifade edildiği gibi bu duruma epik tiyatrodan yer yoktur. Bunun, seyircide ve okuyucuda fikir üretiminin önüne geçebileceği endişesi vardır.

Bu konuda irdelenmesi gereken bir başka eser de *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Eserde epik tiyatronun özelliklerine uymayan önemli bir kullanımın olduğu görülür. Epik tiyatrodan birbirinden bağımsız olması gereken epizotların, oyunda güçlü bir neden sonuç ilişkisi ile kullanıldığı dikkat çeker (İri, 2017, s. 138).

Aslında bu sıkıntılı durum sadece *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda geçerli değildir. Eserler incelediğinde *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Sarıpınar 1914* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı*'da da epizotların bağımsız

olmama durumu söz konusudur.

Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde de epik tiyatroya aykırı bazı durumların olduğu görülür. Şöyle ki epik tiyatrodaki izleyici, sunulan seçenekler arasından çözüm yoluna kendisi karar verir. Ancak bu oyunda seçenekler zayıf kalmaktadır. Yarışma ve oyun içinde oyun kurgusu, oyunun büyük kısmında tek seçeneğe indirgenmiş durumdadır (Öztürk, 2012, s. 8). Benzer bir durum oyunun sonu ve verilmek istenen mesajlar noktasında da mevcuttur. Oyunda seyirciye bırakılan karar, aslında Vasıf Öngören tarafından önceden verilmiş gibidir (Yalçın, 2013, s. 45). Dolayısıyla izleyici ve okuyucu tek bir sonuca doğru yönlendirilir. Bu durum epik tiyatro için problemlidir.

Oyunlara genel olarak bakıldığında yer yer epik tiyatroya aykırılıkların olduğu görülür. Ancak ilginç olan, bunların genellikle benzer teknik ve kullanımlar üzerinden tekrarlanmasıdır. Bunun aksine bazı teknik ve kullanımların ise genellikle tüm eserlerde başarıyla uygulandığı gözlemlenir. İşte bu durum, bir genellemeye sebebiyet vermektedir. Sanatçıların epizodik anlatım, şarkılar, anlatıcı ve ara sahneler gibi sahne ile seyirciyi yabancılaştıran unsurları kullanmaya dikkat ettikleri, ancak diyalektik, gestus ve tarihselleştirme gibi kullanımlarda ise zayıf kaldıkları dikkat çeker (Yalçın, 2013, s. 138). Bu çalışmanın bulgular ve yorumlar bölümünde tekniklerin detaylandırıldığı kısımlarda bunların hangi eserlerde kullanılıp hangi eserlerde kullanılmadığına ayrıntılı olarak değinilir.

İfade edilen bu aykırılıklar, Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışı ile ilgili bir durumu işaret eder. O da Türk oyun yazarları tarafından Brecht'in kuramının tam olarak kavranamadığıdır (Yalçın, 2013, s. 30).

2.3. İlgili Araştırmalar

Epik tiyatronun, Türk tiyatrosuna yansımalarını tespit etmek için öncelikle ilgili tiyatronun hangi özelliklere sahip olduğunun bilinmesi gerekiyordu. Bu konuda Brecht'in (2011) yazmış olduğu Kamuran Şipal'in çevirdiği "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" adlı kitap en önemli kaynak olmuştur. Bu eserle epik tiyatroyu kaynağından öğrenme fırsatı ortaya çıkmıştır. Ayrıca araştırmalar esnasında Kesling'in (1985) "Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro" ve W. Benjamin'in (1984) "Brecht'i Anlamak" eserlerinin de katkısı yadsınmaz.

Ülkemizde ise Brecht ve epik tiyatro üzerine en kapsamlı çalışmaları yapan

araştırmacıların başında Özdemir Nutku (1931- 2019) gelir. Nutku'nun (2015) "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" eseri bu çalışmaya önemli katkılar sağlamıştır. Onun diğer eserlerinden de yararlanılmıştır.

Epik tiyatro ve Brecht hakkında bilgilere, tiyatro üzerine yazılan bazı kitaplarda da rast gelinir. Bu konunun genellikle çağdaş tiyatro akımları çerçevesinde ele alındığı fark edilir. Buna ilk örnek Müzeyyen Buttanrı'nın (2011) "Çeşitli Yönleriyle Tiyatro" eseridir. Sevda Şener'in (2006) "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" kitabında da benzer bir kullanımının olduğu görülür. Bu eserlere Mehmet Fuat'ın (1984) "Tiyatro Tarihi" adlı kitabı da eklenebilir. Bahsedilen bu eserlerin bir bölümünün epik tiyatro ve Brecht'i ele aldığı dikkat çeker.

Epik tiyatronun genel mahiyetinin ortaya konulmasının yanında, bu oyun türünün Türk tiyatrosunu nasıl etkilediği ve hangi eserlerde bu tiyatro anlayışının ön plana çıkarıldığı önem arz eder. Eserlerin değerlendirildiği ilk çalışma olarak Özdemir Nutku'nun (1976) "Türkiye'de Brecht" adlı eseri akla gelir ancak bu araştırmanın ülkemizde oynanan Brecht oyunlarına odaklandığı görülür.

Tüm eserler ele alınmasa da son yıllarda epik oyunlar üzerine birçok çalışma yapıldığı gözlemlenir. Bu çalışmaların genellikle tek bir eser üzerinden yürütüldüğü dikkat çeker. Gerek tez gerekse makalelerde durumun böyle olduğu fark edilir. Örneğin Irmak Örnek'in (2012) "Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Adlı Eserinin Edebi Tahlili" adlı tezinin tek bir oyuna odaklı olduğu görülür. Erkan Horzum'un (2019) hazırladığı "Brecht'in Epik Tiyatro Kavramı Üzerinden Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur Oyununa Bir Reji Defteri Önerisi" adlı tez çalışması da yine aynı şekildedir. Makalelerin bir kısmında da durum aynıdır. Özcan Bayrak'ın (2012) "Tarihten Modern Düzene Yansıyan Politik Bir Eleştiri: Eşeğin Gölgesi" adlı makalesinin, bir eserden hareketle yazıldığı görülür. Yine Emine Candan İri'nin (2017) "Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme" makalesinde de benzer bir duruma rastlanır.

Kimi araştırmalarının ise eser üzerinden değil de tek bir sanatçı üzerinden yapıldığı dikkati çeker. Bu çalışmalarda, sadece ele alınan sanatçının epik tiyatrolarının değerlendirildiği görülür. Ayşegül Yüksel'in (2013) eseri olan "Haldun Taner Tiyatrosu", buna güzel bir örnektir. Sadece kitap şeklinde değil tez ve makale çalışmalarında da buna şahit olunur. Ayşegül Dinç'in (2021) "Haldun Taner'in Epik

Tiyatrolarında Müzik” tezinde, bir sanatçının eserleri üzerinden yapılan inceleme söz konusudur.

Brecht’in oyun anlayışının Türk tiyatrosunu bir dönem derinden etkilediği bilinen bir gerçektir. Bu etki birçok oyunda gözlemlenir. Ancak bu konuda genel durumu ortaya koyan, bütün oyunları ele alan çalışma sayısı oldukça azdır. Bu çerçevede epik tiyatronun Türk tiyatrosuna etkisini, bütüncül şekilde ele alan sadece iki çalışmanın olduğu görülür. Bunlardan ilki Abide Doğan’ın (2009) “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi” adlı makalesidir. Bu çalışmalardan diğeri de bir tez çalışmasıdır. Emine Candan İri’nin (2020) “Modern Türk Tiyatrosunda Epik’in Görünümü” adlı çalışması, Türk epik oyunlarını toplu şekilde ele almaktadır.

Bu iki çalışma da Türk epik oyunlarının bazı hususiyetlerini ortaya koymada oldukça kıymetli çalışmalardır. Ancak bu çalışmalar incelendiğinde birbiriyle örtüşmeyen bazı tespitlerin ve birtakım eksikliklerin olduğu göze çarpar. Öncelikle iki çalışmada da epik diye nitelenen oyunlardan bazılarının farklılık arz ettiği görülür. Bu da eserlerin tespiti konusunda bir kafa karışıklığının olduğunu gösterir. Eksiklik olarak ise öncelikle epik tiyatro tekniklerinin oyunlara yansımalarının yeterince ele alınmaması ifade edilebilir. Çünkü iki araştırmada da epik tiyatronun yabancılaştırma ve tarihselleştirme gibi en temel tekniklerinin oyunlara yansımalarının ele alındığı görülür. Oyunlarda kullanılan bazı tekniklerin eserlerde nasıl yer aldığına ise değinilmez. Bu da oyunların teknik özellikler bakımından epik tiyatro ile ilişkisinin ortaya konulmasında eksiklik olarak değerlendirilmiştir. Bir diğer eksiklik ise oyunların metin yapı özelliklerinin detaylı ve sistematik şekilde ele alınmamasıdır. Bu hususta karışık şekilde de olsa yer yer tez çalışmasında bazı tespitlere ve ifadelere yer verilmiş fakat mekân, zaman ve şahıs kadrosu gibi metin yapı unsurlarının ayrıntılı şekilde ele alınmadığı dikkat çeker.

Eserlerin incelenmesi ile ilgili bu üç husus sorun ve eksiklik olarak dikkat çeker. Bu şekilde epik tiyatro biçimindeki eserlerin doğru bir şekilde anlaşılamayacağı kanaati oluşmuştur. Onların tüm özelliklerinin ortaya konulmasıyla Türk tiyatrosundaki yerlerinin isabetli bir şekilde tespit edilebileceği düşüncesi içine girilmiştir. Bu sebeplerle ele alınan tez konusu seçilmiştir.

Araştırmada öncelikle epik tiyatronun özellikleri belirlendi. Daha sonra o özelliklere sahip oyunların tespiti yapıldı. Ardından Türk tiyatrosundaki epik

oyunlar, ayrıntılı şekilde incelenmeye başlandı. Epik tiyatroya ait tüm teknik kullanımların, eserlere yansımaları tespit edildi. Bunlarla birlikte oyunların metin yapı özellikleri de ayrıntılı şekilde ele alındı. Böylece Türk epik tiyatrolarının sahip olduğu tüm özellikler ortaya konulmaya çalışıldı.

Eserlerin her yönüyle özelliklerinin ortaya konulmasının amacı ise Türk tiyatro tarihine katkıda bulunmaktır. Yazılan eserlerin özelliklerinin ortaya çıkarılması oyunların daha doğru anlaşılmasını, tiyatro tarihimizdeki yerinin daha isabetli tespit edilmesini sağlayacaktır. Bu sayede de Türk tiyatrosu üzerine yapılan araştırmalardaki büyük bir boşluğun doldurulması hedeflenmiştir.



3. BÖLÜM: YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, epik tiyatronun Türk edebiyatındaki etkilerini inceleyen nitel bir araştırmanın ürünüdür. Epik tiyatronun özelliklerinin saptanması ve Türk tiyatrosundaki yansımalarının belirlenmesi için görüşme, betimsel analiz ve metin/doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. Bu nedenle, çalışmada birkaç nitel araştırma yöntemi bir arada kullanılmıştır.

3.1.1. Araştırma Stratejisi ve Tasarımı

Çalışmada betimsel analiz ile epik tiyatronun genel özellikleri ve önemli noktaları belirlenmiştir. Daha sonra, görüşme yöntemiyle konunun uzmanı kişilerle yapılan görüşmelerle, epik tiyatroya dair önemli bilgiler elde edilmiştir. Son olarak, metin/doküman analizi ile epik tiyatro biçiminde yazılmış Türk oyunları belirlenmiş ve bu oyunların incelenmesi yapılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

3.2.1. Evren

Çalışmanın evrenini Türk tiyatrosunda 1960'lı yıllardan itibaren yazılmış tiyatrolar oluşturur. Çünkü oyunlarda Bertolt Brecht'in etkisi bu tarihten sonra hissedilmeye başlamıştır. Buradan yola çıkarak farklı sanatçılara ait pek çok oyun irdelenmiştir. Bu çerçevede yaklaşık yüz yirmi eser biçim, içerik ve kullanılan teknikler yönünden incelenmiştir.

3.2.2. Örneklem

Çalışmanın örneklemine Türk tiyatrosunda epik tiyatro anlayışıyla yazılmış oyunlar oluşturur. Bu kapsamda yirmi dört oyun tespit edilmiştir. İlgili eserler, Brecht'in etkisi altında Türk tiyatrosunda yazılmış epik tiyatro özelliklerini taşımaktadır.

Örneklem seçiminde epik öge zenginliği ve yazar çeşitliliği ön planda tutulmuştur. Bu çerçevede 1960'lı yıllardan itibaren epik tiyatronun özelliklerinin ağır bastığı oyunlar belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca Türk tiyatrosunda epik biçimde oyun yazan farklı sanatçılar ele alınmış ve bu eserlerin çeşitliliği dikkate alınarak örneklem oluşturulmuştur.

Örneklem seçiminde şu ölçütler dikkate alınmıştır:

Epik Öge Zenginliği: Örneklemdeki eserler, epik tiyatronun çeşitli özelliklerini ve öğelerini bünyesinde barındırırlar. Bu özellik ve öğelerin çeşitliliği, epik tiyatronun çok yönlü şekilde ele alınmasını mümkün kılmıştır.

Yazar Çeşitliliği: Türk tiyatrosunda epik biçimde oyun yazan tüm sanatçılar ele alınmıştır. Bunun sonucu olarak Türk tiyatrosundaki epik tiyatro anlayışı, geniş bir çerçevede incelenmiştir.

Bu ölçütlere göre belirlenen örneklem, araştırmanın evreni içinde temsil edici bir örnek oluşturarak genel geçerliği arttırmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

3.3.1. Mülakatlar

Epik tiyatro konusunda uzman kişilerle yürütülen mülakatlar, araştırmanın nitel verilerini oluşturmuştur. Bu mülakatlar, konunun uzmanlarıyla yüz yüze veya uzaktan iletişim araçlarıyla gerçekleştirilmiştir. Tiyatro ve epik tiyatro üzerine çalışmalarda bulunan uzman kişilerle yapılan mülakatlar ile özellikle epik tiyatronun amacı, özellikleri ve Türk tiyatrosundaki yeri ile ilgili geniş bir bakış açısı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu mülakatlar, konuyla ilgili derinlemesine bilgi sağlamak, uzmanların deneyimlerini anlamak ve epik tiyatro üzerine kapsamlı bir bakış açısı elde etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Uzmanların epik tiyatronun ne olduğu, Türk tiyatrosundaki etkileri ve önemli özellikleri ile ilgili görüşleri alınarak, bu alandaki bilgi birikimlerinden en iyi şekilde faydalanılmıştır.

3.3.2. Metin Analizi

Metin analizi, epik tiyatro biçiminde yazılmış oyunların belirlenmesi ve bu oyunların detaylı bir biçimde incelenmesi için kullanılmıştır. Eserler, epik tiyatronun amaçları, biçim özellikleri ve teknikleri bakımından değerlendirilmiş; oyunlardaki epik tiyatroya dair hususlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Metin analizi ve mülakatlarla elde edilen nitel veriler, görüşme yöntemi, betimsel analiz ve metin/doküman analizi yöntemleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu analizlerle epik tiyatronun genel özellikleri belirlenmiş ve Türk oyunlarındaki yansımaları ortaya konulmuştur.

4.BÖLÜM: BULGULAR YORUMLAR VE TARTIŞMALAR

4.1. Kurgu

Epik tiyatrodaki kurgunun çeşitli şekillerde oluşturulması söz konusudur. Bazı teknik kullanımların, oyunların kurgulanış şekillerine etki ettiği görülür. Bu nedenle kurgulara etki eden unsurlar önem arz eder. Onların tespiti için de oyunların tümünün kurgusal olarak değerlendirilmesi gerekir. Eserleri bu yönüyle etkileyen teknikler ortaya konulmalıdır. Tüm bu hususların ortaya konulması için önce oyunların genel kurgu özellikleri belirtilecek ardından da tekniklerin oyunlara nasıl etki ettiği ifade edilecektir.

Oyunlar ilk olarak genel kurgu özellikleri bakımından incelenmiş olup şu bölümlerden oluştukları belirlenmiştir:

Keşanlı Ali Destanı	1 takdim- 14 tablo
Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım	1 girizgah- 35 epizot
Ayak Bacak Fabrikası	9 epizot
Eşeğin Gölgesi	1 açılış- 8 epizot
Savaş Oyunu	1 ön oyun adında giriş- 5 tablo- 1 son oyun
Zilli Zarife	1 girizgah- 9 epizot
Sarıpınar 1914	(Epizotlar açık şekilde başlıklarla ayrı değildir) 1 giriş- 27 epizot
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı:	(Sahneler açık şekilde başlıklarla ayrı değildir)
Asiye Nasıl Kurtulur	1 giriş nitelikli ön oyun- 12 ara oyun- 12 epizot
Nafie Dünya	1 sunuş- 17 sahne- 1 Son deyiş
Ali Ayşe'yi Seviyo	1 giriş nitelikli ön oyun- 12 epizot
Düğün ya da Davul	1 giriş nitelikli ön oyun- 11 ara oyun- 11 epizot
Abdulcanbaz	1 giriş- 35 epizot
Oyun Nasıl Oynanmalı	1 giriş- 12 ara oyun- 12 epizot

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep	1 ön oyun- 12 epizot
Ayıışığında Şamata	1 açılış- 1 ara oyun- 29 epizot- 1 epilog
Zengin Mutfağı	5 ara oyun- 6 epizot
Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi	1 sunuş- 27 sahne
Fehim Paşa Konağı	(Sahneler açık şekilde başlıklarla ayrı değildir) 1 giriş- 23 epizot
Rumuz Goncagül	1 giriş- 7 sahne
Resimli Osmanlı Tarihi	(Epizotlar açık şekilde başlıklarla ayrı değildir) 21 epizot
Bir Şehnaz Oyun	(Sahneler açık şekilde başlıklarla ayrı değildir) 1 perde önü- 13 epizot
Arafta Kalanlar	1 giriş- 5 epizot
Kadınlık Bizde Kalsın	1 giriş- 11 epizot

Eserler incelendiğinde epizodik yapı, giriş bölümü (ön oyun), ara oyun ve kıssadan hisse benzeri sonuçların çıkarıldığı son oyunun, biçimsel olarak kurgulamalara etki ettiği dikkat çeker.

Brecht tiyatrosunda kurguya yönelik teknik ve kullanımlar bu kadarla sınırlı değildir. Epik tiyatro, çok çeşitli kurgu özelliklerine sahip olup bu konuda tutucu davranmayan, gelişime açık bir tiyatro anlayışındadır. İşlev yönünden fayda sağlayan hiçbir teknik ve yöntemin kullanılmasına engel yoktur. Epik tiyatro mantığı çerçevesinde kullanılabilecek her teknik, bu tiyatro anlayışında tercih edilebilmektedir.

Farklı teknik ve yöntem kullanımına imkân veren tarzda bir yapısı olsa da epik tiyatronun öne çıkan bazı kullanımları söz konusudur. Bunların ortak yönü ise seyirciyi oyunla özdeşleştirici bir yapıda olduklarıdır. Oyun esnasında seyircinin hiçbir şekilde oyuna dalıp gitmesine, duygusallığa kapılmasına izin verilmez. Kurgusal olarak tercih edilen tekniklerin tümünün epik tiyatrodaki yabancılaştırmayı

sağlayacak şekilde kullanıldığı görülür. Bu şekilde, oyunda anlatılan ve gösterilenlere duygularla değil akıl ve mantıkla yaklaşılması sağlanmaya çalışılır.

Hem biçimsel hem de içerik olarak oyunlara etki eden kurgusal özelliklerin neler olduğuna ve kullanım amaçlarının ne olduğuna değinmek önem arz eder. Bu amaçla her bir kurgusal özellik, ayrıntılı olarak incelenmiştir. Hem epik tiyatrodaki hem de Türk epik oyunlarında onların hangi amaçlarla ve şekillerle kullanıldıkları detaylı şekilde tespit edilmiştir. Bu incelemeler sonucunda epik yöntemle yazılan Türk oyunlarında kurgusallık yönüyle katkı sağladığı tespit edilen teknik ve kullanımlar şunlardır:

4.1.1. Epizodik Yapı

Epik tiyatronun şekilsel olarak öne çıkan bazı özellikleri vardır. Bu özelliklerin başında epizodik yapı gelir. Brecht tiyatrosunun kurgusal olarak en belirgin özelliği epizotlardan oluşmasıdır (Altıkulaç, 2003, s. 33). Bunun sonucu olarak parçalı bir yapı ortaya çıkmıştır. Brecht, anlatmak istediğini bütün olarak değil, parçalara bölerek ifade etmeyi tercih etmiştir. Bunu gerçekleştirebilmek için de oyunlarında epizodik yapıyı esas almıştır.

Batı tiyatrosuna yüzyıllarca hâkim olan benzetmeci tiyatrodaki bütüncül bir yaklaşım görülür. Bu tiyatro anlayışında olay veya durumu parçalara ayırma yerine bütün olarak ele alma anlayışı vardır. Hayatın içinden olay ve durumlar, bir kesit olarak ele alınır ve yaşamın içinde olduğu gibi akışın kesintiye uğratılması gibi bir durum söz konusu değildir. Buradaki amaç hayatı olduğu gibi yansıtabilmektir. Bununla birlikte seyirci özelinde bir gaye daha vardır. Olaylar ve durumlar bu şekilde sunularak izleyicinin seyrettiklerini bir bütün olarak görmesi ve buna göre değerlendirmesi amaçlanır. Ancak Brecht, benzetmeci tiyatro anlayışının bu yaklaşımını doğru bulmaz ve Aristotelesçi dramda olayların sebep sonuç içerisinde ilerleyip bütün halinde tek bir olaya odaklanmasını eleştirir (Buttanrı, 2011, s. 115). O, Batı'ya egemen olan tiyatronun, bu haliyle işlevsel olmadığını düşünür. Sanatçıya göre anlatılan ve gösterilenlerin seyircide karşılık bulmasının yolu parçalara ayırmaktır. Onun tiyatro anlayışında benzetmeci tiyatronun aksine bütünün bölünmesi ve onun farklı yönlerinin kısa parçalar halinde ortaya konması vardır. İşte bu durum Brecht'in epizodik yapıya yönelmesine sebebiyet vermiştir.

Brecht'in tiyatrosunda kullandığı epizodik yapı, Batılı metin yapısına da

aykırıdır. Batılı metin yapısında kronolojik olarak devam eden bir akış söz konusuysen Brecht tiyatrosunda buna karşı bir anlayış vardır. Onun tiyatro anlayışında kronolojik bir olay ve zaman akışı yoktur. Epizotların birbirleri ile ilişkili olmadığı göze çarpar. Epik tiyatrodaki olaylar ve zaman sıçramalı bir yapıdadır. Montaj tekniğinin de etkisiyle ortaya çıkan bu yapıda kronolojik olarak ilerleyen bir olay örgüsüne rastlanılmaz. Olaylar ve gerçekleştiği zamanlar hususunda bir bağlantı yoktur. Bu husus metin yapısında da farklı bir durumu ortaya çıkarır. Epik tiyatronun Batılı metin yapısına aykırı bir tercih içinde olduğu dikkati çeken önemli bir husustur.

Epizotların birbirleriyle olan olay örgüsel bağlantısızlığı onlarla ilgili şu durumu ortaya çıkarır. Her epizot kendisi için vardır. Bu kısa epizotlardan her biri, anlatılmaya ve gösterilmeye çalışılan olayla ilgili farklı yönleri dile getirir. Dolayısıyla bu kısa bölümler arasında herhangi bir ilişki bulunmaz. Çünkü epizotlar birbirine neden ve sonuç şeklinde bağlantılı değildirler (Polat, 2019, s. 29). Ancak bu parçalar karmaşık bir düzen içinde bütünü ortaya koyucu özelliktedirler. Brecht'in bu şekilde parçalardan bütüne ulaşabilme gayretinde olduğu görülür. Sanatçı, bu yolla bütünün tüm yönleriyle anlaşılabilmesi görüşündedir.

Arka arkaya gelen epizotlar birbirinin sebebi veya sonucu değildir. Her epizot, farklı olay ve durumdan bahseder. Bu şekilde anlatılmak ve gösterilmek istenen asıl konunun türlü yönleri seyirciye aksettirilmiş olur. Böyle bir anlayışın seyirciye etkisi kaçınılmazdır. İzleyici, epizodik yapı ve diğer tekniklerle sürekli kesintiye uğratılan oyunda, kısa parçalar arasındaki bağı tespit etmelidir. Bunun için de bilincinin ve algısının sürekli açık olması gerekir. Brecht'in özdeşleşmeye karşı oluş nedenlerinden biri de budur. O, oyun esnasında aktif bir izleyici ister. Bunu sağlamak için de seyircinin oyun esnasında düşünmesine ve akıl yürütmesine zemin oluşturur. Her epizotta farklı bir olay veya durumun ele alınması bundandır. Sanatçı, karmaşık bir olay örgüsü ve yapı içinde seyircinin fikir üretmesini ister. Aradaki bağlantılardan hareket ederek seyirci ve okuyucudan büyük resmi görmesi beklenir. Buradan yola çıkıldığında da epik tiyatro izleyicisini bir nevi yap-boz çözen kişilere benzetmek mümkündür.

Karmaşık bir düzen içindeki parçalardan bütüne varmanın amaç edinildiği epik tiyatrodaki seyirci önemli bir konumdadır. Seyirciden, oyun içindeki anlam bağlantılarından yola çıkarak genele ulaşması beklenir. Brecht, tiyatrosunda benzetmeci tiyatro anlayışının aksine bazı düzenlemeler yapmıştır. Öncelikle oyuna

dalıp giden seyirci profilinden uzaklaşılması gerektiği fikrindedir. Çünkü epizotlar içindeki anlamsal bağlantıların oyunla özdeşleşen kişilerce tespit edilemeyeceği kanaatindedir. Bu hususta bazı teknik ve kullanımlar ön plana çıkar. Bunlardan en önemlilerinden biri de epizodik yapıdır. Çünkü bu yapı ile oyun, çeşitli aralıklarla kesintiye uğratılır. Bu şekilde oluşturulan kesinti ile seyirci, oyuna bilinçli bir şekilde yabancılaştırılır (Dinç, 2021, s. 779). Seyircinin ve okuyucunun bu şekilde oyuna dalıp gitmesinin önüne geçilir. Oyunun büyümesine kapılmayan izleyicinin de anlamsal bağlantıları daha doğru bir şekilde tespit edebileceği düşüncesi vardır. Bu çerçevede seyircinin ve okuyucunun oyun esnasında, uyanık bir zihinle temsili seyredebilmesine olanak sağlayan yabancılaştırma tekniklerinin yanında epizodik yapının da böyle bir işlevinin olduğu söylenebilir.

Kesintili yapı, izleyicinin kurguya kapılmasına engel olup dikkatinin açık tutulmasını sağlar (Dinç, 2021, s. 779). Bu sayede seyircinin, her bir epizota aynı dikkatle yaklaşması mümkün kılınır. Seyirciler, parçalı bir anlatım söz konusu olduğu için her epizotu ayrı ayrı kendi iç dünyalarında değerlendirirler. Anlatılan ve gösterilenleri akıl süzgecinden geçirirler. Brecht'in arzu ettiği bu durumu sağlayan da seyirci ile oyun arasında duygusal bağın ortadan kaldırılmasıdır. Bu bağın yok edilmesini sağlayan unsurlardan bir diğeri de epizotların kısa oluşu ve çabuk sonuçlanmasıdır. Bu sayede seyirci veya okuyucunun temsil ile duygusal bağ kurmasının önüne geçilir. Böylece izleyicide fikir üretiminin önü açılır.

Benzetmeci tiyatrodaki seyircinin ve okuyucunun merakı, oyunun nasıl biteceğinde iken epik tiyatrodaki ise farklı bir durum söz konusudur. Brecht tiyatrosunda önemli olan oyunun nasıl ilerlediğidir. İzleyicinin ilgisi oyunun gidişatına çekilir (Horzum, 2019, s. 49). Epik tiyatrodaki buna olanak sağlayan en mühim etken epizodik yapıdır. Aralarında olay örgüsel bir bağlantı olmayan epizotlar, seyircinin ve okuyucunun ilgisini üzerlerine çekerler. Olayların evreler çizmesi ve sıçramalı bir yapıda olması ister istemez izleyicinin dikkatini oyunun akışına vermesini sağlar. Çünkü seyirci, karmaşık bir kurgu içinde anlatılan ve gösterilen hususları idrak etmeye yönelir. Üzerine fikirler üretmeye koyulur. Bunlar epik tiyatrodaki izleyici ilgisinin oyunun devamına çekilmesi ile elde edilmek istenen sonuçlardır. Bu da göstermektedir ki epizodik yapı, oyunu seyredenlerin dikkatini oyunun ne şekilde süreceğine yöneltir.

Brecht, ilginin epizotlara çekilmesi ile seyircinin bunları daha iyi değerlendirebilmesine imkân tanıyıcı tekniklere de yer vermiştir. O, oyunun

ilerleyişinin doğru bir şekilde algılanması için böyle bir tercihte bulunmuştur. Çünkü ona göre oyunun seyri, sonucundan daha önemlidir. Bu görüşü doğrultusunda Brecht, epizotlardan önce onların nelerden bahsedeceğini belirten teknikler kullanmıştır. Anlatıcı kullanımı, epik tiyatrodaki bu amaçla tercih edilen bir tekniktir. Temsili anlatan oyun kişisi, hem epizotları birbirine bağlar hem de epizotların nasıl ilerleyeceğine dair seyirciye ve okuyucuya bilgilendirmelerde bulunur. Bu şekilde oyunu seyredenler ve okuyanlar kısa bölümlerle ilgili bir nevi ön bilgiye sahip olurlar. Bu amaçla kullanılan diğer bir teknik de ara oyun kullanımıdır. Epizotlardan önce yer alan bu bölümler, oyunun nasıl devam edeceği ile ilgili bilgiler sunar. Bu şekilde seyirci ve okuyucu epizota hazır hale getirilir. Bir başka teknik ise başlık kullanımıdır. Epizotlara verilen başlıkların izleyici ve okuyucuyu epizot hakkında bilgilendirici bir işlevi vardır.

Epik tiyatrodaki epizodik yapıdan bahsedilirken montaj tekniğine de değinilmesi gerekir. Çünkü bu teknik, epizot yapısını şekillendirici bir niteliktedir. Epizot denen bu kısa parçalar birbirine bağlı olmayıp yer değiştirebilirler (Sözeri, 2019, s. 6). Hatta yeri geldiğinde bu parçalardan bazıları, oyundan bile çıkarılabilir. Bu esnekliği oyuna sağlayan ise montaj tekniğidir. Sanatçının, epizodik yapıyı oluştururken bu tekniğe büyük önem verdiği görülür.

Birbiriyle ilişkili olmayan epizotların birbirine bağlanması epik tiyatrodaki önemli bir husustur. Bunun sağlanması için çeşitli tekniklerin kullanıldığı dikkat çeker. Bu amaçla çoğu zaman anlatıcı niteliğinde bir oyun kişisine yer verme tercihinin olduğu görülür. Olaylar ve epizotlar arası geçişi sağlayan anlatıcılardır (Buttanrı, 2011, s. 30). Anlatıcılıkla görevli oyuncu, oyunun kısa parçalarını çeşitli şekillerde birbirine bağlar. Bu bazen bir anlatımla bazen de bir şarkı ile gerçekleşir. Oyunun gidişatı yönünden kilit roldeki bu oyun kişisi, farklı olay ve durumları anlatan epizotların birbiri ardınca oynanmasına fırsat tanır. Bir başka kullanılan teknik ise ara oyunlardır. Bu tekniğin epizotların ne yönde gelişeceği ile ilgili bilgi vermesinin yanında böyle bir görevi daha vardır. Epizot adı verilen kısa parçalar, ara oyunlarla birbirine bağlanırlar. Dolayısıyla ara oyun kullanımı da epizotlar arası geçişi sağlayan tekniklerdendir. Projeksiyon kullanımı da başvurulan tekniklerdendir. Bu tekniklerin yanında müzik ve şarkı benzeri türler de epizotlar arası geçişi sağlar. Bu kullanımlar bazen anlatıcı bölümünde değinildiği gibi, bazen de anlatıcı dışındaki kişi ve koro tarafından söylenilme şeklinde kullanılır.

Epizotların oyunda yer alışı şekilleri ile ilgili ilk dikkati çeken bu kısa

parçaların adlandırılışıdır. Epik tiyatrodaki bu amaçla tablo, epizot ve benzeri ifadelerin kullanıldığı görülür.

Epik tiyatrodaki epizotlarla ilgili bir başka husus ise oyun metnindeki epizottan önceki kısımlardır. Burada Batılı benzetmeci tiyatro ile benzerlik görülür. Metinler incelendiğinde epizotun hemen öncesinde oynanacak oyunun nerede geçtiği ile ilgili mekânsal bilgilere yer verilir. Ayrıca bu mekânsal niteliklerin yanı sıra dekorla ilgili önemli noktalara da yine epizotun öncesinde değinilir.

Başlığın olması, epik tiyatrodaki epizotlarla ilgili bir başka özelliktir. Brecht, oyunlarında çoğunlukla epizotlarına başlık koymuştur. Daha sonra detaylı olarak açıklanacak bu teknik kullanım ile ilgili şu özelliğin bilinmesi gerekir ki, o, başlığı diğer tekniklerde olduğu gibi birden çok amaç için kullanmıştır. Bunlardan ilki olayın devamı ile ilgili oluşabilecek merakı kırmaktır.¹ Bir diğeri ise yabancılaştırma amaçlıdır. Hem okunma hem de sahnelenme esnasında bu başlıkların belirtilen işlevleri yerine getirdiği söylenebilir.

Epizodik yapı, Türk seyircisinin daha önce hiç bilmediği bir oyun yapısı değildir. Çünkü geleneksel Türk tiyatrosu türleri de oyunlarda bu yapıyı kullanır. Parçalı anlatım modeli, halk temasında eskiden beri var olan bir kullanımdır. Bunun da sebebi göstermeci tiyatro yöntemidir. Epizodik yapı, bu tiyatro yönteminin asli özelliklerindendir. Bu da göstermeci yapıdaki geleneksel Türk tiyatrosu türlerini etkilemiştir. Göstermeci tiyatronun bir özelliği olan epizodik yapı, geleneksel Türk halk tiyatrosu olan meddahlık, Karagöz ve orta oyununu şekillendirmiş olup parçalı bir yapıda olmasını sağlamıştır (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 44). Bu açıdan yaklaşıldığında geleneksel halk tiyatrosu ile epik tiyatro arasında bir benzerliğin olduğu görülür. İkisi de göstermeci tiyatro yöntemini kullandığından dolayı parçalı anlatıma sahiptirler. Dolayısıyla iki tiyatro türündeki oyunlarda epizodik yapı kullanılır.

Bu yapının Türk tiyatrosundaki epik oyunları da şekillendirdiği görülür.

¹ Epizotlara başlık konulması seyirci ve okuyucunun merak duygusunu ortadan kaldıran bir kullanımdır. Epik tiyatrodaki başlığın dışında giriş bölümü (ön oyun), ara oyun, projeksiyon- afiş ve benzeri kullanımlar, anlatıcı, tarihselleştirme, müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanımı ve koro ile de merakın giderildiği görülür. Bu konu Arif Yılmaz ve Fatih Bayram'ın (2023) "Epik Tiyatrodaki Merak Duygusunun Kırılması" adlı makalesinde detaylı olarak incelenmiştir.

Yılmaz, A ve Bayram F. (2023). Epik Tiyatrodaki Merak Duygusunun Kırılması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 35, 423 – 438.

Sanatçılar, eserlerini kurgularken olayları parça parça anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu şekilde seyircilerin ve okuyucuların parçalardan hareket edip bütün hakkında yorumlama yapabilmelerinin önü açılmıştır.

Oyunların epizotlara ayrılmasında herhangi bir sınır söz konusu değildir. Oyun yazarlarının, kurgulamaları kendi istekleri doğrultusunda yaptıkları görülür. Bunun sonucu olarak bazı eserlerde az, bazılarında ise çok sayıda epizot kullanımı gözlemlenir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda otuz beş epizot bulunur. *Abdülcanbaz* oyununda da yine aynı sayıda epizotun kullanıldığı görülür. Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı eserini yirmi yedi sahneden oluşturması da bir başka örnektir. Bu eserlerin aksine oyun yazarlarının, bazı oyunlarda da az sayıda epizot kullanımını tercih ettikleri görülür. *Arafta Kalanlar* adlı eserde beş, *Savaş Oyunu* adlı eserde yine aynı sayıda epizotun kullanıldığı dikkat çeker. *Rumuz Goncagül* adlı tiyatro oyununda ise yedi epizot vardır.

Rumuz Goncagül adlı eserdeki epizot sayısı üzerinden bir husus ortaya çıkar. Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserinin çok fazla epizota sahip olduğunun belirtilmesinin ardından *Rumuz Goncagül*'ün az epizotlu oyunlar içinde sayıldığına belirtilmesi, bu yapının kullanım yoğunluğunun sanatçı tarafından belirlendiğine kanıt oluşturur.

Epizotların kullanımı ile ilgili oyunlarda dikkat çeken diğer bir husus ise adlandırılış şekilleridir. Epik tarzda yazılan eserlerde bu hususta üç tercihin olduğu görülür. Birincisi başlık kullanımındır. Sanatçılar, bazı eserlerinde epizot denilen kısa parçalara başlıklandırmada bulunmuşlardır. Bunu epik tiyatro anlayışı ile çeşitli işlevleri sağlamak için yapsalar da bu husus, epizotlar için de önemli bir özelliktir. *Düğün ya da Davul*, *Abdülcanbaz*, *Kadınlık Bizde Kalsın* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserlerde bu özelliği görmek mümkündür. Ayrıca Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında da aynı kullanıma rastlamak mümkündür.

SORUŞTURMA

(Vidani ile Efruz'u sorgu yargıcı karşısına oturtmuştur)

SİVİL POLİS: Sanıklar bağlı olmayarak getirildiler efendim

EMNİYET MÜFETTİŞİ: Otur, ismin?

EFRUZ: Efruz. (*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, s. 80)

İkinci kullanım ise başlıkların epizotun sıra sayısı ile ifade edilmesi

şeklindedir. Burada oyunun kısa parçalarının 1. Epizot, 2. Epizot şeklinde belirtilmesi söz konusudur. Ancak epizot yerine sanatçıların farklı ifadeler de kullandıkları görülür. “Epizot” ifadesi çokça kullanılsa da bunun yanında başka kelimelerin de kullanıldığı göze çarpar. Kimi oyunlarda epizot yerine “sahne”, “oyun” ve “tablo” ifadelerinin kullanıldığı dikkati çeker. Örneğin Oktay Arayıcı’nın tüm epik oyunlarında "sahne" kelimesini kullandığı gözlemlenir.

Sahne 8

Karakol.

(Gülbeyaz koltuğunda bir takım bekçi elbisesi ile girer. Palaskadan sarkan tabanca sallanmaktadır.)

CEMALİ: Ne oldu kız, gece vakti ne işin var burda? (Nafile Dünya, s. 59)

Üçüncüsü ise kısa parçalara herhangi bir adlandırma yapılmamasıdır. Bu kullanıma sadece bir sanatçıda rastlanılır. Turgut Özakman’ın, kaleme aldığı epik oyunlarında epizotlara herhangi bir isimlendirme yapmadığı görülür.

Eserlerde birçok epizotun olması, onların ne şekilde birbirine bağlanacağı sorununu akla getirir. Oyun yazarlarının bunun için özellikle Brecht’ten ve geleneksel tiyatronun bazı özelliklerinden yararlandıkları dikkati çeker. Sanatçıların epizot denilen kısa parçaları çeşitli tekniklerle birbirine bağladıkları görülür. Bu husustaki ilk teknik kullanım anlatıcının bulundurulmasıdır. Bu oyun kişisi, bağlayıcı geçiş cümleleriyle epizotları birbirine bağlar. Sanatçılara bu konuda ilham veren sadece epik tiyatro değildir. Oyun yazarları, geleneksel tiyatronun özelliklerini de eserlerinde kullanmışlardır. Bilhassa doğal bir anlatıcının oluşturulması, bu etkiyi açık bir şekilde gösterir. Bu hususta Turgut Özakman’ın ön plana çıktığı rahatlıkla ifade edilebilir. Görüldüğü gibi oyun yazarları gerek epik tiyatro gerekse geleneksel etki ile bazı oyunlarında kısa parçaları anlatıcı ile bağlamayı tercih etmişlerdir.

ANLATICI: Elalem bir padişahın üç oyun çıkarırken bu şaşkın yazar, bir oyuna üç padişah koymuş. Düpedüz israf! Allahtan otuz altı padişah var. Bütün yazarlarımıza yeter de artar bile. Şimdi, benim anladığım, Veliaht Murat Efendi’yi göreceğiz.

(Murat Efendi, resim sehпасının başında. Alafranga bir tip. Resmini yapmak istediği kişi, ayakta, el pençe divan, başı önünde, saygıdan taş kesilmiş beklemektedir.)

MURAT EF.: (Nazik) Kaldır başını! (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 188)

Sanatçıların epizotları birleştirmede seçtikleri bir diğer teknik kullanım da ara oyunlardır. Bunlar, epizotlardan önce gelip sahnelenecek bölümle ilgili bazı

ipuçlarını veren kısa temsillerdir. Daha sonra detaylandırılacak ara oyunların, seyirci için merak giderici bir işlevi olsa da eserlerdeki bir diğ er misyonu da epizotları birbirine bağlamaktır. Türk tiyatrosundaki bazı sanatçıların, epizotları bu şekilde birleştirdiğı görülür. Bu sanatçılardan en önemlisi de Vasıf  ng ren'dir.  ng ren'in epik tarzda yazdığı    oyunda da kısa parçaları ara oyun tekniğıyle bağladığı dikkat çeker.

Epizot birleştirmede bir diğ er yöntem de projeksiyon kullanımıdır. Projeksiyon kullanımı, oynanacak epizot ile ilgili bazı unsurların yansıtılması tekniğıdir. Sanatçılardan bazılarının bu tekniğı epizotlar arasında geçiş için kullandıkları görülür. Yansıtılan kimi zaman bir yazı kimi zaman da bir resim olduğu eserlerden ıkarımlanır.

4. EPİSOD

Projeksiyon: Doğru S yleyenı Dokuz Köyden Kovarlar. Delikanlı Doğru Söyledi. Kara Tohum Yemeyin Dedi. Yerseniz Kötürüm Olursunuz Dedi. Delikanlıyı Kazığa Bağladılar, Kazıkta Yargıladılar. (Ayak Bacak Fabrikası, s. 35)

Oyunlarda epizotlar arası geçişi sağlayan bir diğ er kullanım da şarkı benzeri türlerdir. Bunların genellikle bir önceki epizotun  zeti niteliğinde veya sonraki epizot ile ilgili bazı ipuçlarına yer verme şeklinde olduğu gözlemlenir. şarkı benzeri türler ile seyirciye hoşluk sağlanırken bir yandan da epizotlar arası geçiş sağlanmış olur. Ayrıca koro kullanımı da tercih edilen diğ er bir tekniktir.

ARKADAN BİR SES:   , güzel sev bade varsa aklı şuurun yani (Rasih durur dinler. Kafasını sallar. Devam eder)

Kimi servet kokusunda
Kimi spor totosunda
Kimi kadın tutkusunda Bu miskinler tekkesinde
Herkesin ağzında bir marpu
Eshabı keyf uykusunda
Sen bilirsin bir iki
Ben bilirim on iki
Boşuna değil bu ikramlar
Var bunun elbet bir hikmeti
Serp gözlere bir mahlurluk
Ki görmesinler gerçeği
'şimdi ben buradan giderim'
'Bütün barları gezerim'
'Yüz dirhem daha içerim'

‘Evde karıdan dayak da yerim’

Tablo: V

Projeksiyon: Ali Kötü Bir Açmazda. Bir Yanda Aşk, Öte Yanda Vazife.
(Keşanlı Ali Destanı, s. 47-48)

Brecht tiyatrosunda seyircinin ilgisi epizota yönlendirilir. Bunu sağlamak için de çeşitli tekniklerin uygulandığı daha önce ifade edilmiştir. Aynı amaçla benzer tekniklerin Türk oyun yazarlarınca da kullanıldığı eserlerde açık bir şekilde görülür. Anlatıcı, ara oyun, projeksiyon ve başlık bu kapsamda kullanılan tekniklerdendir. Müstakil başlıklarda ele alınan bu tekniklerin, epizot gelişimi ile ilgili yönlerine değinilmesi yarar sağlayacaktır. Epizot hakkında bazı ipuçlarının verilip izleyici ve okuyucunun hazır hale getirilmesi amaçlı tekniklerin başında anlatıcı kullanımı gelir. Oyunu anlatmakla görevli oyuncu, epizotları birleştirirken aynı zamanda bir sonraki epizottaki olacaklarla ilgili küçük değinmelerde bulunur. Bu teknik, oyunlarda çokça görülen bir kullanımdır. *Zengin Mutfağı* ve *Zilli Zarife* eserlerinde ve Turgut Özakman’ın tüm epik oyunlarında anlatıcıyı görmek mümkündür.

TURGUT: (Öne gelir seyircilere) Bu geceki oyunumuz bundan önce oynadıklarımıza pek benzemiyor. Ciddi bir oyun bu. Ne gülüyorsunuz yahu, bakıyorum işin alayındasınız hepiniz. Para verdik diye gülmeye gelmişsiniz. Yok öyle yağma. Geçti borun pazarı. Kim demişse güzel demiş. Bir hadiseye yakından bakınca trajedi, uzaktan bakınca komedi olur demiş, biz hem yakından hem uzaktan bakıyoruz. Bu gece siz isterseniz de istemeseniz de, bir traji komedi sunacağız. İsteyen gülsün isteyen ağlasın kimsenin hatırı kalmasın. (Seslenir) Gülriz nerdesin yahu. Sen olmayınca ben söyleyeceklerimi şaşıyorum. (Zilli Zarife, s. 1)

Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda epizotların gelişimi ile ilgili çeşitli noktalara değinilen bir diğer teknik de ara oyun kullanımıdır. Müstakil başlık altında da incelenen bu teknik ile seyirci ve okuyucuya epizotta neler olacağı ile ilgili bazı göstermelerde bulunulur. *Düğün ya da Davul* başta olmak üzere birkaç oyunda ara oyun kullanımına rastlanır.

Epizotlara seyirciyi hazırlayıcı bir diğer kullanım da projeksiyon kullanımıdır. Bazı eserlerde, projeksiyonun bu işlevde tercih edildiği görülür. Bazen resim bazen metinler ile seyircinin epizotlarla ilgili bazı çıkarımlarda bulunmasının önü açılır.

Oyunlarda ilginin epizotlara çekilmesini sağlayan bir diğer kullanım da başlık

kullanımıdır. Sanatçılar, oyunlardaki kısa parçalara isim koyarak okuyucu ve seyircilere olayların ne yöne evrildiğine dair ipuçları verme amacındadırlar.

Şekilsel olarak epizotlarla ilgili oyunlarda dikkat çeken son husus ise mekân ve dekora ait bazı özelliklerin kısa parçaların başında belirtilmesidir. Bunun kimi zaman detaylı açıklama şeklinde kimi zaman da sadece yer ve mekân ismi belirtecek şekilde olduğu ifade edilmelidir. Bu hususların metinde yer almasının en önemli tarafı oyunu sahneye koyacaklara yardımcı olmak içindir. Sanatçılar bu şekilde oyununun doğru bir atmosferde oynanmasını sağlamaya çalışırlar. Okuyucu açısından düşünüldüğünde de onların oyunu doğru hayal dünyasında şekillendirebilmelerine bu şekilde yardımcı olunur.

Sokak.

Bir sokakta, bir duvar önü. Duvarda yırtılmış afişler, birkaç eğri büğrü yazı ‘Buraya işeyen eşektir... En büyük Karakartal... Bunu yazan Tosun...’ Oyuncu gelir, seyirciye yönelir. (Ali Ayşe’yi Seviyo, s. 48)

Epizotlara içerik olarak yaklaşıldığında ilk ele alınacak husus metnin akışıdır. Epik tiyatrodaki olaylar düz bir çizgi halinde ilerlemez, zikzaklar çizer. Bu yüzden olayların ve zamanın tek düze akması istenmez. Ancak ilgili hususta Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda bazı eksiklikler olduğu görülür. Örneğin Haldun Taner’in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eseri bütünüyle kronolojik bir akışa sahip bir eserdir. Yine Oktay Arayıcı’nın *Nafîle Dünya* eserinde de tekdüzelik hâkimdir. Bu eserlerde olayların ve zamanın düzenli bir şekilde ilerlediği görülür. Keza, Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda olaylar ve zaman belli bir sıra takip eder. Zaman sıçraması veya olayların ve zamanın evreler çizmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Oyunlarda bu hususta epik tiyatro ile çelişen bir kullanımın olduğu göze çarpar.

ANLATAN:

Üniversite çağındaki geçimsizlikler
Yaz yağmuru misali unutulur geçer
Son sınıfta yine iki komşu çocuğu
Yan yana arkadaş beraber
Efraz’un babası mason
Birçok ecnebi tanır
İyi maaşla çalışır (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 41)

Epik tiyatrodaki epizotların sahip olması gereken bir diğer özellik montaj

teknikğine uygun olmalarıdır. Bu teknikle her bir epizotun birbirinden bağımsız olması sağlanmaya çalışılır. Eserler incelendiğinde bu teknikğin eserlerde pek dikkate alınmadığı hissedilir. Türk tiyatrosundaki epik oyunların montaj teknikği konusunda sıkıntılı olduğu dikkat çeker. Örneğin Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu bu konuda önem arz eder. Oyunda epizotlar neden sonuç ilişkisi içinde ilerler. Bir epizotun çıkarılması veya yerinin değiştirilmesi tüm kurguyu bozar. Montaj teknikği konusundaki bu aksaklıklara başka oyunlarda da rastlanır. Buradan hareketle epik tarzda yazan Türk oyun yazarlarının bazı eserlerinde Brecht tiyatrosunun önemli özelliklerinden olan montaj teknikğine uygun kurgu yapmadıkları söylenebilir.

Seyirci açısından yaklaşıldığında ise karmaşık bir düzen içindeki epizotların izleyici ve okuyucu tarafından çözülmesi istenir. Seyirci, parçaları birleştirerek bütüne ulaşmaya çalışır. Bundan dolayı dikkati her daim açık olmalıdır. Adeta bir yapboz çözen insan edasında olmalıdır. Ancak Türk tiyatrosundaki bazı epik oyunlarda seyirciye bu tat hissettirilmez. Olaylar adeta tekdüze şekilde ilerler. Örneğin *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* veya yine aynı sanatçıya ait olan *Eşeğin Gölgesi* eserlerinde bir bulmaca çözümü hissi yaratacak kurgu söz konusu değildir. Oyunlarda belirtilmek istenenin bazen doğrudan bazen de hiç karmaşık hale getirilmeden ifade edildiği görülür.

4.1.2. Giriş Bölümü (Ön Oyun)

Giriş bölümü, oyunun başında temsille ilgili önemli noktaların belirtilip akışa yönelik bazı ipuçlarının izleyiciye sunulduğu kısımdır. Bu bölümde oyunu seyredenlerin baştan bilgilendirilmesi söz konusudur.

Dramatik tiyatroda izleyicinin oyunu başından sonuna dek merak içinde izlemesi anlayışı vardır. Bu husus, seyircinin ve okuyucunun oyunla özdeşleşmesini sağlayan etmenlerden görülür. Sanatçılar özellikle sonuca dair ifadelerde bulunmaktan kaçınırlar. Bahsedilen tiyatro anlayışında oyun boyunca hep bir merak vardır. Sahneler nasıl gelişecek, oyun nasıl devam edecek, sonunda neler olacak gibi sorular oyunu seyredenlerin zihinlerindedir. Bunlar, özdeşleşmeyi sağlama adına izleyicinin tüm dikkatini oyuna vermesine yönelik hususlardır. Böyle bir anlayış söz konusu iken oyunun nasıl süreceği ile ilgili ifadelere yer veren bir teknikğe başvurmak Batılı dramatik tiyatronun ruhuna terstir.

Epik tiyatroda ise bu konuda farklı bir tutum vardır. Daha oyunun başında

seyirciye neler olacağından ve oyunun nasıl süreceğinden bahsedilir. Seyircilerin ve okuyucuların oyun esnasında temsilin nasıl ilerleyeceği ile ilgili bir merak içine girmesinin önüne geçilir.

Elbette ki benzetmeci tiyatro anlayışının aksine bir uygulama olan bu durum amaçsız değildir. Öncelikle amaç, izleyicinin oyunla özdeşleşmesine engel olmaktır. Brecht, seyircinin tüm dikkatini oyunun nasıl devam edeceğine yöneltmesini istemez. Bu şekilde oyunla asıl verilmek istenenin izleyici ve okuyucuya ulaştırılamayacağını düşünür. Bu yüzden sanatçı, göstermeci tiyatro yönteminde kullanılan giriş tekniğini amacı doğrultusunda şekillendirip tiyatrosuna ilâştirmiştir.

Giriş tekniğine eserlerinde yer veren sanatçı, bunu farklı isimlerle ifade etmiştir. Eserleri incelendiğinde genellikle bu bölümleri ön oyun, öndeyiş veya prolog isimleriyle ifade ettiği görülür.

ÖN OYUN

(Savaş yıkımına uğramış bir Kafkasya köyünde, iki kolhoz köyünün üyeleri olan çoğu kadın ve yaşlı erkekler, şarap ve tütün içerek halka olmuş oturuyorlar; birkaç asker de vardır. Yanlarında, başkentten gelmiş bir Devlet Yeniden Yapım Komisyonu delegesi var.)

SOLDAKİ BİR KÖYLÜ KADIN (Göstererek:) Şu tepelerin orda üç Nazi tankını durdurduk, ama elmalıklar harap olmuştu çoktan.

SAĞDAKİ BİR İHTİYAR KÖYLÜ Bizim güzelim mandıra. Harabe! (Kafkas Tebeşir Dairesi, s. 9) (Toplu oyunlar 11)

Brecht bu bölümde adeta seyirciyi oyuna hazırlama fikrindedir. Onların oyunla ilgili bilmesi gerekenleri giriş bölümünde dile getirir. Brecht, oyunun genel mesajının ve hususiyetlerinin belirtilmesiyle seyirci ve okuyucuların temsilin dile getirmek istedikleriyle ilgilenecekleri kanaatindedir. Bu amaç doğrultusunda daha oyunun başında oyunla ilgili bazı önemli noktalar açık bir şekilde dile getirilir.

Şimdiye kadar bahsedilen hususlar, giriş bölümünün oyunlardaki bir işlevini daha ortaya koyar. O da bu bölümün eserlerde merak kırıcı yönünün olmasıdır. Özdeşleşmenin ortadan kaldırılmasını sağlayan önemli teknik kullanımlardan olan bu bölüm, daha oyunun başında temsille ilgili merak edilebilecek hususların önüne geçer. Bu sayede seyircinin ve okuyucunun oyuna şekil yönüyle değil de mana yönüyle yaklaşması sağlanmaya çalışılır.

Giriş bölümlerinin eserlerde nasıl kurgulandığı incelendiğinde genellikle ilgili

bölümlerin anlatıcı üzerine kurulu olduğu dikkat çeker. Ancak bu bölümde sadece anlatıcı olacak diye bir kural yoktur. Bazen başka oyun kişilerinin de bu bölümlerde yer aldıkları görülür. Anlatıcı ile bazı oyun kişileri giriş bölümünü beraber götürürler. Bu durum, tıpkı olup olmamasındaki zorunluluğun olmadığı gibi tamamen epik tiyatrodaki oyun yazarının bir tercihidir. Epik tiyatrodaki sürekli kendini yenileme anlayışı olduğundan dolayı, çoğu tekniğin kullanımı olmazsa olmaz değildir. Ancak epik oyunlarda bu tekniğin genellikle kullanıldığı dikkat çeker.

Oyunlardaki giriş bölümü kurgulanmalarının ise epik tiyatrodaki çeşitli şekillerde oluşturulduğu dikkat çeker. Brecht'in epik tiyatro yönteminde bu bölüm genellikle diyalog, anlatım veya şarkı ve benzeri türler ile oluşturulur. Bu kurgu şekli, yine sanatçının inisiyatifine bağlıdır.

Giriş bölümleri ile ilgili şu hususa da değinmek yerinde olacaktır. Bu bölümler genellikle seyirci ile temasın çok olduğu ve doğrudan onlara yönelik anlatımların ve seslenmelerin yapıldığı kısımlardır. Oyunun genel mahiyetinin ve önemli bazı hususlarının seyirci ile paylaşıldığı bu bölüm, izleyici ile temasın fazlasıyla arttığı bir kısım olarak öne çıkar.

Epik tiyatrodaki giriş bölümüne aslında Türk seyircisi aşinadır. Bu hususta epik tiyatronun geleneksel Türk tiyatrosu ile büyük bir benzerliğinin olduğu görülür. Karagöz oyunundaki perde gazeli de benzer işlev görüp oyunun gayesi bu şekilde seyirciye aktarılır (Töre, 2016, s. 68). Bu bölümün kurgulanış şekli dikkate alındığında bu iki tiyatro anlayışı arasında içerik olarak farklılığın dışında şekil olarak da çokça örtüşen tarafların olduğu fark edilir. Bunun sebebi ise Doğu tiyatrosunun göstermecili yapısının bahsedilen iki tiyatroyu da etkilemiş olmasıdır. Bundan dolayı rahatlıkla söylenebilir ki, epik tiyatrodaki giriş bölümünün çıkış noktası Doğu tiyatrosudur. Bu yüzden hem tavır hem de işlev yönünden iki tiyatro arasında fazlasıyla benzerlik bulunur.

Geleneksel Türk tiyatrosu ile epik tiyatronun giriş bölümü noktasında farklılık arz eden hususlarda bulunur. Burada Brecht tiyatrosunun politik bir tiyatro olmasının, bu farklılığı oluşturduğu ifade edilebilir. Epik tiyatrodaki, bu tiyatronun ruhunu oluşturan düzene karşı çıkış ve daha iyisini kurma yaklaşımının giriş bölümlerinde fazlaca dile getirildiği görülür. Geleneksel halk temasında ise böyle bir yaklaşım olmadığından dolayı giriş bölümlerinin içerik özellikleri açısından, iki

tiyatronun ayrıştığı bazı hususların olduğu da belirtilmeden geçilmemelidir.

Özellikle bazı sanatçıların ulusal tiyatro oluşturma çabasında olup epik tiyatro ile geleneksel tiyatroyu sentezlemeye çalıştıkları bunun sonucu olarak da oyunlardaki giriş bölümlerinin iki tiyatrodan da izler taşıdığı görülür. Türk tiyatrosunda epik tarzda yazılan oyunlarda çok açık bir şekilde geleneksel tiyatro türlerinin etkisiyle şekillenmiş kullanımlar vardır. Karagöz, orta oyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunlarının biçimsel özelliklerinden bazılarının epik oyunların giriş bölümlerinde kullanıldığı hemen fark edilebilen bir gerçektir. Bu geleneksel oyun türlerinin giriş kısmındaki bazı özel kullanımları, sanatçılar, yazdıkları tiyatro eserlerine yerleştirmişlerdir. Bazı sanatçılar, oyunlarının giriş bölümlerinde geleneksel tiyatro özelliklerini fazlaca kullanırken bazı tiyatro yazarlarında bu etkinin daha sınırlı olduğu dikkat çeker.

Bazı oyunların giriş bölümünde geleneksel halk tiyatrosunun etkisinin fazlasıyla hissedilir. Bu konuda *Rumuz Goncagül* önem arz eden bir eser olarak dikkat çeker. Oyunun hemen başında, İnsaf ve Gülsün sahneye gelirler ve İnsaf, Pîşekâr'ın orta oyununu açmasına benzer sözlerle oyunu açar, adeta orta oyunundaki gibi hemen arkasından da müzik başlar (Pala, 2009, s. 100).

İNSAF: Cümleten safa geldiniz, safalar getirdiniz... Efendim, eskiler 'râviyan-ı ahabâr, nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ve hikâyet ederler ki, diye başlarlardı söze. Bizimkisi ne rivâyet ne de hikâyet. Bizimkisi başka türlü. Kendimizin taklidini getirdik. Taklidi aslının aynı. Neresinden başlayayım. Kızım için koca peşindeyiz. Yoksa ne işimiz var böyle ortalarda. Yuvayı dişi kuş yapar demişler. Hah. İşte dişi kus.. Söyle ortaya gel kız... İşte kızım, evladım, mini mini güzel sergem. Nerde, yuvası hani?. Dalı yok daha konacak... Çıksın şu yoksulluğun gözü... (Bir an) Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burda göreceksiniz her şeyi. Usul ile çalahım sazı, ahenk üzre başlatalım oyunu. (Rumuz Goncagül, s. 177)

Sanatçıların geleneksel tiyatrodan devşirdikleri bir diğer husus da dil kullanımı ile ilgilidir. Geleneksel tiyatro türleri olan orta oyunu, meddahlık, Karagöz ve köy seyirlik oyunlarında kullanılan bazı kalıplaşmış söylemlerin ve dil özelliklerinin, epik tarzdaki eserlerin giriş bölümlerinde de tercih edildiği görülür. Turgut Özakman'ın, Haldun Taner'in ve Oktay Arayıcı'nın eserleri bu açıdan pek çok iz taşımalarıyla dikkat çeker.

Anlatıcı:

Al gözüm seyreyle
 Sarıpınar'da
 ayine-yi devran
 ne gösterir.” (Sarıpınar 1914, s. 7)

Bunun aksine giriş bölümlerinde geleneksel söylem ve dil anlayışına yer vermeyen sanatçılar da vardır. Bu hususta Vasıf Öngören ve Sermet Çağan öne çıkar. Çünkü Vasıf Öngören'in ve Sermet Çağan'ın hiçbir epik tarzdaki eserinin giriş bölümünde geleneksel tiyatronun bu özelliklerine rastlanmaz.

Eserler içerik olarak değerlendirildiğinde de Brecht'in epik tiyatro anlayışına benzer bir kullanımın olduğu görülür. Türk tiyatrosundaki epik tarzda yazılan eserler incelendiğinde, epik tiyatronun ruhu çerçevesinde genel olarak bir düzen sorunundan, o düzenin toplum içinde oluşturduğu problemlerden ve o durumdan kurtulma yollarından bahsedildiği dikkat çeker. İfade edildiği gibi bu konular epik tiyatronun ruhudur. Brecht'in oluşturmak istediği tiyatronun içerik yönüdür. Doğal olarak Türk sanatçılar da yazdıkları epik tiyatro biçimindeki oyunlarında, bu konulara dikkat etmişlerdir. Burada giriş bölümlerinin önem arz ettiği rahatlıkla söylenebilir. Çünkü seyirciye oyunlarda, tiyatro eserinin bir düzen sorunundan bahsedeceği bu bölümde aktarılır. Daha giriş bölümünde oyunların bu konular üzerine kurulu olduğu seyirciye ve okuyucuya ifade edilir. Bu da izleyicinin, oyunun tümünü bu açıdan değerlendirebilmesinin önünü açar.

Meydancı: Uzatmayalım, laf aramızda; dünyayı deviririz kurduk muydu saf aramızda.
 Vakitsiz kısalım dilimizi, keserler sonra elimizi. Düzen onların düzeni, yıkarlar sonra temelimizi. (Düğün ya da Davul, s. 6)

Giriş bölümü kurgulamaları oyun kişileri açısından değerlendirildiğinde bu konuda farklı tercihlerin söz konusu olduğu görülür. Eserlerde bu bölümler ağırlıklı olarak anlatıcılar üzerine kuruludur. Ancak bazı eserlerde epizot içi oyun kişilerinin giriş bölümlerine dâhil edildikleri gözlemlenir. Bu durum, yazarın kurgu tercihiyle ilgilidir. Ancak söylenebilir ki, epik tiyatro tarzındaki oyunların giriş bölümlerinde, anlatıcı konumundaki oyun kişileri ön plandadır. Çünkü oyunun anlatıcısı olan bu kişilerin, tiyatro eserinin açılışının yapıldığı ve genel hatlarının ifade edildiği giriş bölümlerinde ortaya çıkması epik tiyatro anlayışının doğal bir sonucudur.

Epik tiyatro şeklindeki oyunların kurgularına bir başka açıdan yaklaşıldığında

ise genellikle bu bölümlerde anlatım, diyalog ve şarkı benzeri türlerin kullanımı gibi tekniklerin kullanıldığı görülür. İfade edilmelidir ki, çoğu eserde karışık bir yapının kullanıldığı dikkat çeker. Bu yapıdaki giriş bölümlerinde şarkı sözlerinin, diyalogun veya anlatımın bir arada kullanıldığı görülür. Az sayıdaki tiyatro eserinde ise bunlardan sadece biri kullanılmıştır. O da genellikle anlatım tekniği olmuştur. *Sarıpınar 1914* ve *Fehim Paşa Konağı* adlı oyunlarda giriş bölümünde sadece anlatım tekniği kullanılmıştır. Bu oyunlar dışındaki epik eserlerde genellikle anlatım-şarkı benzeri bir tür veya diyalog- şarkı benzeri bir tür ikililerinin, giriş bölümlerini şekillendirdiği görülür.

Türlü yönleri ele alınan giriş bölümlerinin eserlere yansması önem arz etmekte olup Türk tiyatrosunda epik tiyatro biçimindeki oyunlar incelendiğinde ağırlıklı olarak bu bölümün, eserlerde yer aldığı görülür. Sadece birkaç tiyatro eserinde giriş bölümüne yer verilmediği dikkati çeker. Bunlar Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Turhan Selçuk'un *Abdülcanbaz* ve Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* adlı eserlerdir. Bu tiyatro eserlerinde sanatçıların tercihi epizotla başlama şeklinde olmuştur.

Eserlerde giriş bölümlerinin adlandırılış şekli de bir diğer önemli husustur. Brecht'in prolog veya ön oyun diye isimlendirdiği bu bölüm için Türk sanatçılar farklı kullanımları tercih etmişlerdir. Oyun yazarlarının giriş bölümlerinde kullandıkları isimlendirmeler "ön oyun", "sunuş", "giriş", "perde önü", "takdim", "girizgâh", "açılış sahnesi" ve "giriş şarkısı" şeklindedir. Bu kullanımların yanında adlandırma yapılmadan giriş bölümünün oluşturulduğu oyunlar da mevcuttur. Örneğin Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* ve *Fehim Paşa Konağı* eserleri buna örnektir. Bu eserlerde giriş bölümü niteliği taşıyan kısımlar bulunur ancak onlara herhangi bir isimlendirme ya da başlıklandırma yapılmamıştır. Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eserlerinde de yine aynı durum söz konusudur.

Genel hatlarıyla ve eserlerdeki kullanımlarıyla ortaya konulan giriş bölümlerinin, metin yapısı yönünden göze çarpan bir özelliği daha vardır. Oyunların bu bölümlerinde genellikle zamana dair bazı ifadeler yer verildiği görülür. Tiyatro eserinin konusunun hangi dönemde geçtiğine yönelik söylemlere sıklıkla rastlanır. Oyunların hangi zaman diliminde geçtiğine dair bilgilendirici bu cümleler ile seyirci ve okuyucuların olayları daha doğru şekilde değerlendirebilmelerinin yolu açılır.

BİRİNCİ PERDE

ANLATICI:

Evvel zaman içinde geçer oyunumuz
 Günümüzle ne ilgisi var ne ilişkisi
 Sözümüz ortaya zaten darılmaca yok
 Ta 1914 yılındayız. (Sarıpınar, s. 7)

Dikkati çeken bir diğer nokta da temsilin oyun olduğunun altının çizilmesidir. Epik oyunların çoğunda bu özellik göze çarpıcı niteliktedir. Açık biçimin oluşturulması amacıyla sahnelenenin oyun olduğu, daha oyunun başında ifade edilir. Sanatçılar, izleyicinin dikkatini eserin anlam dünyasına çekmek amacıyla, oyunun başı olan giriş bölümünde bu tarz ifadelerle yer verirler.

Oyuncu: Başınızdaki bin bir gaileden
 Bir süre olsun sıyrılınız diye
 Bir güldürü oynayalım dedik sizlere. (İşçi Babası Ömer Ağa ile
 Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 5)

Böylece seyirci ve okuyucunun oyuna karşı nasıl bir tutum içerisinde olması gerektiğine dair ipuçları daha baştan ifade edilmiş olur.

4.1.3. Ara Oyun Kullanımı

Epik tiyatrodaki epizotlardan önce onların nasıl ilerleyeceğini seyirciye aktaran kısa bölümlere ara oyun adı verilir. Batılı dramatik tiyatrodaki görülmeyen bu teknik, Brecht'in tiyatro anlayışında önemli bir yere sahiptir. Bu teknik, kullanıldığı oyunlarda esere kurgu yönünden hem farklılık hem de estetik güzellik katar.

Ara oyunların kurgu yönünden katkısı değerlendirildiğinde, epik tiyatrodaki oyun içinde oyun anlatım tekniğinin bu şekilde eserlerde kullanıldığı görülür. Oyun içinde oyun, Brecht'in sevdiği tekniklerin başında gelir (Nutku, 2015, s. 73). Bazı oyunlarında bu amaçla ara oyun tekniğine yer verdiği görülür. *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Üç Kuruşluk Opera*, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, *Arturo Ui'nin Yükselişi* ve *Sofokles'in Antigone'si* adlı oyunları bunlara örnektir (İri, 2017, s. 138). Sanatçının belirtilen oyunlarda, bu bölümü kullanmasının önemli bir sebebi vardır. Brecht, bu kullanım ile oyunlarındaki anlam ilişkilerini zenginleştirmeyi amaçlar.

Epik tiyatrodaki ara oyunlar ile epizotların birbirleriyle sıkı bir ilişkiye sahip

oldukları görülür. Ara oyunlar ile epizotlar adeta birbirinin içine geçmiş halkalar gibidirler. Aralarında bazı oyunlarda doğrudan, bazılarında ise dolaylı bir ilişki göze çarpar. Şu muhakkaktır ki, iki bölüm arasında mutlaka bir anlam ilişkisi vardır. Farklı olay ve durumlar anlatılıyormuş gibi görünse de ara oyunda seyirciye bahsedilen durumun bir kesiti veya bir yönü epizotta ele alınır.

Ara oyunlar bir nevi epizotların yol haritasını seyirciye sunar. İzleyici, epizot başındaki bölümlerden hareketle oyunun ne şekilde devam edeceği ile ilgili fikir sahibi olur (Yılmaz ve Bayram, 2023, s. 322). Dramatik tiyatro açısından düşünüldüğünde, oyunun heyecanını baltalayan bir etken gibi görünen bu durum, epik tiyatrodaki önemsenen bir teknik olarak dikkat çeker. Çünkü epik tiyatro, izleyicinin sahnelenme esnasında oyunun nasıl gelişeceği ile ilgili bir merak içine girmesini istemez. Bunu sağlama adına kullanılan tekniklerden biri de ara oyun kullanımıdır. Bununla oyunu izleyenlere ve okuyuculara epizotların ne şekilde ilerleyeceğine dair ipuçları sunulur. Bu şekilde merakı giderilen seyircinin ve okuyucunun, epizotlarda neler olacağıyla değil de olacakların neden ve nasıldır sorgulamaları amaçlanır (İri, 2017, s. 144). Böylece içinde bulunulan duruma ve soruna, çözüm odaklı bir yaklaşım sağlanır. Epik tiyatro yönteminde amaç toplumsal yaşayışa dair bakış açıları oluşturabilmek olduğu için seyirci, bu şekilde oyunun yapısına değil de içeriğine yöneltilmeye çalışılır. Kısaca ara oyun bu doğrultuda kullanılan bir teknik unsur olup izleyicinin dikkatini oyunun özüne toplayıp oyun üzerinde fikirler üretilmesini amaçlar.

Ara oyunların başka bir işlevi daha vardır. Oyunun asıl bölümü olan epizotların ara oyunlarla kesintiye uğratılması, seyircinin oyuna yabancılaştırılmasını sağlar. Bu da izleyicinin oyunla özdeşleşmesinin önüne geçer. Çünkü zaten epizotlarla oyuna uzaklığı sağlanan seyircinin, oyun üzerine düşünmeye de vakti oluşur. Ayrıca epizot sonunda belli bir düşünceye varan izleyicinin bir sonraki ara oyunla olayların nasıl devam edeceğine dair ipuçları elde etmesiyle, sonraki epizotu daha iyi yorumlaması sağlanır. Bu şekilde izleyicinin oyun hakkında çıkarımlar yapabilmesinin önü açılmaktadır.

Epik tiyatronun önemli tekniklerinden olan ara oyun kullanımının bir başka işlevi daha mevcuttur. Bu bölümlerin, oyunlarda epizotları birbirine bağlama görevi de vardır. Birbirinden bağımsız epizotların bu şekilde ara oyunlarla birbiri ardınca gelmelerine imkân sağlanmış olur.

Ara oyunların tiyatro eserlerinde biçimsel olarak farklı şekillerde kullanıldıkları görülür. Epik tiyatrodaki anlatıcı ve oyun kişilerinden bazılarının hem ara oyunlarda hem de epizotlarda yer alıp almaması hususunda çeşitli şekillerde kullanımlar vardır. Bu tercih tamamen yazarın kurgu tercihinin bağlıdır.

Ara oyun bölümünün ne şekilde oluşturulacağı oyun yazarının isteğine bağlı olduğu gibi kullanılıp kullanılmayacağı da yine ona aittir. Bu teknik de diğer birçok yabancılaştırma efekti gibi zorunlu değildir. Bu yüzden her epik tiyatro eserinde bu tekniğe rastlanmaz.

Epizotlardan önce kullanılan ara oyunlar, Türk tiyatrosundaki epik biçimde yazılmış bazı eserlerde de gözlemlenir. Sanatçılar, Brecht'in anlayışı doğrultusunda çeşitli amaçlarla oyunlardaki epizotlardan önce ara oyun kullanmayı yeğlemişlerdir. Böylece epik tiyatrodaki ara oyun ile epizot ilişkisini bazı tiyatro eserlerinde kullanmışlardır. Bu şekilde oyunlardaki anlam ilişkilerinin daha da zenginleşmesini sağlamaya çalışmışlardır.

Ara oyun tekniği ile sanatçılar, epik tiyatro mantığı çerçevesinde oyunu kesintiye uğrattılar. Bununla izleyici ve okuyucunun oyuna yabancılaştırılması istenir. Bu şekilde onların eserin büyümesine kapılmasının önüne geçilir.

Bu tekniğin eserlerdeki temel işlevlerinden biri de epizotları birleştirmektir. Bazı sanatçılar, epizotları bu tekniği kullanarak bağlamayı tercih ederken bazılarının ise diğer tekniklerle bunu yaptıkları görülür. Epizotların birbiriyle birleştirilmesinde zorunlu bir kullanımın olmadığı epik tiyatrodaki ara oyunlar, sanatçılar için bir tercih olarak dikkat çeker.

Ara oyunların eserlerdeki en önemli işlevi, epizotların nasıl süreceğiyle ilgili bilgiler sunmasıdır. Sanatçıların eserlerinde de ara oyunlar, söz konusu işlevi sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Epizotlardan önce gelen bu bölümler ile tiyatro yazarları, oyunun nasıl devam edeceğine ilişkin ipuçları verirler.

AŞÇI: Millet köşkünden önünden geçemez oldu. Şikayet edenler de oldu, ama malum sıkıyönetim var. Kerim Bey'in forsu... (Birden) Yahu durun ama durun... Yahu bütün bu anlattıklarım hep sıkıyönetime rastlıyor. Yahu durun... Bizi hep sıkıyönetimde yaşatmışlar. Bunu hiç düşünmemiştim. Yani tuhaf... Yani şaşırdım... Her neyse artık ben ne diyordum? Ha Kerim Bey'in iti... Yedi ay içinde ısırdı parçaladıkları dokuz oldu. En son çarşaf satan bir çingene kadın vardı. Onu hastanelik etti. O zaman kafam bozuldu. Dedim ki ulan Lütfü, bu köpeğin katli vaciptir... Kerim Bey'in itini

zehirlemeye karar verdim. Bir plan yaptım... (Zengin Mutfağı, s. 261-262)

Kullanılması tercihe bağlı olan bu tekniğe Türk sanatçılar, oyunlarında pek yer vermemişlerdir. Türk tiyatrosunda epik türdeki oyunlar değerlendirildiğinde bu tekniğin az sayıda eserde kullanıldığı görülür. Ara oyun tekniğine yer verilen oyunlar ve yazarları şunlardır: Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* ile Haşmet Zeybek'in kaleme aldığı *Düğün ya da Düğün* (Yılmaz ve Bayram, 2023, s. 322).

Eserlerdeki ara oyun kullanımıyla ilgili şu bilgiler de dikkate değerdir. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda 12 ara oyun, *Oyun Nasıl Oynanır* oyununda 12 ara oyun, *Zengin Mutfağı* isimli oyunda 5 ara oyun, *Davul ya da Düğün* adlı oyunda ise 11 ara oyun bulunur.

Ara oyun bölümlerinin eserlerde nasıl adlandırıldığı da diğer bir önemli husustur. Türk epik oyunlarında bu bölümlere ağırlıklı olarak oluşturulan kurguya göre isimlendirmelerin yapıldığı görülür. *Düğün ya da Davul* adlı eserde 'Oyun Oyunu', *Oyun Nasıl Oynanır*'da 'Yarışma', *Asiye Nasıl Kurtulur*'da 'Konuşma' ifadeleri bu yönde değerlendirilebilir. Ancak teknik kullanımın terimsel adına yönelik de ifadelerin seçildiği gözlemlenir. *Zengin Mutfağı* adlı tiyatro eserinde yer verilen 'Ön Oyun' ifadeleri bu durumu açık bir şekilde ortaya koyar.

ONBİRİNCİ KONUŞMA

Seniye: Ne kadar çökmüş, ne kadar yaşlanmış? (*Asiye Nasıl Kurtulur*, 132)

Dikkat edileceği üzere *Zengin Mutfağı* eserinde ara oyun bölümlerine ön oyun adı kullanılarak başlıklandırma yapılmıştır. Bu da kavram karmaşası olarak dikkat çeker. Brecht ön oyun ifadesini giriş bölümleri için kullanmıştır. Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* eserindeki bu tercihi, Alman tiyatro adamının terimleri kullanma anlayışına uymaz. Bu konuda Öngören'in Brecht'ten farklı bir tercih içine girdiği görülür.

Epik türde oyun yazan sanatçılardan birçoğu bu tekniği kullanmayı tercih etmezken, bazı sanatçıların ise tiyatro eserlerinde bu bölümlere yer verdiği görülür. Ara oyun kullanılan eserlerin yazarlarına dikkat edildiğinde iki sanatçının öne çıktığı görülür. Bu isimler Vasıf Öngören ve Haşmet Zeybek'tir. Özellikle Vasıf Öngören bu konuda oldukça önemlidir. Yazdığı eserler ve ara oyun kullanımı oranı irdelendiğinde de sanatçının bu tekniği kullanmada ön plana çıktığını görülür. Öngören,

epik tarzdaki üç oyununda da ara oyun kullanımına yer vermiştir.

Ara oyunların eserlerde farklı kurgulamalarla oluşturulduğu gözlemlenir. Ara oyunların kullanımı ile ilgili şu tespitler dikkate değerdir. Bazı eserlerde ara oyunlarda sadece anlatıcı yer alır. Onun gerçekleşecek epizotlar ile ilgili söylemlerine yer verilir. Bazı oyunlarda ise farklı bir kullanım görülür. Bu ara oyun biçiminde ise anlatıcı ve bazı epizot dışı oyun kişileri vardır. Ancak onlar, bu bölümlerdeki kişilikleriyle epizotlarda görülmezler. Onların görevi sadece ara oyunları oluşturmaktır. İzleyici ve okuyucuya yaptıkları sohbet, tartışma ve mizansenlerle oyunun nasıl devam edeceğine dair bazı bilgiler sunarlar.

Türk epik oyunları incelendiğinde sadece anlatıcının yer aldığı ara kullanımına Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı*'nda rastlanılır. Bu tiyatro eserinde "Aşçı" rolündeki anlatıcı oyun kişisi, epizotların gelişimi ile ilgili çeşitli söylemlerde bulunur. Olayların nasıl ve hangi şartlarda gerçekleşeceğiyle ilgili seyirciye ve okuyucuya bazı hissettirmeler ve bilgilendirmeler yapar.

Epizot dışı anlatıcı ve oyun kişisi kullanımına dayalı ara oyun kullanımında ise Vasıf Öngören'in ve Haşmet Zeybek'in tiyatroları dikkat çeker. *Düğün ya da Davul*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* isimli oyunlar, ara oyunları bu şekilde kurgulanmış tiyatrolardır. Bu oyunlarda epizota dâhil olmayan anlatıcı ve oyun kişileri, ifadeleri ve ortaya koyduklarıyla oyunla ilgili bazı ipuçlarını izleyici ve okuyucuya aktarırlar.

Ara oyunlardaki anlatıcı ve bazı oyun kişilerinin epizota dâhil olup olmaması hususunda, Vasıf Öngören ve Haşmet Zeybek oyunlarının oyunculuk yönünden bir farkının olduğuna mutlaka değinilmelidir. Metinler üzerine yapılan inceleme neticesinde varılan sonuca göre, Vasıf Öngören'in bu kurgulamadaki oyunlarında anlatıcı ve epizot dışı oyun kişisini canlandıranlar sadece ara oyun için vardır. Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* adlı eserinde ise farklı bir durum vardır. Bu eserde ara oyun esnasında anlatıcı ve epizot dışı oyun kişisini canlandıran oyuncular sadece bu görevde değildir. Onlar, kılık değişikliğiyle epizotlar içinde farklı kişiliklere de bürünürler.

OYUN OYUNU

MEYDANCI: Sevda günden güne büyüdü, gözleri bürüdü, her şeyin üstüne yürüdü.

Yürekteki yağlar bile eridi. Daha fazla dayanamayıp dünür gittiler. Boyun büküler, diz çöktüler.

....

İBİŞ: Kız büyür nam alır. Sevdğine verirlerse kâm alır, vermezlerse gam alır.

ESE Yiğit ölür ün alır.

....

DÜNÜRCÜ OYUNU

(Melek Yangılı'yı, Kınalı Anasını, Ese Babasını, İbiş, 1. Dünürçü'yü, Sumru 2.

Dünürçü'yü, Yumru 3. Dünürçü'yü oynar) (Düğün ya da Davul, s. 32-33)

Sadece ara oyun kullanımı değil onun kurgulanması hususunda da Vasıf Öngören öne çıkan bir oyun yazarıdır. Sanatçının bu ara oyunlarda diğer eserlerden farklı bir kullanım içinde olduğu görülür. Örneğin *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı eserde sanatçı, ara oyunu bir yarışma şeklinde kurgulamıştır. Sunucu ve yarışmacıların soruları ve cevapları şeklinde kurgulanan ara oyunlarda epizotlara dair birtakım noktalara değinildiği dikkat çeker.

SEKİZİNCİ YARIŞMA

KADIN: Hay Allah. Tam da evlenecek sırayı buldu. Bak şimdi. Ne güzel her şeyleri olmuşken, üstelik ödül de kazanmışken, şimdi evlenirse. Halk onu buldu. Bak kendi sevgilisi gibi seviyor. O da kalkıp bir başkası ile evlenecek. Olmaz. Evlenmemeli. Kudret Bey bu ise engel olur. Engel olması lazım. O da dünyanın parasını yatırdı.

SUNUCU: Kudret Bey, adamı Mecit aracılığı ile bu işi çözeceğini söyledi.

KADIN: Mecit? Mecit kimdi? Gördünüz mü karıştırdım.

SUNUCU: Kudret Bey'in fedaisi!

KADIN: Fedai medai, Mecit Macit. Her neyse, ne yapıp yapıp kızın evlenmesine engel olsun.

SUNUCU: Evet sevgili seyirciler. Yarışmacımız oyunu sürdürüyor ve... (Noter'e bakar)

NOTER: Altı bin dört yüz lira veriyoruz ve on ikibin sekiz yüz lira.

SUNUCU: Onikibinsekizyüz lira oluyor kazancı. Ve şimdi, Kudret Bey'in Sevil'in evlenmesini nasıl engellediğini hep birlikte izliyoruz. Dokuzuncu oyun.(*Oyun Nasıl Oynanmalı*, s. 206-207)

Asiye Nasıl Kurtulur oyununda da yine farklı bir kurgulama şekli görülür. Bu tiyatro eserinde de oyun içinde oyun anlayışına farklı bir soluk getirilerek farklı bir kurgulama yapıldığı dikkat çeker. Eserde iç oyunda Asiye'nin öyküsü yansıtılırken dış oyunda ise Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye ile anlatıcının/yorumcunun hem Asiye'nin durumunu konuştukları hem de oyuna yön verdikleri hemen göze çarpar (Erkek, 2001, s. 252). Epizotların, ara oyun bölümündeki bu konuşmalara göre şekillendirildiği kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda ara oyuna farklı amaç ve

şekillerde eserlerde yer verilmiştir.

4.1.4. Kıssadan Hisse Benzeri Sonuç Çıkarma

Brecht daha iyi bir dünyanın özlemi içindedir. Tiyatrosunu oluştururken temel felsefesi de budur. Bu yüzden yaşadığı toplumun daha eşitlikçi ve insancıl hayat sürmesi için, ortaya koyduğu epik tiyatro yöntemini bu temel üzerine kurar. Politik ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkaran bu tiyatro anlayışında temel amaç, toplum yaşantısı içinde var olan problemlerin fark edilmesi ve ortadan kaldırılması ile ilgili bilinç uyandırmaktır. Bu anlayış doğrultusunda epik tiyatronun sosyal yönü ağır basan bir tiyatro olduğu görülür. Amacı seyircilerine sorunları tespit edebilme yollarını gösterme ve yeni bakış açıları kazandırma olan bu tiyatro yönteminde, öğreticiliğin de ağır bastığı rahatlıkla söylenebilir.

İzleyiciye karşı öğretici bir tutum içinde olmasının bir sonucu olan tekniklerden biri de oyunun sonunda kıssadan hisse benzeri bazı ifadelerin kullanılmasıdır. Epik tiyatroda genellikle eserlerin son bölümünde, oyunun genel mahiyetine uygun çıkarım cümleleri yer alır. Ancak bu cümleler seyirciyi ve okuyucuyu tek bir sonuca eriştirecek anlamda değildir. Bu ifadeler, tiyatro eserinin özüne yöneliktir. Seyircide uyandırılmak ve hissettirilmek istenen düşüncelere yönelik eserlerdeki son cümlelerdir. Bu ifadeler ile oyunun iletmek istediklerine yönelik bazı önemli noktaların altı çizilir. Dolayısıyla kıssadan hisse benzeri bu ifadeler bir nevi eserde söylenmek istenenlerin kısa özeti mahiyetindedir. Özellikle de epik tiyatronun ruhunda var olan düzene karşı harekete geçilmesi anlayışının yansımaları bu ifadelerde açık bir şekilde hissedilir.

Kıssadan hisse benzeri bölümün şekilsel özellikleri irdelendiğinde çeşitliliğin olduğu görülür. Epik tiyatroda bu bölümde bazen şarkı benzeri türlerin tercih edildiği gözlemlenir. Bazen de o bölümlerin seyirciye hitap etme şeklinde kurgulandığı dikkat çeker. Dolayısıyla kimi zaman müzikli kimi zaman müziksiz şekildedirler. Brecht'in bazı eserlerinde ise bu bölümde müzik sonradan başlar.

Oyunlarda ilgili bölümün kimin ifade ettiği dikkate alındığında, bu bölümün çoğu zaman anlatıcılar tarafından ifade edildiği söylenebilir. Anlatıcı, genellikle ya değerlendirmede bulunur ya da izleyip gördüklerinden yola çıkarak seyirciden sonuç çıkarmasını ister (Adıyaman, 2012, s. 245). Bazen de bu kısmın oyunun içindeki başka bir oyun kişisi tarafından icra edildiği görülür.

Bu bölümün şekilsel kullanımı açısından şu da eklenmelidir ki Brecht'in epik tiyatrosunda bu bölüme, bazen son deyiş adını verdiğini görülürken bazen de bölüm adlandırması yapmadığı fark edilir.

Brecht'in tiyatro anlayışında seyircinin belli bir sonuca ulaştırılması gibi bir amacı söz konusu değildir. Epik tiyatrodaki durum çeşitli yönlerden ortaya konulur ve izleyicilerin bu husus üzerine fikir üretmesi istenir. Bu yüzden oyunlarda belli bir sonuca yönelik mesaj içerikli kıssadan hisse benzeri ifadeler bulunmaz. Epik oyun türünde bu kısımdaki söylemlerin daha genel manada çözümleri ortak paydada buluşturan bir zihniyette olduğu görülür.

Epik tiyatrodaki oyunların son bölümünde bulunan kıssadan hisse benzeri bölüm kullanma yeni bir durum değildir. Geleneksel Türk tiyatrosunda da oyunların son kısımlarında kıssadan hisse çıkarma tekniği eskiden beri uygulanır. Geleneksel oyun türlerinde temsillerin sonunda oyun boyunca ifade edilenlerin sonuca bağlanıp, özünün bir sözle izleyiciye söylenmesi mevcut bir tekniktir. Kıssadan hisse çıkarımı ortaoyunu başta olmak üzere geleneksel tiyatro türleri için oldukça işlevsel bir kullanımdır (Nutku, 2009, s. 12).

Toplumcu bir tiyatro anlayışı olan geleneksel oyun türleri, izleyenleri güldürerek düşündürme amaçlıdır. Oyunların sonunda da seyircinin ulaşması gereken noktalarla ilgili ders verici, öğüt içeren sözlere yer verilir. Ayrıca atasözü ve deyim gibi kalıplaşmış ifadelerin de kullanıldığı rastlanılan bir durumdur. Özellikle didaktik nitelikteki atasözlerinin tercih edilmesi, geleneksel Türk tiyatrosundaki kıssadan hisse kullanımının önemli bir yanındır (Nutku, 1971, s. 76). Bu kullanımların sonucunda izleyicinin oyundan alması gereken mesaj, birkaç cümle ile ifade edilmiş olur.

Epik tiyatrodaki anlatılanlar ve gösterilenler ile ilgili sonuç çıkartma tekniği Türk oyun yazarlarını da etkilemiştir. Ancak anlaşılacağı üzere oyun yazarlarını tek etkileyen epik tiyatro değildir. Geleneksel Türk tiyatrosunda görülen kıssadan hisse kullanımının da sanatçıları etkilediği görülür. Bu iki tiyatro anlayışının etkisiyle bazı oyun yazarları, oyunlarının son bölümünde bu tekniğe yer vermişlerdir.

Eserler içerik yönüyle değerlendirildiğinde iki tiyatro anlayışının birleşimi bir kullanımın olduğu dikkat çeker. Genellikle bu bölümde oyunla ilgili son mesajlar verilir. Bunun yanında eserin seyirciye iletmek istediği noktalara da değinildiği

görülür. Ayrıca bazı nasihat içerikli ifadelerin de yine bu bölümde kullanıldığı dikkat çeker. Bu bölümlerin içeriği ile ilgili şu eklemenin de yapılması gerekir. Oyunlarda epik tiyatro anlayışının bir yansıması olarak düzenin değişmesi düşüncesinin, tıpkı oyunun iç bölümlerinde olduğu gibi kıssadan hisse benzeri bölümlerde de belirtildiği dikkat çeker.

İlgili bölümlerin ifade ediliş şekillerinde de aynı benzerlik görülür. Türk tiyatrosundaki epik biçimde yazılan oyunların son bölümlerindeki kıssadan hisse benzeri sonuç çıkartma kısımlarında genellikle şarkı ve benzeri türlerin tercih edildiği fark edilir. Bunun dışında özlü söz veya nasihat içerikli ifadelerle bu bölümün şekillendirildiği de karşılaşılan diğer bir durumdur.

Kıssadan hisse benzeri sonuç çıkartma tekniği ile sanatçılar, oyunla ilgili son dikkat çekimlerini temsilin sona ereceği bu bölümde yaparlar. Tiyatro eserinde öne çıkan hususlar ve genel birtakım mesajlar bu kısımda belirtilir. Özellikle oyunda ele alınan düzen ile ilgili ne yapılabileceğine ilişkin son ifade ve yönlendirmeler yine bu bölümdedir. Ancak bunlar epik tiyatro anlayışına göre belli bir yol gösterme şeklinde değildir. Epik tiyatrodaki tek bir sonuca ulaşma düşüncesi olmadığından, genellikle eserlerin sonundaki bu son kısımlarda, izleyici ve okuyucunun belirtilen sorun ile ilgili kafa yormasını ve çözüm yolu üretmesini sağlayacak ifadeler yer verilir.

OYUNCU: Tren kaçıyor dostlar artık gecikmeyelim. Yanlılardan kurtulup doğruyu biz seçelim Ne olduk demeyelim, n'oluyoruz diyelim Kûlahı öne koyup bir güzel düşünelim

KORO: Ne oldum dememeli, n'oluyoruz demeli. kûlahı öne koyup, bir güzel düşünmeli! Kûlahı öne koyup, bir güzel düşünmeli! Kûlahı öne koyup, bir güzel düşünmeli! (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 75)

Epik tiyatro etkisiyle sonuç çıkarılan bu bölümlerin içerik olarak başka bir özelliği daha vardır. Anlatılan ve gösterilen olaylardan hareketle, seyirci ve okuyucunun bazı çıkarımlarda bulunup harekete geçmesi gerektiği fikri vardır. Bu durum aslında epik tiyatronun özüdür. Brecht tiyatrosunun temel hedeflerinden olan seyirci ve okuyucuyu harekete geçirme anlayışının, çeşitli söylem şekilleri ile Türk epik oyunlarında da uygulanmaya çalışıldığı bir gerçektir.

VİCDANİ:

Çok sade melodisi yalın, güçlü, imanlı

Ey benim kardeşlerim. İbret olsun hayatım

Açın ne olur gözünüzü. Sakın siz de benim gibi

Safçasına plak olmayın
 Gözlerimizi açalım
 Gerekeni yapalım
 Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım

KORO:

Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım. (Gözlerimi Kapatım Vazifemi
 Yaparım, s. 106-107)

Bu bölümde ağırlıklı olarak düzenin eleştirisi ve daha iyi bir toplum yapısının oluşturulması için çaba harcanması gerektiği ifade edilir ancak bazı sanatçıların düzen sorgulaması yerine sadece toplumsal hayattaki birtakım problemleri dile getirdikleri görülür. Örneğin *Rumuz Goncagül*, *Sarıpınar 1914* ve *Ayışığında Şamata* eserlerinde düzene dair herhangi bir söyleme yer verilmediği dikkat çeker. Hâlbuki bu eserlerin bütününde var olan düzeni dile getirme anlayışı hissedilir ancak, sonuç çıkartma bölümlerinde böyle bir vurgulamaya gidilmediği fark edilir. Bu mevzuda Turgut Özakman'ın oyunları dikkate değerdir. Onun sonuç bölümü olan eserlerinde, düzene dair bir söylem kullanmadığı görülür. Bahsedilen durumun ortaya çıkmasında, sanatçının geleneksel oyun anlayışından fazla etkilenmesinin payı olabilir ancak tek sebep olarak bunu göstermek mümkün değildir. Buradan hareketle oyun yazarlarından bazılarının sonuç bölümünde düzen ile ilgili ifadelere yer verdikleri görülürken, bazılarının ise çeşitli sebeplerle bunu tercih etmedikleri dikkat çeker. Bu nedenlerin başında da geleneksel tiyatro etkisi gelir. Çünkü geleneksel oyun türlerinde sadece sorunların ifade edilmesi vardır, düzenin ortadan kaldırılması gibi bir görüş dile getirilmez.

Eserlerde kıssadan hisse benzeri sonuç çıkarma bölümlerinde genellikle içerik olarak epik tiyatronun tavrı oyunlarda tercih edilse de şekilsel olarak sanatçıların geleneksel tiyatrodan da yararlandıkları kolaylıkla fark edilir. Çünkü geleneksel tiyatro türlerinin kıssadan hisse bölümlerinde gözlemlenen nasihat verme yaklaşımı bu oyunlarda da görülür. Ayrıca bu bölümde atasözlerine ve deyimlere yer verme, yine geleneksel oyunların etkisindendir. Hatta bazı oyunlardaki üslup ve söz kalıpları da geleneksel oyun anlayışını yansıtır. Görüldüğü gibi tiyatro yazarları, oyun sonlarında epik tiyatronun yanı sıra geleneksel türlerin bazı özelliklerinden de yararlanmışlardır.

OZAN:

Böyle biter masalımız
Onlar ermiş muradına
Biz... Çıkalım kerevetine

Ve kafa kafaya
Verip düşünelim
Bir çözüm bulalım bu
Derde. (Eşeğin Gölgesi, s. 82)

Epik tiyatrodaki birçok teknikte olduğu gibi kullanılması zorunlu olmayan bu teknik, Türk tiyatrosundaki bazı eserlerde kullanılırken bazılarında ise tercih edilmemiştir. Bu tamamen sanatçıların kurgu anlayışıyla ilgilidir. Kıssadan hisse benzeri sonuç çıkartma tekniğini en çok kullanan oyun yazarları Haldun Taner ve Turgut Özakman'dır. Bahsi geçen sanatçıların geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanma çabalarının olduğu ifade edilmesi, eserlerin son kısımlarının düzenlemesi konusunda fikir verecektir. Sanatçıların bu yönleri göz önünde bulundurulduğunda, eserlerdeki bu bölümlerin genellikle epik- geleneksel karışımı olduğu ifade edilebilir.

Haldun Taner ve Turgut Özakman'ın tüm eserlerinde bu teknik görülür. Bu sanatçıların dışındaki Oktay Arayıcı'nın da iki oyununda bu tekniği kullandığı dikkat çeker. O, *Nafile Dünya* ve *Rumuz Goncagül* adlı eserlerinde kıssadan hisse benzeri sonuç çıkarmaya yer vermiştir. Belirtilen sanatçı ve eserler dışında diğer bazı epik türdeki eserlerde de bu teknik kullanıma rastlanılır. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Abdülcanbaz*, *Arafta Kalanlar* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* da kıssadan hisse benzeri sonuç çıkarma tekniğinin tercih edildiği diğer oyunlardır.

Bu bölümün eserlerde nasıl şekillendirildiği incelendiğinde bir çeşitliliğin olduğu gözlemlenir. Bazı oyunlarda bu kısmın müzikli ve şarkılı olarak kurgulandığı görülür. Bununla seyirci ve okuyucuya oyunun genel hatları ile ilgili daha etkili bir dikkat çekme amacı vardır. Bazı oyunlarda ise bu kısmın anlatım şeklinde oluşturulduğu fark edilir. Böylece oyunun genel hatları ve mesajları ile ilgili seyirciye iletilmek istenenler, son kez temsil bitmeden önce toparlanmış olur.

Bütün Oyuncular:

Kelamı dilledik, bitirdi sözü
Meramı söyledik, hem çaldık sazı
Nükteden getirdik, güldürdük bazı Arif anlamıştır maksadı özü

Maksadı özü
 Maksadı özü
 Hal ü keyfiyeti eyledik beyan

Ramazan surettir asıldır devran
 Derdimiz aşikâr ararız derman
 Bulunmaz mı başka bir usul erkân

Bir usul erkân
 Bir usul erkân

(Müziğin bitiminden sonra, dervişane bir selamla birlikte)
 Bulunmaz mı? (Nafile Dünya, s. 100)

Oyunlardaki bu son bölümler kurgusal özellikleri değerlendirildiğinde, genellikle bu ifadelerin anlatıcı rolündeki kişiler tarafından söylenildiği görülür. Metinlerde, oyunun sonunda anlatıcı rolündeki oyun kişinin seyirci önünde yalnız kalıp oyunun özüne yönelik ya bir şarkı ya da mesaj içerikli sözler dile getirdiğine şahit olunur. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı*'nda anlatıcı niteliğindeki Şerif Abla, oyunun sonunda “Kıssadan Hisse” adlı şarkısını söyler (Kulluk, 2003, s. 127). Bu bölümün oluşturulmasında başka kullanımlar da söz konusudur. Kimi zaman anlatıcı ile birkaç oyun kişinin birlikte bu bölümü yürüttükleri görülür. Bazen koro şeklinde bazen de tek tek söz alma şeklinde bu bölümün kurgulandığı dikkat çeker.

(Bütün oyuncularca söylenir)

Sevgili seyircimiz
 Bütün olanları
 Gördünüz, işittiniz
 Eğlenebildiyseniz eğer
 Bilin, seviniriz.
 Son bir sözümüzü daha
 Lütfen dinleyiniz.

Su sözlerini ataların
 Sakın ha unutmayın
 Burnu kurtulmaz pislikten
 Kılavuzu karga olanın
 Burnu kurtulmaz pislikten
 Kılavuzu karga olanın
 Burnu kurtulmaz pislikten

Bu tekniğin kullanımı isteğe bağlı olduğundan dolayı belirtilen eserlerin dışındaki epik oyunlarda, kıssadan hisse benzeri sonuç çıkartmaya yer verilmediği görülür. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Ayak Bacak Fabrikası* bu eserlere örnektir. Sanatçılar açısından değerlendirildiğinde bu tekniği Sermet Çağan'ın ve üç eserinden sadece birinde kullanan Vasıf Öngören'in pek tercih etmediği dikkat çeker. Bu durum, tekniğin isteğe bağlı olmasıyla ya da oyun yazarlarının geleneksel tiyatronun özelliklerine eserlerinde yer verip vermeme tercihleriyle ilişkilendirilebilir.

4.1.5. Montaj Tekniği

Dramatik tiyatrodaki bütüncül bir yaklaşım vardır. Bundan dolayı kısa kısa pek çok sahne yerine birkaç uzun bölüm tercihi söz konusudur. Bu tiyatro anlayışında durum, olay ve kişiler yaşamın içinden tercih edildiği için, onun olduğu gibi yansıtılması anlayışıyla kesintilerin olması hoş görülmez. İlgili tiyatrodaki bir nevi yaşamın akışına benzer bir yaklaşım vardır. Nasıl ki, hayat kesintisiz bir şekilde akıyorsa, tiyatronun da bunu yansıtması fikri hâkimdir. Bu yaklaşım doğrultusunda Batılı dramatik tiyatrodaki benzetmecili tiyatro yöntemi kullanıldığından dolayı parçalı anlatım söz konusu değildir. Canlandırılmak için yaşamın içinden seçilen olay ve kişilerin tüm yönlerine sahnede yer verilir. Bunlar neden sonuç ilişkisi içinde ifade edilirler. Oyunlardaki olay ve durumlar zincirleme bir şekilde birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Klasik metin yapısının ve zaman anlayışının Batılı dramatik tiyatroyu şekillendirici etkisi de olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sahnelerin nasıl ve ne şekilde şekillendirildiği daha iyi anlaşılabilir.

Epik tiyatrodaki ise parçalı anlatım söz konusudur. Oyunlar kısa sahne diye nitelendirilen epizotlardan meydana gelir. Epizotların her biri, farklı bir olay veya durumu ele alır. Bu da gösteriyor ki, epizotlar arasında belirli bir olay sırası takibi söz konusu değildir (Çelik, 2010, s. 119). Dolayısıyla birbirinden bağımsız olma özelliği taşırlar. Bundan dolayı birbirinin neden sonucu olma gibi bir durum söz konusu değildir. Önceki epizotun kendisinden sonra gelen epizotun nedenini ortaya koyması gibi bir görevi yoktur. Hiçbir epizot, bu çerçevede birbiriyle anlam ilişkisi içinde değildir. Bu nedenle her bir epizot kendi başına değerlendirilir.

Brecht tiyatrosunda epizotların bağımsız olması, bu kısa sahnelerle ilgili bir

durumu da ortaya çıkarır. Bu sahneler, bir olay örgüsünün bileşeni olmadığından, metin için ayrılmaz bir parça özelliği taşımazlar. Arada sebep sonuç ilişkisi olmamasından dolayı epizotların metinden çıkarılması mümkündür. Bu durum, herhangi bir metinsel veya anlamsal sorunu yol açmaz. Bundan dolayı epik tiyatrodaki herhangi bir epizotun oyun metninden çıkarılması sorun teşkil etmez. Bunun yanında epizotların kendi içinde yer değiştirmeleri de mümkündür. Epik tiyatrodaki tüm bunlara olanak sağlayan ise montaj tekniğidir. Brecht'in önemseydiği bu teknik, epik tiyatronun önemli özelliklerindendir. Sanatçı bu sayede, birbirinden bağımsız epizotları istediği şekilde birleştirme şansı bulmuştur.

Montaj tekniğinin epizotlara yer değiştirme veya çıkarılabilme özellikleri kazandırması, metin yapısı yönünden bir değişimi ortaya koyar. Klasik metin yapısıyla oluşturulan dramatik tiyatrodaki olaylar dolayısıyla sahneler bir anlam örgüsü ilişkisi içerisindedir. Bunlar birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Burada montaj tekniğinin, klasik metin yapısını değiştirici bir etkide bulunduğu ifade edilebilir. Çünkü Brecht, epizotları kronolojik sıra ile dizme anlayışına karşıdır. O, oyunlarda olay ve durumları baştan sona veya sondan başa olacak şekilde sıralamaz. O, montaj tekniğini kullanarak klasik metin yapısına aykırı bir kurgu dizimini tercih eder. Sanatçının yeni oyun biçimiyle ilgili bazı notlarında, montaj tekniğinden sonra olayların eğriler çizmesi ve sıçramalı olmasından bahsetmesi dikkate değerdir (Aykut, 2016, s. 43). Epik oyunlardaki olay örgüsünün eğriler çizerek ilerlemesi bu görüş çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu da doğrudan kurguyu etkileyen bir unsurdur. O halde rahatlıkla söylenebilir ki epik tiyatrodaki kurgu, montaj tekniğiyle şekillendirilir (Sözeri, 2019, s. 6).

Epik tiyatrodaki montaj tekniğinin kullanılması zaman kullanımına da etki etmiştir. Bu çerçevede epik oyunlarda zaman, tek bir çizgi halinde akmaz. Kronolojik bir zaman kullanımı yoktur denilebilir. Her epizotun kendi içinde bir vaka (olay) zamanı vardır ancak sahnelerin diziminde zamansal sıralamaya dikkat edilmez. Montaj tekniğiyle sağlanan bu durum ile zaman bir çizgi halinde ilerlemez. Epizotlardaki zaman özellikleri farklı farklıdır. Kısa sahnelerin arasında bir kronolojik sıra takip edilmez. Bunun sonucu olarak epik oyunlarda zaman hususunda dalgalı bir yapının olduğu görülür. Zamansal dalgalanma, epik tiyatronun Batılı dramatik tiyatrodan ayrılan önemli yönlerindendir.

Montaj tekniğinin sonucu ortaya çıkan bu metin yapısı ve zaman algısındaki

değişim, epik tiyatrodaki önemli bir görevi daha yerine getirir. Bu teknik ile Brecht tiyatrosunun en önemli biçimsel özelliklerinden olan yabancılaştırma da sağlamış olur. Şöyle ki oyunlardaki metnin ilerleyişi ve zamanın çizgisel bir şekilde akmayışı seyirci ve okuyucuda yadırgatıcı tepkiler ortaya çıkarır. Bu şekilde şaşkınlığa uğrayan ve durumu anlamaya çalışan seyirci ve okuyucu, oyunun büyümesine kapılmamış olur ve yabancılaşır. Böylece izleyici ile oyun arasındaki uzaklık sağlanmış olur. Bunun sonucunda da seyirci, oyuna duyguları ile değil de akıl ve mantığıyla yaklaşır. Böylece Brecht'in arzu ettiği düşünce üretimi de ortaya çıkar.

Sanatçının montaj tekniği ile izleyici ve okuyucudan beklentisi karmaşık halde ortaya konan olay ve durumlar üzerine fikirler ortaya koymasındır. O halde şu çıkarımı yapmak mümkündür ki Brecht, montaj tekniği ile önce seyirciyi şaşırtıp daha sonra da karmaşık hale getirilen metin yapısı içinde anlatılan ve gösterilenlerle ilgili anlam ilişkilerinin çözülmesini ve çeşitli fikirlerin üretilmesini sağlamaya çalışır.

Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde Brecht'in önem verdiği montaj tekniğinin çoğu eserde uygulanmadığı dikkat çeker. Oyunlarda, genellikle bir olay örgüsünün takip edildiği görülür. Olayların birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlı olduğu gözlemlenir. Bu durumun da montaj tekniğini ortadan kaldırdığı açıktır. Eserler irdelendiğinde birçok oyunda bu tekniğe dikkat edilmediği dikkat çeker. *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Sarıpınar 1914* oyunları bu durumun gözlemlendiği eserlerdir.

Vasıf Öngören'in yazdığı *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde bir olay akışı vardır. Oyunda Sevil adlı genç kızın sinema aktristi olma arzusuyla hareket ettiği ve bu yolda annesiyle birlikte yaşadıkları anlatılır. Burada tanınmayan bir aktristin yavaş yavaş tanınır hale gelmesi hikâyesi vardır. Sevil'in basit rollerden başrollere geçişi gözler önüne serilir. Bu hadise, oyunda adım adım gerçekleşir. Dolayısıyla eserde bir akış olduğu rahatlıkla fark edilir. Bundan dolayı epizotların kendi arasında yer değiştirebilmesi gibi bir durum söz konusu değildir.

Aynı durum Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde de geçerlidir. Oyun, bir yaşam hikâyesinin üzerine kuruludur. Vicdani'nin küçüklüğünden başlayan olaylar silsilesi, onun yetişkinlik döneminin belli bir zamanına kadar devam eder. Eserde anlatılanlar kronolojik olarak birbirini takip

eder. Onun küçüklükten itibaren neler yaşayıp neler gördüğünün anlatımı vardır oyunda. Bu yüzden montaj tekniğine uygun bir durum söz konusu değildir.

Turgut Özakman'ın oyunu *Sarıpınar 1914*'te de montaj tekniği uygulanmamıştır. Eserde bir deprem zannının ardından gelişen olaylar anlatılır. Aslında bir deprem olmamıştır ancak olduğu haberi her yerde duyulmuştur. Yardımlar gelmeye başlar. Yetkili kişiler içine düştükleri durumu, üst makamları belli etmemeye çalışırlar ancak başaramazlar. Ardından devletin temsilcisi olarak bir şehzadenin, beraberindeki yerli ve yabancı kişilerle bölgeye ziyarete geldiği görülür. Tüm bunlar birbirini izleyen olaylar şeklinde devam eder. Bu yüzden rahatlıkla ifade edilebilir ki *Sarıpınar 1914* eserinde de montaj tekniğine uyulmamıştır.

Bu eserlerin aksine pek az oyunda bu tekniğe uyulduğu söylenebilir. Yılmaz Erdoğan'ın *Kadınlık Bizde Kalsın*, Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* ve Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* eserlerinde montaj tekniğine uygun bir yapının olduğu görülür.

Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* oyununda montaj tekniğine dikkat edildiği fark edilir. Eserde genellikle farklı farklı kişi ve durumlar ele alınmaktadır. Özellikle eserin başı, bu şekilde kurgulanmıştır. Daha sonraki epizotlarda da oyun kişilerinin birlikte olduğu anlar ortaya konulur. Bu yüzden hangi epizotun önce veya sonra geldiği önemli değildir. Dolayısıyla bu durum, montaj tekniğine fırsat tanır.

IV

POP İSMET Sadistsin işte, bal gibi sadistsin,

ANLATAN Dört numaranın arka terası. Pop İsmet (Selam verir) ve baldızı Sevim. Pop İsmet'in bir pop lokali vardı. İflas etti Şimdi butik açtı. Karısı ile baldızını seferber ediyor. Onların Avrupa'dan gümrüksüz getirdiklerini burada yirmi misline satıp gününü gün ediyor. Baldızı Sevim bu işte adeta ihtisas sahibi. Bütün gümrük numaralarının ustası.

SEVİM Yapma ayol, deli misin? Burada olur mu, ya geliverse ablam?

POP İSMET: Gelemez. Çünkü ilacını içti. Mışıl mışıl uyuyor.

SEVİM Hangi ilacını?

P.İSMET: Oksit do fer'li bir şey veriydi ya doktor. Kansızlık için...

....

SEVİM Bırak şu dublaj filimi ağızlarını

ANLATAN Altıncı kürtajdan sonra gerçekten kansız kalan Pop İsmet'in karısı, içerde yatağında hafif hafif horluyordu

V

(Ayışığı Sonatı ön plana çıkar. Bu epizot da bir horultuyla başlar Fakat bu, yaşlı kadın horultusudur.)

ANLATAN Dürbünlü Hicabi Bey, karısının uyuduğuna kanaat getirdikten sonra teleskopunu pencereye yerleştirmiş, dolaydaki evleri gözlemliyordu.

HİCABİ Dur bakalım. Nazif Bey’lerde sofra düzülmüş. Kuşbaşı etten beğendi, ya dünden kalan kabak kalyesini de onun önüne sürmüşler. Büyük hanım dolmaya elleriyle giriyor. Afiyet olsun. buzlu biralar da geldi. Oooh millet can besliyor.

ANLATAN Hicabi Bey sanki Andrea Dorya zamanından kalma ihtiyar bir korsandır. Ne var ki engin ufukları değil de komşu evlerin bahçesini, içini, yatak odalarını gözler. İşte şimdi de teleskopunu körfeze çevirdi. (Bir motor sesi.)

HİCABİ. Evveli gün kabotaj bayramında bahriyenin filikasına çarpıp deviren oğlan değil mi bu? Bak ceza filan görmemiş. Amcası kahya olanın kimden pervası olur?..

.... (Ayışığında Şamata, s. 21- 22)

Başar Sabuncu’nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserinde de montaj tekniğine uygunluk görülür. Olayların birbirine sebep ve sonuç olarak bağlı olmadığı gözlemlenir. Epizotlar arası bağ, sıkı sıkıya değildir. Her epizotta Ömer Ağa’nın başka bir yönünün ortaya çıkarılmaya çalışıldığı dikkat çeker. Dolayısıyla bu da montaj tekniğine fırsat tanıyan bir durumdur. Bundandır ki bu oyunda epizotlar yer değiştirebilir.

Yılmaz Erdoğan’ın eserinde de diğer eserlerden farklı bir durum gözlemlenir. Oyunda, baştan sona veya sondan başa doğru akan bir olay örgüsü yoktur. *Kadınlık Bizde Kalsın* oyunu bu yönüyle farklıdır. Bu da epizotların birbiriyle yer değiştirebilmesine imkân sağlar.

4.1.6. Oyun İçinde Oyun

Bir oyunda birden çok olayın farklı kurgularla anlatımına dayalı oyun içinde oyun oluşturma tekniğinin, Brecht’in çok sevdiği bir teknik olduğu önceki bölümlerde ifade edilmiştir. Sanatçı, epik tiyatro anlayışında bu tekniği oldukça önemser. Hatta bu kurgu şekli, epik tiyatroyu oluştururken yaptığı yeniliklerden birisidir. Bu teknik, sanatçının antik tiyatrodan beri değişmeyen kalıpları yıkarak Çin tiyatrosundan alıp kullanmaya başladığı tekniklerden biridir (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 15). Brecht diğer tekniklere olduğu gibi bu tekniğe de bazı özellikler eklemiştir. Bunun yansıması olarak sanatçının ilgili tekniği oyunlarda çeşitli amaçlarla kullandığı görülür.

Bertolt Brecht, oyun içinde oyun kurgusunu eserlerde öncelikle yabancılaştırmayı sağlamak için kullanır. Çünkü aynı eserdeki iki farklı kurgusal yapı, seyircinin oyuna dalıp gitmesini engelleyici bir faktördür. İzleyici ve okuyucunun bu şekilde oyuna yabancılaştırılması sağlanır. Böylece onların, oyunu daha akılcı bir şekilde değerlendirebilmelerine olanak sağlanmış olur.

Oyun içinde oyun tekniğinin bir başka yönü de epizotlardaki asıl anlatılan olaya sağladığı katkıdır. Dış oyun, tiyatro eserinin merkezindeki iç oyuna katkı sağlar. Onun daha doğru değerlendirilmesi noktasında farklı bakış açıları ortaya koyar. Ayrıca iç oyunda belirtilmeyen bazı hususların, dış oyunlarla seyirciye aktarılmaya çalışıldığı görülür. Böylece iç ve dış oyunların bir bütünlük arz ettiği dikkat çeker. Tiyatro eserinin baştan sona tüm yönleriyle doğru bir şekilde değerlendirilmesini sağlayan unsurlardan biri de dış oyunlardır. Seyirci ve okuyucu iç oyunda ayrıntı niteliğindeki bazı hususları, dış oyunlarda görebilir veya ne olduğunu öğrenebilir. Bu da gösteriyor ki, oyun içinde oyun kurgusu ile iç oyuna katkı sağlanmaktadır. Ayrıca tiyatro eserinin sağlıklı şekilde irdelenmesi için bütüncül bir şekilde ele alınması, iç ve dış oyunların birbiriyle olan ilişkilerinin tüm yönleri ile değerlendirilmesi gerekir.

Bu kurgu tekniğinin bir başka yönü ise oyunlarda iç oyuna sağladığı ekonomikliktir. Oyun içinde oyun tekniğiyle asıl oyunda ifade edilmeyen bazı hususların, dış oyunlarda kolayca ve kısaca belirtildiği görülür. Bu da iç oyunda çok önem arz etmeyen ancak kurgu için önemli bilgi ve özelliklerin, yan oyunlarla seyirciye ve okuyucuya aktarımını sağlar. Böylece iç oyun bölümünün yoğunluğu azaltılmış olur.

Bu oyun tekniğinin sağladığı bir diğer yarar da iç oyunda bazı noktalarına değinilmeyen olay ve kişilerin kimi özelliklerine, dış oyunlarda yer verilebilir olmasıdır. Dış oyunlarla adeta iç oyunlara ışık tutulur. Seyirci gözünde bazı noktaların eksik kalmaması için kimi hususlar dış oyunlarla belirtilir.

Şu ana kadar ifade edilenler epik tiyatronun kurgu tercihiyle ilgilidir. Kullanım amacı yönünden ise oyun içinde oyunun, tiyatro eserine hoşluk ve ilginçlik katması yönüyle tercih edildiği rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca eserlerinde toplumun karmaşık yapısını yansıtmaya ve olayların çok yönlülüğünü gösterme peşindeki Brecht'e bu kurgu özelliğinin yardımcı olduğu ifade edilebilir. Brecht, böyle bir

tercihle hem toplumsal yapıyı olduğu gibi gösterme hedefini hem de seyirciye bir bulmaca keyfi yaşatma düşüncesini gerçekleştirmiş olmaktadır.

Oyun içinde oyun tekniğine epik tiyatrodaki en uygun tekniğin ara oyun kullanımı olduğu görülür. Epik tiyatrodaki ara oyunlar ile asıl oyun bölümü olan epizotlara dair birtakım noktaların altı çizilir. Ancak ara oyunlar olmadan da bu tekniğin uygulanabildiği de unutulmamalıdır.

Türk tiyatrosundaki epik tarzda yazılan oyunlarda oyun içinde oyun tekniğinin birkaç eserde kullanıldığı görülür. Brecht'ten etkilenen bazı oyun yazarlarının bu kullanıma, oyunlarında yer verdikleri dikkat çeker. Ancak ifade edilmelidir ki bu teknik, az sayıda eserde tercih edilmiştir. *Düğün ya da Davul*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Zengin Mutfağı*, *Abdülcanbaz* eserlerinde, oyun içinde oyun kurgusuna rastlanır. Ayrıca *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunda da oyun içinde oyun kurgusu vardır (Altıkulaç Demirdağ, 2012, s. 1). Sanatçıların bu eserlerin kurgularında ara oyuna yer vererek oyunun içinde oyun oluşturma yoluna gittikleri görülür.

İKİNCİ KONUŞMA

(Işıklar konuşmacıları aydınlatır.)

ANLATICI: Ne düşündüğünüzü sorabilir miyim?

SENİYE Oğlanın babasının söylediklerini düşünüyorum. Acaba ben kendim böyle bir kızın oğlumla evlenmesine razı olabilir miydim? Şimdi bu küçük kızın ne suçu var? Hiçbir suçu yok değil mi? Yok ama bunu hiç kimse anlamak istemeyecektir... Hiç kimse, hiçbir zaman böyle bir duruma kendi şahsı adına razı gelmeyecektir... Anasının durumu, büyük bir engel Asiye'nin evlenmesine.

ANLATICI Öyle görünüyor...

SENİYE Ancak, Asiye için en kestirme kurtuluş yolu gene de evlenmektir.

ANLATICI Ama...

SENİYE Doğru, hem Asiye'nin evlenmesi çok güç diyorum, hem de evlenmesini söylüyorum, farkındayım... Bir erkeğin, Asiye'nin durumunu bilerek evlenmesi gerekir. Ancak seven bir erkek evlenmeyi göze alabilir Asiye ile... Bütün insanlar severler ve sevilirler. Asiye'yi mutlaka seven biri olmuştur. Öyle değil mi?

İKİNCİ OYUN

(Müdürinin evi. Kapı vurulur. Yeğen tek başına yemek yemektedir.)

YEĞEN (Kapıyı açar) Buyurun kimi aradınız? (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 87-88)

Oyun yazarlarının oyun içinde oyun kurgusunu kullanarak eserlerine epik bazı özellikleri kazandırdıkları görülür. Bunlardan en önemlisi yabancılaştırmadır.

Eserlerde birden fazla olayın, aynı anda sürdürülmesi ile seyircinin oyuna duygusal anlamda yaklaşmasına engel olunur. Çünkü iç oyun ile dış oyun arasındaki gelgitler seyircide özdeşleşmenin önüne geçer. Örneğin Asiye Nasıl Kurtulur oyununda, oyun içinde oyun kurgusuyla yabancılaştırma sağlanmaktadır (Erkek, 2001, s. 257). Eserde bir yanda Asiye'nin yaşadığı hayat gösterilirken diğer yanda da onun yaşamını değerlendiren anlatıcı ve konuğunun bulunduğu görülür. Oyun sırasının dönüşümlü olarak ilerlemesi yabancılaştırmayı ortaya çıkaran en önemli noktadır.

Sanatçıların oyun içinde oyun kurgusuyla hedefledikleri bir diğer amaç da asıl bölüm olan epizotların yoğunluğunu azaltabilmektir. Bu yüzden bazı hususları, dış oyunların içinde vermeyi uygun görmüşlerdir. İç oyunun ayrıntıya boğulmaması adına böyle bir yol izlendiği açıktır. Bu da eserlerin tüm yönleriyle anlaşılabilmesi için tüm oyunun göz önünde bulundurulma zorunluluğu doğurur.

ÖN OYUN: İKİ

AŞÇI Neyse, bizim kızla Selim'i nişanladık o gün. Bu kız benim elimde büyüdü sayılır. Babası en yakın arkadaşımı, kardeşten ileri idi. Usta bir işçiydi. Fabrikada bir iş kazasında öldü. Kız da ağabeyi Murat'la fabrikada çalıştı bir süre... Sonra zayıf düştü, hastalandı. Ben de buraya yanına aldırdım. Çünkü kızım bildim ona.. Zaten ben hiç evlenmedim ki... Uzatmayalım, bizim patron ortalık sakinleşince döndü Avrupa'dan. (Zengin Mutfağı, s. 246)

Bu kurgu özelliği ile sanatçıların, epik tiyatronun önemli özelliklerinden olan merakın ortadan kaldırılmasını da sağladıkları görülür. Epizotlarda anlatılacak ve gösterilecek hususlarla ilgili bazı bilgilendirmelerin, ara oyunlarla yapıldığı dikkat çeker.

ANLATICI Anlıyorum... Haklısınız... Nitekim Asiye iki yıl içinde denemediği iş bırakmadı. Ve her zaman aynı olayla karşılaştı.

SENİYE (Keser ve tamamlar) Yani erkekler, Asiye'yi istifade edilmesi gereken bir fırsat olarak gördüler.

ANLATICI Evet öyle gördüler... Çok aç kaldı, işsiz kaldı, evsiz kaldı... Bu iki yıl içinde, çok acı çekti Asiye... Sonunda, bir fabrikada iş buldu. Çalışmaya başlayalı iki ay kadar olmuştu. Halinden memnundu. Bir gün, fabrikaya, fabrikanın sahibi gelmişti... Yaşlı bir adamdı... Fabrikanın müdürlüğünü yeğenine bırakmıştı... Ve büyük patron, yeğenini terletiyordu...

DÖRDÜNCÜ OYUN (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 99)

Tüm bunlar gösteriyor ki bu kurgu özelliğini sanatçılar, Brecht ile benzer şekilde birçok işlevi yerine getirecek biçimde kullanmışlardır.

4.1.7. Anlatı Kullanımı

Epik tiyatrodaki çeşitli anlatıların eserlerde kullanıldığı görülür. Öykü, anı, fıkra, masal, mitos ve fabl gibi anlatılara epik tiyatrodaki başvurulduğu dikkat çeker. Bu anlatı türlerinin eserlerde yer alması elbette ki amaçsız değildir. Her tekniğe birkaç işlev yüklenen Brecht tiyatrosunda bu durum hiç mümkün değildir. Epik tiyatro anlayışında kullanılan anlatı türlerinin, çeşitli amaçlarla oyunlarda yer aldığı gözlemlenir.

Öncelikle bu anlatıların kullanılma amacı epik tiyatronun önemli özelliklerinden olan özdeşleşmeyi ortadan kaldırmadır. Anlatılar oyunlarda yabancılaştırmaya katkı sağlarlar (Erkek, 2001, s. 32). Brecht tiyatrosunda bu anlatılar, seyirciyi ana konudan bir süre uzaklaştırıcı etkiye sahiptir. Bu şekilde izleyici ve okuyucunun oyuna dalıp gitmesinin önüne alınır. Böylece oyunun duygularla değil akılla yorumlanması sağlanmaya çalışılır.

Anlatıların epik tiyatrodaki yer alma sebeplerinden biri de oyunda ifade edilenlere katkı sağlamaktır. Onların, sahnede anlatılanları ve gösterilenleri tamamlayıcı etkisi vardır. Oyunda dile getirilen bazı noktalar bu anlatılarla pekiştirilir. Örneğin Brecht'in *Bay Puntila ile Uşağı Matti* (1940) eserinde Fin öyküleri adlandırılması ile çeşitli öyküler bulunur. Oyunun içindeki bu öykü şeklindeki anlatılar, oyunun temasına katkıda bulunur (Erkek, 2001, s. 31). Görülüyor ki anlatı türleri ile tiyatro eserinin tematik olarak daha sağlam yapıda olmasına yardımcı olunur. Bu da oyunun iletmek istediği mesajın açık bir şekilde algılanmasını sağlamaktadır.

Epik tiyatrodaki kullanılan anlatı türlerinin bir işlevi de oyuna ekonomiklik sağlamasıdır. Oyunlarda yer verilmeyen bazı ayrıntı ve hususların, anlatılarla ifade edildiği görülür. Bunun sebebi de oyunun çok fazla detaya boğulmak istenmemesindendir. Bu düşünceden hareketle epik tiyatrodaki bazı noktaların anlatı türleri ile kısaca ve pratik bir şekilde belirtildiği dikkat çeker. Bu durum epik tiyatro yazarının da elini güçlendiren ve ona kurgu yönünden yardımcı olan bir nitelik taşır.

Anlatıların kullanılmasının bir diğer katkısı da oyunun eğlendiriciliğini arttırmasıdır. Anlatı türleri oyuna ayrı bir hava katar. Oyun içinde bazen bir öyküye,

fabla veya tekerlemeye yer verilmesi, tiyatro eserine bir farklılık oluşturur, hoşluk katar. Bu da oyunun izleyici üzerindeki etkisini arttırıcı bir durumdur. Ayrıca bu anlatılar, tiyatro eserinin tekdüze ilerlemesine de engel olur. Aslında yabancılaştırma tiyatrosu olarak nitelenen epik tiyatrodaki pek çok teknik kullanım vardır ancak anlatıların da buna katkı sağlayan yönünün olduğu unutulmamalıdır.

Anlatı türlerine yer verme yaklaşımının, Türk tiyatrosunda yeni görülen bir durum olmadığının öncelikle bilinmesi gerekir. Çünkü geleneksel tiyatro türlerinin birçoğunda, bu anlatı türlerine yer verildiği bilinen bir gerçektir. Geleneksel Türk tiyatrosu eserlerinde masal parçalarına, türkülere, anılara, ninnilere ve tekerleme gibi türlere zaman zaman yer verildiği bilinir. Bundan dolayı Türk oyun yazarları bu teknik yeni bir kullanım değildir. Epik tarzda yazdıkları oyunlarda hem Brecht hem de geleneksel Türk tiyatrosu etkisiyle bu anlatılara yer vermişlerdir.

Anlatılar, eserlerde türlü şekillerde kullanılmıştır. Öncelikle belirtmelidir ki, bu anlatılara daha çok epik tiyatro ile geleneksel tiyatro karışımı ağır basan oyunlarda rastlanılır. Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* ya da Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* başta olmak üzere tüm eserlerinde bu tarz anlatılara yer verildiği gözlemlenir.

Sanatçıların bu anlatı türlerini, oyunlarında farklı amaçlar doğrultusunda kullandıkları görülür. Buradaki en temel nokta yabancılaştırılmanın sağlanmasıdır. Bu anlatılarla seyirci, ara ara asıl oyundan koparılır. Bunun yanında anlatıların şu amaçlarla da kullanıldığı dikkat çeker. Bazı eserlerde eğlendiriciliği sağlama, kimi eserlerde de oyunun temasını ve verdiği mesajları belirtme amaçlarıyla anlatı türlerine yer verme yaklaşımının olduğu gözlemlenir. Görüldüğü üzere, Türk oyun yazarlarının bir kısmı, bu türlere oyunlarında epik tiyatronun anlatı kullanma mantığına uygun olarak farklı işlevlerle yer vermişlerdir.

Türk tiyatrosunda epik tiyatrolar incelendiğinde, anlatı kullanımında çeşitliliğin olduğu görülür. Türkü, tekerleme, mani, ninni, anı, haber içeriği, geleneksel atışma ve geleneksel tiyatro türlerinden kesitler gibi anlatı türlerine eserlerde rastlanılmaktadır.

Eserlerde ilk dikkati çeken anlatı türü türkülerdir. Bu anlatı türü ile öncelikle yabancılaştırma sağlanır. Bunun yanı sıra eğlendiriciliği arttırma da bu anlatının bir diğer önemli misyonudur. Türk epik tiyatrosunda *Düğün ya da Davul* eserinde bu

türe çokça başvurulduğu görülür. Ayrıca Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserinde de bu anlatı türüne rastlanır.

TÜRKÜ (Kızlar da söyler Yakımcı ile)

Evlerinin önü bir küçük yokuş

Kız gözlerin kör olsun o nasıl bakış

Yarın iğnesiyle de işlenen nakış

Acep kıyamete dek sökülür m'ola (Düğün ya da Davul, s. 22)

Epik oyunlarda sıkça denk gelen diğer bir anlatı türü de haber aktarımıdır. Bu anlatı türü ile oyunda dikkatler başka yöne çekilip yabancılaştırma sağlanır. Örneğin *Sarıpınar 1914* adlı eserde tellal, ahaliye bir haber iletir. Bu sahne kurgusu, seyirciyi asıl oyundan uzaklaştıracı bir etkiye sahiptir. Farklı şekilde kurgulanmış halleriyle bu anlatımı, birçok eserde görmek mümkündür. *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında da bu anlatı türüne şahit olunur.

TELLAL Padişahımız efendimiz, topunuzun gözlerinden öpüyor, bilumum Sarıpınarlı'ya geçmiş olsun diyor. Haberinizi ola!

(Seyircilere)

Tellal deyip de küçümsemeyin sakın. Bir çeşit hükümet sözcüsü sayılır. Bu da bir tecrübe. (Çıkarak) Ey ahali! Duyduk duymadık demeyin... Yetim hakkı yemeyin.

(Sarıpınar 1914, s. 64)

Geleneksel anlatı türlerinden olan tekerleme ve ninnilerin de Türk epik oyunlarında kullanıldığı görülür. Tekerlemenin, daha çok eğlence oluşturma amaçlı kullanıldığı dikkat çeker. *Fehim Paşa Konağı* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında bu anlatı türüne yer verildiği gözlemlenir. Ninninin ise sadece *Eşeğin Gölgesi* eserinde kullanıldığı fark edilir. Bu türün kullanım amacı ise seyirciye mesaj vermedir.

Dandini dandini

Danalı bebek

Hiç kafa yormaz

Tayalı bebek

Sen hiç üzme kendini

İşleri bizlere bırak

Karnecinin dediği gibi

Düşünme hiç keyfine bak

Eeeee

Uyusun millet ninni

Büyüsün millet ninni (Eşeğin Gölgesi, s. 66)

Türk halkının arasında en yaygın anlatılardan biri de mani olduğu bilinir. Sanatçılardan bazılarının bu anlatı türüne oyunlarında fazlaca yer verdikleri görülür. Özellikle bu kullanımlarıyla öne çıkan oyun yazarı Haşmet Zeybek'tir. *Düğün ya da Davul* adlı eserinin bazı yerlerinde sanatçının bu türe birçok örnek verdiği görülür.

Minarede erkekler

Birbirini itekler

Babam size kız vermez

Çekin gidin köpekler (Düğün ya da Davul, s. 12-13)

Eserlerde dikkati çeken bir başka anlatı türü de anıların aktarılmasıdır. Kurguda herhangi bir anıya yer verilmesi boşuna değildir. Mutlaka bu anlatılarda oyunla ilgili bazı önemli ipuçları bulunur. Oyunun bazı noktaları ile ilgili birtakım mesajlara bu şekilde yer verildiği dikkat çeker. Oyun yazarlarından Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* adlı eserinin kurgusunda anlatı türlerinden anıya yer verdiği gözlemlenir.

PERTEV BEY Anlat iki gözüm. Baylırım dinlemeye.

RASİM BABA Ebe kadın «Oğlun oldu!»>deyince, çektim tabancamı, grav grav grav tavanı kalbura çevirdim. Oğlan yürüdü, kurban kestim. «Baba.. » dedi, kırk yoksulu giydirdim. Sünnetinde sevinçten öyle içmişim ki, az kaldı karım diye kaynanamın koynuna giriyordum. (Pertev B. güler.) Ee muhterem keyiften kabıma sığamıyorum. Aksaray'ı haraca kestiğim zamanlar. Şamarımı yiyen, Allah canımı alsın, feleğini şaşıyor. Bir gün Fehim Paşa'nın vekilharcı Nuri Bey geldi, Paşa seni görmek istiyor» dedi. Bilirsin, bir kabadayı sivrildi mi paşa çekip yanına alır ki bir başka paşaya gitmesin. Böylece Fehim Paşa'nın adamı oldum muhterem. (Fehim Paşa Konağı, s. 76)

Halk müziğinin önemli özelliklerinden biri atışmadır. Âşıklar bir konu ve olay üzerine karşılıklı olarak söyleşirler. Halk müziğindeki bu yapıyı, bazı oyun yazarlarının epik tiyatroya taşıdıkları görülür. Bu kullanımı gerçekleştiren sanatçının Haşmet Zeybek olduğu dikkat çeker. *Düğün ya da Davul* adlı oyununda sanatçının, bu anlatı türüne uygun bir kullanım gerçekleştirdiği görülür.

ANA KIZ ATIŞMASI

İBİŞ:

Anamın evinde belim büküldü
 Ağzımın içinde dişim döküldü
 Şu yalan dünyada evim yıkıldı
 Hatun anam etme ere ver beni.

GABIŞ

Şu dağlarda kar olur da eririm
 Seni sevdiğin oğlana veririm
 Gençliğinin bir gününü görürüm
 Bu sene de evde kal hatun kızım.

İBİŞ

Benim yaştlarım hep gelin oldu
 Her birisi ikiz çocuk doğurdu
 Bilmem babam beni oğlu mu sandı
 Hatun anam etme ere ver beni. (Düğün ya da Davul, s. 13)

Epik oyunlarda görülen diğer bir anlatı türü de geleneksel tiyatro türlerine ait kesit kullanımıdır. Hem eğlence oluşturma hem de oyunla ilgili bazı hususların belirtilmesi amaçlarıyla böyle bir kurguya yer verildiği söylenebilir. Yazarlardan sadece Turgut Özakman'ın bu şekilde bir kurgulama içine girdiği ifade edilebilir. *Fehim Paşa Konağı* adlı eserde bu şekilde oluşturulan anlatılara sıkça rastlanır.

(Şirin) - Ah efendim, buse de sizin, Şirin de..

(Ferhad) - (Şapırdatarak öper.) Oh.

(Şirin) - Ben gideyim efendim. (Çekilir)

(Ferhad) - Gitmee! Ya aşk-ı Şirin. (Sırt üstü düşer.)

(Karagöz) (Dışardan) Yahu Hacivat, bu oğlan yine düştü..

(Hacivat) - Vah vah vah.

(Karagöz) - Hışşışt, kışşışt, pişşışt.

(Hacivat) - Halden anla Karagözüm. Çocuk kara sevdaya yakalandı.

(Karagöz) - Ben de kara sıtma olmuştum, hintyağı içtim iyileştim. (Fehim Paşa Konağı, s. 101)

Değinilen anlatı türlerine genellikle geleneksel oyun anlayışının etki ettiği eserlerde rastlanır. Bunlara oyunlarında ağırlıklı olarak yer veren sanatçıların ise Haşmet Zeybek, Turgut Özakman ve Haldun Taner olduğu rahatlıkla çıkarımlanabilir.

Sanatçıların anlatı türleri ile ilgili farklı bir kullanım içine girdikleri de

gözlemlenir. Sadece oyunun bir veya birkaç yerinde bu anlatım türlerine yer verme şeklinin dışında oyunun tüm kurgusuna bu türlerin özelliğinin yansıtılması durumu da vardır. Örneğin Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı eser, bir masal gibi algılatılmaya çalışılmaktadır. Olayların Abdalya denen uydurma bir yerde geçmesi ve masalsı bazı ayrıntılara yer verilmesi oyundaki dikkati çeken bazı hususlardır. Tüm oyunun bir masal anlatısı olarak gösterilme çabası oyundaki ifadelerden hemen fark edilir niteliktedir.

Kafdağı'nın eteğinde
Abdalya denir bir ülke
Bu ülkenin de
Şabaniye denir bir kasabası
Varmış. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 9)

Benzer bir durum *Keşanlı Ali Destanı*'nda da görülür. Bu eserin okuyucuya ve seyirciye bir efsane olarak algılatılmaya çalışıldığı hemen dikkati çeker. Olaylar sanki bir efsane anlatılıyormuş gibi yansıtılır. Oyunun tüm kurgusuna efsane damgasının vurulmaya çalışıldığı açıktır.

Bu da gösteriyor ki oyun yazarları, anlatılardan sadece oyun içinde değil tüm kurgu yönünden de faydalanmışlardır. Sanatçılar içinde böyle bir yaklaşımı gösterenin sadece, eserlerden de çıkarılacağı üzere, Haldun Taner olduğu rahatlıkla tespit edilir.

4.1.8. Karşıtlık

Dramatik tiyatro anlayışında çatışmanın ortaya çıkarılması için kullanılan en önemli unsurlardan biri de karşıtlıklardır. Ana tema, oyunlarda karşıtlıklardan yola çıkarak oluşturulur. Eserlerde bir veya birkaç karşıtlığın, çatışmayı ortaya çıkardığı görülür. Örneğin dramatik tiyatrodaki oyun kişisi, genellikle kötü niyetli insanlarla veya olumsuz bir durumla mücadele halindedir. Bu da gösteriyor ki, dramatik tiyatro, karşıtlık ilişkisinden doğan çatışmalardan hareketle şekillenir.

Kurgu konusunda böyle bir kullanım olsa da metin ve özellikle oynanış bakımından karşıt bir durum söz konusudur. Batılı dramatik tiyatrodaki bu açıları karşıtlığın yerini uyumun aldığı görülür. Hem de bu uyum, birçok açıdan hissedilir. Oyuncunun canlandırdığı oyun kişisine sağladığı uyum bunlardan biridir. Ayrıca oyunun sahnelenmesi esnasındaki uyum da bu tiyatro için oldukça önemlidir. Temsil devam ederken herkes ne zaman ne yapmasını ne söylemesini bilir ve sırası

geldiğinde uygulamaya geçer. Yaşanan en ufak bir olumsuzluk oyunun tüm ahengini bozar. Tiyatronun oluşturduğu o büyülü dünya, bir anda ortadan kalkar. Hayatın akışını yansıtmaya düşüncesinden dolayı yaşamla oyunların belli bir uyum göstermesi gerektiği de bir başka dikkate değer husustur. Bunlar gibi pek çok husus, Batılı klasik tiyatronun uyum yönünü açık bir şekilde ortaya koyar. Bu noktada epik tiyatro ile Batılı benzetmeci tiyatronun farklı eğilimler içinde olduğu görülür. Batılı klasik tiyatrodaki uyumun meydana getirdiği zevkin yerini, karşıtlıkların oluşturduğu hoşlanma alır (Buttanrı, 2011, s. 113). Görüldüğü üzere karşıtlıklara yer verilmesi açısından iki tiyatro arasında büyük farklar vardır.

Karşıtlık, başka bir açıdan değerlendirildiğinde bahsedilen iki tiyatro anlayışının özellikleri arasında da belli başlı zıt niteliklerin olduğu görülür. Epik tiyatro, Batılı klasik tiyatronun her yönden karşıtı olup oyunun sergilenişinden, oyuncuların rollerini canlandırmasına; sahne düzeninden dekoruna kadar bu durum hissedilir (Onur, 2005, s. 76). Tüm bunlar iki tiyatro anlayışının birbirine karşı olan konumunu ve sahip oldukları karşıt nitelikleri belirgin bir biçimde ortaya koyar.

Epik tiyatro, karşıtlık bakımından incelendiğinde ise yoğun bir kullanım olduğu görülür. Oyun içindeki pek çok unsurun, bu bakımdan birbirleriyle etkileşim içinde oldukları fark edilir. Buna sebebiyet veren hususlar ise epik tiyatronun amacı ve kullandığı tekniklerdir. Bunlar oyun içinde bazı noktalarda karşıtlık durumu meydana getirirler. Oyun içindeki unsurlar arasında bilinçli olarak oluşturulan bu ilişki türü ile amaçlanan, aslında karmaşık bir yapıda olan bütünü doğru şekilde analiz edebilmek içindir. Brecht, toplumdaki yapıyı ve sorunları ortaya koyabilmek adına bu yolu izlemiş ve karşıtlık oluşturma tekniğini fazlaca eserlerine yansıtmıştır.

Brecht'e göre kapitalist yaşam, insanda bazı değişikliklere sebep olmuştur. Brecht, kapitalist yaşam biçiminin insana bazı olumsuz etkilerde bulunduğunu düşünür. Ona göre hayata bakış açısında insanlar kazanma hırsları, menfaat, paraya sahip olma ve gücü elinde bulundurma gibi bazı olumsuz davranış ve düşüncelerinin etkisine girmiştir. O, bu durumun insanın doğasına zarar verdiği kanaatindedir. Bazı insanlarda bu hususun davranış ve düşünceleri açısından ikilemlere sebebiyet verdiği fikrindedir. Brecht, bunun sonucu olarak insanların davranış ve düşüncelerinde çelişki içinde kaldıklarını bunların da insanlarda birbiriyle uyuşmayan karşıtlıklar meydana getirdiği fikrindedir. Tüm bu hususlar Brecht'in tiyatrosunda önem verdiği bir kavramı öne çıkarır. O da diyalektiktir. Sanatçı,

toplumun girift yapısının, insanların kişiliklerine diyalektik açıdan yaklaşmayla çözülebileceği fikrindedir. Bu yüzden başlı başına bir başlık altında detaylı bir şekilde açıklanacak diyalektiğe Brecht, oyun kişilerini tasarlarken çok dikkat etmiştir.

Karşıtlık hususunda epik tiyatrodaki insandan tipe hareket etme düşüncesi bu oyun anlayışının önemli taraflarındandır. İfade edilmelidir ki, Brecht oyunlarında insanları belli tiplerle gösterir. Çünkü toplumu oluşturan belli tip ve düşünüşteki insanlar olduğunu tasavvur ettiği için önce o tiplerdeki karşıtlıkları ve çelişkileri ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Daha çok sınıf çatışmalarını ön plana alır eserlerinde. Ortaya çıkan çatışma ve çelişkiler büyük problem olarak gösterilir ve epik tiyatronun ana malzemesi konumundadır (Pekman, 2001, s. 76). Sanatçı, bunun sonucunda toplum yapısını ve var olan sorunların kaynaklarını tespiti çalışır. Brecht'in tiyatrosundaki bu yaklaşımında, tip niteliğindeki oyun kişinin kişiliğinden yola çıkarak karşıtlıkların ortaya konması, toplumun çözümlenmesi hususunda oldukça önemlidir.

Epik tiyatroda karşıtlık oluşturan bir başka unsur da kullanılan tekniklerdir. Bu hususta öne çıkartılması gereken ilk teknik ise yabancılaştırmadır. Çünkü bu teknik ile olayların, durumların ve nesnelerin farklı bir şekilde ele alınması söz konusudur. Brecht bununla da hayata başka bir açıdan bakma fikrini uygulamaya geçirir. Bir başka amaç da seyircinin şaşırtılması ve yadırgatılmasıdır. Olay, durum ve nesnelerin farklı yönleri bu şekilde izleyiciye ve okuyucuya gösterilir. Bu esnada karşıtlık yine öne çıkan unsurdur. Çünkü yabancılaştırmalar ile bildiklerinden ve gördüklerinden farklı olarak karşıt durumları da gören izleyici, başka bir sürece girer. Böylece zaten yabancılaştırma efekti ile oyunla duygusal bağı kopartılan izleyicinin, karşıtlığı fark edip analiz yapıp düşünce üretmesinin önü açılır.

Tarihselleştirme, Brecht'in oyun anlayışında önem verdiği diğer bir tekniktir. Aslında o da bir yabancılaştırma yöntemidir. Brecht tiyatrosu, tarihi bilinen yönüyle değil de farklı bir halde kurgulayarak sunar izleyici ve okuyucularına. Bu şekilde yine seyirciler ve okuyucular şaşkınlığa uğratılır. İşte bu durumun sebebi karşıtlığın sunulmasıdır. Çünkü geçmiş zamanda gerçekleşen olayın nasıl sonuçlandığını bilen seyirci, değişik bir tarihi seyir görür karşısında. İşte burada yine yabancılaştırmadaki etki ortaya çıkar. Oyuna yabancılaştırılan seyirciden karşıt iki durum arasında bir değerlendirme içine girmesi beklenir.

Yabancılaştırma tekniklerinin karşıtlıkları oluşturmalarının başka bir yönü daha vardır. Yabancılaştırma efektleri ve teknikleri, seyirciyi yadırgatıcı ve oyunun büyümesine dalıp gitmesini önleyici etkidirler. Bu da seyircinin oyun boyunca bilincinin uyanık tutulmasını sağlayan bir faktördür. Bu açıdan yaklaşıldığında Brecht'in oyunu izleyenlerin veya okuyanların karşıtlıkları, duygularına göre değil de akıl ve mantık çerçevesinde değerlendirmelerini sağlamaya çalıştığı görülür. Bununla da herhangi bir duygusal etki altında kalmadan objektif bir değerlendirmenin önü açılır.

Epik tiyatrodaki birçok yabancılaştırma tekniğinin kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda, oyun içinde pek çok karşıtlığın ortaya çıktığı rahatlıkla ifade edilebilir. Bununla birlikte yabancılaştırma teknikleri dışında da karşıtlığı ortaya çıkaran birtakım tekniklerin kullanımı söz konusudur. Tüm bunların sonucu olarak epik tiyatro eserlerinde fazla sayıda karşıtlığın olduğu söylenebilir.

Karşıtlıkların oluşumuna önem verilen epik tiyatrodaki bu kullanımların çok mühim işlevlere sahip olduğu görülür. Çatışmanın tez ve anti tez şeklinde görüldüğü Brecht tiyatrosunda karşıtlıklar, çatışmaların ortaya çıkmasını sağlayan ana unsur olarak değerlendirilebilir. İfade edilen bu durumun, oyun için ne kadar önemli olduğu düşünüldüğünde, karşıtlık oluşturma epik tiyatrodaki nasıl bir rol oynadığı kolayca idrak edilebilir. Oyunlarda bu unsurların başka bir işlevi daha vardır. O da seyircinin oyunla ilgili bazı durumları daha iyi anlamasını sağlamasıdır. Seyirci ve okuyucu, karşıtlıklar sayesinde olay ve nesnelerin farklı yönlerini de görürler ve daha etraflıca değerlendirme yapma fırsatı yakalarlar.

Epik tiyatrodaki toplumun tüm katmanları oyunlarda yer alır. Ancak bunlar içinde bazılarının birbirleriyle bir zıtlık içinde oldukları görülür. Bunun toplumsal gerçekçi anlayışla da ele alınması mümkündür. Epik tiyatrodaki ezen- ezilen, yöneten- yönetilen ve zengin- fakir gibi toplumsal katmanların, oyunlarda sıkça ele alındığı bir gerçektir. Epik tiyatro, toplumdaki düzeni yansıtmaya adına da bazen bu karşıt toplum tabakalarını eserlerine konu edinir. Böylece karşıtlıklardan yararlanarak toplumdaki insan dinamikleri ile ilgili bazı hususlar gözler önüne serilir.

Brecht tiyatrosunda karşıtlığın kullanılmasının ayrı bir işlevi de eğlendiriciliği sağlamasıdır. Birbirine zıt iki durumun veya iki karşıt karakterin bir araya getirilmesi ile oyun içinde bazı hoş durumların ortaya çıkması söz konusudur. Bu da epik

tiyatroya eğlendiricilik yönünden katkı sağlar.

Görüldüğü üzere Brecht, karşıtlık oluşturma tekniğine oyunlarında önemli misyonlar yüklemiştir. Bahsedildiği gibi özellikle oyunun ana ve bazı yan çatışmalarının karşıtlıklardan hareketle oluşturulduğu görülür. Oyunlarda bazı noktalarla ilgili farklı yönleri göstermede de yine bu teknik kullanılır. Aslında tüm bunlar eserlerde karmaşık bir ilişkiler ağını ortaya çıkarıyormuş gibi görünse de bu, Brecht’e göre toplumun yapısını tespit etmede oldukça önemli bir noktadır. Hatta o, karşıtlık oluşturma ile kendisi için oyunlarını oluşturmada çok önemli olan bir noktaya yöneltir. Sanatçının karmaşık ilişkiler ağını, insanlardaki çelişki ve karşıtlıklardan hareketle kurmasının sebebi toplumsal yaşantının dinamiklerini doğru tespit edebilmek içindir. Bu toplumun yaşantısında ortaya çıkan hususlarla ilgili seyirciye bazı hususları gösterir. Epik tiyatro aslında görünenin arkasındakini merak eder. Bu yüzden Brecht tiyatrosunda toplum yaşantısının dinamiklerinin arka planının anlatılması ve hissettirilmesi amaçlanır. Bu husus, aslında Brecht’in tiyatro anlayışında çok önemli bir konumda olan “naivite” ye yöneliktir.

Türk tiyatrosundaki epik oyunlara etkisi göz önünde bulundurulduğunda bu hususta öncelikle geleneksel Türk tiyatrosundaki duruma değinilmesi gerekir. Geleneksel oyun türlerinde de karşıtlık, çatışmayı ortaya çıkaran önemli noktalardandır. Bu oyunlar incelendiğinde ise karşıtlığın genellikle tek boyutlu olarak kullanıldığı görülür. Oyunlarda çoğu zaman birbiriyle zıt iki oyun kişinin olduğuna ve bunların sürekli olarak sözlü bir münakaşaya giriştiklerine şahit olunur. Oyunların büyük oranda bu oyun kişilerinin üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Haliyle bu da karşıtlıklarla ilgili şöyle bir çıkarıma sebep olmaktadır. Geleneksel oyun türlerinin tümünde karşıtlıklar, karşılıklı söyleşen iki eksen tip üzerinden gerçekleştirilir (Ekinci, 2019, s. 41). Örneğin geleneksel Türk tiyatrosundaki gölge oyununda Hacivat ile Karagöz’ün durumuna bakıldığında, karşıtlıkların nasıl ve ne şekilde kullanıldığı rahatlıkla görülebilir. Orta oyunu incelendiğinde de bu kez Kavuklu ile Pişekâr arasındaki münasebetin gölge oyunuyla benzerlik gösterdiği ve karşıtlıkların aynı doğrultuda kullanıldığı dikkati çeker. Özellikle hayata ve birbirlerine olan bakış açıları ile temsil ettikleri toplum tabakasını yansıtmaya açılarından bakıldığında, bu karşıtlıkların hangi yönde kullanıldığı ile ilgili çıkarımlarda bulunulabilir. Ayrıca bu oyun kişilerinin tip özelliğinde olmaları, onlara toplum içindeki bazı insan hallerinden izler taşımasına sebep olur. Bundan dolayı bu

oyun kişilerinin temsillerde birbirleriyle olan ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, karşıtlıkların sebebi kolaylıkla idrak edilebilir. Toplumu esas alan bir yaklaşımın olduğu geleneksel Türk tiyatrosunda sosyolojik bazı özelliklerin bu şekilde oyunlara taşındığı görülür. Buradan hareketle temsillerdeki karşıtlıklar da göz önünde bulundurulduğunda, oyunlardaki bu eksen oyun kişilerinin, toplum içindeki bazı çevreleri canlandırdıkları fark edilir. Eksen kişiler aslında toplum içindeki belli halk kesimlerinin tutum ve davranışlarını yansıtan tiplerden başkası değildir (Pekman, 2001, s. 72). Bu halk kesimlerinin birbirleriyle olan karşıtlıkları, geleneksel tiyatro türlerinin temelini oluşturur.

Epik tiyatrodaki yoğun olarak yer alan karşıtlık oluşturma tekniği, Türk yazarların epik türdeki oyunlarında da görülür. Geleneksel tiyatronun da burada etkili olduğunun altı çizilmelidir. Brecht tiyatrosundaki gibi olayların ve varlıkların farklı yönlerinin seyirciye aksettirilmesi amacıyla bu tekniğe başvurulmuştur. Karşıtlıklar hususunda bazen işlenen tema ve konunun, bazen de biçimi oluşturan tekniklerin önem arz ettiği gözlemlenir. Eserlerin kimi bölümlerinde, karşıtlık oluşturuca bazı tekniklerin kullanımı hemen dikkati çeken bir özelliktir.

Öncelikle epik tiyatrodaki Brecht'in diyalektikçe çok önem verdiği göz önünde bulundurulduğunda, Türk oyun yazarlarının da eserlerinde bu tekniğe başvurdıkları, oyun kişilerine ve olaylara bu açıdan yaklaştıkları hemen fark edilir. Özellikle oyun kişilerinin karakter ve davranış özelliklerinin oluşturulmasında bu tekniği kullanmaya çalıştıkları görülür. Bu çerçevede oyun kişilerinin bazılarında benzer durumlar karşısında farklı düşünme ve davranış sergileme gibi hallerin ortaya çıktığı gözlemlenir. Bunun da bazı olay ve durumlarda birbirleriyle örtüşmeyecek farklı sonuçların ortaya çıkmasına sebebiyet verdiği görülür. Diyalektik bakış açısının bir yansıması olan bu hususlar, kişilerin ve olayların kendi içlerinde karşıtlıklar barındırdığını gösterir. Bunların da eserlerde çeşitli çatışmalara sebep olduğu fark edilir. Birçok eserde olduğu gibi *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserinde de diyalektik tekniğinin karşıtlıklar ortaya çıkardığı dikkat çeker.

ÖMER - Öyle. Öyle... İrgatlarıma da aşırı insanca davranırım. Tanıdığım nice çiftlik sahibi var, ırgatının lokmasını sayar. Oysa bana kalsa, Allahın günü kebab yediririm ırgatlarıma. Onların canı da can değil mi?

RECEP - Can, evet.

ÖMER - Yesinler be! Ne kadar yerlerse, o kadar canla başla çalışırlar. Haksız mıyım?

(İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 11)

ÖMER - Kolejlerde molejlerde okuyasın diye dünyanın parasını verdim. Kibarlık öğrenesin diye... Yüz verilir mi işçilere? Her dakika hadlerini bildirmezsen, tepene çıkar Allahsızlar. İrgatıyla yüzgöz olan ağanın ırgatlığı yerlerde sürünür ki, bir daha kalkmamacasına. (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 58)

Başka bir açıdan yaklaşıldığında karşıtlığın, eserlerdeki ana çatışmayı ortaya çıkardığı görülür. Olay ve kişilerin kendi içlerindeki karşıtlıklarla, asıl çatışmaya doğru bir yön çizildiği fark edilir. Bu şekilde ana soruna ve çözüm noktasına ulaşma çabası vardır. Bu amaçla eserlerde genellikle toplumsal bir tiyatro olması nedeniyle öncelikle sosyal sorunları ortaya koyan bazı karşıt durumlar ortaya konur. Daha sonra da kişilerin, bu durumun neresinde olduğuna, hangi karşıt tavır ve davranışlar yönüyle böyle bir halin ortaya çıkmasına sebebiyet verdiklerine değinilir. Epik oyunlar içinde Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* adlı eserleri buna örnektir. Bu eserlerde iki zıt kahramanın karşıtlıklar oluşturarak ana çatışmayı oluşturdukları görülür.

VİCDANİ: Cemalifer, Cemalifer, bütün pul koleksiyonumu satıp sana Çin bayrağını buldum

CEMALİFER: (Birden ağlaması durur, bayrağı kapar) Sen dünyanın en iyi kalpli çocuğusun Vicdani (Yine ağlamaya başlar) Ama ben yine o keşkem suratlı Efruz'u seviyorum, ne yapayım elimde değil. (Ağlar)

VİCDANİ: Ağlama kardeşim (O da ağlamaya başlar.)

ANLATAN:

İşte o tarihten beri

Vicdani'de bir Çin alerjisi

O gün, bugün

Çin çayına bile

Rest çeker getirselers

Efruz'da ise

Şeytan tüyü var

Nereye gitse

Sevilir, beğenilir

Yaradılış mı Şans mı

Nedir (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 34)

İçerik yönüyle değinilecek başka bir nokta da var olan düzene karşıtlıktır. Bu husus Brecht tiyatrosunun ve felsefesinin temel özelliklerinden biridir. Toplumcu

gerçekçi mantığın etkisinin açıkça görüldüğü epik tiyatrodaki düzenin sorgulanması ve yeni bir düzen oluşturulması fikri vardır. Bu açıdan oyunlara yaklaşıldığında tiyatro eserlerinin tümüne yakınında düzene karşıt bir duruşun olduğu görülür. Oyunlarda genel olarak sosyal hayat içinde bazı yönlerden sıkıntılar olduğu belirtilir ve bu durumun üstesinden gelinmesi gerektiği mesajı vardır. Türk tiyatrosundaki epik oyunlar içerisinde *Zilli Zarife*, *Düğün ya da Davul*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* eserlerinde güçlü bir şekilde düzen sorgulaması söz konusudur.

Epik tiyatrodaki oyun kişisi, sorunlarla mücadele eden bir hal içinde değildir. Onun da iyi veya kötü yanları vardır. Kahraman- suçlu, Brecht'in eserlerinde oluşturduğu belki de en önemli karakter ikilemelerindendir (Nutku, 2015, s. 99). O da birtakım karşıtlıklar içinde kalmış biridir. Eserlerde en çok hissettiren yönlerden birisi de düzene karşı çıkma konusunda bir eylem gerçekleştirilmemiş olmasıdır. Bu da düzeni kuran ile düzenden olumsuz etkilenen arasındaki karşıtlık durumuna farklı bir boyut katan durumdur. *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki Ali, buna örnek bir oyun kişisidir.

NİYAZİ: Er kişi ensesinden belli olur. Şu enseye bak maşallah

NURİ: Mahpushane yaramış. Saçları da ustura ile kazıtmış

Ş. POLİS: (İşgüzar) Açılın. (Düdük çalar.) Trafiği kapamayın.

(Ali'yi, kalabalık, sırtta içeri getirir. Gazeteci elinde fotoğraf makinesi geri geri girer, flaş parlatıp resim çeker.)

ŞERİF Hoş geldin.

ALİ: Hoş bulduk Şerif Abla.

TEMEL: Duyduk ki mahpushanede itibarın yerinde imiş Ali Abi?

ALİ: Eh, hürmette kusur etmediler.

NURİ: Mahpushane müdürünü dövdüğünde bir resmin çıkmıştı gazetede, iftihar ettik milletçe.

ALİ: Sizler nasılsınız görmeyeli?

HAFİZE: Allah razı olsun, Çamur İhsan'dan kurtardın bizi ya, senden sonra öbek öbek küçük bataklar üredi başımıza oğul...

DERVİŞ: Bırakın nefes alsın be çocuk.

TEMEL: Çarşambayı perşembeyi bize haram ediyorlar.

ALİ: Edemezler.

NİYAZİ: Demin polis de söyledi. Damlarımızı hepten yıkacaklarmış.

ALİ: Yıkamazlar.

LÜTFİYE: Ya bu ağaların açgözlülüğü? Sus parasını iki misli alacaklarmış.

ALİ: Alamazlar. (Keşanlı Ali Destanı, s. 32)

Epik tiyatrodaki kullanılan teknik ve efektlerin karşıtlık oluşturmada önemli araçlardan olduğu ifade edilmiştir. Özellikle yabancılaştırma tekniklerinin ve yine bir yabancılaştırma tekniği olan tarihselleştirmenin bu açıdan öne çıktığı görülür.

Yabancılaştırma ile epik tiyatrodaki müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanımı, koro, projeksiyon, tabela gibi unsurlar kullanılarak izleyiciler şaşırtılır ve yadırgatılır. Şaşkınlığı ve yadırgamayı sağlayan faktörlerden biri de olay ve nesnelerin farklı yönünü yansıtmadan kaynaklı ortaya çıkan karşıtlıklardır. Yabancılaştırma tekniğinin bolca kullanıldığı epik türdeki eserlerde bu karşıtlıklara rastlanılır.

Tarihselleştirme ile de geçmiş ile bugünün ilişkisi kurulur. Geçmiş ile bugün belirtilirken karşıtlıkların da ortaya çıkacağı kaçınılmazdır. Türk epik oyunları irdelendiğinde onların, Brecht ile aynı yaklaşımla bu tekniği kullandıkları görülür. Bilhassa Turgut Özakman'ın bu tekniği çokça kullandığı gözlemlenir. Sanatçının, seyircide ve okuyucuda karşıtlıklar oluşturma amacının onları geçmiş ile bugünü kıyaslamaya yönelik olduğu rahatlıkla hissedilir.

ORHAN Buyrun efendi baba.

VAKIF Doğru söyle, Sen şimdi hangi partinin gençlik kolunda çalışıyorsun?

ORHAN Efendim?

VAKIF Sahi yahu, daha parti-marti yok! Şaşırdım. Ama son günlerde senin medrese ayaklanmış. Sen karışmadan edemezsin. Ne yaptın? (Orhan önüne bakar)
Söyle! Allah canımı alsın, kızmayacağım!

MAHMURE Efendiciğim, bir dakika lütfen.

VAKIF Ne var?

MAHMURE Sanırım okuduğunuz Frenkçe kitap zihninizi yordu. (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 173)

Diyalektik tavır oyun kişilerinde sadece kendilerine dönük karşıt durumlar ortaya çıkarmaz. Tip özelliği taşıyan oyun kişilerine genellikle temsil ettikleri toplum tabakasıyla örtüşmeyen bazı özelliklerin de verildiği görülür. Bu durum Brecht'in kişilerden hareketle toplumsal yapıyı tespit etme anlayışının bir yansımasıdır. Türk yazarlarının da bu şekilde tasarladıkları oyun kişilerine eserlerde yer verdikleri görülür. Seyircide yadırgatıcı bir etkiye de sahip olan bu kullanıma eserlerde çokça rastlanılır. Haldun Taner'in *Zilli Zarife* adlı eseri yadırgatıcı bir etkiye sahip olması açısından örnek verilebilir.

Toplum yaşantısının temel alındığı epik tiyatrodaki, halkın içindeki insanlar anlatılırken değinilen özelliklerden biri de sosyal hayat içindeki konumlarıdır. Epik

tiyatroda bu bazen bilinçli olarak öne çıkarılır. Oyunlara da bu durum; zengin- fakir, ezen- ezilen, yöneten- yönetilen şeklinde yansımıştır. *Zengin Mutfağı* ve *Fehim Paşa Konağı* gibi eserlerde bu ayrımın ön planda tutulduğu görülür.

AŞÇI Zaten bu bizim patronlar bir tuhaf oldu. Olacak şey mi Selim Bey oğlum, az önce beni çağırıyor. Eee, akşama kırk kişilik ziyafet verecekmiş. Eee, hazırlanacakmışım... Yahu bana sordunuz mu, yetişir mi akşama kırk kişilik ziyafet... Bir ben tek başıma nasıl yetiştiririm... (İçeri giren Kız'a) Nerde kaldın kız? (Fark eder) Nerde kaldın kız, neyin var senin? Bir şey mi oldu?

KIZ (Ağlamaklı) Yok bir şey...

AŞÇI Hanımefendi bir şeyler mi söyledi?

KIZ Yok... Yok, bir şey.... (Zil çalar, kız telaşla çıkar)

AŞÇI Biraz sinirlidir bizim hanımefendi de, konuşur. Sen onu gençliğinde görecektin. İleri geri, aldırma sen. (Zengin Mutfağı, s. 272)

Karşıtlığın eserlerdeki kullanılma amaçlarından biri de eğlenceyi oluşturmaktır. Zıtlıklarla özellikle oyun kişilerinin dilsel kullanımları ile sahneler hoşça bir havaya bürünebilmektedir. Bu şekilde daha eğlenceli oyunlar ortaya çıkmıştır. Türk oyun yazarları arasında özellikle Turgut Özakman eserlerinde bunu görmek mümkündür. Ayrıca Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı eserde de bu kullanıma rastlanır.

İSMAİL İyi ama sen kitapsız oynayamazsın, tuluatı sevmezsin?

FASULYECİYAN Öyle deme İmprovizasyon, yani tuluat teatronun ruhudur. Ben Hamdi ile az oynadım? Ayrıca bu gece müstesna bir gecedir bilorsun. Paşamız çok hasta İsmayil

İSMAİL Biliyorum usta, ben de duydum.

FASULYECİYAN Belkim son oyun görüşüdür Son bir defa beni görsün isterim. Müsaade edersin? İSMAİL Şeref duyarım usta (Sarılışlılar) Yalnız dur, ben sana oyunu anlatayım Çok değiştirdik.

FASULYECİYAN Anlat evladım.

İSMAİL Şimdi usta, sen bu perdede tirit oluyorsun Adın Himmet. Ben de uşağımın, yani İbiş oldum.

FASULYECİYAN Oldun sonunda İbiş? (Şaka ile başını sallar) İbiş, Arlöken olmuş, Himmet de Pantalone.

İSMAİL Bırak şimdi pantolonu ceketi de beni dinle sen.

FASULYECİYAN Yok öyle deme, gayet güzel bir kombinezon bu muşsun

İSMAİL: Evet, bir de don buldum dantelalı, altına giyiyorum.

FASULYECİYAN. Hemen de cevabı yapıştırırsın. (Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, s. 79)

Bazı oyunlarda da güldürünün dozajının azaltılıp daha çok düşündürmeye yönelik bir mizahi anlayışın olduğu görülür. Kara mizah olarak da nitelenebilecek bu kullanım ile olay veya durum, öyle bir hale sokulur ki, seyircide önce bir gülümseme ortaya çıkar. Ancak bu gülümseme aslında acı bir gülümsemedir. İzleyicinin bu tebessümünün hemen arkasında düşünme ve sorgulama vardır. Kimi sanatçıların mizahın bu yönünü kullandıkları görülür. Bu hususta öne çıkan oyun yazarı Sermet Çağan'dır. Özellikle *Ayak Bacak Fabrikası* adlı eserinde kara mizaha fazlaca yer verdiği görülür. *Ayak Bacak Fabrikası* kara mizah üzerine kuruludur. Kara tohum yiyen vatandaşların trajikomik vaziyetleri, giyilen ayak bacakların ters düz kullanımları ve yönetenlerle halkın koşulları arasındaki zıtlıklar, eserdeki en önemli örneklerdir (Ulutaş, 2016, s. 560).

Karşıt durum oluşturma yönünden farklı bir duruma da değinilmesi gerekir. Haldun Taner'in *Ayıışığında Şamata* eseri bu yönüyle dikkati çeken bir eserdir. Çünkü bu oyunda karşıtlık, çok farklı bir boyutta ele alınmıştır. Oyunda 1. perde ile 2. perde bütünüyle zıt bir şekilde kurgulanmıştır. Perdeler arasındaki olayların gelişimi, kişilerin düşünceleri ve davranışları tamamen karşıt özellikler gösterir. Haldun Taner, eserde kurgu ile karşıtlık oluşturmayı başka bir noktaya taşımıştır.

Türk tiyatrosundaki epik eserlerin geleneksel Türk tiyatrosundan da etkiler taşıdığı ifade edilmiştir. Karşıtlık oluşturulması hususunda da bu tiyatro anlayışının yansımaları görülür. Sanatçılardan bazıları bu etki ile geleneksel türlerdeki, birbiriyle zıt iki oyun kişisi kullanma tercihini oyunlarına taşımışlardır. Bu tercihte ilk akla gelen yine Haldun Taner'dir. Karşıtlık ilişkisi onun çoğu oyununda görülür ancak en belirgin olarak kullanıldığı eser *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'dır (Pekman, 2001, s. 158). Eserde Vicdani ile Efruz farklı özelliklere, fikirlere ve hayatlara sahip kişilerdir. Oyunda biri iyi diğeri de kötü olarak algılanabilecek özelliklere sahiptir. Epik tiyatro anlayışına uymayan bu karşıtlık oluşturma yaklaşımında, geleneksel tiyatronun etkisi hissedilir. Bu etkiyi *Eşeğin Gölgesi* adlı eserde de görmek mümkündür.

ŞABAN Gölgenin de kirası mı olurmuş? Zırnık bile vermem.

MESTAN Buna zorbalık derler. Malı gasbetmek derler.

ŞABAN Dur dinle arkadaşım. Senin gölge dediğin nedir ki? Önünde sonunda bir karaltı parçası

MESTAN Ona bakarsan eşek de bir eşek parçasıdır. Öyle olduğu, halde kiralanır,

satılır (Halka döner) Yalan mı?

ŞABAN Eşek başka, gölge başka. Zırnık bile vermem

MESTAN Eşek olmadan gölgesi olur mu? Gel bir akçeyi elden.

ŞABAN Bir dakika Eşek neden gölge veriyor? Güneş var da tepede, ondan. Güneş kimin? (Halka döner) Efendim sorarım size, güneş kimin? (Mestan'a) Herkesin. Bütün insanların. Gölge güneşin malı arkadaş. Zırnık bile vermem.

MESTAN Ağır ol arkadaşım. Ben şimdi eşiği çekiyorum. Güneş tepede ama gölge nerede? Gel bir akçeyi elden. (Eşeğin Gölgesi, s. 21)

Eserdeki Şaban ile Mestan adlı oyun kişilerinin adeta Karagöz- Hacivat edası içinde birbirleriyle bir çekişme içinde oldukları görülür.

4.1.9. Bilim Çağı Tiyatrosu

Brecht, özellikle gençlik dönemlerinde Almanya'nın içinde bulunduğu durumdan fazlasıyla etkilenmiştir. Hatta daha önce bahsedildiği üzere hayatının bir bölümünde karamsarlık ve umutsuzluk içine girmiştir. Özellikle I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki ülkesinin yaşadığı ağır buhran ve sıkıntılı durum onu ruhsal yönden oldukça etkilemiştir. Kendisi maddi yönden zorluk yaşamayan bir ailede yetişmiş olsa da halkın içinde bulunduğu zor durum onu etkilemiştir.

Brecht, bunları düşünürken bir süre sonra milletin içinde de bazı olumsuz noktalar olduğunu tespit eder. Özellikle insanların, kendi toplumlarıyla ilgili bazı yönlerden habersiz olmaları onu rahatsız eder. O, insanların kendi toplumlarını şekillendiren kuralları bilmediğini düşünür (Buttanrı, 2011, s. 112). Bu durum, onun için halkın içinde bulunduğu halin asıl nedenidir. Brecht, toplumun içinde bulunduğu sıkıntılı duruma bu bilgisizliğin ve ilgisizliğin sebep olduğunu düşünür. Artık halkın da bu konuda bilgi sahibi olması gerektiğini savunur. Sadece bilgi sahibi olmakla kalmayıp harekete geçmesi ve daha iyi yaşam için mücadele etmesi gerektiği fikrindedir. Bu düşünceye de yine bahsedildiği üzere Marksizm'i benimsemekle yöneldiği söylenebilir.

Brecht'in buhranlı zamanlar geçirdiği zaman diliminde, halkın daha iyi yaşama kavuşması için kafa yorduğunda, bilim ve Marksizm onu etkileyen iki ana etmen olmuştur. Bu kavramlar çerçevesinde tiyatrosunu şekillendirmiştir. Özellikle Brecht için bilim çok önemlidir. Çünkü ona göre, kurtuluş bilimdedir. Hatta o, bilimsiz yapamadığını bilimsel yöntemi benimsemeyenleri de küçümsediğini ifade etmiştir (Brecht, 2011, s. 32). Böyle düşündüğünden Brecht, epik tiyatroyu da bilim

ışığında oluşturmıştır.

Böyle bir tutum içine girmesinin sebebi aslında, çağın insanını bilim çağı insanı olarak nitelemesidir. Bilimle belli bir seviyeye gelen Avrupa insanının da belli bir gelişim gösterdiği kanısındadır. Bu yüzden toplum yapısının değiştiğine inanan Brecht, artık kendi ülkesinde ve Avrupa’da bilimsel çağ insanının ortaya çıktığını düşünür. Sanatçı, duruma tiyatro açısından da yaklaşır. Ona göre, tiyatro da ortaya çıkan değişime ayak uydurmalıdır. Brecht, o gün şartlarında artık tiyatronun karşısında bilimsel çağın insanının olduğunu belirtip onun bu hususta kendine çeki düzen vermesi gerektiğini belirtir (Brecht, 2011, s. 104). Çünkü ona göre dönemdeki tiyatro anlayışı, toplumun özelliklerine uygun değildir ve bir değişimin yaşanması gerekir.

Brecht, dönemin şartlarını ve toplumun yapısını etraflıca analiz etmiş bir sanatçıdır. Marksist anlayışla tanıştıktan sonra iyice toplumun sorunlarına eğilmiştir. Toplumun problemlerine yine toplumun kendisinin çare bulacağı sonucuna varmıştır. Bunu sağlama adına da bilimin ışığında benimsediği dünya görüşünün de etkisiyle çağın insanına yönelik bir tiyatro oluşturma gayesi içine girmiştir. Bunun sonucunda izleyicinin etkin olarak yer aldığı, sadece duygunun değil aklın da ön planda olduğu ve görünenin ardındaki görünmeyeni göstermeyi amaçlayan epik tiyatroyu ortaya koymuştur. Brecht, epik tiyatro yöntemine, bilimin bakış açısını yerleştirmiştir. Hem kullanılan yöntemler hem de izleyicinin bilim çağının insanı olması onu şöyle bir ifadeye yöneltmiştir. O, tiyatrosunu bilim çağının tiyatrosu olarak nitelendirmiştir (Gürtunca, 2018, s. 22).

Epik yöntemi ortaya koyan sanatçı, çağdaş tiyatronun bilim odaklı olması gerektiğini düşündüğünden belirtilen anlayışlar çerçevesinde tiyatrosunu oluşturmıştır. O, toplumların kurtuluşunu bilim odaklı tavırda görür. Bireylerin bilinçlenerek içinde yaşadıkları toplulukları değiştirip dönüştürebileceklerine inancı vardır sanatçının. Var olan sorunların toplum yapısı içinde geçmişte yapılan hataların bir sonucu olduğu kanaatini taşıyan sanatçı, bu sosyolojik yapıların değiştirilebilirliğini tarihsel süreçler içinde göstermeyi yeğler. Bu şekilde değişim fikrini izleyicinin zihnine kazıyan epik tiyatro, seyircinin bu yönde düşünceler üretip harekete geçmesini ister. Brecht toplumların bu şekilde dönüşümü sağlayarak iyi bir yaşam tarzına kavuşacaklarını düşünür. Sanatçı toplumda gerçekleştirilecek köklü değişimleri birer özgürleştirme eylemi olarak niteler ve bunun için de bilim çağı

tiyatrosunun önem arz ettiğini söyler (Brecht, 1993, s. 80). Bu açıdan bakıldığında epik tiyatronun toplumsal manada önemli bir misyona da sahip olduğu görülür.

Bu şekildeki bir amaçla ortaya çıkan tiyatronun toplum bilincini arttırıcı bir tavrının olması beklenir. Brecht de böyle düşünüp dramatik tiyatrodaki duygu faktörünü, tiyatrosunda geri plana itmiştir. O, burjuva tiyatrosu olarak nitelediği dramatik tiyatroda, duygunun ön planda olduğunu düşünür ve bunun da seyirciye bir katkısının olmadığı fikrindedir. Bunun seyirciyi pasif bir hale getirdiğini düşünür. Brecht, seyircinin bu durumunu göz önünde bulundurarak bu hususla ilgili değişiklik yapılması gerektiğini savunur. Bunun için de duygu ile akıl dengesinin sağlanması, onun ilk kafa yorduğu noktalardandır. O, epik tiyatroyu oluştururken aklın, duygunun geri planında kalmaması gerektiğine inanır. Burada izleyicinin oyunu izlerken duygularına kapılmayıp gösterilenlerle ilgili fikir üretmesi amacı vardır. Bu şekilde seyircinin toplumun karmaşık yapısını algılayabileceğini düşünür Brecht. Çünkü o, tiyatrosunda toplumdaki kalıplaşmış hususları anlatmayı tercih etmez. Sanatçı, toplum yapısını oluşturan alt etmenleri seyirciye sezdirmeye çalışır. Onun seyirciden beklentisi şudur. İzleyicinin gerçek hakkındaki karmaşık ve derin bilgiyi bilinç düzeyinde fark etmesi, eleştirebilmesi ve kendi sorumluluğunun farkına varabilmesidir (Şener, 2006, s. 274). Bu şekilde seyircide bir farkındalık oluşturma amacı vardır.

Epik tiyatro seyirciyi düşünen, sorgulayan ve fikir üreten bir kimliğe sokmaya çalışır. Bu yolla seyircinin doğru bir çıkarıma ulaşabileceği savunulur. Bu tavırla anlatılanların ve gösterilenlerin arkasındaki yatan sebeplerin tespit edilebileceği kanaati vardır. Böyle bir bakış açısı olduğundan Bertolt Brecht, seyirci ile bilim adamını birbirine benzetir. O, izleyicinin tiyatro oyununa yaklaşımının bilim adamının araştırma konusuna yaklaşımı gibi olmasını düşünür (Aydoğdu, 2011, s. 16). Brecht, bunun bir gereksinim olduğunu düşünür. Ona göre bilim çağındaki insanın özellikleri farklıdır. Eski zamanlardaki insanlara göre ihtiyaçları değişmiştir. Ona göre tiyatro görmekten ve idrak etmekten hoşlanan insanın ihtiyaçlarını gidermelidir (Şener, 2006, s. 276). Bu şekilde Brecht, toplumun üyesi olan insanın izleyici olarak hem öğrenen hem de bundan keyif alan bir hal içinde konumlandırılabilceğini düşünür. Bu da daha önce bahsettiğimiz epik tiyatronun eğlendiriciliğinin kaynağını oluşturur.

Tiyatro konusunda böyle bir yaklaşımı olan sanatçı, bu tarz bir tiyatro

anlayışını ortaya çıkarmak için fazlasıyla uğraşmıştır. Hatta o, hayatının sonuna değin tiyatro konusunda yeni denemelere devam etmiştir. Bu çabalarla epik tiyatroyu belli bir anlayış çerçevesinde şekillendirmiştir. Brecht, bahsedilen tiyatro ile seyirci arasındaki o ilişkiyi etkin hale getirmek için farklı teknikler kullanmayı denemekten geri durmamıştır. Özellikle bilimin ve teknolojinin getirdiği olanakları fazlasıyla tiyatrosunda kullanmayı tercih etmiştir. Modern çağın ürünü olan teknolojik araç ve gereçlerin tiyatroya nasıl entegre edilebileceği ile ilgili kafa yormuş, onları işlevsellikleri doğrultusunda tiyatro yöntemine sokmuştur. Sadece teknolojik araçlar bakımından değil teknikler bakımından da tiyatrosunu zenginleştirmiştir. Hatta diğer sanat dalları ile etkileşime girmiştir. Öyle ki epik tiyatro biçim şekilleri sinema ve radyo ile yeni teknik şekiller bakımından benzerlik gösterir (Benjamin, 1984, s. 30). Böylece Brecht, çağı yakalayan bir anlayışla tiyatro yöntemini şekillendirmiştir. Çağın insanına ve sorunlarına bu şekilde yaklaşmayı doğru bir metot olarak görmüştür.

Brecht, bu teknolojik araçları eserlerinde yabancılaştırmayı sağlamak için kullanır. Daha önce belirtildiği gibi dramatik tiyatro, seyircinin oyunla özdeşleşmesini isterken epik tiyatro ise tam tersi bir yaklaşım içindedir. İzleyicinin oyuna dalıp gitmemesi anlayışı vardır. Afiş, hoparlör, yazılı tabela, pankart ve projeksiyon gibi araçlar onların yabancılaştırılması amacıyla kullanılır. Böylelikle seyircinin oyunla olan bağı sık sık kesintiye uğratılır. Bunun sonucunda izleyiciye bir oyunda olduğu çeşitli aralıklarla hatırlatılmış olur.

Türk tiyatrosundaki epik türdeki eserlere bakıldığında bazı sanatçıların Brecht'in bilimi önemseyen ve eserlerine yansıtmasından etkilendiği dikkati çeker. Bazı eserlerde bilim ve tekniğin, insan hayatı açısından ne kadar önemli olduğuna yer verilir. Bunun, bazen doğrudan bir ifade şeklinde oyunlarda yer aldığı bazen de hissettirme yönüyle kullanıldığı dikkat çeker. Bu tercih, oyun yazarının oyunu ele alış tarzıyla ilgilidir. Ne şekilde olursa olsun bazı epik oyunlarda, bilimin insan hayatında önemli bir yeri olduğu, izleyiciye sunulan mesajlardan biridir.

Bilimin vurgulanmasının yanında onunla ters düşen başka bir kavramın da eserlerde dikkatlere sunulduğu görülür. Cahillik, eserlerde fazlaca dile getirilmekte olup bazen oyun kişinin özelliği olarak bazen de toplum yapısının bir niteliği olarak yansıtılır. İki durumda da ortak bir sonuç vardır. O da cahilliğin toplum içinde problemli durum ve hallere sebebiyet vermesidir. Brecht gibi Türk sanatçılar da

sosyal hayat içindeki birçok sorunun toplum üyelerinin yeterli bilgi sahibi olmamalarından kaynaklandığını düşünmüş olmalı ki, eserlerinde sık sık cahillik mevzusuna değinmişlerdir. Kişilerin ve belirli toplulukların cahilce hareketlerini temel alan kurgular oluşturmuşlardır. Bazen ironik bazen trajik şekilde okuyucu ve seyircilere cehaletin nelere yol açtığını göstermeye çalışmışlardır. Bu şekilde, cehaletin insanlar ve toplumlar için ne derece mühim bir konu olduğunun altı çizilip yaşanan problemlerin çözümsüzlüğünü oluşturan etmenlerden olduğunun vurgusu yapılır.

BEŞİR: Bal ayında bir aile galiba. Ben yanındakini tutayım bari (Açar) Yataklar biraz büyükçe ama zarar yok Bakayım yatağın baş ucu istikameti yerinde mi? Şark nerde kalıyor hanım kızım Güneş ne canibten doğar?

RADAR: Benim tahsilim yok ki ne bileyim.

BEŞİR: Efendim dünya nerden nereye döner?

RADAR: Fırıl fırıl döner işte.

BEŞİR: Pusula bulunmaz mı burda?

RADAR: Gemimi burası pusula ne gezer. (Zilli Zarife, s. 15)

Cehalete sıkça vurgu yapan oyun yazarları, onun ortadan kaldırılması fikrindedirler. Bu şekilde toplumdaki birçok problemin çözüleceği düşüncesini taşırlar. Bu nedenle, eserlerde cehaletin giderilmesi gerekliliğine işaret ederler. Sanatçılar, cehaletin bertaraf edilmesi ile toplumsal bilincin artacağı fikrine sahiptirler. Toplum bilincinin yükseltilmesi ile birçok problemin ortadan kalkacağı kanaatindedirler. Bu konuda Brecht'le aynı mantıktadırlar. Bu amaç doğrultusunda tiyatro yazarlarının eserlerinde insan dolayısıyla da toplum bilincini arttırmaya yönelik bazı noktalara temas ettikleri görülür. Bu noktalardan biri de bilim odaklı düşünmedir. Bazı sanatçıların eserlerinde, bilimin ön plana çıkarıldığı dikkat çeker. Oyunların kimi yerlerinde bilimsel bir kurala dair ifadenin geçtiğine veya bilimsel tavra yönelik söylemlere yer verildiğine şahit olunur. Bunlarla hem okuyucuya hem de izleyiciye bazı mesajlar verme amacıyla oldukları rahatlıkla söylenebilir.

KARANFİL: İlm-i fizük kaidesine göre, tadbir-i emniyeti yoktur bu takanın. (T.Selçuk 'Çipa' çizer.) Hah, şimdi oturmuştur tarif-i çizgi. (Abdülcanbaz, 72)

HALET Bir parça yaşlı olduğum doğru. Ama tedbirimi alıyorum. Başımdaki sargıyı, yüzümdeki kremleri sormuştunuz değil mi? Genç bir kadının yanında ak saçlı bir erkeğin hoş kaçmayacağını biliyorum. Onun için saçlarımı boyuyorum. Tıbbi kimya harikalar yaratıyor. Yüzümü salatalık kremi ile tazeliyorum. Estetik ameliyat

düşünmüştüm, gerdirecektim, gerek kalmayacak. (Rumuz Goncagül, s. 197)

Oyun yazarlarından bazılarının bilime yer yer vurgu yapmaları seyircide bir bilinç uyandırma amaçlıdır. Sanatçılar, oyunları ile cehaletin kötü bir şey olduğunu bunun da bilimsel bakış açısı ile çözülebileceği mesajını izleyicilere benimsetmek isterler. Bu yüzden oyunların kimi yerlerine bilimsel bazı kaidelere değinmelere yer verirler. Buradaki asıl amaçlarını Brecht üzerinden değerlendirmek daha açıklayıcı olacaktır. Alman sanatçının bilim çağı insanı diye bir düşüncesi vardır. İşte bu fikir doğrultusunda sanatçılar, hem seyircilerde olaylara bilimsel açıdan yaklaşabilmeyi sağlama hem de bir bilinç uyandırma adına yer yer bilimsel bilgi verme veya onun bakış açısına yönelik ifadelerle başvurma yoluna gitmişlerdir.

ABDÜLCANBAZ: Akıllı kıt cahillerin tahrikine kapılmayın arkadaşlar. Bu iki tekerlekliye ‘Velosipet’ derler, insan bununla bir yerden bir yere daha kolay gider.

Kendi yürüyemez, üstündeki çevirir tekerlekleri... Denge meselesidir olup biten.

MOLLA ÇAPKINI: Ne malum? Akıl aksini söylüyor. Akıl ötesi ise, melanettir, şeytanettir.

EBU CEHİL: Şeytanat olduğu tabak gibi ortadadır. Kepazeliktir bu.

MOLLA ÇAPKINI: Derhal Meclis-i Mebusan’da görüşmeliyiz bu işi Ebu Cehil.

EBU CEHİL: Derhal görüşmeliyiz derim Molla Çapkını.

ABDÜLCANBAZ: Yaklaşın gözlerinizle görün. (Abdülcanbaz, s. 43)

Bertolt Brecht, seyircisini sorgulayan ve fikir üreten bir kimliğe büründürmek ister. Onlardan naivite çerçevesinde anlatılan ve gösterilenlerin arkasındakileri çözmeleri arzulanır. Bunu yapabilmeleri için de onlardan bir bilim adamı edası beklenir. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatçıların, eserlerini oluşturmaya çalıştıkları görülür. Oyun yazarları, toplum içinde var olan sorunların arka planlarını okuyucu ve izleyiciye hissettirme fikrindedirler. Bunu ne derece yapabildikleri, ilgili başlıkta değerlendirilecek olup sanatçıların amaçlarına bakıldığında Brecht gibi akıl yürüten ve düşünen bir izleyici kitlesi peşinde oldukları açıktır. Bu da bilim odaklı düşüncenin sadece bilgi olarak değil uygulamalı şekilde seyircide aksetmesini sağlamaya yönelik bir tavidir.

Brecht’in anlayışı doğrultusunda sanatçıların, bilim çağı tiyatrosuna uygun olan önemli bir yönleri daha vardır. O da tiyatrodaki kullanılan araç ve gereçlerle ilgili olup Brecht’in bilimsel gelişmeleri takip etme ve onları eserlerinde kullanma yaklaşımının, Türk oyun yazarlarıncada da yerine getirilmeye çalışıldığı görülür. Özellikle projeksiyon kullanımı, en dikkat çeken kullanımdır. Sanatçılardan birçoğu,

bu kullanıma eserlerinde yer vermiştir. Başka eserlerde de belli oranlarda kullanımına denk gelinse de özellikle *Keşanlı Ali Destanı* ve *Ayak Bacak Fabrikası*, isimli oyunlarda projeksiyon kullanımının öne çıktığı rahatlıkla söylenebilir.

Projeksiyon: Vatandaşları Kötürümlükten Kurtaracak Çare Bulunamadı. Yardımdan da Bir Şey Çıkmadı. Vatandaşlar Geceli Gündüzlü Kutsal Göle Taşındılar... (Ayak Bacak Fabrikası, s. 59)

Projeksiyon kullanımının yanı sıra afişlerin ve sese yönelik bazı teknolojik cihazların da oyunlarda kullanıldığı görülür. Örneğin Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserinde ses kayıt cihazının fazlaca ön planda olacak şekilde kullanıldığı kolaylıkla fark edilir.

Oyun yazarlarının hangi eserlerde bilime yönelik ifade ve tutumlara yer verdiklerini belirtmek, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Özellikle *Abdülcanbaz* olmak üzere *Rumuz Goncagül*, *Ayışığında Şamata* ve *Düğün ya da Davul* adlı eserlerde bilime yönelik ifadelerin kullanıldığı dikkat çeker.

4.1.10. Duygusallığın Kırılması

Aristo'nun fikirleri çerçevesinde şekillenen dramatik tiyatrodaki seyircinin oyunla özdeşleştirilmesi hususu ağır basar. Bunun ortaya çıkabilmesi için seyircinin oyunla ve oyun kişileri ile duygusal bir bağ içine girmesi gerekir. Bu yüzden mimesisin doğru ve etkili bir biçimde yapılması, seyircide katarsisi ortaya çıkaracağı düşüncesi vardır. Böylece izleyici, sahnede gösterilenlere duygusal manada yakınlık duyar ve böylece onlarla özdeşleşir.

Dramatik tiyatronun seyirci ile ilgili böyle bir amacı söz konusuysa, epik tiyatrodaki ise farklı bir yaklaşım vardır. Daha önce de değinildiği gibi bu tiyatrodaki izleyicinin oyun unsurlarıyla duygusal bir bağ kurmasının önüne kesilmek istenir. Çünkü arzu edilen burada duyguyu ortaya çıkarmak değildir. Epik tiyatronun bu şekilde izleyici, sahne ve oyuncular arasında duygusal etkileşimler oluşturma gayesi yoktur. Çünkü Brecht, bu konuda farklı düşünür. Duygunun ön planda olması durumunda seyircinin oyun üzerine fazla fikir üretemeyeceğini savunur. Bu düşünce çerçevesinde epik tiyatro yöntemini oluştururken duyguyu kırma yaklaşımı içinde olmuştur. O, oyunlarında aklın da en az duygular kadar etkin olmasını savunur. Brecht'e göre tiyatroya gelen insanların bilinç olarak geliştirilmesi önemlidir. Bunun sağlanması için de aklın ön planda olması gerekir. Ona göre tiyatro öyle bir

düzenlenmelidir ki, seyirci anlatılanlar ve gösterilenler üzerine düşünerek yeni fikirler üretebilmelidir. Bunun sağlanması için de izleyicinin duyguya girmesi engellenmelidir. Epik tiyatronun bir yaşam kesitini yansıtmak yerine izleyiciyi olaylarla karşı karşıya bırakmak metodu bu yöndedir (Örnek, 2012, s. 13).

Brecht'in epik tiyatro yönteminde seyircide duygusallığın oluşmasına bu denli karşı duruş sergilemesinin bir amacı vardır. O, duygunun akli engelleyeceğini düşünür. Bu durumda da izleyicinin duygularından sıyrılıp objektif bir şekilde seyrettiklerini yorumlayamayacağını savunur. Bu yüzden özdeşleşmenin aksine sistematik hale getirdiği yabancılaştırma yöntemleri ile bu durumun önüne geçmeye çalışır. Duygusallığa kapılmayıp akıl ve mantık çerçevesinde oyuna yaklaşan seyircinin, oyun üzerine objektif ve doğru yorumlar getirebilmesi görüşü vardır. Çünkü epik tiyatronun özünde öğreticilik vardır. Politik tiyatronun bir çeşidi olan bu tiyatro anlayışı, izleyicide bilinç uyandırma gayretindedir. Bir fikrin empoze edilmesi tarzında bir yaklaşımın olmadığı Brecht'in epik tiyatrosunda, bir durum veya olayın çeşitli yönleri seyirciye gösterilir. Böylece o olay veya durumla ilgili düşünceler geliştirilmesinin önü açılır. İzleyici böylece çeşitli bakış açılarıyla ortaya konan durumu veya olayı daha kolay analiz edebilmektedir. Bunun da seyircilerde bilinç düzeyini yükselteceği açıktır. Epik tiyatronun böyle bir amacı olmasından dolayı aklın ve mantığın, duygusallık içinde kaybolması istenmez.

Dikkat çekeceği üzere duygunun yok edilmesi veya duygunun ortadan kaldırılması gibi ifadeler kullanılmamaktadır. Çünkü epik tiyatroda aklın olduğu kadar duygu da önemlidir. Brecht tiyatrosu duyguya da hitap eder. Onun karşı olduğu kavram ise duygusallıktır. Onun tiyatrosunda sürekli bir duygusallıktan kaçış vardır (Nutku, 1976, s. 32). Bunun daha önce ifade edilen yeni fikirlerin önüne geçtiği görüşü vardır. Bu yüzden Brecht tiyatrosunda duygusallığın ön plana çıkmasına izin vermeyen bir anlayış hâkimdir. Onun tiyatro anlayışında, duygusallığa yer yoktur. Brecht, seyircide oluşabilecek duygusal sağırlığa karşı çeşitli efektlerin kullanılması gerektiğini düşünür (Brecht, 2011, s. 74). Bu yüzden oyun esnasında, duygu yoğunluğunun oluşmaması için de çeşitli yabancılaştırma teknikleri kullanılır. Görüldüğü gibi Brecht'in asıl karşı olduğu duygular değil duygusallıktır.

Duygusallığın yok edilmesi çabasının olması, duygunun hiç olmayacağı anlamına gelmez. Hayatta duyguların olduğu bir gerçekliktir. Epik tiyatro

anlayışında da bu insana dair hususun, çeşitli yönleri ile yer aldığı görülür. Bu yönlerden biri de oyunlarda diyalektiği oluşturmak içindir. Brecht'in en önem verdiği kavramların başında olan diyalektik, genellikle duygu ile akıl mantık çatışması şeklinde görülür. Diyalektik yapı, bu iki çatışmanın özünü zaten kendi bünyesinde barındırır (Nutku, 1976, s. 24). Örneğin bazı duygulardan ötürü bir hareketi gerçekleştiren oyun kişisi, kimi zaman mantığının izinden giderek o hareketin aksine bir davranışta bulunabilir. Bu türden çelişkiler, eserlerde bir kusur olarak değil aksine büyük bir misyona sahiptir. Bu husus izleyenlere, davranışta çelişkilerin nasıl ve neden ortaya çıktığı ile ilgili ipuçları sunar. Mesela Brecht'in oyunları irdelendiğinde, akıl ve duygu çatışmasından ötürü iki yönlü karakterin olduğu dikkati çeker (Nutku, 1976, s. 27). Brecht'in bununla dikkat çektiği husus, akıl ve duygu çatışmasının sonuçlarıdır. İnsanlardaki bu çatışmaların ortaya konmasıyla aslında toplumun nasıl şekillendiğine atıf yapılır.

Epik tiyatroda duyguya yer verilse de akıl daha ağır basar. Epik yöntemin böyle bir anlayışa sahip olmasının sebebi tabii ki Brecht'in bakış açısıdır. Daha önce ifade edildiği gibi Brecht için bilim olmazsa olmazdır. Bu yüzden ki bilimin bakış açısını tiyatrosuna yerleştirmiştir. Onun oyunlarının temelini naivitenin oluşturduğuna dair açıklaması, değinilen tavrı daha anlaşılır kılmaktadır.

Bilimin bakış açısını eserlerine yerleştirmesinin bir nedeni de çağın şartlarıdır. Ona göre o dönemin Avrupa'sının temeli bilimdir. Artık çağın insanının bilim odaklı olduğu görüşündedir. Dönemin, pozitivizm etkisinde olması, buna neden olarak gösterilebilir. Dolayısıyla toplumun genel hususiyetine uygun bir tiyatro anlayışının ortaya konulması gerektiği fikri ile Brecht, epik tiyatroyu ortaya koymuştur. Bilim odaklı bir yaklaşımın olduğu bu tiyatro yönteminde, bu yaklaşımın sonucu akıl ön plana çıkar. Politik bir tiyatro türü olan epik tiyatro, içinde bulunan toplum sorunlarının tartışılarak ve altında yatan nedenlerinin sorgulanarak çözümleneceğini savunur.

Görülüyor ki epik tiyatroda duygunun ön plana çıkması engellenir. Brecht'in bilim odaklı yaklaşımla ortaya koyduğu tiyatro anlayışında akıllı ön plana çıkardığı dikkat çeker. Duyguyu tabii ki yok saymayan Brecht'in duygusallığı kırma fikrinin olduğu açıktır. Bunun sebebinin de seyircinin oyuna kendini kaptırıp anlatılanlar ve gösterilenler üzerine düşünmemesinin önüne geçmektir. Bunun için de oyunlarda çeşitli yabancılaştırma teknikleri kullanılmıştır.

Belirtildiği üzere epik tiyatrodaki duygunun seyirci ile oyun arasında yoğunluk kazanmaması için çeşitli yabancılaştırma teknikleri kullanılır. Bu hususta bazı tekniklerin veya dilsel kullanımların ön plana çıktığı görülür.

Duygusallığın ortadan kaldırılmasına, Türk tiyatrosundaki epik biçimde yazılan bazı eserlerde özellikle dikkat edildiği gözlemlenir. Sanatçıların, bu şekilde oyunlarda duygusallığın önüne geçmeye çalıştıkları fark edilir.

Epik biçimde eser veren sanatçılar içinde, bu tekniği en çok kullanan yazarlar olarak Turgut Özakman, Oktay Arayıcı ve Haldun Taner öne çıkar. Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı epik biçimdeki tüm eserlerinde bu teknik kullanım görülür. Oktay Arayıcı'nın da tüm epik oyunlarında bu tekniği kullandığı yine kolayca fark edilir. *Nafile Dünya*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Rumuz Goncagül* eserlerinde bu teknik dikkati çeker. Haldun Taner'in epik oyunlarında da bu kullanıma rastlanır. Onun da tüm epik oyunlarında, duygusallığın ön plana çıkmasını engelleyici kullanımlara yer verdiği görülür.

PERTEV BEY: Karasevda demek, iki gözüm sultanım, adak mumu gibi yana yana eriyip bitmek demektir.

RASİM BABA: Bir çeşit madara olmak desene şuna. (Fehim Paşa Konağı s. 110)

CEMŞİT: Artık çok geç intihar ettim bile.

HÜRMÜZ: Rüya doğru çıktı.

RADAR: Vallaha da doğru billaha da doğru.

ZARİFE: Ne yaptın deli? Neredesin şimdi? Yoksa...

CEMŞİT: Bura ile ora arasında. Nerde olduğumun önemi yok artık Zarife.

ZARİFE: Nasıl intihar ettin söylesene Allahın kulu. Denize mi attın kendini

HÜRMÜZ: Denizin dibinde telefon ne gezer abla.(Zilli Zarife, s. 20)

Duygusallığın eserlerde ön plana çıkmadan bertaraf edilmesine, sadece ismi geçen eserlerde rastlanmaz. Türk tiyatrosundaki birçok epik tiyatro eserinde bu teknik kullanımına, yer verildiği görülür.

SİTARE: Ah, bilseydim... Bilebilseydim...

FATMA: Bak Sitare, seni severim, kendin düşün taşın artık, ayağını denk al. Görünen köy kılavuz istemez, hesabın iyi yap. İş olacağına vardıktan sonra mahalle mahalle falcı arasan, kırk tane soğukluk büyüsü bağlatsan, nafile! Dediklerimi anladın, değil mi benim güzel kardeşim?

SİTARE: (Gözlerini siler, hıçkırır) Aaaah ah, çileli başım...

FATMA: Eh, benim çamaşırlar da kurumuş kuruyacağı kadar. (Aceleyle çamaşırları toplarken) Olup biteni sonra gel anlat bana, e mi?

SİTARE: Sağ ol, komşum... Pek iyi oldu beni uyarman. Allah senden razı olsun.

FATMA: Benimki bir insaniyetlik canım. Haydi sana güle güle!

(Sitare süklüm püklüm çıkar. Fatma çamaşırları toplarken şarkı söyler.) [Şarkı 7]

FATMA:

Eti koydum ateşe,

çarşaflarım tertemiz.

Tamam ister akşama

her şeyi eniştiniz... (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 36)

Duygusallığın kırımına yönelik ifade ve tekniklerin, bazı eserlerde ise kullanılmadığı görülür. Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu*, Vasıf Öngören'in ise *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı eserler, duygusallığın kırımına yönelik ifadelerin ve teknik kullanımların yer almadığı oyunlardır. Oyunlar incelendiğinde, onların genellikle ara oyun tekniğinin kullanıldığı oyunlar olduğu dikkati çeker. Şöyle bir çıkarım yapılabilir ki, ara oyunlu eserlerde, oyunun çok fazla kesintiye uğratılması duygusallığın oluşumuna fırsat oluşmaz. Bundan dolayı duygusallığı kırıcı teknik ve dil kullanımlarına gerek duyulmaz.

Bazı sanatçıların epik oyunlarında duygusallığın kırımına dikkat etmelerine etki eden bir etken daha vardır. O da geleneksel tiyatro türleridir. Geleneksel oyunlarda seyircinin duyguya sokulması söz konusu değildir. Tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi duygusal bir sahnenin hemen bertaraf edilmesi gerektiği yaklaşımı vardır. Bu durumun sebebi ise iki tiyatro anlayışının da Doğu tiyatrosu kaynaklı olmasıdır.

Eserler irdelendiğinde duygusallık kırımının oyunlarda iki şekilde sağlanmaya çalışıldığı dikkat çeker. Bunun bazen başka tekniklerin kullanımıyla bazen de dil özellikleriyle sağlandığı görülür. Duygunun ön plana çıkabileceği bir sahneye sanatçılar, belirtilen şekillerde müdahalede bulunarak seyircide ve okuyucuda duygusallığın ön plana çıkmasına engel olurlar. Böylece izleyicinin oyunun duygu dünyasına kendini kaptırması önlenmiş olur.

Duygusallığın kırılmasındaki uygulanan ilk yöntem başka oyun tekniklerinden yararlanmadır. İki tiyatro anlayışının da etkisinde olan sanatçılar, seyircinin duygusal yönünü törpüleme amacıyla epik tiyatronun ve göstermeci

tiyatronun tercih ettiği bazı teknikleri oyunlarında kullanmışlardır. Örnek olarak duygulu bir ifadenin ardından ironik bir müzikli şarkı benzeri bir türün kullanılması bu husustaki kullanımlardandır. Aynı şekilde projeksiyon, yazılı tabela, koro veya anlatıcı gibi unsurlar da duygu bozumu görevinde kullanılabilirler. Oyunlarda duygunun ön planda olduğu bölümlerde genellikle bu tekniklerin tercih edildiği hemen göze çarpar.

TEMEL - Günahı boynuna, yeğenine bilem sataşmış dedilerdi.

Z. POLİS – Irz düşmanı mı bu?

NİYAZİ - Ondan da beter beyim, ondan da beter.

ŞERİF - Senin anlayacağın Çamur İhsan gitti gider.

Z. POLİS - Nasıl vurmuş?

Ş. POLİS - Vallahi şimdi unuttum.

NURİ - Ayıp ettin abi.

TEMEL - Yedi düvel ezberledi bunu. Kundakta çocuklar bilir.

NİYAZİ - Ali, efendi çocuk. ‘Büyüğümün’ diyor. ‘Ama benden sana nasihat. Ya herkesi rahat bırakırsın, ya elimi kana bularım’ diyor.

Z. POLİS - Ali?

NİYAZİ

NURİ

HİDAYET

He ya Ali.

TEMEL

NURİ - Çamur taze ot görmüş eşek gibi pis pis sırtmış bunun üzerine.

TEMEL – ‘Ne çabuk büyüdün de bana ultimatoma veriyorsun Kurşuncu Hasibe’nin Sidikli Ali’si’ deyyo.

Z. POLİS - Ali’ye?

NİYAZİ

NURİ

HİDAYET

He ya Ali’ye.

TEMEL

(Keşanlı Ali Destanı, s. 28)

Oyun yazarları, duygusallığı oyunlarda geri planda bırakmak için sadece teknik kullanımları tercih etmemişlerdir. Dilin bazı kullanım çeşitlilikleriyle de bunu sağlamaya çalışırlar. Örneğin Türk oyun yazarlarının tiyatro eserlerinde, duygusal bir sahnenin gerçekleşeceği esnada bir şakanın yapılması veya ironik bir ifadenin kullanılması fazlaca tercih edilen bir kurgu özelliğidir. Oyunlarda genellikle iğneleyici, alay ve şaka içerikli dil kullanımlarıyla duygusallığın önüne geçilmeye çalışılır.

HAVVA (Çekilir) Yemin et! Yaklaşma, yemin et!

ADEM Havva aşkı için, oldu mu?

HAVVA Otur öyleyse şu güzelim elma ağacımızdan geriye kalan kuru kayanın en yücesine, ben yanına geleyim!

ADEM (Uslu uslu gider tümseğin tepesine tünler) Gel yanı başıma, gel biricik eşim, can yoldaşım, gel!

HAVVA (Rivayetname'yi açar) Rivayet olunur ki...

ADEM Sus kız, rivayetine dedirtme şimdi. (Arafta Kalanlar, s. 78)

Görüldüğü gibi oyunun bu kesitinde kaba bir ifade kullanılarak güldürü oluşturulur. Böylece duygusallığın önüne geçilmeye çalışılır.

4.1.11. Oyunun Amacı

Brecht, gençliğinden itibaren alt gelir grubunun yaşantısına kayıtsız kalmaz. Kendisi maddi olarak iyi bir ailenin içinde yetişse de gelir düzeyi düşük yoksul insanların durumu, onun için hep ilgi çekici olmuştur. Onların var olan sıkıntılarının giderilmesi gerektiği fikrindedir. Bertolt Brecht, buna tiyatroları ile katkı sağlamayı düşünür. Özellikle 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşananlar, onu derinden etkilemiş olup yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmelerin etkisiyle toplumdaki sorunlara ve düzene karşı bir tavır içine girdiği dikkat çeker (Polat, 2019, s. 13). Sanatçı özellikle epik tiyatroyu kurma aşamasından itibaren, toplumun içinde bulunduğu zorluklara ve bundan etkilenen güç durumdaki insanlara daha çok yer vermeye başlamıştır.

Özellikle bir gelişme onun bakış açısında şekillendirici bir rol oynamıştır. O da daha önce ifade edildiği üzere sanatçının Marksizm'den etkilenmesidir. Bu görüş değişikliği onun hem fikir dünyasında hem de tiyatro anlayışı noktasında bir değişim meydana getirir. Tiyatroda artık bir değişimin olması gerektiğini düşünmeye başlar. Çünkü o günün dünyasında Batıda hâkim tiyatro anlayışı benzetmeci tiyatrodur. Brecht'e göre bu tiyatro, burjuva sınıfına hizmet eden bir anlayıştır. Bundan dolayı bu tiyatroya burjuva tiyatrosu nitelenmesini bile yapar. O, burjuva tiyatrosu olarak belirttiği benzetmeci oyun anlayışının üst gelir grubundaki insanlara yönelik olduğunu, toplum içinde sıkıntı çeken insanlara yönelik herhangi bir çabanın içinde olmadığını düşünmeye başlar. Bertolt Brecht, Marksist bir anlayışla burjuva toplum yapısının kalıplarını kırma amacındadır (Yalçın, 2013, s. 98). Bu durum Alman sanatçıda farklı bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur. Brecht, Marksist- komünist

yaklaşımın toplum sorunlarına ve olumsuz yaşam koşullarına sahip insanların problemlerine odaklı yeni bir tiyatro ortaya koyma fikrini uygulamaya geçirir. O, tiyatronun toplumun dertlerine derman olacak nitelikte olması gerektiği fikrini taşıyordu.

Brecht'in epik tiyatrodaki önemsendiği bir teknik vardır. Komünist- Marksist düşüncenin de etkisiyle sanatçı, diyalektik kavramını tiyatrosuna yerleştirmeye çalışmıştır. Diyalektik anlayış, olguların kendi içinde barındırdığı zıtlıkları tez- anti tez şeklinde ifadedir (Yıldız Akgül, 2013, s. 12). Daha önce belirtildiği gibi bu anlayış, oyunlarının temel taşlarından biri olarak gören sanatçı, daha ileri giderek tiyatrosunun adını epik tiyatrodan diyalektik tiyatroya dönüştürmüştür. Sanatçı bununla toplumdaki çoğu sorunun kaynağının yine toplumun kendi üyelerinin sebep olduğuna atıfta bulunur. Kapitalist yaşam tarzının insanları bencil ve menfaatçi yaptığını düşünen sanatçı, insanların yaşamlarında tutarsız görüş ve davranışlar içine girdiği fikrindedir. Bu yüzden toplumdaki sorunları eserlerinde dile getiren sanatçı, bunun sorumlusunun biraz da o toplumun üyeleri olduğu mesajını verir. Brecht, yazdığı oyunları ile hem okuyucularına hem de izleyicilerine nasıl bir ikilem içinde olduklarını göstermeye çalışır.

Sanatçının oyunlarında genellikle toplum sorunlarına değindiği bir gerçektir. Bu problemlere eğilirken bir husus çok kıymetlidir. O da bu sorunların bir düzen bozukluğunun ürünü olduğunun vurgusudur. Bu durum epik tiyatronun en önemli özelliklerindendir. Oyunlarda bir nevi düzen sorgulaması yapılır. Bu düzenin sonucu olarak değinilen toplum sorunlarının ortaya çıktığı hissettirilmeye çalışılır. Bertolt Brecht, böylece sorunların ortadan kalkması için öncelikle düzenin değişmesi gerektiğini işaret eder. Bu konuda toplumcu gerçekçilik sanat anlayışı ile bağlantı kurulabilir. Epik tiyatro, belli bir çözüm yolu ifade etmeme yönüyle ilgili sanat anlayışından ayrılrsa da izleyicisinde bir düzen sorgulaması yapmaya yönelmesi açısından o anlayışla benzerlik görülür. Brecht, toplumdaki insanların içindeki bulundukları olumsuzluklardan kurtulması için düzene yönelik sorgulamalar yapması gerektiğine inanır ve bunu da epik tiyatronun en önemli noktalarından biri yapmıştır.

Brecht'in düzen sorgulaması yaptığı epik tiyatrodaki, seyirci önemli bir konuma sahiptir. Brecht bu hususta önemli değişikliklere imza atmıştır. O, benzetmeci tiyatrodaki seyircinin pasif konumda ve duygularının etkisi altında olduğunu düşünür. Bunun da ona günlük yaşam içinde herhangi bir kazanım

oluşturmayacağı fikrindedir. Bu yüzden Brecht, tiyatrosunda seyircinin daha aktif olacağı düzenlemeler yapmıştır. Özellikle özdeşleşmenin ortadan kaldırılması için yabancılaştırma tekniklerinin kullanılması buradaki en önemli adımdır. Bu şekilde seyircinin ve okuyucunun oyuna dalıp gitmesi engellenmiştir. Bunun sonucunda da izleyicinin seyrettiklerini düşünce ve mantık çerçevesinde değerlendirmesine imkân tanınmış olur. Brecht'in epik tiyatrodaki seyirciden beklentisi de budur. Oyuna dalıp giden, duygularını ön plana çıkaran seyirci yerine o, düşünce ve mantığı devrede uyanık zihinli seyirciler ister. Bunun sebebi de sahnede gösterilenlerin daha iyi değerlendirilmesine olanak sağlamaktır. Oyunların da seyirciyi eleştirel düşünmeye, sorgulamaya teşvik eden bir yapıda olduğu görülür (Özmen, 2012, s. 5). Brecht'in oyunlarını bu kadar seyirci odaklı düzenlemesi, oyunlarla onlara bir şeyler anlatma ve gösterme amacındandır. İzleyicilerin bunları anlamasına ve üzerine düşünme gibi eylem içine girmesine çok önem verir. O, bir nevi seyircisinden oyun esnasında beyin fırtınası gerçekleştirmesini bekler. Bu şekilde Brecht, toplumun içindeki sorunların üzerine bazı fikirler üretilebileceği görüşündedir.

Brecht'in seyirci anlayışının bahsedildiği gibi olmasını istemesinin sebebi vardır. O, algısı açık bir seyirci ister ki oyunda ifade edilenler üzerine fikirler ortaya çıkabilsin. Çünkü Brecht, belli bir sonucu olan veya belli bir öneri sunan bir tiyatro ortaya koymamıştır. Epik tiyatro, toplum içindeki birçok ilişkiler bağlantısını ortaya koyar ve izleyicisinden ve okuyucusundan bu bağlantılar arasında bazı çıkarımlarda bulunmasını bekler. Sanatçı bu şekilde seyirciye görünenin ardındakini sezdirmeye çalışır. Buradan hareketle epik tiyatro, toplum içinde var olan sorunların hangi şartlar ve hangi nedenlerle ortaya çıktığına yönelik çeşitli bakış açıları oluşturur. Seyirci ve okuyucudan da bunları yorumlaması beklenir. Brecht, sorunların gerçek ve doğru çözümlerine ancak bu şekilde ulaşılabileceğine inanır. Çünkü bu şekilde her şeyin görüldüğü gibi olmadığı mesajını veren sanatçı, izleyiciye bazı sezdirmelerde bulunur. Burada Brecht'in oyunlarını yazarken etkilendiği bir kavramın önemi ortaya çıkar. Epik tiyatronun temeli olan naivite ile görülenlerin arkasındaki gerçekliğin tespiti amaçlanır (Polat, 2019, s. 27). Sanatçının naivite anlayışından hareketle epik tiyatrodaki seyirciye yönelik amacı da kolayca çıkarımlanabilir.

Bu aşamada, Brecht'in tiyatrosunda kullandığı bir teknik son derece önemlidir. Tarihselleştirme ile bugünün olaylarının geçmişteki bir zaman dilimi üzerinden farklı bir bakış açısıyla ele alınması, seyircide her şeyin değişebileceği

fikrinin oluşmasını amaçlar. Brecht, tiyatrosunda çoğu kez içinde bulunulan şartların kader olmadığını izleyicinin idrak etmesini ve değişim için çaba göstererek dönüşümü sağlayabileceğine inanması gerektiğini vurgular (Dudu ve Bayat, 2017, s. 1893). Bu şekilde izleyici ve okuyucuya 'değişebilirlik' mesajı verilir. Ona göre tiyatronun amacı da budur. İnsanın dünyayı değiştirebileceğine dair bilinç uyandırıp toplumsal değişime zemin hazırlamaktır (Örnek, 2012, s. 12). Buradan hareketle seyirciye, düzenle ilgili değişimin sağlanması halinde toplumsal yaşam içindeki birçok sorunun ortadan kalkacağı düşündürülmüş olur.

Epik tiyatro, içinden çıktığı topluma duyarlı bir anlayıştadır. Daha çok, sosyal hayat içindeki var olan sorunlara yöneldiği rahatlıkla söylenebilir. Çünkü sosyal hayat içindeki problemleri durumlar ve mevcut sıkıntılar öncelikli olarak ele alınan konulardır. Kötü şartlardan yola çıkılarak o hallerin sorgulaması yapılır. Toplumsal hayat ile ilgili bu hususların Türk sanatçıların yazdığı epik tiyatrolarda da ele alındığı gözlemlenir. Oyun yazarları, genellikle toplum içinde kanayan yara durumundaki sıkıntılı durumlara eserlerinde yer vermişlerdir. Yoksulluk, pahalılık, torpil, cahillik ve kötü yola düşmüş kadınların durumu gibi problemlere fazlaca değinmişlerdir. Böyle bir konu tercihiinde bulunmalarının sebebi toplumun yaşamı içindeki sorunlara yönelik bir bilinç uyandırmaktır. Bunların anlatımı Türk tiyatrosundaki epik türdeki tüm oyunlarda görülür.

Konfeksiyoncu kızlar aranıyor,
On iki, on dört yaş arası.
Dardaydı elleri,
Hacer'i işe koydu babası.
Bulmuştu sermayeyi çoğaltmanın yolunu
Yıldıray Bey, Cumhuriyet çocuğu.
Ne sigortası vardı ne sendikası,
Boğaz tokluğuna iki sene dayandı. (Rumuz Goncagül, s. 215)

Epik tiyatrodaki düzene fazlaca dikkat çekme vardır. Çünkü Brecht anlayışında çoğu toplumsal sorunun bir düzen bozukluğunun sonucu olduğu görüşü vardır. Türk oyun yazarları da buradan hareketle, genellikle eserlerinde bir düzen aksamasından veya olumsuz bir düzen durumundan bahsederler. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Nafile Dünya*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunlarda düzen sorgulaması söz konusudur. Sanatçıların, oyunlarda düzene yönelik bu tavırları öncelikle dikkat çekim daha sonra da o durumun üstesinden

gelmeye yönelik seyircide bir harekete geçme hissiyatı oluşturabilmek içindir.

Şerif Abla:

Arayın bulursunuz
Kazıyın görürsünüz
Yanlış mı öyle değil mi
Neden sus pus oldunuz

Yoksa sen de bizcilen
Saf mısın ey ehali
Bizim kadar kolayca
Kantar mısın ehali. (Keşanlı Ali Destanı, s. 105)

Türk epik oyunlarında sorunların oluşumuna sebep olan bir diğer faktörün ise çelişkili düşünme ve davranışlar olduğu görülür. Brecht'in diyalektik kurumu ile ifade ettiği bu husus, tiyatro eserlerinde kullanılan bir yapıdır. Hem Alman sanatçı hem de Türk oyun yazarlarından bazıları, sorunların ortaya çıkmasına insanların birbirine uymaz fikir ve davranışlar içine girmelerinin sebebiyet verdiğine atıfta bulunur. Sanatçılar, bu durumu eserlerinde ifade etmek adına diyalektik yapıyı oyunlarında kullanmaya çalışmışlardır. Kimi eserlerde bu hususun başarılı, kimi oyunlarda ise başarısız olduğu gözlemlenir. Kullanımı yeterli veya yetersiz olsa da bu yapı ile oyunda amaçlanan ve seyirciye gösterilmek istenen toplumsal sorunların bazılarını insanlardaki çelişkilerin sebebiyet verdiği ortaya konmaktadır. Örneğin *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda diyalektik yapının oyunda başarıyla uygulandığı görülür.

K. PEDER: Ne demek «ne olacak?». Ben böyle kız istemem evimde. Biz fakir ama namuslu insanlarız hocanım, öyle bir şey yakışmaz bizim ailemize...

MÜDİRE: Fakat kızın bir günahı yok ki bu işte.. Üç senedir benim himayemde yaşıyor, en küçük bir terbiyesizliğini görmedik. Okuldaki bütün arkadaşları ve öğretmenleri bilirler. Siz de sorup öğrenmiştiniz. Anasının günahını neden bu kız çeksin?

K. PEDER: Öğrenemediğimiz şeyler olmuş... Siz olsanız, bu kız oğlunuza alır mısınız? Dininiz hakkı için doğru söyleyiniz... alır mısınız?

MÜDİRE: (Susar) (*Asiye Nasıl Kurtulur*, s. 86)

Benzetmeci tiyatronun aksine seyircinin oyuna dalıp gitmesine izin verilmeyen epik tiyatrodaki oyun, birçok kez kesintiye uğratılır. Bunun için çeşitli yabancılaştırma teknikleri ve farklı efektler kullanılır. Bu teknik ve kullanımlar seyirci ve okuyucuda duygunun, aklın önüne geçmesine izin vermez. Bahsedilen

teknikler, epik tiyatronun en önemli özellikleri olup Türk oyun yazarlarının yazdığı epik tiyatrolarda da kullanılmıştır. Bu tekniklerle seyirci ve okuyucunun oyuna dalıp gitmesi engellenerek aklın yerine duygunun almasının önüne geçilir. Bu şekilde oyunun izleyenler tarafından daha objektif değerlendirilmesinin yolu açılır.

Oyunlarda seyredenlerin ve okuyanların, parçalardan bütünü idrak etmesine yardımcı olunarak toplumsal sorun ve sıkıntıların kaynağına ilişkin akıl yürütmesine fırsat tanınır. Bu da bizi Brecht'in oyunlarını yazma sebebine götürür. Naivite çerçevesinde görünenlerin arkasındaki gerçeklere bir nevi ayna tutulmak istenir. Türk oyun yazarlarının da bu anlayış çerçevesinde eserlerinde seyircilere ve okuyuculara bazı sezinletmeler peşinde oldukları görülür. Bu da onların sosyal yaşam ile ilgili bilinç düzeylerini arttırmaya yönelik bir durumdur.

Epik oyunlarda bir diğer önemli teknik de tarihselleştirmedir. Sanatçılardan bazıları eserlerinde bu tekniğe yer vermişlerdir. Özellikle de Turgut Özakman ön plana çıkan şahsiyettir. Bu kullanım ile geçmişle günümüz arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılır. Seyirci ve okuyucuda kıyaslama şansı oluşturan bu teknik ile bilinen gerçeklerin başka şekilde de cereyan edebileceği gösterilip adeta yaşananların bir kader olmadığı ortaya konulmaya çalışılır.

Anlatıcı: Yıl bin dokuzyüz sekiz
aylardan temmuz İstanbul'dayız
Fehim Paşa konağının arkasında dar bir sokak
bir küçük kahve
al gözüm seyreyle
bakalım İstanbul'da neler olacak.(Fehim Paşa Konağı, s. 75)

Oyunların amacı açısından önemli bir husus da giriş bölümleridir. Brecht tiyatrosunda neler anlatılacağı ve gösterileceği baştan ifade edilir. Türk epik oyunlarında da görülen ve çeşitli isimlerle adlandırılan giriş bölümlerinde, eserin nelerden bahsedeceği ve amacının ne olduğuna yönelik bazı ifadeler kullanılır. Oyunlardaki bu kısım ile daha baştan, oyunla ilgili ana noktaların altı çizilmiş olur. Bunlar, seyirciye oyunun yazılış amacı ile ilgili çok önemli sezindirmeler içerir.

Oyunumuz gösterir hali
Niyetimiz geçmişten kıssa getirmek,
Kurcalamak bazı yerleşik yargıları
Kıssa hisse içindir elbette
Hüner değil midir görmede,

Ağacı tohumda, başağı tanede.

Sadece nükte için sanılmasın sözümüz,

Gerçekleri kotarır fikriyle bak özümüz. (Nafile Dünya, s. 17)



4.2. Epik Tiyatroda Temel Oyun Teknikleri ve Yapı Özellikleri

4.2.1. Göstermeci Tiyatro ve Açık Biçim

Epik tiyatro, göstermeci tiyatro anlayışını benimser. Bu yönüyle dramatik tiyatrodan ayrılır. Çünkü daha önce ifade edildiği gibi dramatik tiyatrodaki benzetmeci tiyatro anlayışı tercih edilmiştir. Aristo'nun sanata dair görüşleri bu konuda şekillendirici etken olmuştur. Göstermeci tiyatro ise Doğu tiyatrosu kaynaklıdır. Doğu toplumlarının bu oyun tarzını Brecht, kendi tiyatrosuna yerleştirmiştir. Sanatçı, seyirciye etkisi bakımından bu tiyatro yöntemini daha işlevsel görmüştür. Daha önce belirtildiği gibi Köşebaşı tiyatrosunda da benzer yapıyı gören Brecht, göstermeci oyun yöntemini benimser. Bu aşamada göstermeci tiyatronun özelliklerine değinilmelidir.

Öncelikle bu tiyatro anlayışında, anlatıma fazlaca yer verildiği görülür. Hatta şu ifade edilebilir ki göstermeci tiyatro, anlatıma dayanır (Bozkurt Katıkçı, 2019, s. 15). Anlatım ile konu veya durum ile ilgili bazı önemli noktalara dikkat çekilir. Türlü yönleri ortaya konulur. Bazen anlatım ile bazen de gösterme yolu ile konu ele alınır. Bu şekilde seyircinin bazı çıkarımlarda bulunması hedeflenir.

Göstermeci tiyatro yönteminde benzetmeci tiyatrodaki olduğu gibi yansıtmacılık yoktur. Bu tiyatro anlayışında, gerçek yaşamın olduğu gibi yansıtılması amaçlanmaz. Bu sayede seyirciye olayları yaşatmak gibi bir düşünce yoktur. Seyirci, gözlemci konumunda değerlendirilir. Gözlemleri sonucunda yargılar çıkarması istenir (Buttanrı, 2011, s. 30). Dolayısıyla benzetmeci yöntemden farklı bir metodun kullanıldığı açık bir şekilde fark edilir. Burada seyircinin hayatın içinden bir kesitin içine çekilmesi fikri söz konusu değildir. Bu yöntemde ele alınan konunun farklı yönlerinin belirtilmesi amaçlanır.

Farklı yönlerin ortaya konması da parçalı bir anlatımı ortaya çıkarmıştır. Kısa parçalar, bütünden koparılmış bağımsız bölümlerdir (Saadatı, 2015, s. 39). İzleyiciden bu parçalardan hareket edip ne anlatılmak istendiğini algılaması beklenir. Dolayısıyla kesitlerden yola çıkarak bütün hakkında çıkarımlarda bulunması istenir. Bu şekilde tiyatro eserinde dile getirilmek ve dikkat çekilmek istenen konuya ulaşması arzulanır. Böylece ilgili konunun türlü yönleri izleyicilerin dikkatine sunulur. Bu sayede de ele alınan mevzunun çok yönlü değerlendirilmesine imkân tanınmış olur.

Oyundaki kesitlerden hareketle bütünü ulaşmaya çalışan izleyiciden büyük resmi görmesi istenir. Bunu da dış dünya ile ilişkilendirmesi istenir. Bu şekilde dünya yaşamına yönelik bazı çıkarımlarda bulunması beklenir. Bununla elde edilmek istenen bir husus da olaylara uzak açıdan bakabilmedir. Yaşamın içindeki olaylar ve durumlar arasındaki bağlantı ortaya konmaya çalışılır.

Göstermecî tiyatrodaki bu bağlantılardan seyircinin bir tespitte bulunması istenir. O da asıl anlatılmak ve vurgulanmak istenenin tespitidir. Ele alınan konu ile ilgili asıl ifade edilmek istenilenin ne olduğu burada öne çıkar. Asıl öze ulaşma çabası, burada dikkat çeker. Bu şekilde görünenlerin ardındaki görünmeyen sebep ve durumlar, ortaya konulmaya çalışılır. Bu da ele alınan konunun nereden kaynaklandığını ve nasıl ortaya çıktığını tespit etmede oldukça önemlidir.

Naiviteyi kendine amaç edinen Brecht'in, neden bu tiyatro yöntemini tercih ettiği açıktır. Genellikle toplum sorunlarını dile getiren epik tiyatronun amacı, bu problemlerin arkasındaki nedeni ortaya çıkarmak olduğu rahatlıkla anlaşılabilir.

Dikkat edileceği üzere seyirci, bu tiyatro yönteminde etkin roledir. Öncelikle kesitlerde ifade edilenlerin iyi anlaşılması gerekir. Daha sonra da diğer kısa parçalarla ilgili epizotun ilişkisi belirlenir. Ardından da seyirciden anlam bağlantılarından yola çıkarak bütüne ulaşması istenir. Buradan da dış dünyaya yani dünya yaşamına yönelik çıkarımlarda bulunması beklenir. Son olarak da asıl anlatılmak istenen, olay ve durumların ardındaki gerçeği tespit etmesi arzulanır.

Seyircinin etkin olmasının yanında dikkat çeken bir özellik daha vardır. O da sürecin öne çıkmasıdır. Benzetmecî tiyatro yönteminde, olayların nasıl sona ereceği önemliyken, göstermecî tiyatrodaki ise daha önce ifade edildiği gibi olayların nasıl gelişeceği önemlidir. Seyirci, olayların gelişiminden ifade edilen tespitleri ve çıkarımları yapabilir. Bu yüzden oyunun nasıl ve ne şekilde devam ettiği oldukça kıymetlidir. Dolayısıyla izleyici için, oyunun nasıl sonlanacağı değil de ne şekilde ilerlediği önemlidir.

Göstermecî tiyatronun oyunlarda uygulanması ile ilgili açık biçimin öne çıktığı görülür. Açık biçim, göstermecî tiyatronun biçimlendirilme şeklidir (Buttanrı, 2011, s. 30). Bu husus oldukça önemlidir. Çünkü göstermecî tiyatroyu belirleyen temel özellik açık biçimli oyun yapısıdır (Gariper, 2005, s. 91). Dolayısıyla göstermecî tiyatro da açık biçim olmazsa olmazdır.

Açık biçim, göstermeci tiyatro yönteminde bu kadar önemli bir yere sahip olduğundan dolayı, öne çıkan bazı özelliklerinin ortaya konulması gerekir. Bu özelliklerin belirtilmesi, epik tiyatronun da bazı özelliklerinin nereden kaynaklandığını anlamada yol gösterici olacaktır. Açık biçimin öne çıkan bazı özellikleri şunlardır:

“-Çokluk ve çeşitlilik yoluyla ampirik bütünsellik kurulmuş eylemde yer ve zaman çokluğu yer alır.

-Eylem tek değildir düz bir çizgi izlenmez, çeşitlilik ve karşıtlık içinde gelişir.

-Olaylar yan yana dizili ve kendi içlerinde süreklilikten yoksundur, bitişğe doğru gitmezler. Bu nedenle, serim-düğüm-çatışma uğrakları, yer ve zaman birliği olmadığı gibi, eylem ile bütünlük açısından da doğru orantı yoktur.

-Oyunun sahneleri tek başlarına vardır, eylemden bağımsızlaşmış uğraklardır.

-Oyun dış eylemle değil, iç eylemle belirlenir. Ana konu her sahnede bir başka görünümde; her sahne, ana konunun özelliklerinden birini belirtir.

-Oyun kahramanı, oyunun ekseninde değildir; eylem, oyun kahramanının davranışlarıyla belirlenmez; dış dünya kahramanın davranışlarını belirler. Oyun kişileri, eylem-yer-zaman bölünmesi ve çeşitliliği içinde yer alır.

-Oyun dili kesiklik, çeşitlilik ve çokluk gösterir; dil kuruluşu çok yönlüdür.

-Film, belge ve projeksiyon gibi dramatik olmayan tekniklere başvurulur.

-İzleyiciye doğrudan seslenme ve şarkılar yoluyla sahnede olup bitenlere ilişkin bilgi verilir, yorum yapılır.

-Oyuncular oyun oynadıklarını izleyiciye duyururlar.

-Sahne tasarımı, sahne giysisi, ışıklandırma, donatımlık, sahne etmenleri izleyiciye bilgi vermek, yanılsamayı yıkmak için kullanılır.” (Çalışlar, 1993, s. 7-8).

Belirtilen özelliklere tek tek değinilmelidir. Öncelikle ilk dikkati çeken yer ve zaman birliğinin olmamasıdır. Her kesitin birbirinden bağımsız olması ve farklı yer ve zamandaki olayları dile getirilmesi, bu durumu ortaya çıkarır. Kapalı biçimli oyunlarda yer ve zaman birliği görülürken açık biçime sahip olanlarda ise yer ve zaman çokluğu gözlemlenir (Gündoğdu, 2017, s. 26). Dolayısıyla açık biçimli

oyunlarda çok sayıda mekân ve zamana rastlanır.

Açık biçimde eyleme bakıldığında onun tek olmadığı görülür. Her kesitte farklı bir olayın cereyan ettiği gözlemlenir. Bu şekilde olay dizisinde organik bir bütünlüğün olmadığı dikkati çekerken olayların da düz bir şekilde ilerlemediği görülür (Gögebakan, 2008, s. 9). Çeşitlilik ve karşıtlıklar, burada etkileyici faktörler konumundadır. Bu durumdan ötürü açık biçimde, kesitler yan yana dizilse de aralarında bir süreklilik halinin olmadığı dikkat çeker. Şöyle ki, kısa parçalar, birbirinin devamı niteliğinde değildirler. Kesitler arasındaki belirtilen durum, göstermeci tiyatro ve onun oyun şekli olan açık biçimin en önemli yapı özelliklerinden olan parçalı yapı ile ilgili mevcut hali ortaya koyar.

Kesitler arasındaki eylem ilişkisinin bir diğer sonucu da serim, düğüm ve çözüm bölümünün olmamasıdır. Çünkü daha önce ifade edildiği gibi kısa parçalar birbirinin devamı şeklinde ilerlemez. Bu da olayın bir çizgi halinde devam etmesini engeller. Dolayısıyla baştan sona veya sondan başa doğru ilerleme gibi, düzenli bir yapı yoktur. Eylemin inişli çıkışlı bir yapıya sahip olduğu dikkat çeker.

Burada ifade edilmelidir ki açık biçimde her kesit kendisi için vardır. Kısa parçalar, bu durumun sonucu olarak bağımsız olarak değerlendirilmelidir.

Kesitlerin bağımsız oluşunun önemli bir nedeni vardır. Çünkü her kesitte ana konunun ayrı bir yönü ele alınır. Kurgulama ona göre yapılır. Oyunun devamında ve sonunda seyirciden bunları bütün olarak değerlendirip bir çıkarımda bulunması istenir.

Açık biçimdeki oyun kişisi özellikleri de kapalı biçimdekilerden farklıdır. Oyun kişisi, açık biçimde oyunun merkezinde değildir. Eylem onun davranışları ile belirlenmez. Burada kapalı biçimin aksi yönünde kullanımlar vardır. Açık biçimde oyun kişilerinin dış olayların ve genellemelerin doğrultusunda, ele alındığı dikkat çeker (Tekerek, 2005, s. 160).

Yapı olarak açık biçimin kullanılmasından dolayı epik tiyatrodan da olaylar, oyun kişilerinin davranışlarını şekillendirir. Bu şekilde onların, olaylara karşı tepkileri ortaya konulmaya çalışılır. Böylece kişiler üzerinden toplumun davranış yapısı ile ilgili sezdirilmelerde bulunulduğu hissedilir.

Açık biçimin dil kullanımına da etki ettiği görülür. İlgili biçimde, kapalı biçimdeki dil anlayışından farklı bir kullanımın tercih edildiği bir gerçektir. Kapalı

biçimle oluşturulan dramatik tiyatrodaki seçkin sınıfların dili kullanılırken açık biçime sahip epik tiyatrodaki ise toplumu yansıtan dil ve üslupların tercih edildiği gözlemlenir. Toplumun yansıtılmaya çalışılmasından ötürü de farklı dil kullanımlarına özellikle dikkat edilir (Bozkurt Katıkçı, 2019, s. 16). Epik tiyatrodaki dil kullanımındaki çeşitliliği fark etmek zor değildir. Çok yönlülük rahatlıkla sezilir haldedir. Ayrıca oyun kişilerinin içinde bulundukları çevrelere uygun konuşturuldukları da gözlemlenir. Bu da toplumdaki dil özelliklerinin doğru bir şekilde yansıtılmasına imkân sağlayan bir özelliktir.

Açık biçimin bazı özellikleri, oyunun kapalı biçim olmadığını hemen ortaya koyar. Bunlardan ilki izleyici ile doğrudan temas kurulmasıdır. Epik tiyatro özelliği olarak da daha önce vurgulanan, oyuncular ile seyirci arasında duvar olmaması durumu, açık biçimin önemli özelliklerindendir. Bu iki tiyatro unsurunun iletişim kurmasına açık biçimli oyunlarda müsaade edilir.

Bir diğer özellik de oyunun bir temsil olduğunun vurgulanmasıdır. Oyunun içinde ara ara oynananın bir oyun olduğu ifade edilir. Oyuncuların oyun oynadıklarını vurgulamaları açık biçimde öne çıkan özelliklerindendir (Gögebakan, 2008, s. 11). Bu şekilde izleyicinin oyunla özdeşleşmesine engel olunur. Çünkü açık biçimde seyircinin oyunla duygusal bir bağ kurması istenmez. Bu amaçla oyun kişilerinin ifadeleri ile zaman zaman sahnelenenin bir temsil olduğu hatırlatılır. Seyircinin bu şekilde oyuna yabancılaştırılmak istendiği dikkat çeker.

Göstermecî tiyatro ve açık biçimde yabancılaştırma oldukça önemlidir. Bu sayede yanılısamanın önüne geçilir. Seyircinin oyuna dalıp gitmesi bu şekilde engellenmeye çalışılır. Bu amaçla açık biçimde birçok düzenlemenin ve araç gereç kullanımının olduğu dikkat çeker. Özellikle daha önce ifade edildiği gibi ışıklandırma, sahne tasarımı, oyun giysisi vb. birçok kullanım, yanılısamayı kırmak içindir. Böylece seyircinin oyundaki anlatılanları ve süreçleri doğru idrak etmesi sağlanmaya çalışılır.

Açık biçimin bu özelliklerine geleneksel Türk tiyatrosunda da rastlanır. Geleneksel tiyatronun Doğu tiyatrosu kökenli bir tiyatro olması dolayısıyla, bu özelliklerden bazılarını sahip olduğu görülür.

Türk oyun yazarlarının yazdığı eserler incelendiğinde Brecht'in tiyatro anlayışına uygun olarak açık biçimin kullanıldığı görülür. İfade edilen açık biçim

özelliklerinin tamamına yakınına eserlerde rastlanır. Burada şu çıkarımı yapmak mümkündür. Türk epik oyunları da epik tiyatro eserleri gibi göstermeci tiyatro tarzında olup açık biçim yapısına sahiptirler.

Bu noktada Türk tiyatrosunda epik biçimde yazılan oyunlara, göstermeci tiyatro ve açık biçimin nasıl yansıdığı ele alınmalıdır. Bu özelliklerden birçoğu başka bölümlerde müstakil başlık olarak ele alındığından, her birine ayrıntılı şekilde yer vermenin tekrara yol açacağı düşüncesiyle sadece fikir vermesi amacıyla birkaç kullanıma değinilecektir.

Öncelikle göstermeci tiyatro ve açık biçimin en önemli özelliklerinden olan parçalı yapı, oyunların hepsinde görülür. Sanatçılar, bütünü kesitlere ayırarak anlatmayı ve göstermeyi yeğlemişlerdir. Epik oyunların epizot, oyun, sahne vb. adlarla ifade edilen kısa parçalardan oluştuğu gözlemlenir. Bazen az, bazen de çok sayıda epizota yer verildiği dikkat çeker.

Sahne 23

Kır.

(Abdülgani iki adamıyla öne çıkar, oyun yerine geçerler. Haydar ortaya gelir, oyuna girer.)

ABDÜLGANİ Bizden yüz çevirmiş adamın toprağımızda işi ne? Ötede beride ileri geri konuşurmuşsun. Yemloğlu sizi karın tokluğuna çalıştırır demişsin ha, deyyus. Geldin mi kuyruğu kıstırıp buyruğa gireceksin. Sözü döndür bana bakalım.

HAYDAR Ben buraya...

ABDÜLGANİ Kes itoğlu, diyeceklerimi dinle. Karnın mı doymamıştı, aç açık mı kalmıştın da yüz döndürdün Yemloğlu'ndan ha? Eksiğimiz bozarımız neydi söylesene?

HAYDAR Bir yol aralık ver

ABDÜLGANİ Kes dedim köpek. Kursağına ne girdi de Yemloğlu'ndan gelmedi. Seni asker ocağında da doyurtmadım mı? Harçlıksız mı kaldın? De bakalım.

HAYDAR Karşılığını almadın mı?

ABDÜLGANİ Sus itoğlu it, sus. Beyine söz yetiştirmeye kalkıyor. Sus rezil köpek sus. Sus ki elim kanlanmasın. Sana buraları yasak bölge. Yemloğlu'nun topraklarından çıkana dek dört bacak ol ki kurşunuma gelmeysin. Eğer şimdi buralardan sağ çıkıyorsan, ananın sütüne saydığımındandır. Bas git gözüm görmesin seni. (Kıpırtısız bir duruştan sonra Abdülgani, iki adamı yerlerine geçerler.)

Sahne 24

Sultanca'nın Damı. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 157- 158)

Göstermecî tiyatronun ve açık biçimin en önemli özelliklerinden biri de anlatımdır. Oyunlarda bu kapsamda anlatıcı kullanımına yer verilir. Çoğu oyunda yer yer anlatıcının ortaya çıkıp oyunla ilgili bazı hususları belirttiği görülür. Daha sonra da oyuna o doğrultuda devam edildiği gözlemlenir.

Oyunlarda bu hususta dikkat çeken bir diğer kullanım da izleyici ile temas kurulmasıdır. Bu şekilde seyircide yanılısma oluşumuna engel olunur. Böylece kapalı oyun biçiminin önüne geçilir, göstermecî tiyatronun şekli olan açık biçim sağlanmış olur. Bazı oyunlarda bu özelliğe yer verildiği gözlemlenir. Örneğin *Ayışığında Şamata*'da anlatıcının seyirci ile iletişime geçtiği görülür.

LEVENT Ne o? Oyun bitti mi?

YER GÖSTEREN Bitti efendim.

ERHAN Sahiden bitti mi?

YER GÖSTEREN Her gece şaşırırlar oluyor ama bir perdelik işte.

LEVENT Matrak mı geçiyorsun arkadaş? Bir perdelik oyun olur mu?

ANLATAN (Gürültüler üzerine merak edip perde aralığından ön sahneye çıkmıştır.)

Oyunumuz burda bitiyor efendim.

ERHAN Peki sebep?

ANLATAN Size bir perde boyu bir hayat kesiti sunduk. Bitti.

LEVENT Sundunuz da ne oldu? Bunun arkası yok mu?

ANLATAN Yazar anlatmak istediğini bir perdede anlattığını savunuyor.

LEVENT O yazarın kendi kuruntusu.

ERHAN. Bütün perde ne olacak diye seyrettik, sonra da pattadan bitti. Böyle oyun mu olur?

ANLATAN Buna Anglosaksonlar, "Stream of life" hayat kesiti türü piyes diyorlar. Dört duvardan birini kaldırıp bizi bir yaşam kesitine tanık ediyor yazar. Tam bir hayat kesiti.

LEVENT Başlarım şimdi hayat kesitinden. (*Ayışığında Şamata*, s. 44)

Açık biçimin bir diğer yansıması da ortaya konan eserin oyun olduğunun belirtilmesidir. Oyunlara bakıldığında bazı sanatçıların, çeşitli şekillerde oynanan temsilin bir oyun olduğunu ifade ettikleri fark edilir. Genellikle oyun kişileri bunu kendi ağızları ile söylerler. Örneğin *Rumuz Goncagül* eserinde bu duruma bir örnek vardır.

İNSAF: (Bir an) Uzun etmeyelim de sözü, nasıl olsa burda göreceksiniz her şeyi... Usûl ile çalalım sazı ahenk üzre başlatalım oyunu. (*Rumuz Goncagül*, s. 177)

Belirtilen bu açık biçim teknikleri ile sağlanmaya çalışılan ortak bir amacın

olduğu dikkat çeker. O da yabancılaştırmayı sağlamaktır. Oyunlarda bu amaçla dile getirilen kullanımların yanında belirtilmeyen daha birçok teknik kullanılarak yabancılaştırmının sağlanmaya çalışıldığı dikkat çeker.

4.2.2. Yabancılaştırma

Daha önce ifade edildiği gibi dramatik tiyatro için özdeşleşme oldukça önemlidir. Hatta Brecht, özdeşleştirmeyi o estetiğin direği sayar (Brecht, 2011, s. 86). Batı tiyatrosu için mühim konumda olan özdeşleştirme ile ilgili burada bazı bilgilere yer verilmelidir. Öncelikle bu kavramın yerine koyma, kendi gibi hissetme ve tanıdık olma gibi anlamlarının olduğu görülür (Aydoğdu, 2011, s. 19). Buradan da anlaşılacağı üzere izleyicinin sahnede canlandırılanlarla bütünleşmesi istenir. Aynı duygu ve düşüncelere bürünmesi beklenir. Bu hususta Aristo'nun görüşleri ön plana çıkar. O, izleyicinin katarsisinin (ruhsal arınmasının) mimesisten (taklitçilikten) yararlanılarak sağlanacağı görüşündedir (Onur, 2005, s. 69). Buradan hareketle sahnede günlük yaşamın taklidini gören seyircinin, oyunun içindeymiş gibi hissetmesi sağlanarak özdeşleşmenin ortaya çıkması istenir. Böylece özdeşleşme ile izleyicilerin, sahnede yansıtılanları duyumsaması sağlanmaya çalışılır.

Brecht, Aristo'nun görüşlerinin tam aksi yönde bir yaklaşım içindedir. Sanatçı, özdeşleşmeyi izleyici için doğru bulmaz. Onun bu konudaki görüşü farklıdır. O, seyircinin oyuna kendini kaptırması yerine yanılısamaya kapılmadan tüm bilinciyle oyunu izlemesini ister. Bunun için de yabancılaştırma adı altında bazı yöntemlere ve kullanımlara yönelmiştir (Ekinci, 2019, s. 8). Görüldüğü gibi Brecht, izleyicinin oyuna dalıp gitmesini istemez. Bunun için de özdeşleşmenin karşıtı olarak yabancılaştırma kavramını ortaya atmıştır.

Bertolt Brecht bu terimi ilk kez *Yuvarlak Kafahılar ve Sivri Kafahılar* (1932) için yazdığı notlarda kullanır. Yabancılaştırmayı, 1935'te Moskova'ya gittikten sonra kuramının içine alır. Orada izlediği Çinli aktör Mei Lanfang'ın oyun tekniği ve Rus biçimcilerin görüşleri Brecht'i etkiler (Nutku, 2015, s. 115). Bu iki etmen sanatçıda, yabancılaştırma fikrinin ortaya çıkmasına sebep olur. Brecht'in yabancılaştırmayı tiyatrosuna aktarırken Çin tiyatrosunun oyun oynama şeklinden ve Rus biçimcilerden etkilendiği kabul görmüş bir gerçektir (Çelik, 2010, s. 118). Görüldüğü üzere özdeşleşmenin karşıtı olarak ortaya konulan yabancılaştırma, yeni değildir. Sanatçı bahsi geçen tekniği, terim olarak niteleyen ve kendi düşüncesi ile bir şekle sokan kişidir. Görünür de Brecht'in ortaya koyduğu bu yeni terim, aslında önceden beri

farklı gayelerle kullanılan ve Asya tiyatrosunun temeli olan eski bir tekniktir (İri, 2020, s. 236).

Görüldüğü üzere Brecht, yabancılaştırmayı sistematik hale getirmiş ve tiyatrosunun merkezine yerleştirmiştir. Hatta şöyle denilebilir ki, yabancılaştırma epik tiyatronun temelidir (Fuat, 1984, s. 240).

Bu aşamada Brecht'in tiyatro anlayışında çok önemli yere sahip olan yabancılaştırmanın ne olduğunun ve oyunlarda ne şekilde görüldüğünün ortaya konulması gerekir. Öncelikle yabancılaştırmak ile neyin ifade edildiğine değinilmelidir. Herhangi bir olayı yabancılaştırmak demek onu doğallığından, bilinip tanınmış halinden ve akla yakınlığından ayırıp izleyicilerde merak ve hayret oluşturacak bir hale sokmaktır (Brecht, 2011, s. 89). Bu bağlamda ifade edilen veya ortaya konulan unsurun, farklı bir halinin belirtilmesi durumunun söz konusu olduğu anlaşılır. Çünkü Brecht, doğal olanın sunulmasının seyircinin onu anlamasını engellediğini düşünür. Ona göre doğalın anlaşılması için ona yadırgatıcı ve şaşırtıcı bazı özellikler verilmelidir (Arıcı, 2006, s. 92). Şu anlaşılmaktadır ki, bir şeyin anlaşılması için bilinen halinin ortaya konulması yeterli değildir. Çünkü bu şekilde anlaşılan halin ön planda olacağı, bundan dolayı da farklı bir yönün görülemeyeceği söz konusudur. Dolayısıyla bir varlığın veya durumun farklı bir yönünün belirtilmesi, onu sorgulanır hale getireceği fikri burada öne çıkar. Böylece değişik özelliklerin de bu sayede fark edilebileceği görüşü vardır.

Şu durumda epik tiyatronun toplum yaşamını esas alan bir tiyatro olduğunun hatırlanması gerekir. Brecht, toplum sorunlarını ele alır ve bunların sebeplerine ve çözümüne odaklanır. Seyircinin de bu konularda bazı şeyleri tespit edip anlaması için yabancılaştırmanın Brecht tiyatrosunda gerekli olduğu görülür. İzleyicide toplumsal manada verimli bir eleştirinin ortaya çıkması için, sahnede canlandırılan olayların yadırgatıcı özellikte olması istenir (Sözeri, 2019, s. 8). Bahsedilen istek doğrultusunda yabancılaştırma ile seyirciye olayların farklı yönleri gösterilir. Bu şekilde izleyicinin, olaylara ve sorunlara farklı bir açıdan bakması sağlanır. Böylece çok yönlü değerlendirmenin önü açılır.

Olayların ve durumların farklı yönlerinin gösterilmesi, seyircide bir şaşkınlık oluşturur. İzleyici önce yeni durumu algılamaya ve nitelemeye çalışır. Sonra da onu çözmeye ve anlamlandırmaya gayret eder. İşte bu durum sahnede gösterilen ile

izleyici arasında bir mesafeye yol açar. Epik tiyatro böylece eleştirel mesafe oluşturarak seyircinin etkin ve gözlemci olmasını sağlar (Akıncı, 2017, s. 6). Olay ve durumun yeni halini idrak etmeye çalışma, izleyiciyi aktif konuma getirir. Önceki bildikleri ile yeni gördükleri arasında karşılaştırma ve değerlendirme içine girer. Burada Brecht tiyatrosunun yadırgatma yöntemi ile seyirciyi düşünsel bir süreçte soktuğu açık bir şekilde görülür (Özsoysal, 2005, s. 70). İlgili sürecin sonucunda olaylar ve sorunlar üzerine çeşitli fikirler ortaya çıkar. Bu da problemin ortadan kaldırılması için önce doğru anlaşılması durumunu ortaya çıkarır ki çözüme giden yolun bir kısmı böylece aşılmış olur.

Türlü yönleri ifade edilen yabancılaştırmanın, oyunlarda ortaya çıkmasını sağlayan birçok teknik ve kullanım söz konusudur. Bu konuda bir sayı veya miktar belirtilmesi mümkün değildir. Çünkü her teknik ve kullanım epik tiyatrodaki yabancılaştırma görevi görebilir. Bu yüzden rahatlıkla ifade edilebilir ki epik tiyatrodaki sonsuz sayıda yabancılaştırma efekti bulunur (Parkan, 1983, s. 42).

Bahsedilen çeşitlilik, oyunları zenginleştirme adına oldukça önemlidir. Ayrıca hem seyircinin hem de oyuncunun kendilerini oyuna kaptırmamaları adına, onlara fırsat tanır bu efektler (Özmen, 2020, s. 316). Böylece her durum için yabancılaştırmaya olanak sağlandığı dikkat çeker.

Bu aşamada yabancılaştırmanın oyunlarda nasıl ve ne şekilde yer aldığı belirtilmelidir. Bunun için de tiyatronun her bir unsurunun incelenmesi gerekir. Çünkü yabancılaştırmayı, epik tiyatronun birçok yerinde görmek mümkündür.

İlk olarak değinilecek husus biçimdir. Epik tiyatro incelendiğinde açık biçimin tercih edildiği görülür. Bu biçim yapısının yabancılaştırmaya uygun olduğu hemen fark edilir. Dramatik tiyatrodaki kapalı biçimin aksine açık biçim, seyirciyi bir ambiyans içine çekmez. Aksine ambiyansın bozulmasını ister. Biçim yapısı özellikle yabancılaştırmaya uygun olarak oluşturulur (Dinç, 2021, s. 33).

Açık biçim epik tiyatronun önemli özelliklerindendir. Bu yüzden tüm epik oyunlar bu biçimdedir. Dolayısıyla Türk epik oyunlarının tamamı açık biçim yapısındadır.

Bir diğer değinilecek husus ise epizodik yapıdır. Epizodik yapı, yabancılaştırmayı sağlayan öğelerdendir. Sahne ve seyirci mesafesini düzenler (Öztürk, 2012, s. 5). Şöyle ki, bu yapı ile olay örgüsü birçok kere kesintiye uğratılır. Kesintiye

uğrattığından dolayı da seyirci sahnedeki canlandırılan olayla özdeşleşemez. Bu şekilde onların, sahne ile duygusal bağ kurmasının önüne geçilir.

Epizodik yapı da epik tiyatronun olmazsa olmaz özelliklerindendir. Dolayısıyla bu yapı, tüm Türk epik oyunlarında da mevcuttur. Sanatçıların, oyunu kesintiye uğratılması ve yabancılaştırmanın ortaya çıkması adına epizot kullanımına yöneldikleri gözlemlenir.

Yabancılaştırmanın etki ettiği diğer bir tiyatro ögesi de oyuncudur. Onun yaptığı oyunculuk, yabancılaştırmanın etkisi altında gerçekleşir (Odacı, 2010, s. 201). Dolayısıyla oyuncu, hiçbir şekilde rolüyle bütünleşmez. Ara ara rolden çıkar ve yaptığı rol olduğunu belli eder. Bu şekilde yabancılaştırmayı sağlar. Bunun da seyirci ile arasında bir uzaklık oluşturduğu muhakkaktır.

Oyuncunun yabancılaştırma teknikleri ile uzaklık sağladığı ilk unsur, rolüdür. Daha önce değinildiği gibi oyuncu, oyun sırasında bazen rolden çıkar gerçek kişiliğine bürünür. Daha sonra tekrar role girer. Bu durum defalarca tekrarlanır. Bunun sebebi ise oyuncunun rolüne kapılıp gitmesini engellemek içindir. Oyuncu, ara ara rolden çıkarak duygusal ve düşünce olarak rolün etkisini kırmaya çalışır.

Bu durum daha çok sahneleme ile ilgili olsa da birkaç oyunda buna yönelik bazı ifadelere rastlanır. Rolünü değerlendirme ya da role dışarıdan bakma şeklinde görülen bu yabancılaştırmaya hem *Keşanlı Ali Destanı*'nda hem de *Düğün ya da Davul* oyununda rastlanır.

MEYDANCI Ağalar, beyler, gelinlik kızlar, delişmenler... Görücüler... Dünürçüler... İlericiler, gericiler, bilmem neler neciler, kabuklu kara böcüler, geçerken girenler. Biraz gülelim diyenler, oyun sevenler, eşler, dostlar, yarenler, analar, bacılar, kardeşler, hatırşinaslar, gönüldeşler! Hoş geldiniz sefalar getirdiniz. İyi misiniz, nasılsınız? (Poz verir) Nasılım? (Düğün ya da Davul, s. 7)

Rolden çıkılması, seyirci ile de uzaklığı sağlayan bir durumdur. Oyuncunun rolünden çıkması, rolün devamlılığını bozan bir özelliktir. İzleyici bu şekilde rolün büyümesine kapılamaz. Dolayısıyla o oyun kişisiyle bütünleşemez. Bu da oyuncunun, rolü ile seyirci arasında bir uzaklık oluşturur.

Birden fazla role girme de oyuncu ve rolünü seyirciden uzaklaştırıcı bir etkiye sahiptir. Seyirci, oyuncunun başka bir oyun kişinin daha kılığına girdiğini gördüğünde onunla özdeşleşme sorunu yaşar. Onun ruh ve düşünce dünyasına

odaklanamaz. Çünkü rolde devamlılığın olmadığını gören seyirci, oyuncu ve rolüne yabancılaşır.

Bazı epik oyunlarda birden fazla role girme tekniğinin de kullanıldığı görülür. Daha önce ifade edildiği gibi bu teknik özellikle Turgut Özakman ve Haşmet Zeybek oyunlarında gözlemlenir.

SEVDALI'NIN EVİNİN OYUNU

(Köse Sevdalı'yı, Gabış Babasını, Yumru Anasını oynar) (Düğün ya da Davul, s. 30)

Oyuncunun rol değiştirirken sahnede diğer role uygun kıyafet değişikliği yapması da yabancılaştırma etkisine sahiptir. Epik tiyatrodaki bu amaçla kıyafet değişiklikleri, özellikle seyircilerin görebileceği yerde yapılır (Sözeri, 2019, s. 24). Gözünün önünde rol değişikliğine şahit olan izleyici, oyun kişileriyle duygusal bağ oluşturmaz.

Birden fazla role girmenin söz konusu olduğu eserlerde bahsedilen sahne kıyafeti değişiminin de söz konusu olduğu görülür. Bu oyunlarda oyuncuların başka bir role geçmesi dolayısıyla, genellikle parantez içi ifadelerle küçük kıyafet değişikliklerine yöneldikleri belirtilir.

ANLATICI Yardım heyetinin sandıkları, çadırları Zincirli Hanın avlusuna istif edildi. Üyeler birer ikişer evlere dağıtıldı. Heyetin halka yapabileceği bir yardım olmadığı için, halk heyete yardımcı oldu, yabancılık hissettirmede. Heyet, tabii, Niyazi Efendi'nin oğlunun sünnet düğününe de katıldı. Düğüne, Bulgar kızı Naciye de çağırılmıştı. Oyununa misafirler de bayıldılar. Uzun lafın kısısı, beklenmedik bir tatil yapan üyeler de, bir terslik çıkmadığı için Sarıpınar idarecileri de hayatlarından memnunar. Bu sırada Mutasarrıflığa Sarıpınar'dan çekilen şifreli bir telgraf çıkageldi. Şimdi şifresini çözüp telgrafi, Mutasarrıf beye takdim edeceğim. (Fesini giyer, badem bıyığını takarken) Bu küçük memurluğa can attığımı sanmayın sakın! Benim gözüm yükseklerde ama hemen olmuyor işte. (Sarıpınar 1914, s. 34)

Dikkat çektiği üzere, epik tiyatrodaki oyuncu, seyircinin özdeşleşmemesi için çeşitli yabancılaştırma tekniklerini devreye sokar. Bu tekniklerle sahnede gerçekleştirilen oyun olduğunu ve kendisinin de rol yaptığını seyirciye hissettirir. Böylece onların, oyun kişisi ile duygusal bağ kurmalarının önüne geçer. Bu esnada Brecht'in oyuncuya bakış açısının belirtilmesi gerekir. Sanatçı, bu durumu sirk palyaçoları üzerinden örnekendirir. Palyaçolar ne yaparlarsa yapsınlar ne söylerlerse söylesinler, palyaço olduğu gerçeği izleyenlerin aklından çıkmaz (Toksoy, 2004, s.

34). Bu örneklendirme ile oyuncuların da çeşitli yabancılaştırma teknikleri ile rol yaptıkları gerçeğini seyircilere unutturmamaları gerektiğinin altı çizilir.

Epik tiyatrodaki dekor da yabancılaştırma etkisine sahiptir. Benzetmeci tiyatrodaki gibi bir dekor anlayışı bu tiyatro biçiminde yoktur. Epik tiyatrodaki andırma şeklinde denilebilecek birkaç basit ve işlevsel parçadan oluşan dekorlar vardır. Seyirci, belirtilen özellikteki parçalardan hareketle dekoru kendi tasavvur eder. Dolayısıyla bu tiyatro anlayışında mekânları gerçek yaşamdakine benzer şekilde kullanma gibi bir dekor düzenlemesi olmadığı için izleyici doğal olarak kendiliğinden yabancılaşır. Çünkü izleyici, dekor parçalarının oyun için orada bulunduğu farkındadır. İşte bu şekilde seyirci ile dekor arasında bir mesafe oluşturulur. Brecht bunu özellikle ister. Ona göre dekor, yabancılaştırmaya uygun tasarlanmalı ve bu hedefi gerçekleştirecek şekilde uygulanmalıdır (Aydoğdu, 2011, s. 22).

Dekor konusunda bir yabancılaştırıcı etki daha vardır. O da oyun esnasında sahnede gerçekleştirilen dekor değişiklikleridir. Bu değişiklik, özellikle seyircinin gözü önünde gerçekleştirilir. Dekor değişikliği bilinçli olarak bu şekilde yapılır. Böylece seyircinin dekorla bir yanılsama içine girmemesi sağlanmaya çalışılır. Burada dekorun sadece oyunun bir bölümü için var olduğu mesajı verilerek seyirci ile dekor arasında duygusal bir bağın oluşmasının önüne geçilir.

Oyunlarda, dekordaki yabancılaştırmaların iki yönüne de rastlanır. İlk olarak birkaç eşya ile dekor sağlama tercihinin bakıldığında bazı sanatçıların parantez içi ifadelerle ilgili dekor özelliklerini metinlerine yansıttıkları görülür. Özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur*'da bu kullanıma bolca örnek vardır.

Az sayıdaki eserde de dekor parçalarının taşınması söz konusudur. Aslında bu husus, sahneleme ile ilişkili olsa da bazı yazarlar, bunu metinlerine de yansıtmışlardır. Yabancılaştırmının sağlanması için dekor taşınmasının görüldüğü eserlerden biri de *Zilli Zarife*'dir.

TEKNİSYEN- Dekor hazır Turgut ağabey.

TURGUT- Öyleyse başlayabiliriz. (Zilli Zarife, s. 5)

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma etkisine sahip bir diğer unsur da ışıklandırma sistemidir. Brecht, ışıklandırmaya yadırgatıcı bir yaklaşım getirmiştir (Polat, 2019, s. 1). Bunun için de şöyle bir kullanıma yönelmiştir. Epik tiyatrodaki sahneyi aydınlatan

ışıklandırma sistemi, seyircinin görebileceği yeredir. Bu da seyirciyi yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir

Türk epik oyunları incelendiğinde, metinlerde ışıklandırma ile ilgili bilgi verilen tek eserin daha öncede belirtildiği gibi *Ayışığında Şamata* olduğu görülür. Diğer eserlerin hiçbirinde ışıklandırma sisteminin kullanımıyla ilgili bir bilgi yoktur. Işıklılandırmanın daha çok sahneleme ile ilgili olması hasebiyle bu durum normal olarak karşılanabilir.

Oyunlarda seyircinin dikkatini dağıtıp yabancılaşmasını sağlayan bir diğer unsur da projeksiyon, afiş ve benzeri kullanımlardır. Bu kullanımlar, akan olayı sekteye uğraticı göreve sahiptir. Projeksiyon ile gösterilen belgeler, bölüm ve epizot başlarındaki başlıklar, filmler ve afişler seyircinin özdeşleşmesini engelleyici özelliktedir (Sözeri, 2019, s. 8). Bunlar ile izleyicinin oyuna kapılmasının önüne geçilir. Rol canlandırılmasından projeksiyon, afiş ve benzeri kullanımlara geçilmesi oyunun akışını bozar. Örneğin epizotta bir mekânın veya bir zamanın belirtilmesi için yazılı tabela kullanılması, seyirciyi yabancılaştırıcı özelliğe sahiptir. Çünkü bu durum, olayın akışı dışında araya bir bilgi sıkıştırılması olarak görülür. O anda izleyici kısa da olsa bir süre oyundan uzaklaşır.

Türk oyun yazarlarının kaleme aldığı epik tiyatrolar irdelendiğinde bazı eserlerde projeksiyon, afiş ve benzeri kullanımlara yer verildiği dikkat çeker. İlk olarak projeksiyon kullanımı ele alındığında bunun *Ayak Bacak Fabrikası*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Zilli Zarife* oyunlarında baskın olarak tercih edildiği görülür. “Projeksiyon/ Taraflar İnce Taktiklerle Seçime Giriyorlar. /Bakalım Şimdi Suret Ne Gösterecek.” (Keşanlı Ali Destanı, s. 36).

Projeksiyon

Taraflar İnce Taktiklerle Seçime Giriyorlar. Bakalım Şimdi Suret Ne Gösterecek. (Keşanlı Ali Destanı, s. 36)

Sanatçıların epik oyunlarında afiş ve yazılı tabela gibi kullanımlara da yer verdikleri gözlemlenir. Örneğin *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Nafile Dünya*’da afişler oldukça önemlidir. *Bir Şehnaz Oyun*’da da yazılı tabela tercihi dikkat çeker. Bu kullanımlarla seyircinin oyuna olan dikkati ortadan kaldırılmaya çalışılır.

(Tabelacı kız geçer "Zaptiye Amirliği") (Bir Şehnaz Oyun, s. 248)

Müzik de yabancılaştırmayı sağlayan faktörlerden biridir. Epik tiyatrodan

müziğin farklı şekilde kullanıldığı daha önce ifade edilmiştir. Brecht'in bu unsura yabancılaştırmayı sağlayacak şekilde tiyatrosunda yer verdiği dikkat çeker. Çünkü sanatçı, bu şekilde müziğin eserlerinde işlevsel olabileceği fikrindedir. Brecht'e göre yabancılaştırmayı ön plana çıkarmış bir müzik, seyirci ile oyun arasına mesafe koyabilir. Böylece yabancılaşmış hali ile izleyici, toplumsal meselelere daha eleştirel bakabilir (Dinç, 2021, s. 774).

Müziğin kullanımında iki yönün önemli olduğu görülür. Biri ses diğeri de sözdür. Daha önce belirtildiği üzere epik tiyatrodaki müzik kullanımı farklıdır. Burada uyumsuz müzik kullanımı görülür. Söz ile uyumsuz müziğin birlikteliği vardır. Bu durum seyirciyi yabancılaştırıcı etkiye sahiptir. Çünkü uyumsuz müziği duyan seyirci önce şaşırır. Normal müzik anlayışından farklı bir durumun söz konusu buna sebeptir. Daha sonra oyun kişinin şarkı sözü olarak neyi ifade ettiğine yönelir. Böylece izleyici anlatılanlara yönelmiş olur. Belli ki, epik tiyatrodaki seyircinin, müziğin ruhuna dalıp gitmemesi için farklı bir kullanım söz konusudur.

Brecht'in müzik kullanımına önem verdiğini gören Türk oyun yazarları da bu unsurdan oyunlarında faydalanırlar. Oyunların birçoğunda müzikten yararlanıldığı dikkat çeker. Haldun Taner ve Oktay Arayıcı eserlerinde bu kullanımları görmek mümkündür. Belirtilen oyun yazarları başta olmak üzere sanatçıların, müzik ve şarkı benzeri türleri oyunlarda kullanmalarının en büyük sebeplerinden biri yabancılaştırmayı sağlamaktır.

Gözlemlendiği üzere epik tiyatrodaki yabancılaştırma tüm oyun unsurlarına sirayet ettirilir. Bunun da temel sebebi seyircinin oyununa dalıp gitmesini, onunla özdeşleşmesini engellemektir. Brecht, tiyatrosunda kapalı oyunda var olan sahne ile seyirci arasındaki o kopukluğu gidermeye çalışır. Bunu bir amaç doğrultusunda yapar. Yabancılaştırmaya dayalı epik tiyatronun gayesi, izleyici ile sahne arasındaki duvarı yıkarak seyircinin bilinçlenmesini ve düşünce üretmesini sağlamaktır (Akgül, 2013, s. 12). Yabancılaştırma ile sanatçının sağlamaya çalıştığı bir nokta vardır. O da, oyunla duygusal bağ kuramayan seyircinin tarafsız ve nesnel değerlendirme yapabilmesidir (Çelik, 2010, s. 118). Brecht bu şekilde toplumsal sorun ve sıkıntılara tarafsız yaklaşıp çözüme yönelik fikirlerin ortaya çıkmasına biçim olarak olanak oluşturur.

Oyunları etkilemesi dolayısıyla geleneksel tiyatronun da yabancılaştırma

yönünden irdelenmesi gerekir. Geleneksel tiyatronun da kökeninin Doğu tiyatrosu olması sebebiyle bu tiyatrodaki yabancılaştırma başlıca özelliklerdendir. Örneğin orta oyunu incelendiğinde temel özelliklerden birinin yabancılaştırma olduğu görülür (Nutku, 2009, s. 9). Bunu oluşturma adına da bazı teknik ve kullanımlardan faydalandığı bir gerçektir. Tıpkı epik tiyatrodaki yabancılaştırma adına birçok tekniğin kullanıldığı gibi bir durum söz konusudur. Burada epik tiyatrodaki bu özelliklerden önemli bir kısmının geleneksel oyunlarda da olduğu rahatlıkla ifade edilebilir (Pekman, 2001, s. 61). Adı yabancılaştırma olarak konmasa da geleneksel tiyatrodaki seyircinin oyunla özdeşleşmemesi zaten vardır. Dolayısıyla yabancılaştırma etkisi geleneksel tiyatronun içine sinmiş ayrılmaz bir parçasıdır (Pekman, 2012, s. 28).

4.2.3. Diyalektik

Diyalektik, epik tiyatronun en önemli kavramlarından biridir. Hatta o kadar önemlidir ki, Brecht bu kavramı tiyatrosuna isim olarak vermeyi bile düşünmüştür. O, 1950'li yıllarda diyalektik tiyatrodan söz eder. "Epik" yerine diyalektik ifadesinin kullanılmasının daha doğru olacağını düşünür (Aykut, 2016, s. 8). Çünkü epik tiyatronun yanlış bir ifade olduğunu düşünmeye başlar. Bu ifadenin biçimi haddinden fazla öne çıkardığının fark eder. Bu sebeple epik tiyatronun farklılığının sadece biçimsel olarak algılanmasını istemez (Baran, 2022, s. 505). Dolayısıyla epik sözcüğünün yerine diyalektiği tercih etmesi, onun oyunlarında bu kavramı ne kadar önemseydiğini ortaya koyar.

Brecht tiyatrosunda fazlaca öneme sahip olan diyalektiğin, her yönüyle ele alınması gerekir. Öncelikle tarihi gelişimi ele alındığında bu kavramın ünlü filozof Hegel'e (1770- 1831) dayandırıldığı görülür. Aslında bu kavramı ilk olarak Heraklitos (MÖ 535? - 475) ortaya atsa da idealist felsefe ile birleştirilerek diyalektiği ilk geliştiren Hegel olduğu için böyle anılır (Nutku, 2015, s. 120). Diyalektik yöntemlerini şekillendiren Marx ve Engels (1820- 1895), Hegel'i diyalektiğin temel özelliklerini ortaya atan filozof olarak ifade ederler (Stalin, 1992, s. 7). Bu kavramla ilgili ilk nitelermeleri ve tespitleri onun yaptığını belirtirler. Ancak diyalektik kavramını kullanan Marks ve Engels için şu husus ifade edilmelidir ki onlar, bu kavramı Hegel'le birebir örtüşecek tarzda kullanmamışlardır. Marx ve Engels, Hegel'in diyalektik anlayışından sadece rasyonel çekirdeği almışlardır. Onun idealist kabuğunu ortadan kaldırıp modern bilimsel bir şekle sokmuşlardır (Stalin, 1992, s.

7).

Özellikle Marx'ın, bu kavramı yorumlayarak kendi düşünce dünyasını şekillendirmede fazlasıyla kullandığı dikkat çeker. Konulara bakış açısını biçimlendiren temel ögenin diyalektik olduğu söylenebilir. Karl Marx'ın genel manada felsefesini, ekonomik ve sosyoloji ile ilgili görüşlerini temellendirmede tercih ettiği yöntem diyalektiktir (Topakkaya, 2009, s. 71).

Bu noktada Brecht'ten bahsedilmelidir. Çünkü onun tiyatrolarında benimsediği diyalektik anlayışı, ne Hegel'e ne de Engels'e benzer. Sanatçının bu kavram ile ilgili etkilendiği kişinin Marx olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü Brecht'in diyalektik bakış açısı, Marx'inkine yakındır ve kavram hakkındaki görüşlerini onun fikirlerine göre temellendirmiştir (Yalçın, 2013, s. 93). Bu esnada diyalektik ile Brecht'in amacının ve düşüncesinin ne olduğu ifade edilmelidir. Öncelikle onun diyalektik konusunda da bilim odaklı bakış açısına sahip olduğu belirtilmesi gerekir. O, bilimsel diyalektik yoluyla sentezi elde etme peşine düşmüştür (Nutku, 1976, s. 25).

Bu aşamada diyalektiğin ne olduğuna ve hangi özelliğinin öne çıktığına değinilmelidir. Daha önce ifade edildiği üzere diyalektik düşünce, Hegel zamanına kadar uzanır. O dönemde de gerçeği bulma yöntemi olarak kullanılmıştır. Eski çağda diyalektik, karşıt fikirlerin gelişmelerini ve bu karşıtlıklardan hareketle doğruyu bulma yolu olarak değerlendirilmiştir (Stalin, 1992, s. 8). Diyalektik, sadece eski zamanda değil yakın dönem Batı'sında da önemsenen bir yöntem olarak görülür. Bu yöntemin özüne bakıldığında şu husus fark edilir. Diyalektik yöntem, şeylerin ve görüntülerin iç çalışmalarının açığa çıkmasını ve bunların birbiriyle olan mücadelesini ele alır. (Stalin, 1992, s. 13). Buna bir benzetme ile örnek vermek, kavramı daha anlaşılır kılacaktır. Yumurtanın içinde iki güç vardır. Biri yumurtanın değişerek civciv olmasını sağlayan güç diğeri ise yumurtanın yumurta olarak kalmasını mümkün kılan güçtür. Burada yumurtanın kendi içindeki çelişkiyi ve uyuşmazlığı açık bir şekilde görülür (Nutku, 2015, s. 124). Bu benzetme üzerinden şöyle bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Tez ve antitez karşıtlığı, diyalektik anlayışta oldukça önemlidir. Diyalektik, bütün kavramların kendi içlerindeki tez-antitez karşıtlığını tüm yönleriyle ortaya koymayı amaçlar (Polat, 2019, s. 34).

Bahsedilen bu yöntemi Brecht, tiyatrosunun ana unsurlarından biri olarak

görmüştür. Oyunlarında bu doğrultuda oluşturduğu kişilere ve olay kurgulamalarına yer vermiştir. Bu teknik özellikle iki oyununda fazlasıyla öne çıkar. Öncelikle *Bay Puntila ile Uşağı Matti* eserinde diyalektik anlayışa açık bir örnek vardır. Oyunda Puntila, sarhoşken iyiliksever duygulu bir kişiliğe bürünürken, ayıkken acımasız bir patron haline gelir (Nutku, 1976, s. 24). *Cesaret Ana ve Çocukları* (1939) eserinde de kendi içinde çelişki yaşayan bir oyun kişisine örnek vardır. Anna Fierling, içinde çelişkiler yaşayan biridir. O, savaşı fırsat bilip ondan para kazanmaya çalışırken aynı zamanda kazanç elde ettiği savaşa çocuklarını feda eden üzüntülü bir annedir. (Nutku, 2015, s. 66). Bu iki örnek ile Brecht, insanların kendi içlerindeki çatışmalara ve bunun davranışlara etkisini ortaya koyar. Burada açıkça görülmektedir ki, insanın özündeki tez ve anti tez niteliğindeki duygu ve düşünce dünyası, insan davranışlarını şekillendirmektedir.

Diyalektik kavramı ifade edilirken çelişki ve çelişmenin fazlaca ön plana çıktığı görülür. Ancak bir ayrıntıya dikkat edilmesi lüzumu vardır. Diyalektik anlayıştaki çelişki ile söz çelişkilerinin karıştırılmaması gerekir. Bu hususun daha iyi anlaşılması için örneklerle açıklanması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Örneğin bir kişinin yalan söyleyerek iyi gözükmeğe çalışması, o kişinin içindeki iyiliği ortaya koymaz. O söz, yine içindeki kötülükten yola çıkarak oluşmuştur. Dolayısıyla burada iyilik ile kötülüğün çatışması diye bir durum yoktur. Bahsedilen durumdaki olay ise kötülüğün şekil değiştirmiş halidir. O halde söylenebilir ki diyalektik anlayışta davranışlar içten gelmelidir.

Diyalektik düşüncenin bunların yanında öne çıkan bir özelliği daha vardır. O da değişilebilirliği içermesidir. Durağanlık ve mutlaklık gibi ifadeler bu kavramda yoktur. Diyalektiğe göre kesin ve nihayete erişmiş hiçbir şey yoktur. Her şeyin hem geçmişinin hem de geleceğinin olduğu fikri vardır (Nutku, 2015, s. 122).

Tüm bunların neticesinde ifade edilebilir ki Brecht, diyalektik ile insanların davranışlarının nereden kaynaklandığını tespit etmeye çalışır. Buradan da o kişinin özü hakkında çıkarımlarda bulunulmasına imkân sağlama düşüncesindedir.

Brecht'in bu kadar önemseydiği bu kavrama Türk oyun yazarlarının da çoğu eserinde yer verdikleri dikkat çeker. Birkaç oyun haricinde tüm eserlerde diyalektiğe rastlanır. Sadece *Sarıpınar 1914*, *Savaş Oyunu*, *Düğün ya da Davul* ve *Kadınlık Bizde Kalsın* gibi bazı oyunlarda, oyun kişilerinin tek yönlü olarak ele alındığı ve

diyalektik doğrultusunda oluşturulmadıkları gözlemlenir.

Bazı eserlerde ise bu kavramın fazlasıyla ön planda tutulduğu ve yoğun bir kullanımının olduğu fark edilir. Özellikle *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunlarında, iç dünyasında çelişkileri olan oyun kişilerine diğer eserlere göre daha çok rastlanır.

Bu çerçevede ilk değinilmesi gereken eser Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*'tir. Sabuncu, bu eseri Brecht'in bir eseri olan *Bay Puntila ile Uşağı Matti* oyunundan yola çıkarak yazar. Uyarlama niteliğindeki eserde bazı oyun kişilerinin diyalektik anlayış ile ele alındığı dikkat çeker. Ömer Ağa, Recep ve Mine adlı kişilerde bunu görmek mümkündür. İçlerinden Ömer Ağa en dikkat çekenidir. Brecht'in oyunundaki Puntila ile aynı özelliktedir. Sarhoşken iyi ve duygusal olan bu kişi, kendine geldiğinde katı ve acımasız bir kişilik yapısına bürünür. Olaylar bu yönde ilerler. Oyunda onun olaylar karşısındaki yaklaşımları ön plana çıkarılır.

ÖMER- (Hiç dinlemeden) Sağ ol. Yüzüme bak Recep'ciğim. Bak yüzüme, ne görüyorsun? Fital gibi sarhoş bir deyyus diyeceksin. Ah! Ah! Oysa bambaşka bir adamım ben: Hasta bir adamım. Şimdi sen beni böyle görüyorsun ya, bir de bakmışsın ayılmışım. Akli başında bir adam olmuştum. İşte o zaman öyle bir hayvanlaşırım ki, hiç sorma, Akli başında bir adam, nasıl bir adamdır zaten? İtoğlu itin biridir. Ne dostluğa değer verir, ne insanlığa. Varsa yoksa maddiyat!.. İşte Recepciğim, işte böyle dümbüklere "cezai ehliyeti tam" diyor mahkemeler. Uzun sözün kısası, cezai ehliyeti tam olan herif böyle bir herif ki, her türlü alçaklık beklenir ondan... Maalesef kimi zaman benim de böylesi nöbetlerim tutuyor.

RECEP - Bunun bir ilacı yok mu?

ÖMER - Olmaz olur mu? Olmaz olur mu Recep'ciğim? (Rakı kadehini kaldırır) İşte! Lokman hekimim ab-ı hayat iksiri. Mesela bugün yeterince kafayı tutmuş olaydım, seni sokaklarda bekletir miydin hiç? Senin gibi bir dosta yapılacak iş mi? (İçer) Eee, anlat bakalım, nereden gelip nereye gidiyorsun? Nasıl girdin benim yanıma? (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 11- 12)

Diyalektiğin öne çıktığı bir diğer eser de *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Vasıf Öngören'in yazdığı oyunda Seniye, Müdire, Patron ve Zehra adlı oyun kişilerinin iç çelişiklere sahip oldukları görülür. Özellikle iki kişinin oyunda bu yönleriyle öne çıktıkları görülür. Seniye adlı kadın, eserde kadın haklarını savunan bir derneğin

başkanı sıfatını taşır. Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı olan bu kadın, kurgu gereği Asiye'nin yaşamı hakkında yorumlar yapar. Eserin başında kadının onurlu ve iyi şartlarda yaşaması gerektiğini ifade eden Seniye, oyunun ortalarına doğru Asiye'ye ölümü bile layık görür hale gelir. Bu durum onun fikirlerindeki samimiyetin durumunu ortaya koyar. Öngören özellikle böyle bir kurgu yapmıştır. O türlü insanların iç yüzünü ortaya çıkarmak adına diyalektik kavramından yararlanmışır. Ayrıca Seniye, eserde burjuva sınıfının bir temsilcisi olarak gösterilir. Sanatçı, onun kişiliği üzerinden burjuva sınıfının çelişkilerini de ortaya koymayı amaçlar.

SENİYE Bundan sonra artık ne yapabilir? O da anasının yoluna gidecek. İster istemez...

Tanımadığı, hiç görmediği erkeklerle yatmak zorunda kalacak. Direnmesini beceremedi. Ölsün daha iyi belki de bu hayattan.

ANLATICI Bazı insanlar için ölmek de bir kurtuluş yolu olabiliyor. Ama herhalde buna ancak Asiye kendisi karar verebilir, değil mi?

SENİYE Doğru, doğru tabi... Hiç kimseye ölmesini söylemeye hakkımız yok, ama bir türlü kabul edemiyorum, bir kadının para karşılığında, bir erkekle yatmasını... Elimde değil...

ANLATICI Söylediklerimizden anladığıma göre artık siz de Asiye için başka yol kalmadığını söylüyorsunuz. Hatta ölümü bile bundan yeğ tuttuğunuz anlaşılıyor. Demek ki, namuslu yoldan yaşamının tek yolu ölmek oluyor. İsterseniz, bunu bir de Asiye'nin kendisine soralım. (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 106)

Aynı eserde Müdire'nin kişiliğinde de diyalektik izler vardır. Onun Asiye'ye dair bazı görüşleri, iç çelişkisini ortaya koyar. Hâlbuki oyun incelendiğinde annesi Zehra, genç kızı ortada koyup gidince sahip çıkanı Müdire olur. Tayini çıkana kadar genç kızı korur kollar. Ona göre Asiye iyi bir kızdır. Hatta yakın çevresinden birilerine onu tavsiye eder ve nişanlanmasını sağlar. Ancak onun iç çelişkisi nişan günü ortaya çıkar. Nişanda konuklardan birinin, Asiye'nin annesinin bir hayat kadını olduğunu belirtmesi üzerine olaylar tersine döner. Asiye'yi gelin olarak tavsiye ettiği kişinin şu sorusu ve Müdire'nin cevabı diyalektik tavrı ortaya koyar.

Keşanlı Ali Destanı da diyalektik anlayışa sahip kişilerin olduğu bir eserdir. Oyunun bazı kişileri, kişilik çatışması içinde çifte kimlikli olarak kurgulanmıştır. Eserde Ali, Zilha, Ahsen ve Nevvare çift kimliklidir (Anamur, 1989, s. 99). Özellikle oyunda Ali ve Zilha'da bu kavram, belirgin bir şekilde hissedilir. Öncelikle Zilha incelendiğinde onun Ali'yi sevdiği gözlemlenir. Ancak amcasını öldürdüğünü

düşündüğünden ona kızgındır. Bu yüzden Ali ile evlenmez. Bu sırada garip bir kararla zengin bir aileye gelin olmaya karar verir. İşte bu durum onun bir iç çekişmesi olarak dikkat çeker.

Oyunda Ali'nin de diyalektik anlayışla kurgulandığı dikkat çeker. Sinekli'nin umudu olan Ali'nin kaba kuvveti ön plana çıkaran bir kişilikte olduğu görülür. Ancak onun bu tavrı sevdiği kız Zilha'nın yanında değişir. Onun asıl kişiliği bu anlarda gözlemlenir. İşte bu durum Keşanlı Ali'nin çifte kişiliğe sahip olduğunu gösterir.

Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* eserinde de iç çekişmeli kişilere rastlanır. Oyunda bu özelliği ile dikkat çeken bir kişi de Kadın'dır. Onun bazı davranışları birbiriyle çelişkilidir. Oyunda sırtında yük taşıdığı görülen Kadın'ın kendi hakkını savunmaya çalışan Delikanlı'ya karşı çıktığı gözlemlenir (Nutku, 1971, s. 67). Bunun yanı sıra özellikle de bu kişinin buğday ve kara tohum meselesindeki değişken görüşleri onun çelişkili iç dünyasını yansıtır.

KADIN Buğdaylarımızı vermeyeceğiz. Buğday ekmeyeceğiz. Kara tohum yemeyeceğiz. Bir de ağlayacağız. Hadi başlayalım greve. (Bağırarak) Vermeyeceğiz! Ekmeyeceğiz! Yemeyeceğiz! Bağıracağız! (Ayak Bacak Fabrikası, s. 32)

KADIN Daha ne istiyorsunuz be hayvanlar? Ne istiyorsunuz? Doymaz mısınız siz? (Delikanlı'ya) Kutsal balıkların cezasını çekeceksin. Yanacaksın, yanacak. (Delikanlı homurdanır.) Küstah bir de evet diyor. Cüss be! Hırsız köpek! Çek cezanı, yalnız çeksen neyse. o zavallı kız da çekecek seninle... "Kara tohumu insanlar yemez, sonu kötü olur. " demişsin. Nereden biliyorsun be yobaz? Nereden biliyorsun? Benden, ondan, papazdan, Şeften, kutsal balıklardan, yüce Tanrı'dan...

ÖKÜZ Benden...

KADIN Daha mı iyi biliyorsun ahmak? Dünyada bir senin dediğin mi doğrudur? Senden başka kimse bilmiyor mu bunu? (Delikanlı homurdanır.) Kazık gibi dikil de doksan yıl, aklın başına gelsin cüss! Yenir ya, ne sandın... Taş bile olsa yenir. Emir emirdir. Kutsala karşı olmak, Tanrı'ya karşı olmaktır. Sen ne işe yararsın be? Ayağın var, yürüyemezsin. Kolun var bağlı, bir şey yapamazsın. Ağzın var, homurdanır, konuşamazsın. (Ayak Bacak Fabrikası, s. 41)

Eserlerde diyalektiğin sadece kişiler üzerinde olmadığını, olayların da bu özelliği barındırdıkları görülür. Bu özelliğe diğer kullanım kadar olmasa da bazı oyunlarda yer verildiği gözlemlenir. Buna örnek olarak verilecek eser yine Çağan'ın eseridir. *Ayak Bacak Fabrikası*'nda Şef'in başında olduğu düzen, yıkıcı unsur I.

Vatandaş'ı yaratmıştır. O, Şef'i öldürür ve yeni bir düzen kurar. Cumhuriyet ilan eder ve bazı kurumlarda değişiklikler yapar. Ancak bu yeniliklerle birlikte yeni düzende eskiye ait bazı özelliklerin de varlığını koruduğu görülür (Yalçın, 2013, s. 169). Bu durum olayların içindeki çelişkiyi net olarak gösterir. Sanatçının da bununla bazı mesajlar verdiği rahatlıkla hissedilir.

Diyalektiğin bu yönüyle ele alındığı diğer bir eser de Turgut Özakman'ın yazmış olduğu *Resimli Osmanlı Tarihi*'dir. Oyunda hürriyet taraftarlarının davranış biçimlerinin tutarlılığı, diyalektik tavırla dikkatlere sunulur. Oyun incelendiğinde hürriyet yanlılarının, suçu günahı olmayan Vakıf'ı eve göndermeyip bir süre gözetim altında tutmak istemeleri bu açıdan yorumlanabilir. Yine oyunda yenilikçi ve özgürlükçü diye ifade edilen Mithat Paşa'nın Vakıf'ı fikirlerinden dolayı sürgün etmesi de aynı şekildedir.

VAKIF Orasını hatırlamıyorum. Kitaba bakmam gerek. Öğrenmek istiyorsanız, evde bakar, Orhan'la haber yollarım. Şimdi izninizle beyler.

2. HÜRRİYETÇİ Yoo, olmaz, iş bitene kadar burada bizim misafirimizsiniz yoksa sizi bülbül gibi öttürürler, maazallah Osmanlıların kurtuluşu güme gider. Orhan kardeşimiz, şimdi kitabı alıp getirir.

VAKIF Asıl bu olmaz. Ben üç gün burada kalamam. Katiyen. İmkânı yok! Sabrım da yok! Karım bekliyor. Bu gece ilk defa baş başa kalıp tarih çalışacaktık. Orhan, yürü benimle! (Orhan başı önünde kımıldamadan durur.) Orhan diyorum!

2. HÜRRİYETÇİ Boşuna ısrar ediyorsunuz üstadım. Buradan çıkamazsınız.(Resimli Osmanlı Tarihi, s. 185)

Özakman, oluşturduğu bu kurgularla bazı eylemlerin kendi içinde tezatlıklar barındırdığına dikkat çeker.

4.2.4. Gestus

Almanca kökenli gestus sözcüğünün anlamı, bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesidir (Altun, 2007, s. 15). Görülüyor ki, gestusta sözün yanında jest ve mimikler de bir durumun karşı tarafa ifadesinde oldukça önemlidir. Ancak Brecht'in bu kavramı başka bir şekilde kullandığı dikkat çeker. Onun kullanımında jest ve mimiklere farklı bir bakış açısı vardır. Ona göre gestus, sıradan jestlerden farklıdır. Muhakkak bir toplumsal anlam içermelidir (Arıcı, 2007, s. 97). Konuyla ilgili sanatçının kendi verdiği örnek daha açıklayıcı olacaktır. Kaygan bir zeminde düşmemek içi çabalayan birinin hali de toplumsal gestus içerebilir. Yeter ki bunun

sonucunda başkalarının gözünde saygınlığını yitirme ihtimali söz konusu olsun (Brecht, 2011, s. 155). Buradan da rahatlıkla onun, gestus kavramını toplumsal gestus doğrultusunda kullandığı çıkarımlanabilir.

Epik tiyatro ile sorunlardan ve olumsuzluklardan hareketle toplumu tüm yönleriyle ortaya koyma gayretinde olan Brecht, her gestusa önem vermez. Çünkü ona göre bütün gestuslar toplumsal nitelik taşımaz (Brecht, 2011, s. 155). Bu yüzden toplumsal olmayan gestusların işlevsel olmadığı görüşündedir. Çünkü kişisel duygu ve düşünceleri ifade eden gestusların, toplumun herhangi bir yönünün yansıtılmasına bir katkısının olamayacağı fikrini savunur.

Bu aşamada bir gestusun nasıl toplumsal olabileceğini ortaya konulmalıdır. Bir gestusun toplumsal olabilmesi için sosyal olaylarla bağlantılı olması gerekir. Ayrıca o olaylarla ilgili seyircinin yargılara varmasına yardımcı olmalıdır (Arıcı, 2007, s. 97). Açık bir şekilde görülmektedir ki, gestus toplumsal hayatla ilgili bazı noktalara dikkatleri çeker. Bu şekilde izleyicilerin, sosyal yaşamla ilgili bazı çıkarımlarda bulunması sağlanmaya çalışılır.

Gestus konusundaki en önemli unsur ise oyuncudur. Çünkü gestusları gerçekleştiren odur. Ondan, epik tiyatro oyunculuğuna uygun hareket etmesi beklenir. Dolayısıyla gestus konusunda oyuncudan beklenen bireyseli değil toplumsalı yansımasıdır (Örnek, 2012, s. 14). Oyuncu, bu anlayış çerçevesinde canlandırır rolünü. Oyun kişinin toplumsal tavrını yakalayarak onun bazı yönlerini belli etmeye çalışır. Brecht'in istediği de budur. O, oyuncuların özellikle toplumsal tavra dikkat etmelerini ve öne çıkarmalarını ister (Temel, 2011, s. 77). Bunun için de role hazırlık aşamasında ve oynanmasında oyuncuların beklentileri vardır. Doğru tavrın ortaya konması için bunları gerekli görür. Öncelikle oyuncudan oyun kişinin tipik tavırlarını saptamasını ister. Bunu yaparken de oyun kişinin sınıfsal konumunu incelemesini ve ona göre anlamlandırmasını bekler. Sonrasında ise oyuncudan oyun esnasında gestuslarını abartılı olarak göstermesini arzular.

Sınıfsal konumlar ve insan tipleri, bu şekilde daha belirgin hale getirilir. Brecht'in buradan varmak istediği ise şudur. Oyuncunun toplumsal tavırları ile toplumdaki sınıf farklılıklarını, sömürü düzenini ve emek sermaye çatışmasını seyircinin dikkatine sunabilmektir (Temel, 2011, s. 81). Brecht, bu şekilde toplum içindeki sosyal yapıyı ve ilişkileri gözler önüne serebileceği görüşündedir. Epik

tiyatronun en önemli özelliklerinden olan sorunlu düzenin ortaya konmasında gestusun da öneminin olduğu burada açık bir şekilde görülür. Hem de bunu sadece var olanın durumun dile getirilmesi şeklinde yapmaz. Oyuncu gestusla oyun kişinin tavrını ortaya koymakla beraber, bu tavrın ortaya çıkma sebeplerini de izleyiciye hissettirir (Temel, 2011, s. 81).

Brecht bu şekilde oyun kişinin toplum hayatı içindeki konumunu türlü yönleri ile göstermeyi amaçlar. Onların, özellikle olumsuz ve kötü niteliklerinin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Gestuslarla bu durum daha da belirgin hale getirilir. Bunun sebebi ise rahatlıkla anlaşılabilir. Çünkü oyuncu, gestus ile oyun kişisini bir nevi seyircinin önüne atar ve eleştirilmesini sağlamaya çalışır (Tülü, 2017, s. 40).

Oyunlarda gestusun nasıl ortaya çıktığı incelendiğinde burada biçimsel bir yapı özelliğinin öne çıktığı gözlemlenir. O da epizodik yapıdır. Gestusların elde edilmesinde ve oyun içinde çoğaltılmasında epizodik yapı zorunludur (Parkan, 1983, s. 38). Bu yapı, eserlerde kesintilere sebep olur. Bu kesintilerin gestusların ortaya çıkmasında fazlaca önemi vardır. Çünkü epik tiyatro anlayışında, günlük yaşamda bir insanın hareketleri ne kadar kesintiye uğrarsa o oranda fazla jestin ortaya çıkacağı fikri vardır (Arıcı, 2007, s. 97). Bu yüzden epik tiyatrodaki epizodik yapının bir görevinin de gestusları ortaya çıkarmak olduğu gayet açıktır.

Epizodik yapının yanında oyunlarda müziğin de gestus için önemli olduğu görülür. Müzik, gestusların daha dikkat çekici bir şekilde seyirciye sunulmasına yardımcı olur. Brecht de özellikle müziğin gestusa olan katkısına dikkat çeker. Ona göre, gestus oluşurken politik bir hava oluşması amacıyla müzisyen harekete geçmelidir. Toplumsal gestusun özellikle üstünde durulması ve buna uygun yaratılar oluşturulması fikrindedir (Brecht, 2011, s. 155).

Brecht'in gestus ya da onun kullanım şekliyle toplumsal gestusu bu kadar önemsemesinin bir sebebi vardır. Sanatçı, oyun kişilerinin kişilik ve davranış yapılarıyla aslında bir tespiti de fırsat tanır. Görünenlerin arkasındakini tespit edebilmesi adına, oyunlarda gestus kullanımına önem verir. Gestus, oyun boyunca naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesidir (Parkan, 1983, s. 35). Oyun kişilerinin gestuslarından hareketle seyircinin bazı çıkarımlarda bulunmasının hatta görünenin arkasındaki görünmeyen tespit edebilmesinin önü açılır.

Türk epik oyunları incelendiğinde gestusa yönelik ifadelerin pek fazla kullanılmadığı görülür. *Düğün ya da Davul*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eserlerinde bu kullanıma rastlanır.

MEYDANCI Seçmek, seçilmek elinde mi öyle? Çalıştır kafanı iki düşün, bir söyle. Bir daha pot kırmayın böyle. Anlayamadın mı hey koca dağı? (Eliyle para işareti yapar) Seçmek, seçilmek buna bağlı. (*Düğün ya da Davul*, s. 8)

Daha çok oyunun sahnede oynanmasıyla ilgili bir durum olmasından dolayı sanatçıların böyle bir tutum içine girdikleri söylenebilir. Bu yüzden az sayıdaki eserde gestusa yönelik ifadeler varken çoğunda ise böyle bir kullanım söz konusu değildir.

Gestusa yönelik ifadelere yer verilen oyunlarda sahneye koyanlara yardımcı olma, yol gösterme niyetinin, olmayanlarda ise onları özgür bırakma gayesinin olduğu söylenebilir. Konunun sahne sanatları alanına da girmesi ve daha çok oyunun sahnelenmesi ile ilgili olması sebebiyle bu kadarla iktifa edilmelidir.

4.3. Konu ve Tema

Epik tiyatro, insanların yaşadığı zorluklara ve sorunlara dikkat çekme amacı güder. Bunun yanında var olan problemlere karşı çözüm geliştirmeyi de amaç edinir. Bu noktada epik tiyatronun toplumsal alandaki birçok rahatsızlığa değinme çabası oldukça kıymetlidir. Toplum yaşantısında var olan çarpıklık ve kusurların yanı sıra ekonomik, kültürel ve siyasal aksaklıklara da yer verildiği dikkat çeker (Erkoç, 2002, s. 3). Bu çerçevede sanatçıların sosyal hayat içinde var olan sıkıntılı pek çok konuyu eserlerinde dile getirdikleri görülür. Böylece oyun yazarları, mevcut durumu çok yönlü şekilde gösterme ve anlatma gayreti içine girmişlerdir. Bu şekilde seyircinin ve okuyucunun toplumdaki bazı sorunların kaynağını tespit edebilmelerini sağlamaya çalışırlar. Bu maksatla sanatçılar, oyunlarında bazı sorunlara değinirken bunlara dikkat çekmenin yanı sıra ilgili sorunlara yol açan durum ve davranışları da işaret etme niyetindedirler.

Türk tiyatrosundaki epik biçimde yazılan oyunlarda öne çıkan konu ve temalar şunlardır:

4.3.1. İdeoloji ve Toplumsal Dinamikler

4.3.1.1. Toplumsal Yapı Eleştirisi

Düzen meselesi, eserlerde en fazla dile getirilen hususlardan biridir. Çünkü çoğu sorunun kaynağı olarak gösterilir. Toplumsal yapı içinde problemlere ve sıkıntılara, onun sebebiyet verdiği düşünülür. Şöyle ki epik tiyatro, toplumsal sorunları öne çıkaran bir anlayışta olmasından dolayı Türk sanatçılar da aynı yönde eserler yazmışlardır. Oyunlar değerlendirildiğinde onların sosyal yaşam içindeki birçok probleme değindikleri görülür. Bilhassa olumsuz hadise ve durumların Türk milletinın yaşamı üzerinde ne gibi etkiler oluşturduğuna dikkat çekilir. Oyun yazarları, bunları ifade ederken sorunların ana kaynağına işaret etmeyi de ihmal etmemişlerdir. Tıpkı Brecht gibi Türk sanatçılar da oyunlarında var olan sorunların çıkış noktası olarak yerleşik toplumsal yapıyı işaret etmişlerdir.

Nafie Dünya, Düğün ya da Davul, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Abdülcanbaz, Asiye Nasıl Kurtulur ve Oyun Nasıl Oynanmalı eserleri toplumsal yapının fazlaca ön plana çıkarıldığı oyunlardır. Bu eserlerde bazı sorunlar dile getirilir ve onların bir toplumsal yapı sonucu ortaya çıktığı vurgulanır.

Bu ÷lkede bir dñzendir
Tutturulmuş
Gidermiş

Açık gözler
Başa geçmiş
Bildiğince yaşarmış
Kimi emir olmuş sarayda
Kimi şeyh geçinir tekkede
Kiminin eli işte gözü oynaşta
Cahilleri yoksulları
Yolarmış

Bu gidişe karşı koymak
Ayıp imiş
Günah imiş
Suç imiş (Eşegün Gölgesi, s. 9)

İlgili hususta özellikle iki eserin ön plana çıktığı görülür. İlk eser *Nafile Dünya*'dır. Bu eserde Arayıcı, kurgusuyla toplumsal yapıyı dolayısıyla düzeni ön plana çıkarır. Belirtilen sıkıntıların ve olumsuzlukların ilgili sebepten ötürü ortaya çıktığına işaret eder. Eserde bu konunun ön plana çıkarılmasında müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanıldığı bölümlerin de önem arz ettiği hemen fark edilir niteliktedir.

Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* eserinde de yine var olan yapıya yoğun göndermeler vardır. Sanatçının gözlemlediği ve dile getirmek istediği sorunları oyununun kurgusuna yerleştirdiği dikkat çeker. Oyunun, sömürü düzeni ve bunun devamlılığını sağlamaya çalışan zihniyetin sorgulanması ekseninde kurgulandığı hemen fark edilir (Ulutaş, 2016, s. 558). Çağan, seyirci ve okuyucunun bunların üzerine düşünmesini ister. Eserde doğrudan düzenin tenkidi söz konusu değildir. Sanatçı, mevcut yapının ortaya çıkardığı olumsuzluklara, mizahi dil kullanarak dikkat çeker. Özellikle bazı bölümlerde kara mizahın tercih edilmesi bu doğrultudadır.

Sanatçılar, düzen vurgusu yaparken bazı eleştirilere de eserlerinde yer verdikleri görülür. Var olan yapının, bazı olumsuzluklar oluşturduğunun altı çizilip sıkıntı ve yaşanan problemlerin kaynağı olarak değerlendirilir. Oyun yazarlarının, bu

hususla kapitalist sistemle ilişkilendirdikleri de dikkati çeken ayrı bir noktadır. Bu yüzden eleştirilerinin odağında kapitalist sistem ve onun oluşturduğu düzen vardır. Kapitalist sistemin, para ve kazanmaya odaklı anlayışının insan davranışları üzerinde olumsuz etki ettiğine işaret edilir. Bu durumun sosyal hayatta birçok mağduriyet oluşturduğuna değinilir. Özellikle alt gelir seviyesindeki insanların, ilgili konuda çokça sıkıntılarla karşılaştıkları belirtilir. Özellikle *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Düğün ya da Davul*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında bu hususla ilgili derin eleştirilerin olduğu görülür.

KAYMAKAM (Çakırkeyif) Efendim bu millet adam olmaz.

KUMANDAN Olmaz canım.

SAVCI Olmaz.

İMAM Olmaz.

AĞA Katiyen olmaz.

KAYMAKAM Nedenine gelince, daha bu millet sermayeyle kalkınılacağına farkında değil.

İMAM Yerden göre kadar haklısınız.

KAYMAKAM Baksana şu adama yaptıklarına, bu adam olmasa açlıktan ölürler. Yazın tarlada kışın fabrikada iş verir. Allahın günü, yine de yaranamaz.

AĞA Şu benim başımdan ibret almak gerek, her yıl mecburmuşum gibi yiyeceklerini giyeceklerini tedarik ettiğim halde, geçmişler karşıma tersleniyorlar. Neymiş de, ben onları somuruyormuşum.

SAVCI Somuru değil sömürü.

AĞA Somuru, sömürü neyse... Haklarını yiyormuşum. (*Düğün ya da Davul*, s. 75-76)

Toplumsal yapıya eleştiri konusunda en önemli eserlerden biri Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunudur. Eserde yoğun bir düzen eleştirisi vardır. Öyle ki oyunda asıl problemin düzenin kendisi olduğunun altı çizilir (Turan, 2014, s. 20). Özellikle kapitalist sistem vurgusu yapılarak var olan yapıya bazı yergilerde bulunulur. Bu sistemin, toplumun çoğu kademesinde birtakım olumsuzluklara sebep olduğu ortaya konulur. Oyunda özellikle adaletteki, siyasetteki ve çalışma hayatındaki bozukluklara dikkat çekilir. Bunların yanı sıra toplumsal hayatın içinde birçok konuda sıkıntılı bazı durumların olduğuna işaret edilir.

MESTAN VE ŞABAN Biz bu davadan vazgeçiyoruz baylar.

MANSUR VE MATLUP Geçemezsiniz. Ok yaydan çıktı bir kere. Kelimeler ve fiiller irademiz altında iken biz onlara hakimiz. Bir kere bizden çıktı mı artık onlara tabiyiz Bitti. Yandı.

MANSUR Şu anda adalet çarkı dönmeye başlamıştır, onu kimse durduramaz.

MATLUP Bütün Abdalya'nın gözü bizdedir.

MANSUR Sen hak ve hukukun bayrağısın.

MATLUP Sen sağduyunun sancağı.

MANSUR Sen milleti temsil ediyorsun. Dayan Şaban dayan.

MATLUP Sen de fazileti, iffeti. Dayan Mestan dayan.

MESTAN (Birden cesaretlenir) Elbette ben hakkımdan eminim. Gel bir akçeyi elden

ŞABAN Zırnık bile vermem.

MESTAN (Matlup'a) Biz artık beş para vermeyeceğiz değil mi arkadaşım?

MATLUP Bak buna pek söz veremem. Daha uzarsa masraf da büyür biraz. Bu değirmen parasız döner mi hiç?

MESTAN Bu işte akçe ne gerek?

ŞABAN Öyle ya neden lazım?

MATLUP Ah gafiller vah gafiller... Akçe her işte gerek. On almanın şartı beş vermek.

(Eşeğin Gölgesi, s. 31)

Var olan toplumsal yapıya eleştirilerin fazlaca görüldüğü bir diğer eser de *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Öngören, bu oyununda toplumsal düzene eleştiri getirir ve onun değişmesi gerektiği mesajını verir (İri, 2017, s. 145-146). Oyunda bazı noktalardan sistem sorgulamasının yapıldığı dikkat çeker. Sistem kaynaklı birçok sıkıntının ortaya çıktığına değinilir. Baş gösteren sıkıntıların da en çok kadınları etkilediği öne çıkarılır. Eserde özellikle kadınların bozuk düzenin kurbanı olduğunun altı çizilir. Onların sistemin mağduru olarak öne çıkarıldığı fark edilir.

Düzen bizi vursa yerden yerlere

Ezse bizi rezil etse bin kere

Muhtaç olsak birkaç dilim ekmeğe

Tek kavgamız bizim sağ kalmak (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 110)

Asiye'nin dile getirdiği bu ifadeler toplumsal yapı ve kadın arasındaki mevcut durumu ortaya koyar.

4.3.1.2. Yeni Bir Toplumsal Yapı Arzusu

Toplumsal yapıya değinildiği eserlerde, bazı sanatçıların bir noktaya daha vurgu yaptıkları dikkat çeker. Mevcut yapının sıkıntılı olması sebebiyle yeni bir düzenin oluşması gerektiği seyircilere ifade edilen diğer bir husustur. Sıkıntıların ve olumsuzlukların ancak bu şekilde ortadan kaldırılabilmesine işaret edilir. Çünkü sorunların düzenden kaynaklandığının, onun da kronikleşmiş bir durum olduğunun altı çizilir. İşte burada var olan düzenin ortadan kaldırılması gerekliliği ifade edilir.

SULTANCA:

Gölgeleri bile gelmemişti yan yana
 Gidinin zalımları
 Od ocak söndürücüler
 Od ocakları sönesiceler
 Yetti yeter
 Kul azgınları
 Yetti yeter
 Kibir dinliler
 Yetti yeter
 Ören kuşları
 Kara toprak düşkünleri
 Yetti yeter
 Gövdelerine can yerine toprağı mülk sayanlar
 Yetti yeter
 Yetti yeter
 Gözlerini toprak doyurasıcalar, para doyurasıcalar
 Yetti yeter
 Zulmümüz boydan aştı
 Yetti yeter
 Yetti
 Yetti
 Yeter
 Yetti
 Yeter
 Yetti
 Yeter
 Yetti.

G.SULTANCA'NIN SESİ: Bu anlattıklarımı iş olsun diye almayın ses kutusuna ha; Sultanca ananızı boşa konuşturmayın. Duyurun herkese. Başımıza gelenlerin, akıtılan kanların, yitirilen canların sorusu sorulsun. Kime ne düşüyorsa, herkes payını alsın. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 169-170-171)

Yeni bir toplumsal yapı için de oyun yazarlarının bir noktaya dikkat çektikleri gözlemlenir. O da yeni bir düzen için mücadele edilmesidir. Var olan düzenin birilerince kurulduğuna ve kullanıldığına dikkat çekilerek bu durumun üstesinden gelinmesi için harekete geçilmesi gerektiğine vurgu yapılır. Ancak bu şekilde bir değişimin yaşanabileceğinin altı çizilir. Burada daha iyi yaşam şartları ve daha

kaliteli bir hayat sürmek için gerekenin mücadeleye başlamak olduğu belirtilir.

Yeni bir düzen için harekete geçilmesi hususu özellikle bazı oyunlarda daha baskın şekilde ele alınır. *Abdülcanbaz*, *Düğün ya da Davul*, *Fehim Paşa Konağı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Nafile Dünya* oyunlarında bu vurguya sıklıkla rastlanır.

Bu konuda öne çıkan eserlerden biri Haşmet Zeybek'in kaleme aldığı *Düğün ya da Davul* isimli oyundur. Eserde, toplumsal yapıya dair birtakım özelliklere değinilir. Bunun yanında bazı olumsuzluklara sebep olan yapının ortadan kaldırılmasına yönelik de çeşitli ifadeler yer verilir. Bu çerçevede oyunun anlatıcısı konumundaki Meydancı'nın ifadeleri oldukça mühimdir.

MEYDANCI Ateşleyn kardeşler, dünya âlem duysun. Kavgamıza insan olan buyursun. Şimdi artık zafer davulları vurulsun. Gerçekten büyük düğün kurulsun. (Düğün ya da Davul, s. 77)

Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda da yoğun şekilde yeni bir düzen için harekete geçilmesi söylemi vardır. Oyunda Vicdani adlı oyun kişisi, var olan sisteme uyan bir kişidir. Ancak bunun sonucunda genellikle çeşitli olumsuzluklar yaşar, hep mağdur durumuna düşer. Eserin sonlarına doğru akıl hastanesine yatmak zorunda kalan Vicdani'nin 'Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım' ifadeleri ve bunu birkaç kez söylemesi dikkate değerdir.

4.3.1.3. Sınıfsız Toplum İdeali

Kapitalist toplum düzeni ile ilgili eserlerde ele alınan bir diğer konu da toplumun sınıflara ayrılmış olmasıdır. Marksist anlayıştan etkilenen bazı sanatçılar, sosyal yaşam içinde bu şekilde bir sınıflandırmanın olduğu fikrindedirler. Çeşitli eserlerinde de bu noktaya dikkat çekerler. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*, *Rumuz Goncagül* ve *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*; Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* ve Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* buna örnek niteliğindeki oyunlardır.

2.ARAŞTIRICI Bu yönden alırsak, barıştırdıklarında sizler soylu beylersiniz diyerek takındığınız tutumu nasıl açıklayabilirsiniz?

KAYMAKAM Gerçek buydu. Osmanlı'dan beri böyle geliyordu. Birinci Cumhuriyet'te de, toprak beyleri, tecimenler toplumun ağırlık taşıyan varlıkları olmuşlardır Bana sorarsanız devlet de, toplumsal düzeni sağlamak için bir yerlere dayanmak zorundadırlar.

1. ARAŞTIRICI Devlet, gücünü toprak beylerinden, tecimenden alıyordu. Öyle mi?

KAYMAKAM Sanırım devletin genel siyasasının varlık nedenini bir kaymakamdan sormazsınız.

1.ARAŞTIRICI (Alaylı) “Sınıfsız ve ayrıcalıksız toplum” sav-sözü, aydın sorumluluğunuzun dışında kalıyordu demek?

(Kaymakam susar. Karşılık verememenin sıkıntısı içindedir) (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 110)

Eserler incelendiğinde, konunun temelde iki şekilde ele alındığı görülür. Bazı oyunlarda sınıfsal farklılıkların ortaya konmaya çalışıldığı dikkat çekerken bazılarında ise konuya çatışma yönünden yaklaşıldığı gözlemlenir. Örneğin *Rumuz Goncagül* eserinde, sınıfsal farklılığın ön plana çıkarıldığı gözlemlenir. Yine Sermet Çağan’ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyununda da aynı mevzuya dikkat çekilir. Ancak Haldun Taner’in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eseri incelendiğinde ise sınıfsal çekişmelerin vurgulanmaya çalışıldığı fark edilir.

A. VEFİK PAŞA (Yürür, hepsine birden dönerek) O halde neymiş bu eserin içtimai mesajı: Aristokrasi ile Pöti Burjuvazisinin çatışması.

SATENİK Evet. Tamamen dekorum paşam, ben de aynen böyle düşünmüştüm.

A. VEFİK PAŞA Zadehan sınıfına geçmeye özenen bir yeni zengin kibar muhitlerinin soysuzluklarına ayak uyduramayıp küçük düşüşü. Ne yardan ne serden geçişi. İki cami arasında binamaz kalışı. Kepazeye dönüşü.

SATENİK Başına ki ne geloorsa, hep bundan geloor.

VİZENTAL (Paşayı kenara çekip) Bu sınıf çatışması Osmanlılarda var mıdır paşam?

Bu bana biraz aykırı ve zorlama geliyor. (Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, s. 53)

Sınıflandırmanın hangi gruplar arasında olduğuna dikkat edildiğinde ise eserlerde genellikle benzer kullanımların olduğu göze çarpar. Türk epik oyunlarında görülen işçi-patron, zengin-fakir, köylü-ağa, yöneten-yönetilen ve ezen-ezilen çatışmaları, sınıfsal ayrım konusundaki durumu açık bir şekilde yansıtır. Sanatçılar, bahsedilen eserlerde bu çatışmaları, sınıfsal açıdan değerlendirip dikkatlere sunmuşlardır.

4.3.2. Kapitalizm ve Ekonomik Yapı

4.3.2.1. Kapitalizmin Eleştirisi ve Yansımaları

Sanatçıların oyunlarında öne çıkardığı en önemli konulardan biri de kapitalist sistemdir. Bu sistemde, kazanmanın ve paranın ön planda olduğuna vurgu yapılır.

Kişilerin bu amaçlar doğrultusunda hareket ettikleri ima edilir. Çünkü varlıklı olanın söz sahibi olabileceği, her şeye ulaşabileceği fikri vardır. Toplum içinde iyi bir konuma sahip olmak, gücü elinde bulundurmak isteyen kişilerin kapitalizm doğrultusunda hareket ettikleri öne sürülür.

Oyunlar irdelendiğinde, varlıklı ve zengin kişilerin servetlerine servet katmaya çalıştıkları görülür. Onların daha çok kazanmaya meyilli oldukları dikkat çeker. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyununda toprak ağası olan Ömer Ağa'nın fabrika açma gayretinde olması, buna güzel bir örnektir.

Bu anlayıştaki kişilerin her durumda ve her şartta kazanmayı hedefledikleri ortaya konulur. İster küçük ister büyük sermayeli olsun tüm kişilerin, böyle bir amaç içinde oldukları görülür. Bunun için de tüm yollara başvurabildikleri oyunlarda gözler önüne serilir. Onların bazen hileye bazen de farklı yollara başvurabildikleri görülür. Buna en güzel örnekler *Ayak Bacak Fabrikası* eserindedir. Oyunda derebeylerin bu şekilde bir tutum içinde oldukları gözlemlenir. Üç derebeyin kara tohumlarını satmak için türlü yollara başvurdukları dikkat çeker. Onlar, din gibi bazı suistimal edilebilir konuları kullanarak bir şekilde kara tohumlarını satarlar. Hem de bunu, kara tohumun insanlara faydalı olmadığını bile bile yaparlar. İnsanların elindeki buğdayı alıp kara tohuma yönelmelerini sağlamaya çalışırlar. En sonunda da halk kötürüm duruma gelir. Görülüyor ki, bu konu oyunda ironik bir şekilde ele alınmaktadır.

Projeksiyon: İnsanoğlu Neye Alışmaz ki! Vatandaşlar Bir Yıl Boyunca Buğday Ektiler, Kara Tohumdan Yapılmış Kara Ekmek Yediler, Buğday Ektiler, Kara Tohum Yediler. Kara Tohum Vatandaşlara Oyun Etti. Kara Tohum Vatandaşları Kötürüm Bıraktı. Vatandaşlar Kötürümlüğe de Aıştılar. (Ayak Bacak Fabrikası, s. 44)

Vasıf Öngören'in yazmış olduğu *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde de benzer bir duruma rastlanır. Oyunda film yapımcısı Kudret Bey'in kazanma uğruna, tüm yollara başvurduğu dikkat çeker. Para kazanma kaynağı olarak gördüğü Sevil'i kaybetmemek adına her türlü şeyi yapar. Hatta karısını bile aldatır. Şöyle ki, Sevil'in de bir insan olduğunu düşünüp erkeğe ihtiyacının olup evlenmeye kalkmasını engellemek adına, bu duyguları kendisinde tatmasını ister. Kudret Bey'in bu amacı, karısıyla yaptığı konuşmadan anlaşılmaktadır. Onun, para kazanma kaynağının kesilmemesi için böyle bir yola başvurduğu görülür.

KUDRET (Çenesini okşar) Küçük budala, o da bir kadın değil mi? Onun da bir

erkeğe ihtiyacı yok mu? Başka bir erkekle ilişki kurmaya bırakırsam, bütün budala kadınlar gibi onun peşinden gitmez mi? Oysa o sadece bizimdir. Anlıyor musun? Bizim.

....

KARISI Bir şey daha soracağım sana.

KUDRET (Çok neşeli) Sor sevgilim.

KARISI Peki mutluluk ne? Mutlu olmak mümkün mü?

KUDRET Mutluluk kazanmaktır, sevgilim. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 219)

Eserlerde iki mevzunun daha bu çerçevede ele alındığı belirtilebilir. Bunlardan ilki randevu evleridir. Bu evlerde kadınların, erkeklere pazarlandığı belirtilir. Onların sermaye gibi görülüp bedenleri üzerinden para kazanmanın söz konusu olduğu öne çıkarılır. Orada çalışan kadınlara bir önem verilmediği hissettirilir. Ne düşündüklerinin, hangi duygular içinde olduklarının önemi yoktur. Onlar, her daim erkeklere sunulmak üzere hazır vaziyette olma durumundalardır. Bu çerçevede kadının bir mal gibi görülmesi ve para karşılığı satılması, belli bir yaşı geçtikten sonra da para etmeyeceği düşüncesiyle kapı dışarı edilmesi bu sistemin acımasızlığını ortaya koyar. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda bu hususlara sıklıkla değinilir. Oyunun sonunda Asiye'nin kurtuluşu, kapitalizmin acımasız kurallarına uymada bulması çarpıcı şekilde gözler önüne serilir (Polat, 2019, s. 81).

Patronların, işçilerin haklarını vermemesi de aynı açıdan değerlendirilebilir. İşçilerden çalışma yönünden iyi performans bekleyip maddi yönden ise beklentilerini karşılamamak da benzer şekilde sunulur. Özellikle patronların, bu hususla ilgili olarak çok acımasız davrandıkları belirtilir. Çalışanların greve ve iş bırakmaya kadar giden tepkilerini pek önemsemediklerine dikkat çekilir. Çünkü onlar için önemli olan daha çok kazanmalarıdır. Özellikle bu duruma *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde rastlanılır.

Dikkat edileceği üzere bu sistemin etkisindeki kişilerin kazanmak için her yolu mubah gördükleri öne çıkarılır. Bunun da temelinde menfaat olduğu hissettirilir. Burada sistemin etkilerinin sadece maddi konularda olduğu düşünülmemelidir. İnsan ilişkilerinde de bu etkileri görmek mümkündür. Eserler incelendiğinde, bu unsurun Türk insanının davranışları üzerinde olumsuz bazı etkilerde bulunduğu gözler önüne serilmeye çalışılır. Bahsi geçen sistemin etkisindeki insanların, birbirine karşı acımasız ve anlayışsız oldukları öne çıkarılır. Bunun da toplum yaşayışı içinde bazı olumsuz davranışlara sebebiyet verdiğinin altı çizilir.

Kapitalist sistem üzerine seyirci ve okuyucuda dikkat çekilen en önemli husus ise çalışan ile kazanan ilişkisidir. *Eşeğin Gölgesi* oyununda bu husus belirgin bir şekilde görülür. Eserde ‘sermaye koyanın mı yoksa emek sarf edenin mi’ daha çok kazanması gerektiğine dair düşündürme vardır. Bu da doğrudan kapitalist sistemin anlayışına yönelik bir ifadedir.

OZAN:

İşte asıl mesele

Bir şey

Ona hazırda konanın mı

Yoksa onun için

Ter dökenin

Hayatını verenin

Çalışıp yorulanın mı (Eşeğin Gölgesi, s. 34)

Sanatçılar bu hususları konu edinerek kapitalist sisteme ve onun oluşturduğu insan modeline eleştiride bulunurlar. Oyun yazarları, hem çalışma hayatı hem de insan ilişkileri üzerinden bazı noktaların altını çizerek sistem üzerine bazı dikkat çekimlerde bulunurlar. Hem de bu, birçok eserde görülür. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Ayışığında Şamata, Ayak Bacak Fabrikası, Asiyeye Nasıl Kurtulur, Oyun Nasıl Oynanmalı, Arafta Kalanlar ve İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyunlar bu eserlere örnektir.

Tüm bunların fikirsel altyapısına bakıldığında ise Marksist anlayışın öne çıktığı söylenebilir. Daha önce de ifade edildiği gibi Brecht, Marksist-sosyalist anlayıştadır ve oyunlarını da bu anlayış çerçevesinde şekillendirmiştir. Brecht’in bu yaklaşımı, Türk tiyatrosunda oyun yazan sanatçıları da etkilemiştir. Yazdıkları epik oyunlarında oyun yazarlarının, genellikle kapitalizme karşı çıktıkları fark edilir.

4.3.2.2. Sermaye Merkezli Sosyoekonomik Yapı

Bu konu, kapitalist düzenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçılar, insanlar tarafından önem verilen para mevzuuna bazı noktaların altını çizmek için oyunlarında yer vermişlerdir. Bunlardan ilki, toplum içindeki konum belirleyici özelliğini ortaya koymak içindir. Çünkü paraya sahip olanların, toplumda farklı bir konuma sahip oldukları ifade edilir. Onların para sayesinde bir güce eriştikleri hissettirilir. Bu güç sayesinde arzu ettiklerine erişip istedikleri şekilde yaşayabildiklerine vurgu yapılır. Bu kişilere örnek olarak ağalar verilebilir. Örneğin

Düğün ya da Davul eserinde Ağa, parasal gücü sayesinde her şeye ulaşabileceğini düşünür ve genellikle öyle de olmaktadır.

AĞA Tarla takım sormaya ne hacet. Sizin köylü benden iyi bilir evelallah.

ANASI İnile çıkıla bilinmeyeceği mi kaldı?

BABASI Ben herkesten iyi bilirim. Her bir fidan elimde büyüdü sayılır.

AĞA Orası öyle. Sizler ektiniz, sizler diktiniz. Zahmetini sizler çektiniz.

BABASI Siz de avuç avuç para döktünüz.

AĞA Varmış da dökmüşüz. (Memiş'e göz atar.) Bizimki de canım maşallah, prensesler gibi yaşatır.

MEMİŞ Hee ya.

BABASI İyi bilirim. Çok iyi bilirim. Ama ne diyebilirim.

MEMİŞ Ne oldu baba?

AĞA Ne olacak oğlum? Babanın el atıp da koparamadığı dal mı var? (*Düğün ya da Davul*, s. 47)

İnsanların bu güce sahip olmak için gayret sarf ettiklerine atıf vardır. Zengin olanların daha farklı iş kollarına ve imkânlarına yönelerek; fakir konumdakilerin de daha çok çalışarak bunu elde etmeye çalıştıkları görülür. Eserlerde bu hususta zengin olanların çok daha avantajlı olduğu hissettirilir. Yoksul kişilerin çok çalışarak zengin olamayacaklarına vurgu yapılır. Oyunlar incelendiğinde insanların zengin ya da fakir olsun genellikle para kazanma çabası içinde oldukları görülür. Para kazanma hırasının çoğu insanı etkilediği ön plana çıkarılır. *Zilli Zarife* ve *Ayak Bacak Fabrikası* eserlerinde özellikle bu hırssa sahip kişilere yer verildiği gözlemlenir.

Bu hırssın başka bir çeşidinin de kâr elde etme hırssı olduğu görülür. Bunun yine kapitalist sistemin bir sonucu olduğuna işaret edilir. Bu şekilde ne olursa olsun para kazanıp kar etme çabasında olan insanların olduğu belirtilir. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda buna yer verildiği dikkat çeker. Hem de bu durum eserde trajik bir şekilde ele alınır. Eserde patronun, ahlakı ve etik hiçbir değeri kârın üstünde tutmadığı fark edilir. Onun düşündüğü ve önemsedığı tek şeyin kâr etme olduğunun altı çizilir. Sanatçının elbette böyle bir kurgu ile okuyucu ve izleyiciye mesaj verme ve üzerine düşündürme tercihinde olduğu rahatlıkla anlaşılır.

Kişilerin bu hırssa kapanmalarını çok da yadırgamamak gerekir. Çünkü eserler değerlendirildiğinde sosyal hayattaki en önemli unsurun para olduğu öne çıkarılır. Eserlerde bir para düzeninin olduğu ifade edilir. Paraya dayalı bir sistemin etkili olduğuna işaret edilir. Rüşvet ve adam kayırma da bu durumun bir sonucudur.

İnsanların da mevcut düzende daha rahat yaşama arzusu ile para hırsına kapıldıkları dikkatlere sunulur.

Bir para düzeninin olduğunu ortaya koyan Türk oyun yazarları, bu mevzuda eleştiri yapmayı da ihmal etmezler. Bunun doğru bir anlayış olmadığına özellikle altını çizerler. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*; Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* ve Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* eserlerinde para düzenine karşı eleştirilere yer verdikleri fark edilir. Bu şekilde belirtilen düzenin yanlış olduğunun altını çizilip bu sistemden uzaklaşılması gerektiği işaret edilir.

F.E. MÜFETTİŞİ Bunlar yerinde fikirler. Başkaları gibi hataya düşmemişsiniz. Son zamanlarda bir iktisattır tutturulmuş. Neymiş, her şeyi iktisat kanunları idare edermiş. Saçma. Sorarım size, biz bunca imparatorlukları iktisat sayesinde mi kurduk? (Nafile Dünya, s. 77)

Nafile Dünya eserindeki bu ifade, iktisat sistemi konusunda bir sorgulama niteliğindedir.

4.3.2.3. Emek Sömürüsü

Oyun yazarları, kapitalist sistemden kaynaklı bazı sıkıntıların olduğunu eserlerinde ortaya koymuşlardır. Bunlardan biri de sömürü zihniyetidir. Özellikle güçlülerin, varlıkların kendisinden aşağı olanları kullanma gibi birtakım davranışlar içine girdikleri öne çıkarılır. Onların, maddi durumu iyi olmayan insanların emeklerinden yararlandıkları, bunun karşılığında ise haklarını vermedikleri belirtilir. Bu şekilde bir sömürü düzeninin olduğu ortaya konulur. Özellikle bazı eserlerde bu düzene dikkat çekilir. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Abdülcanbaz*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Savaş Oyunu*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Düğün ya da Davul* oyunlarında bu mevzunun ele alındığı görülür.

Eserlerde bu konuya iki yönden yaklaşıldığı fark edilir. Birincisi kişilerin sömürülmesidir. Özellikle bu konuda işçilerin ve köylülerin mağdur durumda olduğu öne çıkarılır. Patronların ve ağaların, insanları sömürmeye çalıştığına işaret edilir. Onların çalışanlarından azami performans beklediklerinin, bunun karşılığında da hak ettiklerinin aşağısında ücret verdiklerinin altı çizilir. Buradan hareketle oyunlarda emek sömürüsüne dikkat çekildiği görülür. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında bu hususa ağırlık verildiği görülür. Bu eserlerde genellikle çalışanların emeklerinin karşılığını alamadıklarına vurgu vardır.

Bu durumun ortadan kalkması için de eserlerde bazı noktalara işaret edildiği görülür. Örneğin *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunundaki işçilerin birlik olarak greve gidip iş bırakma eylemine başlaması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Öngören, bu şekilde seyirci ve okuyucunun konu hakkında düşünce üretmesine ve alternatifler ortaya koymasına yardımcı olur. Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün ya da Davul* oyununda da bu noktaya temas edildiği görülür. Eserde kişilerin, işçilerin ve çalışanların kendini ezdirmemesi gerektiğinin altı çizilir. Sömürmeye çalışan kimselere karşı, gereken mücadelenin verilmesi gerektiğinin vurgusu yapılır.

KÖSE: Sadece tartışmakla olmaz, bir çözüm yolu bulalım.

MEYDANCI Bu kadarı yeter bugün, sonu gelir biter bir gün.

KÖSE Birer birer çözümleyeceğiz.

ESE Davamızı özümleyeceğiz. Kısacası ezilmeyeceğiz. (Düğün ya da Davul, s.

39)

Bazı eserlerde de bu konuya daha farklı yönden yaklaşıldığı görülür. Sömürünün bu kez kişiler üzerinden halka yöneldiğine işaret edilir. Halkın, sömürü gerçekleştirenlerin hırslarına kurban gittiği belirtilir. *Ayak Bacak Fabrikası*'nda çıkarına düşkün bir sınıfın, vatan ve din kavramlarıyla halkı manevi yönden sömürdüklerine değinilir (Ulutaş, 2016, s. 553). Bunu yapan kişilerin amaçlarının sadece kendi menfaatlerini sağlama olduğuna dikkat çekilip halkı hiçbir şekilde düşünmediklerinin altı çizilir. Halkın zarar görmesi ve kötü etkilenmesi onlar için önemli değildir. Özellikle *Abdülcanbaz* oyununda bu husus açık bir şekilde ele alınmaktadır. Eserde Gözlüklü Sami'nin yaptıkları oldukça dikkat çekicidir. O, menfaati için her şeyi yapabilecek bir kişiliktir. Padişahın gölgesine sığınarak makamını kullanarak rüşvet alır, istediği işi istediği kişiye verir, her türlü işi yapar. Gözettiği halkın yararı değil kendi menfaatidir. Bu hususta en çok da kadınlardan yararlanmayı tercih eder.

KATİNA: Senin çiftliği insan harası haline getireceğiz.

GÖZLÜKLÜ: Yani inek yerine kadın mı besleyeceğiz. Bize ne faydası olacak bunun?

KATİNA: İneklerden nasıl istifade eder insanlar? Sütünden! ögle midir? Şimdi inek yerine koy kadınları, Cinci latiflerin etini saymaz izek, ne kaldı geriye Gözlüklü aşk adamı?

GÖZLÜKLÜ: Sütü kalır geriye!

KATENA: Hala uyur isin Sami? Kadınların zekazına hiç ulaşamaz isiniz! Kadın sütünü satazayık İstanbul'da, kilo ilen!

GÖZLÜKLÜ: Ne!?

KATİNA: Düşünesin, duvarlarda ilan olazak, şöyle yazacayız: Ey herifler, inek sütünü mü, yoksa esmer güzeli Elena'nın sütünü mü tercih ederiziz.?

GÖZLÜKLÜ: Bu ne akıldır, şaşkın kaldım. Aklım yattı bu işe. Peki onca kadını nereden bulacağız madam Katina Katarina?

KATİNA: Düşündüğün şeye bak Sami, Anadolu'dan satın alıp getirezeyik kadınları. Pek ucuza satılır orada kadınlar. Hepsi açtır.

GÖZLÜKLÜ: Boyumuzca sevaba gireceğiz desene..

KATİNA: Yalnız ortaklıkta bir kişi daha lazımdır. Kadınları Anadolu'dan toplayacak kişidir o. Sıkı durazın, o herif de hazirdir kafamda. Yengeç Mustafa'dır kendizi.

GÖZLÜKLÜ: Uuuyy.. Yengeç Mustafa mı? Belanın belasıdır; ben bile çekinirim.

KATİNA: Vre, Yengeç'ten korkarsın. Kendisi deli gibi aşıktır bana. Elime değse, say ki tereyağı; erir gider zavallî. Zen işi bana havale edesin!

GÖZLÜKLÜ: Tutar bu iş Katina, tereyağım. Sonra gelsin Vel gani para, ol dahi nefaisül nefis, aliyyülala!

KATİNA: Yalnız, bilesin ki, siz erkeklere çok mesai düşezektir!

GÖZLÜKLÜ: Biz bu vatan için nelere katlanmadık be Katina Katarinal!

(Abdülcanbaz, s. 58-59)

Eserde oyun kişisi Abdülcanbaz'ın bu amaçtaki kişilerle mücadelesini de unutmamak gerekir. Turhan Selçuk'un, eserinde bu duruma dikkat çekmeye çalıştığı görülür.

ABDÜLCANBAZ: Halkın yanındadır yerim. Onu sömürenlerin, sahtekâr takımının, ülkemin gelişmesini engelleyen ortaçağ kafalarının karşısındayım. Tam karşısında hem de. (Abdülcanbaz, s. 51)

Elbette bu husus sadece *Abdülcanbaz* oyununda öne çıkarılmamıştır. *Oyun Nasıl Oynanmalı*'da da bu duruma işaret edildiği görülür. Eserde, kişilerin emeklerinin yanında halkın da duygularının sömürüldüğü belirtilir. Eserde Kudret Bey gibi insanların, halkı sömürme niyetinde olduğuna değinilir. Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu* eserinde de yine halkın sömürülmesi söz konusudur. Sanatçıların bu konuyu eserlerine taşımalarının nedeni ise açıktır. Bunun sebebi halkın emeklerinin ve duygularının para ve güç odaklarınca sömürülmemesi gerektiğini vurgulamak içindir. Böylece toplum içinde yaşayan birçok insanın mağdur olmayacağı işaret edilir.

4.3.3. İnsan Hakları ve Özgürlük

4.3.3.1. Halkın Özgürlüğü

Bir milleti oluşturan insanların özgür bir şekilde hareket edebilmesini ve düşünebilmesini sanatçılar, oldukça önemserler. Onlara karşı herhangi bir baskı ve kısıtlayıcı unsurun olmaması gerektiği fikrindedirler. Eserlerden bu husus rahatlıkla anlaşılır. Oyunlardan başka bir çıkarımda daha bulunmak mümkündür. Oyun yazarları, halkın özgürlüğü konusunda bazı olumsuzluklar gözlemlemiş olacaklar ki eserlerinde bunlara yer vermişlerdir.

Oyunlarda bu mevzuda değinilen ilk husus, halkın baskı altında tutulmasıdır. Sanatçılar, bu şekilde bir tutumun olduğu yönetim tarzında, halkın özgürce bir hayat süremeyeceğine dikkat çekerler. O tarz yönetimlerde bazı kuralların ve otoritelerin dayattığı zorlamaların varlığı ortaya konulur. Bu yüzden o milleti oluşturan insanların, içlerinden geldiği gibi yaşayamadıkları belirtilir. Bu olumsuzluğa özellikle iki eserde değinilir. Turgut Özakman'ın yazdığı *Fehim Paşa Konağı* ve Sermet Çağan'ın kaleme aldığı *Ayak Bacak Fabrikası* oyunlarında bu konu sıklıkla ele alınır. İki eserde de dikkate çeken ise şudur. Halkın içinde bulunduğu durumun en temel nedeni otoriteye sahip kişilerin bunu devam ettirme arzularıdır. Örneğin Özakman'ın yazdığı *Fehim Paşa Konağı* adlı eserde bu durum rahatlıkla görülür. Oyunda Fehim Paşa'nın, geri planda da II. Abdülhamit'in, iktidarı elinde tutmak için böyle bir yönetim anlayışı sergilediklerine değinilir. Bu hususta Fehim Paşa'nın şu ifadeleri dikkate değerdir.

FEHİM PAŞA Ona göre, meşrutiyet gelirse halkın hiç bir derdi kalmazmış. Bak terese! Yahu, bu zavallı halka hürriyet verdin, ne yapar? Ne yapacak, ya davulcuya kapılır, ya zurnacıya.. İyisi mi, patlatırsın davulcunun davulunu, zurnacının zurnasını da kırarsın, olur biter. (Fehim Paşa Konağı, s. 92)

Bunu sağlama adına ilgili yönetimlerin benimsedikleri başka bir uygulama da dikkat çekicidir. O da yasakçı zihniyettir. Bu yasakçı zihniyetten dolayı halk, her istediğini gerçekleştiremez haldedir. İsteddiği zaman arzu ettiğini yapamaz. Yasakçılık, halkın hürriyetini engelleyen en önemli unsurlardandır. *Fehim Paşa Konağı* ve *Ayak Bacak Fabrikası* bu yönden de dikkat çeken eserlerdir.

Halkın özgürlüğünün kısıtlanması özelinde sanatçıların üzerinde çokça durduğu hadiseler vardır. Bu hususta sıkıyönetim ve darbe zamanlarının fazlasıyla

öne çıkarıldığı görülür. Genellikle birbirini takip eden bu iki mühim olay ile bir süre demokrasiye ara verildiği belirtilir. Oyunlarda ilgili olayların gerçekleştiği zaman dilimlerinde, halkın bazı haklarının elinden alındığına değinilir. İnsanların rahatça hareket edemediği, davranışları ve düşüncelerinin kısıtlanmaya çalışıldığı ifade edilir. Dolayısıyla bir süre insanların, sıkı bir idare tarzı içinde yaşamaya itildiğinden bahsedilir. Sıkıyönetim ve darbenin konu alındığı her eserde halka etkisine de muhakkak vurgu yapıldığı görülür. Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Ayıışığında Şamata* ve Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında bunu görmek mümkündür.

Tüm bunlar, halkın yaşamını olumsuz etkileyen, özgürlüğünü kısıtlayan sebeplerdir. Bunlara değinerek oyun yazarları, millet hürriyetine dikkat çekerler. Çünkü bunu önemser tavırdadırlar. Bu tavırlarını eserlerde de gözlemlemek mümkündür. Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* eserindeki ifadeleri, sanatçıların konuya yaklaşımları konusunda fikir vermektedir.

S. ŞEVKET:

....

Yalnız bir şey var ki o, yenilmez ve yıkılmaz,
Zelzele şöyle dursun, kıyamet kopsa yılmaz,
Meşale gibi yanan hürriyet ateşidir bu,
Meşrutiyet, adalet ve millet ateşidir bu!
.... (Sarıpınar 1914, s. 29)

Sanatçının millet özgürlüğüne bakış açısı oyundan alınan bu kesitten anlaşılmaktadır.

4.3.3.2. Bireyin İfade Özgürlüğü

Halkın özgürlüğünün yanında oyun yazarlarının kişilerin hürriyetine de önem verdikleri görülür. Özellikle bu hususta bazı noktaların öne çıkarıldığı gözlemlenir. Düşünce özgürlüğüne, bu açıdan oyunlarda fazlaca değinildiği fark edilir. Bazı oyunlarda insanların, görüşlerini özgürce ifade edemedikleri dikkat çeker. Özellikle alt gelir seviyesindeki insanlara yönelik böyle bir kısıtlamanın olduğunun altı çizilmeye çalışılır. Bahsedilen gelir seviyesindeki insanların, bu haklarını kullanmada bazı sıkıntılar yaşadığı, birtakım kısıtlamalara maruz kaldığı ön plana çıkarılır.

Bu konuya değinilmesinin başka bir amacı da farklı seslere ve fikirlere

tahammülsüzlüğü ortaya koymaktır. Bazı yönetim tarzlarının ve yöneticilerin, keskin sınırlara sahip olduğu belirtilir. Halktan da dayatılan yönetim şeklini ve anlayışını kabul etmesi beklenir. Bunun da toplumun daha iyiye gitmesini engelleyici rolünün olduğu hissettirilir.

Bazı sanatçıların düşünce özgürlüğü konusuna özellikle oyunlarında yer verdikleri görülür. Bu oyunlara *Nafile Dünya*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Ayak Bacak Fabrikası*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* örnek olarak verilebilir.

İlgili konunun kullanımında öne çıkan eser *Fehim Paşa Konağı*'dır. Oyunun bazı yerlerinde insanların kendi aralarında bile bazı kelimelere dikkat edip öyle konuştuklarına rastlanır. Yanlış anlaşılacak ifadelerin bazı olumsuzluklar doğuracağına işaret edilir. Bu da insanların rahatça, kendi görüş ve fikirlerini ifade edemediklerini ortaya koyar.

ARİF Kimlerin?

AZİZ «Allahsız hürriyetçilerin.»

(Pertev Beyle Rasim Baba fırlayıp Aziz'in ağzını kaparlar.)

PERTEV BEY Sus, sersem. Hürriyet diyor yahu.

RASİM BABA Deliye söverken kendi delirdi.

PERTEV BEY Duyan oldu mu?

RASİM BABA Olduysa...

PERTEV BEY ...Yandık.

ARİF Yahu, Pertev Amca, Rasim Baba, kim bunlar, bu şeyler, hürriyetçiler?

(Pertev Beyle Rasim Baba bu kez Aziz'i bırakıp Arif'e saldırırlar, ağzını kaparlar.)

PERTEV BEY Sus, salak.

RASİM BABA Sus, boğarım.

PERTEV BEY Yahu birinin ağzını tıkıyorsun..

RASİM BABA ... Öbürü patlıyor.

PERTEV BEY Bak Arif, şimdi seni bırakacağız ama hiç konuşmayacaksın, anladın mı? (Arif başını sallar.) Koyver. (*Fehim Paşa Konağı*, s. 83-84)

İfade özgürlüğü ile bağlantılı bir konuya daha eserlerde yer verildiği görülür. O da sürgün edilmedir. Oyunlarda farklı fikir ve görüşlerden dolayı, rıza olmadan bulunulan ortamdan başka bir yere gönderilme şeklindeki cezanın uygulandığı gözlemlenir. Otorite sahibi kişilerin, bu şekilde bir cezalandırma yoluna gittikleri dikkat çeker. Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun* ve *Resimli Osmanlı Tarihi*

eserlerinde sürgünün konu edildiği görülür.

Resimli Osmanlı Tarihi eserinde Özakman, sürgün hususuna kurgusunda yer verir. Şöyle ki, yenilikçiler olayların gidişatını bilen Vakıf'a, hadiselerin nasıl devam edeceğini sorarlar. O da yenilikçilerin hoşuna gitmeyecek bir söylemde bulunur. Bunun sonucunda da Mithat Paşa onu sürgünle cezalandırır.

MİTHAT PAŞA Söyle köftehor!

1,2. HÜRRİYETÇİ Söyle!

3. HÜRRİYETÇİ Be!

VAKIF Bir kaç yıl sonra, özür dilerim, öldürülüyorsunuz.

(Sessizlik)

MİTHAT PAŞA Anlaşıldı. Arkadaş, yarın Taif'e gidiyorsun!

VAKIF Ben?

MİTHAT PAŞA Evet, sen! Eğer dediklerin doğru çıkarsa, Taif'e geldiğim zaman görüşürüz. Senden af dilerim. Af dilediğim ilk insan olarak tarihe geçersin. Yarın seni evden alıp gemiye bindirirler. Haydi bakalım, şimdi doğru evine! Biz de sofraya. Beyler, bu akşam Sakız rakısı içeceğiz... (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 206)

Bir sonraki epizotun Vakıf'ın sürgün yeri olan Taif'te geçtiği görülür. Dolayısıyla Vakıf bir süre sürgün hayatı yaşar.

4.3.3.3. İnsanca Yaşam

Sanatçıların insanın özgürlüğü ile ilgili öne çıkardığı diğer bir husus da insanca yaşamadır. Bu konu ile her insanın özgürce ve insana yaraşır şekilde yaşamaya hakkı olduğunun altı çizilir. Oyunlarda hiçbir insanın, bazı güçlerin etkisi altında, onların istediği gibi uygun olmayan şartlarda yaşama mecburiyetinin olmadığı vurgulanır. Ancak bazı yönetimlerin, yöneticilerin ve söz sahibi kişilerin böyle bir niyet içine girdikleri belirtilir. Bunun sonucunda da halkın daha kötü koşullarda yaşaması durumunun belirdiği ortaya konulur.

Bu konunun *Ayak Bacak Fabrikası* gibi birkaç eserde daha dikkatlere sunulduğu görülür. Yoğun olarak ele alındığı diğer bir eser de *Abdülcanbaz*'dır. Turhan Selçuk'un *Abdülcanbaz* adlı oyununda insanca yaşamın özellikle altı çizilir. Oyunda özellikle *Abdülcanbaz*'ın çabaları oldukça önemlidir.

ABDÜLCANBAZ: Arkadaşlar artık ağalık, beylik, hizmetkârlık yok. Hepimiz insanız. Yalnız kendi çıkarlarımızı düşünmeyelim. Nöbetleşe iş yapacağız. Sırayla nöbet tutacağız, sırayla temizlik yapacağız, anlaşıldı mı? (*Abdülcanbaz*, s. 49)

4.3.3.4. Özgürlüğün Kısıtlanması

Oyunlarda özgürlük ile ilgili karşılaşılan bir diğer konu da hürriyetten yoksun bırakmadır. Özellikle kaba kuvvet kullanan insanların, bu davranışlara yöneldiği gözlemlenir. Onların bazen talimatla bazen kendi kararları ile bazı insanları bir yerde alıkoydukları dikkat çeker. O insanların, bulundukları yerden kurtulma şansları yok gibidir. Genellikle de şiddet görürler. Karşı tarafın isteklerini kabul edene dek bu şartlar sürer. İstediklerini alan zorba kişiler, onları belirli şartlarla serbest bırakırlar. Görüldüğü gibi mağdur kişiler, dayatılanları kabul edene kadar hürriyetlerinden alıkonulurlar.

Genellikle eserlerde bu davranışları zorba ve kabadayı diye nitelenen kişiler yapar. Örneğin *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda bunu Kudret Bey'in adamı Mecit yapar. Onun önce Sevil'in sevgilisi Tuğrul'u daha sonra da annesi Sabahat'i bu şekilde bazı şeylere razı ettiği görülür. Mecit'in belirtilen kişileri mahzene kapatıp işkence etmesi, eserde öne çıkarılan noktalardandır. Bu da ilgili konuya bir dikkat çekim olarak değerlendirilebilir.

Boş bir mahzen. Külçe haline getirilmiş Tuğrul'un üzerinde oturduğu bir sıra. Bir sandalyede Sabahat oturmaktadır. Mecit, bir ayrı sandalyede oturur. İki adam Tuğrul düşmesin diye tutmakta ve gerektiğinde Mecit'in emirlerini uygulamaktadırlar. Tuğrul, Mecit ve adamlarınca perişan bir hale getirilmiştir. Yüzü gözü, üstü başı kan içindedir. Akan kan, boynundan içeri kadar gitmiş ve donmuştur. Anlaşılan uzun bir süredir dayak yemektedir.

MECİT Kafanı kaldır ulan. (Adamlardan biri Tuğrul'un saçlarından tutup başını kaldırır) Tamam mı anlaştık mı? (*Oyun Nasıl Oynanmalı*, s. 207)

Randevu evlerinde ve pavyonlarda çalışan kadınların da benzer bir sorunla karşı karşıya olduğu eserlerde ortaya konulur. Özellikle bazı kadınların ilgili mekânlarda zorla çalıştırıldığı belirtilir. Çalıştıran kişiler, onlar üzerinden kazanç elde ederler. Oyunlar incelendiğinde bazı kadınların buralardan kurtulmak istedikleri ancak bunu yapamadıkları ifade edilir. Buna en güzel örnek *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserdir. 'Mine' adlı kadın, pavyondan ayrılmak ister ancak patronu ona izin vermek istemez. Hatta ona şiddet bile uygular. Onun hiçbir yere gidemeyeceğini belirtir. Yaşanan bu hadiseler Mine'nin zorla tutulduğunu ortaya koyan durumlardır.

4.3.4. Yönetim ve Politika

4.3.4.1. Yöneticilik

4.3.4.1.1. Makam Hırsı ve Çıkar Anlayışı

Bazı oyun kişilerinin eserlerde, makamlara karşı fazla istekli oldukları görülür. Onlar için çalıştıkları mevkiler oldukça önemlidir. Hiçbir şekilde bulundukları pozisyonlardan ayrılmak istemezler. Israrla devam etme eğilimindedirler. Görevlerini iyi veya kötü yapmaları kaygısı içinde değillerdir. Onlar için görevlerini sürdürmek her şeyden kıymetlidir.

Oyunlarda bu gibi insanların genellikle menfaat odaklı bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Bu oyun kişileri, kişisel menfaatlerini ön planda tutarlar. Öncelikli olarak düşündükleri kendileridir. Ortaya çıkan olay ve durumları, önce kendi menfaatleri çerçevesinde değerlendirirler.

Devlet kurumlarındaki görevler halk için yapılır. Oradaki görevlilerin öncelikli hedefinin halka hizmet olduğu aşîkârdır. Burada ilk düşünülmesi gereken halkın menfaatidir. Ancak eserler incelendiğinde, birçok oyun kişinin sadece kendi menfaatini düşündüğü, halkın menfaatini göz önünde bulundurmadığı dikkati çeker. Bununla oyun yazarların bir mesaj iletmek istedikleri açıktır. Sanatçılar, devlet görevlilerinden bazılarının görevlerini layıkıyla yapmamalarının nedenini halkı düşünmemelerine bağlamışlardır.

Makam hırsı ve çıkarıcılık gibi birbirinin neden sonucu sayılabilecek iki özelliğe sahip yöneticilere özellikle üç eserde rastlanılır. Turgut Özakman'ın yazdığı *Sarıpınar 1914*, *Bir Şehnaz Oyun* ve Haldun Taner'in kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı*'nda bulunduğu makamı terk etmeme adına her şeyi yapabilme potansiyelinde olan yönetici pozisyonunda insanların var olduğu görülür. Bu kişilerin görevlerini yaparlarken önceliklerinin halk değil de kendi menfaatleri olduğu öne çıkarılır.

TAHRİRAT K.: Hakk-ı âliniz var. Fakat kaymakam yaralı değilmiş efendim.

MUTASARRIF: Ya?

TAHRİRAT K.: Olay gecesi sarhoşmuş.

MUTASARRIF: Yahu, siz beni Fizan'a mı sürdüreceksiniz?

TAHRİRAT K.: Bulgar kızı Naciye adındaki, affedersiniz, bir aşîftevi affedersiniz yarı çıplak oynatırlarken..

MUTASARRIF: Dur, sus! Allah cezanı versin! Kalfaa! at Sen bana kolonyalı

su getir, bayılmak üzereyim. Şimdi Vali, bu rezaletten de beni mesul tutar. Haydi ben gafil avlandım, ya gazeteler, ya şairler, ya hamiyet yarışına çıkanlar? Arabayı hazırlat, bir manga da jandarma ayırsınlar. Öleceksem bari vazife başında öleyim. Gidelim şu lanet yere de, ne olup bittiğini anlayalım. Doktor Nikolaki Efendi'yi de uyandırın, o da gelsin,, oralarda belki ihtiyacım olur. Kalfaa, hırkamı getir, üşümeye başladım. Ben şimdi Valiye, zelzele olmadığını nasıl bildiririm? Bu sefer mutlaka başımı yer. Demek kadın oynatıyorlarmış ha? Vay münasebetsiz herifler. (Sarıpınar 1914, s. 35)

Bazı yöneticilerin oyunlarda menfaatlerini farklı şekillerde de sağlamaya çalıştığı görülür. Onların bazı durumlarda görevlerini kötüye kullandıkları dikkat çeker. O kişilerin menfaat ve çıkarları doğrultusunda hareket ettikleri öne çıkarılırken yaptıklarının görevleri ile uyuşmadığı hissettirilir. Makamların çıkarlara alet edildiği görülür. Bu nedenle, bahsedilen yöneticilerin, başka kişilere karşı olumsuz bazı tavır ve davranışlar içine girdikleri gözlemlenir. Zorlama ve tehdit, burada önde gelen davranışlardır. Oyunlarda bahsedilen anlayıştaki yöneticilerin, bu şekilde makamlarının gücünü kendi çıkarları doğrultusunda kullandıkları öne çıkarılır. Bu duruma en güzel örnek *Abdülcanbaz* oyunundaki Gözlüklü Sami'dir. Dâhiliye Nazırı olan bu kişinin oyunda olumsuz bazı işler içine girdiği görülür. Bunun yanında kendi gibi düşünmeyen veya itiraz edenlere karşı da makamını kullanarak tehditkâr bir dil kullandığı dikkatlere sunulur.

4.3.4.1.2. Liyakatsizlik

Eserlerde devlet kurumlarını yönetenlerle ilgili bir diğer öne çıkarılan husus da liyakattir. Oyunlarda bunun bir sorun olduğu hissettirilmeye çalışılır. Bundan dolayıdır ki kurgusal bazı özelliklerle birçok yöneticinin liyakatli olmadığının altı çizilir. Onların çalıştığı kurumlara bir şekilde geldiği ancak iyi bir yönetim göstermedikleri vurgulanır. Özellikle görev ve sorumluluklarının gereklerini yerine getiremediklerinin altı çizilir. Sadece zor ve karmaşık olaylar da değil basit hadiselerde bile durumu yönetemeyip doğru karar alamadıklarına işaret edilir.

Oyun yazarlarının eserlerinde bu tarz yöneticilere yer vermelerinin amacını tahmin etmek zor değildir. Sanatçılar, bu şekilde kurguladıkları oyun kişileri ile ülkenin hali arasında bağlantı kurulmasını istemektedirler. Bu tarz yöneticilerin, kötü yönetim göstermelerinden dolayı ülkenin durumunun iyi olmadığı ortaya konulmaya çalışılır. Özellikle dört eserde bu konuya vurgu yapıldığı dikkat çeker. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Kadınlık Bizde Kalsın, Sarıpınar 1914 ve Nafile Dünya*

eserlerinde bu şekilde kurgulanmış oyun kişileri vardır.

VALİ Bu densiz, beyinsiz heriflerin idaresizliği yüzünden, adi bir zabıta olayı, milletlerarası bir mesele oldu çıktı yahu. Zelzele melzele yok! Kartaloz herifler, eşraftan Ömer'in evinde alem yapmak istemişler. Tanırım çapkını. Zaten bana işin içyüzünü yazan da o. Kafayı bulunca içlerinden biri kadına tecavüze yeltenmiş. Sille tokat birbirlerine girmişler. Mesele bu. Şimdi Dâhiliye Müsteşarı ne diyor şifresinde? Büyük devletlerden yardım gelmeye başladı, durum hassas, aman idare et! Söyle birader, seni benim yerimde olsan, ne yaparsın? (Sarıpınar 1914, s. 44-45)

Özakman'ın *Sarıpınar 1914* oyununda bazı kamu idarecilerinin işini iyi yapmadığı, bunun da daha büyük sorunlara yol açtığı ortaya konmaktadır.

4.3.4.2. Politika ve Politikacılar

4.3.4.2.1. Politikacıların Tutumu

Oyun kişileri yönünden eserler incelendiğinde, önemli tiplerden birisinin de politikacılar olduğu görülür. Ancak onların ele alınma biçimlerine dikkat edildiğinde genellikle olumsuz kişilik özellikleri ile kullanıldıkları fark edilir. Politikacılar, eserlerde halktan yana olmayıp ağırlıklı olarak kendi menfaatlerini ve siyasi geleceklerini düşünür konumdadırlar. Bu şekilde davranan siyasi hareketlerin ve siyasetçilerin ilk hedefinin halkın yararı olmadığı vurgulanmaya çalışılır. Bu durum çeşitli kurgu özellikleri ile okuyucuya ve seyirciye hissettirilmeye gayret edilir.

Politikacıların özellikleri konusunda ilk olarak üzerinde durulan husus, halkı unutmalarıdır. Belirtilen husus politikacılara açık bir eleştiri niteliğindedir. Bu çerçevede özellikle onların sadece seçim zamanlarında halkı hatırladıkları ön plana çıkarılır. Eserlerde yer yer seçim zamanında halkla ilgilenip onların yanında gibi görünen siyasilerin daha sonra ortadan kaybolduklarına değinilir. Bu da siyasetçilerin, halkla sadece menfaat ilişkisi geliştirdikleri sonucunu ortaya çıkarır. Bu durumu ele alan sanatçıların kastettiği noktalardan biri budur. Bahsedilen konunun hangi eserlerde kullanıldığına bakıldığında ise özellikle iki oyunun öne çıktığı görülür. Haldun Taner'in kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında siyasilerin bu yönüne fazlaca dikkat çekilir.

ALİ (Yer gösterir) Buyurun

POLİTİKACI Estağfurullah siz buyurun

ALİ Oturun rica ederim

POLİTİKACI İstirham ederim.

ALİ: (Sert) Otur ulan!

POLİTİKACI Hay hay (Hemen oturur.)

ALİ Genel seçimler geldi kapıya dayandı.

POLİTİKACI Ha sahi tamamen unutmuştum.

ALİ Sen şimdi bizden oy istersin

POLİTİKACI Aman canım oyun lafını eden kim? Düşündüğünüz seye bakın hele. Ben bugün sırf hatırlamak için....

ALİ Siz hatırı dört yıldan dört yıla sorarsınız ne hikmetse. Sen şimdi bizden oy istersin.

POLİTİKACI Teessüf ederim, biz vatan için...

ALİ Malum. Sen şimdi bizden oy istersin...

POLİTİKACI İsterim be. Ne olacak yani! ("Kızdırıyorsunuz insanı" gibi, suni bir alınganlık gösterir.) (Keşanlı Ali Destanı, s. 64)

Halkı unutmalarının sebebi de aslında onları yeterince önemsememelerindendir. Sanatçıların kurgularında sadece seçim zamanlarında ortada görünüp bir sonraki seçim zamanına kadar gözükmemelerini ifade etmeleri bu açıdan değerlendirilebilir. Eserlerde onlar için halkın durumunun, yaşadığı sorunların önemli olmadığı ortaya konulur. Hatta verdikleri sözlerin bile öneminin olmadığı belirtilir. Öyle ki kendilerinin seçim süresince halka verdikleri sözleri bile yerine getirmedikleri görülür. Bu durumun en açık örneği *Keşanlı Ali Destanı*'nda gözlenir. Politikacı adlı oyun kişisi, Sinekli halkına verdiği bazı sözlerini yerine getirmemiştir.

ALİ Sinekli halkı size oy verir ama mukabilinde bir hizmet bekler

POLİTİKACI (Maskesini tamamen atmıştır.) Yıkırma takririni geri aldırık ya...

ALİ Yo. Öyle olmadı o iş. Önümüz seçim diye geri aldınız. Geç şimdi onu bir kalem. Bize daha kuvvetli bir ispat gerekiyor (Sigarasının külünü silkelere, Nuri tabla tutar.)

POLİTİKACI Nasıl ispat? Elimizde olan bir şeyse...

ALİ: Şu kertenkele yuvasında kendimiz açtık yolumuzu, kendimiz çattık damımızı. Sizden bir şey istedik mi? Şimdi konfor istiyoruz baba. (Keşanlı Ali Destanı, s. 64)

Ayrıca onların, gecekondulu mahallesindeki insanların yaşadığı sorunları, zorbalarla mücadelelerini bildiği ve oy olarak karşılığını aldığı halde harekete geçmemeleri, siyasilerin halkı pek önemsemediklerini ortaya koyar.

Değinilen iki husus olan önemsememe ve unutma, siyasilerin halkla ilişkilerinde bir noktayı ortaya koyar. O da halktan uzak olma çabalarıdır. Halkın içinde olmama da onların içine girememesi sonucunu doğurmaktadır. Elbette ki bunun

da bazı sonuçları vardır. Özellikle halkın yaşadığı sorunları bilmeme, onların önemsediklerini kavrayamama gibi halk ile siyasetçi arasında bazı olumsuz durumlar ortaya çıkarır. Sanatçılar, iki taraf arasında böyle durumların mevcut olduğunu düşünüyor olacaklar ki, bazı eserlerinde bu konuya yer yer değinirler. *Keşanlı Ali Destanı*'daki Politikacı oyun kişinin, halkın daha ne gibi sorunlarla mücadele ettiğini bilmemesi, siyasetçilerin halktan kopuk olduğuna dair bir kurgu özelliğidir.

Oyunlarda belirtilen ve altı çizilen başka bir konu da halkın uyutulmasıdır. Basit olay ve gündemlerle insanların dikkatinin başka yönler çekildiği belirtilir. Bu sayede de ülkenin asıl sorunlarının ve siyasetçilerin yaptıklarının sorgulanmasının önüne geçilmeye çalışıldığı ortaya konulur. Özellikle *Eşeğin Gölgesi* oyununda buna dikkat çekilir. Oyunda küçük bir gölge tartışması, bütün ülkenin gündemi haline gelir. Olay, çeşitli kişi, kurum ve odaklarca köpürtülerek büyük bir mesele haline dönüşür. Olayın büyütülmesi ile halkın uyutulması sağlanır (Bayrak, 2012, s. 27). Böylece halkın dikkati, bu küçük hadiseye yöneldiğinden, insanlar ülke sorunlarını sorgulama içine girmezler. Haldun Taner, halkın uyutulduğuna onların da uyuduğuna daha çok dikkat çekme adına oyuna, ninni benzeri ifadeler yerleştirmiştir.

E-e-e-e

E-e-e-e

Uyusun millet ninni

Büyüsün millet ninni. (Eşeğin Gölgesi, s. 65)

Siyasilerle ilgili eserlerde belirtilen başka bir olumsuzluk ise rant mevzudur. Bazı insanların siyasete, halka hizmet için değil de kendine çeşitli kazanımlar elde etme amacıyla girdiklerinin iması vardır. Onların, menfaatleri doğrultusunda hareket edip siyasal rantlar elde etme gayretinde olduklarına değinilir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda bu husus açık bir şekilde belirtilir. Oyunda ilgili oyun kişisi Efruz'un siyaseti kendine bir rant alanı oluşturma yeri olarak kullanma niyetinin olduğu görülür. Sezinlenildiği üzere, onun siyasete atılma fikrinin altında halka hizmet yoktur. Onun bütün amacı politikadan hareketle kendine menfaat sağlamadır. Haldun Taner'in eserinde böyle bir kurguya yer vermesinin sebebi de bu rant ve nemalanma düşüncesini kırma amaçlıdır. Sanatçı, bu kullanımıyla bahsedilen durumun ortadan kalkması gerektiğini ortaya koyar.

AP Milletvekili

Firuz'un oğlu Efruz

VİCDANİ Demek artık yurduna Meclis'te hizmet edeceksin. Bravo

EFRUZ Hayır Vıcdanı. Hakkımda on iki icra, dokuz haciz, iki tevkif kararı vardı, şirketin hesaplarında. Sırf dokunmasınlar diye mebus oldum.

VİCDANİ: Nasıl dokunmasınlar?

EFRUZ Teşrii dokunulmazlık canım Takibattan kurtulmak için. Bütün davalar düştü şimdi. Hiç değilse dört yıl için

VİCDANİ Bak ben bunu hiç düşünmemiştim. Peki şirket ne olacak?

EFRUZ Sureta müdür değiştirip işine devam edecek Hem şimdi montaj sanayiine de el atacağız. (Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım, s. 86)

Siyasilerle ilgili ortaya konan başka bir husus da hep aynı kişilerin görev almasıdır. Oyunlarda hem siyasi partilerde hem de milletvekilliği gibi görevlerde genellikle aynı kişilerin görev aldığına işaret edilir. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı* eserinde Politikacı oyun kişisi, bu durumu direkt olarak ifade eder. Bununla aslında sanatçı, kendi görüşünü de ortaya koyar. Adeta arada danışıklı dövüşün olduğuna gönderme yapılarak aynı kişilerin siyasi görevlere gelmesine dikkat çekilmekte olup bunun demokrasiye uygun olmadığına işaret edilir.

4.3.4.2.2. Partiler ve Kutuplaşma

Oyunlarda siyasi parti ve liderlerinin bir niteliği özellikle öne çıkarılır. O da halkın kutuplaşmasına sebep olmalarıdır. Onların verdikleri kararlarla, toplumu gerdikleri ön plana çıkarılan bir durumdur. Özellikle kendi gibi düşünenleri harekete geçirip karşıt görüşleri alt etme adına ortamı gerici bazı ifadeler kullanmalarına eserlerde kurgu özelliği olarak karşılaşılr. Sanatçıların, rahatsızlıklarını böyle dile getirmek istedikleri rahatlıkla anlaşılır. Bu duruma *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında yer yer rastlanılır.

Özellikle *Eşeğin Gölgesi* oyununda Haldun Taner, bu durumu ortaya koyar. Eserde iki siyasi parti 'Eşekçi' ve 'Gölgeci' diye ayrılır. Onlar, hem kendilerini savunurlar hem de karşı tarafın görüşlerini çürütmeye çalışırlar. Ancak karşı tarafın görüşlerini çürütmeye çalışırken tahrik edici ve ortamı gerici ifadeleri de kullanmaktan kaçınmadıkları görülür. Böylece aslında basit bir mevzunun tüm ülkeyi ilgilendiren bir konu haline gelmesine sebep olunur. Ülkedeki insanlar adeta 'Eşekçi' veya 'Gölgeci' diye iki kutba ayrılır.

TATTARA. Sevgili arkadaşlar. Değerli vatandaşlar. Pek muhterem seçmenler Bugünkü fırka yüksek idare kurulunun kararını sizlere iletmekle şeref duyuyum. Bugünden itibaren fırkamızın Sohbeti adı Gölgeciler Fırkası olarak değerlendirilmiştir.

Bir eli halkın nabzında, öbür eli halkın cebinde, gözü seçim sandığında. Daima en iyinin, en doğrunun, en gerçeğin yolunda yürüyen fırkamız seçimlere yeni adı, yeni programı ile kan değiştirmiş, büyük bir zindelik içinde girmektedir.

KORO Yaşasın Gölgeciler!

KORO Kahrolsun Eşekçiler!

(Bir üye fırka tabelasını yeniler.)

(Bir alan)

TİTTARA: Muhterem seçmenler, aziz yurttaşlarım. Son günlerde karşı tarafın eşek gölge davasından faydalanıp yıpranan, iler tutar tarafı kalmayan prestijlerini bu yoldan tazeleme çabaları sonuç vermeyecektir. Her hareketleri, her yeni taktikleri bizim tarafımızdan aynı şekilde mukabele görecektir.

KORO: Yaşasın Eşekçiler!

KORO. Gölgecilere ölüm! (Eşeğin Gölgesi, s. 68)

Anlaşılabacağı üzere Abdalya ülkesindeki insanlar Tattara ve Tittara'nın öncülük ettiği fırkalara yönelirler, toplantılarına katılırlar. Fırka liderleri destekçilerini motive durumda tutmak için ateşli konuşmalar yaparlar.

4.3.4.2.3. Seçim

Seçimlerin ülke yönetimi açısından önem arz ettiği açıktır. Ülkeyi yönetenler seçimler ile iş başına gelirler. Doğru kişilerin tercih edilmesi ile ülke, daha iyi yönetilirken yanlış kişilerin tercihinde ise ülke yönetiminde bazı sorunların ortaya çıkacağı bir gerçektir. Sanatçılardan bazılarının buradan hareketle, çeşitli eserlerinde seçime vurgu yaptıkları görülür. Seçimlerin ülke yönetimi açısından önemi seyirciye ve okuyucuya hissettirmeye çalışılır. Özellikle halkın çok iyi karar vermesi gerektiğine işaret edilir. Ülkenin iyi veya kötü yönde ilerlemesini sağlayanın seçimler olduğuna vurgu yapılır. Bunun yanında demokrasi açısından da seçimlerin önemli bir hadise olduğunun altı çizilir. Bu sırada hangi eserlerde seçime yer verildiği belirtilmelidir. Özellikle kurgu içinde ağırlıklı şekilde seçime yer verilmesi bakımından *Keşanlı Ali Destanı*'nın öne çıktığı gözlemlenir. Ayrıca bu eserin dışında *Düğün ya da Davul* oyununda da bu mevzuya değinildiği görülür.

İki oyun da incelendiğinde bir nokta dikkat çeker. Sanatçıların, halkın doğru seçimler yapmadıklarına yönelik bazı ifadelerle yer verdikleri fark edilir. Bu durum özellikle *Düğün ya da Davul* oyununda açık bir şekilde ifade edilir. Zeybek, oyununda anlatıcı rolündeki 'Meydancı' oyun kişisi ile Türk milletinin seçimlerde pek doğru kararlar veremediklerine yönelik sözler söyler. Bu da sanatçının, halkın

kararlarından pek memnun olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca Zeybek'in ülke olarak içinde bulunulan sıkıntılı durumun sebebini, doğru seçimler yapılmamasına bağlaması çıkarımlanan diğer bir husustur.

MEYDANCI (Davul) Başımıza inerken bu değnek, yok öyle kolay kolay gülmek eğlenmek. Yanıldılar şaşılar beni bu düğüne meydancı seçtiler.

GABIŞ Zaten bu milletin hayatta öğrenemediği tek şey seçmektir. (Düğün ya da Davul, s. 6)

Keşanlı Ali Destanı'nda da bu durumun uygulamalı hali görülür. Sinekli halkının seçimdeki tercihi dikkate değerdir. Keşanlı Ali'nin katillikle suçlanması bile seçilmesini engelleyememiştir. Ancak bu durum, daha sonra bazı sorunlar doğurur. Liyakatli olmadığı için de onun bazen demokrasi ve insan haklarına uymayan davranışlar içine girdiği görülür. Ayrıca işlerin kaba kuvvet ve demokrasi dışı yöntemlerle çözülmeye çalışılması, ortaya çıkan başka olumsuzluklardır. Taner, böyle bir kurgu ile seçim konusunda seyirci ve okuyucuya bazı mesajlar verme niyetindedir.

4.3.4.2.4. Darbe

Epik oyunların bazılarında dikkat çekilen konuların başında darbeler gelir. Sanatçılar, demokrasinin askıya alındığı bu hadiselerle eserlerinde özellikle yer vermişlerdir. Darbeler ile ülkenin anti demokratik bir hale geldiğine işaret ederler. Askeri rejimin, halkın iradesini baltaladığı belirtilir. Demokrasinin ve siyasetin ortadan kalktığı ifade edilir. Siyasi yasaklarla insanların seçilme hakkının engellenmeye çalışıldığı aktarılır. Oyun yazarlarının bu hususlarla altını çizdikleri en önemli nokta, darbeler ile demokrasinin ortadan kalkmasıdır. İnsanların hür iradeleri ile seçtikleri siyasi anlayış ve kişilere yasaklar konulması bu doğrultuda öne çıkarılan hususlardandır.

Darbelerin konu edildiği bölümlerde, ülke şartlarında bazı olumsuzlukların olduğuna, toplumsal hayatta birtakım karışıklıkların ortaya çıktığına değinilir. Bu zaman dilimleri olayların, protestoların ve karmaşanın arttığı dönemler olarak gösterilir. Toplumun ve insanların buhran geçirdiği dönemler olarak ifade edilir bu dönemler. Dolayısıyla toplumsal sıkıntıların çokça görüldüğü bu karmaşık dönemler, toplumsal sorunlara eğilen yazarlar için eşsiz konular olmuştur.

Türk oyun yazarları ülkemizdeki darbe dönemlerini çokça konu edinirler.

Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da, Turgut Özakman, *Resimli Osmanlı Tarihi*'nde ve Vasıf Öngören de *Zengin Mutfağı* oyununda özellikle darbelere yer vermiştir. *Keşanlı Ali Destanı*'nda ve *Resimli Osmanlı Tarihi*'nde 1960 darbesi söz konusu edilirken *Zengin Mutfağı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da ise 1971 muhtırası dönemi konu alınır.

MAHMURE Susun ayol susun! (Radyonun başına geçer)

ORHAN Ordu gece yarısı yönetime el koydu, baba. Meclis fesih edildi. Neler oluyor neler.

VAKIF Anlamadım!

SPIKER Milli Birlik Komitesinin 13 numaralı bildirisi yeni anayasanın hazırlanması vazifesi, sayın Rektör Sıddık Sami Onar'ın başkanlığındaki profesörlerden mürekkep yüksek bir ilim ve hukuk heyetine tevdi edilmiştir. Orgeneral Cemal Gürsel (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 218)

Resimli Osmanlı Tarihi bir yönüyle farklı bir özelliğe sahiptir. Bu eserde iki ayrı zaman dilimi vardır. Birincisi 1960'lı yılların darbe dönemi, ikincisi ise Abdülaziz'in tahttan indirilmeye çalışıldığı yerine de II. Abdülhamit'in geçtiği dönemdir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının böyle bir kurgu ile ifade etmek istediği önemli bir husus vardır. O da zaman değişse de bazı dönemlerde ülkemizde darbelerin görüldüğüdür. Bu olumsuz hadisenin dönem dönem geçmişte tekrarlandığının altı çizilip artık buna izin verilmemesi gerektiğinin vurgusu yapılır.

İfade edilen eserlerin dışında iki eserde daha darbelere yer verilir ancak konuları Türkiye Cumhuriyeti döneminden değildir. O eserleri yazan sanatçılar, darbenin olumsuz yönlerini, başka zaman dilimlerinden yola çıkarak anlatmayı yeğlemişlerdir. Örneğin *Fehim Paşa Konağı* eserinde Turgut Özakman, II. Abdülhamit dönemini anlatır. Ancak *Resimli Osmanlı Tarihi* eserinde olduğu gibi kurgu olarak Türkiye Cumhuriyeti ile ilişkilendirmez. Bir diğer eser de *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Bu eserde bilinmedik bir ülke vardır. Otoriteye karşı çıkılıp yönetimin değişmesi kurgusu oyunda göze çarpar.

HOPARLÖR Dikkat! Dikkat! Vatandaşlar! Ülkenin yönetimi bu geceden itibaren demokratik nizamı sağlayacak ellere geçmiştir. Vatandaşların radyolarının başından ayrılmayarak, gelişmeleri izlemelerini rica ederiz. Şimdi geçici hükümet başkanının millete hitabesini dinleyeceksiniz.

(1. Vatandaş doğrulur. Çöp tenekesinin çıkardığı değneğini alır yere dayar, bir ayağını da azametli bir ifade ile Şef'in göğsüne koyar. Bu sahnenin devamınca fonda marşlar çalacaktır.) (Ayak Bacak Fabrikası, s. 64)

Sermet Çağan'ın burada darbeyi çağrıştırmaya çalıştığı ve bazı mesajlar verme peşinde olduğu hissedilir.

4.3.5. Toplumsal Yaşam ve Güvenlik

4.3.5.1. Şiddet İçeren Unsurlar

Şiddete başvurma, sanatçıların en çok ele aldığı konuların başında gelir. Toplumu gözlemleyen oyun yazarları, eserlerinde ilgili konuya çokça yer vermişlerdir. Hatta şiddet konusu öyle fazla ele alınmıştır ki olmadığı eser çok azdır. Çoğu oyunda toplumsal düzeni bozucu davranışlara ve şiddete başvurmayla rastlanır. Buna birkaç eserden örnek vermek yarar sağlayacaktır.

Asiye Nasıl Kurtulur oyununda kadına şiddetin yanında, sorunları şiddetle çözmeye çalışan erkek davranışları da gözlemlenir. Örneğin Asiye'ye musallat olan 'Müşteri' adında bir kişi vardır. Asiye'nin annesi Zehra, bu kişiden kurtulmak için 'Dost' adındaki kişiyle anlaşır. Bu kişi, o Müşteri adındaki kişiye şiddet uygulayarak bir daha Asiye'yi rahatsız etmesini engeller.

DOST Çabuk parayı çık, sonra da defol buradan. Kapının önünden bile geçmeyeceksin! (Sert) Çabuk lan, çık parayı...

MÜŞTERİ Borcum falan yok benim.

DOST (Bıçağı baldırına hafifçe batırır) Deli olma lan, çık parayı!

MÜŞTERİ (Acıyla bağırır) Dur, ne yapıyorsun be?

DOST Çabuk. (Birden adamın cebinden cüzdanını çekip alır) Konuşma! (İçerdeki paralardan üç tane yüz liralık alır) Elli lira ver moruk.

ZEHRA (Koynundan para çıkartır) Al aslanım..

DOST (Elli lirayı cüzdana koyup adama verir) Haydi bakalım delikanlı. Hemen toz ol buralardan. Bir daha ya Allah korusun seni... Senin o güvendiğin adamların var ya, git o adamlara, Kara Mustafa karıştırmış bu işe de. Onlar sana ne yapacağını söylerler. (Yakasından tutup kaldırır) Haydi!..

(Müşteri bir eliyle bacağını tutar) (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 124)

Keşanlı Ali Destanı oyununda da şiddete başvurulduğu görülür. Oyunun son kısmında Manyak Cafer, Keşanlı Ali ile kozlarını paylaşmak ister. Evinin önüne gidip onu tahrik eder. En sonunda Ali, dışarı çıkar ve boğuşmaya başlarlar. Kısa bir boğuşmanın ardından da bir tabanca sesi duyulur.

Daha önce ifade edildiği gibi bu eserlerin yanında birçok oyunda bazı insanların problemlerini bu şekilde halletme yoluna gittikleri görülür. Sanatçılar

böylece toplumun içinde iletişimin fazla denenmediğinin hemen şiddete başvurulduğunun mesajını vermektelerdir.

Şiddetin bazı zamanlarda daha da ileri gittiği, yaralama ve cinayete kadar uzandığı görülür. Kimi insanların problemlerini bu şekilde çözme yaklaşımında olduğu gözlemlenir. Bazı oyunlarda yaralamaların bazılarında ise cinayetlerin bu sebepten ötürü ortaya çıktığına rastlanılır.

Fehim Paşa Konağı ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında şiddetin sonunda yaralamanın gerçekleştiği gözlemlenir. Tartışma taraflarının bu şekilde karşı tarafa fiziki olarak zarar verme davranışı içine girdiği dikkat çeker.

Başta *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Nafile Dünya*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Zengin Mutfağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* olmak üzere birçok oyunda şiddetin cinayetle sona erdiği görülür. Eserler dikkatle incelendiğinde genellikle bu cinayetlerin bir menfaat veya olumsuz görülen durumu sonlandırma amaçlı işlendiği gözlemlenir.

Nafile Dünya eserinde Komiser Ramazan'ın oyunun sonunda cinayete kurban gittiği dikkat çeker. Kaçakçılık yapan kişilerden birinin, Ramazan'ı bıçaklayarak öldürdüğü görülür. Bu kişinin komiserin kaçakçılığı önlemek için yaptıklarından bunalmasının sonucu cinayeti işlediği dikkatlere sunulur.

Resimli Osmanlı Tarihi eserinde de cinayetle sonuçlanan bazı olayların olduğu görülür. Bunlardan biri de hürriyeti savunan en önemli kişilerden olan Hüseyin Avni Paşa olayıdır. Eserde Çerkez Hasan Bey'in onu vurarak öldürdüğü ifade edilir. Bu cinayetin sebebi olarak da karşıt ideolojik görüşler gösterilir.

Oyunlarda şiddet içeren bir diğer davranış olarak da tehdit görülür. Kendisini güçlü gören kişilerin, bazı insanlara zorla bir şeyi yaptırmak ya da kabul ettirmek amaçlı bu davranışa yöneldikleri gözlemlenir. Bu yaklaşımdaki kişiler tehditle zoraki bir şekilde istediklerinin gerçekleşmesini beklerler. Bu da yine birçok eserde ele alınmıştır. *Abdülcanbaz*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserlerde bu davranışa rastlanır.

Oyun Nasıl Oynanmalı eserinde tehdide başvurulduğu açık bir şekilde görülür. Anne Sabahat, kızı Sevil'in başka şekilde kariyerine devam etmesini ister ancak Kudret Bey buna müsaade etmez. Sabahat işin içine basını sokunca Mecit devreye girer. Ona hem şiddet uygular hem de tehditte bulunur. Bunun üzerine

kurgudan anlaşıldığı kadarıyla kadın, bir daha kızına yaklaşamaz.

MECİT İyi. Bundan sonra ağzını açarsan bu iş biter, seni temizlerim tamam mı?

SABAHAT Açmam Mecit.

MECİT Aferin, göreceğiz. Sana ne yapacağını nasıl davranacağını ben söyleyeceğim. Dediklerim yapıldı mı, bu evde oturursun. Kiran ödenir. Biraz da cep harçlığı bile var. Anlaşıldı mı?

SABAHAT Anlaşıldı.

MECİT Oldu kocakarı. Biz gidiyoruz. Her şeyi aklında tut. Sen olmasan da dünya yürür, unutma. Hadi bakalım. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 230)

Fehim Paşa Konağı'nda da tehdide tıpkı *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserindeki gibi birilerinin adamı konumundaki kabadayılardan başvurduğu görülür. Özakman'ın bir diğer eserinde de yine kabadayı rolündeki kişilerin tehditkâr bir dil kullandıkları dikkat çeker.

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep eserinde de aynı davranış biçimine rastlanır. Ancak bu eserdeki tehdidin, fiziki şiddet şeklinde değil de bir şeylerden mahrum etme biçiminde olduğu görülür. Ömer Ağa, kızı Suna'ya evleneceği kişi konusunda kızınca onu, mirasından mahrum ederek cezalandıracağını belirtir.

Oyunlarda ele alınan başka bir şiddet hali de şantajdır. Bu yolla bazı insanların zor kullanarak bir şeyler elde etmeye çalıştığı görülür. Bu şekilde karşı tarafın mecbur bırakılmaya çalışıldığı açıktır. Özellikle parasal yönden veya kaba kuvvet açısından güçlü kişilerin, bu davranışa yöneldiği gözlemlenir. Oyunlar incelediğinde iki eserde bu mevzunun konu edildiği görülür. *Zilli Zarife* ve *Ayıışığında Şamata* oyunlarında şantaj niteliğinde söz ve davranışlara rastlanır. Dikkat edileceği üzere iki eser de Haldun Taner'e aittir.

Şiddetin ön planda olduğu bir diğer davranış da haraçtır. Oyunlarda bazı kimselerin, zayıf gördükleri kişilerden zorla para aldıkları dikkat çeker. Bu hadisede kesinlikle karşı tarafın rızası yoktur ancak can ve mal güvenliğinden dolayı istenileni vermek zorunda hisseder kendini mağdur kişi. Bu şekilde haraç kesen kişiler, haksız kazanç elde etmiş olurlar. Eserler incelendiğinde bu davranışı genellikle kaba kuvveti önde tutan kişilerin yaptıkları görülür. *Fehim Paşa Konağı* ve *Keşanlı Ali Destanı* oyunlarında benzer durumlara yer verildiği gözlemlenir.

Fehim Paşa Konağı eserinde bu konunun dikkat çekici şekilde ele alındığı görülür. Oyunda Düztaban Osman adındaki kabadayı, haraç derdindedir. Çeşitli aralıklarla kahvehaneye gelip haraç ister. Eski kabadayı Rasim Baba çoğu zaman buna sabretse de bir gün çıkan tartışmada Düztaban Osman'a meşhur tokadını indirir. Haraç derdindeki kabadayının feleği şaşar. Kendini uzun zaman toparlayamaz. Sonra da onların yanında yer almaya başladığı görülür.

Oyun yazarları, eserlerinde bu konuya amaçsız değinmezler. Bu şekilde bazı kişilerin, toplum içinde mağdur edildiğini gözlemlemiş olacaklar ki, bunun sona ermesi gerektiğine işaret ederler. Konuya dikkat çekmek amacıyla eserlerinin kurgularına bu konuyu da yerleştirmişlerdir. Oyunlarında ön plana çıkararak seyirci ve okuyucunun konu üzerine düşünüp çözüm yolları üretmesini sağlamaya çalışırlar. Böylece sorunun ortadan kalkmasını amaçlarlar.

Şiddetin öne çıkarıldığı oyunlarda ön planda olan hususlardan biri de kabadayılıktır. Bazı kişilerin bu yönde kurgulandığı görülür. Onların genellikle işlerini kaba kuvvet ile hallettikleri ortaya konulur ve şiddeti bir çözüm aracı olarak gördükleri hissettirilir. Özellikle bazı oyunlarda bu tarz kişilere rastlanılır. *Fehim Paşa Konağı*, *Bir Şehnaz Oyun*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* böyle kişilere yer verilen oyunlara örnektir.

Eserler incelendiğinde bu tipteki kişilerin temelde iki amaca sahip olduğu görülür. Bunlardan ilki başkasının adına iş yapmadır. Şahıs kadrosu bölümünde detaylı incelenen bu kişilerin, genellikle kendi başına karar veremedikleri gözlemlenir. Onların emir gelmeden harekete geçmedikleri görülür. Güçlü, kuvvetli gibi gözükseler de bir nevi emir kuludurlar. Adeta paranın ve gücün kölesi durumundadırlar. Hatta varlıklıların ve güçlülerin tutulmuş paralı elemanı gibidirler. Sanatçıların onları bu şekilde kurgulamasının amacı özgürce hareket edememelerine vurgu yapmak, birileri tarafından kullanıldıklarına atıfta bulunmak içindir. *Fehim Paşa Konağı* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserlerindeki kabadayı kullanımları bu yöndedir.

ARİF Tepebaşın'a, saza gittik.

AZİZ Arkalarda bir yer bulup iliştik.

ARİF Sağ baştaki masada üç kişi oturuyor. Fehim Paşa'nın kabadayları.

(Fehim Paşa Konağı, s. 80)

Örneğin *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserindeki Mecit, böyle biridir. O, istisnasız

her zaman Kudret Bey'in talimatlarını uygular. Her şeyi onun emriyle yapar. Adam susturmayı, yaralamayı ve öldürmeyi hep onun talimatıyla gerçekleştirir. Eserde Mecit'in bu şekilde hareket ettiği açıktır. Onun Kudret Bey'in emriyle önce Tuğrul'u sonra da Sevil'in annesi Sabahat'i şiddetle yola getirdiği görülür.

Bu hususta sanatçının başka bir yöne dikkat çektiği de gözden kaçırılmamalıdır. Şöyle ki Mecit'in başka kişilere karşı rahatlıkla şiddete meyil ettiği gözlemlenir ancak efendisi Kudret Bey'e karşı sesini çıkaramayacağını kendisi ifade eder. Bu da ne kadar kaba kuvvete sahip olursa da para ve gücün, bunun üstesinden geldiğinin hatta kendine köle bile ettiğinin altı çizilir.

MECİT Hepsini bir kenara bırak. Kudret'i gerçekten tanımıyor musun sen?. Senin basın toplantısı nasıl çıktı gazetelerde, gördün mü? Bütün gazeteler senden deli diye söz ediyor. Sen bir delisin halkın gözünde şimdi, haberin var mı? Kudret seni deli yaptı. Bütün söylediklerin güme gitti. Tek satır yazmadı hiçbirisi senin ağzından. Sen Kudret'i tanıyor musun Kudret'i? Ben seninle birlikte olsam ne olacak? Sen beni hapisten koruyabilir misin? Benim gibi on tane Mecit olsa, yüz tane Mecit olsa, Kudret'in yanında ne yazar, ha? (Acır gibi bakar) Sen demek, bu Kudret'le tek başına mücadele edeceksin ha, kazanacaksın. Demek yanında bir Mecit olsa kazanacaksın. Sen bakar körmüşsün kocakarı, resmen bakar körmüşsün. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 230)

Kabadayı tipindeki oyun kişilerinin bir diğer amacının ise menfaat sağlama olduğu gözlemlenir. Bu kişilerin zorla, karşı taraftan bir şeyler koparma derdinde oldukları görülür. Eserler incelendiğinde genellikle bunun para olduğu dikkat çeker. Buna da *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundaki Dost örnek verilebilir.

ZEHRA Daha dün aldın.

DOST Gürültü etme lan! Sana ne? Zaten ikimizden birisi fazla burada. Neyse.

Çık parayı. İşim var gideceğim ben.

ZEHRA (Koynundan para çıkartır) Al, böyle giderse aç da kalırız, her bok da oluruz. Böyle sürmez bu iş... (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 127)

Kabadayılığın eserlerde görülen bir başka hali de şehir eşkıyalığıdır. Eserlerde bazı para ve güç sahiplerinin, alt gelir seviyesindeki insanlara karşı, yıldırma davranışı içine girdikleri görülür. Bunun sonucu olarak olumsuz bazı davranışların ortaya çıktığı gözlemlenir. Bunun da toplum hayatı içinde sıkıntılı bir durum oluşturduğuna işaret edilir. *Keşanlı Ali Destanı*'nın bu konuda öne çıktığı söylenebilir.

Haldun Taner'in kaleme aldığı eserde şehir eşkıyalarının, halka baskı uyguladıkları görülür. Onlardan, yaşadıkları gecekondulardan çıkmalarını isterler. Bunu sağlamak için de halkı, bunaltma çabası içine girerler. Amaçlarına ulaşmak için adamlarını halkın üzerine gönderirler. Tehdit ve yıldırmanın yanında çeşitli zorbalıklara da başvurulduğu gözlemlenir. Bu şekilde orada yaşayan halka baskı kurulur. Böylelikle amaçlarına ulaşıp o yerlerin sahibi olacaklarını düşünürler. Bunlarla oyunda, gecekondulu mahallelerinde devlet otoritesinin yerini zorbaların alması tehlikesi ön plana çıkarılır (Enginün, 2014, s. 198).

Üç beş uyuz kalkmış
Bizden habarsız ev yapmış
Pöh. Elbet yıkarız.

İki bin kâğıt sus parası koymuşuz
Vermezse, ana avrat düz gideriz
Olmazsa, belediyeye fitleriz
Daha olmazsa ibreti âlem şişleriz. (Keşanlı Ali Destanı, s. 26)

Son değinilmesi gereken konu ise kanun tanımazlıktır. Oyunlarda bazı kişilerin, olumsuz birtakım davranışlara yöneldiği görülür. Bunu yapan kişiler incelendiğinde ise onların genellikle para ve güç sahibi kişilerin olduğu görülür. O kişilerin bazen kanun ve nizamla uymayı reddettiklerine değinilir. Menfaatlerine uygun şekilde hareket ettikleri ifade edilir. Bu uğurda olumlu ya da olumsuz hiçbir davranıştan kaçınmadıkları belirtilir. İster kanunî ister kanun dışı tüm yollara başvurabildiklerine işaret edilir.

Dikkat çektiği üzere, kanun tanımazlığa alt kesimden insanların değil de genellikle para ve güç sahibi kişilerin yöneldiği gözlemlenir. Buna oyun yazarlarının çeşitli eserlerinde şahit olunur. Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*; Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*; Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* ve Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserleri buna örnek olarak gösterilebilir.

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep eserinde de ilgili duruma açık bir örnek vardır. Ömer Ağa, sarhoşluğu geçince Mine'yi tanıyamaz. Tartışmaya başlarlar. Ağa, duruma epey sinirlenir ve kadının üzerine yürür. Hatta bir ara, silahına bile davranır. Ateş etse bile kimsenin kendine hesap soramayacağını kendi ağzıyla belirtir.

MİNE - Senin gibi bir dürzünün tatlı diline kanıp... Ah! Benim eşek kafam!
 ÖMER-Gebertirim ulan bu karıyı! (Tabancasına davranır)
 RECEP-Aman beyefendi!..
 MİNE - İşimden de oldum sayende, dostumdan da.
 ÖMER - (Recep'e) Yaa, onun bunun altına yatarak kazandığını uğursuzun
 birine peşkeş çekiyormuş salak.
 MİNE - Sen onun kesip attığı tırnak kadar olamıyorsun ama pezevengin oğlu!
 ÖMER-Gebertirim! Kimse de bana hesabını sormaz, anladın mı? (İşçi Babası
 Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 61)

Kanun tanımazlık, karşıdaki insanları ürküten bir durumdur. Para ve güç sahibi kişilerin bu tutumunun, alt kesimlerdeki insanlarda korku oluşturduğu eserlerde belirgin şekilde gözlenir. İnsanlar bu durumun sonucu olarak bazen kanunlardan değil de bu davranışı sergileyen kişilerden çekinirler. Bu duruma en güzel örnek *Nafîle Dünya* eserindedir. Oyunda 'Esafettin' adlı kişi, devletin onu koruyamayacağı fikri ile yaptığı ihbardan vazgeçer, söylediklerini inkâr eder.

4.3.5.2. Toplumsal Dinamikler ve Kamu Düzeninin Sarsılması

Özellikle 1960'lı ve 70'li yılları konu edinen eserlerde, toplum içinde bazı huzursuzlukların var olduğundan bahsedilir. Bahsi geçen konulardan biri de anarşizmdir. Anarşizmin ülkede bazı karışıklıklara ve düzensizliklere sebebiyet verdiğine atıfta bulunulur. Bazı eserlerde ülke içinde anarşizmden kaynaklanan bazı sıkıntıların olduğuna değinilir. *Resimli Osmanlı Tarihi*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* ve *Zengin Mutfağı* eserlerinde bu mevzunun ele alındığı gözlemlenir.

MAHMURE Derken, "Başbakan istifa!.. Yaşasın hürriyet!" diye bağırmaya başlıyorlar. Aa, terbiyesizler. En terbiyesizi de bizimki. Evde yumurta pişirmesini bilmeyen beceriksiz, sokağa çıkınca devleti idare etmeye kalkışıyor. Çek karşına da bir konuş bu oğlanla!

VAKIF Kimse kimseye kulak asmazken oğul babayı dinler mi hiç Mahmure? Koca memleket, içki sofrası gibi; herkes bir telden çalıyor. (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 163)

Anarşinin kaynağı olarak da oyunlarda komünizmin gösterildiği görülür. Şöyle ki halktan bazı insanların, bu sıkıntılı ortamın sebebini o ideolojiyi güden kişilerden bildiklerine işaret edilir. Böylece halkın bir bölümünün görüşü yansıtılmaya çalışılır.

AŞÇI Anarşist yakalatacak.

KIZ Galiba... Doğru mu bu?

AŞÇI (Kafasıyla olumsuzlar) Ama bunlar komünist... Neler yaptılar duymadın mı? Komünist hergeleler... (Zengin Mutfağı, s. 253)

Sanatçıların, kurguları böyle oluşturmalarının sebebi vardır. Onların komünist- Marksist anlayışa yakın kişiler oldukları göz önünde bulundurulduğunda, yanlış bir algının varlığına dikkat çekme amacıyla oldukları hissedilir. Aslında mücadeleyi verenlerin, ülkede sıkıntı ve düzensizlik oluşturma niyetinde değil de daha iyi yaşam ve çalışma koşulları için mücadele ettiklerine vurgu yapılır. Sanatçılar, bu şekilde kendi gibi düşünen kişilerin mücadelelerinin haklılığını ortaya koymaya çalışırlar.

Eserlerde bu konuyla benzer bir husus daha belirtilir. O da toplumsal karışıklıklardır. Ülke içinde siyasi ve sosyal birtakım sebeplerden dolayı bazı sorunların olduğuna değinilir. Bir bunalım ve düzensizlik halinin baş gösterdiği belirtilir. Bu konunun bazı eserlerde özellikle dile getirildiği dikkat çeker. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ayışığında Şamata, Resimli Osmanlı Tarihi ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* örnek olarak verilebilecek oyunlardır.

Bu konuda *Ayışığında Şamata* oyunu farklılık arz eder. Eserde sanki bir toplumsal bir karmaşa hali mevcutmuş gibi bir hava oluşturulur. Hatta darbe zamanlarıyla ilişkilendirilip 12 Eylül gününe atıfta bulunulur. Sokakta kalabalıkların çeşitli mitingler ve protestolar düzenledikleri belirtilir. Ancak eserin devam eden bölümlerinde bunun başka bir olaya bağlandığı görülür. Ancak sanatçının toplumsal karışıklıklara dikkat çekme amacıyla olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Gösteri düzenlenmesi kurgusu ile sanatçıların bir konuya daha eserlerde yer verdikleri görülür. Öğrenci olaylarının bazı eserlerde özellikle dikkatlere sunulduğu fark edilir. *Zengin Mutfağı, Resimli Osmanlı Tarihi ve Ayışığında Şamata* oyunlarında bu husus ön plana çıkarılır. Öğrenci olaylarının genellikle miting, gösteri ve protesto şeklinde ortaya çıktığı görülür. Ülke yönetiminden memnun olmayan gençlerin, seslerini duyurmak ve çözüm önerilerini belirtmek için bu yola başvurduklarına işaret edilir. Onların daha iyi yaşam için bu yola başvurdukları sezdirilmeye çalışılır.

Özellikle bu konunun bir eserde fazlaca ön plana çıktığına şahit olunur. Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* oyununda bu husus etraflıca ele alınır.

Ayrıca bu eserin farklı bir özelliği daha vardır. Sanatçı, konuyu iki zaman dilimini gösterecek şekilde ele almıştır. Şöyle ki oyunda iki farklı zaman vardır. Birincisi ilk Meşrutiyet dönemi, diğer dönem ise 1960'lı yıllardır. Özakman bu iki dönemde de öğrenci olaylarının görüldüğünü ifade eder. I. Meşrutiyet döneminde medrese öğrencilerinin, 1960'lı yıllarda ise üniversiteli gençlerin mevcut yönetime karşı ayaklandıkları belirtilir.

VAKIF: 1946'da çok partili dönem başladı. Hürriyet Andı ile yola çıkan parti, 1950'de iktidara geldi. Anayasayı ele aldı ama hiçbir yerine dokunmadı, sadece adını değiştirdi, Teşkilat-1 Esasiye Kanunu yaptı. Bu sefer muhalefet anayasayı değiştirelim diye tutturdu Derken öğrenci gösterileri başladı. Harbiyeliler bile geçen gün bir gösteri yürüyüşü yaptılar. Bir şey olacak ama ne olacak, bir türlü kestiremiyorum. Bu yüzden de harıl harıl tarih okuyorum. Çünkü biri demiş ki Dün bugünü yaratır, yarını da bugün. Yarın, 27 Mayıs 1960. Sağlığınıza! (İçer) (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 161)

VAKIF Padişah ayol. Hem de pehlivan. Onun dönemini okuyorum. Şu rastlantıya bak. (Okur) “1876 Mayıs ayında, İstanbul'daki Süleymaniye medresesi, yani üniversite öğrencileri ayaklandılar.”

ANLATICI Eski bir film yani).

VAKIF “Öğrenciler, sadrazamın, yani başbakanın değiştirilmesini istiyorlardı. Abdülaziz, öğrencilerin de yatışması için, sonunda sadrazamı değiştirdi ama geç kalmıştı.” (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 165)

Görülüyor ki sanatçılar, yaşadıkları dönemde, ülke içinde bazı sıkıntıların olduğuna değinmişlerdir. Bu durumu dile getirerek seyirci ve okuyucunun mevcut durumu anlamalarına ve doğru değerlendirmelerine imkân oluşturma düşüncesindedirler.

4.3.6. Uluslararası İlişkiler

4.3.6.1. Ülkeler Arası Münasebetler

4.3.6.1.1. Savaş

Savaşın toplumları derinden etkilediği bir gerçektir. Hatta savaşa dâhil olmayanları bile etkilediği bilinen bir durumdur. Bu hadisenin etkilerinin görüldüğü ülkelerde az ya da çok olumsuzlukların ortaya çıktığı gözlemlenir. Bu da toplum yaşamında bazı sıkıntıların ortaya çıkmasına sebep olur. Bunu bilen bazı sanatçılar, savaş mevzusuna oyunlarında yer vermişlerdir. *Savaş Oyunu, Gözlerimi Kaparım*

Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi ve *Bir Şehnaz Oyun*'da bu konuya değinildiği dikkat çeker.

Bu konunun ele alınma şekline bakıldığında sadece *Savaş Oyunu* eserinde savaş sahnelerine yer verildiği görülür. Diğer oyunlar incelendiğinde savaşın o hallerine yer verilmediği fark edilir. Bu oyunlarda, genellikle savaşların insanlara etkisi üzerinde durulur. Toplumlara yaptığı etkilerden bahsedilir. Hem ekonomik hem de psikolojik olarak insanlara nasıl yansıdığına işaret edilir. Burada iki durumun ortaya çıktığı ifade edilebilir. Bazı oyunlarda savaşların hangi sorunlara yol açtığına değinilir. Enflasyon ve pahalılık eserlerde öne çıkan problemlerdir. Kısaca savaşın ortaya çıkardığı olumsuzluklardan bahsedildiği görülür.

Kimi eserlerde ise savaşa farklı bir açıdan bakılır. İnsanlık için çok acı olan bu hadiseden yararlanma peşinde olan insanların olduğuna değinilir. Onların kendi ülkelerinde veya başka ülkelerdeki savaşlardan kazanç elde edebilme derdine düştükleri görülür. Hem *Eşeğin Gölgesi* hem de *Bir Şehnaz Oyun*'da bu duruma rastlanır. Bunun yine kazanma hırsına yönelik bir dikkat çekim olduğu ortadadır. Dolayısıyla bu noktada kapitalist mantık, önem arz eden bir konumdur.

Dikkat çektiği üzere *Savaş Oyunu* farklılık arz eder. Bu eser, isminden de anlaşılacağı üzere savaşa odaklı bir oyundur. Sermet Çağan'ın dünyadaki savaşlara dikkat çekmek amacıyla böyle bir eser yazdığı görülür. Savaşların belli çevrelerce çıkarıldığına işaret edilir. Bunların genellikle çıkar amaçlı olarak başlatıldığına dikkat çekilir. Onların, savaşın asıl kazananı olduğu belirtilir. Onlar kazanırken de birçok toplumun ve insanın mağdur olduğunun altı çizilir. Masum asker ve insanların ya hayatlarını kaybettiğinin ya yaralandığının ya da psikolojilerinin bozulduğunun altı çizilir. Bunların da toplum içinde derin travmalar oluşturduğu hissettirilir.

Sanatçılar, bu konuyu savaşlara dikkat çekmek amaçlı olarak ele almışlardır. Savaşın kötü bir şey olduğu, sonuçlarının da ağır olumsuzluklar doğurduğu ifade edilerek buna artık son verilmesi gerektiğinin altı çizilir. Böylece savaş sırasındaki ve sonrasındaki olumsuzlukların ortaya çıkmayacağına işaret edilir. Bu çerçevede Yılmaz Onay'ın *Arafta Kalanlar* eseri oldukça kıymetlidir.

ŞEYTANLARIN ŞARKISI

Ülkelerden ülkelere

Esen barış rüzgârları

Selam edin sevgiliye

Sarı siyah kızıl saçlı
 Kara gözlüm, mavi gözlüm
 Eğil bir bak bizimlesin
 Saz benizlim, ince yüzlüm
 Yakın ırak bizimlesin
 Yetsin nefret bitsin acı
 Son verin düşmanlıklara
 Yağsın barış yağmurları
 Kirpiklere damla damla
 Yağsın barış yağmurları
 Kirpiklere damla damla... (Arafta Kalanlar, s. 110)

Eser, barışın tesis edilmesi üzerine kurulu bir oyun olup insanların ve toplumların artık savaşmamasını, aksine barışmasını öne çıkaran bir tiyatro eseridir.

4.3.6.1.2. Barış

Bu kavram oyunlarda dünyayı kapsayıcı bir hal olması yönüyle ele alınır. Bütün insanların kavgasız, dövüşsüz ve savaşız şekilde yaşamalarının arzulanması söz konusudur.

İki eserde barış kavramının ön plana çıkarıldığı görülür. *Savaş Oyunu* ve *Arafta Kalanlar* oyunlarında barışın en çok öne çıkan konu olduğu hemen fark edilir. *Savaş Oyunu* eserinde dünyadaki savaşlardan yola çıkılır. Bu savaşların, milletlerin çıkarına değil de bazı kişi ve çevrelerin lehine olduğu belirtilir. Burada insanlık için en çok ihtiyaç olan unsurun barış olduğu ortaya konulur.

Arafta Kalanlar oyununda da ilk insanlar olduğuna inanılan Âdem ve Havva'dan bugüne, insanlar arasında sürekli bir çekişme halinin olduğu ifade edilir. Eserde bu durumun bir son bulması temennisi vardır. Artık tüm insanlık arasında bir barışın ortaya çıkması gerektiği yüksek sesle ifade edilir. Bunun için de tüm insanların gayret etmesi, barışı dünyaya egemen kılması istenir. Böylece tüm milletlerin ve insanların huzur ve güven içinde yaşayabileceklerinin altı çizilir.

LUSİFER ile ŞEYTAN:

Biiiz
 Güzelin diliyiz işte
 Sahte değil acı çalar
 Barışı yaratsın diye
 Adem, Havva ve çocuklar! (Arafta Kalanlar, s. 121)

Eserde kadın, erkek, çocuk tüm herkesin barışa katkı sağlaması gerektiğinin altı çizilir.

4.3.6.2. Uygar ve Gelişmiş Ülke Olma

Türk epik tiyatrolarının temel anlayışları değerlendirildiğinde, yukarıdaki başlıklarda da bahsedildiği üzere toplumsal sıkıntılara dikkat çekme düşüncesinin olduğu görülür. Elbette bununla amaçlanan, bu sorunların ortadan kalkması ve daha iyi bir toplum düzeninin ortaya çıkmasıdır. Tüm oyunların amacı aslında budur. Ancak bazı eserlerde özellikle uygar yaşam seviyesine ulaşma amacından da bahsedilir. Bu husus, Türk toplumu için amaçlanan ana hedeflerdendir. Bu yüzden ilgili konuya dikkat çekilmesi oldukça önemlidir. Bu hususun dile getirildiği eserlere bakıldığında birkaç eserin öne çıktığı gözlemlenir. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Nafile Dünya*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Ayak Bacak Fabrikası* eserlerinde uygar milletler seviyesine ulaşma arzusuna yer yer değinilir.

Özellikle burada iki eser ön plana çıkarılabilir. Oktay Arayıcı'nın yazdığı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde töre kaynaklı kan davası sorununun öne çıktığı görülür. Eserde kan davası gibi töre kaynaklı hususların ortadan kaldırılıp daha modern bir yaşama erişilmesi amacından bahsedilir.

G.KAYMAKAMIN SESİ (Sesokuyucudan) Bana göre kan dökücülüğü önlemek, aydın olmanın sorumluluğunu taşıyan herkes için uygar bir görevdir. Kararımı bu duygu ile kendim verdim. (*Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, s. 106)

Ali Ayşe'yi Seviyo oyununda ise uygar yaşama Dinçer Sümer, cinsellik ve cinsel kimlik yönünden yaklaşır. Türk insanının cinsellik ve cinsel kimlik gelişimi noktalarında bazı kalıplarının olduğunu belirten Sümer, bunların üstesinden gelinmesi gerektiğinin altını çizer. Eğitimin bunu sağlamada çok önemli bir etmen olduğunu vurgulayan sanatçı, daha uygar biçimde şekillendirilmiş cinsellik bakış açısından bahseder. Bunun ülkede, yaşanan cinsellik odaklı taciz, tecavüz, aldatma ve benzeri sorunları ortadan kaldırabileceğine işaret eder.

4.3.7. Anadolu ve Sosyal Yaşam

4.3.7.1. Anadolu'nun Durumu

Anadolu coğrafyasının eserlere yansıması incelendiğinde, onun az gelişmiş olması yönüyle oyunlarda kendine yer bulduğu görülür. Sanatçılar, Anadolu kentlerini ve diğer yerleşim yerlerini, eski ve gelişmemiş olma özellikleri ile ele

almışlardır. Bu husus küçük bir kıyaslamayla ortaya konulabilir. Örneğin mekân tercihleri burada gösterge olabilir. Oyun yazarlarının İstanbul'u ele aldıklarında genellikle lüks ve özel mekânlara oyunlarında yer verdikleri dikkat çeker. Bu durum İstanbul'un durumu ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunulmasını sağlar. Anadolu şehirlerini ve köylerini ele alan oyunlara bakıldığında ise bu durumun tersine kullanımların tercih edildiği görülür. Hatta bazı eserlerde genellikle o yerlerdeki halin oldukça kötü olduğuna dair ifadeler vardır. Özellikle Anadolu'nun fazlasıyla eski ve çağa ayak uyduramamış bir vaziyette olduğu vurgulanır. *Sarıpınar 1914* adlı oyunda bu konu çarpıcı bir şekilde işlenir. Anadolu'nun durumu eserde mizahi olarak ele alınır. Deprem olmayan Sarıpınar beldesinin, şiddetli bir deprem yaşamış bir yer olarak zannedilmesi, Anadolu'nun haline yönelik önemli bir ironidir.

Anadolu'nun bu halinin her dönem aynı olduğuna dair hissettirmeler vardır oyunlarda. Birkaç eser incelendiğinde bu durum net olarak görülür. *Sarıpınar 1914* eserinde Anadolu'nun Osmanlı zamanındaki halini görürken *Keşanlı Ali Destanı*'nda ise Cumhuriyet dönemindeki vaziyetine şahit olunur. Sadece bu iki eser bile ifade edilen durumu kanıtlamaya yeterdir. O halde eserlerden şöyle bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Anadolu her daim arka planda kalmıştır.

KAYMAKAM Nedir bu işin aslı esası, anlat bakalım muhtar!

MUHTAR Ben hiç bir şeyin aslını astarını bilmiyorum. Biliyorsam Allah canımı alsın.

Kendi halinde bir muhtarım ben. Aha bu delikanlının anasigil ölmüş dediler, biz de namazını kıldık, toprağa verdik. Bildiğim bundan ibarettir.

KAYMAKAM Ya zelzele?

MUHTAR Tövbe, onu da bilmiyoruz. Vallahi billahi haberimiz yoktur.

NİYAZİ EF. Evleriniz hiç sallanmadı mı ulan?

MUHTAR Bizim evler, ne olacak, zaten sallantılıdır.

KAYMAKAM Bir dam olsun çökmedi mi?

MUHTAR Bizim damlar topraktır Kaymakam bey. Ne olacak fukara işi. Öyle birdenbire çökmez, azar azar dökülüp biter.

KAYMAKAM Anlaşıldı. Dağılsınlar. (*Sarıpınar 1914*, s. 28)

TEMEL:

Te şurası bizim ev
Kontrplak dört duvar
Bir kapı üç pencere
Tenekeden damı var

NURİ:

Bir yanımız mezbele

Bir yanımız yokuş yar

Önümüzden sel gibi

Şır şır akar lağımlar (Keşanlı Ali Destanı, s. 19)

Oyunlarda Anadolu'nun bu haline sebebiyet verenlerin genellikle yöneticiler olduğuna işaretler vardır. Bu konuda beceriksiz ve menfaat düşkünü yöneticiler ön plana çıkarılır. İki yönetici profilinde de zarar görenin Anadolu olduğu hissettirilir. Beceriksiz yöneticilerin liyakatle iş başına gelmediğine dolayısıyla memleket için de pek bir şey yapamadıkları dikkatlere sunulur. Menfaat peşindeki yöneticilerin ise önceliğinin kendi çıkarları olduğuna değinilir. Onlar için memleket ve vatandaşın ikinci planda olduğu belirtilir. Bundan dolayı bu tarz yöneticilerin Anadolu'ya hiçbir katkısının olmadığı, oyunlarda ortaya konan önemli bir husustur. Bunlardan hareketle şu sonuca ulaşılabilir ki, sanatçılar Anadolu'nun geri kalmasındaki en önemli sebep olarak yöneticileri görmüşlerdir.

4.3.7.2. Sosyal Yaşamdaki Sorunlar

4.3.7.2.1. Yoksulluk

Oyunların hemen hemen tümünde yer alan konuların başında yoksulluk gelir. Eserlerde sıradan halktan olan oyun kişilerinin çoğu fakirlik içindedir. Üst kesimden olmayan işçi, köylü ve memurların genellikle zor ekonomik koşullarda yaşadıkları ortaya konulur. Kimi zaman bazı şeyler için para bulamadıkları belirtilir oyunlarda. Çünkü bu kişiler az kazanan, eline az para geçen kimselerdir. Hayat pahalılığı da olunca bu kişilerin alım gücü gün geçtikçe daha da düşer. Bu nedenle, onlar ekonomik sıkıntılar içinde yaşamlarını sürdürmeye devam edip sınırlı imkanlarla geçinmeye çalışırlar. Fukaralığın ve ondan olumsuz etkilenen kişilerin en çok öne çıktığı eserler *Ayak Bacak Fabrikası*, *Düğün ya da Davul*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Rumuz Goncagül*'dür.

Oyunlarda bu insanların geliri çok az olunca geçimlerinin de bir hayli zor olduğu belirtilir. Onların maddi anlamda zor şartlarda mücadele verdikleri ortaya konulur. Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi*, Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* ve Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserlerinde bu konunun fazlaca ele alındığı görülür. Bu eserlerde ve diğer eserlerde alt kesimden tüm insanların bir geçim zorluğu yaşadığı ifade edilir. Hatta geçim

sıkıntısının, onların yaşadığı en büyük sıkıntılardan birisi olduğunun altı çizilir.

Bu durum bazı insanlar için daha da trajiktir. Özellikle işsiz, kimsesiz ve çaresiz insanlar için durum daha da vahimdir. Onlar geçim sıkıntısının en zorunu yaşayanlardır. Belirli bir gelirleri olmadığı için zor şartlarda yaşam sürerler. Hatta yoksulluktan öte yer yer açlıkla da mücadele etmek zorunda kaldıkları dikkat çeker. Oyunlarda bazı oyun kişilerinin günlerce aç kaldığına rastlanır. Bunun da onları yapmak istemedikleri olumsuz şeylere yönlendirdiği görülür. Bahsedilen konudaki en çarpıcı eser *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur.

Düzen bizi vursa yerden yerlere
Ezse bizi rezil etse bin kere
Muhtaç olsak birkaç dilim ekmeğe
Tek kavgamız bizim sağ kalmak

Her kadının nasıl varsa
Bir ilk gecesi
Bu işin de bir süredir acemiliği
Alışıyor insan
Alışıyor bayan
Ve aramızdaki tek fark inan
Siz bir kişiye
Biz binlercesine
Sözün kısası
Ben vazgeçtim erdemden
Bir parça ekmek
Yatacak bir yer
Örtünebileyim bir bezle yeter
Şuymuş buymuş önemli mi o kadar

Adı ne olursa olsun
Yaşamaya mecbursun (*Asiye Nasıl Kurtulur*, s. 110)

Görüldüğü gibi Asiye, yoksulluk ve açlık sebebiyle kötü bir yola girer. Çünkü çok sıkıntı çekmiştir. O, annesi evi terk edince tek başına kalakalır. Başkalarından yardım ister ancak yeterli yardımı göremez. Talihi de annesinden dolayı kötü gidince genç kız, iyice ortada kalır. İş de arar fakat bulduğu işlerde onu rahat bırakmazlar. Bu sebepler Asiye'ye çok zorluklar yaşatır. Özellikle açlık, onu en çok zorlayan unsurlardan olur.

Bir çıkarımda bulunmak mümkündür ki oyunlarda alt gelir seviyesinin tümüne yakını, yoksulluk ve fakirlikle mücadele ederler. Elleriine geçenle kıt kanaat geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Sanatçıların bunları tüm oyunlarda öne çıkarmalarının sebebi ise alt gelir seviyesindeki insanların ekonomik durumuna dikkat çekmek içindir.

4.3.7.2.2. Pahalılık

Oyunlarda öne çıkarılan sosyal sorunlardan biri de pahalılıktır. Birkaç eserde özellikle bu duruma dikkat çekildiği görülür. Özellikle *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Rumuz Goncagül* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında pahalılığın önemli bir problem olduğuna dikkat çekilir. Bu eserlerde her şeyin çok pahalı olduğuna değinilir. Ayrıca kısa zamanda ürünlerde aşırı derecede fiyat artışlarının olduğu belirtilir. Bu da halkın istediği ürün ve malzemelere erişimini olumsuz etkileyen bir durum olarak ortaya konulur. Eserlerde kazancı belli seviyede olan insanların, pahalılıkla birlikte refah seviyelerinde bir düşüş görüldüğünün altı çizilir.

İNSAF: İki boğazı geçindirecek gücümüz yok. Ne yapsak olmuyor. Hayat öyle bir pahalılanıyor ki, yetişene aşkolsun. Seni keyfimizden mi mahremimize soktuk. Konu komşunun yapacağı dedikoduyu göze almak kolay mıydı? (Rumuz Goncagül, s. 186)

Pahalılık, insanların alım gücünü düşüren etmenlerden en önemlilerindendir. Oyunlar incelendiğinde bu sorun, zaten dar gelirli olan alt gelir seviyesindeki kişilerin daha da zor ekonomik şartlar altına girmesine sebep olmaktadır. Bu da insanları her yönden etkiler. Pahalılık durumunda insanların sadece temel ihtiyaçlarına yöneldiği belirtilir. Ancak insan hayatında başka gerçeklikler de vardır. Evlenip yuva kurmak bunlardan biridir. Ancak oyunların bazılarında, evlilik hayali kuran gençlerin her şeyin çok pahalı olmasından dolayı yuva kuramadıkları görülür. Örneğin *Düğün ya da Davul* oyununda bahsi geçen sorun çerçevesinde oluşturulmuş kurgular vardır. Genç kızlar ve erkekler imkânsızlıklardan dolayı evlenemezler. Dolayısıyla bu durum gösteriyor ki, pahalılık sadece günlük hayattaki ihtiyaçları etkilemez. Geleceğe dair birtakım gelişmelerin de önünü tıkar.

RECEP Kız olsun oğlan olsun bizde on yedi dedin mi işi tamamdır.

Yirmisindekini koca sayarlar.

KÖSE Bizler hala bekâruz.

RECEP Neyi bekliyorsunuz?

GABIŞ Kıyametin kopmasını.

RECEP Niye?

MEYDANCI Başka türlü evlenemeyiz de. Bizde bu iş çok masraflı, altından kalkamıyoruz.

RECEP Bu kadar pahalılıktan sonra böyle düğün edilir mi? Şipşakçı olacaksın. Kaçıracaksın. (Düğün ya da Davul, s. 76-77)

Enflasyon ve pahalılığın ekonomik yönden bir soruna daha sebep olduğu oyunlarda ortaya konulur. Paranın değersizleşmesi sorununun da insanları etkilediği görülür. Özellikle bu soruna *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında rastlanır. Ekonomik sorunlardan dolayı paranın değersizleştiğinden bahsedilir belirtilen eserlerde. Bu da alım gücünü doğrudan etkileyen bir durumdur. Zaten üst gelir seviyesindeki insanlara göre daha az kazanan alt gelir seviyesindeki kişilerin, bu olumsuz durum ile beraber iyice fakirleştiğinin altı çizilir.

Sanatçıların pahalılık ve paranın değerinin düşmesi konularını ele almalarının elbette bazı sebepleri vardır. Öncelikle halkın bu olumsuzluklardan dolayı derin ekonomik sorunlarla boğuştukları ortaya konulur. Ayrıca ülkenin ekonomik yönden sorunlar içinde olduğunun altı çizilip bu problemlere bir an önce çözüm getirilmesi gerektiği vurgulanır.

4.3.7.2.3. Töre ve Kan Davası

Toplum yaşantısı içinde az da olsa izleri kalsa da bu sosyal sorun, geçmiş yıllarda ülkenin bir gerçekliği olarak görülmüştür. Özellikle bazı bölgelerde bu problemin birçok insanı olumsuz etkilediği fark edilmeye başlanmış. Sanatçılar da bu duruma kayıtsız kalamamışlardır. Özellikle Oktay Arayıcı, bir eserinde bu soruna dikkat çeker. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserinde kan davası ve töre kavramlarını ön plana çıkarıp üzerine düşünülmesini sağlama isteğindedir.

Eserin kurgusu incelendiğinde bir kan davasının bitirilme çabalarına yer verildiği görülür. Sanatçının bu kurgu özelliği ile iletmek istediği mesaj açıktır. Artık bu tür olayların ortadan kalkması gerektiğine bir atıf vardır. Sanatçı, oyunuyla seyirci ve okuyucuyu bu konu üzerine düşünmeye iter. Bu çağdışı, geri kalmış insan uygulamalarının geride kalması gerektiğine işaret eder.

KAYMAKAM: İlçeye varınca gördüm ki, iki boy arasında saçma nedenlerden ötürü kıyasıya bir kan davası var Kararımı verdim, gecikmeden davrandım, barıştırdım.

Bana göre kan dökücülüğü önlemek, aydın olmanın sorumluluğunu taşıyan herkes için uygar bir görevdir. Ben görevimi yapmış insanım. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 107)

Oyuna bakıldığında olayların Anadolu'nun kırsal bir yerleşim yerinde geçtiği fark edilir. Kan davası gibi problemlerin daha çok şehirlerde değil de kırsal kesimlerde yaşandığı düşünüldüğünde, sanatçının ülke gerçeklerine uygun hareket ettiği söylenebilir. Bu da oyun yazarının sorunu gerçekçi olarak sunmasını sağlayan bir etken olmuştur.

Sadece kan davası değil törenin de kırsal yörelerdeki insanlar için oldukça önemli bir kavram olduğu eserde öne çıkarılır. Aynı oyunda bu kavram çerçevesinde oluşturulan kurgular oldukça dikkat çekicidir. Bu kurgularla kırsal kesimlerdeki insanların ülke kanunlarının yanında, töreye de çok önem verdiklerinin altı çizilir. Hatta onun kimi zaman ülke kanunlarının da önüne geçtiği belirtilir. İnsanların, daha çok töre dedikleri anlayış çerçevesinde hareket ettiklerine değinilir. Elbette sanatçı, bu sosyolojik konuyu bilinçli olarak eserine yerleştirmiştir. Burada modern yaşam için, töre gibi eski zihniyet ürünlerinin artık ortadan kalkması gerektiğine vurgu vardır. O türden davranışların yarardan çok zararlar getirdiğine atıflar yapılır. Örneğin oyunda kan davası bitişi için yapılan zoraki kız alıp vermenin çok büyük hüsrarla sonuçlandığı görülür. Sanatçı, böyle bir kurgu ile artık bu tarz kötü sonuçlar doğuran töre uygulamalarından uzak durulması gerektiğinin altını çizer. Ülke kanunlarına uymanın en doğru yol olduğunun vurgusu yapılır.

4.3.7.2.4. Cahillik

Bu konu sanatçıların üzerinde en çok durduğu ve önem verdiği sosyal sorunların başında gelir. Cahilce bir söyleme veya cehalet dolu bir davranışa, çoğu eserde rastlanır. *Ayak Bacak Fabrikası*, *Abdulcanbaz*, *Keşanlı Ali Destanı*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zilli Zarife* ve *Nafile Dünya* eserlerinde bu konuya bir şekilde yer verildiği görülür.

Sanatçıların, ilgili konuyu bu kadar önemsemelerinin bir sebebi vardır. Bu esnada Brecht'ten etkilendikleri bir gerçek olarak ifade edilebilir. Brecht'in bilimi önde tutan; gelişmeyi, öğrenmeyi ve yeni bilgiyi önemseyen tavrı burada oldukça önemlidir. O, bilim çağı insanının bu çağa yakışır şekilde bilgili, sorgulayan ve araştırmacı olmasını savunur. Sanatçının bu görüşlerinden etkilenen Türk sanatçıları, eserlerinde cahillik mevzusunu çokça işlerler. Oyun yazarları, cehalet noktasında

toplum içinde böyle bir sorun görmüş olmalı ki bunu eserlerinde ele almışlardır. Oyunlarında bu sorunu dile getirerek ilgili durumun üstesinden gelinmesi gerektiğinin altını çizerler. Bu şekilde daha iyi bir toplum yapısının yakalanabileceğine inandıklarından, sanatçılar bu sosyal sıkıntıya çokça dikkat çekerler.

Konunun eserlere yansımaları incelendiğinde ilk dikkati çeken onun mizah kullanılarak sunulmasıdır. Sanatçılar, genellikle cehaleti mizahi dil kullanımlarıyla ön plana çıkarmayı yeğlemişlerdir. Buna en güzel örneklerden biri *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundadır. Sanatçı kullanımıyla hem gülünç bir durum oluşturur hem de cahillik mevzusunu dikkatlere sunar. Bu şekilde güldürerek düşündürme yoluyla konuya dikkat çeker.

ZEHRA (Kapıya bakar) Nerdeyse çıkar, görürsün. On sekiz yaşında. Orta mektebi bitirdi. Fransızca da okumuş. Yani senin conilerle anlaşıyor. Pazarlık yaparken, bunu da ekle. Unutma, dersin ki tamam seninle konuşur...

ARACI Ablacığım, Amerikalılar Fransızca konuşmaz.. Öldürsen gene konuşmaz. Ha Türkçe, ha Fransızca... Onlar sadece İngilizce konuşur.

ZEHRA Bok yeme lan, hepsi gâvurca değil mi? Hepsi bir işte... (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 117)

Oyun yazarlarının cehalet üzerine öne çıkardıkları önemli bir husus daha vardır. Bu husus cahil insanların, kolay bir şekilde yönlendirilebilir özellikte olmalarıdır. Bu sayede onların kolayca, istenilen şekilde hareket edebildikleri belirtilir. Bu da o türden kişilerin, her konuda kolayca kandırılabilirliğini sonucunu ortaya çıkartır. Bunun neticesi olarak eserlerde bir noktanın daha ön plana çıkarıldığı görülür. Cehalet içindeki kişilerin kolay bir şekilde yönetilebileceği düşüncesi önem arz eder. Bilgisizliğin yanında düşünmeyen ve sorgulamayan kişilik yapılarıyla bu kişilerin, kolaylıkla bir şeylere inandırılabilir olmalarının altı çizilir. Bu hususta *Ayak Bacak Fabrikası* eserinin öne çıktığı ifade edilebilir.

PAPAZ Neler söylüyorsunuz? Şaşırdınız mı? Kutsal balıklara dil uzatılır mı? (Birden koltuk değneklerini yere atar.) İşte yürüyorum. (Etraftakiler bu mucize karşısında ürkerler.) İşte tekme atıyorum. (Öküz'e tekme atar.) İşte çelme takıyorum. (Öküz'e çelme takar, Öküz'ü düşürür.) Buna da takla derler. (Takla atar.) İşte bu da atlama. (Öküz'ün sırtına atlar.) Yeter mi? Anladınız mı? (Hepsi şaşkın şaşkın hayranlıkla ona bakarlar.) Kutsal balıklara gelince. Size tek bir sorum var: Hanginiz su altında yaşayabiliyor, hareket edebiliyorsunuz? Yürüyen, çelme takan, tekme, takla atan,

öküzün sırtından atlayan ben, ömrümün sonuna kadar kutsal balıkların duacısı olacağım. Sizlerin de kutsal balıklara, yüce Şef'imize ve Beylerimizin sağlığına dua etmenizi dilerim. (Öküz'e) Hadi, deh! Hoooo!

1. VATANDAŞ Nereye?

PAPAZ Kutsal göle, duaya...

(Papaz, Öküz'ün sırtına biner, çıkar.)

3. VATANDAŞ Ben demedim mi size, o kutsal kişidir. Ona bir şey olmaz, felakete uğramaz diye.... (Kalanlar şaşkınlık içinde ellerini açıp duaya başlarlar.) (Ayak Bacak Fabrikası, s. 58-59)

Bu hususla ilgili *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki kullanım da belirtilmeden geçilmemelidir. Eserin kıssadan hisse bölümünde, cahillerin kandırılabilceği konusunda çeşitli ifadeler bulunur. Bunun yanında seyirci ve okuyucuya kandırılma gibi bir durumla karşı karşıya kaldıklarında nasıl davranmaları gerektiği ile ilgili bazı öneriler de yer alır.

Biz yutarız cahiliz
Yumruk kadar kafamız
Ama sizler okumuş
Gözlük bilem takınmış
Aydın kişilersiniz
Siz bunu yemezsiniz

Kaldırın örtüleri
Üfürün şu tülleri
.... (Keşanlı Ali Destanı, s. 105)

Cehalet içindeki kişilerin bir başka özelliği daha oyunlarda ortaya konulur. Bu tip kişilerin, başkaları tarafından kullanılmaya açık olmalarının özellikle altı çizilir. Daha önce değinilen kolay yönlendirilebilir olmalarının doğal bir sonucudur aslında bu durum. Eserlerde genellikle bu kişilerin, kötü ve kanunsuz işlere kalkışmaya müsait insanlar tarafından yönlendirilip kullanıldıkları görülür. Bu şekilde başkalarının maşası konumunda oldukları dikkat çeker. Böylece başkalarının aklıyla iş yaptıkları öne çıkarılır. Bu da cehalet içindeki kişilerin, başkaları yüzünden zarar görmeleri anlamına gelir. Cehaletin bu yönüyle ele alındığı eserler içinde *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyununun ön plana çıktığı görülür.

Bahsedilen konunun en önemli sebeplerinden biri de okuma yazma

bilmemedir. Oyunlara bakıldığında bu hususun da eserlerde ifade edildiği gözlemlenir. Sanatçıların cehaletin nereden kaynaklandığına dair bu şekilde hissettirmelerde bulundukları da görülür. Örneğin Başar Sabuncu'nun bu konuyu oyununda dile getirdiği dikkat çeker. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyunda okuma yazma bilmeyen bazı oyun kişilerine rastlanır.

4.3.7.2.5. Menfaat

Oyunlardaki insan ilişkileri incelendiğinde bir hususun oldukça öne çıktığı görülür. Dikkat çeken bu husus menfaattir. Eserlerde insanların, menfaatleri doğrultusunda diğer insanlara muamelelerde bulunduğu görülür. Bazı kişilerin, çıkarları doğrultusunda diğer insanlara yaklaştığı dikkat çeker veya davranışları ona göre ayarladıkları fark edilir. Bu da göstermektedir ki, insan ilişkileri konusundaki en önemli faktörlerden biri de menfaattir. Oyunlarda bu husus çokça hissettirilir.

Menfaatin ortadan kalktığında ise oyunlarda ilişkilerin zayıfladığı ve işlerin bozulduğu hissettirilir. İnsanları bir arada tutan bu unsurun ortadan kalkması ile ayrılıkların ve tatsızlıkların ortaya çıktığına işaret edilir. Çünkü bu münasebetlerin temelini sağlam olmadığı kastedilir. Ya bir tarafın çıkarının ya da karşılıklı menfaat ilişkisinin olduğu belirtilir. Bunun da zayıf nitelikli ilişkileri ortaya çıkardığı dikkatlere sunulur.

Eserler incelendiğinde birçok kişinin, başka oyun kişileriyle menfaate dayalı ilişkilerinin olduğuna şahit olunur. Çoğu ilişkinin temeli, menfaat ve çıkara dayanır. Örneğin oyunlarda patron-işçi, erkek-kadın, anne-kız, ağa-köylü, yönetici-çalışan ilişkilerinde, çoğu zaman menfaatin ön planda olduğuna vurgu yapılır. Bu ilişkiler içinde zengin veya güç sahibi olanın diğerinden bir menfaat beklediği görülür. Bu tarz ilişkilerin ön plana çıkarıldığı eserler ise şunlardır. Servet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül*, *Nafile Dünya* ve *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ayrıca Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* eserlerinde çıkara dayalı ilişkiler fazlasıyla göze çarpar.

Bu tarz münasebetlerin ayrıntılarına değinmek yarar sağlayacaktır. Örneğin *Rumuz Goncagül* ve *Nafile Dünya* eserlerinde ortak oyun kişileri vardır. İnsaf ve kızı Gülsün. İnsaf adlı kadın, kızına koca arar. Ancak damat adayının bazı şartları taşıması gerektiğini düşünür. Göz önünde bulundurduğu koşullar irdelendiğinde de genellikle onların, maddi konularla ilgili olduğu görülür. Sevgi ve aşk gibi

kavramların önemsenmediği dikkat çeker. Dolayısıyla özellikle *Rumuz Goncagül* eserinde evliliğin, menfaatler ışığında yapılmaya çalışıldığı görülür.

İNSAF: Adı ne?

GÜLSÜN: Halet Rezaki.

İNSAF: Ben beğendim.

GÜLSÜN: Nesini?

İNSAF: İcarları var; varlıklı. Ayır bunu.

GÜLSÜN: Sen bu yana Halet Bey. (Rumuz Goncagül, s. 182)

Diğer menfaat ilişkisi şekilleri incelendiğinde özellikle bazı durumların ön plana çıktığı görülür. İlk olarak elindekini kaybetmeme adına bu tarz ilişkilerin geliştirildiği dikkat çeker oyunlarda. Bilhassa bu hususta mal ve toprak hırsı öne çıkan sebeplerdendir. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde böyle ilişkilere rastlanılmaktadır. İkinci olarak işe yarama, bu tarz ilişkilerin diğer bir sebebidir. Hem *Ayak Bacak Fabrikası*'nda hem de *Sarıpınar 1914*'te ilişkilerin temelini işe yarama olduğu dikkat çeker. Bu ilişkilerde genellikle bir tarafın, diğerinin isteği doğrultusunda hareket ettiği görülür. Burada kullanımanın söz konusu olduğu belirtilebilir. Çünkü ilgili ilişki biçiminde bir taraf, diğerini amaçları doğrultusunda yönlendirir.

Açık bir biçimde görülüyor ki, eserlerdeki kişilerin çoğu davranışının temelinde çıkar odaklı düşüncelere sahip olma vardır. Kurguların böyle oluşturulmasıyla bu türden yaklaşımları, toplum içindeki hemen her ilişkide görmenin mümkün olduğuna işaret edilir. Sanatçıların ilgili mevzuyu bu kadar ele almalarının nedeni ise bu ilişkilerin temelini zayıflığına dikkat çekme amaçlıdır.

4.3.7.3. Sosyete Yaşamı

Oyunlar incelendiğinde sosyete yaşamının iki yönden ele alındığı görülür. Bunlardan ilki, onların bazı olumsuz görüş ve davranışlar içinde olmaları durumudur. Eserlerde sosyete olarak tanımlanan kişilerin kimi hallerinin toplum gerçekleriyle uyuşmadığının altı çizilir. Toplumun kendi içinde oluşturduğu değer yargılarına ters, bazı davranışlar içinde olduklarına yönelik kurgusal özellikler söz konusudur. Bu duruma özellikle iki eserde sıkça rastlanır. Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* adlı eserinde aydın ve üst gelir grubundan insanların, türlü hallerine yer verilir. Eserde, apartmanda yaşayan burjuva kesimi üyelerinin yozlaşmış ilişkileri ön plandadır (Özsoysal, 2012, s. 56). Benzer şekilde *Zilli Zarife* oyununda da sosyete yaşamının

konu edinildiği görülür. Bu eserde de onların bazı hallerinin Türk toplum yapısına ters gelir cinsten olduğu dikkat çeker.

Zilli Zarife üzerinden yola çıkarak sosyetedeki insanlarla ilgili şu tespitleri yapmak da mümkündür. Sosyete mensup kişilerin genellikle kendini beğenmiş oldukları hissettirmeye çalışılır. Onların, çevrelerindeki kendilerinden düşük gelir seviyesine sahip kişilerden hoşlanmadıklarına dikkat çekilir. O insanların fikirlerini ve davranışlarını yadırgar gibi bir hallerinin olduğu ortaya konulur. Bu kişiler oyunlarda her şeyi ben bilirim havası içindedirler. Kendilerini çok medeni olarak addederler.

DÜRDANE: Hepiniz şahitsiniz. Üçüncü kocam olarak bana geldiğinde onu da iki kocam gibi nasıl adam etmeğe çalıştım. Uzun konçlu don giyerdi ben vazgeçirdim. Sabahları gecelikte gezerdi ben vazgeçirdim. Çorbayı höpürdeterek içerdi ben vazgeçirdim. Fakat onu görmemişzadelikten büsbütün kurtaramamışım demek. Şu son hareketine bakın. Diyelim ki insanın gözünü gaflet bürür. Bir hata yapar bir metres tutar

DÜRDANE: Bu skandal benim diplomatik kariyerime mani olur.

DÜRDANE: Ah Hurşit, ah Hurşit nasıl yaptın bunu bana... Bu rezalet bir duyulursa Güzel Ahlak Derneği beni bir gün dahi başkanlıkta tutar mı? İdare heyetindeki arkadaşlarım ne der. Aidat topladığım zenginlere, şirketlere ne yüzle çıkarım bundan sonra. (Zilli Zarife, s. 24-25)

Oyun yazarlarının onları bu şekilde kurgulamalarının bir nedeni vardır. Sanatçılar, ilgili kesimin içinde de bazı sorunların olduğunu dile getirme niyetindelerdir. Onların moderniteyi yakalamak adına bazı yaptıklarının, toplum yapısına uymadığı ortaya konulur.

4.3.8. Çalışma Yaşamı

4.3.8.1. Çalışma Yaşamındaki Olumsuzluklar

Eserlerde iş hayatı ile ilgili bazı olumsuzlukların ön plana çıkarıldığı görülür. Öne çıkarılan olumsuzlukların başında torpil gelir. Sanatçıların bu hususa özellikle dikkat çekmeye çalıştıkları rahatlıkla anlaşılar. Torpil, bazı kişilerin ayrıcalık kazanmak için kullandıkları bir yöntem olarak öne çıkartılır. Bazen bir işi elde etme bazen daha iyi bir makama erişme bazen de bir olumsuzluğun etkisinden sıyrılma niyetiyle oyun kişilerinin torpile yöneldikleri görülür. Bu konunun birçok eserde ele alındığı gözlemlenir. *Nafie Dünya, Ayışığında Şamata, Gözlerimi Kaparım Vazifemi*

Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Resimli Osmanlı Tarihi, İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, Düğün ya da Davul eserlerinde kurgu özelliği olarak adam kayırmaya rastlanır.

Oyun yazarlarının bu hususa fazlaca yönelmelerinin ve dikkat çekmelerinin önemli bir sebebi vardır. Onlar, ilgili durumun, özellikle çalışma hayatı içinde eşitliğe aykırı durumlara neden olduğunu düşünürler.

Torpil ve adam kayırma, bazı insanları haksız şekilde başka insanların önüne geçirir. Dolayısıyla eğitilmiş, donanımlı ve liyakatli insanların önü kesilir. Bu da bir süre sonra toplumsal barışı bozar. Sanatçılar, çalışma hayatında böyle bir durumu gözlemlemiş olacaklar ki, oyunlarında fazlaca bu konuyu işlemişlerdir. Böylece üzerinde düşünülmesini sağlayıp ona toplumsal yaşantı içinde yer verilmemesi gerektiğine dikkat çekerler.

Adam kayırmaya yol açması yönüyle dalkavukluk da eserlerde öne çıkan diğer bir konudur. Bazı insanların, birtakım menfaatlere erişme adına, daha iyi konumda olan birilerine yalakalık yaptığı görülür. Bu kişilerin çıkar amaçlı davrandıkları, oyunlarda bilhassa hissettirilir. Böyle davranan kişilere birçok oyunda rastlanılır. *Sarıpınar 1914, Abdülcanbaz, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ayak Bacak Fabrikası ve Fehim Paşa Konağı* bu eserlere örnektir.

Sanatçıların bu konuya oyunlarında çokça eğildikleri görülür. Çünkü bu davranışın yaşamın içinde birçok kişi tarafından çeşitli niyetlerle sergilendiğini düşünür oyun yazarları. Eserlerdeki kullanımlar, bu durumu ortaya koyar.

1. VATANDAŞ Kes şu zırlıtyı be! Darbe yaptık; yorulduk. Şöyle bir uyuyalım dedik. Ulan ne huzur bozucu herifsin!

3. VATANDAŞ Bana ne be darbe yaptıysan, bana ne? Baksana paramparça olmuş. (Ağlar.)

1. VATANDAŞ Hey Allah kahretsin seni

(1. Vatandaş sızar. 3. Vatandaş oyuncağı okşayarak ağlamaya devam eder.

Yerlere kadar eğilip selam vererek Derebeyleri girerler.)

DEREBEYLERİ Bağlılıklarımızı bildirmeye geldik efendim.

....

(1.Vatandaş olduğu yerde döner. Derebeyleri tekrar saygılı duruşlarını alırlar.) .

DEREBEYİ Ya radyoda dediklerini yaparsa?

3. DEREBEYİ Ya buğdayların hükümete teslimi konusundaki kararı değiştirirse?

....

DEREBEYLERİ (Yerlere kadar eğilirler.) Size bağılılığımızı bildirmeye geldik, efendim. Tanrı size uzun ömür versin. Tanrı sizi millete bağışlasın! Tanrı ne muradınız varsa versin...

1. VATANDAŞ Ee, anladık. Ne o dilenci gibi Tanrı size şunu yapsın, bunu yapsın. Nedir istediğiniz? Karnınız aç mı?

1. DEREBEYİ Ülkeyi kurtardınız efendim. Saygılarımızı sunarız.

3. DEREBEYİ Yüzyıllardır çekilen acıların, yapılan işkencelerin sembolü, bayrağı oldunuz efendim. (Ayak Bacak Fabrikası, s. 66-67)

Dalkavukluk davranışı sonucunda, bazı olumsuzlukların ortaya çıktığına oyunlarda imalar vardır. Torpil, adam kayırma gibi olumsuzlukların, bu davranışın sonucu ortaya çıktığına hissettirmeler söz konusudur. Sanatçılar toplumsal yaşamda, belirtilen bazı olumsuzluklara da sebebiyet vermemesi adına, bu türden davranışları dikkatlere sunmuşlardır. Konuyu kimi zaman da mizahla birleştiren oyun yazarları, aslında bu davranışların insanın kişiliğine uymayan davranış ve düşünceler olduğunu belirtmişlerdir. Dolayısıyla bu iki sebepten dolayı dalkavukluk meselesine epik oyun yazan sanatçılardan çoğu, eserlerinde dikkat çekerler.

Eserlerde çalışma yaşamındaki en önemli sorunlardan biri olarak da rüşvet gösterilir. Birçok oyunda bu konunun ele alındığı görülür. *Nafie Dünya*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Sarıpınar 1914*, *Rumuz Goncagül*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Abdülcanbaz ve İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* gibi oyunlarda rüşvet olayına rastlanır. Bu oyunlarda bazı kişilerin, işlerini halletmek için parayı devreye soktukları görülür. Karşıdaki insanın aklını çelme adına maddiyatı kullanmaya çalıştıkları dikkat çeker.

Oyunlar incelendiğinde, çoğu zaman rüşvet olayının gerçekleştiği görülür. Genellikle rüşvet verilen tarafın da bunu kabul ettiği gözlemlenir. Sadece *Keşanlı Ali Destanı*'nda Ali'nin bunu kabul etmediği ifade edilebilir. Eserde bir siyasi parti temsilcisinin, oy için bir pazarlığa girdiği görülür. Ali'nin ise mahallenin iyiliği için bunu kabul etmediği gözlemlenir.

Sanatçılar, rüşvet alanın da rüşvet verenin de genellikle bunu kabul etmesini kasıtlı olarak kurgu özelliği yapmışlardır. Toplumu gözlemleyen oyun yazarları, hem rüşvet alma hem rüşvet verme ile ilgili bir problem tespit etmiş olacaklar ki, oyunlarında bu durumu çokça kullanmışlardır. Böylece bu konunun toplumun

geneline sirayet etme ihtimaline dikkat çekmek istemişlerdir. Ayrıca bu sorundan ötürü, bazı değerlerin önemini yitirdiğini hissettirmeye çalışmışlardır. Örneğin Haldun Taner, *Eşegin Gölgesi* adlı oyununda rüşvet dolayısıyla alt üst olan toplumsal değerlere vurgu yapar (Töre, 2009, s. 2335).

Oyunlarda öne çıkarılan diğer bir husus da fırsatçılıktır. Bazı insanların açıkgozlu bir yaklaşımla birtakım durumlardan yararlanma peşinde oldukları dikkatlere sunulur. Çoğu zaman ilgili durumlarda menfaatin devreye girdiği görülür. Kişisel hırs ve çıkarların bu hususta etkili olduğu öne çıkartılır. Özellikle insanların zor zamanlarında, bu yaklaşıma sahip kişilerin ortaya çıktığı eserlerde hissettirilir. Bilhassa kriz zamanlarında böyle kişilerin meydana çıktığına ve durumdan yararlandığına işaret edilir. *Sarıpınar 1914*, *Eşegin Gölgesi* ve *Ayak Bacak Fabrikası*'nda bu tarz davranışlar içinde olan kişilere yer verildiği görülür.

ZAHİD Fırkalar bir kızıştı mı... İşimiz iştir.

ABİD İşimiz iş.

ZAHİD Gazetelerimizin tirajı birdenbire artar.

ABİD Tiraj artınca kesemiz dolar. Abdalya ikiye bölünür

ZAHİD Ah keşki keşki.

ABİD: Ah keşki keşki.

ZAHİD O zaman meydanlar kurulur. Davullar vurulur.

ABİD: Bir savaş havası yaratılır.

ZAHİD: Ah keşki keşki.

ABİD İş bu kerteye gelince işimiz iştir.

ZAHİD İşimiz iş

ABİD: Bizim mızrak, zırh, kalkan fabrikalarımız üç mislini istihsale geçer o

zaman .

ZAHİD Bizim at, deve, katır ahırlarımız toptan orduya çalışır o zaman.

(Eşegin Gölgesi, s. 64-65)

Çalışma yaşamındaki problemlili durumlardan biri de kaçakçılıktır. Öncelikle bu konunun eserlerde pek fazla kullanılmadığı belirtilmelidir. Sadece *Nafile Dünya* eserinde ilgili konuya yer verildiği dikkat çeker. Eserde bu olumsuz davranışa hem zenginlerin hem de fakirlerin yöneldiği görülür. Dolayısıyla her kesimden insanın bu suça yönebileceği ortaya konulur. Oyunun başında bakan ve milletvekili olan kişilerin böyle bir davranış içine girdiği görülürken sona doğru fakir insanların da bu yola meylettikleri dikkat çeker. Sanatçı özellikle böyle bir kurguya yer vermiştir. Bu sayede Arayıcı, kaçakçılığın bir şekilde toplumun her kesiminde görüldüğüne işaret

eder.

4.3.8.2. İşçi Hakları

4.3.8.2.1. İşçi Sorunları

Oyun yazarlarının toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda eserlerinde en çok ele aldığı tiplerden biri de işçilerdir. Bazı oyunlarda onların yaşantılarının ön plana çıkarıldığı görülür. Sorun ve düzensizlikleri öne çıkararak çözüm yolu bulma anlayışındaki epik tiyatrodan, onların da yaşamı bu açıdan oyunlarda yer bulmuştur. Bu sebeptendir ki, işçilerle ilgili bazı olumsuz durum ve problemlerin ön plana çıkarıldığı görülür.

Olumsuzluk olarak öne çıkarılan en önemli hususların başında çalışma koşulları gelir. Oyunlar incelendiğinde işçilerin, genellikle zor çalışma şartları altında oldukları görülür. Örneğin mesai saati mefhumuna uyulmayıp uzun saatler çalışılması buna güzel bir örnektir. İşçilerin bu ve buna benzer bazı sorunlarla mücadele ettiği belirtilir. Onların bu durumlarını öne çıkaran bir oyun, fazlasıyla önem arz eder. Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* adlı eseri, işçilerin sorunlarının ortaya konması yönünden mühim bir eserdir. Oyunda aşçı, hizmetçi ve diğer çalışanlar üzerinden işçilerin çalışma hayatları ve koşulları dikkatlere sunulur.

Çalışma şartlarının yanı sıra işçilerle ilgili diğer bir öne çıkartılan husus da maaş sorunudur. Eserler incelendiğinde bu hususla ilgili bazı sorunların var olduğu ifade edilir. İşçilerin çalışmaları karşılığında fazla ücret alamadıklarına yönelik, yer yer göndermeler vardır. Bu yüzden de geçim sıkıntısı içinde oldukları görülür. Bundan dolayı da ancak temel ihtiyaçlarını karşılayabildiklerine işaret edilir. Onların lüks ve temel ihtiyaç olmayan unsurlara erişmede sıkıntılar yaşadığına değinilir. Bu hususun iki eserde öne çıktığı gözlemlenir. Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* oyunlarında bu konunun ele alındığı dikkat çeker.

Eserlerden örnek verilirse *Zengin Mutfağı* oyununda 'Kız' adlı oyun kişinin, evlilik hazırlığı içinde olduğu görülür. Sevdığı ile birlikte evlilik planları yaparlar. Ancak düğün masrafları konusunda derin kaygıdadırlar. Erkeğin işsizlik sorunu yaşaması, öne çıkarılan diğer durumdur. Ancak iş olsa da kazancın yine ihtiyaçları gidermeye yetmeyeceği eserin devamında ifade edilir. Bundan dolayı genç kızın sevgilisi, düğün yapacak ve ev kuracak parayı başka şekilde temin etmeye yönelir. Önce ortaya çıkan miras meselesinden ümitlenir ancak umduğunu bulamaz. Daha

sonra da karanlık birtakım işlerde çalışmaya yönelir. Bu da gösteriyor ki işçi olarak çalışan insanların maaş sorunu vardır. Sanatçı, bu soruna dikkat çekme amacıyla özellikle böyle bir kurgu yapmıştır.

KIZ İşe mi? (Susuş) Şu kahvaltılarını bir vereyim. Konuşuruz... Biriktirelim... Para biriktirelim. (Koynundun para çıkartır) Her ay eve veriyordum bu parayı. Al bankaya yatır, ikimiz için ortak bir hesap açalım bankada...

SELİM Niye ortak hesap? Benim param yok ki...

KIZ Bak sen de bir işe girmek zorundasın. 250 lira da sen koyarsan, ayda 500 lira. (Acele hesaplar) Yılda... yılda... ne kadar?

SELİM Yılda beş bin, bin daha altı bin...

KIZ Bir yılda altı bin lira biriktiririz. (Zil) Küçük Bey, banyodan çıktı. Kahvaltısını verip geleyim. Sana anlatacaklarım var.

SELİM Banyoda... N'oluyor yahu? Ayda 500 lira... hah. (Zengin Mutfağı, s. 251)

4.3.8.2.2. Emeğin Karşılığının Alınamaması

Bu hususla ilgili eserlerde iki noktanın öne çıkarıldığı görülür. Bunlardan ilki emek-sermaye çatışmasıdır. Emeği ortaya koymanın mı yoksa parayı verenin mi daha değerli olduğunun sorgulaması yapılır bazı eserlerde. Özellikle bu konuda *Eşeğin Gölgesi* oyunu oldukça önemlidir. Haldun Taner, oyununda doğrudan bu sorgulamayı yapar. O, emeği ön plana çıkaran bir anlayış içerisindedir. Hem Taner'in hem de bu hususu hissettiren diğer sanatçıların etkilendikleri unsurun, toplumcu gerçekçi anlayış olduğu açıktır. Oyun yazarları, hem bu anlayış hem de epik tiyatro mantığı çerçevesinde böyle bir sorgulamaya gitmişlerdir. Ekleme gerekir ki sanatçıların, bu sorgulamayı yapmalarının sebebi, emeğin değersiz konumda olmasını düşündüklerindendir. Bunu dile getirerek farkındalık oluşturmak ve düzen değişikliğini sağlamak onların önde gelen fikirlerindendir.

4.3.8.2.3. Sendika ve Grev

Özellikle işçilerin konu alındığı oyunlarda sendika ve grev öne çıkarılan hususlardandır. Olumsuz koşulların üstesinden gelmek isteyen çalışanların, sendikalı olarak hak arama gayreti içine girdikleri görülür. Patronla anlaşma durumunun olmaması halinde de grev kararlarının uygulandığı fark edilir. Tüm bunlar çalışan kişilerin hakkını alması amaçlıdır. Sendika ve grevin kurgu özelliği olarak kullanıldığı eserlere bakıldığında *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı*

oyunlarının öne çıktığına şahit olunur.

Özellikle bu iki eser, sendikal faaliyetlerin önemini çeşitli yönleriyle ortaya koyar. Hem olumsuz koşulların sona erdirilmesinde hem de hakların alınmasında sendikalaşmanın çok mühim olduğunun defalarca altı çizilir.

Oyunlarda işçilerin, patronlara karşı ayaklandıkları görülür. Böylece hak mücadelesi içine girdikleri dikkat çeker. Var olan her türlü problemin ortadan kaldırılmasını isterler. Eserlerde bu konuda anlaşmazlığın sürdüğü durumlarda, grev faaliyetlerinin başladığı görülür. Bu durum iki oyunda da mevcuttur.

Eserlerde işçilerin patronlara karşı sendika aracılığıyla, toplu bir şekilde tepki verdikleri görülür. Birlikte verilen tepkinin daha etkili olacağı fikriyle işçiler, bu yolu seçerler. Mağdur durumdaki çoğu işçinin, bu sendikal faaliyetlere destek verdikleri görülür. Sanatçılar, bu tarz kurgulara tesadüfi olarak yer vermemişlerdir. Oyun yazarları, bu kurgularla birlik olmanın önemine vurgu yaparlar. Birlikte verilen tepkinin daha büyük etki oluşturacağına atıf vardır. Burada Marksist anlayış temelli toplumcu gerçekçiliğin etkisi açık bir şekilde hissedilir.

Sendikalaşma ve birlik olma gibi kavramların özellikle bir eserde çokça vurgulandığı görülür. *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu bu açıdan oldukça önemlidir. Oyun, sadece işçilerin değil toplumun her kademesindeki insanların bir araya gelerek tüm sorunları çözebileceklerine atıf yapar. Çünkü tek başına verilen tepkinin cılız kalacağına, toplu bir şekilde verilen tepkinin de büyük etki oluşturacağına işaret edilir. Eserdeki şu sözler sendikalaşma ve birlik olmanın önemini açık bir şekilde gösterir.

KUDRET Neden sana müsaade ediyorlar biliyor musun? O kadar büyük, o kadar güçlü oldukları halde, neden böyle güçsüz gözüküyorlar? Çünkü omurgaları yok. Birlikte davranamıyorlar. Birlikte düşünüp birlikte davranamıyorlar. Davranabilseler senin bu yaşamına izin verirler mi sanıyorsun? Böyle davranmıyorlar, çünkü örgütlü değiller, yani omurgaları yok.. Yok çünkü bunu engelliyoruz. Bütün gücümüzle bunu engelliyoruz. Sürekli kazanma umudu koyuyoruz önlerine, durmadan. Durmadan kazanma umudu veriyoruz. Kendi paçalarını kurtarmaya çalışıyorlar, işte o zaman. Gemilerini kurtaran kaptan olmak istiyorlar. Kazanma umutları oldukça tek tek kalıyorlar. Toplu davranmaktan kaçıyorlar. İşte o zaman omurgasız kalıyorlar. Omurgasız kaldıkları sürece onlar kaybetmeye mahkûm. Ve onlar kaybettikleri için sen kazanıyorsun. Sen kazandığın için o sürekli kaybediyor. Kaybediyor tehlikeli. İşte o zaman durum tehlikeli. Kaybetmeye mahkûm olduğunu bilmemeli. Ona her gün, durup

dinlenmeden yorulup, usanmadan, kazanma umudu vermemiz lazım. Kazanabileceğine inanması, bu umutla yaşaması lazım. Kazanacağına inandığı sürece korku yok. Anlıyor musun aptal? (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 217)

Öngören, bu şekilde toplum içindeki problemlerin çözümüne yönelik bir fikir öne sürer. Eserde sadece işçiler özelinde değil tüm insanlar için birlik olup mücadele etmenin önemi ortaya konulur.

Grev ve sendikal faaliyetlerin ele alınmasının temelinde yatan husus var olan düzene karşı mücadele etmedir. Epik tiyatronun düzene karşı oluşunun, yeni bir düzen oluşturma çabalarının hatırlanması, konunun daha iyi idrak edilmesini sağlayacaktır. Sendikal faaliyetler ile vurgulanmak istenen aslında birlik halinde düzene karşı çıkılıp yeni daha iyi koşulların işçiler ve insanlar tarafından elde edilebileceğidir.

Konunun eserlerde başka bir açıdan da ele alındığı görülür. Oyunlar incelendiğinde bazı işçilerin sendikaya girme, greve katılma haklarını kullanmasından dolayı patronları tarafından mağdur edildikleri görülür. Yine *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde, bazı hak arayan kişilerin patron tarafından işten çıkarıldığı gözlemlenir.

AHMET: Bakın arkadaşlar, ben düşündüğümü açıkça söyleyeyim size. Birtakım arkadaşlarınız, işçileri örgütlemek istedi. Patronlar tuttu bu arkadaşlarınızı işten attı. Siz de bir direniş komitesi kurdunuz. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 153)

Öngören, bu kurgu ile bir hususun altını çizme çabasındadır. Sendikalaşma ve hak arama kötü bir şey değildir. Ancak bazı patronların bahsedilen demokratik haklara karşı hoş bir tutum içinde olmadıklarına atıfta bulunulur. Sanatçı, böyle bir kurgu ile Türkiye'deki sendikacılık anlayışında bazı problemlerin olduğuna işaret eder. Sendika anlayışında var olan sorunların da doğal olarak işçilere ve insanlara olumsuz yansıdığı belirtilir.

Bu konuda eserlerde farklı bir durumun da söz konusu olduğu ortaya konulur. Bazı oyunlarda sendikaların, olması gerektiği gibi kurulmadığına değinilir. Bazılarının patronlar tarafından kurulduğuna işaret edilir. Bunun da problemli bir durum oluşturduğu hissettirilir. İşçinin ve emekçinin hakkını koruması gereken o sendikaların, patronlarla iş birliği yaptığına atıf vardır. Bunun da işçilerin hayatına ve meslek hayatına fayda getirmeyip olumsuzluklar oluşturduğuna değinilir. *Bir*

Ölümün Toplumsal Anatomisi ve *Asiye Nasıl Kurtulur* eserinde böyle bir duruma rastlanır.

2.ARAŞTIRICI Sık sık gelir miydi?

ÖKKEŞ Gelinir mi? Adana nere, Alovera nere? Gitti, yılında geldi, bunları anlattı. Gitti gene yılında geldi; gene tasasıyla geldi. Bu kez de fabrika işçiliğinden dehlendi. Sendikayı işveren kurdutmuş, sarı sendika. Ona karşı çıkınca, başını gözünü patlatıp kovalamışlardı. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 139-140)

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi eserinde patron yanlısı olarak kurulan sarı sendikalardan direkt olarak söz edilir.

4.3.8.2.4. İşsizlik

İş hayatı ile ilgili konuları ele alan oyunlarda öne çıkan hususlardan biri de işsizliktir. İşsizlik, önemli bir sorun olarak ele alınır. İnsanların bu nedenle geçimlerini sağlayamadıkları ve istediklerine ulaşamadıkları görülür. Bu da zaten iyi durumda olmayan alt kesimden insanlar için yıkımdır. Bu yüzden eserlerdeki bazı oyun kişileri, ekonomik olarak çok zorlanır. *Keşanlı Ali Destanı*, *Rumuz Goncagül*, *Nafile Dünya* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarındaki bazı kişilerin işsizlik dolayısıyla zor zamanlar geçirdikleri görülür. Bunun da refah seviyesi düşük bir hayatı ortaya çıkardığı gözlemlenir.

NİYAZI: İşsiz çoğu erkekler

Kahvelerde pinekler

Irgat olur bazısı

Amelelik ederler” (Keşanlı Ali Destanı, s. 20)

Sanatçıların işsizlikten, eserlerinde azımsanmayacak derecede bahsetmesinin elbette bir sebebi vardır. O da konuya dikkat çekmek istemeleridir. Bunun, insanları ekonomik yönden çok zorladığının altı çizilir. İşsizlikle boğuşan insanların, zor şartlarda yaşama durumunda olduklarına değinilir. Bu da olumsuz bazı şartları ortaya çıkarır. Böyle durumlar, halk arasında daha az yaşansın diye sanatçılar, işsizliğin bir an önce bitirilmesi gerektiği fikrini seyirci ve okuyucunun dikkatine sunarlar.

4.3.9. Kurumsal Yozlaşma

4.3.9.1. Çalışma Sistemindeki Yozlaşma

4.3.9.1.1. Adalet Sistemi

Adalet mekanizmasının durumu, eserlerde ele alınan konulardandır. Oyunlarda bu alanda mevcut durum ile ilgili bazı dikkat çekimler yapılır. Bunlar incelendiğinde adalet sistemi içinde önemli bazı sorunlar olduğu çıkarımlanabilir. Hatta büyük problemlerin olduğuna işaret edilir. Hem yargılamada hem de yargı kararlarının uygulanması aşamalarında bazı sorunların olduğu çeşitli şekillerde ortaya konulur. Buradan yola çıkılarak oyunlarda Türk adalet sisteminde önemli sorunlar olduğuna yönelik bazı hissettirmeler vardır. Bu da adalet sisteminde genel olarak bir kokuşmuşluğun olduğunu ortaya koyar. Bahsedilen bu durumun özellikle bazı eserlerde altının çizildiği görülür. *Eşeğin Gölgesi*, *Nafile Dünya*, *Abdülcanbaz*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Ayak Bacak Fabrikası* oyunlarında bahsi geçen konuyla ilgili bazı hususların yer aldığı görülür.

Adalet sistemindeki bu kokuşmuşluğa sanatçıların, hangi durumları sebep olarak gösterdiklerini irdelemek, mevcut mekanizmadaki hali daha açık ortaya koyacaktır. Bu hususta öne çıkarılacak ilk husus basit sorunların ve durumların çözülememesidir. Öyle ki bazı sorunlardan dolayı çetrefilli olmayan hukuksal tartışmaların bile sonuca bağlanamadığı görülür. Bu durum, adalet sistemine olan güveni sarsmaktadır. Konunun ele alındığı en iyi örnek *Eşeğin Gölgesi*'dir. Eserde basit bir şekilde çözülmesi gereken gölge hakkı tartışmasının bir türlü çözülememesi buna açık bir örnektir.

Yüce Abdalya kanunları

Adına

Ulus adına

Ulusal birlik adına

Yargılama

Yetkisi ile

Yükümlü

Yüksek

YKK

Kadılar Kurulu Katı

Yargısını ilan ediyor

Gereği düşünöldü
 Doluya konu
 Almadı
 Boşa konu
 Dolmadı(Eşeğin Gölgesi, s. 62)

Adalet mekanizmasındaki altı çizilen diğeri bir konu da yanlı yargılama anlayışıdır. Eserlerde adaletin, kimi zaman taraflı bir şekilde tecelli ettiğine yönelik ifadeler oldukça önemlidir. Bu bağlamda bazı kişi ve kurumların adalet mekanizmasını etkilediğine yönelik kullanımlar görülür eserlerde. Bu hususta özellikle *Nafîle Dünya* ve *Abdölcanbaz* oyunları öne çıkar. Bu eserlerde bazı mahkeme kararlarına, siyasetçi veya para babalarının müdahale edebildiklerine yönelik ifadeler vardır. Bu da mevcut duruma ilişkin önemli hissettirmeler olarak ele alınabilir.

ALİ (Girer, sıkıntılı) Beyefendi yeni öğrendim, malın sahibi milletvekiliymiş.

RAMAZAN Biliyorum.

ALİ Eşi dostu çok. Bunlar arasında, halta... (Susar)

RAMAZAN Hatta?

ALİ Hatta'yı biliyorsunuz, Yani... (Tekrar susar)

RAMAZAN Yani ne?

ALİ Baltayı taşa vurmuş olmayalım.

RAMAZAN İşimiz kanunla, baltayla değil.

ALİ Onlar kim, biz kimiz başkomserim, benden söylemesi.

RAMAZAN İmtiyazları mı var yani? Ne susuyorsun. Cumhuriyet hükümetleri kimseye imtiyaz tanımamıştır diyemiyor musun? Milletin kanunu herkese uygulanır, bunu bil.

ALİ Adamın işi, milletin dediğiniz o kanunları yapmak. Daha imtiyazı kalmış mı bunun?

RAMAZAN İşte şimdi zırvaladın. Kuvvet birdir ve milletindir. Onun zerresi hiçbir şahıs, zümre ve makama verilmemiştir. Halkımız ne şahıs, ne de zümre sultasını kabul etmiştir. Bak levhası şurda. ("Cumhuriyetimiz imtiyazsız ve sınıfsız bir rejimdir" yazılı levhayı gösterir). Takacağım o tenekeleri kuyruğuna göreceksin.

ALİ Yakında tayin çıkarsa bize şaşmam.

BEKÇİ (Girer) Bir yazı geldi başkomserim.

(Ramazan alır okur, sonra duvarlardan özdeyişlerini toplamaya koyulur)

ALİ Ne oldu beyefendi?

RAMAZAN Herifçioğlu borusunu çabuk öttürdü. Tayinimiz çıktı. (Nafîle Dünya, s. 27-28)

Adalet mekanizmasındaki belirtilen bazı sorunlara yakından bakmak yararlı

olacaktır. Bu çerçevede ele alınması gereken ilk unsur mahkemelerin durumudur. Oyunlardan yola çıkıldığında ilgili konuda, bazı sorunların olduğu rahatlıkla çıkarımlanabilir. Bu mevzuda öne çıkarılan ilk husus iş yükünün fazlalığıdır. Özellikle bazı eserlerde, mahkemelere intikal eden dosya sayısının fazla olduğuna dikkat çekilir. Bunun da iş yükü oluşturduğuna, dolayısıyla da mahkeme süreçlerinin uzamasına neden olduğu belirtilir. Oktay Arayıcı'nın yazmış olduğu *Nafîle Dünya* adlı eserde bu soruna açık bir şekilde yer verilir.

İlgili hususla ilgili sorun olarak gösterilen bir başka husus da mahkemelerin uzun sürmesidir. Mahkemelerin uzaması, adaletin gecikmesine neden olmaktadır. Geç gelen adaletin de güven sarsıcı etkisinin olduğu düşünüldüğünde bu durum önemli bir problemdir. Elbette ki bu duruma sebep olan faktörler vardır. Daha önce değinildiği gibi iş yükü bunlardan biridir. Bir de liyakatsiz, donanımsız hâkim ve avukatlarla mahkeme süreçlerinin uzadığına yönelik imaların olması da bu hususta önemli bir noktadır. Bu sebeplerden dolayı mahkemelerin uzun sürdüğü ortaya konulur. Bunun da adaletin tecellisinde bazı sorunlara yol açtığı eserlerde öne çıkarılan konulardandır. *Eşeğin Gölgesi* oyununda bu durum fazlaca ön plana çıkar.

Mahkemeler ile ilgili diğer bir husus da maliyetli olmasıdır. Bazı oyunlarda, mahkemeye yolu düşen kişilerin, fazlaca harcama yapmak zorunda kaldıklarına yönelik ifadeler vardır. Bu duruma yine *Eşeğin Gölgesi* oyununda rastlanılır. Oyunda Şaban ve Mestan'ın önemli miktarlarda harcama yaptıkları görülür.

ŞABAN Rehine verip para alacağız. Mevsim yaz. Damda da yatarız.

BONCUK Yatağımızı satacağız?

ŞABAN Senin aklın ermez Boncuk kız. (Öper) Kaz gelecek yerden tavuk esirgenir mi? Önce beş vereceğiz ki sonra on alalım. Mahkeme masrafı var. Avukat ücreti var. Bunlar bedava mı olacak? Sonra (Onu yeniden öper) bir müddet için ayrılmamız gerek. Senin de hizmetçiliğe girmen gerekecek.)

BONCUK (Müteessir) Hizmetçiliğe mi gireceğim?

ŞABAN. Ne yapalım? Bu masrafa başka türlü nasıl dayanırız? Bir süre dişimizi sıkacağız. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 42)

Sanatçıların, mahkemelerin maliyetli olmasına değinmelerinin bir başka amacının daha olduğu söylenebilir. Özellikle dar gelirli kişilerin, hak arama konusunda mahkemelere başvurmalarında bir çekingenlik içinde olabileceklerine dikkat çekilir. Bunun hak arama açısından birtakım eşitsizlikler ve problemler oluşturabileceğine işaret edilir. Oyun yazarlarına göre hak arama kapısı olan

mahkemelerin, çok pahalı olmaması gerekir.

Mahkemelerin en önemli bileşenlerinden biri de avukat ve hâkimlerdir. Türk epik oyunları incelendiğinde, bu meslekteki kişilerin de bazı olumsuz yönleri ile ele alındıkları fark edilir. Eserlerde onların temel amacının haklıyı-haksızı belirlemek değil de para kazanmak olduğuna değinilir. Para odaklı bir yaklaşım içinde oldukları ortaya konulur. Sanatçıların bu meslek grupları ile ilgili dikkat çekmek istediği husus gayet açık olup bazı kişilerin menfaatçi anlayışla hareket ettiğine vurgu yapılır. *Eşeğin Gölgesi* konuyla ilgili önemli değinmelere yer verilen bir oyun olarak dikkat çeker.

İlgili meslekleri sürdüren kişiler için ortaya konan başka bir husus da onların liyakatsiz ve donanımsız olmalarıdır. Eserlerdeki avukat ve yargıçların, yeterli bilgi ve tecrübeye sahip olmadıkları fark edilir. Bu hususa yine *Eşeğin Gölgesi* oyununda dikkat çekilir. Eserde mahkemelerin uzanmasının bir sebebi olarak da avukat ve yargıçların yetersizliği gösterilir. Özellikle avukat olan Mansur ve Matlup tam da böyle kişiler olarak dikkat çekerler.

Bu kişilerin eksikliklerini giderme adına, görüş aldıkları insanların da sorunlu olduğuna değinilir. Eserde Mansur ve Matlup adlı avukatların, aynı kişiye fikir danıştıkları görülür. Ancak bu kişinin, ehil bir insan olmadığı açık bir şekilde ortaya konulur. Onun paraya önem veren biri olduğu öne çıkarılır. ‘Büzürkmürç’ adındaki bu kişi, ‘Süper Bilgin’ olarak nitelenir ancak o, hem fikirleri hem de davranışları ile bunu yansıtmayan bir yapıdadır. Haldun Taner’in bu kurguyu bilinçli bir şekilde oluşturduğu görülür. Burada adaleti temsil eden kişilerin, doğru kişilerden fikir almaları gerektiği vurgulanır. Bu çerçevede Taner, adalettaki sorunları azaltma konusunda, yapılacaklardan birinin de doğru kişilerin ve kaynakların tercih edilmesi olduğunu işaret eder.

Tutuklama ve sorgulama ile ilgili de eserlerde bazı hususlara değinildiği görülür. Bunlar özelinde de bazı olumsuzlukların ön plana çıkarıldığı dikkat çeker. İlk söylenmesi gereken çok fazla tutuklamanın yapılması durumudur. Sanatçılar, kurgularıyla demokratik ve özgür bir ülkede bu kadar tutuklanma hadisesinin çok olduğuna işaret ederler.

Tutuklamaların çok olmasının yanında uygulamalardaki çeşitli nedenlerden dolayı oluşan tutarsızlıklar bu olumsuz durumu daha da derinleştirdiği aktarılmaya

çalışılır. Özellikle maddi yönden güçlü ya da nüfuzlu kişilerin, burada şanslı oldukları öne çıkarılır. Onların sıradan kişilere göre bir yolunu bulup tutukluluk hallerinin kısa olmasını sağladıkları dikkat çeker. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda bu konuya uygun bir bölümün olduğu görülür. Bir suç dolayısıyla Efruz ve Vicdani tutuklanır. Ancak Efruz'un babası önemli biri olduğundan dolayı tutukluluk hali çok uzun sürmez.

EMNİYET MÜFETTİŞİ Bir dakika dosyalarınız gelmemiş, telefonla soracağız (Telefonu açar) Allo, Efruz (Daha sert) Efruz dedim (Aldığı cevaptan yüzü bir anda yumuşar Bakışı değişir) Evet. Anlıyorum (Efruz'a) Bir sigara buyurmaz mısınız? Evet (Polise) Oğlum beye ateş ver

EFRUZ Teşekkür ederim.

EMNİYET MÜFETTİŞİ Hıı. Anlıyorum Evet. Evet Evet (Çabuk) Orda rahat mısınız beyefendi? Hayır size demedim, Efruz Bey'e. Tamam tamam (Polise) Beyefendiye kül tablası getirsene oğlum. (Telefona) Tamam tamam çok güzel (Efruz'a) Soğuk bir şey ister misiniz?

EFRUZ Teşekkür ederim.

VİCDANİ İstemiyorlar efendim

EMNİYET MÜFETTİŞİ (Kalkar) Beyefendi siz kefalete rapten 10 000 TL karşılığı serbest bırakıyorum.

VİCDANİ Efruz tebrik ederim

EFRUZ Teşekkür ederim Vicdani.

(Efruz çıkar)

EMNİYET MÜFETTİŞİ Gelelim size, adınız?

VİCDANİ Vicdani

EMNİYET MÜFETTİŞİ Baba adı? (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 80-81)

Vicdani'nin ise hem tutukluluk hali sürer hem de mahkeme süreci devam eder. Sanatçılar tarafından iki unsurun burada ön plana çıkarıldığı hissedilir. Bu unsurlar güçlü çevre ve para sahibi olmadır. Bu iki faktörün sadece tutuklamalarda değil tüm hukuksal işlerde, kişilere önemli ayrıcalıklar tanıdığına atıflar vardır oyunlarda.

Sorgulamalar ve devamında da suçun isnadı ile ilgili de eserlerde bazı haksızlıkların olduğuna dair işaretler vardır. Öncelikle sorgulamaların tarafsız bir şekilde yapılmadığına dikkat çekilir. Ayrıca oyunlarda, bazı suçların haksız bir şekilde, masum insanların üzerine yıkılmaya çalışıldığı belirtilir. Bu duruma da *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da örnekler bulunur. Tutukluluk ile ilgili

ayrıcalık oluşturan hallerin bu aşamada da geçerli olması dolayısıyla Vicdani için olumlu gelişmeler olmaz. Suç onun üzerine yıkılmaya çalışılır. Masum olan Vicdani, kabahatli görülür. Taner'in bu kurgusu, hukuk sistemi açısından önemli bir noktanın altını çizer. Buna göre Türk hukuk sistemi çeşitli sebeplerden dolayı haklı ile haksızı ayırt edememektedir.

Hukuk sistemi ile ilgili son ele alınacak konu ise hapishanelerdir. Bazı eserlerde buradaki bazı olumsuz durumların ön plana çıkarıldığı görülür. *Keşanlı Ali Destanı*'nda hapishane yaşamı ele alınsa da özellikle bu meselenin *Abdülcanbaz* oyununda ön plana çıktığı gözlemlenir. Oyunda iki hususun altı çizilir. Bunlardan ilki kişiler üzerinde haksız uygulamaların olduğudur. İkincisi ise can güvenliği mevzusudur.

ARAP: Hadi ordan, hapishane müdürü bize, Abdülcanbaz'ı şişleyin, size kolaylık yaparım demedi mi? Külhanbeyi isek, kalbimizi satmadık be, na yerine göre mangaldır yüreğiniz.(Abdülcanbaz, s. 52)

Abdülcanbaz oyunundan alınan bu kesitten anlaşılıyor ki hapishaneler türlü entrikaların döndüğü ve can güvenliğinin yer yer ortadan kalktığı yerler haline dönüşebilmektedir.

4.3.9.1.2. Gazetecilik

Oyunlarda öne çıkan meslek dallarından biri de gazeteciliktir. Bu alanda bazı sıkıntıların olduğuna işaret edilir. Toplum için önemli bir kitle iletişim aracı olan gazetelerin, bazı tercihlerinde yanlışlıklar içinde olduklarına değinilir. *Abdülcanbaz*, *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* bu konunun ele alındığı oyunlara örnektir.

Belirtilen eserlerde gazetelerle ilgili iki olumsuzluğun dikkatlere sunulduğu görülür. İlki, bu kitle iletişim araçlarında cinselliğin ön plana çıkarılmasıdır. Özellikle gazetelerin en dikkat çekici yerlerine çıplaklığın ön planda olduğu fotoğrafların yerleştirildiğine vurgu yapılır. *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında gazetelerin bu tercihi dikkat çekildiği görülür. Dinçer Sümer ve Haldun Taner'in bu kurgu özelliğine tesadüfi yer vermedikleri rahatlıkla çıkarımlanabilir. Burada gazetelerin temel amaçlarından uzaklaştıklarına vurgu yapılır. Belli bir ağırlığı olan ve insanların gündemi takip etmesini sağlayan bu kitle iletişim araçlarında, bir zihniyet kaymasının görüldüğüne işaret edilir.

Bahsedilen bu tarz fotolar ile gazetelerin, gazetecilik mesleği değerlerinden uzaklaşıp tiraj kaygısına düştükleri belirtilmek istenir. Buradan hareketle söylenebilir ki sanatçılar, bu şekilde onurunu ve değerlerini hiçe sayan ve ticari düşünen gazetecilik anlayışını seyirci ve okuyucunun dikkatine sunarlar.

EFRUZ: Oğlum Cevdet, nedir bu rezalet, ne geziyor Vali Fahrettin Kerim Gökay'ın resmi birinci sayfada?

CEVDET: Beyefendi, kızıyor birinciye basmazsak. Vilayetteki kokteyllere çağırıyor

EFRUZ Bak şuna. Bu resim dururken birinciye başka resim girer mi evladım? Foto İlhan, uluslararası tenis turnuvasında havalanan etekleri çekmiş. Bundan güzel birinci sayfa resmi olur mu? Tutmuş beşinciye koymuş aval... Kaç kere söyledim size bu millet seksüel olarak aç bir millettir. (Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, s. 74)

Bahsi geçen meslek dalı ile ilgili eserlerde değinilen ikinci bir husus da özgür yayın yapamamalarıdır. Gazeteciliğin ruhunda olan özgürlük anlayışına, bazı gazetelerin uymadığı ön plana çıkarılır. Gerçekleşen hadiseleri olduğu gibi, hiçbir şeyi saklamadan, doğru bir şekilde iletme görevi olan gazetelerden bazılarının, bu sorumluluklarını unuttuklarına atıf vardır. Oyunlarda bağımsız olması gereken gazetelerin, özgürce görevini yerine getiremediğine değinilir. *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde gazetelerin bu durumuna değinilir. Oyunda bazı kişilerin istedikleri zaman, istedikleri haberleri yayınlatıp yayınlamama gibi durumlarının olduğu görülür. Örneğin Kudret Bey'in bir habere mâni olduğu hemen dikkati çeken bir noktadır. Gazetelerin onun istediği biçimde çıktığı dikkatlere sunulur. Bu da şu sonucu çıkarmaktadır ki, gücü elinde bulunduran bazı kişiler, gazeteleri istediği gibi yönlendirebilmektedirler. O halde oyunlarda bu şekilde oluşturulan kurgular ile gazetelerin özgür olmadığı, özgürce yayın yapamadıkları ön plana çıkarılır.

Türk epik oyunlarında, gazetecilik ile ilgili bir hususa daha yer verildiği görülür. Ancak bunda gazetelerin suçunun olmadığı bir gerçektir. O da sansürdür. *Abdülcanbaz* oyununda dile getirilen bu husus ile gazetelerin sesi kısılmak istendiği belirtilir. Gazetelerin özgürce, halka fikirlerini yaymalarının önüne geçilmeye çalışıldığına değinilir. Belirtilen eserde oyun kişisi Abdülcanbaz'ın gazetelerinin, polislerce toplanmaya ve yırtılmaya çalışılması bu açıdan yorumlanabilir. Bu da fikir özgürlüğü ile ilgili bazı sorunların olduğuna işaret eder.

GAZETE SATICISI: Yazıyor, yazıyor... Mecliste kadınlarımızın rezil edildiğini yazıyooorr!

(Polis düdüklüleri, “Yakalayın, asın, kesin, gazeteleri yakın sesleri”)
(Abdülcanbaz, s. 25)

Sansür uygulaması ve toplatma kararı ile eserde fikir özgürlüğünün önüne geçildiğinin altı çizilir.

4.3.10. Din ve İnançlar

4.3.10.1. Din Sömürüsü

Din, gücünü maneviyattan alan bir olgudur. İnsanları etkileme gücü de oldukça fazladır. Elbette bu durum bazı kişi ve odaklarca istifade edilebilir görülür. Bu da insanları etkileme adına dinin kullanılması sonucunu doğurur. Türk epik oyunlarında bu husus çokça ele alınmıştır. *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife*, *Düğün ya da Davul*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Rumuz Goncagül* eserlerinde özellikle dinin kullanıldığına dair ifadeler ve kurgular vardır. Oyunlar incelendiğinde sanatçıların bu meseleyi, çeşitli açılardan ele aldıkları görülür

....
Değil mi ki burası Türkiye
Değil mi ki din maden
Bunu işletmemek haram
Kimi oy koparır dinden
Kimi sadece yol parası
Ayıp bunun neresinde. (Zilli Zarife, s. 13)

Eserlerde bazı insanların bir kişi veya topluluğu etkileme adına, kendilerinden olduğunu ortaya koymak için dini kisveye büründükleri belirtilir. Söylemlerini de o şekilde düzenledikleri gözlemlenir. Bu şekilde karşısındakileri etkileyebilecekleri düşüncesinde oldukları öne çıkarılır. Haldun Taner de toplumda böyle kişiler gözlemlemiş olacak ki *Keşanlı Ali Destanı*’nda bahsedilen şekilde davranışlar sergileyen bir oyun kişisine yer vermiştir. Eserde Keşanlı Ali’nin etrafındakileri etkileme adına dini ifadeler kullandığı gözlemlenir.

ALİ: Aziz vatandaşlarım!

KORO: (Alkışlar) Nur ol!

YM KOROSU: Yağcılar yağcılar. (Kaynana zırıltıları) Oh, oh, oh, güm, güm, güm. Susulan!

ALİ: (Onlara doğru kükreyerek) Susun ulan! (Birden herkes tıss olur. Ali sertliği ile tezat teşkil eden bir yumuşaklıkla) Sevgili vatandaşlarım, cuma namazında idim. Ondan biraz geciktim. Büyüklerin ellerinden, küçüklerin gözlerinden öperim...

(Temel, ne söz ne söz gibilerden bir el işareti yapar.)

NİYAZÎ: (Seyircilere) Mapısta bilem beş vakit namazı bırakmamış. Ehli din, Ali'yi boşuna mı tutuyor? (Keşanlı Ali Destanı, s. 39)

Dinin kullanılmasının diğer bir amacı da insanları yöneltmedir. Oyunlarda insanları, yapmak istemediği, gönüllü olmadığı veya az istediği bir şeye yönlendirme adına dinin devreye sokulmaya çalışıldığı gözlemlenir. Bu hususta özellikle din adamlarının öne çıktığı görülür. Onların çeşitli dini ifadelerle, insanlara birtakım yönlendirmelerde bulunduklarına değinilir. Bazı epik eserlerde özellikle bu hususa yer verildiği fark edilir. Sanatçılar, bu şekilde halkın daha kolay ve zahmetsizce yönlendirildiğini hissettirmek için oyunlarda böyle bir kurgu tercihi içine girmişlerdir.

Başka bir açıdan yaklaşıldığında bazı kişilerin gücünü ve konumunu din ile ilişkilendirdikleri görülür. Bu duruma bilhassa *Düğün ya da Davul* adlı eserde rastlanılır. Eserde Ağa adlı kişinin, böyle bir anlayış içinde olduğu görülür. Onun, köydeki otoritesinin giderek sarsıldığı dönemde, 'din elden gidiyor' gibi ifadeler kullanması amacının ne olduğunu ortaya koyar.

Dinin yapılan kötü işlere kılıf bulma amacıyla kullanılması, yine bu konunun ayrı bir yönüdür. Eserlerde bazı insanların yapmak arzusunda oldukları veya yaptıkları işler için olumsuz bir durum oluştuğunda, dini alt yapıya sahip bir bahaneye sığındıkları görülür. *Rumuz Goncagül* eserinde Dursun Ali adlı oyun kişinin sözleri buna güzel bir örnektir.

SITKI (Alçak sesle ve şaşkınlıkla) Evli misin?

D. ALİ Uyy, ağzımdan kaçtı.

SITKI Demek doğru.

İNSAF Ne diyorlar kız?

GÜLSÜN Duyamıyorum.

İNSAF Duyduklarımız yeter zaten. Kalk gidelim. (Çekilirler)

D. ALİ Ne durdun, ne şaşırdın? Hoca ne diyor... Dörde kadar yolumuz var. Bu yaşa kadar bekâr mı yaşayacaktık?

SITKI Evliysen nasıl olacak.

D. ALİ Öteki imam nikâhıyladır memlekette. Dayımın kızıdır. Çocuk yaşta rızamızı almadan evlendirdiler bizi... Ben sana söylemedim sen de hiç bilmiyorsun bunları. (Rumuz Goncagül, s. 205-206)

Dinin ve inançların kullanılma sebeplerinden biri de insanları baskı altında

tutmaktır. İnsanlar, din ile korkutulmaya ve dizginlenmeye çalışılır. Eserlere bakıldığında bazı oyun kişilerinin dinle, insanları kontrol altında tutmaya çalıştıkları görülür. Bunun bazen topluluklara bazen de tek tek insanlara uygulandığı dikkat çeker. Bu hususta ilk değinilmesi gereken din ve inançların toplum üzerine olan etkisidir. Oyun yazarları, bazı eserlerinde bu konuya dikkat çekerler. Din ve inançların, halk üzerinde baskı aracı görevi gördüğünü, oyunlarında çeşitli şekillerde ifade ederler. Bazen diyaloglar bazen de kurgularıyla bu mevzuya dikkat çekerler. Sanatçıların bu şekilde bir yönelim içine girmelerinin sebebi ise toplumun bu unsurlarla baskı altında tutulup kontrol edildiklerini ortaya koymak içindir. Özellikle bu hususta Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* öne çıkar. Eserde insanların din ile baskılanmaya çalışıldığı açık bir biçimde gözlemlenir.

Dinin tek tek insanları baskı altında tutan yönünün olduğu da belirtilen ikinci husustur. Din ve inançlar ile bazı insanların şekillendirilmeye ve kontrol edilmeye çalışıldığına oyunlarda atıflar vardır. Bu mevzuda *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunu ön plana çıkar. Eserde Neriman adlı küçük kızın, dini bir baskı ile yetiştirilmeye çalışıldığı gözlemlenir. Babasının, yaşı daha küçük olan ve annesini çok küçük yaşta kaybeden Neriman'a davranış ve ibadet yönünden zorlamalarda bulunduğu dikkatlere sunulur. Muhterem Efendi, böyle yaparak kızını istediği şekle sokabileceğini düşünür.

Eserlerden yola çıkarak tespit edilen tüm bu ifade edilenlerin sonucu olarak dinin kullanılmaya müsait oluşu sanatçıların en çok üstünde durdukları durumdur. Ayrıca özellikle gücü elinde tutmak, halkı istediği gibi yönlendirmek isteyen bazı kişilerin dini kullanmaya meylettikleri ortaya konulur. Bu sayede insanlara ve halk yığınlarına, istedikleri gibi hükmetme ve yönlendirme gayreti içinde olduklarının altı çizilir.

4.3.10.2. Din Adamlarının Tutumu

Oyunlarda din adamlarının genellikle olumsuz bazı özelliklere sahip olarak ele alındığı görülür. Onlar, oyunlarda dinin kullanılmasına engel olmamaları, hatta buna müsaade etmeleri yönleriyle ön plana çıkarılırlar. Hatta din adamları, halka ve insanlara karşı dini, en çok kullanan kişiler olarak gösterilirler. Sanatçılar bunları çeşitli kurgu özellikleri ile ortaya koymuşlardır. Bu tarz oyun kişisi kullanımında *Ayak Bacak Fabrikası*, *Eşeğin Gölgesi*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Düğün ya da Davul* öne çıkan eserler olarak ifade edilebilir.

Eserlerde bu kişilerin en dikkat çeken özelliği tutarlı olmamalarıdır. Onların yaptıkları ile söylediklerinin örtüşmediği ön plana çıkarılır. Yönelindikleri bazı davranışların din ile uyuşmadığı görülür. Örneğin dini inanışlar yönüyle düşünüldüğünde evlilik dışı cinsel birliktelik yaşama gibi davranışlar, onlar için hoş eylemler değildir. Ancak onların bazı eserlerde bu tarz hareketlere giriştikleri görülür. İlgili konuda *Eşeğin Gölgesi*'nin ön plana çıktığı söylenebilir. Oyunda bir şeyhin cinsel duygularına hâkim olamaması durumu söz konusudur. Pilaki Şeyhi Aygır Baba, kadınlarla evlilik dışı birliktelikler kuran biri olarak dikkat çeker.

Güllübahar: Dürdane de bir punduna getirip meseleyi Benli Nergis'e açar. Benli Nergis Pilavi Şeyhi Aygır Baba'nın gözdesi imis diyorlar. Tekkede ayinden önce onunla halvet olup dans ettiriyormuş, soranlara da "Mezbureye nazar değmesin diye tütsü yapıyorum" diyormuş. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 45)

Yaptıkları ile söylediklerinin uymaması, din adamları özelinde bir durumu da ortaya koyar. Yaşadıkları ikilemler, onların mesleklerini içselleştirmedini gösterir. Bunun sonucu olarak eserlerde onların, mevcut durumdan çeşitli kazanımlar elde ettikleri belirtilir. Bazılarının dini kisve altında karşılarındaki insanları kandırdıklarına değinilir. Dolayısıyla bu tarz kişilerin dini kullandıklarına yönelik atıflar bu çerçevede oldukça önem arz eder.

Oyunlar incelendiğinde bu kişilerin genellikle paragöz oldukları dikkat çeker. Para kazanma uğruna, bazı yönelimler içinde oldukları görülür. Onların sermaye sahipleri ve üst mevkiden kişilerle yakınlaşması, iyi ilişkiler içinde olması bunu ispatlar niteliktedir. Onların verdiği görevleri yerine getirerek bir kazanç elde ettikleri öne çıkarılır. Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* eserinde İmam adlı kişi, belirtilen şekilde davranışları olan biridir.

Bu kişilerin çeşitli odaklarca kullanıldıkları, oyunlarda belirgin bir şekilde ortaya konulur. Özellikle *Ayak Bacak Fabrikası* eseri bu hususta öne çıkar. Buradaki "Papaz" adlı din adamı, para karşılığında halka, dini ön plana çıkararak yalanlar söyler. Onları yapmaması gereken eylem ve hareketlere yönlendirir. Böylece dini kullanarak halkı yanıltır. Sadece halkı değil ülkedeki otoriteyi de yanıltmaya çalışır. Papaz, bunu derebeyleri gibi para sahibi kişilerle belli bir kazanç karşılığında iş birliği kurarak yapar. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki, para veya bir kazanç uğruna bazı din adamı görünümlü kişilerin, dini kullanıp insanlara yarardan çok zarar getirdikleri gözlemlenir.

Bire dört, bir çuval buğdaya dört çuval kara tohum. Kara tohum yiyiniz.

(Bu geçiş aynen radyo veya televizyon reklamlarındaki gibi olacaktır.)

ŞEF: Demek öyle, siz de uygun buluyorsunuz değil mi Papaz Efendi? O halde bir emir çıkartalım, bütün vatandaşlarımıza duyuralım. Kutsal balıklar için ellerindeki buğdaylara hükümetçe el konulduğunu, yerine dört misli kara tohum verileceğini bildirelim. Siz de sayın beyler, vatanından, yüce dininden, onun daha iyi, daha güzel olmasından başka bir şey düşünmeyen beyler, ellerinizdeki kara tohumları teslim edin, parasını da buyurun.

(Şef bir torba uzatır. 1. Derebeyi torbayı alır. Şef selam verir çıkar. Derebeyleri sahnenin önüne gelirler. “Bir sana, bir bana, bir ona” türküsünü söylerler. Türküyü söylerken paraları paylaşırlar.) (Ayak Bacak Fabrikası, s. 22)

Oyunlar incelendiğinde tek bir inanç sistemine ait din adamlarının eserlere konu edilmediği görülür. İmam, şeyh ve papaz gibi din adamı unvanlarının eserlerde kullanıldığı gözlemlenir. İmam, *Düğün ya da Davul*’da İslam dininin temsilcisi konumunda, şeyh *Eşeğin Gölgesi* oyununda uydurma bir dinin görevlisi olarak, papaz ise *Ayak Bacak Fabrikası* eserinde yine bilinmedik bir ülkenin din görevlisi olarak görülür. Bu şekilde bir tercihin olmasının sebebi ise her dinde ve millette din adamlarının dini kullanabildiklerine vurgu yapmak içindir.

4.3.10.3. Batıl İnançlar

Türk epik oyunları incelendiğinde dinde yeri olmayan ancak halk içinde kabul görmüş birtakım uygulamalara yer verildiği görülür. Bazı oyun kişilerinin, gerçekleşmesini istediği dilekleri için bu türden eylemlere giriştikleri gözlemlenir. Bu eylemler, bazen bir adak için türbe ziyareti veya ağaca çaput bağlama bazen de nazar için kurşun dökme şeklinde olmaktadır. Oyunlar içinde *Rumuz Goncagül*’de bu tarz uygulamaların olduğu hemen fark edilir. Eserde Gülsün’ün evlenebilmesi için annesi İnsaf, onu birçok kere dede ve baba türbelerine götürüp adak adamasını ister.

SITKI Derdimiz aynı işte.

İNSAF Değil, aynı değil. Haberin yok. Kaç zamandır kısmeti açılsın diye, Telli Baha’dan başlayıp İstanbul’un ne kadar ermiş evliya türbesi varsa, hepsine adağa gittik. Eyüp Sultan’a, Sümbül Efendi’ye, Selami Dede’ye, Lohusa Hatun’a...

GÜLSÜN (Sitemle keser) Anne.

İNSAF Dur. Hepsini sayacağım; hepsini bilsin. Çiftesultanlar’a, Merkez Efendi’ye, Tezveren Dede’ye, Horoz Baba’ya, daha da var... Yollara dünyanın parasını döktük.

SITKI Demek dedelerin bir yardımı olmadı.

İNSAF Ne dedelerin ne de babaların. Hepsi paralarının hizmetinde. Zengin kızını

kör topal demeden kapıyorlar. Yoksul, dünya güzeli olsa, namusu okka da çekse nafile. Eskiden hayır hasenat işidir diye büyükler, konu komşu araya girer, dengi dengine baş göz ederlerdi... (Rumuz Goncagül, s. 187)

Azımsanmayacak sayıda eserde sanatçılar, batıl inancı öne çıkaracak kurgular oluşturmuşlardır. Toplumun içinde var olan bir gerçeklik olmasının yanında, oyun yazarlarının bu hususu dile getirme ile altını çizmek istedikleri bir nokta daha vardır. O da cahilliktir. Oyunlarda bu türden hareketlerin cehaletten yapıldığına işaret edilir.

Bu esnada Brecht'in bilim ile ilişkisini hatırlamak yerinde olacaktır. O, insanlığı bilimin kurtaracağına inanır. Sanatçı bilgiye, çalışmaya ve akla önem verir. Türk oyun yazarları da onun önem verdiği bu unsurlara atıf yapmak, akli ve mantığı ön plana çıkarmak için batıl inançlara oyunlarında yer vermişlerdir. Bu konunun en çok öne çıktığı eserler *Rumuz Goncagül*, *Abdülcanbaz* ve *Zilli Zarife*'dir.

4.3.11. Toplumsal Cinsiyet Sarmalında Birey Olabilmek ve Birey İlişkileri

4.3.11.1. Kadın-Erkek İlişkilerindeki Temel Sorunlar

4.3.11.1.1. Kadın- Erkek Eşitsizliği

Eserlerdeki kadın erkek münasebetleri incelendiğinde bu konunun fazlasıyla ön planda olduğu dikkat çeker. Sanatçıların özel olarak bu konuya ağırlık verdikleri rahatlıkla hissedilir. Kadın erkek eşitsizliğinin birçok epik oyunda ele alınması buna kanıttır. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Düğün ya da Davul*, *Abdülcanbaz*, *Rumuz Goncagül*, *Kadınlık Bizde Kalsın* ve *Bir Şehnaz Oyun* gibi eserlerde bu hususun öne çıkarıldığı fark edilir.

Oyunlarda bu durumla ilgili bazı noktaların belirginleştirilmeye çalışıldığı dikkat çeker. Bunlardan ilki toplum içinde erkeğin üstün olduğuna dair görüşün yerleşmiş olmasıdır. Eserlerdeki bazı fikir ve davranışlar, bu durumu açık bir şekilde ortaya koyar. Aile içindeki ilişkilerde karar alıcı pozisyonda olanların büyük çoğunlukla erkekler olduğu dikkat çeker. Kadınların büyük oranda pasif durumda oldukları görülür. Onların erkeklerin kararlarına istemeseler de uydukları fark edilir. Ses çıkarma ya da reddetme gibi tepki geliştirmedikleri, geliştirselerdi bunun sonucu değiştirmedikleri gözlemlenir.

Kabulleniş ile ilgili iki durumun olduğu söylenebilir. Özellikle kırsal yerleşim yerlerinde otoritenin erkekte olduğu, bu konuda sorgusuz bir kabullenişin olduğu

görülür. Bu tarz yerleşim yerlerinde, kadınların ilgili durumu kabul edip ses çıkartmadıkları gözlemlenir. Onlar için bu, normal bir durumdur. *Düğün ya da Davul ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserlerinde bunu görmek mümkündür.

Kırsal yerleşimin dışındaki kasaba ve kentlerdeki durum irdelendiğinde ise iki durumun eserlerde öne çıkarıldığı görülür. Bazı oyunlardaki kimi kadınların tıpkı kırsal yerlerdeki kadınların mantığında oldukları görülür. Erkeğin hâkimiyetine inandıkları ve bu zihniyet ile hareket ettikleri gözlemlenir. Örneğin *Rumuz Goncagül* eserindeki İnsaf Hanım böyle birisidir.

Sanatçılar, ister kırsal yerleşim yerinde ister kasaba ve kentlerde olsun her koşulda erkek egemenliğini kabul etmiş kadınlara karşı eleştirel tutumdadırlar. Onların yanlış bir anlayış içinde olduklarını kurgularıyla belirtmeye çalışırlar. Böylece sanatçılar, kadın erkek eşitsizliğinde bir noktanın da altına çizmiş olurlar. Bunda kadınların da suçunun olduğu ortaya konulmaya çalışılır. Örneğin *Kadınlık Bizde Kalsın* eserindeki kadınların hali, bu duruma örnektir. Eserde haremdeki tüm kadınlar, adeta padişahın kulu gibi davranırlar. Kadınlık gururlarını yok sayan halledirler. Padişahla bir gün fazla yatıp cinsel münasebet yaşamayı kâr bilirler. *Rumuz Goncagül* eserinde de böyle bir kabullenişin olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Ayrıca *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Nafile Dünya* oyunlarında da bu zihniyetteki kadınlara rastlanır. Oyun yazarları, bu şekildeki kurgularıyla en azından mevcut durumun ortadan kalkması için mücadele edilmesi gerektiği mesajını verirler.

Kimi eserlerde de bazı kadınların bu duruma sessiz kalmama çabasında oldukları görülür. Ancak onların pek başarılı oldukları söylenemez. Çünkü ekonomik yetersizlikler, hayat şartları, toplumsal zihniyet, fiziksel eşitsizlikler, şiddet, makam ve para gibi faktörlerden dolayı erkeklerin egemenliğini aşamadıkları dikkat çeker. Mecburi bir kabullenişin var olduğu görülür. *Oyun Nasıl Oynanmalı* eseri bu meselede öne çıkar. Eserde Kudret Bey, gücü ve maddi durumu ile çevresindeki kadınlara istediklerini yaptırtan biri olarak dikkat çeker. Hem Sevil'e ve onun annesine hem de karısına bazı durumları kabul ettirmeyi sağlamış biridir. Olanlara ses çıkarsalar da Kudret Bey, bu kadınları bir şekilde sindirmeyi başarmış, onlara üstünlüğünü kabul ettirmiştir.

KARISI İyi ama, ben bunlara karşı bir şey demiyorum ki. Yani. Yani ben de bir kadın değil miyim? Ben de bir dişi değil miyim? Neden erkeğimi bir başkası ile

paylaşıyım? Benim kadınlık gururumu nasıl çiğnersin?

KUDRET (Perde çırılçıplak kalan gölgeyi gösterir) Sen, herkes gibi sıradan bir kadın değilsin ki. Benim karımsın. Çocuklarımsın anasımsın. Toplumda yerin ayrı. Toplumdaki yerini hiç düşünmeden, kendini bir dişi olarak göstermeyi nasıl göze alabiliyorsun? O zaman iste aynen böyle çırılçıplak, zavallı bir yaratık olursun..

KARISI Ama bu ilişkiden ürküyorum. Onunla o dişi domuzla evleneceksin sen.

KUDRET (Birden gülmeye başlar) Sen bu gece sırsıklam sarhoşsun, ne dediğini bilmiyorsun. Bir kere ben istesem de Sevil’le evlenemem.

KARISI (Yüz buldu ya) Yoo evlenirsin, evlenirsin. Bırakırım seni. Git evlen o dişi domuzla. Çünkü sen de domuzun tekisin.

KUDRET (Keyifli) Sen olmasan da, ben o domuzcukla evlenemem. İstesem de evlenemem..

KARISI (Sevincini gizlemeye çalışarak) Hah, nedenmiş o?

KUDRET Çünkü Sevil’le evlenmek demek, altın yumurtlayan tavuğu kesip, yemek demektir de ondan. Onun büyüünün sürebilmesi için, evlenmemesi lazım. Seyirci onu evlenilebilir olarak, sevgilisi olarak görmeye devam etmeli. Evlendi mi büyü durur. Büyüleme artık. İnandırıcılığı kalmaz artık. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 218)

Oyunlar irdelendiğinde bazı erkek oyun kişilerinin, erkeğin üstün olduğu fikriyle, düşüncelerini ve davranışlarını şekillendirdikleri gözlemlenir. Onlara göre kadınlar, bir nevi erkeklere hizmet için varlardır. Onlardan, her yönden ihtiyaçlarını görmelerini beklerler. Hem de buna çoğu zaman karşısındakine değer vermeden olmasını isterler. Sanatçılar, bu gibi kişi kurgularıyla aslında bir eleştiride bulunurlar. Bu türden davranış sergileyen kişilerin, kadın erkek eşitliği konusunda yanlış bir tutum içinde olduklarına atıf yapılır.

Bu çerçevede ele alınan konulardan biri de evin tüm yükünün kadında olmasıdır. Evin tüm işlerinin kadının sorumluluğunda görülmesi, burada ön planda olan hususlardandır. Kimi erkeklerin, bunları kadının yapmak zorunda olduğu görevler olarak gördüğünün altı çizilir. *Kadınlık Bizde Kalsın* oyununda, bu durum çarpıcı bir şekilde ele alınır. Eserde Babür ve Koca adlı oyun kişileri, aynı zihniyette olan erkeklerdir. Bu kişiler, eşlerini adeta köle gibi görür.

Tüm bunların yanında kadınların yaşadığı başka sorunların da olduğu belirtilir. Kadınların günlük yaşam için bazı olumsuzluklarla mücadele ettikleri eserlerde öne çıkarılan hususlardandır. Koca’nın karısı Beyhude, bu konuda çokça sıkıntı yaşayan biri olarak görülür ve artık bunları kaldıramaz haldedir. Bu durumu

aşmak için çareyi cinsiyet değişikliğinde bulur. Erkek olunca rahat edebileceğini düşündüğünden böyle bir karar verir.

BEYHUDE: Yaşayabilmek için!.. Kadın olmaktan bıktım. Ben de yalnız yaşayabilmek, geceleri sokağa çıkabilmek, sokakta sigara içebilmek istiyorum. Sokakta laf atılmasını, oramın buramın ellenmesini istemiyorum. Bir iş için başvuruda bulunduğum zaman, bacaklarımın güzelliğine değil, beyinsel niteliklerime bakılsın istiyorum! İşyerinde her allahın günü patronun cinsel tacizine uğramak istemiyorum doktor! Çocuk doğurmak, bulaşık ve çamaşır yıkamaktan başka işe yaramayan biri gibi görülmek, kocam tarafında tartaklanmak dövülmek istemiyorum doktor! (Kadınlık Bizde Kalsın, s. 20)

Eserlerde dikkat çeken bir husus da gerçekleşen olay ve durumlardan olumsuz etkilenenin her zaman kadın olmasıdır. Yaşam şartları gereği insanların başlarına türlü hadiseler gelir. Bu olaylardan bazılarının da kötü olduğu bir gerçektir. Oyunlar incelendiğinde bu hayatın içindeki hoş olmayan olaylarda, olumsuz etkilenenin çoğu zaman kadın olduğu görülür. Oyunların kurguları göz önünde bulundurulduğunda genellikle kadınların, bu olayların devamında kendilerini kötü durumların içinde buldukları görülür. Bu çerçevede hem olaylar devam ederken hem de hadiseler sonlandığında olumsuz değerlendirilenin ve bakılanın hep kadınlar olduğu dikkat çeker. Sanatçılar, bu durumu öne çıkararak toplum içinde kadına karşı daha sert ve kuralcı bir bakış açısının olduğunu ortaya koymaya çalışırlar. Bu çerçevede erkeklere karşı hiç görülmeyen hoşgörüsüz ve yargılayıcı bakış açılarının, kadınlara karşı fazlasıyla devreye sokulduğunu oyunlarında ifade ederler.

4.3.11.1.2. Kadına Şiddet

Kadın konusuna fazlasıyla eğilen Türk oyun yazarları, onlara uygulanan şiddete de kayıtsız kalmamışlardır. Bazı eserlerinde bunları dile getirerek konuya dikkat çekmek isterler. Bunların artık toplum içinde görülmemesi gerektiğini işaret ederler. Buna sebep olarak ise kadın ve erkeğin eşitsizliğini esas alan toplum yapısını gösterirler. Böyle bir toplum yapısı içinde yetişen bazı erkeklerin, kadınlara karşı bu şekilde davranışlar içine girdikleri belirtilir. Şiddetin her türüne karşı olan oyun yazarları, kadına şiddet içeren kurgularıyla okuyucu ve seyircide bir bilinç oluşturma çabası içindedirler.

Oyunlar incelendiğinde bazı erkek oyun kişilerinin, kadınlar üzerinde baskı kurma çabası içinde oldukları görülür. Bunun da bazen fiziksel şiddete kadar vardığı

gözlemlenir. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, Asiye Nasıl Kurtulur, Abdülcanbaz, Kadınlık Bizde Kalsın* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında bu olumsuz davranış, kurgu özelliği olarak tercih edilir.

Bahsedilen eserlerde fiziksel şiddetin üç sebeple ortaya çıktığı fark edilir. Bunlardan ilki ev hayatındaki anlaşmazlıklardan doğan şiddettir. Bu şiddet, erkeğin evde hoşlanmadığı bir durum üzerine, şiddete meyil etmesi sonucu ortaya çıkar. *Eşeğin Gölgesi* ve *Kadınlık Bizde Kalsın* oyunlarında erkeğin şiddetinin böyle ortaya çıktığı görülür. *Eşeğin Gölgesi* oyununda Boncuk; *Kadınlık Bizde Kalsın* eserinde de Dürdane'nin bu sebeple şiddet mağduru olduğu gözlemlenir.

ŞABAN Neden hasta olacaktım! Turp gibiyim maşallah Gel bakayım.

Benim sarı kanaryam, seni öpeyim. Neden korkuyorsun benden?

BONCUK (Hem yaklaşır hem korkar.) Ya döveceksen.

ŞABAN: Bundan sonra senin kılına dokunmayacağım. Efkarı umumiyei kazanmamız lazım. "Hayvanları Koruma Derneği'ni kızdırma" dedi avukat. Şey, Kadınlar Derneği'ni diyecektim. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 41)

İkinci olarak fiziksel şiddete sebep olan durum ise kadın üzerinde hâkimiyet kurma, bir şeye razı etmedir. Bu davranış *Abdülcanbaz* oyununda Gözlüklü Sami'de görülür. Elde ettiği diğer tüm kadınların aksine Saliha'dan istediğini alamayan Gözlüklü Sami, onunla bir yerde rastlaşınca şiddet uygulamaya kalkar.

Üçüncü ve epik tiyatro açısından önemli olup kurgularda daha uzun bir şekilde yer verilen sebep ise kazancın kesilmesidir. Bu şiddetin genellikle kadınlar üzerinden para kazanan erkeklerce uygulandığı ifade edilir eserlerde. Hem *Asiye Nasıl Kurtulur* hem de *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyunlarında şiddet, bu şekilde ortaya çıkar. Şöyle ki Başar Sabuncu'nun eserinde 'Mine' adlı bir konsomatris kadın vardır. Bir pavyonda çalışır. Mekânın sahibi olan patron onun üzerinden para kazanmaktadır. Ömer Ağa ile tanışınca 'Mine', mekândan ayrılma düşüncesi içine girer. Ancak patron bunu kasteden sözlere bile tahammül edemez. Bir de kadının, Ömer Ağa'nın masaya bıraktığı paraları da aldığını gören patron, kadına şiddet uygulamaya başlar.

PATRON-Bıraksana ulan paraları!

MİNE-Bundan böyle kendimi sömürtmeyeceğim

PATRON-Ha?

MİNE- (Korkulu) Öyle işte. Ne sana, ne de o dostum olan pezevenge. (Paraları koynuna sokmak ister)

PATRON-(Mine'nin bileğini kavrar) Haddini bil kaltak! Aklını mı üşüttün birden?
 MİNE - Çalışıp kazanmadım mı? Emeğimle? (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın
 Şoförü Recep, s. 26)

Fiziksel şirketin yanında oyunlarda kadınlara yönelik psikolojik şiddetin de var olduğu dikkat çeker. Küfür, hakaret ve tehdit gibi söylemlerle bunun ortaya çıktığı görülür. Bu ifadelerin sonucunda kadın hem olumsuz ruh haline bürünür hem de rencide olur. Bu şiddet türüne en fazla iki oyunda rastlanır. *Kadınlık Bizde Kalsın* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* psikolojik şiddetin öne çıktığı eserlerdir.

4.3.11.1.3. Taciz ve Tecavüz

Kadına yönelik olumsuz davranışlardan birisi de cinsel saldırılardır. Oyunlarda cinsel isteklerine hâkim olamayan bazı erkek oyun kişilerinin, kadınlara yönelik taciz ve tecavüz gibi olumsuz davranışlara meylettığı gözlemlenir. Burada kadının kesinlikle rızasının olmadığı öne çıkarılır. Bu hadiselerde onların isteklerinin dikkate alınmadığını, tamamen zoraki şartlarda gerçekleşen olaylar olduğunu ön plana çıkaran sanatçılar, bunları kadının haklarının gaspı olarak görürler. Bu türden olumsuz olayların, kadının hem psikolojisine hem de geleceğine büyük zarar verdiğine işaret ederler. Kurgularıyla bunu açık bir şekilde okuyucu ve seyirciye hissettirirler. Bununla amaçlarının konuya dikkat çekmek olduğu açıktır.

Türk epik eserleri irdelendiğinde bazılarında bu olumsuz olaylara kurgularda yer verildiği görülür. Hem tacize hem de tecavüze yer verilen *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunu burada öne çıkar. Eserde tecavüz olayından mağdur olanlar turist kızlardır. Gazete haberinden öğrenilen bu olayda, mağdur kızların önce tecavüz edilip sonra öldürüldükleri belirtilir. Ayrıca eserde bir de taciz olayı yaşanır. Yaşlı memur Rifat, cinsel dürtülerine hâkim olamaz ve dairede çalışan genç bir memureyi öper.

Diğer eserlere bakıldığında *Nafile Dünya* adlı oyunda da bir taciz olayının söz konusu olduğu görülür. *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyunlarında ise tecavüz olayları ile karşılaşılır. Başar Sabuncu'nun eserindeki tecavüz mevzusu ise bir yönüyle daha da öne çıkar. Eserden anlaşıldığı üzere bu olay, küçük bir kız çocuğuna yönelik gerçekleştirilmiştir. Konsomatris Mine, hayatından bahsederken çocukluğunda böyle bir hadise yaşadığının altını çizer.

ÖMER - Namusuna mı göz dikti eşşeoğlu eşek?

MİNE - Dikmekle kalsa... Bir suçum yok Allah seni inandırсын. Makine dairesinden film daha iyi görünüyor diyerek... El kadar kızcağızdım. Artistlerin yaptığını yapalım dedi, mandepsiye düşürdü puşt. (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 22)

Kadınlık Bizde Kalsın oyununda taciz ve tecavüz olayına rastlanmasa da konuya dikkat çekildiği görülür. Cinsiyet değiştirmek isteyen Beyhude'nin sıkıntılarından birisinin de tacizler olduğu dikkat çeker. İfadelerinden anlaşıldığı üzere dışarıda ve iş hayatında çeşitli tacizlere uğramıştır ve bunlardan artık fazlasıyla bunalmıştır. Eserde ayrıca 'Açık Oturum' başlıklı bölümünde bir taciz olayının incelemesi yapılır. Burada sapık üzerinden, taciz hakkında bazı mesajlar verilir. Bu iki hususla oyun yazarının neyi amaçladığı açıktır. Erdoğan'ın kadının günlük hayat içinde maruz kaldığı sözlü ve fiziki taciz olaylarına dikkat çekme amacıyla olduğu rahatlıkla fark edilir.

Bu türden olumsuz olayları sanatçılar, sadece kadına fiziksel saldırı olarak ele almazlar. Aynı zamanda onlara, birçok yönden zarar veren olaylar olmaları yönüyle de yaklaşır. Özellikle de kadınların geleceklerinin şekillenmesinde, onların fazlaca etkisinin olduğuna değinilir. Eserlerdeki tecavüz mağdurlarının geleceklerini istedikleri gibi kuramadıkları görülür. Oyunlar incelendiğinde genç kadınların, bu tarz olaylarla olumsuz bir yaşama yönelmek zorunda kaldıkları fark edilir. Hem *Asiye Nasıl Kurtulur* hem de *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserlerinde bu durumla karşılaşılır. Vasıf Öngören'in oyununda onca zaman direnen Asiye'nin tecavüzle birlikte artık kendini erkeklere sunmaya başladığı görülür. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserinde ise olay, hemen kötü sonuç doğurmaz ancak sonuç yine aynı olur. Türlü yönlerden geri plana atılan Mine, büyüdüğünde içkili mekânlarda konsomatristik yapar hale gelir.

Sanatçılar, bahsedilen bu olumsuz olaylara dayanan kurgulara oyunlarda amaçsız şekilde yer vermezler. Bu tarz olayların istenmeyen fiziki temas olmalarının yanında kadınları kötü yola sürükleyen bir hadise olduğuna da vurgu yapılır. Buradan hareketle kadınları vücudunu satmaya iten nedenlerden biri de bu hadiselerdir. Dolayısıyla erkeklerdir. Erkeklerin ilgili olaylarla, kadınların hayatını fazlasıyla olumsuz etkilediklerinin altı çizilir. Buradan hareketle söylenebilir ki oyunlarda, kadınların başına gelenlerin sebebinin daha çok art niyetli erkekler olduğunun vurgusu vardır.

4.3.11.1.4. Aldatma ve Nikâhsız İlişkiler

Evlenerek aile kuran insanların bazıları, çeşitli nedenlerle eşlerini başka insanlarla aldatma davranışı içine girerler. Sanatçılar, toplum içinde böyle bir sorunun olduğunu gözlemlemiş olacaklar ki eserlerinde bu konuya çokça yer vermişlerdir. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Rumuz Goncagül*, *Ali Ayşe’yi Seviyo*, *Ayıışığında Şamata*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında bu tarz ilişkilerin olduğu görülür.

Aldatmaların detayına inildiğinde, yasak ilişki yaşayanlardan birinin, eşini aldatma durumunda olduğu görülür. Eşlerine mağduriyet yaşatanların bazı eserlerde erkekler bazılarında ise kadınlar olduğu gözlemlenir. Oyunlar incelendiğinde erkeklerin daha fazla aldatma eğilimine yöneldiği dikkat çeker. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Rumuz Goncagül*, *Ali Ayşe’yi Seviyo*, *Ayıışığında Şamata* ve *Zilli Zarife* eserlerinde erkek oyun kişilerinin, eşini aldatması söz konusudur. Örneğin *Ali Ayşe’yi Seviyo* oyununda Şoför Cemal’in, karısını çeşitli zamanlarda aldattığı ortaya konulur.

Bazı oyunlarda erkeklerin, kadınlarla metres hayatı sürme amacıyla olduğu da görülür. Bunun yansıması olarak kadınlara ev açma davranışının ortaya çıktığı gözlemlenir. Öncelikle bu duruma *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* eserlerinde rastlanır. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda Zehra’yı metres olarak ayarlayan ‘Adam’ adındaki bakkal, karısını aldatır. Eşine belli etmeden sık sık metresinin evine gelen ‘Adam’, ona ev açmak üzeredir. Oyunun gidişatından kısa zaman içinde bunun gerçekleştiği anlaşılır.

ADAM (Geçştirir) Neyse... Dinle, hava karardıktan sonra arabayı gönderirim...

ZEHRA Niye hava karardıktan sonra?

ADAM Güpegündüz, Zehra’yı metres tuttum götürüyorum diyecek değilim ya. Eşyalarını şoför kamyonu yükler. Yanında bir adam daha olacak. Şoför evi biliyor. Eşyaları o getirir. Sen bir taksiye atlar, gelirsin. Ben seni evde bekleyeceğim.(*Asiye Nasıl Kurtulur*, s. 77)

Az sayıdaki eserde de kadın oyun kişilerinin aldatma davranışı içine girdiği görülür. Kocasını aldatan kadınlara da *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında rastlanır. *Gözlerimi Yaparım Vazifemi Yaparım* eserinde Vicdani’nin eşinin böyle bir davranış içine girdiği gözlemlenir.

Aldatmaların kimlerle olduğuna bakıldığında ise genellikle akrabalık ilişkisi olmayan kişilerle bu davranışların sergilendiği gözlemlenir. Ancak *Ayışığında Şamata* eserinde bu duruma aykırı bir durum söz konusudur. Oyunda Pop İsmet adındaki erkek oyun kişinin eşini, baldızı Sevim ile aldattığı görülür.

Ayışığında Şamata adlı eserdeki kurguda eşini aldatan Pop İsmet ve ablasının eşiyle ilişki geliştiren Sevim'e yönelik bir eleştiri söz konusudur. Ağır ilaçlar kullanan kadının, o halinden yararlanıp arkasından işler çevirip gönül ilişkisi yaşayan kocası ve kız kardeşi seyircinin dikkatine sunulur.

Oyun Nasıl Oynanmalı eserinde ise daha ilginç bir durum söz konusudur. Bu eserde Kudret'in karısı, eşinin kendisini Sevil ile aldattığını bilir. Ancak buna rağmen gerekli tepkiyi koyamaz. Bazı menfaatler uğruna kadınlık gururunu ayaklar altına alır. Kocasının sözünden çıkamaz bir pozisyonudadır. Öngören'in böyle bir kurguya yer vermesinin sebebi ise para ve varlığa önem verip bunlar uğruna kişiliğinden ödün veren güçsüz kadın tipine eleştiri getirmek içindir.

4.3.11.1.5. Çok Eşlilik

Bazı eserlerde bahsedilen güçsüz ve erkeğe bağımlı kadın tiplerinin daha trajik şekilde ele alındığı görülür. Bu noktada birden çok kadının bir erkekle ilişkide olması, oldukça dikkat çekici bir durumdur. Erkek, kadınların hepsine hükmeder haldedir. Her şeyde onun sözü geçer. Birlikteliklere de o karar verir. Dolayısıyla burada, kadının pek çok yönden yok sayıldığı görülür. Onların genellikle erkeğin kölesi durumunda olduğunun altı çizilir. Bu hususun öne çıkarıldığı iki eser vardır. *Kadınlık Bizde Kalsın* ve *Abdülcanbaz* çok eşliliğin ele alındığı oyunlardır.

Bahsedilen husus iki eserde de Osmanlı dönemi üzerinden anlatılır. *Kadınlık Bizde Kalsın* oyununda harem üzerinden konuya yaklaşılr. *Abdülcanbaz* eserinde ise Osmanlı Devleti'nin son zamanları söz konusudur. Turhan Selçuk'un oyununda Dâhiliye Nazırı olan Gözlüklü Sami'nin üç eşinin olduğu görülür. Onlara istediği şekilde muamele eder. Buna rağmen Saliha adında başka bir kıza daha meyleder. Onunla da evlenmek ister. Ayrıca Gözlüklü Sami'nin eşlerinin dışında gönül eğlendirdiği, birliktelikler yaşadığı başka kadınların olduğu da bir gerçektir. .

ŞÜKUFİ: Adı Saliha.. Ahu gözlü, gül dudaklı, inci dişli, keklik sekişli, dedim ya bir afet-i devran.

GÖZLÜKLÜ SAMİ: Eeee? Hele naklet naklet.. zemin-i alaka uyandırdın bende. Yak bakalım ecnebi cıgarasından. Hem dumanlayalım hem konuşalım.

ŞÜKUFİ: Evliliğin şartı dördtür.

GÖZLÜKLÜ SAMİ: Dördtür elhat. Erkekliğin şartı da dördtür. O kismete rastlamadık şimdiye kadar.

ŞÜKUFİ: Beyfendiciğim hala üçte.. Kızın tek kusuru fakir oluşu.

GÖZLÜKLÜ SAMİ: Orası mühim değil. Ben zenginim. Birinci karım zengin, ikinci karım zengin, üçüncü karım zengin, dördüncüsü de sevgim olsun. (Abdülcanbaz, s. 5)

Tüm bunlar kadının değersizliğini ortaya koyan kurgulardır. Sanatçılar, özellikle bazı noktaların altını çizmek için tarihselleştirme tekniğini de kullanarak böyle kurgular oluşturmuşlardır. Kadının değersizleştirilmesine ve kumalık gibi adlarla çok eşliliğe itilmesine bu şekilde dikkat çekilir.

4.3.11.1.6. Kumalık- Metres Hayatı

Kadınların sorunlarına değinilen oyunlarda şu iki konuya da yer verildiği görülür. Bunlardan biri kumalık diğeri de metresliktir. Eserlerde bazı kadınların, eşlerini başka kadınlarla paylaştığı görülür. Birden çok kadın, bir erkeğin kontrolündedir. Kuma kadınlar, kocalarına yaranmaya çalışırlar. Özellikle de bu yaranma, cinsel yaşam konusunda ön plana çıkar. Yılmaz Erdoğan'ın *Kadınlık Bizde Kalsın* eserinde bu konu mizahi olarak ele alınır. Osmanlı'daki harem yaşamı üzerinden konuya dikkat çekildiği görülür. Yine Turhan Selçuk'un eseri olan *Abdülcanbaz*'da da kumalığın daha çok cinsel boyutlu olarak ele alındığı dikkat çeker.

(Gözlüklü Sami girer. karısı kapıda yapışırlar.)

MAHPEYKER: Kocacım, hoş gelmişsiniz, gelişinizle hanenize güneş doğmuştur

NURİNİSA: Tam bir ay oldu, hasret kaldık iltifat-i aşkınıza..

SAFİNAZ Safinaz etmez naz, lakin Gözlüklü kocacığı biraz..

MAHPEYKER: Bu gece imkânı yok, bırakmayacağız sizi..

NURİNİSA : Su çelik kaslarınızın hasretiyle bitabız, perişanız..

SAFİNAZ Ellerime, etlerime bakın, alev alev yanıyorum.

MAHPEYKER: Koç gibi kocamızı ne hale getirmiş adi kadın. Sizin bakıma ihtiyacınız var.(Abdülcanbaz, s. 20)

Kumalık konusunun ele alındığı bir diğer eser de Oktay Arayıcı'nın yazmış olduğu *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'dir. Bu oyun, diğer bahsedilen oyunlara göre konuyu daha çok toplumsal yönüyle ele alır.

Diğer konu olan metreslik de bazı oyunlarda karşılaşılan bir ilişki türüdür. Burada genellikle evli bir erkek vardır. O evli erkek, nikâhlı eşinin dışında bir kadınla daha ilişki kurar. Genellikle bu şekilde bir erkek, birden fazla kişiyle birliktelik yaşar. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Rumuz Goncagül* eserlerinde bu konunun ele alındığı görülür. Bu eserlerden en çarpıcı olanı ise *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Çünkü Asiye'nin annesi Zehra, birlikte olduğu adamın bir karısı olduğunu bilir. Bu durum diğer eserlerde bu şekilde olmadığı için farklılık arz eder. Zehra, adamın karısına aldırış etmeden onunla ilişkisini sürdürür.

ZEHRA (Taklit ederek) Ya ben... Dinlemiyorsun ki... Bir sigara yakar. Söyleyeceklerime iyi kulak ver. Ben bu meslekte çok çok üç, dört yıl daha para ederim. Üç, dört yıl sonra kimse on para vermez bana artık... Hem ben, hem sen gebeririz açlıktan. Şimdi bu adam çıktı karşıma... Adam bakkal. Karısını sevmiyor, beni istiyor. Bir ev tuttu bana. Ama dediğim gibi, beni tek başıma istiyor.(...) (*Asiye Nasıl Kurtulur*, s. 79)

Sanatçıların bu iki konuya yer vermelerin nedeni, kadınlık gururunu ayaklar altına alma özelliğinde olmalarını ifade etmek içindir. Hem kumalık hem de metreslikte başka kadınların varlığı söz konusudur. Erkeğin paylaşılması durumu vardır. Kuma ve metres olma ile bunun kabul edildiği ortaya konulur. Bunun da kadının gururunu kırıcı bir durum olduğuna işaret edilir. Bazen isteyerek çoğu zaman da zor şartlardan ötürü bazı kadınların bunu kabul ettikleri vurgulanır.

Bu konunun bir başka yönü de erkeğin yüceltiliyor olmasıdır. Oyunlarda kadınların kumalığı ve metresliği kabullenmeleri, onları küçük düşürücü bir durum olarak gösterilir. Aksine erkeğin de yüceldiği bir durum olarak ele alındığı görülür bu konuların eserlerde. Sanatçılar, kumalık ve metresliği bilinçli olarak bu şekilde öne çıkarırlar. Kadınların toplum içinde daha iyi konuma gelmesi için bu türlü hadiselerin yaşanmamasına dikkat çekilir. Kadın erkek eşitliğinin sağlanması, kadına yönelik ikinci sınıf insan muamelesinin ortadan kalkması için kumalık ve metreslik gibi durumların ortadan kalkması gerektiğine işaret edilir. Oyun yazarları, seyirci ve okuyucuların bu konu üzerine düşünmeleri ve çözüm önerileri getirmeleri için oyunlarında bu konulara yer vermişlerdir.

4.3.11.1.7. Başlık Parası

Başlık parası uygulamasında yine kadının satılması söz konusudur ancak burada cinsellik ön planda değildir. Bu geleneksel hadisede bir kadınla evlenebilme

koşulu olarak belirli bir miktar para ve ziynet eşyasının erkek tarafınca verilmesi durumu vardır. Kısaca gelin olacak kişi adına, ailesine bir miktar ödeme yapılır. Evlilik ancak bu şekilde mümkün olur.

Bazı sanatçılar, bu durumu (âdeti) eserlerine yansıtmışlardır. Haşmet Zeybek *Düğün ya da Davul*, Oktay Arayıcı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası*'nda başlık parasına yer verir. Oyun yazarlarının bu konuya yer vermesinin önemli bir sebebi vardır. Bu şekilde okuyucu ve izleyiciye bir mesaj verilir. Kadının bir mal olmadığı, para ile alınıp satılamayacağı mevzusunu dile getirmek adına sanatçılar kurgularında, başlık parasına yer vermişlerdir.

Eserlerden en çok dikkati çeken ise *Düğün ya da Davul*'dur. Oyunda Yangılı'ya oldukça fazla başlık parası istenir. Ne onu seven kişi ne de bir başka köylü, bu parayı karşılayacak güçte değildir. Bu sırada Ağa devreye girer. Başlık parası konusunda kızın babası ile anlaşır. Ancak damat, çok normal biri değildir. Buna rağmen sırf zengin diye kızın ailesi, bu evliliği onaylar.

KÖSE Koçmarlıdan kız istediler boylarına bakmadan.

....

GABIŞ Eşek ölür gön kalır

MEYDANCI Ama iki gözü kör olsun. Fukaralık her yerde Ermeni duvarı gibi kendini gösterir. (*Düğün ya da Davul*, s. 32)

AĞA Başlık on bin lira. Daha bir diyeceğin var mı?

BABASI Ne diyeceğim olsun. Suları baştan kestir.

(*Davul zurna ile oyun havası*) (*Düğün ya da Davul*, s. 32)

Görüldüğü üzere evlilik çağındaki kişi, gönlünün sevdiğine değil de paranın belirlediği kişiye varmak zorunda kalmıştır.

4.3.11.1.8. Cinsel Sömürü

Bazı kadınların oyunlarda vücudunu erkeklere sunduğu görülür. İfade edilmelidir ki, bunun keyfi olmadığının eserlerde altı çizilir. Zorunluluktan ve çaresizlikten ortaya çıkan bir durum olduğu, çoğu kez eserlerde belirtilir. Geçim sıkıntısı ve hayatta kalma mücadelesi ile son çare olarak bazı kadınların bu yola yöneldiklerine değinilir.

Asiye Nasıl Kurtulur oyununda bu durum ile başka bir hususun daha altı çizilir. O da sahipsiz kalmadır. Sahipsiz kalan kadınların, zorlu bir yaşama sahip

oldukları belirtilir. Kötü niyetli erkeklerin, onları rahat bırakmadığı anlatılır.

SENİYE Asiye durumunda olan bir kız, her erkeğin gözünde, sadece, istifade edilmesi gereken bir fırsattır. Bu tip olaylarla çok karşılaştığımız için, iyi biliyorum. Mesela bir kızı, bir eve hizmetçi yolluyoruz. Bir süre sonra kız bize şikâyet geliyor. Ya evin beyi, ya oğlu, ya da bir başka erkek kızdan istifade etmeye çalışmıştır. Hizmetçilikten tutun da, çamaşırcılığa kadar, bütün bu tip işlerde durum aynı oluyor.

ANLATICI Çok doğru, Asiye'nin de başından buna benzer olaylar geçiyor. (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 98)

Bu gibi sebeplerden ötürü bazı kadınların, vücutlarını satmaya yöneldiği gözlemlenir. Bazen bir randevu evinde bazen de bir yere bağlı olmadan yaparlar bunu. Çaresiz olduklarından yapabildikleri kadar o işi sürdürdükleri ifade edilir. Bu şekilde para kazandıkları aktarılır. En azından bu yolla geçim sıkıntısı ve açlık gibi sorunlarla karşılaşmadıkları belirtilir. O kadınların, vücutlarını erkeklere sunarak hayata tutunmaya çalıştıkları gözlemlenir.

Zilli Zarife, İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep ve Asiye Nasıl Kurtulur oyunlarında bu konunun ele alındığı görülür. Özellikle Vasıf Öngören'in oyunu burada oldukça önemlidir. Asiye, annesi Zehra'nın metres olarak gitmesinin ardından yalnız kalır. Bir süre okul müdiresinin yanına sığınır. Onun ön ayak olmasıyla biriyle nişanlanma niyeti içine girer ancak annesinin geçmişi yüzünden bu olay gerçekleşmez. Müdire'nin tayini çıkınca da kötü duruma düşer. Uzun zaman iş bulamaz. Tekrar Müdire'yi bulma çabası içine girer. Onun yeğeniyle bir gönül ilişkisi yaşar ancak onun evli olduğunu öğrenir. Tekrar iş aramaya koyulur. Bulduğu işte de hem tacize uğrar hem de işten çıkarılır. Günlerce aç susuz gezer. Bir gün dayanamaz bir bakkaldan karnına doyurmak için bir şeyler çalmaya kalkar ancak orada da tecavüze uğrar. Bunların neticesinde çaresiz kalan, zor durumlara düşen Asiye, kendini erkeklere sunmaya başlar. Bunu önce kendi, bir yere bağlı olmadan yapar. Sonra daire tutar orada devam ettirir. Ardından bir randevu evine girer. Daha sonra bir apartman dairesine geçiş yapar. Mekânlar değişse de Asiye'nin, hayatta kalmak ve para kazanmak için kendini erkeklere pazarladığı görülür.

Asiye Nasıl Kurtulur oyunundan yola çıkarak kadınların pazarlanması ve satılması konusuna da değinilmelidir. Çünkü Öngören'in oyununda Asiye, bir süre randevu evinde çalışır. Randevu evinde patroniçe tarafından erkeklere sunulur. Patroniçe, Asiye üzerinden kazanç elde eder belli bir süre.

Kadınların pazarlandığı ve satıldığı yer olarak oyunlarda genellikle randevu evleri öne çıkar. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununun yanı sıra *Zilli Zarife* ve *Bir Şehnaz Oyun* eserlerinde de bu mekânlara rastlanır. Buraya gelen erkeklere, evdeki kadınlar gösterilir. İçlerinden birini seçmesi istenir. Daha sonra da para karşılığı beraber oldukları ifade edilir.

HÜRMÜZ Sen kimsin in misin cin misin?

1. MÜŞTERİ Ben horozum

HÜRMÜZ Öyleyse ötsene

1 MÜŞTERİ Önce menü ne var bugün onu söyle

HÜRMÜZ Raziye, Baziye, Naziye

1.MÜŞTERİ İyi Naziye'yi yolla

HÜRMÜZ Bir çeyreğe kadar gelir, siz mavi odaya buyurun. İstirahat edin.

(Zilli Zarife, s. 14)

Haldun Taner'in kaleme aldığı *Zilli Zarife* oyununda da randevu evi söz konusudur ve erkekler kadınlarla birlikte olurlar.

4.3.11.2 Kadına Bakış

4.3.11.2.1. Kadının Baskılanması

Kadın mevzusuna oyun yazarları, fazlasıyla yer vermişlerdir. Onların toplum içinde nasıl bir pozisyonda olduğunu çeşitli yönleriyle yansıtmaya çalışmışlardır. Bu çerçevede, ele alınan konuların başında kadının baskılanması gelir. Eserlerde açık şekilde kadınların, toplum içinde belli bir baskı altında oldukları belirtilir. Onların bazı yönlerden birtakım kısıtlamalara maruz bırakıldıkları aktarılır. Rahatça ve özgürce, her davranışı gerçekleştiremediklerine işaret edilir. Ayrıca daha önce de ifade edildiği gibi erkeklerle çok fazla eşitsizlikler yaşadıkları ortaya konulur. Erkeklerin bu mevzuda daha özgür bir yaşama sahipken kadınların ise türlü yönlerden kısıtlanmış bir hayatı olduğu vurgulanır.

Ataerkil aile yapısının bir yansıması olarak kadının toplum içinde geri planda bırakılması gibi bir anlayışın olduğu, oyunlarda dikkatlere sunulur. Farkında olarak veya olmayarak erkeklerin, kadınları baskılayıcı bir hal içinde oldukları ifade edilir. Bazı davranışların bu durumu ortaya çıkardığına işaret edilir. Sadece erkeklerin değil kadınların da bazı anlayış ve kalıplaşmış düşüncelerinden dolayı hemcinslerine mağduriyetler yaşattığına oyunlarda atıflar vardır.

İfade edilen bu durumların yanında sanatçılar, başka faktörlere de değinirler.

Bunların sonucuna odaklanıldığında açık bir şekilde kadının baskılandığı neticesine ulaşılır. Eserlerde özellikle kadının, toplum yaşamında böyle bir durum içinde olduğu birçok kez tekrarlanır. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Kadınlık Bizde Kalsın*, *Düğün ya da Davul*, *Abdülcanbaz*, *Rumuz Goncagül* ve *Nafile Dünya* eserleri bu hususta öne çıkan oyunlardır.

Özellikle Dinçer Sümer'in yazdığı *Ali Ayşe'yi Seviyo* adlı oyunu oldukça önemlidir. Eserde kadının cinsel kimlik gelişimine ve toplum içindeki konumuna ışık tutulur. Oyunda bazı eşitsizliklerin ve olumsuzlukların olduğuna değinilir. Özellikle oyun kişisi Ayşe üzerinden kadınların, genç yaşlardan itibaren bir baskılanma ile karşı karşıya kaldıkları belirtilir. Oyunda genç kızın fikir ve davranışlarının hem annesi hem de babası tarafından kontrol edilmek istendiği vurgulanır. Belli bir kalıba sokulmaya çalışıldığı ifade edilir. Bu çerçevede Ayşe'nin parkta Ali'yle oturması bile sorun olur Ayşe'nin. Bu hem çevredeki bazı insanların hem de babasının hiç hoşuna gitmez. Hatta genç kız bunun için cezalandırılır, babasından şiddet bile görür.

Kapı zili duyulur. Sitare sevinçlerle, heyecanlarla kocasını karşılamaya koşar.
Bu sırada öteki ev ışık alır. Cemal kızını saçından sürüyerek getirir, sille tokat girişir.
CEMAL Seni cibilliyetsiz, seni...
AYŞE (Ağzı yüzü kana belenmiş) Vurma baba, yalvarırım...
CEMAL (Vurur) Ulan, beni on paralık ettin! Ulan, eşşoğlu eşşek... (Ali
Ayşe'yi Seviyo, s. 55)

Yılmaz Erdoğan'ın yazdığı *Kadınlık Bizde Kalsın* oyununda da yine aynı noktaya sıkça değinildiği görülür. Eserde özellikle erkeklerin, kadınları ezici ve şekillendirici tavırlar içinde olduğu belirtilir. Kadınların yer yer yaşam içinde rahat ve özgür olmadıklarına işaret edilir. Erkeklerin ise onların üzerlerinde belirleyici bir güç olduğuna atıf yapılır. Oyunda bazı erkeklerin acımasız ve insancıl olmayan tavırlar gösterdikleri öne çıkarılır. Eserin kurgusunda yer alan kadından erkeğe dönme arzusundaki kişinin durumu, ilgili konuya bir dikkat çekimdir.

Bahsedilen konudaki değinilmesi gereken diğer eser de *Abdülcanbaz*'dır. Oyunda kadınların, açık bir şekilde baskılanması söz konusudur. Özellikle Gözlüklü Sami üzerinden ele alınır bu konu. O, kadınlardan yararlanan bir kişidir. Makamının da yardımıyla kadınları kullanan, onlara hükmetmeye çalışan bir yapıdadır. Oyunda çok eşli olan Gözlükçü Sami'nin eşlerine karşı olan tutumu, bu baskılanmayı açık bir şekilde ortaya koyar.

Toplum içinde kadının baskılanması ve belirli bir kalıba sokulmaya çalışılmasının yanında bir başka öne çıkan konu da onların önemsenmeyip aşağılanmasıdır. Bazı eserlerde rastlanılan bu durum ile kadınların küçük görülmesinin söz konusu olduğu dikkatlere sunulur. Özellikle bazı erkeklerin aşağılayıcı bazı tavır ve davranışlar içinde oldukları belirtilir.

İlgili konuda bazı oyunların öne çıktığı dikkat çeker. Özellikle *Düğün ya da Davul*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* ve *Kadınlık Bizde Kalsın* oyunlarında bu duruma rastlanır. *Kadınlık Bizde Kalsın* oyununda Beyhude'nin şu sözleri dikkate değerdir.

BEYHUDE: Kocam tarafından aşağılanmak istemiyorum doktor. Artık ikinci sınıf insan olarak yaşamak istemiyorum. Marifet organdaysa, takın bana bir organ. Ebadı mühim değil! (*Kadınlık Bizde Kalsın*, s. 23)

Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün ya da Davul* oyununda da bu konuya dikkat çekildiği gözlemlenir. Oyunda kadının küçümsenmesi hususuna, özellikle Ağa'nın üzerinden değinilir. Ona göre kadınlar, bazı şeyleri yapamaz. Hatta o, kadınları 'yarım pabuçlu' olarak niteleyerek küçümseyen biridir. Oyunda geçen şu bölüm Ağa'nın bakış açısını açık bir şekilde ortaya koyar.

AĞA Güldürme Allahın aşkına, köye de mi girdi? Bir iki okumuş var diye köye de girdi diyelim. Avratlara ne oluyor?

BABASI Koyversen dizginlerini yürüyüş yaparlar.

AĞA Nah yaparlar, yarım pabuçlarıyla. (*Düğün ya da Davul*, s. 42)

Her konuda kadının suçlu olarak belirtilmesi de baskılanmanın bir başka yönünü ortaya koyar. Olumsuzlukların kadından bilinmesi, kadın üzerinde baskı oluşturan bir durumdur. Bu baskı, onun yaşamına olumlu etki etmez. Ruhsal bunalımlara ve sıkıntılı durumlara yol açtığına işaret edilir. Ancak oyunlarda bu ruhsal hallerin derinlemesine ortaya konulmadığı da bir gerçekliktir.

Bu durumun iki şekilde belirtildiği söylenebilir. Kadını suçlayıcı faktörün kimi zaman kocası kimi zaman da anne, baba yani büyükler olduğu ortaya konulur. İki tarafın da kadına karşı bazen anlayışlarını yitirdikleri belirtilir. Öyle ki tüm olumsuzluklardan kadını sorumlu tutarlar.

Bu konuda iki eserin dikkat çektiği görülür. Oktay Arayıcı'nın eserleri olan *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* veya *Nafile Dünya*'da kadınların bu açıdan baskı

altında tutulduğuna dair ifadeler söz konusudur.

Özellikle *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı oyunda bu durum açık bir şekilde görülür. Eserde bu konuya çocuk sahibi olup olamama üzerinden yer verilir. Selvihan ile Şehmuz'un evliliklerinin birinci yılının içinde çocukları olmaz. Bu durumdan ötürü de Selvihan, derin bir baskıya maruz kalır. Hatta bu durumun müsebbibi olarak görülür. Oyundaki şu ifadeler konu açısından önem arz eder.

ŞEHMUZ (Keser) Soyum gözümün içine bakıyor. Başımı verden alamaz oldum.

SELVİHAN Ya ben? Çetelesini tutuyor dersin. Günüm yaklaşınca sabahı, öğlesi, akşamı kirlendin mi diye soruyor Zalha anam. Her sorusunda ölüp ölüp diriliyorum. Bir daha sormasın diye yalandan kirlendim diyorum. Hele onca umduğum boşa çıktıktan sonra, yaşadığımı biliyor muyum, sen bana sor. Yakılmadık tütsü, okunmadık hoca bıraktık mı? Abdurrahman Dede'ye, Seydi Vakkas'a, Kutlu Göller'e adağa gitmedik mi? Katlanıp beklemekten başka umarımız ne?

ŞEHMUZ Bacım Güllüshan soyuna bir oğlan doğurdu. Belki ikincisine yüklüdür. Ben ne güne dek bekleyeceğim?

SELVİHAN Kısırlık mı yazılmıştır alnımıza yoksa?

ŞEHMUZ O senin yazın olur, benim değil. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 126)

Sanatçıların, baskının sonuçlarına yönelik de bazı noktalara değindikleri görülür. Bunlardan en önemlisi de evden kaçmadır. Oyunlarda bazı genç kızların, üstündeki baskıya dayanamayarak evden ayrıldıkları gözlemlenir. Bu kişilerin, kaçmayı bir kurtuluş yolu olarak değerlendirdikleri dikkatlere sunulur. İlgili konunun *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda işlendiği görülür.

Eserde kaçma eylemini gerçekleştirenin bir genç kız olduğu dikkat çeker. Bu kurgu ile büyüme ve yetişme dönemlerinde belli bir kalıba sokulmaya çalışan bazı genç kızların, bunaltıcı baskılardan ötürü sıkıntılar yaşadıklarına işaret edilir. Özellikle cinsel kimlik gelişimlerine ve kararlarına gösterilmeyen saygı dolayısıyla bu davranışa yöneldikleri belirtilir.

Oyunda Ayşe, daha ergenlik çağında bir genç kızdır ve cinsel kimliğini daha yeni yeni inşa etmektedir. Kişiliği de cinsel kimliğiyle paralel şekilde gelişir. Dolayısıyla Ayşe, kişiliğini daha yeni oluşturmak üzere olan bir bireydir. Ancak eserde anne ve babasının ona saygı duymadığı öne çıkarılır. Özellikle genç kızın ne düşündüğünü, hangi duygular içinde olduğunu önemsemezler. Her şeyin kendileri izin verince olmasını isterler. Okuduğu kitaba, giydiği kıyafete ve erkeklerle münasebetlerine kadar hemen her konuya karışırlar. Ona adeta belli bir yaşam alanı

oluşturmuşlar ve orada yaşamasını isterler. İşte bu durum Ayşe'yi fazlasıyla bunaltır. Bu durumun onu fazlasıyla boğması ve Ali adındaki gence çeşitli duygular beslemesi, onu evden kaçmaya yönlendirir. Daha yeni tanışsalar da genç kız, Ali'yi tutunacak bir dal olarak görür.

AYŞE Al götür beni! Hemen şimdi! Nereye istersen!

ALİ (Şaşkın) Hemen? Şimdi, ha?

AYŞE (Bir düşün içinde) Küçücük bir kulübe... Dağda... Dışarda şimşekler çakıyor, fırtına, kar, karanlık, kurtlar uluyor... İkimiz, alev alev yanan şöminenin karşısında, bir ayı postunun üstünde birbirimizin olalım...

ALİ Olalım, olalım da... Hangi dağda bu kulübe?

AYŞE (Valizi gösterir) Bak!

ALİ Ne bu?

AYŞE Artık eve dönmeyeceğim.

ALİ Dönmeyecek misin? Nasıl?

AYŞE Artık ayrılmam senden... Seninim ben!

ALİ Onu biliyoruz da.. Anlayamadım yani....

AYŞE Mektup yazdım, kıstırdım aynalı dolabın kıyısına. Annem okuyunca saçını başını yolmuştur. Oh olsun!

ALİ (Panikte) Ne yazdın mektuba?

AYŞE 'Artık unutun beni, sevdiğim erkeğe koşuyorum' ve imza! (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 70)

Kadının baskılanmasının ortaya çıkardığı başka bir sonuçsa özgürce karar alamamadır. Kadınların kendi kararlarını almaları hususunda bir sıkıntının olduğu dikkatlere sunulur. Gelecekleri veya günlük hayatta yapacaklarıyla ilgili kararları, onların kendi başına alamadıklarına işaret edilir. Sevdiği kişiyle evlenememe ya da okuduğu kitaba bile karışılması, eserlerde belirtilen konuya dair bazı durumlardır. Bu da kadının yeteri kadar özgür olmadığını ortaya koyar. *Kadınlık Bizde Kalsın*, Ali Ayşe'yi Seviyo gibi oyunlarda bu durumun özellikle altı çizilir.

4.3.11.2.2. Kadının Kadını Anlamaması

Kadınların yaşadıkları sorunlar ve içinde bulundukları olumsuz durumlarla ilgili bir noktanın daha altının çizildiği görülür. O da kadının kadını anlamamasıdır. Sanatçılar, bu şekilde kadınlara da bir eleştiride bulunurlar. Onların hem cinslerine yeterince sahip çıkıp korumadıklarına ve savunmadıklarına atıf yapılır. Hatta bazı durumlarda kadına olumsuz durumları yaşatanın yine kendi hem cinsleri olduğu belirtilir. Böyle bir durum söz konusu olduğundan dolayı da kadınların bazı sıkıntıları

çektğine işaret edilir.

Bu konuda kadına yönelik bir eleştiri de onların ataeril yapının etkisinde olmalarınadır. Çünkü bu etkiyle, onların bazen erkeklerin lehine kadınların aleyhine görüş ve davranışlar içine girdiklerine değinilir. Hemcinslerinin durumunu göz önünde bulundurmadan erkek egemen dünyanın bir koruyucusu gibi davrandıklarına vurgu yapılır. Böyle bir durumun da kadının geri planda olduğu bir yaşamı ortaya çıkardığına dikkat çekilir.

Düğün ya da Davul, Ali Ayşe 'yi Seviyo, Nafile Dünya, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Rumuz Goncagül ve Abdülcanbaz oyunlarında kadınların bu yönden eleştirildiğı gözlemlenir. Özellikle üç eserde bu durumun ön plana çıkarıldığı dikkat çeker. Bu eserlerden ilki *Ali Ayşe 'yi Seviyo*'dur. Oyunda Fatma ile Ayşe'nin ifadeleri oldukça kıymetlidir. İkili arasındaki konuşmalar incelendiğinde, annesinin ona anlayış göstermediğı görülür.

Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* oyunu da bu konuya fazlaca dikkat çekilen eserlerdendir. Oyunda Yangılı, ailesi tarafından sevmediğı bir erkekle evlendirilmek istenir. Ancak genç kız, bunu hiç istemez. Babasından çekindiğı için de annesine dert yanar. Ancak annesi de onun halini anlamaz. Kendisinin değil de kocasının ve büyüklerin evlilik hadisesine karar verebileceğini söyler. Bu hususta kızına sahip çıkmaz, anlayış göstermez. Onun itirazını dillendirmek amaçlı, sesini çıkarmasını bile doğru bulmaz. Hâlbuki kadınların mal olarak alınıp satıldığıının farkında olan anası, onun itirazlarına kulak asmaz. Onun para karşılığı ağanın oğluna verilmesine göz yumar, eşinin kararını destekler.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi eserinde de bu konuya önem verildiğı görülür. Oyunda Selvihan ve Şehmuz'un çocukları olmayınca Şehmuz'un annesi Zalha, Selvihan'ı sıkça kontrol etmeye başlar. Özellikle kadının aybaşı olarak nitelenen zamanlarında yapar bunu. Bir süre sonra gelinini türbeleri götürmeye başlar. Buradan anlaşılıyor ki çocuk olmamasının sebebini Zalha, gelininden bilir. Bu yüzden eşiyile birlikte doktora görünmelerini istemez de Selvihan'a baskı uygular. Hatta kendisinin de bir kadın olduğunu unutup oğlunun, gelininden ayrılmasını ister.

ZALHA O yandan tasan olmasın. Sabah sordum kirlendim dedi. Geciktirme, hemen bitir bu işi. Ne boyun büküp durursun? Gevşeklik yok. Göreyim seni. (Çıkar)

SELVİHAN Senin neyin var Şehmuz'um? Öfkenin ardında bir şey saklı. Uğursuz bir şey...

ŞEHMUZ Hakkın vardır üstümde belki, gönül hoşluğunu, bağışını isterim.

SELVİHAN Sözü nereye getirirsin?

ŞEHMUZ Ekin vermeyen tarlanın tapusu sandıkta tutulmaz.

SELVİHAN Yüreğinin kaldırmayacağı işi yapma. Namusumla geldim konağınıza, ko burda namusumla öleyim.

ŞEHMUZ Boşsun. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 135-136)

Şehmuz biraz da annesinin yüzünden Selvihan'dan vazgeçmeyi ve onu boşamayı düşünür.

4.3.11.2.3. Güçlü Kadın

Oyun yazarlarının eserlerinde, kadınların yaşadığı sorunlara ve onlara karşı olan bakış açılarına dikkat çekmelerinin sebebi, var olan kadın problemlerinin ortadan kalkması içindir. Sanatçılar, bu şekilde seyirci ve okuyucunun dikkatini çekme amacındadırlar. Değindikleri konular ve sorunlar, genellikle kadının toplum içinde sıkıntı yaşadığı hususlardır. Bu noktalara dikkat çeken oyun yazarları, bu problemlerin düzelmesi ile kadınların toplum içinde daha iyi bir konuma geleceğine inanırlar.

Sanatçılar, sorunları işaret etmenin yanında bazı oyunlarında arzu ettikleri, güçlü duruşa sahip kadın örneklerine de yer verirler. Özellikle bu güçlü kişiliklere iki oyunda rastlanır. *Keşanlı Ali Destanı* ve *Kadınlık Bizde Kalsın* oyunlarında, bazı kadın oyun kişilerinin güçlü bir karaktere sahip oldukları görülür. Onların, erkeklerin isteklerine, yönlendirmelerine ve emirlerine göre hareket etmediği gözlemlenir. Bu konuda Taner'in oyununda Zilha'nın, Yılmaz Erdoğan'ın eserinde de Sevim ve Hezarfen'in Karısı'nın dikkat çektiği görülür.

ALİ At kendini denize rezil. Namusun bir paralık oldu

ZİLHA Sen at kendini parktaki havuza. Ne güzel cacık olur. Ayının oğlu

ALİ Seni dörde çarpar, on ikiye böler, sonra çiğ çiğ yerim.

ZİLHA Şu yürüyüşe bak. Kulağına kar suyu kaçmış yengeç gibi yampiri yampiri gidiyor.

ALİ O solucan Bülent Bey seni metresi tutuyormuş kahbe. Bu da mı yalan?

Bohçacı Resmiye söyledi.

ZİLHA. Ben nikâhsız elime el değdirmem. Nikâhta alırsa ne ala. Oh, oh, hasedinden duvara tırman. (Keşanlı Ali Destanı, s. 84)

Taner'in Keşanlı Ali Destanı'ndaki oyun kişisi Zilha, güçlü kadın tipine güzel bir örnektir.

4.4. Şahıs Kadrosu

Epik tiyatro, toplum yaşayışını ön plana çıkaran bir anlayıştır. Özellikle sosyal hayat içindeki sorunlar ve huzursuzluklar bu tiyatronun önemsendiği hususlardır. Toplumu oluşturan unsurun da insan olduğu düşünüldüğünde bu sıkıntıların kaynağının kişiler ve onların davranış şekilleri olduğu rahatlıkla çıkarımlanabilir. Bu anlayışla Brecht tiyatrosu, toplum içindeki insan yapılarına büyük önem verir. Özellikle benzer özelliklere sahip kişilerin ön plana çıkarıldığı ve oyunlarda çoğunlukla bunlara yer verildiği dikkat çeker. Bu kişilerin düşünceleri, davranışları, tutumları ve çelişkileri çeşitli yönleri ile ele alınır. Buradan da sosyal hayattaki problemlerin neresinde oldukları seyirci ve okuyucuya işaret edilir.

Bahsedilen bu durumun gerçekleşmesi içinse oyun kişisi, oyuncu ve seyirci açısından bazı hususların önem arz ettiği görülür. Oyun kişinin farklı özelliklerinin ortaya konulması, oyuncunun rolün büyümesine kapılmayıp canlandığı kişinin önemli bazı hususiyetlerini seyirciye gösterebilmesi, seyircinin de oyuna dalıp gitmeden oyun kişilerinin türlü özelliklerini tespit edip kişilikleri ile ilgili doğru çıkarımlarda bulunması hedeflenen amaçlardır. Bunların sağlanması adına epik tiyatrodaki benimsenen düşünce ve kullanımların detaylı şekilde ele alınması gerekir. Bu bağlamda oyun kişilerinin özelliklerinden başlanarak oyunlardaki şahıslarla ilgili önem arz eden çeşitli özelliklerin ve kullanımların incelenmesine yer verilecektir.

4.4.1. Oyun Kişilerinin Özellikleri ve Tip Kullanımı

Brecht tiyatrosu, insan ilişkilerinden yola çıkarak toplum yaşamının dinamiklerini ortaya koyma amacındadır. Bu yüzden epik tiyatrodaki belli bir anlayışta oyun kişisi tercihi yapıldığı görülür. Bu kişilerin özelliği toplumun içinde birçok kişiyi temsil etmeleridir. Bu kişiler, sosyal hayat içinde birbiriyle benzer yaşam koşullarına, ekonomik duruma ve hayata bakış açısına sahiptirler. Epik tiyatro, birbirleriyle örtüşen yapıya sahip kişileri özellikleriyle ve diğer insanlarla münasebetleriyle ortaya koyar. Dolayısıyla epik tiyatronun toplum hayatı içindeki insan türlerini oyunlarda kullandığı, bir gerçek olarak dikkat çeker. Oyun metinleri de incelendiğinde epik tiyatro yönteminde oyun kişilerinin tip özelliklerine sahip olacak şekilde oluşturulduğu görülür.

Epik oyun yöntemi görüldüğü gibi oyun kişisi yönünden klasik Batı dramatik tiyatrosundan ayrılır. Brecht'in tiyatro yönteminde tip ağırlıklı kişiler ön planda iken

diğerinde ise karakter özellikliler ağırlıktadır. Böyle olması elbette ki iki oyun yöntemi arasında bazı farklılıkların oluşmasına neden olmaktadır. Öncelikle karakter ile tip arasında oyuncuya yüklenen misyon noktasında değişik bakış açılarının olduğu bir gerçektir. Klasik Batı tiyatrosunda karakter yönüyle öne çıkarılan kişilerin, toplumdaki diğer kişilerden farklı görüş ve davranışlarla kurgulandıkları görülür. Bu oyun kişileri, oyunda baskın bir görünüm içindedirler. Oyunlarda sıradan kişiler içinde yaptıklarıyla ve düşündükleriyle fark oluşturan kişilerdir. Klasik Batı tiyatrosu irdelendiğinde oyunların genellikle bu karakter özelliği taşıyan oyun kişilerinin üzerine inşa edildiği görülür.

Tip nitelikli kişilerin tercih edildiği epik tiyatrodaki ise farklı bir tercih söz konusudur. Bu yaklaşımda oyun kişilerinin farklı düşünce tavır ve davranışlarıyla değil, aksine toplumdaki bazı kişilerle örtüşen yönleri ile ön plana çıkarıldığı görülür. Tipler, sosyal yaşam içinde bir kesimin adeta temsilcisi olarak öne çıkarlar. Yansıttığı kitlenin pek çok özelliğine sahiptirler. Seyirci bu oyun kişisine baktığında, o ve onun gibi olan birçok insanın özelliğini idrak edebilir. Onların hayata bakış açısını, yaşam koşullarını ve içinde bulundukları şartlarını kolaylıkla tespit edebilir. Bu işlevinden dolayı epik tiyatrodaki tip nitelikli oyun kişisi kullanma tercihi görülür. Çünkü daha önce belirtildiği üzere bu tiyatro yönetiminin temel amaçlarından biri de toplum içindeki ilişkiler ağını gerçekçi şekilde gösterebilmektir. Toplumun belli başlı insan yapılarından oluştuğunu düşünen Brecht, tip kullanımıyla bunu ortaya koyabileceğini düşünür.

İki oyun kişisi tercihi hakkında şu hususların da belirtilmesi gerekir. Karakter nitelikli kişilerin tercih edildiği oyunlarda, seyirciyi etkileyecek şekilde vurucu nitelikli kısımlara yer verilir. Özellikle seyircinin, ilgili karakterle özdeşleşmesi istenir. Karakter ile aynı duyguya erişen seyircide, bir coşku meydana gelir. Bu şekilde, o oyun kişinin ruh halinin seyirciye geçmesi sağlanır. Klasik Batı tiyatrosunda görülüyor ki, özdeşleşme ile karakter kullanımı arasında bağ vardır. Oyun yazarı seyirciye yansıtmak istediği duygu, davranış ve fikirleri karakterine yükleyip özdeşleştirme teknikleri kullanarak oyun esnasında izleyiciyi etkilemeyi amaçlar.

İfade edilmelidir ki, klasik Batı tiyatrosunda da tip kullanımı vardır. Ancak onların işlevleri irdelendiğinde tip özelliği gösteren oyun kişilerinin, yaşam koşullarını oluşturan etmenlerin yansıtılması amacıyla kullanıldıkları görülür. İlgili

konuda dramatik tiyatro üzerine şu çıkarımı yapmak mümkündür. Bu tiyatro anlayışında karakter ön planda olup tipler geri plandadır.

Bu hususta şu karşılaştırmayı yapmak doğru olacaktır. Klasik Batı tiyatrosundaki tip ile epik tiyatrodaki tip kullanımı aynı mıdır? Epik tiyatro tarzındaki eserler incelendiğinde bu tiyatro türündeki tip kullanımının daha farklı olduğu görülür. Klasik Batı dramatik tiyatrosunda tipler genellikle oyunda etkisiz konumdayken epik tiyatro ise bu tip niteliğindeki oyun kişileri önemli konumdadırlar. Özellikle bazı tekniklerle, bu tiplerin seyirci üzerindeki konumu güçlendirilmiştir. Gestus, abartı ve bazı yabancılaştırma teknikleri ile seyirciyle etkileşimi arttırılmıştır. Bu tekniklerle tip niteliğindeki oyun kişinin özellikleri seyirciye daha çok aksettirilir. Özellikle yabancılaştırma teknikleri ile izleyici, özdeşleşmeye kapılmayıp yazarın tipte öne çıkardığı hususiyetleri görebilir. Bu şekilde toplum yaşamı bu tiplerle gerçekçi şekilde yansıtılmaya çalışılır. Görüldüğü gibi klasik Batı tiyatrosunda tiplerin oyunlardaki konumu pasif iken epik tiyatro yönteminde ise etkin ve amaca yönelik oldukları dikkat çeker.

Epik tiyatronun tipe yaklaşımında değinilmesi gereken bir başka husus da tipe bakış açısıdır. Bu konuda da dramatik tiyatrodan farklılık görülür. Klasik Batılı tiyatroda tipler yanılısamayı kırmayacak şekilde sahnede üzerlerine düşen görevi yaparlar ve sahneden çekilirler. O tipi yansıtan oyuncunun görevi bu kadardır. Bu açıdan yaklaşıldığında epik tiyatrodaki durumun bambaşka olduğu dikkat çeker. Epik tiyatro yönteminde oyuncunun kendini role kaptırıp oyunun sonuna kadar o rolün gerektirdiği gibi davranması durumu yoktur. Epik oyuncu, role oyun esnasında girer çıkar. Brecht'in Doğu tiyatrosundan etkilenecek tiyatrosuna aldığı bu teknikte örneğin oyun kişisi rolünü canlandırırken birden rolden çıkar. Nasıl görüldüğünü sorduktan sonra tekrar rolüne geri döner. Böylece oyun kişisi ile seyirci arasında özdeşleşme kırılıp uzaklık sağlanmış olur. Bununla seyircinin oyun kişinin canlandığı tipe duygusallıktan uzaklaşıp gerçekçi bir şekilde yaklaşması sağlanmaya çalışılır.

Dramatik tiyatro ile epik tiyatronun oyunlarda ön plana çıkardığı oyun kişileri ile ilgili durumu bu şekilde ifade etmek mümkündür. Karakter ve tipleri kullanım şekilleri böylelikle ortaya konulmuştur. Bu aşamada epik tiyatronun oyun kişilerini nasıl ve hangi amaçlarla kullandığına bakılmalıdır.

Belirtildiği üzere epik tiyatrodaki oyun kişileri genellikle tip niteliğindedir. Bu kişiler, toplumun genel hususiyetini ortaya koymak için, bazı kesimleri temsil eder konumdadırlar. Brecht tiyatrosu, tiplerin üzerinden toplum içindeki yapıyı, durumu ve yaşananları ortaya koyar. Sosyal yaşam içindeki sorunları ve sıkıntılı durumları gösterir. Brecht'in burjuvaya yaklaşımını da göz önünde bulundurduğunda, onun daha çok halka yönelik bir sanat anlayışı içinde olduğu kolaylıkla çıkarımlanabilir. Bu nedenle onun oyun kişileri genellikle halktan kimselerdir. Bu insanların yaşamlarına ve yaşadığı sorunlara eğilme söz konusudur.

Epik tiyatronun genellikle halkın alt tabakasındaki insanların yaşantısını konu aldığı görülür. İşçi, emekçi, çalışan, köylü vb. kesimlerin yaşamlarının öne çıkarıldığı dikkati çeker. Bunların seçilmesinin bir amacı vardır. Epik tiyatro eserlerinde, genellikle bir düzen sorunundan bahsedilir. İşte bu kişilerin de bu düzenin kurbanı oldukları mesajı verilir. Yöneten- yönetilen, ezen- ezilen ve sömüren- sömürülen çatışmaları içinde alt sınıftan insanların hangi sıkıntılar içinde olduklarına vurgu vardır. Toplumun ve devletin önde gelen kişilerinin, başka amaçlar doğrultusunda tavır ve davranış sergiledikleri ifade edilerek bunların halkın büyük çoğunluğunun yaşadığı sıkıntılarda etkili olduğu öne çıkarılır. Oyunlarda üst kesimden insanların düşünüş ve davranış şekillerine eleştirel manada yaklaşım söz konusudur. Onların halkı düşünmeyip kendi hırsları doğrultusunda hareket ettiklerinin altı çizilir. Diyalektik ve ironi gibi tekniklerle bu durum seyirciye gösterilir.

Epik tiyatro, halk kesimlerinin de bazı hatalar içinde olduğunu seyirciye hissettirir. Onlara düzene uydukları ve ona karşı çıkmamaları yönünden eleştiriler getirilir. Bundan dolayı çeşitli sorunlarla mücadele etmek zorunda kaldıkları belirtilir. Bunu yansıtmaya adına Brecht tiyatrosunda toplumun büyük bölümünü oluşturan bu insan gruplarının yaşam koşulları ve sorunları ön plana çıkarılır. Brecht'in burjuva karşısında halkın haklarını gözetmesi ve onların problemlerinin çözülmesi gerektiği fikri, epik tiyatronun kişiler özelinde parolası olmuştur. Bu yüzden epik tiyatrodaki genellikle alt kesimden insanların, oyun kişisi olarak tercih edildiği görülür.

Oyun kişisi tercihinin hangi kesimden yapıldığının tespitinin ardından bunların oyunlarda nasıl ele alındıklarına bakılmalıdır. Öncelikle epik tiyatro anlayışında, oyun kişilerinin psikolojik yönleriyle ele alınmadığı bir gerçektir. Çünkü

bu tiyatro anlayışında duygunun ön plana çıkarılması istenmez. Duygunun öne çıkarılması, özdeşleşmeye kapı açacağından dolayı oyun kişilerine psikolojik özellikler yüklenmez. Az da olsa yüklense de öne çıkarılmaz. Bu şekilde seyircinin, oyuncudan etkilenmesinin önüne geçilir. Böylece oyuncu ile seyirci arasındaki özdeşleşme ortadan kaldırılmış olur. Çünkü epik tiyatrodaki düşüncenin, duygu ve duygusallığın gerisinde kalması istenmez.

Epik tiyatrodaki oyun kişinin psikolojik nitelikleri yerine fiziksel özellikleri önemlidir. Ancak bu fiziksel özelliklerin de detaylı şekilde yansıtılması diye bir anlayış yoktur. Çünkü bu tiyatro anlayışında dramatik tiyatrodaki gibi oyun kişinin gerçek hayattakine uygun şekilde yansıtılması gibi bir kural söz konusu değildir. Epik oyun biçiminde oyun kişilerinin fiziksel görünüşleri ile ilgili birkaç önemli özelliğe yer verilir. Bunun yapılmasındaki gaye ise kişinin temsil ettiği tipi anımsatabilmesi içindir. Toplumun yapısının açık bir şekilde yansıtılmasının önem arz ettiği epik oyun yönteminde kişiler, temsil ettiği kesimin bazı görünüş özelliklerine sahip olması yönüyle kurgulanırlar.

Şu da belirtmelidir ki, oyun kişilerinin temsil ettiği kesim gibi görünmeleri belli bir orandadır. Ancak yine de oyun kişisi ile seyircinin özdeşleşme kurmaması adına bazı yabancılaştırma tekniklerinin de kullanıldığı gözlemlenir. Bazen komik bazen de eksik giyinme gibi hal ve hareketlerle, seyircinin oyuncuyla özdeşim kurmasının önü kapanır. Bu şekilde seyircinin, oyun kişisiyle bağ kurmasının önüne geçilir. Örneğin, Brecht tiyatrosunda canlandırılanın nasıl ve ne şekilde olması gerektiği ile ilgili seyircinin kafasında soru işareti oluşturma çabası vardır. Görüldüğü gibi bu da düşüncüyü ve aklı ortaya çıkarır. İzleyici, kafasındaki şekliyle göremediği o kişiyle ilgili çeşitli görüşler ortaya koymaya başlayacaktır. Anlaşılabileceği üzere psikolojik yön yerine anımsatma yollu fiziksel özellik yükleme anlayışı, seyircinin o oyun kişisiyle özdeşleşmesinin önüne geçer, aklın ve mantığın ortaya çıkmasını sağlar.

Bahsedilen hususta şu da aktarılmalıdır. Epik tiyatrodaki oyun kişileri yönünden psikolojik özelliklere yer verilmediği hususunda şu ekleme de yapılmalıdır. Epik tiyatro yönteminde, oyun kişilerinin ruhsal özelliklerinin içe doğru ortaya konulmadığı görülür. Bunun yanında sadece kendi özelinde değil, bir oyun kişinin başka bir oyun kişisiyle duygusallığı ön plana çıkaran ilişki geliştirmesine de izin verilmez. Çünkü bunun özdeşleşimi ortaya çıkarabileceği görüşü vardır. Bu

yüzden, duygusal bir sahne olduğu anda oyunlarda bir şaka, espri ve ironi gibi söz oyunları veya müzik gibi yabancılaştırma unsurları ile o atmosferden uzaklaşılması söz konusudur. İşte böyle bir anlayış olmasından dolayı epik tiyatrodaki kişiler arasında önem kazanan unsur, aralarındaki davranış şekilleridir. Brecht tiyatrosunda insanlar içe doğru gelişen ruhsal ilişkileriyle değil birbirleriyle olan davranışlarıyla ele alınırlar (Nutku, 1976, s. 242).

Davranış konusunda değinilecek bir başka husus da epik tiyatronun en etkili tekniklerinden olan diyalektiktir. Bu teknik, kısaca söz ve davranışlardaki çelişki olarak ifade edilebilir. Oyun kişilerinin birbirleriyle olan ilişkilerindeki çelişkiler, bu oyun yönteminde öne çıkarılan noktalardandır. Diyalektik tavırlar, oyun yazarları tarafından toplum ilişkilerindeki durumu seyirciye gösterebilmek için kullanılır. Çünkü bu tiyatrodaki toplumsal yapıyı ortaya koymak önemlidir. Bu karmaşık yapıyı ortaya koyabilmek için Brecht'in tercih ettiği en önemli tekniklerden biri diyalektiktir. Bununla toplum içindeki sorunların, insanların kendi ile çelişen hal ve davranışlarının sonucu ortaya çıktığı görüşü açığa çıkar.

Epik tiyatrodaki oyun kişileri konusunda dikkat çekici bir tercih de söz konusudur. Brecht oyunlarında, alt tabaka insanların yanında kötü diye yaftalanan kişiler de yer alır. Oyunlarda toplumca ahlaksız damgası yemiş hırsızlar, fahişeler ve katiller de bulunur (Turan, 2014, s. 12). Bu kişilere yer verilmesinin nedeni ahlak sorgulaması yapmak değildir. Brecht'in anlayışına göre bu kişiler toplumun içinde bulunduğu, bozuk düzenin kurbanlarıdır. Onların sosyal yaşam içindeki halleri ve buna sebebiyet veren nedenler epik oyunlarda ele alınan konulardandır. Bu şekildeki tiplerle adeta toplumun portresi çizilir (Gürel, 1991, s. 314). İzleyiciye bu kişilerin, toplumun bir yansıması olduğu bakış açısı kazandırılmaya çalışılır. Bu insanların hayatları üzerinden, seyircide bir düzen sorgulaması düşüncesi oluşması istenir. Bu amaçlarla Brecht tiyatrosunda, belirtilen oyun kişilerine de yer vermiştir.

Brecht'in epik tiyatro yönteminde kahraman tipine farklı bir yaklaşım vardır. Kahraman niteliğindeki oyun kişisine alışılmışın dışında özellikler yüklendiği fark edilir. Bu oyun kişileri incelendiğinde onların, kötü bazı özelliklere de sahip oldukları görülür. Kahraman- suçlu, Brecht'in ikilemli oyun kişilerinin en mühimlerinden (Nutku, 2015, s. 99). Sanatçı, bu kullanımı insanlardaki ikilemi ortaya koymak adına tercih etmiştir.

Epik tiyatrodaki kişilerle ilgili değinilmesi gereken bir konu da onların süreç içindeki hal ve davranışlarında yaşanan dönüşümdür. Brecht, bu hususta da dünya görüşünün etkisindedir. Ona göre dünya da insanlar da değişebilir. Tarihi süreçler içinde, bu değişimin sağlanabileceğine inanır. Brecht, oyunlarında şimdinin yaşanılanlarını, geçmişin bir yansıması olarak gösterir. Bu yüzden iyi bir gelecek için şimdinin doğru değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, onun oyunlarındaki toplumsal sorunların kaynağı, geçmişteki insanların verdiği kararlar ve davranışlarıdır. Eğer bunlar farklı olsaydı bugün daha farklı olabilirdi mesajı vardır. Brecht, bununla aslında bugün yaşanılanların bir kader olmadığını, değişebilir olduğunu ortaya koyma derdindedir. Bunun yansımaları oyun kişilerinde de görülür. Kişilerin oyunlarda bir değişim ve gelişim içinde olduğu kolaylıkla fark edilir. Brecht, oyunlardaki kişilerinin hal ve hareketlerini de bu açıdan değerlendirip kurgulamıştır. Onun oyun kişileri ve davranışları ile ilgili şu çıkarım rahatlıkla yapılabilir. Olayların içindeki kişilerin, davranışları insana özgüdür ve değişebilir özelliktedir. Tarihsel süreç içinde hepsinin değişime uğrama ihtimali vardır (Brecht, 2011, s. 183).

Epik tiyatrodaki oyun kişilerinin özelliklerinin belirtildiği bu bölümde, geleneksel Türk tiyatrosuna da değinilmelidir. Çünkü daha önce ortaya konulduğu gibi sanatçılar, epik biçimde oyun yazarken geleneksel oyun türlerinin özelliklerinden de yararlanmışlardır. Bahsedilen etkileşimi sağlayan en önemli nokta, bu iki tiyatro yöntemini birbirine benzer özelliklere sahip olmasıdır. Benzerlik gösteren hususlardan biri de oyun kişilerinin durumudur. Geleneksel tiyatrodaki kalıplaşmış tipler vardır ve seyirci bunu bilerek izlemeye gelir (Pekman, 2001: 64). Bu da gösteriyor ki, geleneksel tiyatro anlayışında da tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi tip kullanımı tercih edilir. Bu benzerliği sağlayan ana etken ise Doğu tiyatrosudur.

Geleneksel tiyatro türlerinde tipler, epik tiyatro ile benzer kullanıma sahiptir. İki tiyatro türünde de oyun kişisi yönünden tipler ön plandadır (Polat, 2019: 66). Toplum içindeki kesimlerin oyunlarda gösterilmesi amacıyla bu tarz kişilerin kullanımı söz konusudur. Bu oyun kişileri, bünyelerinde birbirine benzer birçok insanı sembolize ederler. Bu tipler, adeta toplumu oluşturan kesimlerden birer örnektir. İzleyiciler, bu tip niteliğindeki kişiler ile toplumsal yaşama dair birtakım çıkarımlarda bulunurlar.

Sanatçılar hem epik tiyatro hem de geleneksel tiyatronun etkisiyle oyun kişilerini genellikle tip olarak şekillendirmişlerdir. Bu tiplerle sosyal hayatın yapısı türlü yönleri ile verilmeye çalışılır. Daha çok toplumun alt kademesinden olmak üzere, toplumsal hayat içinde önemli yere sahip bazı kesimlerin bu sebeple oyunlara konu edildiği görülür.

Benzerlikler sadece bu kadarla sınırlı değildir. Tip nitelikli oyun kişileri, hangi kesimi sembolize ediyorsa o yörenin ağzıyla konuşturulurlar. Tiplerin yaşamının gerçekçi şekilde yansıtılmasındaki önemli noktalardan biri de dil kullanımıdır. İki tiyatro türünde de toplum yaşamının ortaya konması düşüncesi olduğundan dolayı konuşmalar ve diyaloglar bu çerçevede düzenlenir.

Başka bir benzerlik de oyun kişisi niteliğindeki tiplerin abartı ile dikkat çekici hale getirilmesidir. Epik tiyatrodaki özellikle gestus, abartı ve çeşitli yabancılaştırma unsurları ile tipler, izleyicinin dikkatini çekecek şekilde canlandırılırlar. Bunun amacı oyun kişinin canlandığı tipin, daha açık hale getirilmesidir. Bu kadar sistematik bir anlayış çerçevesinde olmasa da geleneksel tiyatrodaki oyuncular, canlandırdıkları tipleri dikkat çekici hale getirirler.

Oyunlar incelendiğinde sanatçıların sorunları, düzensizlikleri, mağduriyetleri ve haksızlıkları bunları oluşturanlar ve ondan etkilenenler çerçevesinde dile getirmek için genellikle benzer tipler kullandıkları görülür. İşçi, hayat kadını, halk insanı ve köylü gibi tiplerin genellikle olumsuzluk yaşayan insanlar olduğu fark edilir. Var olan problemlerin olumsuzluklarından en çok etkilenenler bu insanlardır. Onlar, geçim derdi başta olmak üzere birçok sorunla baş etmek zorundadırlar. Bu tiplerden biri de işçi tipidir. Hem *Zengin Mutfacı* hem de *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyunlarda işçi rolünde oyun kişileri vardır. Bu kişiler, oyunun çeşitli yerlerinde çalışma ve yaşam koşullarından şikâyet ederler. Özellikle onların, hakları ve emekleri ile ilgili birtakım serzenişleri olduğu görülür.

Bu tiplerin aksine oyunlarda patron, politikacı ve ağa gibi toplumun üst tabakasından insanların da yer aldığı görülür. Özellikle bu tarz tiplere *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında rastlanır. İki oyunda da var olan toplum yaşamına ve düzenine, bu kişilerin olumsuz etkide bulunduğu göze çarpar.

Şu da belirtilmesi gerekir ki, epik tiyatro anlayışı ile yazılan Türk epik oyunlarında da topluma bazı mesajlar iletilir. Özellikle bu mesajlar, alt kesimden

insanlara yönelik verilir. Eserlerde onların mağduriyetleri ön plana çıkarılır ancak bunun yanında eleştirildikleri de görülür. Sanatçılar, alt kesimleri yansıtan oyun kişileri üzerinden halka, toplumsal yaşam şartlarını ve düzeni gözden geçirmedikleri ve harekete geçmedikleri için, içinde bulundukları konumda olduklarını gösterme niyetindedirler. Oyun yazarları, bu türden eleştirilerini eserlerinde yer yer dile getirirler.

Üst kesimden insan tiplerine yönelik de eleştiriler yok değildir. Oyun yazarları, kurgularıyla onların toplum düzenini kendi menfaatlerine ve isteklerine göre şekillendirdiklerini ortaya koyarlar. Dolayısıyla toplum yaşantısını bu hale getirdiklerinden dolayı onlar, sorunların kaynağı olarak gösterilirler.

1. DEREBEYİ Hiç kimse yapmadı. Kes bunu. Bu ülkede kutsal balığı yiyecek inançsız yok. Balıklar ölüyorlar, anladın mı? (Yüzünde kurnaz bir ifade belirir.) Ölüyorlar, dua zamanı Serpilen yemler yeterli değil, Aç kalıyorlar, ondan ölüyorlar. Onlara kuvvetli bir yiyecek gerek. Örneğin buğday! Vatandaşlar seve seve ellerindeki buğdaylarını kutsal balıklara verebilirler. (Kurnaz bir ifade) Anladın mı?

2. DEREBEYİ (Sırtır.) Anladım.

3. DEREBEYİ Peki vatandaş elindeki buğdayını kutsal balıklara verirse, kendi ne yiyecek? Bu ülkede vatandaş buğdaydan başka bir şey yemez.

1. DEREBEYİ Buğdayın yerini pekâlâ kara tohum tutabilir. Vatandaş kara tohum yer. Kutsal balıklara olan kutsal görevini de büyük bir vicdan huzuru içinde yerine getirir. Anladınız mı? Balıklar kendilerine yem diye serpilene kara tohum vb. gibi şeylerden doymuyor. Tamam mı? Durumu vakit kaybetmeden Papaz Efendi'ye arz edelim. (Ayak Bacak Fabrikası, s. 17)

Sanatçılar, toplumun alt kesiminin neden ve hangi sebeplerle olumsuzluklar yaşadığını, üst kesimden insan tiplerinin buna nasıl olumsuz katkıda bulunduğunu seyirciye ve okuyucuya etkili bir şekilde ifade etmek istemişlerdir. Brecht'in anlayışı doğrultusunda özdeşleşmeyi ortadan kaldırarak bu tiplerin durumunu ve özelliklerini izleyiciye daha düşünce odaklı sunmayı yeğlemişlerdir. Oyunlarda çeşitli yabancılaştırma teknikleri ile tiplerin önemli hususları öne çıkarılır. Böylece okuyucu ve seyircinin tipler hakkında değerlendirme yapabilmesi sağlanmaya çalışılır. Oyunlar incelendiğinde buna pek çok örnek bulunur. Özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Bir Şehnaz Oyun* öne çıkan eserlerdir. Örneğin *Asiye Nasıl Kurtulur*'da oyun, çeşitli aralıklarla ara oyunlarla kesintiye uğratılır. Böylece seyircinin ve okuyucunun oyun kişilerine dalıp gitmesinin önüne geçilir. Bu şekilde eserde Asiye ve annesi Zehra üzerinden hayat kadınlığı yapan kadınların

durumu ve yaşamları dikkatlere sunulur.

Tercih edilen bir yaklaşım da oyun kişilerinin psikolojik özelliklerinin belirtilmemesidir. Epik tiyatro etkisi ile sanatçılar, oyun kişilerinin psikolojik durumları ile ilgili değinmelerden kaçınırlar. Çünkü bunun özdeşleştirmeyi ortaya çıkarıp duygusallığı oluşturacağından çekinirler. Bu yüzden oyunlara bakıldığında, oyun kişilerinin psikolojik yapılarının hiçbir şekilde öne çıkarılmadığı görülür. Oyunlarda çeşitli yabancılaştırma teknikleri ile bunun önüne geçildiği görülür.

Oyun kişilerinin fiziksel özelliklerinin eserlerde daha çok tercih edildiği gözlemlenir. Sanatçılar, oyun kişilerinin psikolojik özelliklerinin yerine, nasıl bir görünüme sahip olduklarını öne çıkarırlar. Elbette ki bunu da hem epik hem de geleneksel tiyatro mantığıyla yaparlar. Dolayısıyla oyun kişinin tipin özelliklerine bürünürken dramatik tiyatrodaki gibi birebir yansıtma anlayışı söz konusu değildir.

Epik tiyatro anlayışı gereği oyun kişilerinde görülmeyen bir diğer unsur da duygusallıktır. Oyun kişilerinin diğer oyun kişileri ile münasebetlerinde duygusallığın ön plana çıkmadığı görülür. Oyunlarda duygusallığın arttığı yerlerde oyun yazarlarının espri, şaka ve ironi gibi mizah öğeleri ile bunun önüne geçmeye çalıştıkları dikkat çeker. Buna en iyi örnek olarak Haldun Taner'in kaleme aldığı *Zilli Zarife* oyunu verilebilir. Eserde duygusallığa yol açabilecek çokça bölüm vardır ancak Taner, bunları ustalıkla savuşturup duygusallığın ön plana çıkmasını engeller.

ZARİFE: Aman kızlar beni de ağlatacaksınız. Ve zavallı Cemşit evladım doyamadan gitti (Tekrar)

CİHANGİR: Anneciğim niye gazel atıyorsun.

ZARİFE: Ne gazeli ulan, görmüyor musun ağlıyorum. Ben teessürümden ne bok yediğimi biliyor muyum?

CİHANGİR: Ne oldu anne ne ağlıyorsun.

ZARİFE: Cemşit enişten intihar etti Cihangir. Son sözü de sen oldun.

CİHANGİR: Vah zavallı Cemşit eniştem. Vah benim şeker Cemşit eniştem.

Şimdi bana yeni oyuncakları kim alacak. Sana Salı günleri enjeksiyonu kim yapacak? (Zilli Zarife, s. 21)

Oyun kişilerinin kişilikleri değerlendirildiğinde dikkat çeken bir nokta vardır. O da diyalektiktir. Bazı oyun kişilerinin Brecht'in çok önem verdiği bu kavram doğrultusunda şekillendirildiği gözden kaçmaz. Oyunlarda bazı kişilerin kendisiyle çatışıp birtakım yanlış fikir ve davranışlar içine girdiği görülür. Onların ikilemli bir kişilik yapısına sahip oldukları dikkat çeker. Sanatçıların, Brecht'in epik tiyatro

anlayışı çerçevesinde bazı oyunlarda oyun kişilerinden bazılarına, bu özelliği vermeye çalıştıkları görülür. Kişiliğinde diyalektik özellikler barındıran oyun kişilerine çoğu oyunda rastlanır.

Brecht'ten etkilenen yazarlar, bu tarz kişilikte olan insanların toplum içindeki sorunların kaynağı olduklarını düşünürler. Oyunlarında, sorunları bu ikilemli kişiler üzerinden vermeleri, buna kanıt olarak gösterilebilir.

Eserlerdeki diyalektik yapılı oyun kişileri ile ilgili şu husus da belirtilmeden geçilmemelidir. Diyalektik yapı, epik tiyatrodaki oldukça önemli olmasına rağmen bazı oyunlarda ya hiç görülmez ya da sadece birkaç oyun kişinin bu çerçevede oluşturulduğu dikkat çeker. Bu da oyun kişilerinin tek taraflı olmaları sonucunu doğurur. Brecht'in hoş görmediği bu oyun kişisi yapısına, eserlerin bazılarında şahit olunur. Örneğin *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* oyunundaki başkişiler Vicdani ve Efruz bu tarz kişilerdir.

Bazı eserlerde ise iki kullanımın da olduğu görülür. Oyundaki bazı oyun kişilerinin diyalektik yapıda olduğunu bazılarının ise bu şekilde oluşturulmadığı dikkati çeker. İncelemeler sonucunda eserlerde en çok dikkati çeken kullanımın bu kullanım olduğu tespit edilmiştir. Sanatçıların farkında olarak veya olmayarak bu şekilde bir tercih içinde oldukları gözlemlenir.

Sanatçıların Brecht'ten etkilenerek oyun kişilerinde tercih ettikleri bir kullanım daha vardır. O da kahraman tipine farklı bakıştır. Oyun yazarları, bazı eserlerinde bu tarz kahramanlara yer vermişlerdir. Bu kahramanlar kusursuz, eksiksiz ve suçsuz değildir. Dolayısıyla klasik manada bir kahraman algısından farklı bir kullanım söz konusudur. Özellikle bu kullanıma bir eserde rast gelir. O eser Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Oyunda kahraman olarak sunulan Ali'nin, doğru yaptığı şeylerin yanında yanlış yaptığı ve düşündüğü hususlar da vardır. Gerçekleri ifade etmeyip kullanması ve demokrasi umudu aşılıp seçildikten sonra anti demokratik işler yapması bunlara örnek olarak verilebilir.

Ben de bilirim hatamı
Ne var ki artık mümkünsüz
Olmuş artık bir kerem
Kalbim
Kafam
Mantığım

Evet de dese
Onurum Erkekliğim
İnat etmiş
A-ah demiş bir kerem

Mertlikten söver insan
Mertlikten atar tutar
Mertlikten eder ataş
Mertlikten bunca savaş

Ne gelmişse başımıza
Mertlik belası kardaş

ZİLHA Üç paralık aklın var mı acaba senin? Diyelim sen vurmadın da öyle geçiniyorsun. Herkes seni dayım gaatili bilirken nasıl evlenirim ben senlen? Benim/galbim taştan m? Benim namusum haysiyetim yok mu? Angut.

ALİ: Boş ver elalemin sözüne.

ZİLHA: Sen niye boş vermiyorsun?

ALİ: Ben başka. Benim durum vaziyetim senlen bir mi? (Keşanlı Ali Destanı, s. 52)

Oyun kişileri tercihinde bir hususta daha Brecht'in etkisi görülür. Onun toplum gözünde olumsuz bazı tipleri eserlerinde kullanmasını örnek alan kimi sanatçılar, onunla benzer oyun kişileri oluşturmuşlardır. Sanatçıların oyunlarında özellikle yöneldiği olumsuz tip hayat kadınlarıdır. Bu oyun kişisi tercihi birkaç eserde görülür. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zilli Zarife* ve *Bir Şehnaz Oyun* eserlerinde bahsedilen özellikte oyun kişilerine rastlanır. Bu oyunlar içerisinde *Asiye Nasıl Kurtulur* oldukça dikkat çekicidir. Oyun, hayat kadınlarının içinde bulundukları yaşama zorlayan şartları gözler önüne sermesi yönünden önemli bir eserdir. Eserde o yaşam içindeki kadınların, kötü niyetli insanların en çok da düzenin kurbanı olduklarına işaret edilir.

Oyun kişileri ile ilgili şu hususun da belirtilmesi gerekir. Oyunlardaki kişiler, kendi şartlarına uygun yaşam koşulları içinde ele alınırlar. Burada sanatçıların ele aldıkları oyun kişilerinin ekonomik ve sosyo-kültürel yönlerini de dikkate aldıkları görülür. Dramatik tiyatrodaki gibi birebir yansıtma şeklinde değil de göstermecî tiyatro anlayışıyla andırma şeklinde de olsa, oyun kişileri kendi yaşam çevreleri içinde sunulurlar.

Bazı oyunlardaki kişilerin isimleri de oldukça dikkat çekicidir. Eserler

incelendiğinde kimi adlandırmaların kişilerin öne çıkan bazı özelliklerinden yola çıkılarak yapıldığı görülür. Bu kullanımlara dikkat edildiğinde geleneksel tiyatronun etkisi hemen hissedilir. Oyun kişilerinin isimleri yönünden dikkat çeken oyunlar *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Zilli Zarife*, *Düğün ya da Davul* ve *Keşanlı Ali Destanı*'dır.

RADAR: Radar Selma.

BEŞİR: Neden Radar diyorlar sana

RADAR: Her şeyi önceden seziyorum da ondan. Ben de altıncı hiç varmış. Bir ara Zati Sungur'da çalıştım. Medium olarak, canım. (Zilli Zarife, s. 17)

Bu isimlendirmelerde, kişilerin öne çıkan olumlu veya olumsuz taraflarını düşündürücü tabirlerin kullanıldığı görülür. Ayrıca bu hususta ironik yaklaşımı da görmek mümkündür. Örneğin kilolu birine karşıt manaya gelecek kelimelerin tercihi ile isim verilmesi ironik yaklaşımı ortaya koyar. Bunun gibi tercihlere iki oyun türünde de karşılaşılr. Geleneksel tiyatrodaki bu kullanıma bakıldığında sosyolojik durumun etkili olduğu görülür. Halkın kendi içinde lakap ve benzeri ifadelerle birbirlerine seslendikleri veya o isimlerle aralarında tanındıkları bir gerçektir. Günlük hayatın bu olağan durumu, halkın kendi arasında oynadığı oyunlarda da kendisini gösterir. Epik tiyatrodaki bu yaklaşımı görmek mümkündür. Bu etkilerle incelenen eserlerde, isim verme konusunda kişilerin bazı özelliğini ortaya koyucu ifadelerin tercih edildiği dikkati çeken bir niteliktir.

Brecht'in oyun yönteminde, seyircinin merakının kırılması anlayışı vardır. İsimlendirmelerin bu şekilde yapılmasıyla izleyenler oyun kişileri ile ilgili bazı kanaatlere varırlar. Bu da epik oyundaki seyircinin, oyunun devamına değil de özüne odaklanması amacıyla örtüşür.

Geleneksel tiyatro ile epik tiyatronun oyun kişileri açısından benzeşen bir yönü de kişilerin sahneye çıkışlarıyla ilgilidir. Bu husus epik oyunlardan hareketle oyun kişilerinin sahnede nasıl yer aldıklarını açıklanarak belirtilecektir. Bu konuda oyunlarda üç yaklaşımın olduğu dikkati çeker. Bazı tiyatro eserlerinde oyun kişileri sahneye ilk çıktıklarında kendilerinin kim olduklarını, hangi rolü yerine getireceklerini belirtirler. Oyun kişilerinin sahnede yer alma şekline yönelik ikinci yaklaşımda ise anlatıcının ön planda olduğu görülür. Anlatıcı görevindeki kişi, sahneye yeni çıkan kişilerle ilgili bazı hususları seyirciye aktarır. Bunun ardından oyun kişisi rolünü ortaya koymaya başlar. Bu iki tarzda da geleneksel tiyatronun etkisi hissedilir. Epik tiyatro yönteminin kullanıldığı çoğu oyunda bu iki yaklaşımın

tercih edildiği gözlenir. Bunun da sebebinin seyircide merak duygusunu kırmak amaçlı olduğu açıktır. Bu şekilde izleyici, sahneye ilk çıktığı andan itibaren, kendisiyle ilgili çeşitli bilgiler öğrendiği kişi ile ilgili merak içine girmez. Oyun kişinin nasıl bir kimlikle oyunda yer alacağını bildiği için seyirci, onun davranışlarından ziyade bunların ardındaki etmenlere yönelir. Epik tiyatrodan istenilen tam da budur.

Bazı oyun metinlerinde ise bu iki yaklaşım da görülmez. O eserlerde, oyun kişileri sarmal bir şekilde sahneye çıkıp görevlerini yapacak şekilde kurgulanmışlardır. Aslında bu, Brecht'in çoğu yabancılaştırma tekniğinde olduğu gibi zorunlu bir kullanım değildir. Bu yüzden tüm eserlerde bu yaklaşım kullanılmaz. Şunu da ifade etmek gerekir ki oyunları sahneye koyanlar bu efektleri kendileri de tiyatroya yerleştirebilmektedirler. Bu, oyunun yazarının dışında sahneye koyucularla ilgili bir durumdur. Bu çalışma metin odaklı bir inceleme olduğu için onların nasıl ve ne şekilde olduğunun ifadesi doğru değildir.

Oyun kişilerini kurgulamada sanatçıların yer yer farklı tercihler içinde oldukları görülür. Başarılı oyun kişileri oluşturmada öne çıkan sanatçılardan ilki Haldun Taner'dir. O, Türk toplumunun yapısını, yaşayışını ve düşünce tarzını çok iyi gözlemlemiş bir sanatçıdır. Sadece üst kesimden insanların değil, sıradan insanların hayatlarını da sıkça ele almış ve onları gerçeğe yakın bir şekilde de yansıtmayı başarabilmiştir. Bu durum onun gözlem yeteneğinin bir sonucudur. Bahsedilen yeteneğiyle sanatçı, içinde yaşadığı toplumun önem arz eden noktalarına uygun oyun kişisi kurgulamalarını yapabilmiştir.

Onun ilk epik tiyatro olarak kabul edilen *Keşanlı Ali*'sine bakılması burada önem arz eder. Onun kişileri, içinde bulunduğu yaşam koşullarının etkisi altındadır. Taner'in oyun kişileri sosyal ve psikolojik çevreleri dikkate alınarak seçilmiştir. Sanatçının yerinde tespitleri, oyun kişilerinin fiziki yapılarının ve olayların içindeki hallerinin gerçekçi oluşturulması onun öne çıkan özelliklerindendir (Gürel, 1991, s. 317). Onun bu başarısı izleyiciyi ve okuyucuyu etkiler. Seyirciler, oyunlarda kendi hayatlarından kesitlerin anlatıldığını gördüğünden, bu yeni tiyatro tarzına alışmada fazla zorluk çekmezler.

Başarılı oyun kişileri ile dikkat çeken bir diğer isim de Turgut Özakman'dır. Onun tiyatrolarındaki tip niteliğindeki kişilere, toplum yaşantısı içinde rastlanması

mümkündür. Ayrıca Özakman, kişilerini ayrıntılara boğmaz. O, oyun kişilerini genel hatlarıyla oluşturmuş ve herkesçe bilinen ortak niteliklerle donatmış, tip özelliğine sokmuştur (Pekman, 2001, s. 134). Bunlarla toplum içindeki vaziyeti yansıtmayı amaçlar. Bu şekilde seyircide, sosyal yaşam içindeki problemleri durumların hangi hata ve davranışların ürünü olduğuna dair fikir üretilmesine olanak tanır. Çevresinde gördüğü kişiler ile sahnedekileri kafasında eşleştiren seyirci ve okuyucu, böylece durumları ve olayları daha iyi değerlendirme fırsatı elde etmiş olur.

Oktay Arayıcı da oyun kişisi kullanımında başarılıdır. Halkın içinde, kendi özellikleri ile öne çıkan tiplere oyunlarında yer verdiği gözlemlenir. Onun kişileri, epik tiyatro çerçevesinde olup genellikle halkın içindeki alt kesimden kişilerdir. Düzene yönelik de bazı hissettirmelerde bulunan Oktay Arayıcı'nın, kişileri konusunda şunlar söylenebilir. Onun oyun kişileri genellikle dalavereci, işgüzar, rüşvetçi polisler, ispiyoncu memurlar, koca budalası kadınlar ve kaçakçılar olup olumsuz özelliklere sahiptirler (Yalçın, 2013, s. 150). Ayrıca onun oyunlarındaki kişilerin kurgusal özelliklerine de değinilmelidir. Arayıcı, oyun kişilerini tek boyutlu olarak iyiler- kötüler, aklar karalar şeklinde oluşturmuştur (Yalçın, 2013, s. 159).

4.4.2. Türk Epik Oyunlarındaki Tipler

Türk tiyatrosundaki epik oyunlar, toplumu etrafıca aktarmayı amaç edinen bir anlayışlardır. Bu amaç doğrultusunda toplumdaki bazı tiplerin oyunlarda kullanıldığı görülür. Tipler ile Türk toplumundaki insan yapısına dair birtakım noktalar ortaya konulmaya çalışılır. Böylece toplum içinde var olan sorunların kişiler üzerinden değerlendirilmesi mümkün hale gelir. Seyirci ve okuyucuların toplum yapısını doğru analiz edebilmeleri adına bu tarz kişi tercihi görülür.

Oyunlar irdelendiğinde sanatçıların genellikle benzer kişi tipleri tercih ettikleri görülür. Bu kişi tipleri içerisinde de olumlu özelliklerin ağır bastığı tip sayısının az olduğu gözlemlenirken çoğunda olumsuz yönlerin daha ağır bastığı dikkat çeker.

Olumsuz tipler, toplum hayatı içinde var olan sorunların ya bir parçası ya da sebep olan pozisyonundalardır. Bunun yansıması olarak genellikle tip niteliğindeki bu kişilerde, bazen yanlış düşüncelerin bazen de olumsuz davranışların ortaya çıktığı görülür. Bunların da başka insanlara olumsuz şekillerde etki ettiği veya sıkıntılar oluşturduğu fark edilir. Sanatçılar, bu şekilde toplumdaki bazı problemlerin kişiler

üzerinden analizini yapma niyetindedirler. Bu da olumsuz kişilik özelliklerine sahip oyun kişilerinin daha fazla kullanılmasına sebebiyet vermiştir.

Oyunlarda olumsuz özelliklere sahip olan tiplerin fazla olduğu görülse de hem olumlu hem de olumsuz niteliklere sahip tipler vardır. Türk epik oyunlarındaki tercih edilen tipler ve özellikleri şunlardır:

4.4.2.1. Olumlu Tipler

Eserlerde çok az olumlu tip bulunur. Bu tiplerin de tümüyle masum şekilde kurgulanmadıkları da belirtilmelidir ancak ağır basan yönleri, suçları olmadıkları halde toplum içindeki sorunlardan olumsuz etkilenmeleridir. Bu hususta değerlendirilebilecek tipler işçi, hayat kadını, genç kızlar ve sıradan vatandaşlardır. Bunların oyunlarda ne şekilde yer aldığına değinmek temsil ettikleri tipler hakkında fikir verecektir.

4.4.2.1.1. İşçi

Sanatçılar genellikle işçi tipini emek ve emekçi hakları yönünden ele almışlardır. Bu kullanımda epik tiyatro anlayışının etkili olduğu söylenebilir. Daha önce ifade edildiği gibi bu tiyatro anlayışının arka planında toplumcu gerçekçilik sanat anlayışı olduğundan dolayı, bu tipin oyunlarda kullanımı oldukça doğaldır. İşçi tipinin kullanımı ile de emek, sermaye, hak, olumsuz çalışma şartları ve emeğin karşılığı gibi konular eserlerde ön plana çıkar.

İşçi tipinin oyunlarda genellikle belirtilen kavramlar üzerinden konu alındığı görülür. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Zengin Mutfağı*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Keşanlı Ali Destanı* işçi tipinin öne çıkarıldığı oyunlardır. Özellikle Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* eseri oldukça dikkat çekicidir. Eserde çok sayıda işçi tipinde oyun kişisi vardır. Oyun tam manası ile işçilik ve onun sorunları ile ilgilidir. Köşkte çalışan aşçı, hizmetçi ve diğer görevliler buranın tüm işlerini hallederler. Ancak bunun yanında bazı konularda da sıkıntıları vardır. Köşkte çalışanlar hem bu olumsuz çalışma koşullarından şikâyetçidirler hem de kazandıkları ücretten veryansın ederler. Dolayısıyla Öngören, bu eserinde işçilerin çeşitli problemlerini bu şekilde dile getirmeye çalışır.

AŞÇI (Yeni köpeğe biftek hazırlamaktadır.) Ben kime hizmet ediyorum? Kerim Bey'e mi, köpeğine mi? Ben köpeklere hizmet edemem arkadaş... Hem benim mesaimin ne zaman biteceği belli olmalı. (Zengin Mutfağı, s. 271)

Bu konuda Başar Sabuncu'nun kaleme aldığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eseri de dikkat çeker. Oyunda yine işçilerin çalışma şartları ön plandadır. Ayrıca onlara yapılan muameleler de ortaya konulur. Dolayısıyla Ömer Ağa'nın yanında çalıştırdığı kişilere karşı olan tavrı, burada oldukça önemlidir. Eserde işçilerin durumu işverenden hareketle yansıtılmaya çalışılır.

Eserler incelendiğinde işçi tipindeki bu kişilerin, genellikle toplum içinde rahat bir yaşama sahip olmadıkları anlaşılır. Geçim sıkıntısı, bu tipler için en çok kullanılan noktalardandır. Oyunlarda onların ekonomik yönden bazı problemler yaşadıkları belirtilir. Özellikle *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda babanın yaşadığı evin durumu, işçilerin yaşam koşullarını ortaya koyar. Öngören başta olmak üzere, sanatçıların onları bu şekilde yansıtma nedenini, işçilerin aldığı ücretlere dikkat çekmek içindir.

İşçi tipinin oyunlarda genellikle mağdur durumda görünmesinin yanında bazı olumsuz özelliklerine de değinilir. Bu hususta iki kullanım dikkat çeker. İlki işçi ve hakları konusundadır. *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde Baba oyun kişisinin, işçi haklarını korumaya çalışan sendikaya ve onun iş bırakma eylemine katılmadığı belirtilir. Ailesi ve çocuklarını gerekçe gösterir. Sanatçı tarafından bu kurgu, bilinçli bir şekilde oluşturulur. Burada, işçilerin asıl ailesi ve çocukları için emeğinin karşılığını alma çabalarına destek vermesi gerektiğinin altı çizilir. Bu hususta işçi Baba üzerinden, haklarını aramayan işçilerin olumsuz şartlar içinde kalmaya devam edecekleri mesajı verilir. Açıkça görülmektedir ki Öngören, oyunda haklar ve kazanımlar için harekete geçilmesi gerekliliğini ortaya koyar.

Ahmet: Bana da katıl diyorsunuz. Diyelim ki katıldım. Patronlar da tutup beni işten atarlarsa. Sözgelimi. Diyorsunuz ki, atamaz. Ama adam atıyor birader. Tuttu attı işte. Çoluk çocuk sahibiyim. İki kızım var. Beni işten atarsa ne olacak. Siz benim çocuklarım için ne yapabileceksiniz? Onların emniyetini sağlayabilir misiniz? Şimdi ben kızlarımın üstüne nasıl böyle bir kumar oynayabilirim? (*Oyun Nasıl Oynanmalı*, s. 154)

İkinci olumsuzluğa ise *Eşeğin Gölgesi* oyununda rastlanır. Burada farklı yerlerde çalışan iki çalışan söz konusudur. Bu çalışanlar uyanıklık edip bir kerelik de olsa patronlarının yerine geçmek isterler ve onlar gibi davranırlar. Bu da onların başına belalar açar. Sonunda tüm ülkenin diline düşerler. Bu kurgu ile işçilere bir mesaj verilmek istendiği açıktır. Her ne kadar işi yapan siz parayı kazanan bir

başkası da olsa başkasının rolüne özenilmemelidir. Herkes işini yapmalıdır. Sanatçı burada düzeni öne çıkarıp bu hususta asıl değiştirilmesi gerekenin sistem olduğunu dikkatlere sunar.

4.4.2.1.2. Hayat Kadını

Epik oyunların özellikle üçünde, bu tipteki kadınlara rastlanır. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zilli Zarife* ve *Bir Şehnaz Oyun*'da hayat kadını tipindeki oyun kişileri görülür. Bu kişiler, genellikle başka çaresi olmayan, mağdur, mecbur ve baskı altında haller içinde bulunur oyunlarda. Sanatçılar, bu şekilde hayat sürmeye çalışan kadınların yaşamına dikkat çekmeye çalışırlar.

Oyunlar incelendiğinde bu kişilerin çaresizliklerden ötürü böyle bir yolu tercih ettiklerinin altı çizilir. Özellikle geçim sıkıntısı yaşayan ve sahip çıkkanı olmayan kadınların böyle bir sorunla karşılaştıkları ortaya konulur. Onların da bazen isteyerek bazen istemeyerek kurtuluşu bu yolda gördükleri aktarılır. Özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu buna örnek olarak verilebilir. Sanatçılar bunları aktarırken düzen unsurunun da altını çizerler. Onlar, genellikle düzenin sonucu olarak nitelendirilirler. Dolayısıyla bu tip oyun kişileri, kadının mağduriyetini ortaya koyacak şekilde oyunlarda kullanılırlar.

ZEHRA (Bir süre... Kararlı) Bak kızım, daha çok küçüksün, ama konuşmamız lazım seninle... Benim nasıl para kazandığımı biliyorsun. Hiç kimse, isteyerek bu mesleği seçmez. Ben de istemedim böyle bir hayatı... Baban inşaattan düşüp öldü. Bilmem hatırlıyor musun? Daha doğru dürüst konuşamıyordun o zamanlar. Kimsemiz yoktu... Köyden kaçıp gelmiştik babanla... Yapmadığım iş kalmadı. Ama kadın kısmı yalnız kalmaya görsün, herkes altına çekmeye çalışır onu. Çok çektim... Sonra bir kısmetim çıktı, yeniden evlendim, biliyorsun, iyi idi, seni okula yazdırdı... Ama o da çekip gitti günün birinde... Hatırlaman lazım, ilkokuldaydın o sıralar sen. Açlık ve sefalet gene başladı. Artık başka çarem kalmamıştı...(Asiye Nasıl Kurtulur, s. 78)

Bu kişilerin genellikle baskı altında çalıştıkları da öne çıkan diğer bir husustur. Bu tipteki kadınlar eserlerde daha çok psikolojik ve ekonomik baskı altındadır. Özellikle maddi olarak hakları yenir. Randevu evi sahibi rolündeki oyun kişileri, onların sırtlarından çokça para kazanma niyetindedirler. Örneğin *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundaki patron, bu amaçta olan biridir. Aynı şekilde o kadınlara, aracılık ve hamilik yapan erkeklerin de benzer niyette oldukları görülür. Yine aynı eserdeki 'Dost' adlı kişinin Asiye ve annesinden sürekli para sızdırmaya çalışması da

benzer bir davranış şeklidir.

Üç oyunda da bu kadınlarla ilgili bir noktanın daha altı çizilir. O da bu kişilerin insani bazı duygularını yitirmiş olmalarıdır. Zamanla birtakım olumsuzluklardan duygu yönünden etkilenmediklerinden, duyarsızlaştıklarından bahsedilir. İnsan yerine konulmama, itilip kakılma ve kullanılma gibi davranışlar, onlardaki insani duyguları alıp götürdüğü öne çıkarılır. Bu durum *Bir Şehnaz Oyun* eserinde mizah kullanılarak bilhassa dikkatlere sunulur. Oyunda Şehnaz, kendisine hanımefendi diyen Müştak'a, önce inanmaz ve onunla alay eder. Daha sonra ise bu ifadenin kendisini etkilediği yine kendisinden duyulur.

SURPİK (Müştak'ın dehşetini bastırmak için yalancı bir kahkaha atar) Göroorsunuz, formundadır. (Şehnaz'a) Ka delisin? Mühim adamdır. (Müştak'a) Böyle layubali konuşoor ki rahatlayasınız. (Sumru, tepsiyle girer, tepsiyi sehpaye bırakır) Sevda kuşlarım, suyunuz ve yeminiz de gelmiştir. Bonşans Müştak Beyciğim. Ah minelaaaşk..

(Surpik'le Sumru çıkarlar)

ŞEHNAZ İçelim, açılalım!

MÜŞTAK Nasıl tensip ederseniz.

ŞEHNAZ Bırak şimdi ağızları!

MÜŞTAK Efendim?

ŞEHNAZ Aklınca acemi ayağına yatıp benimle dalga geçeceksin ha? Yutarsam namussuzum! Bırak katakulli yapmayı, soyun, dökün de, adam gibi eğlenelim.

MÜŞTAK Bakınız Şehnaz hanım..

ŞEHNAZ Benimle alay etme, gözünü oyarım!

MÜŞTAK Estağfurullah. Alay ettimse validemin ölüsünü öpeyim.

ŞEHNAZ Yani bana içinden geldiği için mi hanım dedin?

MÜŞTAK Evet efendim.

ŞEHNAZ Ben hanım mıyım?

MÜŞTAK Eyvah! Değil misiniz?

ŞEHNAZ Yahu, sen sahiden yavru kuşsun galiba. Hanım değilim ama...

MÜŞTAK Yapmayın.

ŞEHNAZ Mis gibi kadını! Vay be! Sonunda bir erkek, bana da hanım dedi! Senin yanında dolaşsam hanımefendi bile derler belki, değil mi anam? (Bir Şehnaz Oyun, s. 235)

Oyun yazarlarının üç oyunda da bu noktayı belirtmelerinin nedeni, onların manevi olarak fazlasıyla yıprandıklarını ortaya koyma amaçlıdır.

4.4.2.1.3. Genç Kız

Epik oyunlarda genellikle bu tipteki kişilere, evlilik yaşına gelmiş çağlarında rastlanır. Ancak bu hususta dikkati çeken bir durum vardır. Bu tipler üzerinde genellikle çevrelerinde baskı oluşturan bir kişinin olduğu görülür. Bu kişiler, nasıl ve neye göre eş tercihi yapacakları konusunda onları devamlı uyarır. Genç kızlar da genellikle bu kişilerin dediklerine uyarlar. *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Düğün ya da Davul* oyunlarında bu nitelikte genç kız tiplerine rastlanır.

Asiye Nasıl Kurtulur oyununda genç kız Asiye'nin maruz kaldığı baskı da ayrı bir şekildedir. Evlenmek üzereyken erkek tarafınca annesinin geçmişinin öğrenilmesi üzerine evlilik süreci sona erdirilir. Asiye masum olmasına rağmen mağdur olur.

Baskının sadece evlilik hayatında olmadığı açıktır. Bu durum *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda açık bir şekilde görülür. Eserde Ayşe adlı kız, kendi olma gayretinde biridir. Ancak anne ve babası onu anlamaz ve genç kıza baskı uygularlar. Genç kız, giydiklerine ve okuduklarına bile karışılan bir aile ortamı içindedir. Bu ortam içinde bazen hakaret bazen de küfürlerle maruz kalır. Özgürce bir yaşam sürme isteğinde olan genç kızın, hayatına sürekli müdahale edilir. Sümer'in böyle bir oyun kişisine yer vermesinin bir sebebi vardır. Sanatçı, kadın sorunlarına dikkat çekmek amacındadır. Özellikle bu kurgu ile genç kızların aileleri tarafından baskı altında yetiştirildiklerine atıf yapılır.

FATMA: İki karış boyunla havalanmalara yelteniyorsun ha, sarı sıska! Keçi boku kadcıık memelerinle, sen kendini ne sanıyorsun, a mikrop! Tabiiiii, gece yarılarna kadar televizyonda o fantiri finton filimler, radyoda aşklı meşklı piyesler, gözlerin kıpkızıl kan çanağına dönünceye kadar elde roman... (Yatağın üstündeki kitabı görür, alır) Hah, al işte! (Kitabın kapağını okur) Aşk Güzel Şeydir... Hey güzel Allahım, sen nasıl biliyorsan öyle yap artık! Arsızlar, namussuzlar, hayasızlar! Bunu kitap diye yazanın da, satanın da, okuyanın da...

AYŞE: Kötü bir şey değil ki, anne... Billahi... Çok heyecanlı...

FATMA: Hah, sanki ben hiç bilmem o heyecanları... (Pencereye bakar) Bak, perdeler gene açık. Kız sıp, ben bin kere söylemedim mi sana? Gene o memurun düttürük oğlu dikmiş dürbünü gözetliyordur. (Dışarıya bağırır) Maymun mu oynuyor burada, a eşşeoğlu? (Perdeyi kapatır) Babana bir bir sayıp dökeceğim marifetlerini, göreceksin gününü! (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 21)

Oyunlarda genç kız tipleri ile ilgili bazı olumsuzluklara da değinildiği

görülür. Bu hususta en dikkat çekici olan genç kız *Fehim Paşa Konağı*'ndadır. Eserdeki genç kız, insanlara tepeden bakan bir anlayıştadır. Kendisini seven Yusuf için küçümseyici nitelikteki sözleri, onun kişiliğini ortaya koyar. Bu kurguyla benzer kişilik özelliğine sahip kızların ve insanların eleştirisi yapılır.

Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* ve *Nafile Dünya* eserlerinde ortak olan iki oyun kişisi vardır. Bunlar ana kızdır. Anası, kızına koca bulma çabası içerisinde. Kız da ona uymuştur. Münasip bir eş bulmaya çalışırlar. *Rumuz Goncagül* eserinde bunun için gazeteye ilan bile verirler. İlanın sonrasında tanışma niyetli birçok cevap gelir. Bu mektuplardan hali vakti yerinde kişilere ait olanlar özenle ayrılır. Oyunun devamında çeşitli adaylarla görüşmeler yaparlar. Ancak bu görüşmelerde dikkati çeken genellikle maddiyat ve rahat yaşamın ön planda tutulmasıdır. Bu önceliklerle daha çok mantık evliliğine benzer, aşkın ve sevdanın önde gelmeyip bazı şartların uyuşmasının önemsendiği bir izdivaç anlayışı hissedilir.

İNSAF: Yüz buldun astar istiyorsun ha (Bir süre mektup okurlar) Hay sen aklınla bin yaşa e mi... Biz akıl hocası değil, koca arıyoruz evladım.

GÜLSÜN O ne diyor anne?

İNSAF Bir işe girer çalışırsanız evlenebiliriz, diyor. Sanki iş bulduk da çalışmadık.

GÜLSÜN Neciymiş?

İNSAF Kâtiplik yapıyor.

GÜLSÜN Kâtipler kenarda dursun şimdi. Ahh! Sıtkı da katip.

İNSAF Ha, şöyle haddini bil... İyileri ayırıyorsun değil mi? (*Rumuz Goncagül*, s. 181-182)

Burada sanatçının genç kızlara bir mesaj verdiği ortadadır. Menfaate dayalı evliliklere dikkat çeken oyun yazarı, bunun, mutsuz evlilikler ve boşanmalar gibi toplum içinde hoş olmayan sonuçlara sebebiyet verebileceği konusunda uyarıda bulunur.

4.4.2.1.4. Halktan İnsan (Vatandaş)

Birçok oyunda bu tipteki kişilerle karşılaşılır. Bu kişiler sıradan bir yaşam süren insanlardır. Genellikle geçim sıkıntısı içindedirler veya kıt kanaat geçinen bir haldedirler. Bir şekilde ayakta kalmaya, yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Bu tiplerin dikkat çektiği eserlere örnek olarak *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Keşanlı Ali Destanı* verilebilir.

İki eserden yola çıkarak bu tipteki oyun kişileri ile ilgili şu da söylenebilir. Bu insanların başka kişilerin aldıkları kararlar neticesinde yaşamlarının şekillendiği görülür. Özellikle siyasilerin, yöneticilerin ve toplum içinde söz sahibi olan varlıklı kişilerin vatandaş, köylü ve benzeri oyun kişilerine çeşitli vaatlerde bulundukları veya onları olumsuz etkileyecek kararlar aldıkları dikkat çeker. Burada halkın çoğu zaman önemsenmediği ve kandırıldığı öne çıkarılır. Dolayısıyla sanatçılar, onların toplum içinde var olan sorunların müsebbibi değil de mağduru olduğunu, bu şekilde ortaya koymaya çalışırlar.

KUDRET: (Gülümser) Bunu anlatmak uzun sürer sevgilim. Ben bu kız için yatırım yaptım. Fiziki çok uygundu. Tuttum onu öyle bir hale getirdim ki, halk için Sevil, kendisini rahatça, korkusuzca birleştirebileceği bir film oyuncusu oldu. Duygularını korkusuzca ona teslim edebiliyor. Kısaca onun sevgilisi oldu. Bir süre sonra onun kahramanı haline gelecek. Belirli bir program uyguluyorum onun için. O halkın, somut elle tutulur, gözle görülür başarı sembolü oldu. İşte gecekondudan geldi, ünlü zengin birisi oldu. Her gün görüyor bunu. Onun filmlerinde iki saat için zengin oluyor, yaşayamadığı bir hayatı onunla birleştirerek yaşıyor, zengin olabiliyor. Anlıyor musun? O artık halkın somut kazanma umududur. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 215-216)

Bu tipteki kişiler mağdur gibi gözükseler de sanatçıların birkaç noktada onlara da eleştiri yönelttikleri görülür. Oyun yazarları, özellikle onları iki açıdan, içinde bulundukları duruma kendilerinin sebebiyet verdiği atıfta bulunurlar. Bunlardan ilki cehalettir. Sanatçılar bu tipteki vatandaşlardan bazılarını cahil olarak kurgulamışlardır. Onların özellikle kendilerini geliştirmediğine, belli bir bilgi ve görgü seviyesine ulaşamadıklarına değinme vardır. Bundan dolayı birtakım sorunların ve aksak noktaların farkına varamadıklarına göndermede bulunulur.

İkinci nokta ise epik tiyatro için önemli hususlardandır. Oyunlarda bu oyun kişilerinin ne olursa olsun ve ne şekilde olursa olsun harekete geçmedikleri ortaya konulur. Onların bir kabullenme içinde olduklarına vurgu yapılır. Sanatçılar, bu niteliği bilhassa bu oyun kişilerine yüklemişlerdir.

Bu konuda sanatçıların eleştirisi toplumadır. Çünkü toplumda hakkını arama ile ilgili bir problem olduğunu düşündüklerinden, böyle kurgular oluşturmuşlardır. Toplumcu gerçekçi anlayıştan etkilenen epik tiyatro yazarlarının bundan rahatsız oldukları ortadadır. Onlara göre, insanlar memnun olmadıkları zaman ses çıkarabilmeli ve mevcut durumu değiştirebilme çabası içine girebilmelidirler. Bu şekilde sorunların çözümüne ulaşılacağına inanırlar. Bu yüzden aslında bu tip

oyun kişilerine tepkisizlik özelliği vermeleri, halkın içinde bu anlayışta olan insanlara eleştiri içindir. Dolayısıyla var olan düzeni düzeltmeye ve değiştirmeye yönelik çaba içine girmeyen kişileri sanatçılar, bilinçli olarak eserlerine koymuşlardır. *Eşeğin Gölgesi* ve *Sarıpınar 1914* bu tarz kişiler yönünden göze çarpan eserlerdir.

Bu noktanın başka bir yönü daha vardır. O da bir kurtarıcı bekleme anlayışıdır. Bu anlayış *Keşanlı Ali Destanı* eserinde açık bir şekilde görülür. Sinekli halkı, haksızlıklara ve zalimliklere uğrar ancak toplu bir ayaklanma ve karşı durma tepkisi içine girmez. Keşanlı Ali'yi kendilerine bir kurtarıcı olarak belirlerler. Onun kendileri adına mücadele etmesini beklerler.

ALİ Sizler nasılsınız görmeyeli?

HAFİZE Allah razı olsun, Çamur İhsan'dan kurtardın bizi ya, senden sonra öbek öbek küçük bataklar üredi başımıza oğul...

DERVİŞ Bırakın nefes alsın be çocuk.

TEMEL Çarşambayı perşembeyi bize haram ediyorlar.

ALİ: Edemezler. (*Keşanlı Ali Destanı*, s. 32)

Aslında Taner, burada gecekondlu halkındaki o kişilere de eleştiri yöneltir. Bu hususta birlik olup toplu tepki yerine, birini öne sürmenin doğru olmadığı işaret edilir. Bunun da hüsrana üretebilme ihtimalinin olduğu hissettirilir.

4.4.2.2. Olumsuz Tipler

Bahsedilen tiplerin yanında olumsuz yönlerin daha ağır bastığı kişiler de vardır. Üstelik epik oyunlar incelendiğinde bu tip oyun kişilerinin sayısı oldukça fazladır. Bu tiplerin tek tek ele alınması yarar sağlayacaktır. Oyunlardaki olumsuz tipler şunlardır:

4.4.2.2.1. Devlet Adamı

Devlet idaresinde yer alan kişilerin oyunlarda genellikle padişah, vali ve kaymakam gibi görevlerde olduğu görülür. Sanatçılar, bazı oyunlarında bu tiplere yer vermişlerdir. Bu oyun kişilerinin kullanımları incelendiğinde onların genellikle olumsuz bir kişiliğe sahip oldukları dikkat çeker. Bu kişilerin genellikle menfaati ön planda tutan, makamını ve yetkilerini kötüye kullanan, kişisel hırsları bulunan liyakatsiz kişiler olduğu hissettirilir. Bu özelliklerinin aldıkları kararlara, yaptıkları işlere ve fikir dünyalarına sirayet ettiği görülür. Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*

ve *Fehim Paşa Konağı* ile Turhan Selçuk'un *Abdülcanbaz* oyunlarında bu doğrultuda oluşturulmuş devlet adamı tiplerine rast gelinir.

Bu tip oyun kişilerinin eserlerde hangi yönlerden olumsuz olarak ele alındıklarının tespiti önemli olduğu düşüncesiyle konunun ayrıntılarına değinilecektir. Bu hususta ilk dikkati çeken olumsuzluk, bu tipteki oyun kişilerinin işlerini iyi yapmamalarıdır. Bahsi geçen oyun kişilerinin yaptıkları işlerde ya doğru kararlar vermede başarılı olamadıkları ya da karar almada geç kaldıkları görülür. Bunların sonucunda hoş olmayan bazı olay ve durumların ortaya çıktığına şahit olunur. Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* eserindeki Kaymakam, bahsedilen olumsuz özelliklere sahip biridir.

Sadece Özakman'ın değil, bu tiplere oyunlarında yer veren sanatçıların ortak amacı liyakate dikkat çekmektir. Eserlerde özellikle devlet yönetiminde, liyakatin önemli değerlerden olduğunun altı çizilip bunun sağlanmadığında olumsuz bazı durumların ortaya çıkabileceğine vurgu yapılır.

Oyunlarda yer alan bu tipteki kişilerin, en çok dikkati çeken özelliklerinden biri menfaatlerini ön planda tutmalarıdır. Onlar için önemli olan kendileridir. Yapılan veya yapılacak işlerde öncelikle kendi menfaatlerini düşünürler. *Fehim Paşa Konağı*'ndaki Fehim Paşa, *Abdülcanbaz* oyunundaki Gözlüklü Sami böyle kişiliğe sahiptirler. Örneğin Fehim Paşa, halkın özgürlüğünü kendi menfaatine uymadığı için istemez. Bunun için de mücadele eder. Çünkü kendi menfaatine uyan budur. Sanatçının böyle bir kurgu yapmasının nedeni ise bazı yöneticilerin halkın menfaatine değil de kendi menfaatlerini ön planda tutmalarını eleştiri içindir.

FEHİM PAŞA Yaa, sabah da sarayda olmam gerek. Haberin olsun, belki gece de orada kalırım. Yahu Rumeli'nden telgraf üstüne telgraf yağmaya başladı.. İlle meşrutiyet diye diretiyor herifler. Sadr-ı azam paşa boyun eğecek gibi görünüyor Nuri. Saray da çözülmek üzere. Hürriyet gelirse biz ne halt ederiz, Nuri? (*Fehim Paşa Konağı*, s. 126)

Bahsedilen oyun kişilerinin menfaati aşan bir davranışları daha vardır. O da bulunduğu makamları kötüye kullanmalarıdır. Oyunlarda yer alan bazı makam mevki sahibi oyun kişilerinin, bulundukları konumları kötüye kullandıkları fark edilir. Bu sayede zorla isteklerinin yerine getirilmesini sağladıkları görülür. Bu da görevi halka hizmet olan bu makamların varlık sebebine uymaz. Eserlerde bu kurguların yer almasının nedeni bahsedilen bu noktaya dikkat çekmek içindir. Bu konuda en dikkat çeken oyun kişisi Gözlüklü Sami'dir. *Abdülcanbaz* oyunundaki bu tip, Dâhiliye

Nazırı görevindedir. Bazı durumlarda makamını kötüye kullandığı açık bir şekilde görülür.

GÖZLÜKLÜ: (Dalar içeri) Mıgırdınc. Mıgırdıç olacak deyyus- u ekber!

MIGIRDIÇ: Noloor, yangın çıkmıştır vre?

GÖZLÜKLÜ: Sus ulan, şimdi bastonu kafanda kırarım. İskelet herif, neden Zaruhi'yi konağa hapsedtin?

MIGIRDIÇ: Ağzından çıkan kulağın duyoor.. Zaruhi karım benim, bu ne cesarettir böllee? Hem Zaruhi'yi beyaz yalıya kapatırsın, hem de... Alçak karıdan hesabını sormuştur elbetlayın Mıgırdıç. Çekip çıkasın burdan, dost birir idim seni.get)

GÖZLÜKLÜ: Kes ulan! Dinle beni: Mahkeme kapılarında çürütürüm seni, zindanlarda çürütürüm. (Abdülcanbaz, s. 33)

Eserlerde bazı devlet adamlarının halka uzak olduklarını belirtmek amacıyla oluşturulmuş tipler de vardır. O kişilerin, halkın yaşamına ve halkın yaşadığı yerlere yabancı olduklarının altı çizilir. *Sarıpınar 1914* eserinde bu durum ironik bir şekilde ele alınır. Şehzade'nin Sarıpınar'ı gezerken orayı gerçekten zelzele olmuş bir yer olarak düşünmesi, mizahi bir şekilde bu hususun ele alındığını gösterir. Turgut Özakman, bu kurgusuyla halkından uzak ve kopuk olan devlet adamlarına dikkat çeker.

4.4.2.2.2. Politikacı

Epik oyunlarda olumsuz özelliklerle donatılan oyun kişilerinden birisi de politikacılarıdır. Onlara çeşitli oyunlarda rastlanmakta olup pek olumlu özellikler taşımadıkları dikkat çeker. Bu tip oyun kişilerine *Nafile Dünya*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerime Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Ayak Bacak Fabrikası* eserlerinde rastlanır.

Eserler incelendiğinde, onlarla ilgili en çok öne çıkartılan yönün sadece seçim zamanlarında halka yaklaşma gayretinde olmalarıdır. Ön plana çıkartılan bu husus ile politikacıların seçim dışında vatandaşlar ile pek muhatap olmadıklarının altı çizilir. Bu şekilde politikacıların halkla iç içe olmasının gerekliliği vurgulanır. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı*'nda politikacı seçime yaklaşıldığı bir dönemde Sinekli'yi ziyarete gelir, Ali ile görüşür. Eserde bir önceki seçimden sonra verilen sözlerin tutulmadığı ve gerekenlerin yapılmadığının altı çizilir. Anlaşılabacağı üzere burada politikacıların sadece seçimden seçime ortada gözüktüklerine değinilir.

Oyunlarda bu tiplerle ilgili altı çizilen noktalardan biri de hep aynı kişilerin

görev almasıdır. Zamanlar ve dönemler değişse de aynı kişilerin siyasi görevlerine devam ettikleri, dikkat çekilen hususlardandır. *Keşanlı Ali Destanı* oyununda bu tarz kişilere rastlanır. Özellikle eserde Politikacı adlı oyun kişisi göze çarpar. Değişik dönemlerde vekilliğe seçilen bu kişinin üzerinden Taner, siyasilerle ilgili adeta bir durum tespiti yapar. O aynı kişilerin, dönüp dolaşıp bir şekilde politikaya devam ettiklerini manidar bulur. Bunu da okuyucu ve seyirciye hissettirir.

POLİTİKACI:

Bir sabah açtık ki radyoyu

Silahlı Kuvvetler

İhtilal

Eh bizde de asker

Kanı var

Anayasaya bir evet

Yaşasın zinde kuvvetler

Yaşasın Kurucu Meclis

Düğün olur mu kambarsız Yine dönüp dolaşıp

Milletvekili

Bendeniz (*Keşanlı Ali Destanı*, s. 63)

Bu tip oyun kişilerinin kişilik özellikleri incelendiğinde onların benzer nitelikte oldukları dikkate çeker. Sanatçıların bu kişileri, genellikle menfaatçi, işini bilen, uyanık, ikiyüzlü ve yalan söyleyen birileri olarak gösterdikleri fark edilir. Onların halkın yararından çok kendi hırs ve menfaatlerine hizmet ettiklerine atıf vardır.

4.4.2.2.3. Patron

Çalışma hayatının önemli bir ayağını da patronlar oluşturur. Bu kişiler, işçilere iş imkânı sağlarlar. Ancak onların her birinin çalışanlara karşı tutumu aynı değildir. Oyunlar irdelendiğinde onların genellikle olumsuz taraflarıyla ele alındıkları gözlemlenir. Patronlar, eserlerde genellikle işçilerin hakkını vermeyen, onlardan azami ölçüde yararlanmak isteyen ve sadece para odaklı bir anlayışa sahip kişiler olarak gösterilirler. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Eşeğin Gölgesi* özellikle bu tiplere yer verilen oyunlar olarak dikkat çeker.

Patron tipindeki kişilerin, olumsuzluk olarak öne çıkartılan en önemli yönleri ise onların kar ve para odaklı anlayışta olmalarıdır. Eserlerdeki patronlar incelendiğinde onların, para kazanmak için her yolu mubah gören anlayışta oldukları

görülür. Onlar için önde gelen şeyin para kazanmak olduğu dikkatlere sunulur. Bu durum özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda gözlemlenir. Eserde Ustabaşı'nın Asiye'ye tecavüze yeltenmesi olayında, büyük patronun ustabaşının değil de işlerin devamı adına Asiye'nin işten çıkartılması gerektiğini düşünmesi, bu durumu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Sanatçının böyle bir kurgu yapması bilinçli bir tercihtir. Burada öne çıkartılan para kazanma ve kar yapma hırsıdır. Dolayısıyla burada kapitalizmin öne çıkarıldığı hissedilir. Oyun yazarı, bu kurgu ile kapitalizmin acımasız bir sistem olduğunu belirtme çabasındadır. Kapitalizmde para kazanmanın, tüm değerlerden üstün olduğunu ön plana çıkarılır. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda patronun bakış açısıyla bir nevi, kapitalizm sisteminin bazı olumsuzlukları gözler önüne serilmeye çalışılır.

MÜDÜR Evet, ama yaptığı iş fabrika disiplinine aykırı.

AMCA (Sinirli) Olmaz efendim... Bu kızın yerine derhal yüz kişi bulabilirsin... Fakat bir Besim Usta'nın yerini kolay kolay dolduramazsın... Dolduramayınca ne olacak? İşler yürümeyecek. Verim azalacak. Sen yargıç mısın, yoksa bu fabrikanın sorumlu müdürü mü? İki aylık aptal bir kızla, on beş yıllık bir ustayı değışecek kadar yufka yürekli olursan, elbette yürümez bu iş.. Senin için bir tek hedef olmalıdır: Kâr... Düşkünler yurdu mu burası? Sonra fabrikalarda her zaman olur böyle şeyler. Bu kızın yaptığı da ne oluyor? Herkes gibi alışırda o da. (Zile basar) Olmaz böyle şey... (Odacı girer) Bana çabuk personel şefini çağır... (Odacı çıkar).

MÜDÜR Evet efendim siz de haklısınız... Fakat ustayı işten çıkartmazsak, işçilere kötü örnek olmaz mı?

AMCA Olmaz... işini bilersen olmaz. Yöneticilik buradadır zaten... (Kapı vurulur) Gel. (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 102)

Bu tip oyun kişilerinin özelliklerinden biri de her zaman kendi arzularının gerçekleşmesini istemeleridir. Buradaki en önemli husus yine menfaattir. Onlar, menfaatleri doğrultusunda her şeyi ve herkesi kullanma anlayışındadırlar. Maddi güçleri de olduğundan her şeyi elde edebileceklerini düşünürler. Dolayısıyla oyunlarda bencil ve menfaatçi oldukları görülür.

Bazı eserlerde patron tipindeki kişilere karşı, çalışanların ayaklandığı veya hak arama mücadelesi içine girdiği gözlemlenir. Oyunlarda işçilerin genellikle haklarını alamadıkları ve uygun şartlarda çalışmadıkları bunların sonucunda da patronlarına karşı bir hak arama mücadelesi içine girdiği fark edilir. Buna sebep olarak ise eserlerde patronların işçilerine karşı bazı haksızlıklar yapmaları gösterilir. Onların daha çok para kazanma adına işçileri ucuza ve uzun süreler boyunca

çalıştırma düşünceleri, bu konuda sorunları beraberinde getirir. Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde bu hususlara değinilir. Yine *Zengin Mutfağı* eserinde de bu konulardan bahsedilir.

Eserlerde bu bağlamda bir noktanın daha ön plana çıkarıldığı görülür. O da sendikal eylemlerdir. İki eserde de çalışanların sendikal faaliyetlere katıldıklarından veya o türlü çalışmaların olduğundan bahsedilir.

AHMET Bakın arkadaşlar, ben düşündüğümü açıkça söyleyeyim size. Birtakım arkadaşlarınız, işçileri örgütlemek istedi. Patronlar tuttu bu arkadaşlarınızı işten attı. Siz de bir direniş komitesi kurdunuz, direnişe geçeceğiz diyorsunuz. Belki yarın ya da öbür gün geçeceksiniz de. İyi güzel bunlara hiç karşı değilim ben. (*Oyun Nasıl Oynanmalı*, s. 153)

Patronluk meselesinin oyunlarda başka bir kullanım yönüyle daha yer aldığı gözlemlenir. Bazı eserlerde kimi kadınların, randevu evlerinde çalıştığı anlaşılr. Onların çalıştığı yerleri de idare eden, işleten kişiler vardır. Eserlerde genellikle kadın olan bu kişiler, patroniçe olarak anılır. Onlar, randevu evinde çalışan kadınları, erkeklere pazarlayan kişilerdir. Bahsedilen bu kişiler kadınların vücudunu satarak kazandığı parayı alan, onlara da yanında çalıştığı için az bir kısmını veren patron pozisyonundalardır. Bu tip oyun kişilerine üç oyunda rastlanılır. *Bir Şehnaz Oyun*, *Zilli Zarife* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında bu kişilerle karşılaşılır.

İlgili oyun kişileri incelendiğinde, onların genellikle Türkiye'de yaşayan farklı milletlerden oldukları görülür. Örneğin *Bir Şehnaz Oyun* eserinde Madam Surpik buna güzel bir örnek olarak verilebilir. Yine *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda sadece adı geçen Madam Eleni'nin de Türk olmadığı anlaşılr.

SURPİK Yanoor yavrum yanoor! (İçeri alır) Ah Cavidan Beyciğim, ne hoş etmişindir de gelmişindir. Kimdir bu yakışıklı beyzade?

CAVİDAN Müştak Bey. Dâhiliye Nezareti mensuplarından.

SURPİK (El sıkar) Müşerref oldum.

MÜŞTAK O şeref bendenize ait, madam!

SURPİK O, bayılırım erkeğin nazikine. Yüreğimi çatırdattır. Ee, emrinize amadeyim Cavidan Beyciğim! (*Bir Şehnaz Oyun*, s. 233)

Şu da eklenmelidir ki, eserlerde tüm randevu evi sahipleri, yabancı kökenli değildir. Bu konuda istisnayı oluşturan yine *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundadır. "Patron" isimli kadının dil ve üslup yapısına bakıldığında Türk olduğu anlaşılr.

Oyunlarda görülen bu tip kişiler, kadınları kendi randevu evlerinde çalıştıran kişilerdir. Yanındaki kadınların vücutlarını satmalarından gelir elde ederler. Bu gelirin sadece bir bölümünü kadınlara verirler. Dolayısıyla kadınları kullanan, onların emeklerini sömüren bir tiptedir bu kişiler. Bir çeşit patronluk görevi yürüten bu kişilerin amaçlarının daha çok para kazanmak olduğu dikkatlere sunulur. Sanatçılar tarafından bilinçli şekilde oluşturulan bu kurgu kişiler ile kapitalizme vurgu yapılır. Burada para kazanma hırsına ve onun ne şekilde olursa olsun kazanma anlayışına atıfta bulunulur.

Bu kişiler, yanındaki kadınları erkeklere sunulacak mal olarak görürler. Öyle ki yanlarında çalışacak kadınlarla vücut özelliklerine göre çalışma koşulları ve ücret anlaşması yaparlar. *Asiye Nasıl Kurtulur* eserinde bu duruma çarpıcı bir örneğin olduğu dikkat çeker. Patron adlı randevu evi sahibi, Asiye'nin çeşitli yerlerine bakar, bazı bölgelerine de dokunur. Pazarlık bundan sonra yapılır. Görüldüğü üzere kadının vücuduna göre değer biçilir.

PATRON (Zehra'ya) Sen sus bakalım. (Asiye'ye) Yaklaş kızım. (Asiye yaklaşır, etrafında dolaşarak tetkik eder. Sonra, göğüslerini, kalçalarını elleyerek muayene eder) Kızım, kaldır bakalım (Eteğini kaldırır) Hımm, fena değil... (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 111)

Eserlerde bu tip randevu evi patronlarının hep kadın olduğu görülür. Aslında bu kurgu özelliği ile kadını, erkeklere sunan anlayışın yine kadın olduğu dikkatlere sunulur. Kadının kadını koruyacakken bunu yapmayıp onları erkeklere peşkeş çekmesi, kadınların da kendi anlayışlarını ve konumlarını gözden geçirmelerine yönelik bir mesajdır. Burada kadınların toplum içinde yaşadığı zorluklarda tek sorun oluşturan unsurun erkekler olmadığına işaret edilir. Bu yüzden toplum yaşantısı içinde, kadının belli bir noktaya gelmesi için öncelikle kadınların kendi hem cinslerini korumaları ve yüceltmeleri gerektiğinin altı çizilir.

4.4.2.2.4. Ağa

Köy ve il merkezinden uzak yerleri konu alan oyunlarda karşılaşılan tiplerin başında ağalar gelir. Onların genellikle maddi durumu oldukça iyidir. Geçim sıkıntısı çekmezler ve mal mülk yönünden iyi durumdadırlar. Ancak hallerinin böyle olmasına karşın, yanlarındaki çalışanlara karşı olumsuz tavırlar geliştirebildikleri öne çıkarılır. Bu olumsuz tavırlar içine giren ağalara *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Düğün ya da*

Davul oyunlarında rastlanır.

Oyunlar incelendiğinde bu tip oyun kişilerinin olumsuz bazı özelliklere sahip oldukları görülür. Bunlardan ilki kendilerini üstün görmedir. Maddi durumunun iyi, hali vaktinin yerinde olmasından dolayı dilediğini yapan bu kişilerde, kendini diğer insanlardan üstte görme düşüncesinin ağır bastığı sezdirilmeye çalışılır. Sıradan insanlara göre imkânları fazla olan bu kişilerin, yaşam içinde kendilerine farklı bir yerde konumlandıklarını dikkat çekilir.

Bu tipteki kişilerin kendilerini üstün görmelerinden dolayı çevrelerindeki insanları yeterince önemsemedikleri hatta onları küçük gözlükleri fark edilir. Maddi olarak belli bir güce sahip olmalarından dolayı onlara üstünlük taslarlar. Bu tipteki bir oyun kişisine *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserde rastlanır. İçkili olmadığına, karşısındaki insanları ezen bir ağanın oyunda ön planda olduğunu görülür.

Ağa tipindeki oyun kişilerinin özellikleri bu şekilde iken bunun doğal bir sonucu da arzu ettiklerinin bir şekilde gerçekleşmesidir. Onlar, kendini herkesten üstün gördüklerinden, herkese ve her şeye hükmedip onlara sahip olabileceklerini düşünürler. Bu tipteki kişiler için sıradan insanların görüşleri önemli değildir. Kişisel hak ve fikirlere, özgürlüklere saygılı değildirler. Her şeyden önemli olan kendi istekleridir. *Düğün ya da Davul* oyunundaki Ağa, buna uygun bir tiptir. Oğluna bir kız almak isteyen Ağa, belirtilen şekilde bir tavır sergiler. Ağa, kızın ve ailesinin görüşlerini pek önemsemeyen bir tavır içindedir. Sadece onlara değil, çevresindeki birçok kişiye karşı davranışı benzer şekildedir.

AĞA Bunu yanınıza koymam sizin.

ESE Elinden geleni ardına koyma.

AĞA İki paralık oldum mahvoldum

MEMİŞ Hee ya.

AĞA Allahım ne yaptım sana? Sözümün geçmeyeceği, selamımın açmayacağı kapıyı gösterdin bana.

GABIŞ Ne var yani bu kadar kötülenecek? (*Düğün ya da Davul*, s. 68)

Haşmet Zeybek ve buna benzer tipler kullanan sanatçıların ortak amacı ise bu düşünce tarzına sahip insanları eleştirmektir.

4.4.2.2.5. Avukat

Oyunlarda olumsuz şekilde yansıtılan tiplerden biri de avukat rolündeki oyun

kişileridir. Onların hukuk sistemine ve anlayışına uymayacak bazı davranışlar içinde olduklarına şahit olunur. Sanatçıların bu oyun kişilerine böyle özellikler vermesi tabii ki bilinçli bir tercihin ürünüdür. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Ayak Bacak Fabrikası* eserlerinde bu tipin kullanılması, hukuk sisteminin iyi durumda olmadığına vurgu içindir. Özellikle Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyunu bu konunun ele alınmasında ön plana çıkar.

Bu tip için kurgularda yer alan ilk olumsuzluk, iş birliği yaptığı kişilere yöneliktir. Eserlerde onların hiçbir gücü olmayan, mağdur, sıradan insanlarla değil de belirli bir gücü ve çevresi olan kişilerle irtibatlı ve anlaşmalı oldukları ima edilir. Ayrıca hukuka yakışmayan yolları da kullanabildikleri ve önerebildikleri görülür. Bunun da haklıyı haksızı ayırt edemeyeceğine atıf vardır. Böyle bir yaklaşım *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserinde görülür. Eserde bu yönde kurgulanmış bir avukatın olduğu dikkat çeker. Avukat Erhan, hukuk anlayışına uymayan davranış ve tutumlarıyla öne çıkan bir oyun kişisi konumundadır.

Eserlerde bir başka yönün kendi aralarında anlaşarak insanların hem zamanını hem de paralarını alma olduğu dikkat çeker. Özellikle bu durum *Eşeğin Gölgesi* oyununda net bir şekilde görülür. Mansur ve Matlup adlı oyun kişilerinin ağzından bizzat duyulur bu ifadeler. Danışıklı dövüş ayarladıkları ve bunu uygulamaya geçirdikleri görülür. Bu nedenle dava uzar da uzar. Böylece Şaban ve Mestan mağdur olur. Uzun süre mahkemelerde sürünürler.

MANSUR Ben berberin vekili olayım istersen.

MATLUP: Ben de eşekçinin.

MANSUR: Acaba dertleri ne ki?

MATLUP O, o kadar önemli değil. Şimdi sorar tezlerini benimseriz.

MANSUR Dosyaları tetkik eder birbirimize gireriz.

MATLUP Bir hitabet yarışı görsün millet. Yaşasın hürriyet, musavat, adalet.

MANSUR (Ellerini uğuşturur) İşsizlikten dumandı halimiz.

MATLUP Dava bitince gidip aşçı Abbas'ta bir güzel paça yeriz

MANSUR. Gel istersen yanaşalım.

MATLUP: Ürkütmeyelim şimdiden. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 26-27)

Eşeğin Gölgesi oyununda avukatların fikir almaya gittikleri kişiye bakıldığında ise yanlış bir kişi tercihinde bulundukları öne çıkarılır. Üstelik iki avukatta aynı kişiye gider. Büzürkmürç adlı bu kişinin hem dini kullanan hem de paragöz biri olduğu görülür. Çözüm önerilerinin ise mantıksız ve garip olduğu dikkat

çeker. Haldun Taner elbette ki bunları eleştirel manada kullanır. Burada ifade edilmek istenen hukukun önemli bir yapı taşı olan ve insanların haklarını korumaya çalışan avukatların hem meslekleriyle ilgili doğru kaynaklardan beslenmeleri hem de iyi eğitim almaları gerektiğidir. Taner, bu şekilde işini hakkıyla yapan liyakatli avukatların ortaya çıkacağını işaret eder.

4.4.2.2.6. Yargıç

Hukuk alanında eserlerde yer alan diğer önemli bir tip de yargıçlardır. Onların da tıpkı avukatlarda olduğu gibi bazı olumsuzluklarla oyunlarda yer aldıkları görülür. Bu tipteki oyun kişilerine *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Abdülcanbaz* eserlerinde rastlanır.

Oyunlarda yargıçların iki yönüyle ele alındıkları görülür. Bunlardan ilki suçlu ile suçsuzu ayırt edememeleridir. Bazen suçsuz olanları hapisle cezalandırdıkları dikkat çeker. Bu durumun türlü yönlerinin olduğu hissettirilir eserlerde. Arkasında gücü olana güç yetiremeyip kurban olarak zayıfı tercih etmeleri ve düzenin sürmesi düşüncesi içinde olmaları öne çıkarılan bazı özellikleridir.

Belirtilen noktaların yanında onların liyakat sahibi olmadıkları da yine öne çıkarılan hususlardandır. Özellikle *Eşeğin Gölgesi* oyununda bu durum, gözler önüne serilmeye çalışılır. Basit bir gölge hadisesinin, bir türlü karara bağlanamaması ve sürekli bir üst mahkemeye devredilmesi, bu durumu açık bir şekilde gösterir.

Bu durumda
Yine Abdalya kanunları
Adına
Ulus adına
Ulusal birlik adına
Yargılama
Yetkisi ile
Yükümlü
YKK
Kadılar Kurulu Katı
Davayı YYM'ye
Havale eyledi (Eşeğin Gölgesi, s. 62)

Sanatçıların yargıçlar hususunda bu noktaların altını çizmesi, hukuk konusunda birtakım rahatsızlıklarının olduğunu hissettirir. Bu noktaların çözümü bu meslek çalışanlarının kimsenin etkisinde kalmadan karar alabilmelerine ve doğru

karar alabilecek liyakate sahip olmalarına bağlanıyor olacak ki oyunlarda en çok bu iki husus ön plana çıkarılır.

4.4.2.2.7. Polis

Eserler incelendiğinde polisliğin genellikle düzen ile bağlantılı olarak ele alındığı görülür. Polis tipindeki oyun kişilerine bakıldığında onların, düzenin ve sistemin emrettiği gibi davrandıkları fark edilir. Onların adeta sistemin koruyucusu olarak kullanıldığı dikkat çeker. Bu durum Sermet Çağan'ın yazmış olduğu *Ayak Bacak Fabrikası* eserinde açık bir şekilde görülür.

1. POLİS (Okur.) Yüce Şefçe verilen bir emre uygun olarak buğdayların teslimi ve yerine kara tohum verilmesi konusunda asılsız şayia çıkaranlar, asılsız şayia çıkaranları teşvik edenler, asılsız şayia çıkaranları teşvik edenleri teşvik edenler ve de onların müşevvikleri, asılsız şayiaları dinleyenler, asılsız şayia dinleyenleri teşvik edenler, asılsız şayia dinleyenleri teşvik edenleri teşvik edenler... ve de onların müşevvikleri, balık, balık yumurtası, balık eti, kılçık, deniz, göl, dalga, dalgalandırmak, dalga geçmek, yem yemek, acıkmak, doymak, buğday, buğday ekmeği, başak tarla toprak yağmur, hasat kış yaz sonbahar, yeşil sarı, tohum, kara tohum, kara, ak, siyah-beyaz, tohum atmak, tohuma kaçmak gibi kışkırtıcı ve ima yollu sözler kullananlar, ceza kanununun kara tohum taksim buğday, dört tire bir maddesine göre cezalandırılacaklardır. İş bu kanun resmi ağızlardan yayınlandığı andan itibaren muteberdir. (*Ayak Bacak Fabrikası*, s. 42)

Oyunlarda görevini yapanların yanında, yanlış işlere bulaşan polislerin de olduğu fark edilir. Meslek ahlakı ile uyuşmayacak bazı işler içine giren polislerin az olmadığına ve onlara her karakolda rastlanıldığına dikkat çekilir. Bu duruma bilhassa *Nafîle Dünya* eserinde rastlanır. Oktay Arayıcı'nın böyle bir kurgu düzenlemesi yapmasının nedeni, tahmin edilebileceği üzere toplum hayatındaki en önemli mesleklerden olan polisliğe uymayacak davranışlar içine giren kişilerin ayıklanması gerektiği fikridir.

Doğru işler yapan, kanunlara uymaya ve onları uygulamaya çalışan polisler de yok değildir. Ancak eserlerde bu şekilde çalışan polislerin genellikle cezalandırıldığı veya tehdit edildiği görülür. Onları koruyan bir mekanizmanın olmadığı hissettirilen bir başka noktadır. Örneğin *Nafîle Dünya* eserinde bir bakanın yaptığı usulsüz ve kanun dışı işi tespit eden Komiser Ramazan, ödüllendirilmesi gerekirken sürgün cezası ile karşı karşıya kalır. Komiser Ramazan doğru yaptığı işten dolayı ceza alır. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserde de bir polis memurunun görevini yaptığı için sürgünle tehdit edildiği

dikkatlerden kaçmaz.

Cemali:

Bir gece aldı beni yanına, kumarhane bastık..

İçerde değil mi devrin bakanlarından biri.

Tutturdu bu, illa ki karakola geleceksin.

Adam gelmez, bizimki dinlemez.

Sonunda

Mademki Cumhuriyetin bu işi yasaklayan kanunu var

Cumhurbaşkanı da olsan,

Kanuna uymadığın için,

Hesap vereceksin, o kadar,

Dedi;

Biraz da namlu gösterince,

Getirdi ifadesini aldı.

Sabaha kalmadı, kendisinin de ifadesini aldılar.

Ve yıldırım bir tayin Ağrı'ya.

Gidiş o gidiş. (Nafile Dünya, s. 34)

Görüldüğü gibi *Nafile Dünya* eserinde görevini yapan bir komiser siyaset yüzünden ifadesi alınmış ardından da tayine gönderilmiştir.

4.4.2.2.8. Şiddet Yanlısı Fedai

Oyunlarda bazı tiplerin, şiddete meyilli olduğu, onların bu yönünün insanlara karşı kullanıldığı dikkat çeker. Bu tip kişiler genellikle şiddet içeren olay ve durumların içinde görülür. Onların bazen bir kabadayı bazen bir fedai bazen de aşırı fanatik kişiler olduğu gözlemlenir. Eserlerde bu kişiler genellikle adam kaçırma, dövme ve öldürme gibi olayların içinde yer alırlar. Bu tip kişilerin toplum içinde varlıkları şüphe götürmeyeceğinden dolayı sanatçılar, eserlerinde bu tiplere de yer vermişlerdir. Bahsedilen tipteki kişilere en çok *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Zengin Mutfağı* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* da rastlanır.

Bu kişilerin oyunlarda en dikkat çekici yönleri ise birilerinin adına iş yapmalarıdır. Onların her işi talimat sonucu gerçekleşir. Hiçbir davranışı, kendi istekleriyle yapamazlar. Dolayısıyla hep birilerinin emriyle ve yönlendirmesi ile bir şeyler yaptıkları görülür. Bu da açık bir şekilde göstermektedir ki bu tipler, başkaları tarafından kullanılan kişilerdir. Para ve güç sahibi kişilerin, şiddet gerektiren işlerini yapan kişilerdir bunlar. Dolayısıyla bu kişiler birileri tarafından yararlanılan, iş

gördürülen tiplerdir.

Bahsi geçen tipler için en acısı ise bir süre sonra kenara itilmeleridir. İşleri biten kişilerce bu tipteki kişiler, bir kenara itilir. Bu durumun bir benzerine Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* eserinde rastlanılır. Eserde Rasim Baba adlı oyun kişisi, bu hayal kırıklığını yaşayan eski kabadayılardandır.

RASİM BABA (Paşanın Ayvaz'a gösterdiği yere yürür, durur.) Buyur paşam. (Yan döner bekler.)

FEHİM PAŞA Kimdi bu zıpçıktı?

RASİM BABA (Kımıldamadan) Yedibela Rasim. Bir sözünle ölüme giderdi. Şanın artsın diye adam doğrar, kan içerdi. Sonra böyle oldu, sayende. Hıçkırığım tutar, kuş pisler de elin şaşar diye duraksama. Yedibela Rasim az önce öldü zaten. Uzat bir sigara Nuri Bey. (Fehim Paşa Konağı, s. 96)

Oyunda Rasim Baba, uğruna canını ortaya koyduğu eski patronu Fehim Paşa tarafından tanınmayınca büyük hayal kırıklığına uğrar.

4.4.2.2.9. Aldatan Erkek

Oyunlarda bazı erkek oyun kişilerinin aldatma eylemi içine girdiği görülür. Evli olan bu kişilerin eşlerini bir başkasıyla aldattığı dikkati çeker. Gizli bir şekilde bu işleri gerçekleştirdikleri öne çıkarılır. Bu tip oyun kişilerine *Bir Şehnaz Oyun*, *Ayışığında Şamata*, *Zilli Zarife* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* adlı eserlerde rastlanır. Sanatçılar, bu tip kişilerle evliliklerine sadık olmayan erkekleri seyirci ve okuyucunun dikkatine sunarlar. Sebebi ne olursa olsun bu tür olayların, çeşitli mağduriyetler oluşturduğunun altı çizilir.

Ali Ayşe'yi Seviyo oyununda farklı bir durum olduğu hemen belirtilmelidir. Diğer eserlerdeki erkekler genellikle eşlerinden yeterli ilgiyi ve sevgiyi görmezler. Gerek cinsellik gerek başka konulardaki isteklerine cevap alamadıklarından, aldatma davranışına yöneldikleri hissettirilir. Ancak Dinçer Sümer'in eserindeki Şoför Cemal bu hususta farklılık gösterir çünkü onun karısı özellikle cinsellik konusunda onu fazlasıyla tatmin etmeye çalışan bir anlayıştadır. Şoför Cemal, cinselliğin dışında ilgiyi ve sevgiyi de görür. Ancak eserde bunlara rağmen onun hala başka kadınlara meyletmekte olduğuna ve dönem dönem eşini aldattığına dikkat çekilir.

4.4.2.2.10. Anne

Eserler incelendiğinde anne tipinin de bazı olumsuzluklarla öne çıkarıldığı

fark edilir. Ancak hemen ifade edilmelidir ki, bunlar genellikle çocukları ile aralarındaki ilişkiler kaynaklıdır. Oyunlarda, onların bazen çocuklarına doğru yönlendirmeler yapamadıkları görülür. Bunun da sosyal yaşamımız için olumsuzluklar ortaya çıkardığı hissettirilir. Bu tip oyun kişilerinin kullanıldığı oyunlara *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Rumuz Goncagül Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* örnek olarak verilebilir.

Bu hususta oyunlarda özellikle iki olumsuzluğun ön plana çıkarıldığı görülür. Bunlardan ilki çocuğunu düşünmeyip sadece kendini düşünmedir. Bazı eserlerde anne tipindeki oyun kişilerinin, çocuğunun ne olacağını düşünmeden bencilce kararlar aldığı ve onlardan uzaklaştığı fark edilir. Çocuklarına kol kanat gerip her türlü kötülüktan koruma yerine onları terk etmeyi seçtikleri ön plana çıkartılır. *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Keşanlı Ali Destanı*'nda bu tarz anne tiplerine örnekler vardır. Özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda anne Zehra oldukça dikkate değerdir.

ZEHRA Ben bu akşam gidiyorum.

ASİYE (Umursamaz) Nereye?

ZEHRA Az önce gördüğün adama gidiyorum, metresi olacağım onun.

ASİYE Bana ne?

ZEHRA Kız kafamı kızdırma benim, kızdırma da dinle, adam beni yalnız istiyor, gidersem tek başıma gideceğim, anladın mı? (*Asiye Nasıl Kurtulur*, s. 79)

Kendini düşünmenin bir başka yönü de *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde görülür. Bu eserde gözü yüksekte olan bir anne ile karşılaşılır. Sabahat adlı oyun kişisi, Bebek'te apartman dairesi sahibi olma arzusundadır. Bu yüzden küçük yaştaki kızı Sevil'in aktris olma yolundaki yaşadığı olumsuzluklara göz yumar. Ayrıca daha fazla para kazanılması adına kızının, kendi kararlarını uygulamasını ister. Ancak bazı sebeplerden dolayı işler yolunda gitmez. En sonunda kızı ile görüşemez duruma düşer. Ancak yine akıllanmaz ve hayallerindeki apartman dairesine sahip olmak için bu kez de küçük kızı Sevgi'yi kullanma fikri içine girer.

Türk Epik oyunlarında öne çıkarılan diğer bir olumsuzluk ise yanlış yönlendirme ve baskı kurmadır. Bazı annelerin bilhassa kız çocuklarına yönelik yanlış tavır ve davranışlar sergiledikleri görülür. Onların, hem davranışlarıyla hem de fikirleriyle çocuklarını yanlış yönlendirdikleri dikkat çeker. Böylece onların gelişimlerinde olumsuzluklar oluşturup hayatlarının ne şekilde devam edeceği ile ilgili yanlış kararlar almalarına yol açarlar. *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Rumuz Goncagül*

oyunları, bu tarz anne tipini ortaya koyan oyun kişilerinin olduğu eserlerdir. Bu eserlerden özellikle *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunu dikkat çekicidir. Eserde anne Fatma'nın, kızının fiziksel gelişimine olumlu katkı yapmadığı görülür. Ergenlik çağında kişiliğini ve cinsel kimliğini oluşturmaya çalışan Ayşe'ye baskı kurmak istemesi ve bu yönde bazı davranışlar sergilemesi de kızına olumsuz yansır.

FATMA (Atılır, sütyeni alır) Allah kahretsin seni, e mi! Ne bu kız? Utanmaz köpek!

AYŞE (Çok korkmuş) Anne, şey... İki gözüm çıksın ki....

FATMA Tüh, işte bu hiç aklıma gelmezdi. Eh kız, ben de babana söylemezsem...

AYŞE (Yalvarır) Anneciğim, güzel anneciğim...

FATMA Sarı çıyan, musibet! Nereden buldun bunu?

AYŞE Neriman Abla verdi. Almanya'dan getirmiş, ona küçük gelmişmiş...

FATMA Sorarım ben o sıyrığa. Parmak kadarcık çocuğun eline verilir miymiş, sorarım!

AYŞE (Ağlar) Anneciğim, bu kadar kızacağını bilseydim...

FATMA Sus, şimdi sıkıveririm boğazını! Ama duuuur, baban gelecek senin hakkından.

AYŞE Anne, köpeğin olayım anne, söyleme babama...

FATMA Kıtır kıtır kessin isterse seni. Umurumda bile değil, kırsın isterse kemiklerini. Geçip karşıya seyrine bakacağım.

AYŞE (Tir tir titremektedir) Anne... Anne... (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 20-21)

Dikkat çektiği üzere Anne Fatma, kızı Ayşe'yi baskı altında tutmayı amaçlayan biridir. Onu bu şekilde kontrol altında tutmayı düşünür. Ancak bunun genç kız tarafından nasıl algılandığının farkında değildir.

4.4.3. Türk Epik Oyunlarında Oyun Kişilerinin Tercihindeki Bazı Özellikler

Epik oyunlar incelendiğinde oyun kişilerinin çeşitli niteliklere sahip olduğu görülür. Bu özelliklerin meslek ve sosyal durumlarına, yaşlarına, kişilik özelliklerine ve milliyetlerine göre ele alınması, sanatçıların oyun kişisi tercihleri konusunda fikir verecektir.

4.4.3.1. Meslek ve Sosyal Durumlarına Göre Kişiler

Epik tiyatro, toplumdaki kişiler arasındaki ilişkileri fazlasıyla önemser. Çünkü bu ilişkilerin, sosyal yaşamla ilgili birçok ipucu barındırdığı düşünülür. Toplumsal sorunlara duyarlı epik tiyatrodaki bu ilişkilerin, bazı sorunlara da sebebiyet verdiği görüşü vardır. Mesleki ve sosyal hayattaki farklılıkların, bu ilişkileri düzenleyici ve belirleyici bir etkisinin de olduğu bir gerçektir.

Epik tiyatronun etkilendiği hususlardan biri de Marksizm'dir. Daha önce

belirtildiği üzere bu etki ile toplumda sınıfların olduğu fikri epik tiyatroya da yansımıştır. Bu durumun Brecht tiyatrosuna yöneten-yönetilen, ezen-ezilen ve zengin-fakir şeklinde etki ettiği görülür. Onun tiyatrosunda kişiler, bu çatışmalar üzerinden kurgulanır. Bahsedilen bu çatışmalar doğrultusunda oluşturulan kişilerle toplumsal hayattaki sıkıntıların kaynağına işaret edilir.

İşte bu durum Türk epik tiyatrolarında da görülür. Oyun yazarları, oyun kişilerini Brecht ile benzer şekilde kurgulamışlardır. Ezen-ezilen, yöneten-yönetilen ve zengin-fakir çatışmaları Türk epik oyunlarında da gözlemlenir. Sanatçılar, oyun kişilerini oluştururken bu çatışmalardan fazlasıyla yararlanmışlardır. Oyun kişilerinin mesleklerinde de bu etki belirgin bir biçimde görülür. Eserlere bakıldığında bazı oyun kişilerinin yöneten ve ezen kişi özelliği gösterirken diğerlerinin ise ezilen ve yönetilen kişiler konumunda olduğu dikkat çeker. Oyun yazarları, bu şekilde sosyal hayattaki bazı olumsuz durumların ve sonuçların, insanlar arasındaki yanlış düşünce ve davranışlardan kaynaklandığını ifade etmeye çalışırlar.

Bu esnada eserlerdeki oyun kişilerinin mesleklerinin belirtilmesi yararlı olacaktır. Meslekler ve sosyal durumlar, ezen-yöneten ve ezilen-yönetilen olarak iki kategoriye ayrılarak verilecektir. Bu şekilde mesleklerin ve sosyal durumların toplumsal hayat içindeki konumları ve insan ilişkilerindeki etkisi yazarlarımızca nasıl ele alınmış net bir şekilde görülecektir.

YÖNETEN VE EZEN DURUMUNDAKİ MESLEKLER	YÖNETİLEN VE EZİLEN DURUMUNDAKİ MESLEKLER
Ağa Kaymakam Vali Sadrazam Politikacı Muhtar Dâhiliye Nazırı Padişah Derebeyi Şerif Patron Avukat Hâkim Ticaretçi Yapımcı	Kahya Komiser İşçi Memur Fedai Esnaf Polis Gazeteci Oyuncu Bakkal Öğretmen Doktor Papaz Aşçı Hizmetçi Şoför Aktör

4.4.3.2.Yaşlarına Göre Kişiler

Oyunlara, oyun kişilerinin yaşları yönünden yaklaşıldığında genellikle orta yaş insanların, kişi olarak tercih edildiği fark edilir. Sanatçıların tercihlerini, ağırlıklı olarak bu şekilde kullandıkları dikkat çeker.

Eserler incelendiğinde çocuklara çok az oyunda yer verildiği gözlemlenir. Bu konuda sadece iki eser dikkat çeker. *Zilli Zariye* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserlerinde çocuk oyun kişileri vardır. *Zilli Zariye* eserinde çocuk oyun kişisinin çeşitli aralıklarla rolünün olduğu görülürken diğer eserde ise bu oyun kişilerinin eserin sadece bir bölümünde yer aldığı gözlemlenir. Oyunun hemen başındaki bu bölümde Vicdani ve Efruz'un çocukluk hallerine şahit olunur. Gençlere ise birkaç oyunda rastlanır. Genç oyun kişilerinin en çok dikkat çektiği eser *Ali Ayşe'yi Seviyo*'dur. Oyunda Ali ve Ayşe'nin lise eğitimi alan gençler olduğu belirtilir. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda Asiye'nin de lise öğrencisi olduğu görülür.

Oyunlarda dikkat çeken bir husus da çok yaşlılara hiç yer verilmediğidir. Bu hususta yine *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinin istisna oluşturduğu fark edilir. Eserin son bölümünde, Vicdani'nin altmış dokuz yaşında olduğu belirtilir. Bunun dışında oyun yazarlarının, eserlerinde çok yaşlı olan kişi tercihlerine hiç yönelmedikleri görülür.

Bu grupların dışındaki tüm yaş gruplarına oyunlarda sıklıkla yer verildiği gözlemlenir. Dolayısıyla oyunlarda genellikle 18- 55 yaşları arasındaki oyun kişilerine yer verildiği dikkat çeker. Fikir vermesi açısından *Nafile Dünya* eserindeki oyun kişileri ve yaşları şu şekildedir:

Ali-Cemali Abdülcemali: Polis Memuru (anlatıcı)	25-45-40 yaşlarında
Ramazan: Başkomiser	50 yaşlarında
Esafettin: Gümrük memuru	55-50 yaşlarında
Halil: Çiftçi	45 yaşlarında
İnsaf: Ev kadını	55 yaşlarında
Gülsün: İnsaf'ın kızı	30 yaşlarında
Gülbeyaz: Kapıcı kadın	30 yaşlarında
Abdullah: Bekçi	30 35 yaşlarında
Fahri Emniyet Müfettişi:	50 yaşlarında
Sarhoş:	25-30 yaşlarında
Emniyet Müdürü:	45 yaşlarında
Talip: Kaçakçı	35-40 yaşlarında
Seydo: Kaçakçı	30-35 yaşlarında
Zülfüf:	25-30 yaşlarında
Bekçi -Bekçibaşı Hasan- Bekçi: Bekçi	30-40-40 yaşlarında
Sahne işçisi:	20-25 yaşlarında (Nafile Dünya- 16)

4.4.3.3. Kişilik Özelliklerine Göre Kişiler

Epik tiyatrodaki sosyal hayattaki olumsuz durumların arka planı yansıtıldığından dolayı buna sebep olan insanların özellikleri de oldukça önemlidir. Çünkü onların düşünceleri ve davranışları sonucunda sıkıntılı durumların ortaya çıkması durumu vardır. Bahsedilen bu durum, Türk epik oyunları için de geçerlidir. Oyun yazarları, bazı olumsuz kişilik özelliklerini oyun kişilerine yüklerler. Böylece onların bazı problemleri durumların müsebbibi oldukları hissettirilir. Bu yolla o davranış ve düşüncelerin doğruluğu üzerine seyirci ve okuyucunun kafa yorması istenir.

İfade edilmelidir ki epik tiyatrodaki toplum sorunlarının temeline yanlış insan ilişkileri konulmuştur. Eserlerden gözlemlenen budur. Yanlış fikir ve davranışlarla geliştirilmiş münasebetlerin, problemleri durumları doğurduğu ortaya konmaya çalışılır. Bu durum epik tiyatrodaki olayların gerisindekini ortaya çıkarma düşüncesinin etkisiyle de birleştirildiğinde sanatçıların genellikle olumsuz kişilik yapılarına yer verme eğiliminde oldukları gözlemlenir. O olumsuz kişilik yapılarına sahip kişiler üzerinden de sıkıntılı olay veya durumların analizi yapılır. Bunun aksine oyunlarda olumlu kişilik özelliklerinin fazla öne çıkarılmadığı veya tercih edilmediği dikkat çeker.

Bu çerçevede oyunlarda görülen olumsuz kişilik özelliklerine yoğunlaşılmıştır. Eserlerde görülen olumsuz kişilik özellikleri şunlardır:

İlk ele alınacak özellik paragözlüktür. Oyun yazarları, kapitalist dünya düzenine atıfta bulunmak için böyle bir tercihte bulunurlar. Bu özellikteki oyun kişilerinin paranın esiri olduklarına özellikle vurgu yapılır. Onların her yaptığı işte, öncelikle hedeflerinin para ve kâr olduğu belirtilir. Dolayısıyla sanatçılar, bu kişilik yapısındaki kişilerle para odaklı düşünen insanları öne çıkarırlar.

Oyunlar irdelendiğinde paragözlük yapan birçok oyun kişisi ile karşılaşılır. *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserinde Ömer Ağa, *Düğün ya da Davul*'da Baba, *Ayak Bacak Fabrikası*'nda Derebeyler, *Eşegin Gölgesi*'nde Büzürkmürç, *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserinde Anne ve Kudret Bey ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundaki Asıl Patron ilk akla gelen örneklerdir.

MATLUP: Ey pirimiz üstadımız, ey allamei cihanımız. Ey büyük filozof, ey süper bilgin Büzürkmürç hazretleri. Kadı Kara Köse davayı, YKK'ya intikal ettirdi. Bir

hukuki çıkmaza battım, bir türlü çıkamıyorum Bana elinizi uzatın (Elini uzatır, Büzürkmürç elinde para olup olmadığına bakar, devamla)
 BÜZÜRKMÜRÇ: Yeryüzü bir ferş eyvan, gök boş bir yüksek tavan. Yıldızlar yürür. Denizler durur. Gelen kalmaz, giden gelmez. Dünyada hiçbir şey parasız olmaz. (Para işareti) (Eşeğin Gölgesi, s. 49)

Bir diğer kişilik özelliği ise arkadan iş çevirmedir. Eserlerde bazı oyun kişilerinin başkalarının ardından türlü işler içine girdikleri görülür. Bu kişilerin gördükleri gibi olmadıkları ve onlardan umulmadık zamanda çeşitli zararların gelebileceği dikkatlere sunulur. Bu kişilik özelliğine iki oyunda rastlanır. *Nafile Dünya* eserinde Cemali'nin Komiser Ramazan'ın, bir diğer deyişle amirinin haberi olmadan bazı işler çevirdiği görülür. Bir polis memuru olan bu kişi, mesleğine yakışmayacak bazı işler içine girer. Bu özelliğe rastlanan bir başka eser de *Ayıışığında Şamata*'dır. Oyunda bir kocanın, baldızı ile ilişki geliştirdiği ve karısına belli etmeden bunu sürdürdüğü görülür.

Eserlerde oyun kişilerinin sahip olduğu kişilik özelliklerinden biri de insanları kullanmadır. Bazı oyun kişilerinin, başkaları üzerinden kazanç ve menfaat elde etme çabası içinde olduğu dikkat çeker. Onların istediğini elde edene kadar karşısındakini kullandığı, işleri bitince de irtibatı kopardıkları fark edilir. Bu kişiler için diğer insanların, kendi işlerine yaraması çok önemlidir. Onlardan türlü yönlerden yararlanıp kendi işlerini gördürürler.

Oyunlar incelendiğinde bu yararlanmanın genellikle iki şekilde olduğu gözlemlenir. Bunlardan biri işini gördürme şeklindeyken diğeri ise cinsel manada kullanmadır. İlkinde bazı oyun kişilerinin birtakım kişilerden kendi amaçları doğrultusunda yararlandıkları dikkat çeker. *Zengin Mutfağı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Fehim Paşa Konağı* eserlerinde bu kişilik özelliğine sahip kişilere rastlanır. Örneğin Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*'nda Rüstem, bir zamanlar Fehim Paşa'nın kabadayılarındandır. Ancak Rüstem ağır şekilde yaralanıp eski gücünü yitirince Fehim Paşa'nın yanından ayrılır. Yaptıklarına rağmen bir kere bile ne halde olduğu merak edilmez. Hatta uzun sürenin ardından gerçekleşecek görüşme öncesi Paşa tarafından tanınmaz bile.

FEHİM PAŞA (Keyifle güler) Saz-maz, çengi-mengi de çağır ha.

NURİ BEY Çağırdım paşam.

FEHİM PAŞA Ulan senden korkulur.

NURİ BEY Bugün eski bendelerinizden biri geldi.

FEHİM PAŞA Kim?

NURİ BEY Yedibela Rasim.

FEHİM PAŞA Çıkaramadım yahu.

NURİ BEY Sizi görmek istiyor paşam.

FEHİM PAŞA, İstemem, istemem. Ver eline üç beş kuruş, sav gitsin.

NURİ BEY Siz bilirsiniz. (Fehim paşa Konağı, s. 92)

Konuya diğer yönden yaklaşıldığında bazı erkek oyun kişilerinin, kadınlardan faydalanmaya çalıştığı gözlemlenir. Onlardan cinsel manada yararlandıkları dikkatlere sunulur. *Nafîle Dünya*, *Abdülcanbaz*, *Kadınlık Bizde Kalsın*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Ayıışığında Şamata* adlı eserlerde bu tarz kadın erkek ilişkilerine rastlanır. Özellikle bu konuda iki oyun öne çıkar. *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda Kahveci Arslan, kadınları cinsel bir obje olarak gören bir kişiliktir. O, kadınlarla gönül bağı kurmayıp sadece cinsel münasebetler geliştirme amacıyla olan biridir. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda ise Zehra bir bakkalın metresi durumundadır. Hatta bakkal olan Adam kişisi ona, kızı Asiye'yi yanına almaması şartıyla ev bile açar. Evli olan bu kişinin, Zehra'dan cinsel olarak faydalandığı ortadadır.

ZEHRA Ev nasıl, güzel mi?

ADAM Güzel, beğeneceksin...

ZEHRA Ev boş, değil mi?

ADAM Sen kendi eşyalarını getir, eksik kalanı ben tamam larım.

ZEHRA Demek güzel ev... Ama içim rahat olmayacak o evde.

ADAM (Tutulan havluyu alır) Nedenmiş o?

ZEHRA Analık işte... İnsan kızını bırakamıyor kolay, kolay.

ADAM (Kızgın) Hay senin ananı avradını... (Havluyu fırlatır, ceketini almaya yönelir.

Kadın engel olur)

ZEHRA Dur ulan, ne kızılıyorsun? Yasak mı insanın kızından söz etmesi?

ADAM Yüz defa konuştuk, yüz defa söyledim sana. Geleceksen, yalnız geleceksin...

Ben başıma bela istemiyorum, Anladın mı?

ZEHRA Ne bozuluyorsun? Ben kız da gelsin dedim mi sana? Öyle bir şey diyen oldu mu şimdi? Otur şuraya. (Adamı oturtur) Otur. (Gider kolonya getirir) Kopartırım ulan öfkemi.

....

ZEHRA Nereye gideceksin? Oturup konuşamadık bile.

ADAM Öyle oldu, dükkâna uğrayamadım belki evden birisi gelir. Çırak aptalın biri, yüzüne gözüne bulaştırır, şüphelendirir evdekileri. Hem sen de hazırlan, kahveyi bu akşam yeni evinde pişirirsin artık. (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 76-77)

Oyun kişilerinde kişilik özelliği olarak görülen bir diğer nitelikte menfaatçiliktir. Eserlerde bazı kişilerin sadece çıkarları doğrultusunda hareket ettikleri dikkat çeker. Menfaatleri gereği bazı davranışlara ve fikirlere yöneldikleri görülür. Dolayısıyla o oyun kişilerinde, insani değerlerden çok, menfaatçiliğin ön planda olduğu sezilir. Bu da kişiler arasında huzursuzluklar oluşturmaktadır. Oyun yazarları, bazı eserlerinde bu özelliği kişilere yükleyerek aslında menfaat odaklı yaklaşımın insanlar arasında bazı olumsuz durumlara sebebiyet verdiğini ortaya koymaya çalışırlar. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında bu şekilde kurgulanmış oyun kişileri vardır. Örneğin *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde Efruz, menfaatleri doğrultusunda hareket eden bir kişidir.

Eserlerde dikkat çeken kişilik özelliklerinden bir başkası da şiddete eğilimli olmadır. Bu hususun birkaç açıdan ele alınması gerekir. Öncelikle bazı oyun kişilerinin şiddete çokça başvurduğu görülür. Onların, sorunları bu şekilde çözdükleri ifade edilir. Oyunlarda kabadayı ve fedailer genellikle böyle bir kişilik yapısına sahiptir. *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Fehim Paşa Konağı* eserlerinde böyle kişilere rastlanır. *Oyun Nasıl Oynanmalı*'da Mecit, *Fehim Paşa Konağı*'nda ise D. Osman bahsedilen şekilde kurgulanmış kişilerdir. Bu kişilere bakıldığında birilerinin adına şiddet eylemi içine girdikleri görülür.

Bir diğer şiddet türleri de taciz ve tecavüzdür. Yani cinsel şiddettir. Oyunlarda kadınların, bazı zamanlarda bu şiddete maruz kaldıklarına vurgu yapılır. Bu türden olumsuz olaylara *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyunlarında rastlanır. Cinsel şiddet ikinci eserde anı olarak aktarılırken *Asiye Nasıl Kurtulur*'da ise kurgu olarak yer alır. Bakkal, aç ve çaresiz olduğunu görmesine rağmen Asiye'ye sahip olmak ister ve ona tecavüz eder.

Acımasızlık eserlerde yer alan kişilerin özelliklerinden biridir. Bazı oyun kişilerinin özellikle çok sert ve gaddar oldukları gözlemlenir. Burada dikkati çeken bir husus vardır. Bu kişilerin, genellikle patron veya maddi yönden kuvvetli durumda oldukları görülür. Sanatçıların bunu bilinçli olarak tercih ettiği söylenebilir. Buradan hareketle kapitalist sistemin acımasız olduğu, bu şekilde seyirciye hissettirilmeye çalışılır. Bahsi geçen sistemde asıl amacın her zaman kazanmak olduğu hissettirilerek bunun için de her şeyin mubah olduğu belirtilmek istenir. Bu biçimde

kurgulanmış kişilere *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* eserlerinde rastlanır. *Asiye Nasıl Kurtulur* eserindeki Asıl Patron, bu kişilik özelliğine en iyi örnektir. Tek amacı para kazanıp kar etmek olan bu kişi Asiye'nin tacize uğradığını anladığı halde, ustabaşını değil de fabrikanın selameti için genç kadını işten çıkarmaya yöneldiği görülür.

Oyun kişilerinden bazılarının sahip oldukları özelliklerden biri de tutarsızlıktır. Bu kişilerin söylem ve davranışlarında bir tutarlılığın olmadığı görülür. Adeta ikiyüzlü bir yaklaşım söz konusudur.

Aslında bu kişilik özelliğinin temeli epik tiyatronun en önemli tekniklerinden olan diyalektiğe dayanır. Diyalektik ile kişilerin iç çatışmaları ortaya konmak istenir. Diyalektikte, birbirine uymayacak düşünce ve davranışların aynı kişide gözlemlenmesi söz konusudur. Bu şekilde kişilerin iç çatışmaları ortaya konmaya çalışılır.

İfade edilen kişilik özelliğine birçok eserde rastlanır. Ancak en fazla öne çıktığı oyunlar *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Oyunlarda bahsedilen kişilik özelliğine göre oluşturulan kişilere bakıldığında *Ali Ayşe'yi Seviyo*'da Şoför Cemal'in, Sermet Çağan'ın yazdığı oyunda Papaz'ın ve Türk tiyatrosunun ilk epik oyunu olan *Keşanlı Ali Destanı*'nda ise Ali ve Politikacı'nın tutarlı olmayan söz ve davranışlar içine girdiği gözlemlenir.

Oyundaki bir diğer kişilik özelliği de açıkgozlülüktür. Bazı oyun kişilerinin uyanıkça davranışlar içine girdiği kolayca fark edilir. Onların bu açıkgozlülükleri kendilerine menfaat sağlar. Bu şekilde başka kişilerden daha kısa zamanda amaçlarına ulaşırlar. Elbette bu da diğer oyun kişileri açısından haksızlıklar ve problemler oluşturur. Bahsedilen oyun kişilerinin öne çıktığı oyunlar *Rumuz Goncagül*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Özellikle *Eşeğin Gölgesi*'ndeki avukatlar ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'daki Efruz, bu konuda ön plana çıkarılabilecek kişilerdir.

EFRUZ Çünkü ben kasamdaki bazı evrakı, senden ummazlar diye senin çekmecene koymuştum Böyle olacağını emin ol bilmiyordum
VİCDANİ Demek sen kodun?
EFRUZ Ben kodum
VİCDANİ Ne vakit, nasıl kodun?
EFRUZ Sen yokken kodum

VİCDANİ Niçin kodun?

EFRUZ Senden ummazlar, aramazlar diye kodum

VİCDANİ Demek ummazlar diye kodun?

EFRUZ ikimizi de kurtarmak için

VİCDANİ Hayır kendini kurtarmak için

EFRUZ Ben yakalansam seni kim kurtarırdı?

VİCDANİ (Afallamış) O da var ya. Benim başım dönüyor Efruz. Çabuk bana bir doktor

EFRUZ Getirdim Dışarda. (Gözlerimi kaparım Vazifemi Yaparım, s. 84)

Kibirlik de eserlerdeki oyun kişilerinin özelliklerindendir. Bazı kişilerin makamlarından ve maddi durumlarının iyi olmasından dolayı diğer insanlara karşı, küçük görme davranışı içine girdikleri dikkat çeker. *Abdülcanbaz* oyunundaki Gözlüklü Sami, *Fehim Paşa Konağı*'ndaki Fehim Paşa, *Resimli Osmanlı Tarihi* eserindeki Mithat Paşa, *Düğün ya da Davul* adlı oyundaki Ağa ve *Zilli Zariye*'deki Dürdane bu kişilik özelliğine en bariz örneklerdir.

GÖZLÜKLÜ SAMİ: Her zaman benim dediğim doğrudur. En yakışıklı ben, en güçlü ben, en okkalı adam ben. Bun bastı içimi yahu.. (Giyinir) Hazırlıklara bir bakayım.. (Usulca) Hi hi hiii..Siz kiminle dans ediyorsunuz be! (*Abdülcanbaz*, s. 15)

Epik eserlerdeki bazı oyun kişilerinin sahip olduğu özelliklerden biri de sadakatsizliktir. Oyunlarda genellikle erkeklerin, eşlerine sadık davranmayarak başka kadınlarla ilişki geliştirdikleri gözlemlenir. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Rumuz Goncağül* ve *Abdülcanbaz* adlı eserlerde aldatma olayına şahit olunur. Bahsedilen bu eserlerde erkeklerin karısını aldatması söz konusudur. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da ise karısının Vicdani'yi aldattığına dikkat çekilir.

Yalan söyleme de oyunlarda karşılaşılan kişilik özelliklerindendir. Bilhassa bazı oyun kişilerinin genellikle çıkar sağlama amaçlı, yalana başvurdıkları dikkat çeker. Onların bu şekilde davranarak diğer insanları mağdur ettikleri veya onlar üzerinden bazı menfaatler sağladıkları fark edilir. Bu yönde davranışlar sergileyen kişiler *Ayak Bacak Fabrikası*'ndaki derebeyler, *Abdülcanbaz*'da Gözlüklü Sami, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Politikacı ve *Eşeğin Gölgesi* oyununda avukatlar Matlup ve Mansur'dur. Bu davranış yönüyle en çok öne çıkan kişiler *Ayak Bacak Fabrikası*'ndaki derebeylerdir. Bu kişiler ellerindeki kara buğdayı satma adına halka yalan söylerler. Onlar, halkın elindeki buğdayı alıp hiçbir faydası olmayan kara buğdayı kullanmalarını sağlamaya çalışırlar.

1, 2, 3. DEREBEYİ Affedin bizi kutsal balıklar

ŞEF Bir çuval buğdaya karşılık dört çuval kara tohum. Buna devletin gücü yetişmez.

3. DEREBEYİ Ülkeyi bu büyük felaketten kurtarmak için biz, yüce Şefimize en düşük fiyattan kara tohum satmaya hazırız efendim.

ŞEF Fakat kara tohum buğdayın yerini tutar mı? Yani insanlar yiyebilirler mi? Yeseler de doyabilirler mi? (Derebeyler birer birer tezgâhtar gibi adeta balık pazarında satış yapıyorlarmış gibi bağırmaya başlarlar)

1.DEREBEYİ Kara tohum besleyicidir. Haydi haydi kara tohuma.

2. DEREBEYİ Kara tohuma bak, bak da için açılınsın... Hey maşallah hey, kara tohum...

(Ayak Bacak Fabrikası, s. 21)

Bir diğer olumsuz kişilik özelliği de itaatkârlıktır. Oyunlar incelendiğinde bazı oyun kişilerinin, kendisine söylenen her şeye uymaya çalıştıkları görülür. Yapmaları belirtilen her şeyi yerine getirmeye çalıştıkları gözlemlenir. Bu da göstermektedir ki bu kişiler, bazı davranışları kendi kararlarına göre sergilemezler. Kendi kararları olmadığı için de başkalarının kararlarına göre hareket etme durumunda kaldıkları dikkat çeker. Bu da genellikle kendileri için olumsuz sonuçlar doğurur.

Bahsedilen kişilik özelliğine üç eserde açık bir şekilde rastlanır. *Düğün ya da Davul ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserlerinde genç kızların ailelerinin isteğiyle sevmedikleri kişilerle evlendikleri görülür. Bu kişilerin, ailelerinin sözünü dinledikleri ancak kendilerinin mutsuz oldukları dikkat çeker. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda ise Vicdani'nin bu kişilik özelliğinin kurbanı olduğu ve akıl sağlığını yitirdiği gözlemlenir.

Çok saftım bir zamanlar
İnandım kandırıldım
Vatanıma, karıma, vazifeme
Amirlerime, dostlarıma
Köpek gibi sadıktım
Belki bundan ötürü
Köpek yerine sayıldım
Yetmişime bir yaş kala
Teşhisimi koydular
Tam uyanacaktım
Bütün saçma şarkıyı
Bir baştan sona çizip
Kendi sarkama başlayacaktım

Müsaade etmediler
 Bana deli dediler
 Ben şimdi geceleri
 Bütün şehir uyurken
 Gözümü hiç kırpıyorum. (Gözlerimi Kapatım Vazifemi
 Yaparım, s. 105)

Oyunlardaki bir başka kişilik özelliği de cahilliktir. Bu kişilerin çevrelerindeki insanlar tarafından rahatlıkla kandırıldıkları, bir şeylere ikna edildikleri görülür. Sanatçılar, bu tarz kişilerin, kötü niyetli insanlar tarafından daha kolay kandırabileceklerini imada bulunurlar. Buna en iyi örnek olarak *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundaki Zehra kişisi verilebilir.

En son belirtilecek özellik ise bencilliktir. Oyunlardaki bazı kişilerin sadece kendilerini düşündüğü, başkalarını önemsemedikleri görülür. Onlar için önemli olan kendi çıkarlarıdır. Bu yüzden kendilerinden başka kimseye değer vermezler. *Düğün ya da Davul* oyunundaki Ağa, *Ayak Bacak Fabrikası*'ndaki derebeyler, *Abdülcanbaz*'daki Gözlüklü Sami ve *Fehim Paşa Konağı* eserindeki Fehim Paşa böyle kişilerdir.

4.4.3.4. Milliyetlerine Göre Kişiler

Oyunlar incelendiğinde eserlerin ağırlıklı olarak Türk oyun kişilerinden oluştuğu görülür. Ancak bazı eserlerde başka milletlerden kişilere de yer verildiği dikkat çeker. Türk toplumundaki çeşitlilik göz önünde bulundurulduğunda bunun ülke gerçeklerine uygun bir tercih olduğu söylenebilir.

Türk epik oyunları incelendiğinde Ermeni ve Rum kişilerin diğer milletlerden olan kişilere göre daha çok eserlerde yer aldığı görülür. Bu milletlerin dışında Rus, Azeri, Fransız ve Alman gibi milletlerden de oyun kişileri bulunur.

Alman oyun kişisine *Bir Şehnaz Oyun*'da yer verilir. Azeri ve Fransız kişilerine de sadece *Abdülcanbaz* oyununda rastlanır. Rus milliyetine sahip kişi ise *Keşanlı Ali Destanı* oyununda görülür. Olga isimli kadın oyunda, lüks bir evde hizmetçilik yapar.

Ermeni oyun kişilerine ise daha çok *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eserinde rastlanır. Bu oyunun yanında *Abdülcanbaz*'da da Ermeni kökenli oyun kişilerinin varlığı söz konusudur.

SALİHA: Vahşi, adi heriffff...

MANUKYAN: Zo, bir kadına el kaldırmaya utanmooorsun (Abdülcanbaz, s. 39)

Rum kökenli oyun kişileri ise oyunlarda en çok rastlanılan farklı millete mensup kişilerdir. *Abdülcanbaz* adlı eserde bu yönden yoğun bir kullanımının olduğu dikkati çeker. Ayrıca *Bir Şehnaz Oyun* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında da Rum kişiler söz konusudur.

Oyunlar incelendiğinde yabancı kökenli kişiler ile ilgili şunlar dikkati çeker. Ermeni kökenli kişilerin genellikle sanat yönleri ile oyunlarda kendilerine yer buldukları görülür. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Abdülcanbaz* oyunlarında, o kişiler tiyatro oyuncusu olarak yer alır.

Rum oyun kişilerinin ise oyunlarda ağırlıklı olarak kadın olduğu göze çarpar. Bu kadınların da genellikle bir randevu evi işlettikleri gözlemlenir. *Abdülcanbaz*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında buna şahit olunur.

SURPİK Bizden bir şey istiyorsun galiba?

RECEP İyi bildin. Evet!

SURPİK Ama söyleyemoorsun.

RECEP Utanıyorum bre madama! (Surpik'le Şehnaz bakışır)

SURPİK Ah koca çapkın ah! Sonunda sen de ocağıımıza ve kucağıımıza düştün, ha?

RECEP Sen ne anladın bre bayat kaltak?

SURPİK Hiç üzülme, niyetini gayetle iyi agnamışımdır. Ben ağnamıyacağım da kim ağnayacak, zo? İşim bu.

RECEP Sus, parçalarım billahi! (Yukarı bakar) Ah more! Beni bu hallere de mi düşüttürecektin? (Kadınlara) Yahu harama uçkur çözecek adam mıyım ben? Mesele, şudur. İstanbul'a iki gemi dolusu Alaman tayfası gelmektedir.

SURPİK (İş kokusu almıştır) Ne söyloorsun?

RECEP Vazifem, bu misafirleri mıntıkamda maaalesef usulünce ağırlamak ve vukuatsız uğurlamaktır. (Bir Şehnaz Oyun, s. 254)

Oyunlar irdelendiğinde farklı milletlerden en çok kişiye yer verilen eserin *Abdülcanbaz* olduğu gözlemlenir. Turhan Selçuk'un oyununda farklı milletlerden kişilere fazlaca yer verdiği dikkat çeker.

4.4.4. Oyunculuk

Brecht'in ortaya koyduğu tiyatro yöntemi ile oyunculuk konusunda farklılık oluşturduğu kesindir. Özellikle Batı'da, bu manada kalıpları yıkıcı bir etki meydana

getirdiği bir gerçekliktir. Şöyle ki, epik tiyatro anlayışı, Batılı dramatik tiyatrodaki birçok hususu yeni baştan ele almıştır. Bunları ya yeniden şekillendirmiş ya da tiyatrodan çıkarmıştır. Oyuncunun rolünü oynayış şekli de değişimin yaşandığı bir alandır. Sanatçı, epik tiyatro yöntemi ile başka bir oyun oynama şeklini gündeme getirmiştir. Brecht, tiyatro anlayışında epik oyunculuk tarzını da ortaya koymuştur (Aydoğdu, 2011, s. 23). Bu, o günün Avrupa'sında oyunculuk anlayışına yeni bir bakıştır.

Batılı dramatik tiyatrodaki klasik oyunculuk anlayışı görülür. Bu durum oyuncunun sahnelediği kişiyi aynen yansıtması anlayışına dayanan bir yöntemdir. Oyuncu, tamamen oyun kişinin fiziksel, psikolojik ve sosyolojik manadaki hallerine bürünür. Ancak epik tiyatro yönteminde bu durum farklıdır. Epik oyunculukta, rolü canlandırmak yerine göstermek önemlidir. Oyuncu sahnelediği kişiye benzemeye çalışmaz. Onun kişiliğini seyirciye göstermeye çalışır (Nutku, 2009, s. 10). Buradan da anlaşılacağı üzere oyuncu rolünü üstlendiği oyun kişisine bürünmez. Oyunun başından sonuna kadar rolü yansıtma gibi bir durum bu tiyatro anlayışında yoktur. Oyuncu, çeşitli aralıklarla oyun kişisi canlandırmasından çıkar. Buradaki amacın seyirciye, sahnede gösterilenin oyun olduğunu hissettirme olduğu açıktır. Şu da eklenmelidir ki Brecht, oyuncuların olaylarla kişilerin burada ve şimdi gerçekleşiyor algısını kırmasını ister (Erkek, 2001, s. 5). Bunlar özdeşleşmenin kırılması için olup izleyicinin oyun kişisini canlandıran oyuncu ile duygusal bağ kurmaması amaçlıdır.

Oyunculuk konusunda özdeşim kurulmasını engelleyici başka bir özellik de rol dağılımıyla ilgilidir. Brecht'in tiyatro anlayışında oyuncu, birden fazla rolde görülebilir (Doğan, 2009, s. 412). Dramatik tiyatrodaki görülmeyen bu özellik, epik tiyatrodaki rol dağılım özelliklerindendir. Oyuncu ekonomikliğini de sağlayan bu husus, yine yabancılaştırma yönüyle kullanılır. Seyircinin oynanılanın oyun olduğunu hissetmesi amacıyla, böyle bir oyuncu dağılım yöntemi tercih edilir.

Epik tiyatro yönteminin oyunculuk özelliklerinden biri de oyunun nasıl süreceğiyle ilgilidir. Burada da yine dramatik tiyatrodan farklı bir tercih görülür. Batı'nın klasik tiyatro anlayışında oyuncu, oyunun nasıl gelişeceğini bilmez. Hiçbir şeyden habersiz olan oyuncunun, olayların gelişimine göre hareketlerini ve düşüncelerini şekillendiren bir tavrı vardır. Brecht tiyatrosunda ise bunun aksi bir özellik görülür. Oyuncu, başta ve ortada da oyunun sonunu bildiğini belli eder

(Kesting, 1985, s. 69). Alman tiyatro adamı, oyuncuya böyle bir özellik ekleyerek yine sahnelenenin oyun olduğuna dikkat çeker. Ayrıca temsilin sonuna dair birtakım ifadelerde bulunulup seyircilere gidişatla ilgili bilgi verilmesi, merak duygusunun kırılması içindir.

Oyuncunun tiyatro eserini sergilerken ki tavrı da oldukça önemlidir. Canlandırmadan ziyade göstermeye dayalı bir oyunculuk anlayışının olduğu daha önce ifade edilmiştir. Bu anlayış çerçevesinde oyuncu, üstlendiği rolün hususiyetlerini seyirciye aksettirmeye çalışır. Ancak bunu, oynananın bir oyun olduğunun bilincinden hiç çıkmadan yapar. Bunun sonucu olarak oyuncu, oyunda üstlendiği role de oyun kişisi olarak yaklaşır sadece. Bazen rolden çıkarak canlandırdığı oyun kişisine dışarıdan bakma gibi davranışlara yönelir. Bunlar epik tiyatro için mühim noktalar. Kısaca epik tiyatrodaki oyuncu, rolünü ve kendisini ayırır ve rolüne belli bir uzaklıktan ve eleştirel bir tutumla bakar (Pekman, 2012, s. 23). Oyun kişileri, oyuncularca bazen alaycı bazen de ironik bir dil kullanılarak değerlendirilirler. Bu da gösterilmeye çalışılan oyun kişisinin özelliklerinin seyirciye daha belirgin halde sunulmasını sağlar.

Metin odaklı bir çalışma yapıldığından dolayı sahneleme hususunda genel mahiyetteki bu bilgilerle yetinilmesi gerekir. Ancak şunların eklenmesi gerekir ki, oyuncu, metinde yer alan sahneleri seyirciye daha iyi aksettirebilmek için yeteneklerini kullanır. Çeşitli şekillerdeki söz, davranış, jest ve mimikleriyle, o oyun kişisinin olumlu ve olumsuz özelliklerini izleyicinin anlayabileceği forma dönüştürür. Ancak tabii ki bunu basit şekilde yapmaz. Oyuncu, role farklı yorumlar getirerek abartı ve yadırgatmalarla seyircinin üzerinde düşünebileceği hale getirir. Bu yüzden epik oyunlarda sahneleme ve oyunculuk da önem arz eder. Özellikle epik tiyatronun varoluş amacı toplumsalı yansıtmaktır. Oyun kişisi olarak genellikle tip kullanımının tercih edilmesinin amacı da toplumsal hususiyetleri bütüncül bir yaklaşımla göstermek içindir. Böyle bir amaç olduğundan dolayı tiplerin, toplumsal hayatı şekillendiren taraflarının daha da ön plana çıkarıldığı görülür. Bu yüzden toplumsal gestusun ortaya konmasına dikkat edilir. Oyuncu bu çerçevede rolünü şekillendirir. O oyun kişisini toplumsal açıdan eleştirel bakışla ortaya koyar (Gündoğdu, 2017, s. 13). Seyirci de bu noktalardan hareketle düşüncelerini şekillendirir.

Görüldüğü üzere oyunculüğün epik tiyatrodaki önemi büyüktür. Bu oyun türünde oyuncu, oynayacağı tipi yorumlar ve kendisine göre oynar. Metnin seyirciye

tam olarak yansıtılabilmesinde bu husus oldukça önemlidir. Oyun metinlerinden hareketle tiyatro eserlerinde seyirci ile oyuncuların özdeşim kurmaması için bahsedilen yabancılaştırma tekniklerinin kullanıldığı görülür. Tipleri canlandırmanın değil de göstermenin önemli olduğu bu oyunlarda, toplumsallığı ortaya koymak için gestusun önem arz ettiği de açıktır. Göze çarpan en büyük özellik ise sahnede gösterilenin bir oyun olduğu seyirciye çeşitli aralıklarla vurgulanır.

Epik tiyatrodaki farklı bir oyunculuk anlayışının olduğu açık bir şekilde görülür. Dolayısıyla Türk epik oyunlarında da benzer oynayış şekilleri gözlemlenir. Şu durumda bazı oyunculuk özelliklerine değinmek önem arz eder. Elbette ki metin odaklı bir çalışma yapıldığı için durumun her yönüyle yansıtılması mümkün değildir. Bu hususta yazarların eserlerinde ortaya koydukları kadarıyla oyunculuk anlayışlarına değinilecektir.

İlk değinilmesi gereken nokta, epik tiyatronun en temel oyunculuk özelliği ile ilgili olması gerektiği düşüncesinden hareketle, oyuncunun rolünü yansıtan değil canlandıran konumda bulunmasıdır. Türk sanatçılar, eserlerindeki oyun kişilerini, buna imkân tanıyacak tarzda kurgulamışlardır. Çünkü epik tiyatronun oyunculuk anlayışında bu vardır. Metinler açısından değerlendirildiğinde ise kimi oyunlarda oyunculuğa yönelik bazı ifadelerin olduğu görülürken bazılarında ise bu hususla ilgili hiçbir ibarenin olmadığı fark edilir. Bundan dolayı ifadelerin bulunduğu eserler, bu çalışma için daha dikkate değerdir.

Oyuncunun bir rolü canlandıracağının açık edildiği oyunlara örnek olarak *Rumuz Goncagül*, *Düğün ya da Davul*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Zilli Zarife* verilebilir. Bu eserlerden özellikle *Düğün ya da Davul* ön plana çıkar. Oyun metninde bazı oyuncuların, çeşitli oyun kişilerini canlandıracağı açık bir şekilde ifade edilir. Eserde hem ara oyunlarda hem de epizotlarda bu kullanıma rastlanır. Köse, Gabış ve Yumru gibi oyun kişilerini canlandıran oyuncuların eserde, başka oyun kişilerini de canlandırmakla görevli oldukları kolayca fark edilir.

SEVDALI'NIN EVİNİN OYUNU

(Köse Sevdalı'yı, Gabış Babasını, Yumru Anasını oynar.) (*Düğün ya da Davul*, s. 30).

Oyuncuların epik tiyatrodaki en önemli amaçlarından biri de toplumsal gestusu gösterebilmektedir. Bu sayede ele alınan tipin toplumsal yönüne yönelik çağrışırmalarda bulunur. Epik tiyatronun oyunculuk noktasındaki önemli özelliklerinden olan bu durumla ilgili Türk sanatçılarda iki yaklaşım vardır. Bazı

sanatçılar, eserlerine bunlara yönelik ifadeler koyarken bazıları ise bu hususta herhangi bir ibareye yer vermezler.

Türk tiyatrosundaki epik tarzdaki oyunlardan *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Düğün ya da Davul*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Fehim Paşa Konağı* oyuncuların gestuslarına dair ifadelerin yer verilmesi yönüyle dikkat çeker. Özellikle *Fehim Paşa Konağı* adlı eser, bu hususta ön plana çıkar. Eserin birkaç yerinde gestusa yönelik ifadelerin bulunduğu göze çarpar.

AZİZ «Ulan söyletme beni. Senin paşan da şeylerin tabanını yalamıyor mu?

ARİF «Kimlerin?»

AZİZ «Allahsız hürriyetçilerin.»

(Pertev Beyle Rasim Baba fırlayıp Aziz'in ağzını kaparlar.) (Fehim Paşa Konağı, s. 83)

Oyun kişilerinin oyunun devamını ve sonunu bilmesi, epik tiyatronun dramatik tiyatro ile farklarındandır. Oyun yazarları, epik tiyatronun bu özelliğini oyunlara yansıtmışlardır. Özellikle bazı oyunlarda, kimi oyun kişilerince buna yönelik ifadelerin kullanıldığı görülür. Oyuncu da buna uygun olarak rolünü düzenler. Burada dikkati çeken, oyunla ilgili her şeye vakıf olan oyun kişilerinin genellikle anlatıcılar olduğudur. Eserler incelendiğinde *Rumuz Goncağül*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Düğün ya da Davul* oyunlarında bu kullanıma rastlanır.

Epik tiyatrodaki oyuncunun rolünü göstermeye çalıştığı daha önce ifade edilmiştir. Bu hususla benzer olarak, oyunculuk anlayışında önemli bir özellik daha vardır. Oyunlar irdelendiğinde oyuncuların rollerine uzaktan bakabilmelerinin mümkün olduğu görülür. Sanatçılar, hem epik tiyatro hem de geleneksel Türk tiyatrosunun etkisiyle oyuncuların kendi rollerini değerlendirebilmelerine imkân tanırırlar. Bu sayede oyuncu, oyun esnasında rolünü nasıl oynadığını ya kendi değerlendirir ya da seyirciye nasıl bulduklarını sorar. Oyuncunun rolüne seyircinin de oyun kişisine yabancılaştırılmasını hedefleyen bu kullanıma, bilhassa bazı eserlerde rastlanır. Türk epik oyunlarından Haldun Taner'in kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı* ve Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün ya da Davul* eserlerinde, role uzaktan bakma tekniği görülür. Bu hususta *Keşanlı Ali Destanı* eserini öne çıkarmak mümkündür. Taner, eserde Zilha adlı oyun kişisi üzerinden bu tarz kullanımlara yer vermiştir.

ZİLHA: Ha denmez, efendim denir. Kurşuncu Hasibe'nin sidikli Alisi.

ALİ: Ne çabuk unuttun kapı kapı dolaşıp zeytin dilendiğini?

ZİLHA: Sen de ne çabuk unuttun çöp tenekesinden kavun kabuğu kemirdiğini?

(Seyircilere dönüp "Nasıl iyi oturtmadım mı" gibilerden bir jest yapar.)

(Keşanlı Ali Destanı, s. 83)

Oyunculuk hususunda yine hem epik tiyatronun hem de geleneksel Türk tiyatrosunun etkisiyle ortaya çıkan bir kullanım daha vardır. O da bir oyuncunun birden fazla rolü canlandırmasıdır. Türk epik oyunların bazılarında da bir oyuncuya birden fazla rol verilmesi tercihine rastlanır. Sanatçıların seyirci ve okuyucunun oyun kişilerine yabancılaştırılması amacıyla böyle bir kullanımı tercih ettikleri görülür.

Eserler incelendiğinde genellikle anlatıcı rolünü canlandıran oyuncuların başka rollerde de kullanıldığı görülür. Nadir olarak diğer oyun kişilerini canlandıran oyuncuların, başka rollere bürünmeleri durumunun olduğu fark edilir. Bu durumun ayrıntıları müstakil başlık altında ele alındığından, hangi eserlerde bu kullanımın olduğunu belirtmek yeterli olacaktır. Türk epik oyunlarından *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Düğün ya da Davul*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Zilli Zarife*'de, rol konusundaki bu tercih rahatlıkla gözlemlenir.

4.4.5. Anlatıcı

Dramatik tiyatrodaki olaylar ve durumlar hayatın normal akışı içinde ele alınır. Tiyatrodan ve oyuncularından beklenen, yaşamı olduğu gibi canlandırmalarıdır. Seyirciden beklenen ise temsil ile hiçbir şekilde temas kurmadan yansıtılan yaşamla özdeşim kurmasıdır. Burada temas kurmadan ifadesi önemlidir. Çünkü Batılı klasik tiyatro, kapalı tarz tiyatro anlayışıyla sanat yapan bir yöntemi benimser. Seyirci oyuncularla ve oyunla hiçbir şekilde etkileşime geçemez. Bu yüzden seyirci ile oyun arasındaki teması sağlayan en önemli unsur olan anlatıcıya dramatik tiyatrodaki rastlanılmaz.

Kapalı biçimin aksine açık biçimde tersi bir kullanım söz konusudur. Daha sonra detaylı olarak açıklanacak bu oyun tarzında, seyircinin oyunla özdeşim kurması istenmez. Sahnede sergilenenin bir oyun olduğu, çeşitli şekillerde izleyiciye hissettirilir. Burada hayatın ve varlıkların aynen yansıtılması anlayışı değil de hayatta ve varlıkların yaşamında gerçekleşenlerin izleyiciye gösterilmesi söz konusudur. Böyle bir oyun anlayışı olduğundan bu tarz tiyatrolarda, sahnede ortaya konulanın daha iyi anlaşılması amacıyla anlatıcı kullanımı tercih edilir. Bu anlatıcı tercihi,

yanılsamanın bozulması hususunda seyirci oyuncu etkileşimini sağlayan da bir unsur olarak dikkat çeker. Bu şekilde oyunu izlemeye gelenleri bir yanılsamaya sokmak istemeyip onlara bir şeyler anlatma ve gösterme amaçlı Doğu tiyatrosunda anlatıcı, önemli bir figür durumundadır. Batılı dramatik tiyatrodaki rastlanmayan bu kullanım, açık biçimi tercih eden Doğulu tiyatro anlayışlarında sıkça görülür.

Bu önemli oyun tekniği, açık biçimli göstermecî tarz oyun şekillerine yönelme ile Batı’da da görülmeye başlanır. Benzetmecî tiyatro anlayışının tartışmaya açıldığı dönemde, özellikle Almanya’da göstermecî yöntem, çeşitli sanatçılarca kullanılır. Bu sanatçıların en önemlisi de Brecht’tir. Onun, Doğu tiyatrosunun şekilsel özelliklerini araştırıp bazılarını tiyatrosunda kullandığı bir gerçektir. Ancak anlatıcı konusunda tek referans kaynağı Doğu tiyatrosu olmaz. Brecht’in bu hususta etkilendiği bir unsur daha vardır. O da Köşebaşı tiyatrosudur. Epik tiyatronun yapı taşı diye ifade edilen bu tiyatro anlayışı, Brecht’in oyunlarında, anlatıcıyı ne şekilde kullanacağı hususunda fikir vermiştir. Bu sebeple olacak ki anlatıcının işi Köşebaşı tiyatrosundaki anlatıcının görevi ile benzerlik gösterir (Polat, 2019, s. 36). Brecht, Köşebaşı tiyatrosundaki anlatıcının özelliklerini ve işlevini epik tiyatroya yansıtır. İlgili tiyatro doğrultusunda, bu oyun kişinin sınırlarını belirler. Buna göre anlatıcının görevi, tarafsız bir anlatıcı olmaktır. Seyircileri yönlendirmek, olayları süslemek onun görevi değildir (Tülü, 2017, s. 59). Sanatçı, anlatıcıyı epik tiyatrodaki bu şekilde konumlandırır.

Anlatıcı kullanma gibi birçok yabancılaştırma unsurunu tiyatrosunda belli bir sistem ve mantık çerçevesinde kullanan sanatçı, Batı’nın tiyatro anlayışında adeta devrim yapar. Brecht’in benzetmecî tiyatro anlayışından sıyrılarak oluşturduğu tiyatrosunda öne çıkan en önemli tekniklerden biri de anlatıcı kullanımıdır. Sanatçı bu tekniği, yine birden fazla işleve yarayacak şekilde dizayn eder. Dolayısıyla epik tiyatrodaki anlatıcı rolündeki oyun kişinin, oyunlarda birçok yönü ve işlevi vardır.

Epik tiyatrodaki anlatıcı, çok önemli bir konuma sahip olup adeta oyunu yönlendiren kişidir. Kimin ne zaman sahneye gireceğini, oyunun ne şekilde akacağını o belirler. Kısaca oyunla ilgili her şeye hâkim olan anlatıcı oyun kişisidir. O bir nevi, yazarla seyirci arasındaki bir üst kişilik olarak karşımıza çıkar (Şen, 2017, s. 22).

Brecht, epik tiyatrodaki bütünü parçalara bölerek ortaya koymayı amaçlar.

Bundan dolayı oyunlar epizot adı verilen kısa kısa bölümlerden oluşur. Bu epizotların birbirine bağlanması görevi ise genellikle anlatıcıya aittir. Birbirinden bağımsız bölümler olan bu epizotlar arasındaki geçişi sağlayan bahsedilen anlatıcı oyun kişisidir. Bununla birlikte her epizot öncesinde ortaya çıkıp oyunun ne şekilde ilerleyeceği ile ilgili izleyiciyi, okuyucuyu bilgilendiren yine odur. Anlatıcı oyun kişisi, ara oyun veya farklı kurgu şekilleri ile bu görevi yerine getirir. Bu şekilde seyircinin oyunun özüne odaklanmasının önü açılır.

Anlatıcının epizot öncesinde bazı bilgilendirmeler yapması şu açıdan da değerlendirilmelidir. Toplumun içinde bulunduğu hali yansıtmayı amaçlayan epik tiyatrodaki seyirci ilgisinin oyunun akışına kayması istenmez. Anlatıcı ile bazı hususlar belirtilerek onların oyunu farklı bir gözle izlemesi sağlanmaya çalışılır. Böylece sahnede gerçekleşen olayların toplumsal etkilerine de dikkat çekilmiş olur (Horzum, 2019, s. 54).

Epizotların birleştirilmesi görevi doğrultusunda anlatıcıların ara ara sahnede belirgin hale geldiği gözlemlenir. Anlatıcı niteliğindeki oyun kişileri, her epizot başında çeşitli kurgu teknikleri ile bir nevi sahnelenecek kısmın yol haritasını seyirciye anlatmak için sahneye çıkarlar.

Anlatıcının seyirci ile münasebeti sadece bu kadar değildir. Oyunun nasıl devam edeceğini belirtmesinin yanında onlarla temas da kurar. Burada izleyiciyi oyunun içine alan bir yaklaşım vardır. Anlatıcı adeta izleyenlerle oyunu kritik eder. Ayrıca anlatıcı rolündeki oyun kişisi, onlara çeşitli aralıklarla sahnede gösterilerinin bir oyun olduğunu vurgulayıcı ifadeler kullanır. Tüm bunlar açık biçim tiyatro yönteminin doğal sonuçlarıdır. Bu kullanımlar oyun ile seyircinin arasındaki duygusal bağ kesip özdeşleşmeyi kırmak içindir.

Oyunu anlatan kişinin sadece seyirci ile teması yoktur. O, roldeki başka bir oyun kişisi ile de tiyatro esnasında temas kurabilir. Bu durum, oyuncunun bir süre için rolünden çıkmasına sebep olur. Anlatıcı bunu bilinçli olarak yapar. Buradaki amaç oyuncunun rolüne, seyircinin de role yabancılaşmasını sağlamaktır. Bu şekilde seyirciye, o oyun kişinin rol yaptığı gerçeği hatırlatılmış olur.

Anlatıcı ile diğer oyun kişileri münasebeti sadece bu kadarla sınırlı olmayıp bir kullanımın daha olduğu görülür. Anlatıcı, genellikle sahneye çıkacak oyun kişinin çeşitli özelliklerini ortaya koyar. Daha sonra da o oyun kişisi sahnede belirir

ve rolünü canlandırmaya başlar. Şöyle düşünmek gerekir ki anlatıcı rolündeki oyun kişisi, sahnede yer alacak kişiyi seyirciye aktardıktan sonra o oyuncu ortaya çıkar. Bunun amacı seyircinin o gösterilecek role hazırlanması isteğidir. Şu da belirtilmelidir ki oyundaki yardımcı kişi konumundaki oyun kişileri için genellikle böyle bir durum olsa da başkışiler için bu durum böyle değildir. Başkışilerin tanıtımları kimi zaman anlatıcı tarafından gerçekleştirilirken kimi zaman da rolü gelen oyun kişisi kim olduğunu kendisi ifade eder. Bunun kimi yerde müzikli ve şarkılı olarak kimi yerde de konuşma şeklinde kurgulandığını görülür oyunlarda.

Oyun kişisi- anlatıcı ilişkisinde bir nokta daha dikkat çekicidir. Anlatıcı rolündeki oyun kişisinin, bazen başka bir oyun kişisi rolüne girebildiği görülür. Epik tiyatro, buna imkân tanıyan bir anlayıştadır. Bu tiyatrodaki bir oyuncunun birden fazla role girmesini hoş gören bir yaklaşım vardır. Bundan dolayı bazı oyunlarda kurgu gereği bir oyuncu, hem anlatıcı rolünü oynarken hem de başka bir oyun kişisi canlandırması yapabilir. Bu kullanım, yine seyircinin rollere yabancılaştırılmasını temel alan bir yaklaşımdır.

Anlatıcının oyun esnasında hem seyirci ile hem de diğer oyun kişileri ile olan münasebetine bakıldığında tutum ve davranış olarak bir doğallığın olduğu görülür. Yapay ve resmi bir tavır söz konusu değildir. Epizotlar arasındaki geçişler, seyirci ile temaslar ve diğer oyun kişileri ile diyaloglar, bu doğallık çerçevesinde halk ağzıyla, esprili, söz oyunları içeren bir üsluptadır.

Anlatıcı ile ilgili tüm bu hususlarda dikkat çeken en önemli unsur yabancılaştırmadır. Bu teknik, seyircinin oyuna ve rollere; oyuncunun da rolüne karşı bir uzaklık oluşturulmasını sağlar. Örneğin anlatıcının seyirci ile teması ve anlatıcı oyuncunun başka bir role girmesi, seyircinin oyuna ve rollere karşı bir duygusal bağ kurmasının önüne geçmek içindir. İzleyicinin oyuna ve role karşı özdeşleşme içine girmemesi bu şekilde sağlanmış olur. O halde şunu söylemek doğru bir ifade olacaktır. Anlatıcı kullanma, oyunlarda yabancılaştırmayı sağlayan bir tekniktir.

Şu hususun da belirtilmesi gerekir ki, anlatıcı tekniği, oyunlarda hem oyun hem de oyun yazarı açısından fayda sağlayan bir etkiye sahiptir. Oyun yazarı açısından şöyle bir yararı vardır. Eğer sanatçı, bir olay veya durum üzerinde çok fazla durmak istemiyorsa bunu anlatıcı sayesinde birkaç kelime ile geçiştirebilir. Batılı dramatik tiyatrodaki olduğu gibi o olay veya durumun yansıtılması gibi bir

zorunluluk söz konusu değildir. Oyun açısından ise faydası şöyledir. Seyirci için önem arz eden kısmın ardından mühim olmayan bölümün hızlı geçilebilmesine yine anlatıcı tekniği imkân sağlar. Dramatik tiyatrodaki ise ilgili hususta bir zorunluluğun olduğu görülür. Bu da gösteriyor ki anlatıcı tekniği kullanma, oyunlarda anlatım ekonomikliğini sağlayan bir unsurdur. Bu kullanım, oyun yazarının elini kolaylaştıran bir teknik olarak dikkat çeker.

Başka bir husus da anlatıcının olay ve durumları ifade etme şekli ile ilgilidir. Epik tiyatrodaki anlatıcının olayları süsleme gibi bir zihniyeti yoktur. Abartılı anlatma veya olayları olduğundan farklı bir şekle büründürme çabası söz konusu değildir. O, olay ve durumları olduğu gibi ifade eder. Hatta bu konuda özel de bir gayret içindedir. Seyirci üzerinde herhangi bir görüşe mahal vermemek için tarafsızlığını korumaya çalışır. Denilebilir ki epik tiyatronun anlatıcı ile izleyici üzerinde herhangi bir yöneltme gibi bir tavrı yoktur. Seyircinin anlatılan ve gösterilenleri anladığı kadarıyla değerlendirmesi istenir.

Görülüyor ki anlatıcı tekniği, epik tiyatrodaki tek bir görevde olmayıp birçok işlevi üstünde barındıracak şekilde kullanılır. Oyunun tümüne hâkim olan bu anlatıcı oyun kişisi, oyunu yönlendiren konumundadır. Bununla birlikte birçok yönüyle yabancılaştırma etkisi sağlayan bir tekniktir. Ayrıca oyunda her türlü ekonomikliği de sağlayan bu oyun tekniğinin ifade edildiği gibi birçok hususta oyuna katkısı vardır. Bu da gösteriyor ki Brecht tarafından bu teknik oldukça işlevsel bir şekilde kullanılmıştır.

Doğu tiyatrosunun anlatıcı kullanma anlayışına Türk tiyatrosu hiç de yabancı değildir. Geleneksel Türk tiyatrosunun Doğulu oyun anlayışından etkilenmiş bir tiyatro olduğunu göz önünde bulundurulduğunda bunun nedeni rahatlıkla anlaşılabilir. Geleneksel oyun türleri incelendiğinde anlatıcılıkla görevli oyun kişilerine rastlanır.

Geleneksel oyun türlerinde Doğulu tiyatro anlayışı ile benzer şekilde anlatıcı kullanma eğilimi görülür. Çünkü bu tiyatrolarda bir olay veya durumun birebir canlandırılması söz konusu değildir. Geleneksel tiyatronun temel özelliklerinden biri de gerçeği yaşatmak yerine onun anlatımını seyrettirmektir (Pekman, 2001, s. 63). Dolayısıyla bu oyun türlerinde, anlatımcı yapının biçimsel özelliklerine rastlanır. Örneğin orta oyunu, köy seyirlik oyunu ve meddahlıkta seyirciye bazı hususları

aktaran oyun kişilerine rastlanır. Bu kişiler bazen izleyiciye oyun ile ilgili bazı durumlardan bahsederken bazen de onlarla sözlü iletişim içine girerler. Onlar bir nevi oyunu yönlendiren kişilerdir.

Sanatçıların epik oyunları irdelendiğinde geleneksel tiyatronun anlatıcı kullanım tarzlarından da faydalandıkları hemen dikkati çeker. Üslup ve tavır yönünden hemen fark edilen bu durumu oyun yazarları, oyunlarına bilinçli olarak yansıtmışlardır. Özellikle bazı sanatçılar, epik tiyatroya geleneksel tiyatroyu yerleştirme fikriyle bu kullanıma yönelmişlerdir.

Türk epik oyunlarında anlatıcı kullanımında geleneksel tiyatro etkisini yansıtan birkaç oyunun ön plana çıktığı gözlemlenir. Bu hususta ilk olarak Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* eseri dikkat çeker. Sanatçının daha oyunun giriş bölümünden itibaren, anlatıcıya geleneksel tiyatrodan bazı izler yüklediği görülür. Anlatıcı rolündeki İnsaf'ta adeta bir orta oyunu anlatıcısı edası vardır. Yazar bunu, kendisi de dolaylı olarak bir epizotta ifade eder. Oyunun modern bir ortaoyunu olarak nitelenmesi, anlatıcının bu şekilde kurgulanmasının sebebini ortaya koyar.

İNSAF Neymiş efendim, çağdaş bir ortaoyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın... Göstermecî olacakmışız. Olduk işte, göstermelik olduk... Hadi biz olduk neyse, ya o gariplerin ne günahı var? Mektuplarını duvarlara yapıştırıp adlarıyla sanlarıyla herkese açık etmek, sırlarını ifşa etmek, yakışık alır mı? İler tutar tarafımız yok canım... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı. (...)

(Rumuz Goncagül, s. 179)

Turgut Özakman'ın epik oyunlarının tümü, bu kullanıma önemli örnekler barındırması açısından önem taşır. Özakman'ın geleneksel tiyatrodan fazlasıyla etkilendiği göz önünde bulundurulduğunda anlatıcı konusundaki bu kullanım tarzı şaşırtıcı olmamaktadır. Sanatçı epik tiyatro tarzında yazdığı *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserlerinde, geleneksel tiyatrodan izler taşıyan anlatıcı kullanma yoluna gitmiştir.

Anlatıcının geleneksel tiyatrodan veya epik tiyatrodan izler taşıması, onun oyundaki konumunu etkilemez. Anlatıcı konumundaki oyun kişileri oyunu yönlendiren durumundadır. Dolayısıyla epik oyunlara bakıldığında en önemli oyun kişilerinden birinin de anlatıcılar olduğu görülür.

ANLATICI Ah anam. Yürümüyor, bahar seli gibi akıyor. Şimdi Abdülaziz'in yerine... yani saraya gidiyoruz.

(Müzikle geçiş. Abdülaziz oturuyor... Karşısında dalkavuğu Vehbi Molla)
(Resimli Osmanlı Tarihi, s. 178)

Anlatmaya ve göstermeye dayalı epik tiyatrodaki sanatçıların, genellikle anlatıcı oyun kişisini tercih ettikleri dikkat çeker. Nadir olarak birkaç eserde anlatıcı kullanımına yer verilmediği görülür. Anlatıcının olmaması yönüyle özellikle iki eserin ön plana çıktığı fark edilir. Sermet Çağan'ın yazmış olduğu *Ayak Bacak Fabrikası*'nda ve Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı eserinde herhangi bir anlatıcı niteliğindeki oyun kişisine rastlanılmaz.

Eserlerin çoğunda anlatıcının tercih edildiği dikkat çeker. Bu oyun kişisinin bir diğer özelliği de oyunla ilgili her şeyi biliyor olmasıdır. Anlatıcı oyun kişisi, oyunlardaki her noktanın bilgisine sahiptir. Bu husus anlatıcı tarafından oyun içinde yer yer hissettirilir.

Eserler incelendiğinde anlatıcıların oyunla ilgili ilk bilgileri, giriş bölümlerinde verdikleri görülür. Sanatçılar, anlatıcılarla bu ön oyunlarda tiyatro eserinin neyi anlattığına değinirler. Bu şekilde okuyucu ve izleyicilere, oyunun geneli ve odaklandığı noktalar ile ilgili bilgi aktarılır. Böylece sanatçılar anlatıcılarla, okuyucu ve izleyicilerin oyunun nasıl ilerleyeceği ile ilgili merak içine girmesini engelleme çabasındadırlar.

Epik oyunlar incelendiğinde giriş bölümü kullanılan eserlerde, anlatıcıların genellikle bahsedilen tarzda hareket edip giriş bölümlerinde oyunun genel mahiyetiyle ilgili bilgi verirler. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Nafile Dünya* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyunları buna örnektir.

ALİ-CEMALİ-ABDÜLCEMALİ

Cümleten sefa gelmiş ahali;
Nafile Dünya bugünkü oyunumuzun adı.
Bendeniz, polis memuru Ali Cemali Abdülcemali
Bizler, ne kör rehberleriniz
Ne de körler yurdunda ayna satmak isteriz.
Oyunumuz gösterir hali
Niyetimiz geçmişten kıssa getirmek,
Kurcalamak bazı yerleşik yargıları.
Kıssa hisse içindir elbette
Hüner değil midir görmede,
Ağacı tohumda, başağı tanede.

Sadece nükte için sanılmasın sözümüz,
 Gerçekleri kotarır fikriyle bak özümüz.
 İşimiz değil kişiyle uğraşmak,
 Ama var aramızda biri,
 Temsil eder çok şeyleri;
 Halleri var, güleni ağlatır can;
 Halleri var, ağlayan güler kurban;
 Kimdir dersiniz: Başkomiser Ramazan;
 Bir âlem adam ki yâran... (Nafie Dünya, s. 17)

Oyun devamı ile ilgili ifadelere sadece giriş bölümlerinde rastlanmaz. Anlatıcı niteliğindeki oyun kişileri, genellikle epizot önceleri ortaya çıkarlar ve hangi olayların gerçekleşeceğine dair ipucu verirler. Bu şekilde yine seyircinin ve okuyucunun oyunun devamı ile ilgili merak içine girmesi engellenir. Bu da gösteriyor ki epik tiyatro açısından çok önemli olan merak duygusunun kırılmasını sağlayan tekniklerden biri de anlatıcı kullanımıdır.

Anlatıcılara oyunun kurgusu yönüyle bakıldığında en önemli görevlerinin epizotları birbirine bağlamak olduğu görülür. Daha önce ifade edildiği gibi kısa parçalardan oluşan epik tiyatrodan anlatıcı oyun kişileri, bu parçaların birleştirilmesi hususunda önemli bir konuma sahiptir. Bu durumdan dolayı epik oyunların tümüne yakınında anlatıcı niteliğindeki oyun kişileri kullanımı vardır.

Oyun yazarları, anlatıcıların epizotları birbirine bağlaması hususunda farklı kurgular ve teknikler uygulamışlardır. Kullanılan ilk teknik Brecht'in de bazı oyunlarında tercih ettiği ara oyun kullanımıdır. Ara oyunlarda bazen anlatıcı tek başına bazen de başka oyun kişileri ile asıl oyunun dışında bir temsil gerçekleştirir. Ara oyunlarda ön planda olan anlatıcılardır. Epizotlar öncesi bu kısa temsillerle, bir sonraki epizotun yol haritası seyirci ve okuyucuya sunulur. Oyunlardan *Zengin Mutfakçı*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Düğün ya da Davul*'da anlatıcı ara oyun içinde görülür.

ÖN OYUN BEŞ

AŞÇI O günden sonra bu Selim pezevengi köpeği kimin öldürdüğünü araştırmaya başladı. İkide bir, "Bulacağım", köpeği kimin öldürdüğünü, bulacağım diye kafamın etini yedi. Yahu insaf, yahu sabrında bir sonu var. Bir gün bu Selim pezevengi yine mutfakta başımın etini yiyince, sabrım taşı. Kalktım doğru Kerim Bey'e çıktım. Bakın beyefendi siz medeni bir insansınız şu Selim denen delikanlıya bir şey söyleyin. Ben bu adamı mutfakta istemem... Kerim Bey birden bir kızsın... Bir tersledi beni;

milliyetçi çocuktur, bizim adamımızdır ona göre davran deyip geri gönderdi beni. “Bizim adamımızmış.” Nerden benim adamım oluyormuş? Adamıysa Kerim Bey’in adamı... Eee? Ben de Kerim Bey’in adamıyım. Yani şimdi bu ne demek, yani benle Selim aynı mıyız? İşte bu ağıma gitti. Bir şey demedim içime attım... Ama bu Selim pezevengi durmuyor ki, tutturmuş ille de köpeğin katilini bulacak... Neyse köpek öldü ya sen ona bak derken, yeni bir köpek gelmesin mi... Haydi buyurun... (Zengin Mutfağı, s. 270-271)

Bir diğer kullanım da anlatıcının epizot sonlarında görünmesidir. Epizot bitiminde ortaya çıkan anlatıcılar, bir sonraki epizotun bazı önemli noktalarıyla ilgili ifadelerde bulunurlar. Bu şekilde okuyucu ve izleyici yeni epizota hazır hale getirilir. Bu kullanım Turgut Özakman’ın tüm epik oyunlarında görülür. *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında anlatıcının genellikle epizot sonlarında ortaya çıktığı gözlemlenir. Aynı kullanım Başar Sabuncu’nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserinde de dikkat çeker.

Bu düzenli kullanımların yanında, anlatıcıya düzensiz şekilde yer verme yaklaşımının da olduğu söz konusudur. Bu kullanımda anlatıcı her bir epizot öncesi veya sonrasında görülmez. Yer yer bazı önemli noktalarda sahnede belirir. Haldun Taner’in eserleri incelendiğinde anlatıcıyı genellikle böyle kullandığı görülür. *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında anlatıcının ara ara sahne görevinin olduğu dikkat çeker.

Epik tiyatro açısından epizotları birleştiren ve oyunu yönlendiren anlatıcıların tavrı da önemlidir. Brecht’in tiyatro anlayışına göre anlatıcı tarafsız olmalıdır. Ancak anlatıcının tarafsızlığı konusunda bazı eserlerde sıkıntılar olduğu dikkat çeker. Birçok eserde tarafsızlığın sağlandığı görülürken *Nafile Dünya*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Düğün ya da Davul*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Zengin Mutfağı* oyunlarında tarafsızlığın elden kaçırıldığı göze çarpar.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyununda bu durum rahatlıkla fark edilir. Eserde Efruz adlı kişinin gözü açık bir kişilik yapısında olduğu gözlemlenir. Ayrıca onun, babasının önemli biri olmasından çoğu zaman faydalandığı görülür. Vicdani’nin durumu ise Efruz’un tam tersidir. O, uyanık bir kişiliğe sahip değildir. Saf kalpli ve mevcut kurallara itaat eden biridir. Ayrıca aile yönünden de ayrıcalıklara sahip değildir. Anlatıcının söylemlerine bakıldığında taraflı bir bakış

açısına sahip olduğu hissedilir. Efruz'un yaptıklarına eleştirel tarzda yaklaşan anlatıcının Vicdani'ye karşı aynı tutumda olmadığı dikkat çeker.

Vicdani asker oğlu değil mi
İlle şark hizmeti yapacak
Ver elini Şemdinli
Beytüşşebab, Kızıl Çakçak
Vatanın topraklarını
Kanıyla değilse de
Teriyle sulayacak

Firuz'un oğlu Efruz
Muhallebi çocuğu
Zora gelmez, çıtkırıldım
İlle İstanbul'da kalacak
Gelsin yine
İltimas torpil
Doktor raporu
Firuz'un oğlu
Demişler ona
İstediği yerde kalır
Sırtı terlemeden
Tezkeresini bile alır. (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 44)

Epik tiyatrodaki anlatıcının olayları abartarak, süsleyerek söylemesine izin verilmez. Türk epik oyunları irdelendiğinde olayların süslenerek anlatılmasına yer verilmediği açık bir şekilde görülür. Oyunların basit kurgularla ve sıradan olayları ele alacak şekilde oluşturulduğu dikkat çeker.

Anlatıcının dili ve üslubu da çok önemlidir. Epik tiyatro, doğal bir dil ve anlatım yapısından yanadır. Bu etkiyle sanatçılar anlatıcılarını, içinde bulunduğu çevre ve koşula göre biçimlendirmişlerdir. Seyircinin anlayabileceği ortam ve çevre şartlarına uygun bir dil tercihi dikkat çeker. Örneğin Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda anlatıcı konumundaki oyun kişisi, bir yarışma sunucusu rolündedir. Anlatıcılık görevini sunuculuk mesleğine ve şartlarına uygun bir şekilde yerine getirir. Sanatçı, anlatıcının doğal ortamındaki havayı aynen vermeyi amaçlar. *Keşanlı Ali Destanı* oyununda da anlatıcı Şerif Abladır. Bu kişi, gecekondu mahallesinde hela işiyle uğraşır. Haldun Taner, bu anlatıcı niteliğindeki kişiyi kendi

çevresine uygun şekilde biçimlendirmiştir. Özellikle dil ve üslup yapısına bu durum fazlasıyla yansımıştır. Kullandığı sözcüklerin argo kelimeler, hakaretler ve küfürler olması onun doğal yapısını ortaya koyar.

ŞERİF: (Seyircilere) Durun patlamayın Bunu ikinci perdenin başında anlayacaksınız... (Keşanlı Ali Destanı, s. 57)

Bu konuda bazı eserlerde geleneksel Türk tiyatrosunun da etkili olduğu belirtilmelidir. Özellikle Turgut Özakman başta olmak üzere bazı sanatçılar, anlatıcı rolündeki oyun kişilerine geleneksel tiyatrodan da özellikler eklemişlerdir. Bu durum onların dil ve üslup yapılarından rahatça anlaşılır. Bazen çok lakayt ve eğlendirici sözlerin belirtilen tiyatronun etkisiyle özellikle kullanıldığı dikkat çeker. Bu kullanıma en çok *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserlerde rastlanır.

Anlatıcının bir diğer önemli özelliği de seyirci ile temas kurmasıdır. Sanatçılar, hem epik tiyatro hem de geleneksel tiyatronun etkisiyle bu sahne tekniğine bazı oyunlarında yer vermişlerdir. Seyircinin oyuna yabancılaştırması adına kullanılan bu tekniğin bazı oyunlarda öne çıkıp bazı oyunlarda da pek tercih edilmediği görülür. *Ayıışığında Şamata* ve *Zilli Zarife* oyunlarında bu tekniğin fazlaca ön plana çıkarıldığı görülür. İki oyunun da yazarı olan Haldun Taner, eserlerinde anlatıcı ile seyirciyi yer yer karşılıklı konuşur halde kurgulamıştır.

DOKTOR: Haydi ordan aval. Mecazi olarak soruyorum ben. Hem önlük varken ben doktor Mennan'ım bir daha bana Turgut ağabey dediğini duymayayım. (Seyircilere) Ne var bunların arkasında?

1 SEYİRCİ: Amerikan sermayesi var.

2.SEYİRCİ: Rus parmağı var.

3.SEYİRCİ: Seçim propagandası var.

4.SEYİRCİ: Çapanoğlu var.

5.SEYİRCİ: Ali Cengiz oyunu var.

DOKTOR: Amma ağzı kalabalık adamlara çatmışız yahu. Bunun arkasında toplumumuzdaki büyük çatlaklar var. İyi açıklayamadım galiba. Aslında bu ayrı ve bağımsız haberler arasında kafamızda bir ilişki köprüsü kuralım. İster misiniz bu gördüğünüz olaylar ve insan bulundukları sahifeleri detsinler, sütunlar arasında birbirlerine el versinler. (Zilli Zarife, s. 7)

Bu tekniğin bazı eserlerde de kullanılmadığı belirtilmiştir. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* ve Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu* eserleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Oyunlarda anlatıcının seyircilerle olduğu gibi diğer oyun kişileri ile de rolün haricinde iletişime girdiği görülür. Daha role girmeyen oyuncu ile anlatıcının konuşmaları burada önem taşır. Sanatçıların bu tercihinde geleneksel Türk tiyatrosunun etkisinin olduğu da belirtilmeden geçilmemelidir. Bazı eserlerde hem epik tiyatro hem de geleneksel tiyatro etkisi ile anlatıcıların oyun kişileri ile rol dışı konuşmalarına kurgu gereği yer verilir. Haldun Taner'in *Zilli Zariife* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ile Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* isimli oyunları bu hususta öne çıkan eserlerdir. Örneğin geleneksel tiyatro özelliklerinin de çokça yer aldığı *Düğün ya da Davul* eserinde, anlatıcı konumundaki Meydancı'nın Ese, Gabış ve Kumru ile diyaloglara girdiği gözlemlenir.

Haldun Taner'in yazmış olduğu *Zilli Zariife* oyununda yine aynı kurgu özelliği görülür. Anlatıcı rolündeki oyuncunun, başka bir oyun kişisi olan Gülriz ile bir diyalogun içine girdiği gözlemlenir.

Anlatıcı ile oyun kişileri arasında dikkat çeken başka bir kullanım daha vardır. Anlatıcının, oyun kişilerinin bazı özelliklerini o daha sahneye çıkmadan önce seyircilere aktarması bu doğrultuda oluşturulmuş bir kurgu özelliğidir. Bu şekilde seyirci ve okuyucu, daha rolünü canlandırmaya başlamadan oyuncunun hangi tipe bürüneceği ile ilgili fikir sahibi olur. Bu kullanıma Türk epik oyunlarında fazla yer verilmediği dikkat çeker. *Ayışığında Şamata* bu yönden farklılık gösteren bir eserdir. Çünkü eserde anlatıcının, seyircilere ve okuyuculara sırası gelen oyun kişilerinin tanıtımını yaptığı görülür.

ANLATAN Şimdi de Beyhan'ın yaş günü partisindikileri tanıtalım. Beyhan Çalışkur. Güzel olduğu kadar da zeki bir kız. Çalışkur'ın tek evladı olduğu için çok şımarık büyütüldü. Bir günü bir gününe uymaz. Bazen Carvain den giyinen çok zarif ve monden bir kız olur. (Beyhan'ın bu kişiliğini yansıtan bir reveransı) Bazen de ayağına bir blucin, sırtına bir pulover geçirip Jane Fonda'dan daha militan olur. (Beyhan "Merhaba Reis" diye apaşça selam verir.) Şu pastanın çevresinde aç kurt gibi dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdı zengin olmuş ünlü kadın doktoru Epkem. Sosyete de pek sevilir. Şekerlemeyi Markiz'den, çiçeği Sabuncakis'ten yaptırmak neyse, kürtaşı Epkem'den yaptırmak da öyle. (Epkem selam verir.) Dr. Epkem de fıkranın bini bir para. Zemine zamana uydurur anlatır. Bir başka merakı da divan edebiyatı. Operasyon yaparken bile divan mısraları döktürür. Sözün gelişine göre işte yine bir tane yapıyor.

EPKEM. Ne demiş Sebati. "Tok olan cümle cihanı tok sanır. Aç olan alemde ekmek yok sanır." Ben dalıyorum hanımlar beyler (Pastaya saldırır) (Ayışığında

Şamata, s. 23- 24)

Anlatıcıların oyuna katkı yaptığı bir diğer husus ise anlatım yönünden katkı sağlamadır. Anlatıcılar sayesinde yazarlar, ekonomik ve esnek anlatıma kavuşmuşlardır. Örneğin oyunla uzun uzadıya canlandırılacak bir bölüm anlatıcı ile kısa bir süre içinde dile getirilebilmektedir. Bu da sanatçılara oyunlarını yazarken ve kurgularken kolaylık sağlar. Bu kolaylıktan Türk oyun yazarları da faydalanmışlardır. Özellikle Haldun Taner ve Turgut Özakman bu imkânı oyunlarında kullanılan sanatçılardır. Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde; Özakman'ın ise *Bir Şehnaz Oyun* adlı tiyatrosunda anlatıcıyı bu şekilde kullandıkları görülür.

Bu kullanım yönünden özellikle *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı eser dikkat çeker. Çünkü bu oyun, anlatıcının bahsedilen özelliğine en çok yer verilen eserdir. Oyun bir kişinin tüm yaşamını ele aldığından dolayı, bu kullanıma çokça ihtiyaç duyulur. Yaşam belgeseli tadındaki eserde Taner'in, bazı zaman dilimlerini ve kimi olayları anlatıcıya anlattırarak geçtiği fark edilir. Bu şekilde sanatçı, ekonomik bir anlatımı oluşturarak gereksiz ayrıntıları sahnede canlandırma zorunluluğundan kurtulmuştur.

ANLATAN:

Şu an

Bize gelelim Vicdani'ye

Sonunda emekliliğini

İstedi şirketten

Dört ev değiştirdi Unkapanı'ndan Akbıyık'a

Akbıyık'tan Ümraniye'ye

Sonra TRT vericisi orda diye

Apar topar Nuh Kuyusu'na

Göç etti

İzini kaybetmek için güya polisten

Polis belki hiçbir zaman

Peşinde değildi

Belki de şimdi artık

Bırakmıştı peşini Ama işin kötüsü

O artık şimdi kendi kendinin Peşindeydi

Kendi kendinin peşinde. (*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*,

s. 97)

Bahsedilen bu özelliklerin yanında anlatıcıların bazı oyunlarda başka rolleri de canlandırdıkları görülür. Oyunun akışı yönünden çok önemli konumda olan anlatıcı rolündeki oyuncunun, kimi oyunlarda bu rolünün yanında başka oyun kişilerine de dönüştüğü gözlemlenir. Birden fazla role girme başlıklı bölümde detaylı incelenecek bu durum ile anlatıcı rolündeki oyuncuya, oyun esnasında fazla iş düştüğü görülür. Oyuncu, anlatıcı rolü ile epizotları birbirine bağlayıp oyunu yönlendirirken oyun kişilerinden bazılarının rolü ile de oyuna katkı sunar.

4.4.6. Birden Fazla Role Girme

Batılı dramatik tiyatrodaki her bir rol, bir oyuncu tarafından üstlenir. Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışında ise bu hususta farklı bir tercihin olduğu görülür. Epik oyunlarda bir oyuncu rol dağılımında birden fazla rolde yer alabilir (Baran, 2021, s. 508). Tabii ki buradaki amaç oyuncu konusunda kısıntıya gitmek değildir. Brecht'in böyle bir tercihte bulunmasındaki temel nokta, onun epik tiyatro yöntemi mantığıdır. Bu tiyatro anlayışına göre bazı yöntem ve tekniklerle seyirciye oyun olduğu hissettirilmelidir. Seyircinin oyunun akışına kendisini kaptırmaması esası vardır.

Bu noktada epik tiyatronun biçim özelliklerinin temeli olan yabancılaştırma önem arz eder. Çünkü bir oyuncunun, oyun içinde birden fazla rolde bulunması da yabancılaştırma amacıyla oluşturulmuş bir tekniktir. Burada seyircinin oyun kişileri ile olan özdeşleşmesini kırma amacı vardır. Dramatik tiyatrodaki role girmiş oyuncu ile seyirci arasında bir duygusal etkileşim söz konusu iken epik tiyatrodaki ise bu durum istenmez. Hatta bu etkileşimin olmaması için bir oyuncuya bazen fazla rol verilerek sahnede gösterilenin oyun olduğu hissettirilir. Seyirciye aslında oyun kişinin rolü gereği bazı kişileri canlandırdığı mesajı verilir.

Her ne kadar Brecht, yabancılaştırma sağlama adına bir oyuncunun birden fazla role girmesini istese de bunun da fazla abartılmaması görüşündedir. Bu hususta abartıya kaçılmaması gerektiği fikrindedir. Çünkü bunun, oluşturduğu tiyatro yöntemine zarar verebileceğini düşünüp özellikle seyircinin oyuna bakış açısını zedeleyici bir etmen olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurur.

Bu teknik sayesinde daha az sayıda oyuncu ile oyunlar sahneye konabilir. Bu da oyun kişisi sayısı yönünden tasarruflu bir yaklaşımın olduğunu gösterir. Şu da eklenmelidir ki bu sadece oyun yazarının tercihi olan bir durumdur. Oyun kadrosunun dar veya kalabalık olmasını sanatçının kendi sanat anlayışı belirler.

Aralarında birçok benzer özellik bulunan epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosu arasında bu yönden de benzerliğin olduğu açıktır. Çünkü epik tiyatrodaki benimsenen bu tekniğin geleneksel tiyatrodaki yüzyıllar boyunca kullanıldığı bilinir. Geleneksel oyunlarda bir oyuncunun başka tiplere girip farklı bir tipi canlandırması çokça görülür (Nutku, 1971, s. 73). Anlaşıyor ki, bu iki tiyatro anlayışı da bahsedilen oyun tekniğini kullanmıştır.

Ayrıca bu tekniğin iki tiyatrodaki aynı amaçlarla kullanılmadığı dikkat çeker. Epik tiyatrodaki seyircinin bu teknikle yabancılaştırılarak anlatılanların ve gösterilenlerin üzerine düşünmesini sağlama yaklaşımı vardır. Eğlencenin amaç olduğu geleneksel tiyatrodaki ise böyle bir amacın olmadığı görülür.

Türk tiyatrosunda epik oyun yöntemi ile yazılan oyunların metinlerine bakıldığında bu tekniğin sanatçılarca kullanıldığı fark edilir. Bazı eserlerde çokça kullanılan bu tekniğin, bazı eserlerde ise ya çok az kullanıldığı ya da hiç tercih edilmediği dikkat çeker. Bu tercih bütünüyle sanatçıların bu tekniği kullanma tasarrufuyla ilgilidir.

Sanatçılar hem epik tiyatro hem de geleneksel tiyatro etkisiyle, oyunlarında bir oyuncuya birden fazla rol verme tekniğini tercih etmişlerdir. Ancak bu kullanım her oyunda görülmez. Oyuncunun rolleri ile ilgili bu tercihe bazı eserlerde rastlanır. *Nafile Dünya*, *Zilli Zarife*, *Düğün ya da Davul*, *Ayak Bacak Fabrikası*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun* ve *Sarıpınar 1914* bu tekniğin kullanıldığı eserlerdir.

Oyunlar incelendiğinde sanatçıların bu hususta aşırıya kaçmadıkları dikkati çeker. Oyun yazarlarının genellikle Brecht'in anlayışına uygun olarak makul bir kullanımı tercih ettikleri fark edilir.

Birden fazla role girmenin oyunlarda yabancılaştırma oluşturduğu bir gerçektir. Bu teknik, seyircinin, oyunun büyümesine kapılmasına engelleyen bir faktördür. Ancak oyunlar incelendiğinde kullanım amacının sadece bu olmadığı dikkati çeker. Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda bu hususta iki kullanım amacının olduğu ön plana çıkar.

Bu kullanımlardan ilki komedi ve güldürü oluşturmak içindir. Bu amacın öne çıktığı oyunlarda özellikle geleneksel tiyatronun etkisinin fazla olduğu görülür. Bu

hususta öne çıkan oyun *Düğün ya da Davul*'dur. Haşmet Zeybek, eserinde geleneksel tiyatronun bu husustaki özelliğini oyununa taşıdığı fark edilir. Bu da seyircinin eğlenceli vakit geçirmesini sağlayan bir husustur. Özellikle erkek oyuncuların, kadın oyun kişilerine bürünmeleri ve onların hallerini yansıtmaya çalışırken ki halleri, güldürüyü ortaya çıkaran noktalardandır.

OYUN OYUNU

ESE: Haydi çömezler, bana iki limon, iki de turunç getirin

KÖSE: Baş üstüne

GABIŞ: Başın gele döş üstüne

TÜRKÜ

Kız göğsünün turunçları

Pembe pembedir uçları

Kırdınıyor koçları

Ak gerdanın yaylasında

ESE: Al şunları kart avrat ol (Turunçları Gabiş'a verir) Hemi de haşarı, sözüm meclisten dışarı İbiş, sen de delişmen bir kız ol. Koy şu limonları Uçlarını da getir ki zevkli olsun

TÜRKÜ

Suya gider, kayıl olmaz anası

Turunç olmuş döşündeki memesi

Beş yüz altın değer zülfün tanesi

Göç giderken bir sunaya rastladım

GABIŞ: (Giyinip turunçları göğsüne koyar) Amma da oldum ha! (*Düğün ya da Davul*, s. 11)

Düğün ya da Davul, Türk epik oyunları içinde birden fazla rolün en çok tercih edildiği oyundur. Oyunda Köse, Gabiş, Yumru, Ese, İbiş, Melek, Sumru, Kınalı ve anlatıcı rolündeki Meydancı çeşitli oyun kişilerine bürünürler. Genellikle Meydancı'nın ara oyundaki sözlerinden sonra epizotlara geçildiğinde bu oyun kişilerinin başka oyun kişilerini taklit etmeye başladıkları görülür.

İkinci kullanım ise insanların bazı fikir ve davranışlarının ardında bir düzen ve zihniyetin olduğunu öne çıkartma amaçlıdır. Bu kullanımda epik tiyatronun ağır bastığı görülür. Bu kullanımla tip niteliğindeki oyun kişilerinin düşünce ve davranışlarının temeline yönelik bazı hissettirmeler ortaya konulur. Birden fazla role girmenin bu kullanımının tercih edildiği iki eser vardır. Bunlar Oktay Arayıcı'nın

Nafile Dünya ile Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyunlarıdır.

Nafile Dünya oyununda bu hususta dikkat çeken bir polis memuru olduğu görülür. Bu polis memurunun eserde Ali, Cemali ve Abdülcemali gibi farklı isimlerle yer aldığı görülür. Eserde bu kişilerin aynı oyuncu tarafından oynanacağı belirtilir.

Burada oyunla ilgili bazı hususlar belirtmelidir. Oyunda Ramazan adlı bir komiser vardır. Bu komiser, çoğu kez sürülme gibi sebeplerden ötürü zorunla tayine gönderilir. Eserde Komiser Ramazan'ın gittiği üç karakoldan bahsedilir. Bu karakollarda da hep aynı zihniyet ve ahlak yapısına sahip bir polis memurunun olduğu dikkat çeker. Bu kişi Ali, Cemali ve Abdülcemali isimleriyle oyunda yer alır. Bu yüzden giriş bölümünde bu oyun kişinin ismi şu şekilde verilmiştir: Ali-Cemali-Abdül Cemali.

ALİ-CEMALİ-ABDÜLCEMALİ Böylece görevini ifa etti polis memuru Ali;

Bendeniz Ali Cemali Abdülcemali

Malumunuz

Birazdan olacağım. Cemali;

Hem Ramazan Beylé etmek için teşriki mesai

Hem göstermek için Cihangir'deki hali

Bakalım ne yapacak orda (*Nafile Dünya*, s. 30)

Aynı kişinin oynaması gerektiğinin belirtildiği bu birbirinin benzeri üç polis memuru rolüne, eserde özellikle yer verildiği açıktır. Onların düzene uyan, etliye sütlüye karışmayan ve mesleği ile örtüşmeyen işler içine giren bir yapıda oldukları özellikle öne çıkarılır. Oktay Arayıcı, özellikle böyle bir kurguya yer vermiştir. O, bu şekilde adeta düzenin ve art niyetli zihniyetlerin her yerde yansımalarının olduğuna işaret eder. Böylece sanatçı, düzene uyan ve menfaatini her şeyin üstünde tutan insanlara vurgu yapar.

Diğer kullanılan eser ise *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Eserde derebeylerin, polislerin, yargıçların ve politikacıların aynı kişiler tarafından oynanması yaklaşımı vardır. Şöyle ki oyunun başında üç derebeyi ile karşılaşılır. Daha sonra bu üç kişiyi oynayan oyuncuların polisleri, yargıçları sona doğru da politikacıları canlandıracağı belirtilir. Dolayısıyla derebeyi rolündeki oyuncuların oyun boyunca dört farklı tipe dönüştükleri görülür.

(Ti borusu. Derebeyleri ile aynı kişiler olan üç yargıç girer, ellerindeki

tabureleri Delikanlı'nın çevresine koyup otururlar.)

2. VATANDAŞ Bunlar kim?

1. VATANDAŞ Yargıçlar...

2. VATANDAŞ Derebeylerine ne kadar benziyorlar... (Ayak Bacak Fabrikası, s. 38)

Sermet Çağan'ın birbirlerine benzeyen kişilerle meslek grupları olan derebeylerini, polisleri, yargıçları ve politikacıları sahneye taşıması bilinçli bir tavrın sonucudur. Sanatçının tercih ettiği meslek grupları, ülkenin yönetiminde söz sahibi konumdadırlar. Onların her birinin aynı üç kişiyle canlandırılması, sanatçının bir mesaj iletme gayretinde olduğunu gösterir. Çağan'ın burada düzene vurgu yapmak istediği açıktır. Düzenin oluşturucuları ve yürütücüleri açılardan okuyuculara ve seyircilere bazı sezdirmelerde bulunulduğu açık bir şekilde hissedilir.

Birden fazla role girme hususunda hangi oyun kişilerinin daha çok tercih edildiği de önem arz eden bir noktadır. Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde bu konuda en çok tercih edilen oyun kişinin anlatıcılar olduğu görülür. Oyunlarda anlatıcılar, bazen bir sonraki epizotta neler olacağını ifade ettikten sonra epizottaki bir oyun kişinin rolüne çıkarlar. Bunun örneklerine birden çok role girmenin tercih edildiği birçok oyunda rastlanır. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Zilli Zarife* ve Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* ve *Fehim Paşa Konağı* bu eserlere örnektir.

Ali Ayşe'yi Seviyo adlı oyunda birden fazla role girmenin sadece anlatıcı üzerinden gerçekleştirildiği görülür. Eserde anlatıcı rolündeki oyuncunun, başka oyun kişilerini de canlandırması söz konusudur. Örneğin anlatıcı konumundaki Oyuncu'nun bazı epizotlarda Kahveci Arslan ve Muhterem Efendi'yi de canlandığı görülür. Bu husus parantez içi belirtmelerle oyun metninde açık bir şekilde yer alır.

Oyuncu, bu arada keçi sakalını takmış, bol yeşilli takkesiyle uygun giysilerini kuşanıp, pek tirit bir Muhterem Efendi olmuştur. Birden döner seyircilere, önemle vurgular.

OYUNCU:

Haaa, hemen söyleyelim açık ve seçik, kimse karıştırmasın,

taşlamamız gerçek Müslümana değil.

Herkesin inancına saygılıyız biz.

Ama hem dinden imandan yana görünüp,

hem de üçkağıtçılık edenlerle işimiz. (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 48)

Turgut Özakman'ın oyunlarından biri olan *Sarıpınar 1914*'te de anlatıcı rolündeki oyuncunun, başka rollere girdiği dikkat çeker. Eserde anlatıcı, Tahrirat Kâtibi ve Muhtar rollerine de çıkar. Görüldüğü gibi anlatıcı rolündeki oyuncu, oyunda hem epizotları birbirine bağlar hem de başka oyun kişilerini canlandırır.

ANLATICI Yukarı mahallede Kaymakamın çift atlı resmi arabası görünür görünmez halk, bu ilgiye, alışık olmadığı için, korkudan çil yavrusu gib dağıldı. Niyazi Efendi, mahalle halkını zorlukla toplayabildi. Devletin ve hükümetin en küçük temsilcisi olan mahalle muhtarı, ilk adımda okka altına gitmemek için ortadan kaybolmuştu. Oyun duracak değil ya. Muhtar rolüne ben çıkacağım.(Sarıpınar 1914, s. 26)

Eserlerde bu tekniğin ne şekilde yer aldığına bakıldığında ise onların genellikle parantez içi belirtmelerle metinlerde yer aldığı görülür. Bunun da oyunun sahneye koyucularına yol gösterme amaçlı olduğu rahatlıkla düşünülebilir.

4.4.7. Kostüm ve Aksesuar Kullanımı

Batı'nın klasik tiyatro anlayışında oyunlar yaşamın bir kesitini canlandırırlar. Hayatın içinden olay ve durumlar gerçek yaşamdaki halleri ile temsillerde ele alınırlar. Oyun kişileri özelinde de aynı durum söz konusudur. Kişiler, gerçek yaşama uygun vaziyetleri ile oyunlarda yer alırlar. Oyuncuların, oyun kişilerinin fiziksel ve ruhsal hallerine büründükleri görülür. Hem fiziksel görünüm hem de psikolojik durum, oyuncunun rolünü canlandıracağına dikkat ettiği noktalar. Dramatik tiyatrodaki oyuncu, hangi role giriyorsa o rolün tüm özelliklerini yansıtmaya çalışır. Özellikle oyun kişinin kılık kıyafet tercihi ve fiziksel görünümü önem arz eden hususlardır.

Oyuncu, temsil ettiği rolün fiziksel görünümüne girmeye çalışır. Bunun sağlanması için öncelikle oyun kişinin giyiniş tarzına uygun kostüm tercihi yapılır. Ardından da role uygun bir görünüme girilir. Bunların yanı sıra o role ait bir aksesuar kullanımı da varsa ona da sahnede yer verir. Ayrıca oyuncu, rolüne gireceği oyun kişinin ruhsal durumunu da analiz eder. Fiziksel görünümünü ve kılık kıyafet seçimini ayarlarken bu faktörü de göz önünde bulundurur. Tüm bunlar oyuncunun rolüne girdiği oyun kişisini gerçekçi bir şekilde canlandırabilme kaygısındanır.

Brecht ise oyuncunun rolünü gerçek yaşamdakine uygun yansıtmaya karşı

çıkar. Bunun seyirci ile oyun kişisi arasında duygusal bir yakınlığın oluşturabileceğini düşünür. Böylece özdeşleşmenin ortaya çıkabileceği kanaatindedir. O, tiyatrodaki özdeşleşmeye karşı olduğu için dramatik tiyatronun bu yaklaşımını doğru bulmaz. Bu yüzden o, tiyatrosunu oluştururken bu noktaya da özel önem vermiştir.

Epik tiyatrodaki dramatik tiyatrodaki olduğu gibi oyuncunun tamamen rolünü yansıtmaması gibi bir düşünce yoktur. Bu durum kostüm ve aksesuar tercihlerine de yansır. Brecht tiyatrosunda oyun kişisine bütünüyle bürünme anlayışı olmadığından dolayı oyuncu, rolün fiziksel özelliklerinin tümünü yansıtmak durumunda değildir. Bu tiyatro anlayışında oyuncu, sadece canlandığı oyun kişisinin belli başlı özelliklerine bürünür. Bundan dolayı kostüm seçiminde oyun kişisinin sosyal statüsünü ve karakterini ifade edecek tarzda fonksiyonel olmasına ve belli bir gruba ve kişiye dair belirleyici özellikleri taşımasına dikkat edilir (Şener, 2006, s. 294). Bu da gösteriyor ki epik tiyatrodaki kostüm hususunda detaycı bir yaklaşım yoktur. Oyuncu için asıl önemli olan şey giydiği kostüm değil seyirciye girdiği rolü hissettirebilmektir. Bunun için de rolüne girdiği tipin temel bazı özelliklerini yansıtacak en az sayıdaki kostüm ve aksesuar kullanımının tercih edildiği görülür. Örneğin epik tiyatrodaki bir doktor tipi canlandırılırken bir beyaz önlük ve bir stetoskopun kullanılması yeterlidir. Oyuncu, doktor tipini ortaya koyarken başka herhangi bir unsura ihtiyaç duymaz. Ne makyaja ne de başka bir aksesuara gereksinim duyulur. Bu da gösteriyor ki epik tiyatrodaki kostüm ve aksesuar noktasında yoğun bir kullanım söz konusu değildir.

Böyle bir tercihi Brecht bilinçli olarak yapar. Onun buradaki en büyük amacı özdeşleşmenin önüne geçmektir. Oyuncu ile seyircinin arasında oluşabilecek herhangi bir duygusal bağın oluşumu bu şekilde önlenir. Epik tiyatrodaki kostüm ve aksesuarın, seyircinin oyuna yabancılaştırılması için kullanıldığı hemen fark edilir. Oyun kişilerinde en az sayıda kullanılan bu unsurlar ile seyircinin oyun kişisine dalgın gitmesi önlenir. Bu şekilde izleyici sürekli uyarılmış olur. Sahnede gerçekleştirilen bir oyun olduğu gerçeği her oyun kişisince seyirciye hissettirilir. Böylece izleyicinin dikkatini oyun kişisine değil de oyunun özüne vermesi sağlanır.

Epik tiyatronun sahne kostümü ile ilgili bir diğer özelliği de sahne kıyafetlerinin oyun esnasında değiştirilebilmesidir. Oyuncular rollerinin gereği giyecek oldukları kostümleri, seyircinin gözü önünde değiştirirler. Dramatik tiyatrodaki gibi kulise geçip hazırlanma gibi bir durum söz konusu değildir. Bu da

göstermecî tiyatro anlayışının bir etkisi olarak değerlendirilmelidir.

Brecht'in oyuncunun kostümünü sahnede değiştirmesi ile amacının yine seyircinin yabancılaştırılması olduğu rahatlıkla anlaşılır. Bu şekilde seyirci ile oyun kişisi arasında özdeşim kurulmasının önüne geçilir. Bununla birlikte izleyiciye sahnede gerçekleştirilenin bir oyun olduğu bu şekilde hatırlatılmış olur. Ancak kostümün sahnede oyun esnasında değiştirilmesiyle ilgili şu eklemenin de yapılması gerekir ki, Brecht bu hususta bir konuda dikkatli olunmasını düşünür. O da kılık değiştirmenin belirli bir ölçüyü aşmaması gerektiğidir (Brecht, 2011, s. 11).

Sahnede kostüm değişikliği hususu incelendiğinde bunu kolaylaştıran özelliğin, epik tiyatronun aksesuar ve kostüm konusundaki ayrıntıcı olmayan yapısı olduğu ifade edilebilir. Bu unsurların ekonomik kullanımı ile hem tipler arasındaki rol geçişi kolaylaştırılır hem de seyircinin oyunla özdeşleştirilmesinin önüne geçilir. Bu da Brecht'in tiyatrosunda kullandığı tekniklere birden fazla işlev yüklediğine örnektir.

Brecht tiyatrosundaki kostüm ve aksesuar kullanımının bir benzerine Türk Epik oyunlarında rastlanılır. Sanatçıların tıpkı Alman sanatçı gibi kostüm ve aksesuarları çeşitli işlevlere yarayacak şekilde kullandıkları görülür. Bu husus daha çok sahneleme ile ilgili olsa da birkaç eserde bu kullanımlarla ilgili yazarların bilgi verici ifadeler kullandıkları dikkat çeker. Bu oyunlara örnek olarak *Zilli Zarife*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Fehim Paşa Konağı* sayılabilir.

ANLATICI: (Ayvaz başlığını çıkarıp, öne gelir) Zavallı Rasim Baba, sanıyordu ki Fehim Paşa, soytarı oğlunu eski kabadayılığı hatırına konağa alır da adam eder; tersine gitti işler, Fehim Paşa Yusuf'un soytarılığı uğruna onu adam yerine koydu da sofrasına çağırdı. (Fehim Paşa Konağı, s. 97)

Sanatçıların kostüm ve aksesuar kullanımı konusundaki bu tercihlerinde tek etkinin epik tiyatro olmadığının altını çizmek gerekir. Çünkü epik tiyatrodaki olduğu gibi geleneksel tiyatrodaki da oyuncunun canlandırdığı kişiyi, tipi tam olarak yansıtmaya gibi bir durum söz konusu değildir. Buradan hareketle oyun yazarlarının eserlerinde böyle bir tercihte bulunmalarının arkasında hem epik tiyatronun hem de geleneksel tiyatronun olduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Hem epik tiyatronun hem de Türk oyun yazarlarının kostüm ve aksesuar hususunda minimalist bir kullanıma yönelmelerinin bir sebebi vardır. O da yabancılaştırmadır. Seyirci ile oyuncu arasındaki bağın kesilmesi amacıyla böyle bir

kullanım vardır.

Sahne kıyafetleri ile ilgili oyunlarda dikkat çeken bir başka husus ise kostümlerin oyun oynandığı anda sahnede değiştirilmesidir. Brecht tiyatrosunun bu özelliğinin Türk yazarlar tarafından da eserlerde kullanıldığı görülür. Burada yine geleneksel tiyatro etkisine de atıf yapılmalıdır. Çünkü geleneksel tiyatro türleri olan ortaoyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunlarında da oyuncuların rol değişiklikleri sırasında veya sahneler arasında kostüm ve aksesuar değişimi yaptıkları bilinir. Buna benzer uygulamalara Türk epik oyunlarında da rastlanır. Örneğin *Zilli Zarife* adlı eserde anlatıcı rolündeki Turgut adlı oyun kişisi, birkaç kıyafet değişikliği ile Doktor Mennan rolüne bürünür.

Turgut: Benim bu oyundaki rolüm de ruh hekimi doktor Mennan (Teknisyen beyaz bir doktor önlüğü getirmiştir. Doktor önlüğü giyer.) Şu önlüğü giyelim gözlükleri gözümüze geçirelim. (Gözlüğü de takar.) Her sinir doktoru gibi tikimizi de takalım. Ha şöyle. (Birden ciddileşmiştir.) Ben Freud'un şakirdi maarifetiyim. Toprağı bol olsun Freud hocamız kadın kalbini iyi tanırdı. Ne var eki biraz aşağıda sanırdı. Viyana'dan dönünce bir ara emraz-ı zühreviye stajı yaptım. Zarife o tarihte Madam Atina'nın evinde çalışıyordu. Ahbaplığımız oradan başlar. Ben insanların ve toplumun bütün girdisini çıktısını bu meslekte öğrendim. 147 olduktan sonra fakülteye de dönmedim. Hasta da bakmıyorum artık. Para kazanmayı, apartman dikmeyi meslektaşlara bıraktım. Kendimi bir takım incelemelere verdim. Ömrüm boyunca edindiğim tecrübe dağarcığı ile bazı gerçeklere varmaya çalışıyorum. Sinir doktoru günümüzde günah çıkaran papazın yerini almış bulunuyor. Herkes gelir ruhunun en mahrem yanlarını ona boşaltır gider. Rahat eder. İnsanların ruhu cife, nifak, işkil, kin ve haset dolu. Adeta çöp tenekesine benziyor. Ben bazen kendi içime girerken bile lağımçı çizmeleri giyerim. Evet size bugün toplumdaki çatlaklardan bahsetmek istiyorum. Bak yine gülüyorlar. Elimize tokmak aldık. Doktor kılığına girdik. En ciddi ilmi laflar ediyoruz yine gülüyorlar. Bu kadar laçka millet yeryüzünde görülmemiştir. Dinleyelim efendim. (Kulise) Ben bunlarla baş edemeyeceğim. Koro gelsin de meseleyi anlatsın. (Zilli Zarife, s. 5)

Aksesuarlar ile ilgili şu özellik de dikkat çekicidir. Onların oyunlarda türlü kullanımlara müsaade edici yapıları vardır. Farklı sahnelerde başka şekillerde kullanıma uygundurlar. Epik tiyatrodaki başvurulan bu özelliğin, geleneksel Türk tiyatrosunda da fazlaca kullanıldığı görülür. Örneğin meddahlık geleneğinde Meddah'ın sahne yaparken bazı aksesuar ve basit eşyaları oyunlarda farklı benzetim ve amaçlarla kullandığı görülür. Bu geleneksel tiyatro türlerindeki kullanımın, epik oyunlarda da kullanılması dikkati çeken bir durumdur.

Kostüm ve aksesuarın oyunlarda kullanılmasına imkân tanıyıcı bazı özelliklere de sahip olması gerekir. Bunlardan en önemlisi de pratik şekilde giyinilip çıkarılabilir olmasıdır. Sonuçta sahnede akan bir oyun vardır. Bu oyun sırasında da kostüm ve aksesuar değişiminin hızlı bir şekilde yapılması gerekir. Bu açıdan kullanılan kostüm ve aksesuar, oyuncuya zorluk çıkarmayacak özelliklerde olmalıdır. Bu husus daha çok sahneleme ile ilgili olduğu ve oyun metinlerinde fazla yer almadığı için açıklama noktasında bu kadarla yetinilmelidir.

ZAPTİYE N.: Güzel hanımlar, zarif beyler! (Gözlüğünü ve sakalını çıkarıp Anlatıcı olur) Siz sağ, ben, selamet, aldım öcümü nihayet. Başlasın final! (Bir Şehnaz Oyun, s. 278)

Metin odaklı irdelendiğinde oyun yazarlarının kostüm ve aksesuar konusunda, oyundaki kişilerin özelliklerini belirtmeyi fazla tercih etmedikleri görülür. Nadir şekilde bu konuda ayrıntıya girdikleri fark edilir. Bunların da genellikle birden fazla rol üstlenen oyuncunun, rol geçişini okuyuculara hissettirmek için belirtildiği dikkat çeker. Eserlerde kostüm ve aksesuarlarla ilgili fazla bilgi verilmemesinin sebebi ise sanatçıların oyunu sahneye koyanlara sınırlayıcı bir etki oluşturmama düşünceleridir.

4.5. Mekân

Benzetmeci yönteme dayalı dramatik tiyatrodaki çok fazla mekân olmadığı görülür. Çünkü bu tiyatronun yapısı, birden çok mekâna yer verilmesine uygun değildir. Epik tiyatrodaki ise durum farklıdır. Onun epizodik yapıyla oluşması, mekân konusunda sınırlayıcı etkiyi ortadan kaldırır. Her kısa parçada farklı mekân kullanımları görülebilir. Çünkü epik tiyatrodaki her epizot, farklı bir olay ve durumu ortaya koyar. Dolayısıyla bunların birbirinden farklı yerlerde geçmesi doğaldır. Bu da Brecht tiyatrosunda fazla sayıda mekân kullanımını mümkün kılar. Bunun sonucu olarak da epik tiyatrodaki pek çok mekânın kullanıldığı görülür.

Epik tiyatro ile dramatik tiyatro arasındaki başka bir farklılık da mekânların sahnede gösterim tarzıyla ilgilidir. Benzetmeci yönteme dayalı dramatik tiyatrodaki mekânların birebir yansıtılması söz konusudur. Epik tiyatrodaki ise mekânların yansıtılmasındaki anlayış daha farklıdır. Brecht tiyatrosunda mekânların her yönüyle yansıtılması söz konusu değildir. Dekorlar, mekânı sezdirecek şekilde ve az sayıda parçanın kullanımı ile oluşturulur. Seyircilerin, bunlardan hareketle mekânı algılaması beklenir.

Epik tiyatrodaki dekorun sade bir şekilde tercih edilmesinin bazı sebepleri vardır. Örneğin sade bir dekorun, oyunda pek çok mekân olmasından dolayı dekor değişikliğini kolaylaştırıcı bir etkisi vardır. Ayrıca bu şekilde epik tiyatronun en önemli teknik özelliklerinden biri olan yabancılaştırma da sağlanmış olur. Böylece seyircinin dekordan etkilenip oyuna dalıp gitmesi engellenir. Bu amaçla gerçekleştirilen diğer bir uygulama da dekorun oyun esnasında değişimidir.

Dekor kullanımının yanında epik tiyatrodaki başka araçların da kullanımına önem verilir. Bunların en önemlilerinden biri projeksiyon kullanımıdır. Bu teknolojik araca, oyunlarda çeşitli amaçlarla yer verilir. Ancak projeksiyon kullanımında bir noktaya dikkat edilir. Seyircinin, projeksiyonun kaynağını görebiliyor olması önem arz eder. Işık kullanımında da aynı durum söz konusudur. Brecht tiyatrosunda ışıklar, oyun içinde değişik amaçlarla kullanılırken ışık kaynağı ise seyircinin gözü önündedir. Hem projeksiyon hem de ışık kaynağı konusundaki bu tercihin sebebi ise seyircinin oyunun ambiyansından etkilenmemesini sağlamak içindir.

Tüm bunlar epik tiyatrodaki sahne kullanımı ile ilgili şu özelliğini öne çıkarır. Brecht tiyatrosunda her şeyin sahnede açık şekilde görülmesine önem verilir. Oyunla

ilgili tüm unsurlar sahnede bulunur. Bu durum yine seyircinin oyunun büyümesine kapılmaması içindir.

Oyun metinlerinden hareket ederek şu hususları da ifade etmek fayda sağlayacaktır. Epik tiyatrodaki mekân sayısı ve onların yansıtılması hususundaki tavrın bir benzeri geleneksel tiyatrodaki da görülür. Bunun sebebi ise iki tiyatronun da biçim olarak Doğu tiyatrosu kökenli olmasıdır.

Oyunlarda, mekânlarla kişilerin münasebetleri incelendiğinde onların sadece yaşanılan yer olma özelliği taşıdıkları, bunun dışında başka bir nitelik taşımadıkları görülür. Çünkü epik tiyatrodaki kişilerin psikolojik yönlerine yer verilmez. Bundan dolayı da kişilerin psikolojileri ile mekânlar arasında bir ilişkilendirilmenin yapılmadığı dikkat çeker. Türk sanatçılar tıpkı Brecht gibi mekânları psikolojik yapıyı yansıtması yönüyle kullanmamışlardır.

Eserler mekânlar açısından incelendiğinde ise oyun yazarlarının genellikle çok mekân kullanma eğiliminde oldukları görülür. Ancak bazı oyunlarda aksi bir tercihin yapıldığı da dikkat çeker. Buradan hareketle rahatlıkla söylenebilir ki, mekân sayısı ile ilgili tüm tercih yazara aittir. Yazarı zorlayıcı herhangi bir faktörün söz konusu olmadığı görülür.

Anlayış ve amaçlarına değinilen mekânların, oyunlardaki kullanımlarına bakmak faydalı olacaktır. Epik tiyatro yöntemi ile yazılan oyunlardaki mekânlar iç mekânlar ve dış mekânlar olmak üzere iki ana başlık altında ele alınabilir.

4.5.1. İç Mekânlar

Bu tiyatro anlayışında toplum, olduğu gibi gösterilmek istenir. Var olan sorunların ve yaşanan düzen sıkıntılarının gerçekçi bir şekilde ortaya konması ve ifade edilmesi adına bu, oldukça önemlidir. Bu amaçla toplumsal olayların ve durumların olduğu gibi sunulmasına çalışılır. Toplumsal yaşamı kendi şekliyle gösterme çabasının bir sonucu da insanların yaşam alanlarının doğru şekilde aksettirilmeye çalışılmasıdır.

Bahsedilen bu anlayışı Türk oyun yazarlarının epik tiyatro biçimindeki eserlerinde de görmek mümkündür. Sanatçıların oyunlardaki kişileri, kendi ortamlarında göstermeyi amaçladıkları hemen fark edilir. Bu kişilerle ilgili ekonomik ve sosyal şartların da gerçekçi bir şekilde ortaya konduğu görülür. Bu açıdan yaklaşıldığında mekânların büyük önemi vardır. Çünkü yaşanılan mekânlar ve içinde

bulunulan çevreler, insanın yaşamı ile ilgili bazı ipuçları barındırır.

Özellikle iç mekânlar, oyun kişilerinin yaşam şekli ve şartları ile ilgili büyük öneme sahiptir. Çünkü bu iç mekânlar daha çok yaşanan, barınılan ve zamanın çoğunun geçirildiği yerler olması hasebiyle kişinin hangi sosyo-ekonomik koşullar içinde yaşam sürdüğüne dair bazı noktaları göz önüne çıkarır.

Oyunlarda iç mekân olarak seçilen yerlerden biri genellikle evlerdir. Bu evlerin belirtilen durumları incelendiğinde, onların oyun kişinin maddi ve sosyal yaşam içindeki konumu ile uyumlu oldukları görülür.

Oyunlarda iç mekân olarak sadece evler kullanılmamıştır. Öne çıkan diğer bir mekân da iş yerleridir. Sanatçılar, oyun kişilerinin çalıştığı yerlere de sıkça değinmişlerdir. Bu iki mekânın dışında, yoğun bir şekilde kullanılan bir yere daha oyun yazarlarının eserlerinde yer verdikleri görülür. O da eğlence yerleridir. Oyunlarda bazen zaman öldürme bazen de hoşça vakit geçirme amaçlı bu yerlerin kullanımına rastlanır.

İç mekânların oyunlarda ne şekilde yansıtılmaya çalışıldığına da değinilmelidir. Çünkü epik tiyatrodaki benzetmecî yöntemi temel alan dramatik tiyatrodaki gibi mekânın aynen yansıtılması söz konusu değildir. Bu tiyatro anlayışında mekânı birkaç dekor unsuruyla algılatma vardır. Oyunu izleyen seyirci veya oyunu okuyan okuyucu, o dekor parçalarından hareketle olayın geçtiği mekânla ilgili çıkarımlarda bulunur. Algı ve hayal gücünü kullanan okuyucu ve seyirciler, oyun kişinin hayat şartlarını iç mekân sezdirmeleri ile anlayabilir.

İç mekânların oyun kişileri üzerinde başka etkilere sahip olup olmadığı belirtilmesi gereken diğer bir husustur. Bilindiği gibi epik tiyatrodaki kişilerin psikolojik yönlerine değinilmez. Sanatçılar da buna riayet etmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla iç mekânların oyunlarda herhangi bir psikolojik yönü yoktur. Oyun içerisindeki mekânlar ile insan psikolojisi arasında bir bağlantı söz konusu değildir. Bu mekânlar sadece oyun kişinin hayat şartlarının bir yansıtıcısıdır.

Bu genel amaç ve özellikler doğrultusunda oyunlarda yer alan iç mekân kullanımının ayrıntıları şunlardır:

4.5.1.1. Evler

İnsanın sosyal konumunu ortaya koyan en önemli yaşam özelliklerinden biri

yaşadığı evdir. Bu yapılar, sadece bir yaşam alanı değildir. Bir çeşit insanın mali, sosyal ve insani şartlarının da bir göstergesidir. Sanatçılar bu gerçekliği toplumda gözlemlemiş olacaklar ki, evleri, sosyal yaşam koşullarına göre şekillendirmişlerdir.

İlk olarak fakir ve yoksul kişiler için Türk oyun yazarlarının kullandığı mekânların çok iyi şartlarda olmadığı görülür. Bu mekânların, oyun kişilerinin içinde bulunduğu olumsuz yaşam koşullarını gösteren niteliklerinin olduğu dikkat çeker. Genellikle o evler bakımsız, dağınık ve eskidirler. Oyunlarda evlerin bu özelliklere sahip olmasına genellikle değinildiği görülür ve ekonomik durumun yetersizliğinden o halde oldukları belirtilir. Belirtilen durumdaki evlere *Oyun Nasıl Oynanmalı* veya *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında rastlanır. *Oyun Nasıl Oynanmalı*'da gecekondulu tarzı ev tipi görülürken diğer eserde ise oda diye adlandırılan çok küçük bir evin olduğu dikkat çeker.

Oyun Nasıl Oynanmalı oyununda, maddi durumu pek de iyi olmayan bir aile vardır. Söz konusu aile, sınırlı imkânlarla geçimini sağlayan bir aile profiline sahiptir. Dolayısıyla evleri de bu durumlarını yansıtan bir haldedir. Aile, bir gecekonduda yaşamını sürdürür. Evleri de epeyce eskidir. Bunun yanında hayatı kolaylaştıracak temel ev eşyalarının da birçoğunun olmadığı, yine oyun metninden rahatça anlaşılır. Az miktar buz için bile komşuya gidilmesi hem durumun vahametini hem de yoksulluklarının boyutunu ortaya koyar. Evin kızı Sevil ise bu konuda bir şeyler yapma gayretindedir. Genç kız, bir film çekimi karşılığında bir miktar para kazanınca eve hemen buzdolabı alınır. Sanatçının burada evin halini ortaya koyacak bazı ifadelerle yer verdiği gözlemlenir.

SEVGİ Ev ne kadar eski kaldı.

SEVİL Hiç uymadı.

SABAHAT Bir de çamaşır makinamız olsaydı.

SEVGİ Ya elektrik süpürgesi.

SABAHAT Ya.

SEVİL Eşyalar ne kadar eski gözüktü değil mi?

SEVGİ Anne. Anne. Bir de fırınlı ocak almalı değil mi?

SEVİL Şu masaya bak, döküntü gibi. Ne kadar alaturka.

SEVGİ Çok alaturka.

SEVİL Ev buzdolabına hiç uymadı. (*Oyun Nasıl Oynanmalı*, s. 171)

Yine Vasıf Öngören'in bir eseri olan *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da benzer durum görülür. Asiye ve annesi, zor bir yaşam sürerler. Anne Zehra, vücudunu

satarak evi geçindirir. Ancak bu da onların yaşam kalitesine katkı sağlamaz. İki odadan ibaret bir evde zor şartlarda yaşarlar.

ÖN OYUN

Etini satarak yaşayan Zehra'nın evi... İç içe iki odadır burası. İç odada bir adam yataktan yeni kalkmış giyinmektedir. (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 75)

Bu ev ve zor hayat koşulları, Asiye'nin annesini bir karara yöneltir. Zehra, maddi durumu iyi olan evli bir bakkalın metresi olmayı kabul eder. Bu sayede kaldıkları evden ve hayattan kurtulmayı düşünür. Hatta bunun için adamın tek başına gelme şartını bile kabul eder.

Yoksul kişilerin aksine maddi yönden çok iyi durumda olan kişilerin de epik oyunlarda yer aldığını görülür. Onların genellikle büyük, bakımlı ve iyi özelliklere sahip olan evlerde yaşadıkları dikkat çeker. Hatta onların, o yaşam alanlarına evden ziyade konak, çiftlik köşk gibi adlandırmaların yapıldığı görülür.

Zengin Mutfağı adlı eserde yaşanan yer bir köşktür. Başar Sabuncu'nun kaleme aldığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı oyunda da bir çiftliğin mekân olarak kullanıldığı görülür. Oyun yazarları ele aldıkları oyun kişilerinin maddi ve sosyal konum açısından iyi yerde olduklarını hissettirmek amacıyla, bu türlü mekân özelliklerine yer vermişlerdir.

Zengin Mutfağı adlı eserin konusu isminden de çıkarımlanabileceği üzere köşk mutfağında geçer. Bu mutfakta özel bir aşçı ve hizmetçi vardır. Çeşitli yemekler hazırlayabilmeleri için her türlü imkân sunulur. Olmayan ihtiyaçlar da diğer çalışanlarca hemen giderilir. Sanatçı, bu kurgusuyla köşkün sahibinin çok zengin olduğunu ortaya koymaya çalışır. Ancak Öngören, bunlarla yetinmez. Köşk hakkında da bazı mekânsal özellikleri eserinde bir şekilde ortaya koyar. Güzel bir köşk olduğu, birden çok katın varlığı ve önünden genişçe korunaklı bir bahçenin bulunduğu oyunun bazı yerlerinde ya anlatıcı ile ya da oyunun içinde ifade edilecek şekilde belirtilir. Kısaca oyun yazarı, buranın zengin bir ailenin köşkü olduğunu çeşitli ifadelerle belli eder. Ancak şu ifade edilmelidir ki, oyunda mekânı ortaya koyacak yer özellikleri ile ilgili herhangi bir açıklamanın olmadığı görülür.

Başar Sabuncu'nun kaleme aldığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyununda da yine zengin bir aileye ait mekân kullanımı vardır. Eser Adana'da bir çiftlikte geçer. Ömer Ağa maddi olarak çok iyi durumdadır. Toprak

ağasıdır ve yakında da fabrika açacaktır. Yaşadığı yer de bu zenginliğine yaraşır tarzdadır. Çiftliği hem çok büyük hem de bakımlıdır. Hatta seyirci ve okuyucu, çiftliğin ne kadar büyük olduğunu epizotlardan da çıkarımlayabilir. Çünkü Sabuncu, çiftliğin her bir bölümünü çeşitli epizotların mekânı yapmıştır. Böylece seyirci ve okuyucu, Ömer Ağa ve ailesinin yaşadığı yerin özelliklerini öğrenebilmektedir.

ERKEK AĞA’NIN ERKEK DAMADI

Çiftliğin yemek odası. Gece...

Camekânlı kapıdan, salonda gürültülü bir pop müzik eşliğinde dans edenler görülür kimi zaman. Fahriye masayı düzenlerken, Ömer Ağa, Belediye Başkanı ve Savcı, ellerinde içki bardaklarıyla salondan gelirler. (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 68)

Evlerin, yaşam standardının bir göstergesi olduğuna daha önce değinilmiştir. Bunu sanatçılar özellikle eserlerine yansıtırlar. Bazı eserlerde ekonomik durumun düzelmesi ile yaşanan evlerde bir değişikliğin yaşandığı da görülür. Örneğin *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı eserde bu değişimi görmek mümkündür. Asiye’nin küçükken annesi ile yaşadığı yer, iki oda olup küçük ve bakımsızdır. O, annesi metres olarak gittikten sonra oradan ayrılır. İyi bir yaşama ulaşma hayalinin iki kez kapısından döner. Sonra randevu evine düşer. Devamında, maddiyatı düzeltince yeni bir ev kiralayarak etini satmaya devam eder. En sonunda da hayatta çıkış yolu bulamayan Asiye, lüks bir randevu evinin patroniçesi olur. Onun yaşantısı çerçevesinde mekânların değişiklik gösterdiği fark edilir.

Aynı durum *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı oyunda da görülür. Eserde gecekondulu tarzı evden apartman dairesine geçiş yaşanır. Film aktristi olma arzusundaki Sevil, bir şekilde bunu başarır ve o gecekondulu yaşamından kurtularak daha iyi yerlerde yaşama imkânı bulur.

SEKİZİNCİ OYUN

Aradan bir buçuk sene geçmiştir. Sevil ve Sabahat’ın yeni taşındıkları apartman, oldukça iyi döşeli bir salon. Kudret, Rejisör, Sevil ve Sabahat karşılıklı oturmuşlardır. Tam ortalarında özenle yerleştirilmiş bir adet ödül vardır. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 201)

Oyun yazarlarının mekân konusunda kurgusal olarak bu değişiklikleri yapmalarının sebebi, kişilerin maddi durumu ile yaşam koşulları arasında bir dengenin olduğunu, bunun ilk yansıdığı alanlardan birinin de evler olduğunu tespit

etmeleridir. Eserler bu açıdan değerlendirildiğinde Türk toplum yaşayışına uygun bu durumun, oyunlara yansıtıldığı ifade edilebilir.

Farklı tarz, birden fazla evin aynı eserde değişik kişilerce de kullanımı mevcuttur oyunlarda. Örneğin eserlerde bir aile köşkte yaşarken başka bir aile de kapıcı dairesinde yaşar. Epik biçimdeki oyunlar incelendiğinde genellikle zıtlık ilişkisi içinde bir kullanımın tercih edildiği görülür. Örneğin *Ayıışığında Şamata* ve *Rumuz Goncagül* gibi oyunlarda bu zıt özellikli ev kullanma yaklaşımının olduğu fark edilir. Sanatçıların böyle bir tercih içinde bulunmalarının altında yatan sebep ise epik tiyatrodur. Bu tiyatro anlayışının toplum kesimlerini yansıtmaya düşüncesi çerçevesinde, böyle bir kullanımının gerçekleştirildiği görülür. Bu şekilde alt gelir grupları ile üst gelir grupları arasındaki yaşam koşulları farkına dikkat çekilir. Böylece seyircinin ve okuyucunun birbiriyle eşit olmayan yaşam koşulları üzerine fikir üretebilmesinin önü açılır.

Öncelikle *Ayıışığında Şamata* eserinde bir apartmanın mekân olarak tercih edildiği görülür. Apartmanın dairelerinde maddi durumu ve sosyal konumu iyi olan kişilerin oturduğu anlaşılır. Oyunda, onların iyi bir yaşama sahip oldukları hem dekor özellikleri ile hem de diyaloglarla ortaya konulur. Ancak esere bakıldığında apartmanda, başka bir mekâna daha yer verildiği gözlemlenir. O da kapıcı dairesidir. Oyunda hem apartman dairesi hem de kapıcı dairesinin bulunması, sanatçıların iki farklı yaşam koşuluna dikkat çekme tavrına güzel bir örnektir.

Anlatan: Sizlere bu akşam Haldun Taner'in Ayıışığında Şamata adlı oyununu sunmakla gurur duyarız. Efendim Çalışkur, altı katlı lüks bir apartmandır. Şimdi onun sakinlerini tanıtacağız. (Ayıışığında Şamata, s. 16)

(Recep kaybolur. Zülfikar yürür. Laf olsun diye düdüğü ağzına götürüp iki kere öttürür. Kapıcı dairesinin aşağı doğru giden merdivenleri aydınlanır. Bu kat zemin katıdır. Ve basık penceresinden bunun yer altında olduğu görülür. Saime, kucağında çocuğu sol lokalitede ışıklanır.) (Ayıışığında Şamata, s. 16)

Oktay Arayıcı'nın kaleme aldığı *Rumuz Goncagül* eserinde de yine benzer bir kullanım vardır. Oyunda ilk olarak İnsaf ile kızı Gülsün'ün yaşadığı eve dair bazı hususlar ifade edilir. Yaşadıkları evin çok eski ve köhne olduğuna değinilir. Üstelik ana kızın bu evde kiracı oldukları da diğer vurgulanan noktalardandır. Ayrıca ev konusunda öne çıkartılan bir başka husus da ana kızın yanına erkek bir kişi almalarıdır. Bunu kiraya ortak olsun diye yapmışlardır. Oyun yazarı, bu şekilde İnsaf

ile Gülsün'ün ekonomik durumlarının ve yaşam koşullarının kötü olduğunu belirginleştirmeye çalışmıştır. Eserde bahsedilen evin aksine başka bir yere de değinilmesi onların durumunu iyice öne çıkarma amaçlıdır. Halet Rezaki'nin tek başına yaşadığı apartman dairesinin bu amaçla eserde yer aldığı düşünülebilir. Maddi yönden hiçbir sıkıntısı olmayan Rezaki, tek başına apartman dairesinde yaşar. Böylece ana kızın yaşadığı yere göre onun yaşadığı evin daha iyi olduğu gösterilmeye çalışılır. Buradan hareketle sanatçı, farklı ekonomik koşullara sahip kişilerin, yaşadıkları evler yönünden bazı farklılıklara sahip olduklarına gönderme yapar.

Eserlerde bulunduğu konuma göre de evlerin şeklinin ve niteliklerinin değişiklik gösterdiği görülür. İl merkezinden uzakta veya kırsal kesimlerde geçen oyunlarda genellikle çiftlik ve konak denilen ev tarzlarının tercih edildiği görülür. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserlerinde bu durum belirgin şekilde gözlemlenir. Şehir yaşamına ait mekânlardaki ev seçimine bakıldığında ise apartman dairesi, köşk ve villa gibi tercihlerin kullanıldığı dikkat çeker. Buna örnek olarak *Ayışığında Şamata*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* oyunları verilebilir. Bu da şunu göstermektedir ki, sanatçılar iç mekân olarak ev tercihinin yer verirken toplumsal bazı özellikleri de göz önünde bulundurmuşlardır.

Örneğin Oktay Arayıcı'nın kalem aldığı *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eseri Adana şehrinde geçer. Bu ilin kırsal bir bölgesi mekân olarak tercih edilir. Bu yüzden sanatçı, o yörenin coğrafi özelliklerini de dikkate almıştır. Yaşanılan yer olarak konakları kullanmayı tercih etmiştir. Eserde Yemloğlu konağı ve Günyanlı konağı diye iki konak vardır. Oyun genel itibarıyla bu konaklardaki insanların yaşamı üzerine kuruludur.

Sahne 9

Günyanlı Konağı...

(Zalha, Hacer öne çıkıp oyun yerine gelir, oyuna girerler)

HACER: Ne zaman doğuma geleceğim konağına?

ZALHA: Olmuyor. Bir tersliğimiz var.

HACER: Biliyorum, duydum. (Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, s. 131)

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep adlı eser de yine Adana ilinin bir ilçesinde geçer. Başar Sabuncu, zengin bir toprak ağasının yaşamını

ve ikilemlerini, bu yöreden hareketle anlatmayı tercih eder. Sanatçı, bu toprak ağasının yaşadığı yeri ise çiftlik olarak kurgulamıştır. Onun zenginliğini ve ne kadar varlıklı olduğunu ortaya koymak için böyle bir mekânı tercihi söz konusudur. Sabuncu'nun buradan hareketle bazı sosyokültürel şartları göz önünde bulundurduğu rahatlıkla söylenebilir.

Apartman, villa ve köşk gibi ev tiplerinin bulunduğu eserler, göz önünde bulundurulduğunda genellikle bunların İstanbul'da yer aldığı gözlemlenir. Bu eserler incelendiğinde İstanbul'daki yapı çeşitliliğini görmek mümkündür. Sanatçıların ev tercihlerini etkileyen en önemli faktörün ekonomik durum olduğu hemen hissedilir. Örneğin Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* eserinde bu durum açıkça görülür. Oyunda maddi yönden sıkıntı yaşamayan üst tabakadan oldukları anlaşılan oyun kişilerinin, apartman dairelerinde oturdukları gözlemlenir.

Oyun Nasıl Oynanmalı tiyatrosu ise İstanbul'daki yapı çeşitliliğini bariz bir şekilde yansıtır. Hayat koşullarına göre bu mekânların değişiklik gösterdiği fark edilir. Oyunun başında Sevil'in, yoksul bir yaşam içinde ailesi ile gecekonduda yaşadığı gözlemlenir. Daha sonra çektiği filmlerle belli bir seviyeye gelen genç kadın, annesi ile birlikte bir apartman dairesine yerleşir. Ayrıca eserde bir epizot da bir villanın bahçesinde geçer. Burada zengin insanların bir araya geldiği bir eğlencenin tertip edildiği görülür. Buradan da rahatlıkla anlaşılmaktadır ki, Öngören, mekân tercihinde hem İstanbul'un yapı özelliklerini hem de kişilerin ekonomik durumlarını birbiriyle uyumlu şekilde kullanmıştır.

İstanbul'daki öne çıkan yapılardan bir diğeri de köşklere. Oyunlardan *Zengin Mutfağı*'nda bu tarz bir mekânın tercih edildiği görülür.

AŞÇI: Burada Kerim Bey'in köşkünde aşçılık yapıyorum... Güzel köşk değil mi? Güzeldir. (Zengin Mutfağı, 237)

Oyunda olaylar zengin ama bir yandan da karanlık işler çeviren devlet yönetimi ile ilgili çeşitli emelleri olan Kerim Bey'in köşkünün mutfağında geçer. Bu mutfaktaki hadiselerden ve konuşmalardan köşkün sahibinin nasıl biri olduğu ortaya konulur.

İfade edilmesi gerekir ki, eserlerde en çok tercih edilen ve özelliklerine vurgu yapılan iç mekânlar evlerdir.

4.5.1.2. İş Yerleri

Türk epik oyunlarında iç mekân olarak en çok kullanılan ikinci mekânların iş yerleri olduğu görülür. Sanatçılar, insanların evlerinden sonra en çok vakit geçirdiği bu yerleri eserlerinde sıkça mekân edinmişlerdir. Elbette ki oyun yazarları, bu mekânları türlü amaçlarla oyunlarda kullanmışlardır. Bunlar bazen iş ortamının yansıtılması bazen gizli saklı olayların döndüğü yerin anlatılması bazen de farklı bir durumun dikkatlere sunulması amaçlarıyla tercih edilmiştir. Örneğin randevu evlerinden sıkça tercih edilmesinin amacı, oyun kişilerinin iş ortamlarının yansıtılması niyetli olmadığı görülür. Orada randevu evi ile dikkat çekilenin ve gösterilmek istenilenin farklı olduğu rahatlıkla hissedilir.

Görüldüğü gibi iç mekân özelliğine sahip işyerleri, eserlerde türlü özelliklerde kullanılır. Bunların oyunlardaki kullanılış şekilleri ve amaçları ile ilgili bazı hususlara değinilmesi fayda sağlayacaktır.

Epik tiyatro eserlerinde en çok kullanılan işyeri özellikli mekânların büro ve ofisler olduğu dikkat çeker. Burada çalışanların genellikle hali vakti yerinde olan kişiler olduğu hemen anlaşılır. Sosyal konumu ve maddi durumu üst düzeyde olan oyun kişilerinin, işlerini bu mekânlarda yürüttükleri görülür. *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı eserlerde bu türden iş yeri kullanımları vardır.

Asiye Nasıl Kurtulur adlı oyunda, iki büro kullanımının olduğu görülür. Eserde ilk büro, randevu evi patroniçesinin Asiye ve annesiyle pazarlık ettiği esnada görülür. Randevu evi sahibinin bürosunda geçer bu görüşme. Burada iş şartlarını görüşürler. İkinci kullanım ise Asiye'nin fabrikada çalıştığı zaman diliminde geçer. Asiye iş yerinde bir problem yaşar ve bunu patrona iletmek ister. Patronun odasında olanları anlatır. Bu iki kullanımdan yola çıkılarak *Asiye Nasıl Kurtulur*'da ofislerin, iş görüşmelerinin ve iş yerindeki problemlerin ele alındığı yerler olarak kullanıldığı dikkat çeker.

YEDİNCİ KONUŞMA

Çok zengin ve modern döşenmiş bir büro... Burası bir randevu evidir. Çok şık ve güzel giyinmiş, modern bir kadın olan randevu evi sahibi ile Zehra pazarlık etmektedir.(Asiye Nasıl Kurtulur, s. 111)

Vasıf Öngören'in bir diğer eseri olan *Oyun Nasıl Oynanmalı*'da da yine büro

kullanımı vardır. Film yapımcısı Kudret'in bürosu, eserde iş görüşmelerinin yapıldığı yer olarak gözlemlenir. Sevil ve annesinin film yapımcısı Kudret ile filmlerin şartları üzerine gerçekleştirdikleri görüşme bahsedilen şık döşenmiş bu mekânda geçer.

Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserinde de büro kullanımına rastlanır. Oyunda bir epizotun mekânı olarak 'avukatın bürosu' adında bir yerin kullanıldığı görülür. Burada bir konuyla ilgili görüş alışverişi yapıldığı dikkat çeker. Bu sohbet incelendiğinde hukukun değil de menfaatin ön planda tutulduğu fark edilir. Bu da mekân olarak avukatlık bürosu kullanımını manidar kılar.

Sahne 2

Avukat bürosu.

(Jandarma Komutanı yerine geçer, Erhan, Hurşit, Abdülğani öne çıkar, oyuna girerler.)

ABDÜLGANİ Bu bize nasıl yapılır? Beyleri toparlamak olacak iş mi? Cumhuriyet devletini hep arkamızda tuttuk, sırtımızda taşıdık. Biz bey olduksa kimin adına olduk? Devlet başımızdaysa kimin adınadır ha? Yararımız hep kendimize midir? Yani, yarın bir gün bizi de toplayıp götüirse sizinkiler, haksızlık olmaz mı komutan bey?(*Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, s. 112)

Büro ve ofis kullanımı konusunda başka bir durum daha vardır oyunlarda. Özel kuruluşlara ait iş yerlerindeki çalışan bazı oyun kişilerinin de yine bu mekânlarda çalıştıkları görülür. Örneğin *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde Vicdani bir süre böyle bir yerde çalışır.

Oyunlarda özel iş yerlerinin yanında devlete ait çalışma mekânlarının da tercih edildiği görülür. Bu mekânlardan çok azı bugüne ait iken birçoğu Osmanlı dönemine aittir. Yoğun olarak Osmanlı dönemine ait oldukları rahatlıkla fark edilir. Sanatçıların böyle bir yaklaşım içine girmelerinin sebepleri vardır. Dönemin idarecileri ile bir sıkıntı yaşamama ve hukuksal yönden bazı sorunlara sebebiyet vermeme adına oyun yazarları, böyle bir metot izlerler. Eleştirilerini bu şekilde, dolaylı olarak yapma yolunu tercih etmişlerdir.

Hangi dönem olursa olsun, bu iş yerlerine sanatçıların, ağırlıklı olarak şu yönden yaklaştıkları görülür. O da bu yerlerde çalışan kişilerin görevlerini yapıp yapmamaları durumudur. Orada çalışan oyun kişilerinin, genellikle halk için mi yoksa kendi menfaatleri için mi çalıştıklarının hissettirilmesi yapılır. Epik tiyatronun da toplumsal sorunlara odaklı bir tiyatro olduğu düşünüldüğünde ve eserler

incelendiğinde, bu konuda iş yerlerinin genellikle kötü idare edildiğine yönelik bir yaklaşım vardır. Buradaki devlet görevlilerinin genellikle liyakatsiz, beceriksiz ve kendi menfaatlerine önceleyen bir anlayışta oldukları gösterilir. Buradan hareketle şu çıkarım mümkündür. Kamuya ait iş yerleri, genellikle orada çalışan devlet görevlilerinin tavrını, tutumunu ve zihniyetini ortaya koymak için tercih edilmiştir. Bu türden kullanımlara şu eserlerde rastlanır: *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Sarıpınar 1914*. İlk oyunun sadece günümüzden bahsettiği, diğerinin ise Osmanlı dönemini konu aldığı gözlemlenir.

Öncelikle *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* adlı eserde birkaç epizotun kaymakamlıkta geçtiği görülür. Burada kaymakamın olaylar ve kişiler karşısındaki tutumunun ortaya konmaya çalışıldığı dikkat çeker.

Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* adlı oyununda da yine kaymakamlığın mekân olarak tercih edildiği gözlemlenir. Eserde öne çıkan kişilerden birinin de kaymakam olması sebebiyle, bu mekânın birkaç epizotta kullanıldığı dikkat çeker. Bu epizotlarda kaymakamın ilginç kararlara ve davranışlara imza attığına değinilir. Sarıpınar'da karmakarışık bir halin ortaya çıkmasına sebebiyet veren birkaç kişiden biri de odur. Verdiği kararlara iş daha da çığıırından çıkar. Özakman'ın böyle bir oyun kişisine yer vermesindeki sebebin başarısız ve beceriksiz devlet yöneticilerine dikkat çekmek olduğu hemen fark edilir. Bu da devlet yöneticileri ile ilgili bazı hususların belirtilmesinde, bu tür mekânların önemli olduğunu ortaya koyar.

(Kaymakamlık. Kaymakam ayakta. Sargılı)

KAYMAKAM Söyler misin bana, nasıl çıkacağız bu işin içinden? Bütün vilayet derin üzüntü içinde. İstanbul gazeteleri baştanbaşa Sarıpınar felaketiyle dolu. Bir gazete de yardım kampanyası açmış. Ne cevap vereyim ben şimdi Mutasarrıfın telgrafına? Susup felaketi kabullensek, işin doğrusu iki günde anlaşıp, rezil oluruz. Bu noktadan sonra zelzele olmadı desek, kepaze oluruz. Tevil etmeye çalışsak.. Canım bunun tevilı olur mu? Bir zelzele ya olmuştur, ya olmamıştır. Benim aklım karıştı. Sen ne diyorsun doktor? Oldu mu, olmadı mı? (Sarıpınar 1914, s. 24)

Eserlerde, belirtilen iş yerlerinin dışında sıradan insanların çalıştıkları yerlere de değinilir. Bu durum daha çok oyun kişilerinin hangi şartlarda çalıştıklarını ve çalışma ortamlarını belirtmesi yönüyle ele alınır. *Eşeğin Gölgesi*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* eserlerinde bu kullanıma rastlanır. Bu hususta özellikle *Zengin Mutfağı* adlı eser ön plana çıkarılabilir.

Vasıf Öngören'in yazdığı *Zengin Mutfağı* oyununda bir köşkte çalışan insanların çalışma şartlarına fazlasıyla dikkat çekildiği görülür. İşçilerin yaşam ve iş koşullarının öne çıktığı bu oyunda, merkeze alınan yer ise köşkün mutfağıdır. Yani iş yeridir. Bu iş yerinde çalışan kişiler, yaptıkları işin bazı özelliklerinden rahatsızdırlar ancak geçim sıkıntısına düşmemek için çalışmayı sürdürürler. Ne kadar şikâyetçi de olsalar bu iş yerinde çalışmaya devam ederler. Sanatçının bu konuyu ele almasının sebebi ise iş yerlerindeki çalışma şartlarına dikkat çekmek içindir.

AŞÇI Mesaim bitti... İşimin ne zaman biteceğini bilmeliyim ben... Aşçıysak eşek değiliz. Bakın beyefendi siz medeni bir adamsınız... Madem gelmeyeceksiniz, bakın telefon diye bir şey icat etmişler... Açın telefonu bir talimat verin... Aşçıysak eşek değiliz ya... (Zengin Mutfağı, s. 239)

Eserlerde iş yeri özelliği taşıyan diğer bir mekânın da randevu evleri olduğu dikkat çeker. Daha önce değinildiği üzere Brecht'in oyunlarında ahlaksız diye lanse edilen kişileri simgeleyen oyun kişilerine sıkça yer verdiği bir gerçektir. Türk oyun yazarları da ilgili konuda ondan etkilenmiş olmalı ki bazı eserlerde özellikle randevu evlerini konu aldıkları görülür. *Zilli Zarife*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserlerde, mekânın bu yönde seçildiği gözlemlenir.

Zilli Zarife, Haldun Taner'in mekân olarak randevu evlerini temel aldığı bir oyundur. Eserde bu yerlerde çalışan kadınlara, farklı bir açıdan yaklaşıldığı görülür. Onların bedenlerini satması yönüyle değil de insani birtakım özelliklerinin öne çıkarılması ile ele alındıkları fark edilir. Eserde özellikle erkeğini önemsemede, sevmeye ve değer vermede Zarife'nin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Evliliğinden mutlu olmayan ve bazı isteklerine cevap alamayan Cemşit'in, bu insani gereksinimlerini karşılamak için o randevu evine, Zarife ile hoşça vakit geçirmeye gidip durduğu belirtilir. Adeta Cemşit için bu mekân, huzur bulunan bir yerdir.

ZARİFE: Sonra büyük aşk başladı.

SES: İple çekiyordum, salıları... Sanki hayatımda yalnız salıları dolu dolu yaşıyordum. Salıları Hurşitliği çıkarıp Cemşitliği giyiniyordum. Çamura saplanmış bir uçak enkazına dönüyordum. (Zilli Zarife, s. 35)

Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda da randevu evlerinin mekân olarak seçildiği görülür. Oyunda annesi de bir hayat kadını olan Asiye'nin maddi zorluklar yaşadığı öne çıkarılır. Özellikle annesinin onu terk ettiği, ardından Müdire'nin korunmasından da çıktığı dönemde karşılaştığı açlık, sefalet gibi önemli

bazı sıkıntılar çektiği belirtilir. Onun da yolu bir süre sonra randevu evlerine düşer. Önce başkasının evinde çalışır bir süre. Ardından bir daire tutar, tek çalışır. Daha sonra bu hayattan kurtulamayacağını anlayan Asiye, kendi mekânını açar ve patroniçe olur. Oyun yazarının burada Asiye üzerinden bir tespit yaptığı görülür ve bu hayatı seçen, randevu evinde çalışan veya çalışmayan kadınların birçoğunun, birtakım imkânsızlıklardan dolayı mecburen bu yolu seçtiklerini hissettirmeye çalıştığı fark edilir.

Bir Şehnaz Oyun adlı eserde de yine randevu evinin varlığına şahit olunur. Bu yerlerde çalışan kadınların, bazı duygularını ve beklentilerini geri plana attıklarına atıf yapılır. Eserde komik şekilde ortaya konmuş olsa da aslında onların da karşı cinsten beklentilerinin olduğu, belirtilmeye çalışılır. Oyunda Müştak'ın konuşma ve davranışlarıyla Şehnaz'da bu duygulardan bazılarını uyandırdığına değinilir. Bununla sanatçı, bu mekânlarda çalışan kadınların kadınsı bazı özelliklerini yitirdiklerine vurgu yapar.

ŞEHNAZ İçelim, açılalım!

MÜŞTAK Nasıl tensip ederseniz.

ŞEHNAZ Bırak şimdi ağızları!

MÜŞTAK: Efendim?

ŞEHNAZ Aklınca acemi ayağına yatıp benimle dalga geçeceksin ha?

Yutarsam namussuzum! Bırak katakulli yapmayı soyun, dökün de adam gibi eğlenelim.

MÜŞTAK Bakınız Şehnaz hanım..

ŞEHNAZ Benimle alay etme, gözünü oyarım!

MÜŞTAK Estağfurullah. Alay ettimse, validemin ölüsünü öpeyim.

ŞEHNAZ Yani bana, içinden geldiği için mi hanım dedin?

MÜŞTAK Evet efendim.

ŞEHNAZ Ben hanım mıyım?

MÜŞTAK Eyvah! Değil misiniz?

ŞEHNAZ Yahu, sen sahiden yavru kuşsun galiba. Hanım değilim ama..

MÜŞTAK Yapmayın!

ŞEHNAZ ...Mis gibi kadını! Vay be! Sonunda bir erkek, bana da hanım dedi!

Senin yanında dolaşsam, hanımefendi bile derler belki, değil mi anam? (Bir Şehnaz Oyun, s. 235)

Ayrıca bu eserdeki randevu evi ile ilgili farklı bir durum daha vardır. Bu ev, oyun boyunca birkaç kez kapatılıp açılır. Bunun sebebi de mahalle karakolunun komiseridir. Recep adlı bu kişinin, menfaati olunca buradaki çalışan kadınlara müsaade verdiği, işine gelmediğinde de evi kapattığı dikkat çeker. Bununla

sanatçının bir nevi, randevu evleri ile devleti yönetenler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalıştığı hissedilir.

Bu oyunlarda özellikle randevu evlerinin konu edilmesinin bazı sebepleri vardır. Özellikle bu kullanım ile öncelikle bedeni ile para kazanan veya kazanmaya zorlanan kadınların durumuna dikkat çekilir. Bunun yanında onların çok kötü koşullarda çalıştığına değinilir sık sık. Bu konuda eserlerde birçok nitelemeye başvurulur. Sanatçıların bu şekilde çeşitli yönleriyle randevu evlerini ele almalarının amacı ise tamamen seyirci ve okuyucuyu bu konu üzerine düşünmeye yöneltmektir. Çünkü eserlerden çıkarımlandığı kadarıyla oyun yazarları, bu sorunun bir düzen sorunu olduğuna ve üstesinden gelinmesi gerektiğine inanırlar.

4.5.1.3. Eğlence Yerleri

Oyunlarda karşılaşılan iç mekân unsurlarından biri de eğlence mekânlarıdır. Bu mekânlara epik tiyatro eserlerinde hatırı sayılır derecede yer verildiği görülür. Bunların eserlerde yer alma amacı olarak şunların ön plana çıktığı söylenebilir. Bu yerler kimi zaman dertleşme kimi zaman olaylarla ilgili değerlendirme kimi zaman da hoşça vakit geçirme amaçlı olarak kullanılmışlardır.

Eğlence yeri olarak ilk olarak kahvehanelerin tercih edildiği dikkat çeker. Türk toplumunun yaşayışı içinde kahvehanelerin konumu düşünüldüğünde, bu durum normal olarak karşılanabilir. Çünkü sanatçılar, bir gerçekliği eserlerine yerleştirmişlerdir. *Fehim Paşa Konağı*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Sarıpınar 1914* adlı eserlerde mekân olarak kahvehanelere yer verildiği görülür.

Fehim Paşa Konağı adlı eserde birkaç epizotun kahvehane mekânında geçtiğine şahit olunur. İlgili epizotlarda bu iç mekân unsurunun, farklı şekilde kullanıldığı görülür. Epizotun birinde kahvehane, bir dertleşme yeri olarak gözlemlenir. Rasim Baba adlı oyun kişisi arkadaşlarına burada derdini anlatır. Bunu yaparken de olayların öncesine değinir. Böylece seyirciye ve okuyucuya bir nevi olayların başlangıç süreci kısaca özetlenir. Başka bir epizotta ise bu kez kahvehanenin, bilinen sakin halinden uzaklaştırıldığı dikkat çeker. Bir mekân basma hadisesi yaşanır ardından da bir arbede meydana gelir. Görüldüğü üzere kahvehane bu eserde farklı olaylara sahne olan bir mekân olarak yer alır.

Turgut Özakman'ın kaleme aldığı *Sarıpınar 1914* adlı eserde de kahvehane mekânının kullanıldığı görülür. Sanatçı, halkın kahvehaneleri kullanım şekli ile

benzer nitelikte bir kurgu yoluna gitmiştir. *Sarıpınar 1914* adlı oyunda, ahaliden birkaç kişinin yaşananlar ve olacaklarla ilgili değerlendirmelerde bulunması şeklinde bir kurgulamanın yapıldığı görülür.

Keşanlı Ali Destanı adlı oyun incelendiğinde kahvehanenin bir iç mekân özelliğinde kullanıldığı görülür. Oyunda bu mekânı Ali, muhtarlık olarak da değerlendirir. Bir nevi kahvehanenin bir köşesini büro olarak kullanır. Bu yüzden orası, hem oyun oynanan yer hem de muhtarlıktır. Ayrıca burada, kahvehanenin önüne de değinmek gerekir. Çünkü önemli bazı olayların burada cereyan ettiği görülür. Seçim heyecanının attığı ve Ali'nin halka yönelik konuşmalarını yaptığı yer olarak kahvehane önünün mekân olarak tercih edildiği gözlemlenir.

Kahvehane dışında oyunlarda başka eğlence yerlerinin de kullanıldığı görülür. Meyhane, pavyon ve gazino gibi mekânların bu açıdan eserlerde yer aldığı dikkat çeker. Ancak ifade edilmelidir ki, bunların oyunlarda yer alma oranı oldukça azdır. Her birinin sadece birer eserde kullanıldıkları görülür. Pavyon, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserde; meyhane ise *Abdulcanbaz* adlı oyunda mekân olarak tercih edilmiştir. Bu iki mekânda da içki içildiği ve oyun kişilerinin de bunun için oraya gittikleri belirtilir. Ancak aynı durum gazino için geçerli değildir. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı eserde bu mekândan tiyatro sergilenen yer olarak bahsedilir. Buraya insanların temsil izleyip hoşça vakit geçirmek için geldiklerine atıf vardır. Bu yönüyle gazinonun, diğer iki mekândan ortam ve giriş amacı yönünden farklılıklar gösterdiği görülür.

4.5.1.4. Diğer İç Mekânlar

İfade edilen mekânların dışında iç mekân özelliği taşıyan başka mekânlar da yok değildir. Sorgu odası, karakol, hapisane ve mahkeme gibi mekânlar da oyunlarda az sayıda da olsa kullanılmıştır. Bu mekânların tiyatro eserlerinde kullanılmalarının önemli bir yanı vardır. Sanatçılar ülkemizde hukuk, eşitlik ve adalet kavramlarına dikkat çekmek amacıyla bu yerleri kurgu özelliği olarak kullanmışlardır. Yazdıkları oyunlarda bu mekânların adaleti ve eşitliği tesis etmesi gerekirken bunu çeşitli nedenlerden dolayı yapamadıklarına vurgu yapılır. Kısaca oyun yazarları, hukuk ve eşitlik ile ilgili bazı eleştirilerini bu mekânlar üzerinden gerçekleştirirler.

Diğer mekânlardan karakolun kullanımı konusunda özellikle bir eserin öne

çıkıldığı görülür. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* adlı eseri, bir polis komiseri üzerine kurulu bir oyundur. Komiser Ramazan, idealist bir yaklaşımla bütün suçların üstesinden gelme anlayışına sahip biridir. Hatta bu durum onda takıntı haline gelmiştir. Ancak bu konuda hatalarının olduğu da belirtilmesi gerekir. Bazı noktalarda kendi adaletini oluşturma çabasının sorun teşkil ettiği açıktır. Sanatçının öyle bir kişilik yapısı oluşturmamasının sebebi hangi amaçla olursa olsun herkesin hukuka uyması gerektiğine atıf yapmak içindir. Eserde ayrıca diğer polislerden bazılarının çalışma açısından birtakım olumsuzluklar içine girdikleri belirtilir. Onların görevini layıkıyla yapmadığına ve yanlış bazı işler içine girdiklerine değinilir eserde. Arayıcı'nın böyle bir noktaya temas etmesi boşuna değildir. Burada karakollar üzerinden polislik ve güvenlik kuvvetleri ile ilgili olarak birtakım sıkıntıların dile getirilmesi söz konusudur.

RAMAZAN Zambak Sokağı? (Bir an) Bildim... Ben gelinceye kadar her şey aynen yerinde kalacak. (Ramazan çıkar, Cemali telefona gider)

CEMALİ (Numara çevirirken) Ulan eşşekoğlu eşşekler... Kapıyı kolla. (Telefona) Aloo... Hülya Pansiyonu mu? Ben Cemali... Baş komiser baskına geliyor, hemen yukarı taşının, derhal (Kapar) Keyif mi battı? Para mı fazla geldi? (Nafile Dünya, s. 64)

Sorgu odaları da epik tiyatro biçimindeki oyunlardaki mekân unsurlarından biridir. Bu mekânlara iki oyunda rastlanır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Abdülcanbaz* adlı eserlerde epizotların geçtiği mekânlardan biri de sorgu odalarıdır. İki oyunda da sorgu odalarının olumsuz yanlarına atıf yapılır. Buraların hak, adalet ve eşitliği gözetmeyen, insan ayırt eden bir yapıda olduklarına dikkat çekilir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde Vicdani'nin, *Abdülcanbaz* oyununda da Abdülcanbaz'ın mağdur edildiği görülür. Haksız suçlamalarla bu oyun kişilerinin mahkemeye çıkartılıp hapse girmelerinin yolu açılır. Bu şekildeki kurgu ile açıkça görülmektedir ki, oyun yazarları, sorgu odaları üzerinden çeşitli hukuksal problemlere eleştirilerde bulunurlar.

VİCDANİ İntihardan kurtardım.

EMNİYET MÜFETTİŞİ Şuna buna peşkeş çekmek için mi?

VİCDANİ: Ne münasebet.

EMNİYET MÜFETTİŞİ: (Sert) Öyleyse niye kadın doktorlarına taşıdın durdun? Ha?.. Nedir bu reçeteler? Bunlar da mı yalan? (Ortaya döker)

VİCDANİ Şeydi. Şey. Sekban'dan şey olmuştu da yardım için.

EMNİYET MÜFETTİŞİ: Yalan söylemeyi beceremiyorsun. Niye kızardın?

VİCDANİ Kızarmadım polis amca. Ben kızaracak bir şey yapmadım ki..

EMNİYET MÜFETTİŞİ: Kızardın diyorum, karşı geliyorsun! Benden iyi mi bileceksin?

VİCDANİ Ben devlet otoritesine karşı gelmem, memur bey

EMNİYET MÜFETTİŞİ Müfettiş

VİCDANİ Ay iste teftiş bey Siz beni ne sandınız? Affınıza mağruren ben namusu mücessem, vicdanı tertemiz bir vatandaşım Siz bunu hiç söylememiş olun ben de duymamış olayım

EMNİYET MÜFETTİŞİ Hala mı saflık numarası? Alın bunu, bağlı olarak götürün. (Götürürler) Herife bak be...(Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 82- 83)

Mahkemeler oyunlarda kullanılan bir diğer iç mekân unsurlarındandır. Oyunlarda yer verilmiş nedeni aslında sorgu odalarından farksızdır. Oyun yazarları, yazdıkları *Abdülcanbaz*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* eserlerinde bu mekândan yola çıkarak oluşturdukları kurgularla, adeta hukuk sisteminde birtakım yanlışlıklar olduğunun altını çizerler. Örnek olarak *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* eserinde Vicdani, masum olmasına rağmen, bütün suçlar onun üzerine yıkılır. Ayrıca eserde onun maddi gücünün olmamasından ve bir koruyucusu bulunmadığından hapis cezası aldığına vurgu vardır. Eserden yola çıkıldığında Haldun Taner'in bu hususta bazı sıkıntılardan rahatsız olduğu çıkarımlanabilir. Sanatçı, bu durumdan o kadar rahatsızdır ki *Eşeğin Gölgesi* oyununda da benzer şekilde mahkeme ve hukuk kurgusuna yer verir. Hem de bu husus trajikomik bir şekilde ele alınır. Bahsedilen eserde sanatçı, özellikle hukuk sisteminde bir kokuşmuşluk olduğuna atıfta bulunur.

YÜCE KADILAR KATI

ŞABAN: (Halka) İşte burası YKK. Abdalya Yüce Kadılar Katı.

MANSUR: Korkma, sağdaki kadı bizden.

MESTAN: Dizlerim tutmuyor. Dananın kuyruğu burda kopacak bugün.

MATLUP: Zafer bizimdir, soldaki kadı bizden.

ORTADAKİ KADI: Dava açılmıştır. (Çingirak çalar.) Dosya tetkik edildi. İlk rauntta pata kaldığınıza göre yeni kozlarınız varsa söyleyiniz. (*Eşeğin Gölgesi*, s. 53)

Haldun Taner'in yanı sıra Turhan Selçuk'un da eserine bu şekilde bir kurgu özelliği koyduğu görülür. Onun da *Abdülcanbaz* oyununda haksız yere mahkemede ceza alınmasını öne çıkardığı dikkat çeker. Eserde Abdülcanbaz, bazı nedenler öne sürülerek hapse çarptırılır. Buna sebep olarak ise yukarıdan gelen emir gösterilir. Selçuk da tıpkı Haldun Taner gibi hukuk sisteminde önemli bazı problemlerin

olduğunu düşünmektedir ki mahkemeler üzerinden bunu oyununa yansıtmıştır.

Bir diğer iç mekân unsuru da hapishanelerdir. İki oyunda sanatçıların, bu mekâna yer verdikleri görülür. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Abdülcanbaz* oyunlarında bazı epizotların mekânı olarak hapishanelerin seçildiği dikkat çeker. Sanatçılar, bu kurgu özelliğini boşuna yapmazlar. Sorgu odası ve mahkemeler hususunda ifade edilenler, hapishaneler için de geçerlidir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Vicdani, *Abdülcanbaz*'da Abdülcanbaz hiç suçları olmamasına rağmen haksız yere hapse girerler. Sanatçılar, buna epik oyunlarında bilinçli olarak yer vermişlerdir. Daha önce değinildiği gibi hapishane şartlarının iyi olmadığına ve insan haklarına uymayan bazı uygulamaların varlığına da değindikleri bu oyunlarda, seyirci ve okuyucuların bu konular üzerine düşünmesini sağlamaya çalışırlar.

4.5.2. Dış Mekânlar

Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde dış mekânların fazlaca kullanıldığı görülür. Bu mekânlarla ilgili dikkat çeken bazı önemli hususlar vardır. Değinilmesi gereken ilk nokta bu mekânların hep aynı şehirde veya yerde olmamasıdır. Oyunlarda bu hususta bir çeşitliliğin olduğu görülür. Bazı oyunlar İstanbul'da bazıları da Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçer. Sanatçıların dış mekân konusunda böyle bir tercihin içinde olmaları, onların odak noktalarının sadece bir bölge veya o bölgenin insanları olmadığını ortaya koyar. Bu şekilde ülke insanının yaşadığı ortak sorunları ve sıkıntıları sahnede gösterme ve anlatma fırsatı yakalamışlardır.

Eserlerdeki dış mekânlara bakıldığında çeşitlilik hemen fark edilir. Şehir hayatını yansıtan mekânların yanında köy ve kasaba hayatını ortaya koyan, kırsal yerleşime ait yerlerin de epizotlarda tercih edildiği görülür.

Sanatçıların bazı eserlerinde dış mekân konusunda farklı bir tercihte bulundukları da dikkat çeker. Sayısı az da olsa bu eserlerde hayali mekânların oluşturulup kullanıldığı görülür.

Oyunlar incelendiğinde sokak, meydan ve park gibi dış mekânların da kullanıldığı gözlemlenir. Oyun yazarları, bunlara bazen olayların geçtiği ortamı daha iyi yansıtmak, bazen de birtakım olayların geçtiği yeri oluşturma gayesi ile başvurmuşlardır.

4.5.2.1. Köy- Kasaba- İlçeler

Sanatçılar, eserlerinde sadece şehir hayatından bahsetmezler. Kırsal yerlerdeki insanların hallerine ve yaşam koşullarına da ayna tutmak isterler. Bu amaçla oluşturdukları oyunlarda dış mekân gerçekliğini sağlama adına köy, kasaba ve ilçeleri kullandıkları görülür. Bu tarz dış mekânlara *Keşanlı Ali Destanı*, *Düğün ya da Davul*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Sarıpınar 1914* adlı eserlerde rastlanır.

Düğün ya da Davul'da mekân olarak bir köyün kullanıldığı görülür. Haşmet Zeybek, bu eserinde, köyde yaşanan sorunları gözler önüne serer. Sanatçı bunu, epik tiyatro ile köy seyirlik oyunu türlerini birleştirerek yapmıştır. Geleneksel tiyatro türünün özelliklerini yoğun olarak hissettiren oyun yazarı, dekor bilgisine pek yer vermemiştir. Bu yüzden köy ile ilgili bazı özellikler, dekor açıklaması kısımlarından değil de oyun metninden çıkarımlarla elde edilir.

Keşanlı Ali Destanı oyununun ise Sinekli Mahallesi adı verilen yerde geçtiği görülür. Burası bir gecekondur yerleşmesine sahip bir yerdir. Bu durum bir nevi oyunun çatışmasını oluşturur. Çünkü bazı kişiler, buradaki gecekondur sahiplerini yerlerinden etmek isterler. Mahalle sakinleri, bu esnada bir kurtarıcı ararlar ve Ali'yi baş tacı ederler. Görüldüğü gibi mekânın özelliğinden yola çıkılarak oyunun konusu oluşturulmuştur. Oyunda dekor unsurlarının da gecekondur mahallesini algılatarak şekilde kullanıldığı görülür. Epizotlardaki yıkık duvarlar, köhne yerler ve gecekondur meydanı dış mekân olarak kullanılıp mahalleyi tanımlayıcı niteliktedirler.

Dekor:

Bir duvar yıkıntısı. Teknisyenler getirip yan tarafa bir elma, bir de armut ağacı koyarlar. Vakit gece. Uzaktan kurbağa vakvakları. Zilha duvarın üstüne çıkmış, ayaklarını uzatmış, bir elma kemirmektedir. Ali yandan görünür. (*Keşanlı Ali Destanı*, s. 48)

Sarıpınar 1914 adlı eserde ise Anadolu'da yer alan Sarıpınar adındaki bir kasabanın mekân olarak tercih edildiği görülür. Burası küçük bir yerdir. Şehir ve yönetim merkezine de uzak bir konumdadır. Eserde bu yerin köhne halde olmasına ironik bir yaklaşım vardır. Deprem olmamışken deprem oldu sanılan ve bunun da evlerde zararlar ve yıkıntılar oluşturduğu fikrinin oluşması ile aslında evlerin durumunun normalde de kötü olduğuna vurgu yapılır.

KAYMAKAM Kapısı çürümüş, sıvasız, boyasız, tek katlı kerpiç evleri gören

Şehzade durakladı. Bu sırada çıplak ayak, başı kabak, sıtmalı çocuklar ortalıkta koşuyor, halk hiç durmadan “padişahım çok yaşa” diye feryat ediyordu. Toprak yolda yürümesini bilmeyen heyet, kendi kaldırdığı toz bulutunun içinde boğulmuştu.

ŞEHZADE Vah vah vah. Zelenin ne korkunç bir afet olduğunu şimdi anladım. Bir kaç dakika içinde, burasını yerle bir etmiş. Bicare şehir, bir toprak yığının dönmüş.(Sarıpınar 1914, s. 70- 71)

Eserde evler ön planda olsa da kasabadaki çoğu şeyin köhne halde olduğu vurgulanır. Buradan şu çıkarımı yapmak mümkündür. Eserde mekân odaklı olarak neden geri kalındığının arka planı yansıtılmaya çalışılır.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi eserinde de ana mekân olarak bir ilçenin kullanıldığı dikkat çeker. Adana'nın olduğu ifade edilen Alover ilçesinde geçer olaylar. Eserde kan davasından yola çıkılarak bazı problemler dile getirilir. Olaylar iki aileden yola çıkılarak ifade edilir. Bu ailelerin yaşantı şekline dikkat edildiğinde kırsal yaşamdan izler taşıdıkları görülür. Konak ve dam gibi yaşantı alanlarının alt mekânlar olarak tercih edildiği dikkat çeker. Ancak oyundaki mekânlarla ilgili dekor açıklamalarının yapılmadığı hemen fark edilir. Bu da bazı özelliklerin oyun metninden anlaşılması gerektiği sonucunu doğurur.

4.5.2.2. Şehirler- Ülkeler

Dış mekân hususunda önem arz eden bir diğer kullanım da şehirler ve ülkelerin eserlere yansımalarıdır. Öncelikle bu tiyatro eserlerinde, Türkiye dışında herhangi bir başka ülkenin mekân olarak seçilmediği dikkat çeker. Sanatçıların, oyunlarında mekân olarak ülke içinden yerleri tercih ettikleri gözlemlenir.

Epik oyunlar incelendiğinde çeşitli şehirlerin eserlerde mekân olarak seçildiği görülür. İfade edilmelidir ki, oyunların yarıya yakınında İstanbul vardır. Bu şehre ait mekânlar, oyunlarda fazlaca kullanılır. İstanbul'un yanında onun kadar çok kullanılsa da başka şehirlerin de mekân olarak kullanıldığı dikkat çeker.

Şehirlerin oyunlara yansımaları daha ayrıntılı şekilde ele alınmalıdır. Öncelikle İstanbul'dan başlanırsa şu eserlerde ilgili şehrin mekân olarak tercih edildiğine şahit olunur. *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, *Ayışığında Şamata*, *Abdülcanbaz*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Zengin Mutfağı*, *Rumuz Goncagül*, *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun*'da mekân İstanbul'dur.

Bu eserlerden üçüne ayrı bir parantez açılmalıdır. Bu eserler İstanbul'un hangi açılardan mekân seçildiğine dair fikir verecektir. Ele alınacak ilk eser *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Bu eserde genç bir kızın, kötü yola sürüklenmesi anlatılır. Genç kız, İstanbul'da hangi dala tutunsa, kime güvense, hep yarı yolda kalmış, en sonunda da hayat şartları onu randevu evi açmaya yöneltmiştir. Oyundan yola çıkarak bu şehrin iyisiyle kötüsüyle birçok insana ev sahipliği yaptığı belirtilir. Bu da pek çok olumsuzluğu ortaya çıkarır. Burada söylenebilir ki, sanatçılar toplumla ilgili pek çok soruna değinmek için İstanbul'u mekân olarak kullanırlar.

Bir diğer eser de *Ayıışığında Şamata* adlı eserdir. Bu eserde bir apartman dairesindeki maddi durumu iyi, hali vakti yerinde insanların yaşamlarından bahsedilir. Burada eleştirel bakışın ön plana çıkarıldığı açıktır. Sanatçı, bu kişiler üzerinden bir nevi elit kesime bazı eleştirilerde bulunur. Taner, İstanbul'daki hayat standardı yüksek kişilerin ikamet ettiği apartmanla, aslında toplumun belli bir kesimini oluşturan elitlerin de kendi içlerinde pek çok yanlışla düştüklerine ve o şekilde yaşadıklarına işaret edilir. Oyun yazarlarının belli bir gelirin üzerinde olan kişileri yansıtmaya niyetiyle de İstanbul'u ana mekân olarak kullandıkları görülür.

Değinilecek bir başka eser de *Fehim Paşa Konağı*'dır. Turgut Özakman, bu eserinde epik tiyatronun en önemli tekniklerinden tarihselleştirmeyi kullandığından dolayı seyirci ve okuyucusunu geçmişe götürür. Oyunda Osmanlı Devleti'nin son zamanları anlatılır. O zamanın ruhunu ve yaşayış tarzını ortaya koymak için Özakman, İstanbul'u kullanmayı yeğler. Dolayısıyla mekânlar da ona göre şekillendirilmiştir.

NURİ BEY: Otur, otur. Bir şey olmaz. Paşa bu bahane ile hanımefendinin emrine uyup hareme gitti bile.

....

(Harem)

(Fehim Paşa'nın karısı ve kızı Mihriban ile gergef işleyen bir halayık.) (Fehim Paşa Konağı, s. 93)

Eserde o dönemin izleri rahatlıkla fark edilir. Oyunda saray, konak ve harem yaşamına dair bazı hususlar kimi zaman mekân açıklamaları bölümünde kimi zaman da metnin içinde ifade edilir. Sanatçı bu şekilde, o dönemin özelliklerini mekânlar üzerinden de yansıtmak ister.

Oyunlarda mekân olarak tercih edilen bir diğer şehrin de Adana olduğu

görülür. Hem *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* hem de *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserlerinde ana mekân bu ilimizdir. Bu eserlerin ilkinde şehir yaşamının diğerinde ise kırsal yerleşim yerlerindeki hayatın konu alındığı görülür.

İlk eserde ön planda olan varlıklı bir kişinin şehir hayatına dair yaşıntısıdır. Bu kişinin, yaşadığı ilçede önde gelen kişilerden olduğu görülür. Oyundaki yaşam, şehir hayatındaki yaşamı andırır şekildedir. Gittiği, gezdiği ve eğlendiği yerler, bu tarz bir yerleşim yerini gösterir tarzıdır.

İlk bir Çukurova akşamıydı. Hani Cennet Anadolu'muzun insanın yüreğini coşkun bir yaşama sevinciyle dolduran büyümlü akşamlarından...

ÖMER - (Dışardan şarkı söyler) "Bir bahar akşamı rastladım size..."

GARSON - (Masayı taşıyarak gelir) İlçe Şehir Kulübünün akasyalı bahçesinde.

BAŞKAN (Sandalyesiyle girer) Eşraftan birkaç kişi ve mülki ve askeri erkânla, (Oturur)

ÖMER - (Sandalyesiyle girer) İki gün iki gece aralıksız kafa çekti işçi babası Ömer Ağa. (Oturur) (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 6)

İkinci oyunda da yine toprak ağaları vardır ancak ön planda olan iki ailedir. Onlar kırsal yaşam içinde hayat süren köklü ailelerdir. Eserde o ailelerin yaşadıkları yerler, konak olarak ifade edilir. Ancak konakların yapısıyla ilgili fazla bilgi yoktur. Oyundan anlaşılanlara göre o konaklar lüks olmayıp köy ve kasaba evlerine benzer.

Şehirlerden, epik oyunlara konu olanlardan biri de Ankara'dır. İki eserde bu şehrin mekân olarak tercih edildiği görülür. Bu eserlerden biri *Resimli Osmanlı Tarihi*'dir. Ancak bu oyunda Ankara geri plandadır ve sadece birkaç yerde -başta ve sonda- geçer. Oyunda asıl mekân İstanbul'dur. Bu yüzden Ankara'nın sınırlı bir şekilde mekân olarak kullanıldığı gözlemlenir. Bu şehirde yaşayan bir memurun evinin halinden başka, Ankara ile ilgili bir mekân kullanımı yoktur.

Vakıf: Yaa? 1960 yılının 26 Mayıs gecesi Ankara'da Meşrutiyet Caddesindeki bir bodrum katında, Arşiv Şefi Vakıf olarak zıbarıp yatan ben... Şimdi nerde oturuyoruz? (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 168)

Diğer eserde de doğrudan Ankara'nın adı geçmez. Bu eser Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Ancak sanatçının ifadelerinden yola çıkarak eserde, bu şehrin mekân olarak alındığı öğrenilir. Sanatçı, eserin dördüncü baskısı için yazdığı 4 Temmuz 1983 tarihli ön sözde, oyunu yazmak için gözlemlediği yerin Ankara'nın

Altındağ semti olduğunu belirtmiştir (Gariper, 2005: 93). Oyun, Ankara'nın o dönemdeki gecekondu mahallelerindeki durumu ortaya koyar.

Eserlerde mekân olarak birer kez görülen şehirler de vardır. Bunlar İzmir ve Gaziantep'tir. Ancak bunların şehrsel özelliklerine pek yer verilmediği görülür. Sadece iş yerinin orada bulunması yönünden, bu şehirlerin mekân olarak seçildiği dikkati çeker. İkisi de Oktay Arayıcı'nın *Nafîle Dünya* adlı eserinde yer alır.

4.5.2.3. Gerçek Dışı Yerler

Mekân konusunda bütün oyunlarda gerçekliğin korunduğu söylenemez. Bazı sanatçılar, eserlerinde çeşitli nedenlerden dolayı farklı tercihler içinde girerler. Gerçek yaşamda var olmayan yer isimlerini, mekân olarak kullanırlar. *Eşeğin Gölgesi*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Arafta Kalanlar* adlı oyunlarda, bu tarz bir mekân kullanımı söz konusu olduğu gözlemlenir.

Oyun yazarlarının böyle bir kullanıma yönelmelerinin elbette ki bazı sebepleri vardır. Burada iki neden öne çıkar. İlk sebep epik tiyatronun altyapısında eleştiri olduğundan dolayı, bunun bazı kesimleri rahatsız edebileceği ve hukukî bazı sorunlar çıkabilmesinin önünü kesmek içindir. Bu şekilde sanatçılar, kendilerine bir özgürlük alanı yaratırlar. Bir diğer sebep olarak ise sanatçıların geleneksel anlatı türlerine ait bazı özellikleri oyunlara yansıtma isteği gösterilebilir. Bu şekilde bir tercihin estetik anlamda eserlere katkı sunacağı görüşü söz konusudur.

Bu mevzuda ele alınacak ilk eser Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunudur. Eserdeki mekân tercihi, daha oyunun başında hemen dikkati çeker. Oyunda belirtilen mekânın gerçek yaşamdan olmadığı, hayal ürünü olduğu fark edilir. Sanatçı biraz da ironi katarak bir mekân isimlendirmesi yapar. Oyunda olayların geçtiği ülkenin ismi Abdalya'dır. Eserin içeriği ile mekân ismi ve olayların içindeki kişiler arasında bir ilişki olduğu algılatılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca eserin başından itibaren, bir masal havasının verilmeye çalışıldığı sezilir. İlgili bölümde bir masal başlangıcına benzer ifadeler rastlanılır. Bu da sanatçının eserine, geleneksel anlatı türlerine ait bazı özellikleri katma çabasının bir sonucudur.

Evet benim canlarım

Bir varmış

Bir yokmuş

Deve dellal iken

Pire hallaç iken

Ben anamın beşiğini
 Tıngır mıngır sallar iken
 Kafdağı'nın eteğinde
 Abdalya denir bir ülke (Eşeğin Gölgesi, s. 8- 9)

Ancak şu ifade edilmelidir ki, mekân ismi ne kadar hayal gücüyle oluşturulmuş olsa da olaylar gerçek yaşamdan alınma izlenimi verir. Bununla beraber sanatçı, masal havasını daha da kuvvetlendirmek adına geçmiş konu edinir. Oyundaki mekân özellikleri de bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Mekânlar ve onu algılatmakla görevli dekorların, Osmanlı dönemindeki yaşayış doğrultusunda oluşturulduğu görülür. O dönemin mekân özelliklerinin çeşitli şekillerde seyirciye sezdirilmeye çalışıldığı kolayca fark edilir.

İncelenecek bir diğer eser de Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Bu oyunda mekân, bilinmeyen bir ülkedir. Adı oyunda zikredilmez. Çok eski bir zaman dilimi anlatılıyormuş gibi bir hava vardır oyunda. Zamanla uyumlu şekilde oluşturulmuş bir mekân düzenlemesi olduğu dikkati çeker. Olayların geçtiği mekânlar, olayların hem geçmiş zamanda hem de kırsal bir yerleşim yerinde geçmesi münasebeti ile eski tarzıdır. Modern yaşam tarzının oyunda görülmediği dikkati çeker. İşte bu yaşantı tarzı da dekorlarla ve metin içi unsurlarla seyirciye ve okuyucuya algılatılmaya çalışılır.

Bu husustaki son eser *Arafta Kalanlar*'dır. Eserin hem dini hem de mitolojik öğelerden hareketle yazılmış olduğu görülür. Eserde inanışa göre ilk insanlar olan Âdem ile Havva'nın dünyadan önceki halleri ve dünyaya gönderiliş süreçleri ele alınır. Anlatılan konulara uygun mekân tercihlerinin yapıldığı gözlemlenir. Cennet Bahçesi, Yeni Cennet, Eski Dünya ve Araf gibi mekân isimleri bu açıdan önemlidir. Bu da gösteriyor ki, mekânların isimlendirmesinde dini inanışlardan yola çıkılmıştır. Dekorlar da ona göre şekillendirilmiştir. Örneğin oyun metninde eski Cennet anlatılırken dekor olarak Hz. Âdem'in cennetten çıkarılmasına sebep olan elma ağacı motifi kullanılır. Ayrıca anlatılan zamanın çok eskiler olması sebebiyle mekân özellikleri de ona göre düzenlenmiştir.

(Sahnede bir 'cennet bahçesi' görünümü belirmeye başlar. Sanat Tanrı(ça)ları, şarkı ve danslarını 'cennet bahçesi' içinde sürdürürler.)

....

(Cennet bahçesi'ne, üstünde elmalar bulunan bir elma ağacı getirirler.) (Arafta Kalanlar, s. 66)

Metinden alınan bu kesit *Arafta Kalanlar* oyununda mekânların din ve inanışlar doğrultusunda isimlendirildiğini ortaya koyar.

4.5.2.4. Diğer Dış Mekânlar

İfade edilen dış mekânların haricinde eserlerde başka mekânlar da vardır. Oyunlarda yoğun bir şekilde kullanılsalar da varlıkları önem taşır. Bu dış mekân özelliği taşıyan yerler sokak, bahçe, kır, meydan, apartman önü ve duvar dibidir. Sanatçıların bu mekân unsurlarını eserlerinde çeşitli amaçlarla kullandıkları dikkat çeker. Bu amaçlardan ilki yaşanılan yerin durumunu algılatmadır. Sanatçılar, yaşanılan yerden hareketle seyirciye ve okuyucuya, oyuna konu olan insanların yaşam koşullarına dair bazı sezdirmelerde bulunurlar. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı* oyununda bir epizotun mahallede bulunan bir duvar yıkıntısında geçmesi buna güzel bir örnektir.

Bu tür mekânların bir de insanların gruplar veya topluluk halinde bulundukları ortamları gösterme amacı vardır. Buna örnek yine Haldun Taner'in aynı eserindedir. Sinekli'de seçim yapıldıktan sonra Keşanlı'nın halka hitabı, kahvenin önündeki mahallenin meydanında gerçekleşir.

Başka bir amaç da belirtilen bir unsurun, daha da farklı özelliklerinin bulunduğunu ifade edebilmektir. Örneğin oyun yazarı, bir oyun kişinin zenginliğini daha da fazla gösterme adına bu dış mekân unsurlarını, iç mekâna ekleme yaptıkları görülür. Mesela bahçe kullanımı bu açıdan değerlendirilebilir. Bununla, yaşam alanını kullananın çok iyi şartlarda hayat sürdüğünün ifadesine çalışılır.

Son olarak da epik tiyatronun politik yanı göz önünde bulundurulduğunda, bu mekânların siyasilerin ve yöneticilerin kararlarının yansıma yeri olarak gösterildiği dikkati çeker. Bu konuda sokak, önemli bir dış mekândır. Sokak, siyasi ve toplumsal olayların gerçekleştiği yerdir. Dolayısıyla sokak, bir ülkedeki mevcut durumu yansıtıcı konumdadır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, bu mekân türünün kullanıldığı bir eserdir. Eserde bir sokağın isminin bazı olay ve gelişmeler sebebiyle çeşitli aralıklarla değiştirilmesi söz konusudur.

Değişti yine, sokağın adı

(Bir Kuvayi Milliye askeri gelip sokağa yeni tabela asar.)

Moda nedir o günlerde

Refet Paşa Sokağı(Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 37)

Çeşitli amaçlarla oyunlarda yer alan bu dış mekân unsurlarının, kullanım sıklıklarının daha iyi anlaşılması adına, hangi oyunlarda rastlanıldıklarının tespiti, önem arz eden bir husustur. Bu bağlamda bahsi geçen dış mekanlar ve kullanıldıkları oyunlar şöyledir:

Sokak: *Nafile Dünya, Ali Ayşe'yi Seviyo, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ayışığında Şamata, Abdülcanbaz ve Rumuz Goncagül.*

Bahçe: *Fehim Paşa Konağı, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, İşçi Babası Ömer ile Küçükhanımın Şoförü Recep, Ali Ayşe'yi Seviyo ve Arafta Kalanlar.*

Rıhtım: *Rumuz Goncagül, Nafile Dünya.*

Meydan: *Düğün ya da Davul, Keşanlı Ali Destanı.*

Çeşme başı: *Düğün ya da Davul*

Kır: *Nafile Dünya, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*

4.5.3. Sahne Anlayışı

Benzetmeci tiyatro anlayışı yaşamın sahnede taklit edilmesi anlayışına dayanır. İzleyicilerin sahnede gösterilenlerle özdeşim kurması istenir. Bu özdeşimin sağlanması için de gerçeğin olduğu gibi yansıtılması önem arz eder. Brecht'in burjuva tiyatrosu olarak nitelediği benzetmeci tiyatrodaki, izleyicilerin sahneden, oyundan ve oyuncudan büyülenip onlarla duygusal bağ kurması amaçlanır. Brecht'in itiraz ettiği noktalardan biri de bu anlayıştır. O seyircinin pasif konumda olduğu tiyatro anlayışında, onların hiçbir fayda görmedikleri görüşündedir. Sanatçı, dramatik tiyatronun bu seyirci yaklaşımına karşı çıkar. Hatta o sahnenin, seyirci üzerinde büyüsel ve hipnotik bir hava oluşturmaya şiddetle karşıdır (Sözeri, 2019, s. 9). Onun böyle düşünmesinin sebebi, seyircinin daha etkin olmasını istemesindendir. Çünkü o, klasik Batı tiyatrosunun sahneleme biçimini olumlu karşılamaz. Yüzyıllarca kullanılmış olan İtalyan sahne anlayışına karşı çıkan Brecht, arena sahne biçimine yönelir. Bununla, sahnelemenin seyirci açısından daha işlevsel olduğu görüşündedir (Gençtürk, 2009, s. 22). Görüldüğü gibi Brecht, yeni bir sahne anlayışı benimser. Bunu da oyun ile seyirci arasındaki ilişkiyi, kendi anlayışına uygun biçimde ayarlamak için tercih eder.

Brecht, izleyici ile sahne ilişkisinde öncelikle bu unsurların birbirlerine olan

uzaklık yakınlık durumunu gözden geçirir. Bu hususta dramatik tiyatronun aksine bir tutum içine girdiği görülür. Ona göre sahne, seyircinin toplu görebileceği bir uzaklıkta yer almalıdır (Kesting, 1985, s. 61). Bu sahne tercihi, Batılı dramatik tiyatro düzeninden oldukça farklıdır. Brecht, bir boks ringini oyun sahnesi olarak klasik sahne düzeninden daha çok yeğler (Nutku, 1976, s. 33). Boks ringi düzeni düşünüldüğünde Brecht'in amacı daha kolay anlaşılır. Merak oluşturacak hiçbir yapı ve dekor unsurunun olmaması ve büyülü sahne anlayışından uzaklaşılması gibi amaçlarla Brecht, böyle bir sahne düzeni tercihi yapar. Sanatçı, epik tiyatro anlayışındaki bu sahne düzeni ile klasik Batı tiyatro seyircisinin tiyatro düzeni konusundaki görüşlerini alt üst eder.

Sahne ile seyircinin konumu bu şekilde belirlenen epik tiyatro yönteminde, klasik Batı tiyatrosundan farklı olarak oyun sahnesi düzenlemelerinin ve anlatım araçlarının tercih edildiği görülür. Bu esnada daha önce belirtilen, epik tiyatronun bilim çağı tiyatrosu olduğu düşüncesinin hatırlanılması yerinde olacaktır. Bilime önem veren Brecht, epik tiyatro yöntemini ortaya koyarken bilimsel gelişmelerden de yararlanmıştı. O, seyircinin yabancılaştırılması adına teknolojik imkânların tiyatrodaki kullanılması görüşündedir. Ayrıca bir süre yanında çalıştığı Piscator'un bu yönde bazı denemelerde bulunduğunu görmesi de Brecht'i etkileyen diğer bir faktördür.

Bu etkiler doğrultusunda Brecht, epik tiyatrosunu oluştururken seyircinin oyunla özdeşleşmesini kırarak şekilde, o günün teknolojik imkânlarını kullanmıştır. Bu kullanımlar o dönem tiyatrosunda, yeni sahneleme araçlarındandır. Yeni ışıklandırma sistemi, sinema, projeksiyon ve hoparlör gibi anlatım araçları başlıca yeniliklerdendir (Buttanrı, 2011, s. 109). Brecht, bu yeni anlatım araçlarını, seyircinin oyunla yabancılaşması için işlevsel şekilde kullanır. Örneğin projeksiyon, seyircinin oyunun ne şekilde süreceği ile ilgili bir merak içine girmesini engelleme amaçlı kullanılır. Bir başka önemli kullanım da ışıklandırma sistemidir. Işığın kaynağı epik tiyatrodaki seyircinin görebileceği yerdedir. Buradaki amacın, sahnenin büyüleyiciliği kırma olduğu rahatlıkla anlaşılır.

Işıklandırma hususuna başka bir açıdan yaklaşıldığında, epik tiyatrodaki oyunun oynandığı sahnede bu araçların fazlaca kullanıldığı görülür. Çünkü seyircinin, oyuncuların yüz ifadelerini rahatça görebilmeleri için sahne ortamı aydınlık olup parlak ve bol ışık kullanımı vardır (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 24). Burada gestus kavramı yine ifade edilmeye değerdir. Oyuncuların gestuslarını,

seyircilerin daha iyi tespit edebilmeleri için aydınlatmanın sahnede yeterli derecede olması gerekir. Bu şekilde izleyicilerin, gestusu ortaya çıkaracak jest ve mimikleri algılaması kolaylaşır.

Sahnenin yapısı incelendiğinde ise oyun ile ilgili tüm unsurların, izleyicilerin gözü önünde olduğu görülür. Dekor unsurlarının her yönüyle görülebilmesi, projeksiyon ile ışıklandırma araçlarının kaynağının saklı olmaması ve müzisyenlerin bir bölümde konumlandırılması, sahnenin kullanımıyla ilgili bazı önemli noktalar. Böyle bir sahne düzenlemesinin sebebi ise seyircinin sahneyle ilgili her şeye hâkim olması düşüncesidir. Bu anlayış doğrultusunda sahnedeki her şeyin apaçık bir şekilde görülebilir olması gerekir.

Dekor, sahne üzerindeki en önemli unsurlardandır. Ancak dekor bölümünde bahsedildiği gibi dramatik tiyatrodaki dekor anlayışı epik tiyatrodaki görülmez. Bu tiyatro yönteminde olayın ve durumun geçtiği mekânın seyirciye sadece algılatılması vardır. Dramatik oyunlardaki gibi dev dekor unsurları yoktur. Gereksiz hiçbir dekor unsuru, sahnede yer almaz. İzleyici önünde işlevi olmayan hiçbir ayrıntıya yer verilmez (Pekman, 2012, s. 23). Burada dekor unsurlarının işlevsel olması hususu önemlidir. Örneğin bir dekor unsuru, başka bir epizotta başka bir amaçla kullanılabilir. Bundan dolayı dekor yapıları hafif ve portatif olmalıdır. Oyun esnasında bazen oyuncular bazen de dekor taşıyıcısı olan kişilerce bunlar oyun akışına göre yer değiştirilirler. Özetle dekorlar işlevsel olarak tertip edilip taşınabilir özelliktedirler (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 24).

Eserler irdelendiğinde öncelikle sahne kullanımı ve yapısı ile ilgili çoğunlukla bir bilgilendirmenin bulunmadığı dikkat çeker. Bunun sahneye koyuculara sınırlandırıcı etki yapmaması adına tercih edildiği rahatlıkla söylenebilir. Aslında bu husus, sahne sanatları ile ilgili olsa da eserlerdeki dekora dair ifadelerden yola çıkılarak bazı çıkarımlarda bulunulmaya ve oyun metinlerine yansıyanları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Epik tiyatrodaki müziğin önemli bir yeri olduğu yadsınmaz. Ancak bu hususta Brecht'in müziğin ve sanatçının seyircide merak oluşturmaması görüşü vardır. Bu amaçla epik tiyatrodaki müzik sanatçısı, sahnede seyircinin görebileceği yerde konumlandırılır. Ancak oyun metinlerinde müzik sanatçısının ve enstrümanların bulunduğu yere dair pek bilgilendirme yapılmadığı görülür. İlgili konuda bilgi sunan

çok az oyun vardır. Bunlar Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eserleri ile Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe 'yi Seviyo* oyunudur.

Ön Oyun

Ön perde, cinsel eğitim düzeyimizin karmaşasını sergileyen boyalı gazetelerin yazı başlıkları ve renkli fotoğrafla rıntlan oluşturulmuş bir panodur. Sahnenin sol önündeki çalgıcı takımı, alaturka-arabesk havadaki giriş müziğini çalarken, tüm oyuncular bir fasıl heyeti düzeniyle ön perdenin önündeki iskemlelere otururlar, ellerindeki tava, tencere, kaşık, kepçe, cezve, maşa gibi şeyleri birer çalgı gibi kullanarak şarkı söylerler. [Şarkı 1] (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 7)

Projeksiyon kullanımı Brecht tiyatrosunun bilimi ve teknolojiyi takip eden yaklaşımının bir tezahürüdür. Birçok oyunda da kullanılır. Ancak bu oyunların metinlerinde onun kaynağının sahnenin neresinde olması gerektiği ile ilgili hiçbir açıklamaya rastlanılmaz. Neredeyse tüm epik yöntemle yazılmış oyunlarda bu kullanım ile ilgili bir bilgi bulunmaz.

Projeksiyon gibi ışıklandırma kaynaklarının da epik tiyatrodaki seyircinin gözü önünde olması tercih edilir. Oyunlar incelendiğinde bazı eserlerde ışığın özellikle bazı sahnelerde kullanıldığı görülür ancak metinlerde o ışık kaynağıyla ilgili herhangi bir anekdot bulunmaz.

Büyülü bir ortam yaratmama ve merak uyandırmama adına bahsedilen tüm kullanımların, sahnede herkesin rahatlıkla görebileceği bir konuma yerleştirilmesi mantığının olduğu rahatlıkla görülür. Sanatçıların bunların sahne kullanımlarıyla ilgili oyun metinlerinde yer vermemeleri, onların Brecht ile farklı düşündükleri anlamına gelmez. Oyun yazarlarının bu konudaki temel amacı, tiyatro eserini sahneye koyanlara sınırlayıcı bir etki oluşturmamaktır.

Sahnenin kullanımındaki en önemli unsur ise dekordur. Bu konuda da epik tiyatronun, benzetmeci tiyatrodan ayrı düşündüğü daha önce belirtilmiştir. Türk sanatçıların da bu düşünceden hareketle eserlerinde yoğun ve yansıtmacı bir dekor anlayışına yer vermedikleri görülür. Bu hususta geleneksel Türk tiyatrosundan da etkilendikleri açıktır. Bu etkilerle oyun yazarları, dekor konusunda sınırlı ve minimalist bir kullanımı tercih etmişlerdir. Bunun oyun metinlerine yansımına bakıldığında ise bazı oyunlarda dekorlara ait bazı bilgilendirmelerde bulunduğu görülürken bazılarında ise sadece mekânın belirtilip dekora dair herhangi bir ayrıntının bulunmadığı dikkati çeker. Örneğin Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu* ve

Ayak Bacak Fabrikası adlı oyunlarında, dekora dair bilgilendirmelere rastlanır. Ayrıca *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Nafîle Dünya* gibi bazı oyunlarda da yine dekora dair bilgi verme yaklaşımı görülür. Bu hususta oyun metinlerinde bilgi verilmeyen tiyatro eserleri de az değildir. Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* ve Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* buna örnek oluşturan bazı eserlerdir. Dekorla ilgili ayrıntılara yer verilmemesinin arka planında yine, sahneye koyuculara sınırlayıcı bir etki oluşturmamaktır.

3. EPİSOD

Projeksiyon: Bu Ülkede Her Şey Buğdayla Satılır, Her Şey Buğdayla Alınır.
İnsanlar Bile! Haraaaç Mezat!

Sağda iki sırtık arasına kurulmuş bir tezgâh. Üzerinde çeşitli kavanozlar, sırtıklar arasına gerilmiş bir bez, bezin üzerinde “Kutsal balıklara yem satılır.” Sağdaki sırtığın üzerinde “Fiat: Gönlünden ne koparsa” yazıları. Tezgâhın arkasında 2. Vatandaş vardır. 1. Vatandaş soldan girip, çöp tenekesinin yanına gelir. Sağ köşede 3. Vatandaş elindeki tornavida ile bir şeyler yapmaktadır. (*Ayak Bacak Fabrikası*, s. 23)

İKİNCİ PERDE

(Fehim Paşa'nın Odası)

(Nuri Bey'in arkasından Rasim Baba ile Pertev Bey içeri girerler.)

NURİ BEY: Buyrun, buyrun. Paşa şimdi gelir. Ne oldu senin oğlana Rasim?
Birdenbire çıkıp gitmiş. Nerde şimdi?

RASİM BABA Evde. (*Fehim Paşa Konağı*, s. 115)

Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda sahne kullanımı ile ilgili mevcut durum bu şekildedir. Çalışma sahamızın oyun metinleri olması ve sahne sanatları ile ilgili bazı hususlara değinmeme adına bu kadarla yetinilmesi gerekir.

4.5.4. Dekor

Benzetmeci tiyatro anlayışında dekor anlayışı, yaşamın ve varlıkların olduğu gibi yansıtılması prensibi ile oluşturulur. Anlatılan olay veya durumun geçtiği mekân, tüm özellikleri ile sahnede dekor aracılığıyla yansıtılır. Bu sahne dekorları, seyirciyi gösterilen mekânla özdeşleşme yaşamasını sağlayıcı niteliktedirler (Brecht, 2011, s. 55). Görüldüğü gibi Batılı dramatik tiyatrodaki seyircinin oyunla özdeşleşmesi söz konusu olup dekor da bunu sağlayan unsurlardandır.

Epik tiyatrodaki ise benzetmeci tiyatro anlayışının aksine bir dekor anlayışı vardır. Bu anlayışta, dramatik tiyatrodaki gibi mekânın aynen yansıtılması tavrı yoktur. Burada mekân algılaması seyirciye bırakılır. Anlaşılabileceği üzere, epik tiyatrodaki mekân aynen temsil edilmez. Mekânın bir kısmı fiziksel olarak sahnede gösterilirken bir kısmı ise izleyicinin hayal gücüne bırakılır (Horzum, 2019, s. 9). Görüldüğü gibi dekor konusunda da seyirciden etkin konumdadır. Onun bu şekilde sahnenin düzenine dalıp oyunla özdeşleşmesine izin verilmez.

Brecht, tiyatrosunu oluşturduğu sıralarda dekor konusuna da kafa yorar. Seyirci ile oyun arasındaki o ilişkiyi kurma adına bazı yenilikler düşünür. Bunun için de eski okul arkadaşı, ressam ve sahne tasarımcısı Casper Neher'den (1897- 1962) yardım alır. Böylece sahne tasarımları farklılaşır. Hazır yapılar yerine işlevsel yapılar kullanılmaya başlanır. Bunun sonucunda kullanılan sahne eşyaları gerçekçi bir fon olmaktan çıkıp üzerinde rol yapılacak nesneler haline gelir (Baran, 2022, s. 505). Bu da epik tiyatro ile birlikte dramatik tiyatrodaki dekor anlayışının değişmeye başladığını gösterir. Bu oyun anlayışında, işlevsel olmayan nesneler artık dekor olarak sahnede bulunmaz. Brecht'in dekor özelinde isteği açıktır. O, dekorun hem gerçekçi hem de işlevsel olması gerektiğini düşünür (Buttanrı, 2011, s. 116).

Özellikle dekorun işlevselliği Bertolt Brecht için çok önemlidir. Çünkü oyunlar kısa epizotlardan oluştuğu ve bu bölümler arasında geçiş perdesi olmadığı için dekor değişikliği o anda sahnede yapılır. Bu da o dekor unsurlarının işlevsel olması gerekliliğini doğurur. Bu yüzden dekor, sabit yapılardan oluşamaz. Dekor unsurlarının her epizotta farklı bir görevi olabilir. Epik tiyatrodaki dekorun kısa sürede başka alanlar oluşturmak için değişimi söz konusudur (Horzum, 2019, s. 14). Bu yüzden sahneyi temsil eden araç ve gereçlerin büyük ve hantal yapıda olması istenmez. Ayrıca dekor konusunda çok fazla ayrıntılara inmemeye anlayışı vardır. Epik tiyatrodaki dekor yapısında sadelikten ve ekonomiklikten yana bir tavır vardır. Denebilir ki dekor, mekânı en ekonomik yoldan gösterir ve ima eder (Nutku, 2009, s. 11).

Bu noktada seyircinin de bilinç düzeyinin açık, hayal gücünün ise devrede olması istenir. Bu şekilde seyircinin, dekor unsurlarına dolayısıyla mekâna dalıp gitmesi önlenir. Dolayısıyla dekor konusundaki bahsedilen ekonomiklik ve işlevsellik, aslında seyircinin oyuna yabancılaştırılması içindir.

Dekor konusunda yabancılaştırma hususu sadece bunlarla sınırlı değildir. Ekonomik ve işlevsel olması beklenen dekor parçalarının, bazı epizotlarda yer

değiştirilmesi söz konusudur. Üstelik bu yer değiştirme, oyun esnasında seyircinin gözü önünde gerçekleştirilir. Örneğin bazı oyunlarda, dekorcu bu değişikliği yapar. Dekorcu, olayların geçtiği yerleri oluştururken seyircide mekân ile yanılısamanın da önüne geçer. Bazı oyunlarda bu değişikliği oyun kişileri yapar. Ancak bu konu daha çok sahneleme ile ilgili olduğu için metinlerden ancak bu kadar anlaşılabilir. Bu mevzuda şu çıkarımı yapmak mümkündür. Sahnede tüm dekor, seyircinin gözü önünde şekillendirilir ve değiştirilir. Bunda da seyirciye tiyatrodaki olduklarını unutturmama düşüncesi vardır (Gençtürk, 2009, s. 22).

Brecht'in dekor konusunda bu tavrının altında başka bir amaç daha vardır. Yabancılaştırma adına dekor değişiminin seyircinin önünde yapılmasının ayrı bir amacı da dünya yaşamı üzerine mesaj vermektir. Dekor, onun anlayışına göre sürekli devinim halinde olan dünyanın kopyasıdır ve seyirciye bunun anımsatılması görevini de üstlenmelidir (Gençtürk, 2009, s. 22). Dünya yaşamı ve toplum hayatı üzerine çokça düşünen sanatçı, dekorun değişimindeki bu tavra böyle bir anlam yüklemiştir. Brecht'in dünyanın ve insanın değişimine olan inancının etkisi burada belirgin şekilde görülür. Bu dekor anlayışı ile yaşamın ve dünyanın değişebilir olduğu izlenimi verilmeye çalışılır.

Epik tiyatrodaki dekor adına fazla eşyanın tercih edilmediği, mekânı algılanacak şekilde minimalist bir kullanımın olduğu ifade edilmiştir. Türk sanatçıların da tıpkı Brecht gibi eserlerinde dramatik tiyatrodaki gibi mekânı tüm ayrıntıları ile yansıtmaya fikri içine girmemişlerdir. Türk tiyatrosundaki epik türdeki eserlerde az sayıda dekor unsuru kullanma yaklaşımının olduğu rahatlıkla fark edilir.

Dekor: Ali'nin kahvesi. Duvarda Ali'nin hapisanede çekilmiş portresi Onun yanında şehrin dörtyol ağzlarını gösteren bir harita. Kahvede dört masa. (Keşanlı Ali Destanı, s. 58)

Oyun yazarlarının dekor konusunda soyut bir kullanımın içinde olmalarına tek sebep Brecht tiyatrosu değildir. Geleneksel Türk tiyatrosu incelendiğinde de dekor konusunda benzer bir kullanıma rastlanır. Orta oyunu, meddahlık, Karagöz ve köy seyirlik oyunlarında çok fazla dekor kullanımı yoktur. Örneğin orta oyununda bu görevi gören yenedünya adı paravandır. Bu paravan, çeşitli amaç ve şekillerde kullanılır oyunlarda. Diğer geleneksel oyun türlerinde de birkaç aksesuarın dışında bir dekor unsuruna yer verilmez. O aksesuarlar, oyun içinde çeşitli taklit ve benzetmelerle dekor niyetiyle kullanılır. Görülüyor ki, geleneksel Türk tiyatrosunda

da bu anlamda sınırlı sayıda bir kullanım vardır. Geleneksel tiyatro türleri dekor, aksesuar ve kostüm kullanımında yabancılaştırma etkisindedir (Pekman, 2012, s. 28). Seyircinin oyuna dalıp gitmemesi anlayışı, geleneksel oyunlarda da vardır. Bu anlayış doğrultusunda epik tiyatrodaki olan sınırlı sayıda dekor parçasının kullanılması ve oyun esnasında dekor taşınması uygulamalarının benzerleri geleneksel tiyatrodaki da görülür. Hem epik tiyatronun hem de geleneksel Türk tiyatrosunun Doğu tiyatrosundan etkilendikleri göz önünde bulundurulduğunda dekor konusundaki benzerlik doğru şekilde değerlendirilebilir.

Oyunlarda dekor için kullanılan araç ve eşyaların en önemli özelliklerinden birinin işlevsel olmaları dikkat çeker. Bu dekor unsurlarının oyun içinde farklı kullanımlara da imkân verecek tarzda oldukları görülür. Hem epik tiyatronun hem de geleneksel tiyatronun Doğu tiyatrosu anlayışında olması ve bu tiyatro anlayışında oyunlarda işlevsel dekor kullanımının tercih edilmesi Türk oyun yazarlarını etkileyen en önemli etkidir. Sanatçılar, epik türdeki eserlerinde dekor için kullanılan eşya ve araçların bu yönüne de önem vermişlerdir.

Dekor hususundaki bir diğer önemli özellik de oyun esnasında değiştirilebilir olmasıdır. Biçimsel olarak Doğu tiyatrosunu temel alan epik tiyatronun ve geleneksel tiyatronun bu özellikte olması, oyun yazarlarını etkilemiştir. Sanatçıların bazı epik tiyatro eserlerinde, oyun esnasında dekor değişimine yer verdikleri hemen fark edilir. Türk epik oyunlarından *Arafta Kalanlar*, *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Bir Şehnaz Oyun*, *Ayışığında Şamata*, *Zilli Zarife* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı eserlerde bu kullanıma rastlanılır.

(Bursa Osmanlı Tiyatrosu sahnesi. Perde açıldığında aktörler sahnede sere serpe oturmaktadırlar. Perdenin açıldığının farkında olmamışlardır. Kimi kağıt oynar. Kimi piyano çalar, kimi tempo tutar. İkisi bilek güreşi yapmakta. Virginia, Satenik'in omzunu ovmaktadır. Bir teknisyen ciddi ciddi bir dekoru taşır. Fehim bir dekoru mıhlamaktadır. Birden perdenin açıldığını fark eder, toplanırlar. Fasulyeciyan kenardan görünür. Yorgaki Dandini kılığındadır. (Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, s. 45)

Oyunlar incelendiğinde oyun esnasında dekor değişiminin iki şekilde sağlandığı görülür. İlk tercihte oyunun içindeki oyun kişilerinin bunu yaptığı görülür. İkinci kullanım tarzında ise oyunun içinde olmayan sahne görevlisi kullanımı ile bunun sağlandığı dikkati çeker. Türk tiyatrosundaki epik oyunları incelendiğinde iki yöntemin de kullanıldığı fark edilir.

Epik tiyatronun dekor değişimini oyunlarda tercih etmesinin amacının yabancılaştırma olduğunu ifade edilmiştir. Bu şekilde seyircinin oyuna dalıp gitmesine engel olunur. Sahnede oynananın bir oyun olduğu böylece izleyiciye hissettirilir. Oyun yazarları da bu amaçla tiyatro eserlerinin bazılarını kurgusal olarak dekor değişimine imkân sağlayacak sahneler koymuşlardır.

RECEP: (Olanca sesiyle) Ulan Müştak, Allah cezanı versin! (Kadınların ümidi çöker) Sende hiç ar, haya, namus, şeref yok mudur? Utanmıyor musun ikiyüzlü herif? Herif-i naşerif! Ben daha bu sabah sana yaramazlığa bulaşmayasın dememiş miydim? (Kadınlara) Siz aşağıda beni bekleyin, (Kadınlar hızla çıkarlar) Bu ne iştir Müştak? Konuş!

MÜŞTAK: (Ayağa kalkmıştır artık. Konuşmak ister, sesi çıkmaz, soluğu duyulur) Sssssssss...

RECEP: Kâfi! Fazlası isyandır! Kaldırın bre bunları ortalıktan!

(Dekorcular yatağı vb. kaldırırken, Anlatıcı sahneye girer, Recep Efendiyi görünce, çark eder.) (Bir Şehnaz Oyun, s. 238)

Epik oyunlarda dekor özelliklerinin metinlerde ne şekilde yer aldığı, ifade edilmesi gereken bir diğer husustur. Eserler irdelendiğinde bu konuda genel olarak iki kullanım tarzının olduğu dikkati çeker. İlk kullanımda bazı eserlerin giriş bölümünde dekora ait ayrıntılı bilgi verildiği görülür. İkinci kullanımda ise oyunun başında herhangi bir ayrıntılı açıklama olmayıp epizot başlarında buna yer verildiği fark edilir. Örneğin ilk kullanıma *Savaş Oyunu* ve *Ayışığında Şamata*; İkinci kullanıma ise *Ayak Bacak Fabrikası*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* ve *Ali Ayşe 'yi Seviyo* oyunlarında rastlanır.

Yazar, dekora dair açıklamalar ile oyunun temsil edilmesine yardımcı olur. Oyunun sahnelenmesi sürecinde sahneye koyuculara fikir vermesi bakımından bu kısımlar önemlidir. Tiyatro metnini okuyanların olay ve durumları kafasında canlandırması açısından da bu dekor özelliklerinin belirtilmesi önem arz eden bir durumdur.

4.5.5. Işık Kullanımı

Sahne konusunda epik tiyatronun dramatik tiyatrodan farklı bir yöntemi olduğu daha önce belirtilmiştir. Bu farklılığı oluşturan etmenlerden biri de ışıklandırma mevzusudur. Brecht'in ortaya koyduğu bu oyun yönteminde aydınlatma araçları, sahnede değişik amaçlarla kullanılır. Bu araçlardan özellikle seyircide yabancılaştırmayı sağlama ve gestusu daha iyi yansıtmaya amaçlı faydalandığı dikkat

çeker.

Epik tiyatro yönteminde ışıklandırma konusunda ilk göze çarpan husus ışık kaynağının seyircinin görebileceği yerde olmasıdır. Seyircinin böylelikle ışığın nereden geldiği ile ilgili bir merak içine girmesi engellenir. Projektör gibi aydınlatma araçlarının seyircide yabancılaştırma etkisi uyandırma işlevi gördüğü açıktır.

Brecht'in epik tiyatro anlayışının dramatik tiyatrodan bir farkı da sahnenin aydınlatma derecesidir. Klasik benzetmeci Batı tiyatrosu tarzından farklı bir kullanımı tercih eder Brecht. O, dramatik tiyatro yöntemindeki sarı sıcak ışıklandırmanın aksine parlak ve dikkat çeken ışık kullanımını yeğler (Dinç, 2021, s. 38). Bu türlü bir ışıklandırma ve aydınlatma tarzının benimsenilmesinin sebebine sahne anlayışı başlığında değinilmiştir. Bu sebep kısaca şöyle ifade edilebilir ki oyuncuların jest ve mimiklerindeki toplumsal gestusların açık bir şekilde seyirci tarafından görülmesi için böyle bir tercihin olduğu görülür. Işık sahneyi olabildiğince aydınlatmalı ki oyuncuların jestleri ve yüzleri, seyirci tarafından kolayca görülebilsin (Polat, 2019, s. 49). Bu şekilde izleyici, oyuncunun hal ve hareketlerinden oyunla ilgili çıkarımlarda bulunabilir.

Epik tiyatroda ışığın ne şekilde kullanıldığı da önem arz eder. Genellikle ışığın, epizot geçişlerinde, zaman ile ortam algılatılmasında ve sahnenin aktif kısmının aydınlatılmasında kullanıldığı görülür.

Işık kullanımının epik tiyatro için önemli olduğunu bilen yazarlardan bazıları, birkaç kullanım tarzına eserlerinde yer vermişlerdir. Ancak bu kullanım, az sayıdaki oyunda görülür. Bu oyunlarda da ışığın kullanımı ile ilgili ifadeler sadece birkaç yerde rastlanır. Bu durum, belirtilen kullanıma yer veren sanatçıların, oyunu sahneye koruyuculara yardımcı olmak ve yol göstermek amacıyla böyle bir yola başvurduğunu düşündürür.

Bu kullanıma yer verilen eserlerin çok fazla olmadığı dikkat çeker. Bu husustaki en yoğun kullanımlar *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Ayışığında Şamata* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunlarında gözlemlenir. Ancak bu eserlerde, ışık kullanım detayının oyun metnlerinin çoğu yerinde bulunduğu düşüncesi akla gelmemelidir. Bu eserlerde sadece birkaç kullanım daha fazla bulunur.

Işığın kullanımı ile ilgili detaylar incelendiğinde bu unsurun oyunlarda çeşitli görevleri yerine getirdiği görülür. Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde

ışığın şu görevlerde kullanıldığı dikkati çeker.

İlk olarak ışık kullanımının epizot geçişlerinde kullanıldıkları ifade edilmelidir. Epizotlar üzerine kurulu olan epik tiyatrodan, bu kullanımın olması önem arz eden bir durumdur. Işık sistemi, bir nevi perde kullanılması gerekliliğini ortadan kaldıracı bir etkiye sahiptir. Oyun metinlerinden hareketle ışığın bu şekilde kullanıldığı iki oyun vardır. *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında ışık sisteminin perde kullanılması ortadan kaldırdığı gözlemlenir. Şu alıntı, oyunlarda ışığın bu kullanımıyla ilgili fikir verecektir:

MUHTEREM: (Arkasından bağırır) Aman yavrum evladım, kendine mukayyet ol inşallah kasatura, rovelver filan yoktur üzerinde!
Işıklar değişir.

Park.

Ayşe, elindeki mektubu okumakta. Ali, heyecanla sonucu bekliyor.

AYŞE: (Mektubu uzatır) Hih, güleyim bari. (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 52)

Bu eserler, sahne kullanımı ile ilgili bir noktayı da işaret ettiği için dikkate değerdir. Oyunlarda sahnenin ikiye bölündüğü hissettirilerek ışık kullanımı ile diğer epizotun, sahnenin öbür tarafında sahneleneceği belirtilir. Bu da epik tiyatro ve Türk epik oyunları ile ilgili bir noktayı ele verir. O da sahnenin etkin olarak kullanılan kısmının aydınlatılması durumudur. Daha önce ifade edildiği üzere, epik tiyatrodan tüm unsurlar, aynı anda sahnede bulunur. Bu yüzden oyunun aktif olarak oynandığı yerin ışıklandırılması söz konusudur. *Eşeğin Gölgesi* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunlarında bahsedilen ışık kullanımı ile epik tiyatronun bu özelliği sağlanır.

Aman puroyu unutmayalım
Patron dediğin un salmalı
Fabrika bacası gibi
Ta uzaktan
Dumanından tanınmalı

(Işık söner. Sahnenin öbür yanı aydınlanır.)

Tabela: Eşek Kiralama Servisi

MARZIVAN TAKSİ (*Eşeğin Gölgesi*, s. 16)

Oyunlarda ışık kullanımına sadece epizot geçişlerinde değil, kısa parçaların içinde de karşılaşılır. Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyununda böyle bir

kullanım dikkat çeker. Eserde epizot içinde gerçekleşen sahne değişimi, ışık aracılığıyla gerçekleşir.

MECİT Oldu kocakarı. Biz gidiyoruz. Her şeyi aklında tut Sen olmasan da dünya yürür, unutma. Hadi bakalım

(Adamları ile birlikte çıkar. Sabahat, bir süre öylece kalır. Sonra güçlkle doğrulur. Ayağa kalkmaya çalışır. Acı çeker. Eşyalara tutunarak, içeri gitmeye çalışır. Beceremez düşer. Yığılır. Işıklar hafifçe kararmaya başlar, tam kararmadan tekrar aynı tempoda açılır. Kapı açılır. Sevgi okuldan döner. Sabahat hâlâ yerededir)

SEVGİ (Seslenir) Anne. Anne!.. (Bekler, birden görür, koşar) Anne. Anneciğim... (Yanına çömelir. Sabahat acıyla doğrulur) Anne. (Ağlamaya başlar) Anneciğim, benim güzel anneciğim ne oldu sana? Düştün mü? (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 230-231)

Ara oyun kullanılan oyunlarda da ışık kullanımına başvurulduğu görülür. Özellikle ara oyun ile epizot geçişlerindeki sahne değişimlerinde öne çıkan noktalardan biri de ışık kullanımıdır. Ara oyunlu eserlerde, sahnede iki dekor olduğu oyunlardan çıkarımlanır. Burada yine etkin durumdaki sahne kısmının aydınlatılması söz konusudur. Işık, ara oyun veya epizotun canlandırılmasına göre karartılıp aydınlatılır. Oyun metinlerinde ışığın bu şekilde kullanıldığının belirtildiği iki eser vardır. Vasıf Öngören'in yazdığı *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* adlı oyunlarda, ışığın böyle bir görevle kullanıldığı görülür.

MÜDİRE Evet, çok iyi olur. Zaten içine kapanık bir kız. Allah korusun kıyar kendisine.

AHBAP Tamam, bu işi dediğim gibi bitirirsiniz. Anlaştık mı? Söyle anlaştık mı?

K. PEDER Dediğiniz gibi olsun. (İki nişanlının dansları bitmiştir, alkışlar...)

İKİNCİ KONUŞMA

(Işıklar konuşmacıları aydınlatır.)

ANLATICI Ne düşündüğünüzü sorabilir miyim? (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 87)

Işık sisteminin oyunlardaki bir diğer kullanımı da zaman ve ortam algılatmasıdır. Işığın az veya çok olarak kullanılması ile seyirci ve okuyucuya, oyunun geçtiği zaman dilimi ve ortamı hakkında hissettirmelerde bulunulur. Işığın kullanımının bu şekilde tercih edildiği oyunlara *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Ayışığında Şamata* ve *Arafta Kalanlar* örnek olarak verilebilir.

ONUNCU OYUN

Bir villanın bahçeye bakan cephesi. Bahçe zeminden başlayan bir balkon ve içeri giriş kapısı. Görünen yüzü boydan boya, perdelerle örtülü bir penceredir. Bahçede kadınlı erkekli bir kalabalık, dolaştırılan içkiler. Garsonlar. İçeriden bir orkestranın müziği

gelir. İlerlemiş bir saat genel olarak herkes aşırı içkilidir. Çok az bir aydınlık. Kuytulara çiftler. (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 212)

Oyunnardaki ışık kullanımının bir diğer görevinin de dikkati bir yere toplama olduğu söylenebilir. *Nafile Dünya* adlı tiyatro eserinde ışık kullanımının bu şekilde de kullanıldığı görülür. Eserde bu şekilde hem seyircinin hem okuyucunun Komiser Ramazan'a odaklanması sağlanmaya çalışılır.

RAMAZAN: Bir de rüşvet ha, karşıma çıkmayın siz. (Bir bacağı olmayan koltuk değnekli Zülküf'ü süzer) Şu bacasıza bak. Ezrail misin nesin? Senden bir aksilik çıkacak; tutmadı seni gözüm. Kaybolun. Hadi. Herkes sırasıyla gelsin.

(Kaçakçılar çıkarlar. Ramazan masasına geçip oturur, üzerine ışık düşer. Ali Cemali Abdülcemali öne gelir.)

ALİ-CEMALİ-ABDÜLCEMALİ: Babası öğütlemişti ona ergenliğe yakın (...) (Nafile Dünya, s. 19)

Işığın oyunnardaki başka bir görevi de oyunun bitişini göstermesidir. Bu kullanım, dramatik tiyatrodan da vardır. Işıkla seyirci ve okuyucuya oyunun nihayete erdiği algılatılır. Sanatçılar, bazı oyun metinlerinde oyun sonunda ışık kullanımına yer vermişlerdir.

Oyun yazarları görüldüğü gibi ışık kullanımına eserlerinde farklı görevler yüklemişlerdir. Ancak söylenmelidir ki, belirtilen görevlerde, sanatçıların tıpkı Brecht gibi başka bir işlevi daha devreye sokmuş oldukları görülür. O da yabancılaştırmadır. Işık kullanımlarıyla seyircinin mekâna ve oyuna dalıp gitmesi engellenir. Çünkü kaynağı belli ışıkla yapılan, yapay mekân algılatmaları ve sahne geçişleri, seyirci ile oyun arasında bütünleşmenin önüne geçer. İfade edilen yabancılaştırma etkisi, daha çok sahneleme ile ilgili olduğu için bu kadarla yetinilmelidir.

Işık kullanımı ile ilgili şu noktanın da altı çizilmelidir. Sanatçılar, oyun metinlerinde bu kullanımları dile getirirler de bunlar aynen uygulanacak diye bir kaide yoktur. Metin sahneye koyulurken bu ifadeler bazen aynen uygulanır bazen de önemsenmez. Bu tercih bütünüyle sahneye koyucularla ilgilidir. İsterlerse sanatçının metindeki yol göstermelerinden yararlanırlar, isterlerse de bambaşka bir ışıklandırma kullanımı benimseyebilirler. Bu da yine sahneleme ile ilişkili bir durumdur.

4.5.6. Projeksiyon, Afiş ve Benzeri Kullanımlar

Bu anlatım araçlarının kullanım şekline geçilmeden önce epik tiyatrodan nasıl

kullanılmaya başlandıklarına değinilmesi gerekir. Bu konuda ilk olarak Brecht'in bilimle ilişkisinin belirtilmesi gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi sanatçı, bilime büyük saygı duyar. İnsanlığın kurtuluşunun onunla sağlanacağına inanır. Bu görüşleri çerçevesinde tiyatrosunda bilimden faydalanmayı yeğleyen Brecht, tiyatro yönteminde bilimsel gelişmelere uygun teknik kullanımlara yer verir. Bu bağlamda projeksiyon gibi o dönem için modern konumdaki teknolojik araçlara, epik tiyatrodaki yer verildiği gözlemlenir.

Brecht'in tiyatrosunda projeksiyon ve afiş kullanımına yönelmesindeki ikinci etmen ise sanatçının Piscator'dan etkilenmesidir. Çünkü o, bir süre Piscator'un yanında çalışır. O zaman diliminde, tiyatrodaki bu teknolojik araçların kullanılabilir olduğunu görür. Bundan dolayı da ilgili araçları, yabancılaştırma anlayışına uygun olarak tiyatrosunda kullanmaya karar verir. Bunu da sistematik şekilde ve bir mantık çerçevesinde tiyatrosuna yerleştirmeyi başardığından dolayı, onun tiyatro anlayışında bu hususlar önem arz eden biçimsel özelliklerden olmuştur. Kısaca Brecht, ilk kullanım örneklerini gördüğü bu araçları, daha işlevsel hale getirerek tiyatrosunda kullanmıştır.

Brecht'in ilgili araçlara yönelmesine etki eden faktörler belirtildikten sonra bu araçları oyunlarında hangi amaçlarla kullandığı ortaya konulmalıdır. Bu aşamada yabancılaştırmadan bahsedilmelidir. Çünkü bu teknolojik araçlar oyunlarda yabancılaştırmadan ortaya çıkmasını sağlar. Afiş, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyun çeşitli aralıklarla kesintiye uğratılır. Böylece izleyicinin oyuna karşı sürekli uyanık olması sağlanır (Doğan, 2009, s. 412). Bu araçların kullanılması seyircinin oyunla olan münasebeti ile ilgili önemli bir husustur.

Projeksiyon, afiş ve benzeri unsurların oyunlardaki kullanımları ile ilgili şu hususlar dikkat çeker. Öncelikle epizotların başında kullanılan başlık görevindeki ifadelerin, bu teknolojik araçlar kullanılarak ifade edilmesi dikkat çekicidir. Bu başlıkların seyirci için aslında büyük bir önemi vardır. Genellikle projeksiyon kullanılarak seyirciye aktarılan bu ifadeler, seyircinin oyunun devamı ile ilgili fikir yürütmesini sağlar. Bu başlıkların, kimi zaman da yazılı tabelalar kullanılarak seyirciye belirtildiği gözlemlenir.

Epizotların başında oyunun nasıl ilerleyeceği ile ilgili başlık kullanımının yerine görselliği öne çıkaran bir kullanımın da olduğu gözlemlenir. Örneğin epizotun

genel hususiyeti ile ilgili bir resim veya görsele yer verilmesi, yine aynı işlevi yerine getirir. Afişle, yazılı tabelalarla veya çoğu zaman da projeksiyonla epizot başlarında seyirciye gösterilen bu görseller, izleyicinin hem ilgisini dağıtmak hem de oyunun devamı ile ilgili öngöründe bulunabilmesini sağlamak içindir.

Epik oyunlarda bu görsellere sadece epizot başlarında rastlanmaz. Oyunun içinde bazı kısımlarda da bu tarz kullanımlara denk gelir. Yazılı tabela, afiş, pankart, resim ve projeksiyon oyunlarda tercih edilen görsel araçlardır. Oyunun kurgusu ve yapısına göre sanatçı, herhangi birini veya birkaçını tercih edebilir. Hangisi olursa olsun bu unsurların kullanılma amaçları aynıdır. Seyirciye oyun hakkında bilgi sunan bu araçlar, seyircinin merakını törpüler (Dinç, 2021, s. 38). Bu şekilde oyun esnasında seyircinin kafasına takılabilecek durum veya olaylarla ilgili bu araçlar kullanılır. Böylece izleyicinin oyunun nasıl devam edeceğine değil de oyunun aslında ne anlatmak istediğine odaklanması sağlanmaya çalışılır.

Bahsedilen işlevler yönüyle bu araçlar, epik tiyatrodaki oldukça önemli bir role sahiptir. Benzer biçimdeki yapısına sahip geleneksel tiyatrodaki da bu araçların bir kısmının kullanıldığı görülür. Yazılı tabela, pankart gibi yazılı görseller, geleneksel oyunlarda da görülür. Projeksiyon kullanımı ise epik tiyatro ile geleneksel tiyatro arasında farklılık arz eden bir kullanım olarak dikkat çeker. Oyunlarda bu görsel aracın, çeşitli şekillerde kullanıldığı dikkat çeker. Projeksiyon çoğunlukla ara sözlerin, başlıkların ve açıklamaların izleyiciye aktarılması görevlerinde kullanılır (İri, 2020, s. 249).

Görülüyor ki epik tiyatrodaki projeksiyon, afiş, yazılı tabela ve benzeri görsel araçların kullanımı seyirci ile oyun arasında önemli bir misyona sahiptir. Özellikle izleyicide merak duygusunu törpüleme ve yabancılaştırma noktalarında bu araçların kullanılması hususu epik oyunların biçimsel özelliklerindendir.

Öncelikle epik tiyatro yöntemiyle yazılan oyunlarda görülen bazı kullanımların yeni olmadığı ifade edilmelidir. Çünkü Türk tiyatrosu tarihine bakıldığında benzer kullanımlar dikkat çeker. Geleneksel tiyatro türlerinde bez parçası ve tabela gibi bazı kullanımların eskiden beri tercih edildiği bir gerçektir. Bu konuda oyunları etkileyen faktörün tespitinde ayırım noktası önem taşır. Buradan hareketle Türk epik oyunlarında daha çok projeksiyon ve afiş kullanımının epik tiyatroya dair işaretler barındırdığı söylenebilir. Çünkü tiyatrosunda bu teknolojik

araçları kullanma tercihinde olan ve bunları epik tiyatroya yerleştiren Brecht'tir. Dolayısıyla epik yöntemle yazılan oyunlarda özellikle projeksiyon ve afiş kullanımı Brecht ve epik tiyatro etkisini ortaya koyar.

Brecht'in eserlerinde projeksiyon, afiş, tabela ve benzeri bazı kullanımlara yer vermesi, Türk tiyatrosunda onunla benzer yöntemle oyun yazmak isteyen sanatçıları da etkilemiştir. Oyun yazarları, epik tarzdaki oyunlarında bu kullanımlara yer vermişlerdir. Sanatçıların bunları Brecht ile benzer amaçlarla kullandıkları rahatlıkla fark edilir. Buradaki en önemli amacın ise yabancılaştırma olduğu söylenebilir. Türk oyun yazarlarının projeksiyon, afiş ve benzeri kullanımlara öncelikle bu amaçla yöneldikleri gözlemlenir. Oyunları incelendiğinde sanatçıların, onları seyircinin oyuna dalıp gitmesini engelleyici fonksiyonda kullandıkları görülür. *Ayak Bacak Fabrikası*, *Nafile Dünya* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* gibi bazı eserlerde projeksiyon, afiş ve diğer kullanımlara yer verildiği dikkati çeker.

Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde özellikle projeksiyonun, başlık kullanımında tercih edildiği görülür. Bazı sanatçıların, epizot başlarında başlık kullanımında projeksiyonu kullandıkları dikkati çeker. *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Zilli Zarife* adlı eserlerde projeksiyonun bu amaçla kullanıldığı fark edilir. Bu kullanımın işlevine bakıldığında ise merakın giderilmesinin amaç edinildiği görülür. Epik tiyatronun önemli noktalarından olan merak kırımının, eserlerde bu şekilde de sağlanmaya çalışıldığı gözlemlenir.

9. EPİSOD

Projeksiyon: Her Şey Eskisi Gibi Öküzün Azizliği

Perde önü. Üç Politikacı, başlarında silindir şapka, sırtlarında frak, ellerinde baston sahnenin önünde yan yana durmaktadırlar. Sağ köşede kulise dayanmış, elinde davul 1. Vatandaş, sol köşede oturmuş, elinde zurna Kadın. (*Ayak Bacak Fabrikası*, s. 81)

Bazı eserlerde de işlev yönünden başlık kullanımına benzer bir kullanım daha vardır. O da oynanacak epizot ile ilgili gidişatı ortaya koyacak özet niteliğinde birkaç cümleye yer verilmesidir. Bu kullanımın da yabancılaştırmanın yanında merak kırma işlevi bulunur. Epik yöntemle yazılan tiyatro eserlerinden *Keşanlı Ali Destanı* ve *Ayak Bacak Fabrikası*'nda projeksiyonun bu şekilde kullanıldığı görülür.

Projeksiyon:

Turuva Marebesi Bilem Neden Çıkmış? Eleni Adında Fingirdek Bir Karı

Yüzünden. Buyurun Bakalım, Gecekondu Efesi Keşanlı Ali ile İnşaat Kralı İhya Onaran Karşı Karşıya. (Keşanlı Ali Destanı, s. 78)

Bu konuda ayrı bir kullanımın daha olduğu görülür. O da epizot başlarında bir görüntü veya resme yer verilmesidir. Bu kullanımda seyirciye, görsel olarak epizota dair bazı ipuçları gösterilir. Projeksiyonun sağladığı görsellik imkânı bu şekilde oyunlarda kullanılmıştır. Tıpkı kullanılan başlık veya özet niteliğindeki cümlelerde olduğu gibi bir kullanım vardır. Epizot öncesinde oyunun akışı ile ilgili ipuçları veren resim ve görüntü kullanımına Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu* ve Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı eserlerinde rastlanır.

ÖN OYUN

Fonda beyaz projeksiyon perdesi ilk bakışta bir bayrağa benzer, üstünde barış kuşu. Sağda Trampetçi'nin çıkacağı bir yükseklik. Sahnenin önü iki metre yükseklikte yukardan aşağıya inen dikenli tellerle kaplıdır. Yalnız bu dikenli teller sahnedeki oyunu kapamayacak şekilde yapılacaktır. Sahnede erkekler ve kadınlar bir koroyu kuracak nitelikte dizilmişlerdir, arkaları seyirciye dönük başları öne düşüktür. Bir trampet sesi duyulur, Trampetçi olağanın üstünde yavaş yürüyerek trampet çalar. Bu sekiz mezür uzayacaktır. Her iki mezurde bir projeksiyon perdesi üzerinde gerekli dia pozitifler değişir. Bu girişte en pr çok dört resim kullanılacaktır. Trampetçi yavaş yavaş yürüyerek sol taraftaki yükseltiye çıkar. Trampetçi eski süslü bir üniforma giymiştir. Ayaklarında lastik çizmeler, başında bir silindir şapka vardır. Yüksekliğe çıkınca tramola çeker, tramola ile sahnedekiler yavaş yavaş yüzlerini seyirciye dönerler. (*Savaş Oyunu*, s. 93)

Projeksiyon haricinde afiş, tabela, pankart ve bez parçası gibi kullanımların da oyunlarda tercih edildiği görülür. Bunlara genellikle epizot başlarında değil de ortalarında rastlanır. Bunlarla sanatçıların oyunla ilgili bazı hususları, seyircilere aktardıkları dikkat çeker. Eserlerde bu unsurlara bazen zamansal bazen mekânsal bazen de olayın içindeki bir ayrıntının ifade edilmesi şeklinde rastlanır. Bu kullanım *Arafta Kalanlar*, *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Nafile Dünya*, *Bir Şehnaz Oyun* ve *Abdülcanbaz* adlı eserlerde görülür.

ANLATICI:

Ah! Bunlar tam operetçi ama yazık ki müzikale düşmüşler. Şimdiii.. (Tabelacı kız geçer. Tabela "Zaptiye Amirliği") Oo! İzninizle ben çekileyim. (Bir Şehnaz Oyun, s. 230)

Konuya sanatçılar açısından yaklaşıldığında, bazı sanatçıların bu kullanımlara

eserlerinde fazlaca yer verdikleri görülürken bazılarının ise hiç tercih etmediği dikkati çeker. Örneğin projeksiyon konusunda Sermet Çağan'ın öne çıktığı görülür. *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Savaş Oyunu* eserlerinde yoğun şekilde projeksiyon kullanımı görülür. Projeksiyonun yanında diğer kullanımlara yer vermesi yönüyle Haldun Taner de ilgili hususta dikkat çekicidir. *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Zilli Zarife* adlı eserlerde bu kullanımların fazlaca tercih edildiği görülür. Bu sanatçıların aksine bazı sanatçıların da bahsedilen kullanımları eserlerinde tercih etmediği görülür. Oyun metinleri incelenen Vasıf Öngören'in bu açıdan öne çıktığı söylenebilir.

4.5.7. Müzik ve Şarkı Benzeri Türlerin Kullanımı

Brecht'in epik tiyatrodaki öne çıkan kullanımlarından biri de müziktir. Onun müziğe fazlaca önem verdiği görülür. Tiyatrolarına bakıldığında müziğin önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenir. Sanatçı, bu unsuru çeşitli işlevlere yarayacak şekilde oyunlarına yerleştirmiştir. Bu durum, epik tiyatronun ortaya çıktığı dönem için bir farklılıktır. Süregelen tiyatro geleneğinin aksine müziğin bu şekilde kullanılması, bir yenilik olarak gözlemlenir. Böylece ağırlıklı olarak diyalog ve olaylarla geçen oyunların üzerinden ağırlık ve can sıkıcılığı bertaraf edilmiş olur (Çelik ve Şen, 2010, s. 29). Dolayısıyla müziğin daha aktif kullanımı ile tiyatroya yeni bir hava getirilmiş olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Müziğin etkisinin artması oyunlara çeşitli katkılar sağlamıştır. Ancak onlar hiçbir zaman metnin yetersizliğini bastırmak amaçlı kullanılmamışlardır. Bununla birlikte metin kadar da önemsenmişlerdir. Çünkü müzikli kısımlar, uzun uzadıya sahnelenecek bir durumun veya olayın kısa bir şekilde belirtilmesini sağlar. Ayrıca metindeki bir meselenin özünün seyirciye belirtilmesinde de önemli rol oynar (Dinç, 2021, s. 51). Görüldüğü üzere müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanımı, anlatılacakların belirtilmesinde önemli bir ifade alternatifi sunar. Bu sayede kısa ve öz anlatıma fırsat tanınmış olur.

Anlatımda sağladığı ekonomikliğin ve yoğunluğun yanı sıra müziğin, insanlar üzerinde etkili olan bir unsur olduğu da unutulmamalıdır. Brecht bu düşünceyle hareket etmiş ve müziği tiyatrosuna yerleştirmiştir. Sanatçı, müziğin gücünü ve dinleyenler üzerindeki etkisini epik tiyatroya taşımak istemiştir (Horzum, 2019, s. 16). Bu şekilde tiyatronun seyirciler üzerinde daha etkili olabileceğini düşünür.

Brecht, müziğin bu yönünü önemsemiş ve bunu da oyunlarına yansıtmıştır. Bu etkiyle epik tiyatrodaki ara ara şarkı kullanımlarına yer verildiği görülür. Araya serpiştirilen şarkılar ile öncelikle seyircinin yanılısamaya girmesinin önüne geçilir. Bunun yanında öğreticilik ve eğiticilik de sağlanmış olur (Pala, 2009, s. 95). Dolayısıyla müzik ve şarkı benzeri türler ile izleyicinin oyuna dalıp gitmesi engellenirken aynı zamanda birtakım hususlarda bazı göndermelerde de bulunulur.

Öğreticiliğin ve eğiticiliğin yanı sıra müzik kullanımının eğlendirici bir yönü de vardır. Bunun ortaya çıkmasında ise müziğin uyumsuz şekilde kullanılmasının etkili olduğu söylenebilir. Epik tiyatrodaki söz ve müziğin ahenk oluşturmayacak bir biçimde kullanıldığı dikkat çeker. Bu durum da seyircinin müzikli kısımlara farklı tepki geliştirmesini sağlar. Oyunun eğlendiriciliğine katkı sağlayan etkenlerden biri de budur. Söylenilen şarkı ve benzeri tür de daha keyifli hale gelir. O halde denilebilir ki söz ve müziğin çelişen bir şekilde tercih edilmesi, şarkının eğlendiriciliğine katkı yapar (Erkek, 2001, s. 229). Bu da oyunun izleyiciyi eğlendirme yönüne etki eder.

Müzikli bölümlerin en önemli işlevlerinden biri de oyunu kesintiye uğratmasıdır. Brecht tiyatrosunda metin, müzikle kesintiye uğratılır (Tülü, 2017, s. 58). Metnin akışı bu sayede çeşitli aralıklarla durdurulur. Bunun da bir sebebi vardır. Brecht, yanılısamanın önüne geçmek, izleyicinin oyuna dalıp gitmesini engellemek adına böyle bir kullanımı tercih eder. Oyunun çeşitli yerlerine yerleştirdiği müzik ve şarkılarla, oyunun akışına müdahale edip yanılısama ve özdeşleşmenin önüne geçmeye çalışır.

Oyunun müzik ile kesintiye uğratılması, parçalı yapının ortaya çıkmasını sağlayan etmenlerdendir. Öyle ki müzik ve şarkı kullanımının öncelikli işlevlerinden biri de oyunu parçalamaktır (Dinç, 2021, s. 784). Bu sayede oyun parçaları bölünür. Dolayısıyla bu kullanım, epik tiyatronun bütünü parçalara bölerek anlatma anlayışına uygun bir tercihtir.

Burada başka bir işlevden de bahsedilmelidir. O da oluşan kısa parçaların birbirine bağlanmasıdır. Epik tiyatrodaki epizodik yapı içinde şarkılar, yer yer oyun bölümlerini birbirine bağlar (Pekman, 2001, s. 98). Dolayısıyla oyunu parçalara ayıran müzikli bölümlerin bir görevi de bu parçaları birleştirmektir. Bölüm ve epizotlar arasındaki geçişin bazen şarkı kullanımı ile gerçekleştirildiği görülür.

Epik tiyatrodaki müzik anlayışı ile ilgili bir diğer bahsedilmesi gereken de gestus müziğidir. Gestus müziğinde açık bir şekilde, uyumsuzluk ve karşıtlık söz konusudur (Dinç, 2021, s. 45). Bu esnada iki hususun da açıklanması gerekir. Uyumsuzluk daha önce de ifade edildiği gibi söz ve müziğin çelişmesidir. Karşıtlık durumu ise alışılmışın ve beklenenin tam aksi bir müzik anlayışının tercih edilmesidir. Örneğin ölümden bahseden sözlere, neşeli ezgiler ve ritimlerin eşlik etmesi, müziğin karşıtlık ilkesi doğrultusunda seçildiğini gösterir (Dinç, 2021, s. 784).

Gestus müziğindeki uyumsuzluk ve karşıtlık, seyircinin şarkı ve müzik ile duygusal yakınlık kurmasını önleme amacı taşır. Seyircinin, müzik ve şarkı benzeri türden etkilenip özdeşleşme yaşamaması adına böyle bir tercih söz konusudur. İzleyicinin, şarkının ritmine ve duygu dünyasına girmesi istenmez. Bu yüzden oturmuş ve yerleşmiş müzik anlayışlarına ters bir tercihin söz konusu olduğu görülür. Alışılmış ve bilindik melodilerin bozulması da bu doğrultuda bir kullanımdır (Şener, 1971, s. 21).

Müziğin bu şekilde yabancılaştırmayı sağlayacak biçimde tercih edilmesinin ana amacı ise şudur. Epik tiyatrodaki müziğin ritmine dalıp gitmeyen seyircinin, oyun hakkında yorumlar yapmaya yönelmesini sağlama düşüncesi vardır (Çelik ve Şen, 2010, s. 32). Brecht'in bununla yeni fikirlerin açığa çıkmasını sağlamaya çalıştığını çıkarımlamak zor değildir.

Gestus müziği ile ilgili olarak şuna da değinilmeden geçilmemelidir. Bu müzik, yabancılaştırmanın yanında gestusların da ortaya çıkmasını sağlama özelliğine sahiptir. Şarkıyı söyleyen oyuncu, temsil esnasında toplumsal bazı gestusları da seyirciye göstermeye çalışır.

Müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanımının oyun kişileri hususunda toplumsal gestusların gösterilmesinin yanında başka görevleri de vardır. Özellikle müzikli sözlerle oyun kişilerinin genel tavırları veya geçmişleri ile ilgili bilgi verildiği gözlemlenir. Oyun kişilerinin söylediği şarkı ve türküler, kimi zaman onların kişilikleri ile ilgili birtakım noktaları belirtir, gizli kalmış noktaları aydınlatır. Ayrıca onların geçmişte yaşadıkları ile ilgili de bazı bilgiler içerir (Erkek, 2002, s. 8). Görüldüğü gibi müzik ve şarkı benzeri tür kullanımları, oyun kişileri ile ilgili bazı hususların belirtilmesinde önemli rol oynarlar. Onların hem anlatıma ekonomiklik

kattıkları hem de az sözle çok şey anlatmaya imkân sağladıkları açıktır.

Konuya oyuncu açısından da yaklaşılması gerekir. Çünkü müziğe göre şarkı ve benzeri türleri icra eden bizzat oyunculardır. Epik tiyatrodan farklı bir yaklaşım vardır. Brecht, burjuva temelli olduğunu öne sürdüğü profesyonel şarkıcılık anlayışına karşı çıkar. (Dinç, 2021, s. 785). Bu yüzden o, oyun içindeki şarkıları, şarkıcı olmayan oyunculara söylettirmeyi yeğler. Bundan dolayı da tiyatrodan görevli oyuncuların bunu yerine getirmesini bekler. Onların müzik ile sözleri ahenkli okuyamayacağını düşünen sanatçı, bu tercihle hem yabancılaştırmayı hem de eğlendiriciliği sağlamaya çalıştığı söylenebilir.

Şarkı söyleyen oyuncular ile ilgili şu hususlara da değinilmesi gerekir. Öncelikle onlardan beklenen bir şarkıyı veya bir eseri güzel bir şekilde söylemeleri değildir. Şarkıcı rolüne bürünüp duyguyu karşı tarafa geçirecek şekilde söylemeleri istenmez. Epik tiyatrodan bunun aksi bir kullanım vardır. Brecht, oyuncunun sadece şarkı söyleyen birini göstermesini ister. Epik tiyatrodan göstermeciliği oyunculuğu anlayışı çerçevesinde oyuncudan beklediği budur (Çelik ve Şen, 2010, s. 33).

Diğer bir husus da oyuncunun müziğe kendini kaptırmamasıdır. Çünkü epik tiyatrodan oyuncunun, müziğin ritmine ve melodisine kendini kaptırmaması oldukça önemlidir (Çelik ve Şen, 2010, s. 33). Bunun yanılsamaya dolayısıyla özdeşleşmeye sebebiyet vereceği düşünülür. Bu yüzden Brecht, oyuncunun kesinlikle müziğe kendini kaptırmasını istemez. Bu sayede de seyircinin, müzikten duygusal olarak etkilenmelerinin önüne geçilir.

Oyuncunun şarkı söyleme öncesindeki ve esnasındaki durumuna da değinmek gerekir. Brecht tiyatrosunun bu konularda oyuncuya serbestlik tanıdığı görülür. Şarkıya başlamadan önce oyuncular makyaj yapma, oturacağı sandalyeyi yerleştirme gibi ön hazırlıkları sahnede yapabilirler ve şarkı söylerken de hareket anlamında özgürce davranabilirler (Dinç, 2021, s. 53). Brecht bu konuda ketum bir yapıya sahip değildir. Oyuncu, epik tiyatrodan gereklerini, istediği şekilde yerine getirebilir. Bu yüzden Batılı dramatik tiyatroya göre daha özgürlükçü bir oyunculuğu anlayışı söz konusudur.

Müzik konusunda değinilmesi gereken bir konu da müziği icra edenlerin konumudur. Batılı dramatik tiyatrodan büyümlü bir hava oluşturma gayesi ile müzisyenler görünmeyecekleri bir yere yerleştirilirler. Seyirci, müziğin nerede

çalındığını göremez. Epik tiyatrodaki ise bu hususta farklı bir tutum vardır. Seyircinin oyunla ilgili hiçbir merak içine girmemesi anlayışı doğrultusunda, müziğin nereden geldiğinin belli edilmesi amacıyla müzisyenlerin sahnede oldukları gözlemlenir. Epik tiyatrodaki müzisyenler, izleyicinin gözünün önündedir (Horzum, 2019, s. 9). Böylece seyircinin, müziğin çalınması ile ilgili bir merak içine girmesi engellenir. Bununla amaçlanan ise oyunun içeriğine odaklanılmasını sağlamaktır.

Müzik ve şarkı benzeri türlerin, epik tiyatrodaki genel manada hangi yönde tercih edildiği incelendiğinde müziklerin ortak özelliğinin basit ve anlaşılabilir olduğu dikkat çeker (Dinç, 2021, s. 44). Bu sayede izleyicinin ifade edilenleri daha kolay kavramalarına imkân tanınır. Böylece seyircinin anlam ilişkileri içinde kaybolup gitmesine müsaade edilmez. Ayrıca epik tiyatrodaki halka yönelik bir tiyatro olması da müzikli ifadeler konusunda böyle bir tercihin olmasını daha anlaşılır kılar.

Brecht tiyatrosunun halk eksenli olması şarkılarda kullanılan dile de etki etmiştir. Bu sebeple toplumdaki çoğu insanın anlayabileceği bir dil kullanımının tercih edildiği görülür. Epik tiyatrodaki dili de müziği gibi entelektüel değil halka yöneliktir. Bu yüzden geniş kitleleri hedef alır (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 26). Böyle bir tercihin sebebi ise hitap edilen kitle tarafından anlaşılma kaygısıdır. Brecht bu şekilde, toplumdaki birçok insana ulaşabileceğini düşünür. Bu sayede düşüncelerini onlara daha kolay aktarabileceği fikrindedir.

Epik tiyatrodaki şarkılara ait bir başka özellik de onların genellikle bir başlığının olmasıdır. Tıpkı epizotlarda olduğu gibi şarkılarda da başlık kullanımının tercih edildiği dikkat çeker. Şarkılara verilen isimler bazen sahneler bazen de şarkının içeriği hakkında izleyiciye bilgi sunar (Dinç, 2021, s. 53). Böylelikle izleyicinin bir sonraki bölüm veya söylenecek şarkı ile ilgili merakı giderilir. Bu sayede de izleyicinin oyunun özüne inebilmesine imkân tanınmış olur.

Koro da epik tiyatrodaki kullanımlarından biridir. Kimi zaman şarkıların, korolar tarafından söylendiği dikkat çeker. Koro tarafından söylenen şarkılar değerlendirildiği onların genellikle şu maksatlarla kullanıldığı görülür. Brecht tiyatrosunda koro söylettiği şarkılarda oyun ile ilgili yorumlar vardır. Ayrıca oyunun devamında neler olacağı ile ilgili de bilgiler yer alır (Çelik ve Şen, 2010, s. 33). Buradan anlaşılıyor ki, koro, oyunlarda çeşitli işlevleri yerine getirecek tarzda

kullanılır. Koronun sadece şarkı söylediği akla gelmemelidir. Onların bazen de bazı sözleri dile getirdikleri gözlemlenir.

Epik tiyatrodaki müzikli söz ve şarkılar, içerik yönünden de irdelenmelidir. Var olan düzen ve onun ortaya çıkardığı olumsuzluklar ve sıkıntılar da bu kullanımlar ile seyircinin dikkatine sunulur. Ayrıca Brecht'in oyun anlayışında diyalektiğin önemli yer tutmasından dolayı, çelişkili insan ve toplum davranışlarının, müzikli söz ya da şarkılara da konu edildiği gözlemlenir.

Burada geleneksel Türk tiyatrosundaki müzik kullanımına da değinilmesi gerekir. Çünkü bu tiyatro geleneğinin, bahsedilen yönden de oyunları etkilediği bir gerçektir. Ayrıca epik tiyatroda olduğu gibi müziğe önem verilmesi de diğer dikkat çeken husustur. Bu sebeplerle geleneksel halk tiyatrosundaki müzik anlayışını ayrıntılandırmak gerekir.

Müzik, geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılan en önemli unsurlardan biridir. Geleneksel tiyatronun istisnasız tüm türlerinde görülür (Pekman, 2001, s. 93). Özellikle bazı geleneksel türlerde müziğin daha da ön planda olduğu gözlemlenir. Örneğin Karagöz ve orta oyununda müzik, vazgeçilmez öğelerin başında gelir (Horzum, 2019, s. 71). Görüldüğü üzere bu öge, az ya da çok tüm geleneksel oyunlarda kullanılır.

Geleneksel halk tiyatrosunda müzik, çeşitli amaçlarla tercih edilir. Bu amaçların tespiti, oyunları değerlendirmede fayda sağlayacağından önem arz eder. Öncelikle bağımsız kısa parçaların birbirine bağlanmasında müziğin, mühim bir rolünün olduğu görülür. Ayrıca bu öge, eğlendiriciliğin sağlanmasında da olmazsa olmazdır (Pekman, 2001, s. 101). Bu kullanımların yanında müzik başka işlevlerde de kullanılır. Örneğin Karagöz oyununda bölümlerin içinde ve aralarında şarkı kullanımının olduğu görülür. Bu kullanım epik tiyatro ile benzer işlev görmekte olup seyircinin oyuna kendini kaptırmasına engel olur (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 54). Tüm bu kullanımlar, bir tek noktayı işaret eder. O da geleneksel tiyatrodaki müzik anlayışının epik tiyatro ile benzer olduğudur.

Brecht'in epik tiyatroda müziğe önem verdiğini gören sanatçılar, yazdıkları oyunlarda genellikle bu unsura da yer vermişlerdir. Oyunların çoğunda müzik ve şarkı benzeri türlerin kullanımına rastlanır. Ancak bunların bazısında yoğun kullanım varken kimi oyunlarda ise yer verme oranı seyrek. Bu konuda bazı eserlerin ön

plana çıktığı söylenebilir. *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife*, *Nafile Dünya*, *Rumuz Goncagül*, *Düğün ya da Davul*, *Abdülcanbaz* ve *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunlarında müzik kullanımına bolca yer verildiği dikkat çeker.

[Şarkı 8]

İNSANOĞLU TUHAFTIR

İnsanoğlu tuhaftır,
ayrı âlem her biri.
Kimi pek çatık kaşlı,
kimi hepten düttürü.

Kimi dertli, çileli,
gezer olmuş avare.
Kiminin yaşadığı
sanki başka seyyare.

Çalgı, çengi, zevk, neşe,
kimi yaşar dört köşe.
Kimi bakar öteden,
şaşmış kalmış bu işe. (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 41)

Müzik ve şarkı benzeri türlerin çoğu eserde kullanıldığı belirtilse de bazı eserlerde de onlara hiç yer verilmediği görülür. *Ayışığında Şamata* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* Haldun Taner'in müziksiz yazdığı epik oyunlardır (Dinç, 2021, s. 369). Ayrıca *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Zengin Mutfağı* ve *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* eserlerinde de müzik kullanımına hiç başvurulmadığı dikkat çeker. İfade edilen eserlerde müzikli anlatım tercih edilmemiştir.

Şu da ifade edilmesi gerekir ki, bu kullanımın tamamen yazarın inisiyatifine bağlı olduğu görülür. Örneğin Vasıf Öngören'in çoğu eserinde, şarkı veya başka bir türe ait bir parça bulunmaz. *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununda perdelerinin sonunda türküler bulunurken diğer epik oyunlarında ise onlara hiç yer vermediği gözlemlenir. Öngören'in aksine Oktay Arayıcı'nın bu unsurlara oyunlarında çoğunlukla yer verdiği görülür. Epik oyunları arasında sadece *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* 'nde bunları kullanmadığı, diğerlerinde ise çokça tercih ettiği görülür.

Eserlerde yer verilen parçaların genellikle şarkı olarak ifade edildiği görülür. Ancak bazı oyunlarda bu konuda geleneksel türlerden de yararlanıldığı gözlemlenir. Bu çerçevede türkü ve mâni gibi türlerin kullanıldığı dikkat çeker. Özellikle bu

kullanımlara Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün ya da Davul* oyununda rastlanır. Eserin geleneksel Türk tiyatrosundan çok fazla etkilenmesi, bu durumun sebebi olarak ifade edilebilir.

TÜRKÜ

Keklik gibi kanadımı süzmedim
Murat alıp doya doya gezmedim
Bu kara yazıyı kendim yazmadım
Anlıma yazılmış bu karayazı.(Düğün ya da Davul, s. 49)

Asiye Nasıl Kurtulur, *Nafîle Dünya ve Ayak Bacak Fabrikası* eserlerinde de bu türden müzikli parçalara “türkü” adı verildiği görülür ancak onların sadece bir adlandırmadan ibaret olduğu dikkat çeker. Bu bağlamda sanatçıların, çeşitli adlarla müzikli parçalara oyunlarda yer verdikleri gözlemlenir.

Müzik ve şarkı benzeri türlere yer verilme şekilleri incelendiğinde ise bu noktada epik tiyatroya göre hareket edildiği rahatlıkla fark edilir. Örneğin bazı eserlerde epizot ve bölümler şarkı benzeri türlerin kullanımı ile bağlanır.

(Halet Rezaki'yi canlandıran oyuncu girer)

HAZIR YİYİCİNİN ŞARKISI

Bilmedim fiyatını ömrümce
Ekmeğin, şekerin, tuzun, muzun.
Girmedim bakkal, kasaptan içeri.
Ayağıma geldi ne istedimse,
Kondu önüme ne yedimse.

Bıktım dünyayı sırtımda taşımaktan
Hayatın yorgunuyum ben
Rahat vurgunuyum ben

Barut, kan, açlık bitirirken dünyayı,
Yok kelimesini hiç duymadı,
Odalarımızın duvarları,
Karneyi görmedi bile evimiz,
İkinci Dünya Harbi yılları.

....

Bıktım dünyayı sırtımda taşımaktan
Hayatın yorgunuyum ben
Rahat vurgunuyum ben.

Sahne 2

(Halet Rezaki'nin Dairesi, Apartman Merdiveni.)

HALET: Bendeniz bu oyunda Halet Rezaki'nin taklidine çıkıyorum. (Rumuz Goncagül, s. 190- 191)

Epizotları ve bölümleri birleştirmesinin yanında müzikli kısımların, epik tiyatronun diğer önemseddiği tekniklere de uygun kullanıldığı görülür. Oyun, müzik sayesinde kesintiye uğratılır. Ayrıca müzik kullanımı seyirci, oyuncu ve oyun açısından yabancılaştırmanın ortaya çıkmasını sağlar. Bu sayede de izleyicinin oyununa dalıp gitmesinin önüne geçilir. Bunlarla birlikte müzikli kısımlar, oyunda eğlendiriciliği de ortaya çıkarır.

Epik tiyatronun müzik konusundaki bazı kullanımlarını metin üzerinden göstermek ise mümkün değildir. Gestus müziğinin uyumsuz olması, alışılmış melodilerin bozularak icra edilmesi, oyuncunun müziğin ruhuna kendini kaptırmaması gibi hususlar, sahneleme ile ilgili olduğundan bilgi verilememektedir.

Müziğin epik tiyatrodan yanılısına oluşturmaması için tercih edilen bir durum da müzisyenlerin sahnede seyircinin gözünün önünde olmasıdır. Bu da yine sahneleme ile ilgili bir kullanımdır. Bu konuda sadece bir eserde bilgi verildiği gözlemlenir. *Ayışığında Şamata* eserinde ilgili hususta bir bilgilendirmenin olduğu görülür. Eserde müzisyenlerin, sahnenin neresinde olacağı ile ilgili bir ifadenin yer aldığı dikkat çeker.

Türk epik eserlerinde yer verilen şarkıların genel durumu irdelendiğinde yine epik tiyatro anlayışı ile benzerlik gözlemlenir. Brecht'in tiyatro anlayışında halkın anlatılanları ve ifade edilenleri anlaması için şarkıların basit ve anlaşılır olmasına dikkat edilir. Türk sanatçılar da bu anlayış doğrultusunda şarkılarını düzenlemişlerdir. Oyunlardaki tüm şarkılar, sade bir Türkçe ve rahatlıkla anlaşılabilir şekilde yazılmışlardır.

Şarkılar ile ilgili dikkat çeken bir diğer kullanım da başlık konulmasıdır. Özellikle merak duygusunu ortadan kaldırmak amacıyla böyle bir tercihin olduğu görülür. Seyircinin, şarkının nelerden bahsedeceğini anlaması amaçlı bu kullanıma, bazı eserlerde sıkça rastlanır. *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife*, *Abdülcanbaz*, *Nafile Dünya* ve *Rumuz Goncagül* oyunlarında şarkılara başlık konulduğu dikkat çeker.

BİZ SIFIRDAN BAŞLADIK

Biz sıfırdan başladık

Alnımızın teriyle
Hilemiz yok çok şükür
Hesabımız apaçık

İnce meslek ticaret
Bir sürü ip elinde
Suples ister maharet
Karar zekâ irade
.... (Keşanlı Ali Destanı, s. 87)

Bazı oyunlarda ise başlık kullanımının tercih edilmediği gözlemlenir. Bu eserler incelendiğinde dikkati çeken şudur ki parça, şarkı ise başına ‘şarkı’, türkü ise ‘türkü’ ifadeleri konulmuştur. Bu da oyunlardaki diğer bir kullanım olarak dikkat çeker.

Oyunlarda şarkıların veya bazı sözlerin birkaç kişi tarafından söylendiği de görülür. Özellikle bazı oyunlarda koro kullanımına rastlanır. Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı*, Sermet Çağan’ın *Ayak Bacak Fabrikası* ve Turgut Özakman’ın *Bir Şehnaz Oyun* eserlerinde koroya yer verildiği dikkat çeker. Bu oyunlarda genellikle koroya, bir topluluğun görüşünü ve bakış açısını ortaya koyma, bir fikre veya duruma dikkat çekme ve söyleyişi etkin ifade etme amaçlarıyla yer verildiği gözlemlenir.

HERKES:

Yaşasın, geliyorlar
Haydi edin işbaşı!
Yıkayın temizleyin,
Süsleyin dağı, taşı!

Biz önemli değiliz.
Katlanırsız her şeye,
Tek ki ayıp olmasın
Seyyaha, ecnebiye. (Bir Şehnaz Oyun, s. 252)

Görülmektedir ki bazı oyunlarda anlatımı zenginleştirmek adına müzikli söz ve şarkılara yer verilmiştir. Bu esnada onların içeriklerinden bahsetmelidir. Eserlerdeki kullanımlara dikkat edildiğinde genellikle düzen bozukluğu ve yeni bir düzen gerekliliği müzikli söz ve şarkılarla ifade edilir. Sanatçılar öyle görünüyor ki epik tiyatronun önem verdiği düzen mevzusunu etkili bir şekilde ifade etmeyi tercih

etmişlerdir. Müziği de işin içine sokarak daha etkili bir söyleme ulaşma çabası içine girmişlerdir. Bu şekilde izleyiciyi ve okuyucuyu, düzen konusunda düşünmeye yöneltme anlayışı vardır. *Keşanlı Ali Destanı*, *Nafile Dünya*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunlarda müzikli söz ve şarkılı bölümlerde düzen sorgulaması söz konusudur.

DÜZENE ÇAPRAZ DEYİŞLER 1

Kimin palasını kime sallıyorsun?

(Ali şarkı söyler)

KUZU KENDİNİ KURT SANINCA

Sen bir garip komşersin

Bu afra tavra niye?

Kanun kanundur diye

Her önüne gelene

Nasıl tatbik edersin?

Adam kaçın kur'ası

Ankara'da arkası

İsviçre'de parası

Dağ aşar arabası

Yerindedir safası

Nasırına mı bastın?

Varsın olmasın kastin

Topla tası tarağı

Kaldır burdan durağı

Bakmazlar gözyaşına

Su katarlar aşına

Kazık batar dişine

Sızlanma hiç boşuna (Nafile Dünya, s. 29)

Bazı eserlerde de müzikli söz ve şarkı benzeri türlerin toplumda var olan bazı problemleri dile getirdiği görülür. Seyirci ve okuyuculara var olan sorunlara ilişkin bazı ifadelerde bulunulur. Bu şekilde etkili bir anlatımla, ilgili hususlara dikkat çekilir. Geçim sıkıntısı, işçi-emek sorunu, kadının çektiği zorluklar ve kapitalist sistem en çok belirtilen sorunlar olarak dikkat çeker. *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Rumuz Goncagül*, *Nafile Dünya* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında bu sorunlardan bazılarına değinildiği görülür.

4.6. Zaman

Epik tiyatroda dramatik tiyatrodan farklı bir zaman anlayışı olduğu dikkat çeker. Bu farklılık Türk epik oyunlarında da söz konusudur. Brecht tiyatrosunda zamanın düz bir çizgi halinde akmadığı görülür. Döngüsel zamanın tercih edildiği dikkat çeker.

Bununla beraber tarihselleştirme ile geçmişte yaşanmış veya öyle aksettirilen, herkesçe bilinen olayların konu alınması söz konusudur. Ayrıca oyunsallığın belirtilmesi amacıyla da zamansal sıçramalara yer verildiği gözlemlenir. Bahsedilen bu teknik ve kullanımların ne olduğuna ve eserlere nasıl sirayet ettiğine ayrıntılı olarak yer verilecektir. Ancak önce Türk epik oyunlarında tercih edilen zaman dilimleri dile getirilecektir. Çünkü eserlerde en çok hangi dönemlerin tercih edildiği önem arz eder. Bu dönemlerin hangi yönleriyle ele alındığı oldukça mühimdir. Bunlar zamanın, sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı ile ilgili bilgi verir.

4.6.1. Vaka Zamanları

Epik tiyatroda yaşam koşullarının eleştirilmesi, düzenin sorgulanması yaklaşımı olduğundan, oyunlarda ele alınan zamanlar da dikkate değerdir. Sanatçılar, bu hususta bazı dönemleri çokça eserlerinde konu almışlardır. Oyunlarda genellikle Türk milletinin tarihinde toplumsal bazı sıkıntıların öne çıktığı dönemlerin tercih edildiği hemen dikkati çeker. Oyunlarda seçilen zamanlar irdelendiğinde Osmanlı'nın son döneminin ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinde siyasi olarak karışıklıkların gözlemlendiği, sosyal hayatta bazı olumsuzlukların yaşandığı, 1960 ve 1970'lerin çokça ele alındığı hemen göze çarpar. Bahsedilen iki zaman dilimi, Türk epik oyunlarda en çok tercih edilen zamanlardır.

İfade edilen zaman dilimlerinin yanında başka zaman dilimlerinin tercih edildiği de görülür. Ancak bunların sanatçılar tarafından çok tercih edilmediği, birkaç eserle sınırlı kaldığı görülür.

Az sayıda eserde de belli bir zaman diliminin belirtilmediği dikkat çeker. Sanatçılardan bazıları, yazdığı oyunların hangi dönemde geçtiğini belirtmez. Günümüzden bazı olay ve durumları, bilinmez bir zaman içinde ele alırlar. Burada eserlere geleneksel anlatı türlerinin etki ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Genel manada ifade edilen oyunlardaki zaman tercihlerinin detaylandırılması fayda sağlayacaktır. Oyunlarda tercih edilen zaman dilimleri ve kullanıldıkları

eserler şunlardır:

4.6.1.1. Osmanlı'nın Son Dönemleri

Sanatçıların en çok kullandığı dönemlerden biri Osmanlı Devleti'nin son zamanlarıdır. Bu dönemin bazı önemli hadiselerini ve gelişmelerini oyun yazarları, eserlerinde kullanmışlardır. Bu kullanımlardaki en önemli yön ise günümüzle ilişkilendirmedir. Zaman dilimi olarak Osmanlı'nın son zamanlarını ele alan sanatçılar Turgut Özakman, Haldun Taner ve Turhan Selçuk'tur. Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Bir Şehnaz Oyun*; Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*; Turhan Selçuk'un ise *Abdülcanbaz* oyunları, bu zaman dilimini konu edinen eserlerdir.

Eserlere dikkat edildiğinde öne çıkan sanatçının Turgut Özakman olduğu fark edilir. O, tüm epik oyunlarında tarihten yararlanmayı seçmiş bir sanatçıdır. Epik oyunlarının hepsinde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerini anlatır. Özakman, bu dönem üzerinden, yaşadığı döneme dair bazı mesajlar verme gayretindedir. Toplum içinde var olan bazı sorunların neler olduğuna ve bunların kaynaklarına dair hissettirmelerini, düşündürmelerini ve anlatımlarını o dönem üzerinden yapma fikrinde olduğu gözlemlenir.

Turgut Özakman başta olmak üzere sanatçıların, bugüne dair anlatacaklarını geçmiş dönemler üzerinden ifade etmelerinin iki nedeni vardır. Bunlardan biri tarihselleştirme tekniğini kullanma tercihi diğeri ise eleştirilen kişi ve kurumlarla herhangi bir hukuki sorun yaşamama düşüncesidir.

Osmanlı'nın son dönemlerinin zaman olarak seçildiği oyunlarda genellikle, bazı hususların öne çıktığı gözlemlenir. Bunlardan ilki insanların baskı altında yaşamaları durumudur. Özellikle II. Abdülhamit ve Fehim Paşa'nın ele alındığı tiyatrolarda bu husus açıkça görülür. Burada özgürlük isteyen kişilere farklı bakış ve muamelelerin olduğu dikkat çeker. Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında bu durum açık şekilde ortaya konulur.

Bu dönemi ele alan eserlerde ayrıca yöneticilerin halkı değil sadece kendi menfaatini düşündüklerine vurgu söz konusudur. Sanatçılar, bu konuyu işledikleri oyunlarında özellikle yöneten pozisyonundaki insanların bazı eksikliklere sahip olduklarına dikkat çekerler. Onların hem liyakatsiz hem de beceriksiz oldukları ortaya konulur. Oyun yazarları, o dönemdeki halkı yönetenlerin sıkıntılı ve iş bilmez

olduklarını belirterek aslında kendi dönemindeki yönetim tarzına ve anlayışına imada bulunurlar.

Bu iki noktadan hareketle sanatçıların, Osmanlı'nın son dönemi üzerinden kendi yaşadıkları zamanı anlatmaya ve göstermeye çalıştıkları dikkat çeker. Oyun yazarlarının günümüzdeki durumu eski olaylar üzerinden anlatmaları, düzenin değişip değişmediği hakkında seyirci ve okuyucuya karşılaştırma fırsatı sunar. Aynı sorunların birbiriyle ilişkilendirilerek anlatılması, değişimin pek de yaşanmadığını ortaya koyar. Oyun yazarları, böylece sorunların ortaya çıktığı dönemde bertaraf edilmemesi durumunda, yüzyıllar sonrasına bile etkide bulunabileceğine işaret ederler. Değişimin gerçekleşmesi durumunda ise benzer sorunların ortaya çıkmayacağı mesajı verilir.

Osmanlı Devleti'nin son devrinin ele alınması yönünden bazı eserlerin öne çıktığı görülür. Bu yüzden o eserler daha ayrıntılı ele alınmalıdır.

Bu eserlerden ilki *Fehim Paşa Konağı* oyunudur. Oyun II. Abdülhamit döneminde geçer. Fehim Paşa, o dönemde oluşturulan yönetimin önde gelen isimlerindendir. Olduğu belirtilen baskıcı politikanın en mühim adamlarındandır Fehim Paşa. Hatta o, baskıcı politikayı dizayn eden kişidir. Oyun bu kişinin yaptıklarını, düşündüklerini ve amacını açık etme peşindedir. Oyunun sonunda da onun nasıl yönetimden uzaklaştırıldığı görülür. Sanatçının bu kurguyla seyirci ve okuyucuya bir mesaj iletme gayretinde olduğu fark edilir. Bu şekilde olumsuz tutum ve davranışa sahip yöneticilere karşı, ne yapılması gerektiği ile ilgili bazı sezdirmelerde bulunulur.

Resimli Osmanlı Tarihi eserinde de farklı bir kurgu görülür. Bu oyunda iki farklı zaman diliminin konu alındığı fark edilir. İlk belirtilen ve çok fazla anlatılmayan dönem Türkiye'nin 1960-1970'li yıllarıdır. Bu dönemde ülkede iç karışıklıkların ve öğrenci olaylarının olduğundan bahsedilir. Kullanılan ikinci zaman dilimi ise Osmanlı'nın son dönemlerindeki bazı padişahların hüküm sürdüğü zamanlardır. O zamanlarda yine öğrenci olaylarının ve sokak olaylarının olduğu belirtilir. Sanatçı, geçmiş ile yaşadığı zamanının benzer nitelikte olduğuna dikkat çeker. Siyasi çalkantıların, toplumsal buhranın iki dönemde de olduğu, oyun içinde iki değişik zamanın anlatımıyla ortaya konulur. Dolayısıyla sanatçı açık bir şekilde, iki farklı zaman dilimindeki benzerlikleri seyirci ve okuyucunun dikkatine sunarak

pek de bir şeyin değişmediğine vurgu yapar.

VAKIF: Şöyle olağan bir gün görmedik gitti. 1946'da çok partili dönem başladı. Hürriyet Andı ile yola çıkan parti, 1950'de iktidara geldi. Anayasayı ele aldı ama hiçbir yerine dokunmadı, sadece adını değiştirdi, 'Teşkilat-ı Esasiye Kanunu' yaptı. Bu sefer muhalefet anayasayı değiştirelim diye tutturdu. Derken öğrenci gösterileri başladı. (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 161)

VAKIF: Sahi yahu, daha parti-marti yok! Şaşırdım. Ama son günlerde senin medrese ayaklanmış. Sen karışmadan edemezsin. Ne yaptın? (Orhan önüne bakar) Söyle! Allah canımı alsın, kızmayacağım! (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 173)

Turhan Selçuk'un *Abdülcanbaz* oyunu da bu konuda öne çıkan eserlerdendir. Meşrutiyet Dönemi'ni konu alan eserde, öne çıkan şahsiyetlerden biri de Dâhiliye Nazırı Gözlüklü Sami'dir. Bu kişinin insanları menfaati doğrultusunda kullanan ve makamını kötü işlere alet eden bir kişilikte olduğu görülür. Bu kişi, bulunduğu makama uymayacak fikir ve davranışlar içindedir. Sanatçının buradaki temel amacı elbette ki Osmanlı döneminde o tür yöneticilerin olduğuna dikkat çekme değildir. Onun amacı günümüzde de ona benzer davranan bazı devlet yöneticilerinin olduğuna vurgu yapmaktır. Bu şekilde de iki devir arasında düzen yönünden bir farklılığın olmadığına atıf yapılır. Bu zihniyetteki kişilerin her dönem, yönetici konumunda bulunduğu, bunun da vatandaş özelinde bazı olumsuzluklara sebebiyet verdiğinin altı çizilir.

4.6.1.2. 60'lı ve 70'li Yıllar

Oyun yazarlarının en çok konu edindiği zaman dilimlerinden biri de 60'lı ve 70'li yıllardır. Bu yılların tercihi, sanatçıların olayları tarihi zaman dilimleri içerisinde ele alma yaklaşımlarına ters düşer. Çünkü oyunların yazılış tarihine bakıldığında ele alınan zamanların çok yakın zamanlar olduğu fark edilir. Bu çerçevede ele alınacak eserler *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zengin Mutfağı*, *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Düğün ya da Davul*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Zilli Zariye*'dir. Ayrıca *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Resimli Osmanlı Tarihi* eserlerinin bir bölümü de yine bu zaman dilimi içinde geçer.

Eserler incelendiğinde olay zamanı olarak bazı eserlerde öğrenci olaylarının olduğu ve darbelerin gerçekleştiği bu dönemin konu alındığı görülür. Bu zaman

diliminde çok sıkıntılı süreçlerin yaşandığı ortaya konulmaya çalışılır. Özellikle halk için, bu sıkıntılı zamanların, büyük problemler oluşturduğuna dikkat çekilir.

Tarihi olarak birbirine yakın ve birbirinin devamı olan bu iki dönemin eserleri incelendiğinde, öncelikle öğrenci olaylarının öne çıktığı söylenebilir. Özellikle bu konuda *Resimli Osmanlı Tarihi* eseri önem arz eder. Eserde hem Türkiye Cumhuriyeti döneminde hem de Osmanlı'nın son döneminde öğrenci ayaklanmalarının olduğu belirtilir.

Diğer ön plana çıkarılan hadiseler ise askeri darbelerdir. Darbenin ön plana çıkarıldığı eserin *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* olduğu görülür. Bir yaşam belgeseli tadındaki oyunda, dikkat çekici zaman dilimlerinden biri de darbe zamanıdır. Darbenin ülkeye etkileri, bazı yönlerden ifade edilir.

ANLATAN:

Devir bir karışık devir yine
Tahkikat komisyonu
Terör, sıkıyönetim
İsmet Paşa'nın
"Sizi ben de kurtaramam"
Dediği yıllar
Çocuklara ateş emri
Plevne marşı, mitingler
Belliymi arkadan gelecekler
Ordunun duruma el koyması
İktidara ciplerle gelmişti ya baştakiler
İktidardan bir gün
Yine ciplere doldurulup gittiler
(‘Harbiye’ marşı. Yürüyen adımlar.)
Genç kurmaylar
Geçtiler başa
Emekli olup
Marullarını sulayan
Cemal Gürsel Paşa
Alınıp getirildi
İzmir'den
Hemen o gün sabahı
Uçakla
Başladı Yassıada
Mahkemeleri (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 78-79)

Sanatçıların öğrenci olayları ve darbeleri ön plana çıkarmalarının bazı sebepleri vardır. Bu hadiselerin yaşandığı dönemde, öğrencilerin ve halkın dolayısıyla tüm ülke insanının tedirgin olduğu, geleceğinden emin olmadığı ve özgür hissetmediği bir ortamın ortaya çıktığına vurgu yapılır. Bunun sonucu olarak da insanların bazı kısıtlamalarla karşı karşıya kaldığına değinilir. Bundan dolayı insanın her yönden özgür olmasını savunan oyun yazarlarının, bu kurgularla bir amacının olduğu söylenebilir. Eserler incelendiğinde, halkın hiçbir zaman çeşitli sebeplerden dolayı özgürlüğünün kısıtlanmaması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıca demokrasinin hiçbir zaman kesintiye uğramaması gerektiğine de vurgu yapılır.

Bu dönem eserlerinde en çok öne çıkartılan hususlardan biri de işçi ve sorunlarıdır. Oyunlarda, işçilerin çalışma şartları ve aldıkları ücretler konusunda bir olumsuzluğun olduğu ortaya konulur. Hem çalışma koşulları ve süreleri hem de maddi olarak haklarını alamadıklarına değinilir. Türkiye tarihi incelendiğinde özellikle bu yıllarda, öne çıkan işçi ve hakları konusunun, Türk epik oyunlarında da çokça ele alındığı görülür. Eserlerden *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı*'nda işçilerin durumu, çeşitli açılardan ortaya konulur.

AŞÇI: Aşçıysak eşşek değiliz ya... Bana bak lan Seyfi, o kadar kitap okudun...

Ben nasıl grev yaparım, anlat bana grev yapacağım arkadaş..." (Zengin Mutfağı, s. 271).

Bu oyunlardan işçi ve hakları konusunda en öne çıkanı *Zengin Mutfağı*'dır. Vasıf Öngören'in yazdığı eserde, bir köşkte çalışan işçilerin durumu ele alınır. Onların özellikle, bazı konularda şikâyetçi oldukları görülür. Çalışma saatlerinin uzunluğu, haksızlıklar ve düşük ücret, işçilerin en çok yakındığı hususlardır. Oyunda bu noktalara değinilmesinin sebebi işçi haklarına ve sorunlarına dikkat çekmektir. *Zengin Mutfağı* eseriyle Öngören, işçilerin bazı sorunlarla mücadele ettiklerini ortaya koyar.

Oyun Nasıl Oynanmalı eserinde ise işçilerle ilgili başka bir hususun dikkatlere sunulduğu görülür. O da sendikal faaliyetlerdir. Eserin bir bölümünde sendikanın yaptığı bir eylemden bahsedilir. Çalışma şartları ve ücret konusunda sıkıntılar yaşayan işçilerin, iş bırakma eylemine katıldığı belirtilir. Bu şekilde işçi haklarının korunmaya çalışıldığı ifade edilir. Buradan hareketle Öngören'in işçi ve hakları konusunda çareyi sendikalaşmada gördüğü rahatlıkla anlaşılır. Ayrıca eserin

yazıldığı dönemin popüler söylemlerinden olan sendikalaşmanın, bu şekilde epik tiyatrodan da ele alındığı dikkat çeker.

SABAHAT (Sıkıntılı) Peki fabrika ne oldu? Neden işe gitmedin?

AHMET Direniş başladı. Fabrika stop etti. İçeri girip çıkmanın imkânı yok. Baktım nasıl olsa iş yok, bir de ben gidip göreyim şu sinema numarasını dedim. Her gece anlata anlata iyice meraklandırdınız. (Etrafa bakınır, ürkek) Şimdi ne yapıyorlar? (Oyun Nasıl Oynanmalı, s. 161)

60'lı ve 70'li yılların, zaman olarak tercih edildiği oyunlarda öne çıkan özelliklerden biri de geçim sıkıntısıdır. Özellikle alt kesimden tüm insanların ekonomik yönden sıkıntılar çektiği görülür. Bu kesimden insanların ihtiyaçlarına, isteklerine ve hayal ettiklerine kolay kolay ulaşamadığından bahsedilir. Ekonomik durumlarının onları epey zorladığı belirtilir. Bu durumun aksine üst kesimden insanların da çok rahat bir yaşama sahip oldukları ifade edilir. Onların her şeye kolaylıkla ulaşabildiklerine değinilir. Kurgularda bu durum rahatlıkla fark edilir. Bu durumun ortaya çıkardığı sonuç olan yaşam şartları arasındaki derin uçurum, epik eserlerin birçoğunda ifade edilir. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zengin Mutfağı*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zilli Zarife* eserlerinde, bahsedilen husus net bir şekilde gözlemlenir.

Haldun Taner'in yazmış olduğu *Keşanlı Ali Destanı*'nda Sinekli Mahallesi'ndeki halkın, genel itibarıyla gecekondu tarzı evlerde oturduklarının ve ekonomik şartlarının pek iyi olmadığına altı çizilir. Bu kişiler çeşitli işler yaparak hayatta kalmaya çalışır. Üstelik bu hali vakti yerinde olmayan kişilerin, evlerinden atılmak istendiği de görülür. Ekonomik gücü olmadığından yerini terk etme şansı bulunmayan bu kişilerin, çeşitli şekillerde zorlamalara maruz kaldıkları fark edilir. Dolayısıyla anlaşılıyor ki, Sinekli halkı genel olarak ekonomik gücü yerinde olmayan ve gecekonduvida kıt kanaat geçinen insanlardan oluşur. Bunun yanında eserde Onaranlar ailesinin olması da manidardır. Bu ailenin, ekonomik olarak çok iyi durumda olduğu ortaya konulur. Özellikle yaşadıkları mekânın özellikleri oldukça iyidir. Köşkün oldukça büyük şık ve bakımlı olduğu görülür. Sanatçının, elbette o ailenin evini bu şekilde göstermesinin bir sebebi vardır. Bu şekilde, üst kesimden insanların ekonomik zorluklar çekmediğine işaret edilir. Dolayısıyla büyük halk yığınlarının maddi zorluklarla mücadele ederken üst kesimden insanların bahsedilen zorlukları yaşamadığı ortaya konulur.

Asiye Nasıl Kurtulur ve *Zilli Zariye* eserleri, geçim sıkıntısının başka bir yönünü işaret etmesi yönüyle de önemlidir. Bu eserlerde kadınların maddi zorluklardan ötürü vücutlarını satmaya yöneldikleri görülür. Kendilerince çıkış yolu bulamayan kadınlar ya kendileri bu işi yaparlar ya da bir randevu evine girerler. Böylece hiç olmazsa hayatta kaldıklarına değinilir. Bu hususlar 60'lı ve 70'li yılların konu edinildiği oyunlarda öne çıkan noktalardandır,

Ve sonra gene mecburen
Bir başkası
Bir başkaları
Para geçti elime, para
Hiç unutmam bir kilo eti
Oturup tek başıma yediğimi
Adamlar paradır
Para, yiyecek elbise
Ve nihayet anladım meseleyi
Bu aslında bir meslekti

İşte böyle belli oldu yönümüz
Emek bizim mal olmuşuz kendimiz
İşçi biziz sermayemiz etimiz
Tek yolumuz işte bayan böyle olmak (Asiye Nasıl Kurtulur, s.

109)

Zengin Mutfacı ve *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserlerinde geçim sıkıntısının sebebinin daha önce değinilen bir hususun sebep olduğu görülür. O da işçiliktir. İki eserde de işçilere hak ettiğinden düşük ücretler verildiği belirtilerek bunun da onların geçim sıkıntısı içinde bir hayat sürmelerine sebebiyet verdiğine işaret edilir.

Sanatçılar, bu sorunları epik tiyatro anlayışı çerçevesinde, düzen odaklı ele almışlardır. Tüm bu sorunların düzen kaynaklı olduğuna atıf yapılır. Özellikle 1960'lı ve 70'li yılların ele alındığı bu oyunlarda, düzen mevzusuna fazlaca değinildiği görülür. Sorunların üstesinden gelinmesi için de öncelikle sistemin değişmesi gerektiği vurgusu vardır. Epik tiyatrodaki seyirci ve okuyucunun bu konularda harekete geçmesi isteği söz konusudur. Özellikle buna *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Düğün ya da Davul* oyunlarında rastlanır.

Şu ana kadar belirtilen konuların, 60'lı ve 70'li yılların Türkiye'sinin bazı öne çıkan sorunları ve o dönem tartışılan konuları olduğu bir gerçektir. Oyun

yazarlarının, çok yakın dönemde yaşadıkları ve gözlemledikleri bu olumsuzluklara kayıtsız kalmadıkları gözlemlenir. Sanatçılar, sorunların sebeplerini, seyirci ve okuyucuya hissettirme ve düşündürme çabası içine girmişlerdir.

4.6.1.3. 1940'lı ve 1950'li Yıllar

Bahsedilen diğer dönemler kadar olmasa da bazı eserlerde bu dönemin zaman olarak seçildiği görülür. Bazı sanatçılar, anlatacaklarını bu zaman dilimi içerisinde kurgulayarak vermeyi uygun bulmuşlardır. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Rumuz Goncağül* ile Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu* eserlerinde bu dönemin ele alındığı oyunlardır. Eserlerin sanatçılara dikkat edildiğinde bir husus hemen dikkat çeker. Bu yılları en çok tercih eden sanatçı olarak Oktay Arayıcı öne çıkar.

Oyunları incelendiğinde iki hususun öne çıkarıldığı görülür. Bunlardan en önemlisi düzendir. Diğer ise geçim sıkıntısıdır. Açıkça görülmektedir ki, eserlerde özellikle Atatürk sonrası dönemde, yerleşik duruma gelmiş bazı düzen unsurları ve sosyal hayat içindeki sorunlar ortaya konulmaktadır. Ayrıca bu dönemde yine insanların ekonomik durumunun iyi olmadığı oyunlara yansır.

Şu da eklenmelidir ki, sanatçılar 1940 öncesine yani Atatürk dönemine hiç değinmemişlerdir. Epik oyunlar da bu durum farklılık olarak dikkat çeker.

4.6.1.4. Yüzyıllar Öncesi

Bu zamanın sadece iki eserde kullanıldığı gözlemlenir. Bunlar *Kadınlık Bizde Kalsın* ve *Arafta Kalanlar*'dır. Yılmaz Erdoğan'ın eserinde çok az yer olsa da *Arafta Kalanlar* oyununda bu zamanın, ağırlıklı olarak kullanıldığı görülür. Yılmaz Onay'ın eseri irdelendiğinde onun Âdem ile Havva'dan yola çıkılarak yazıldığı anlaşılır.

ŞEYTAN (Açık gözle izlemekte olan Havva'ya işaret ederek, yine Başmelek'in sesini taklitler) Vah, zavallı Adem! Bu ahval günahından ötürü oldu! İblis cehennem olup gitti, alevlerin zebaniliğini yapıyor şimdi. Ve sen Adem, İblis'e uydun, Havva'nın sözüyle yasak meyveden yedin, işte bu yüzden, cennet bahçesinden kovuldun ve yaratıldığın toprağa geri döndün, artık ekmeğini taştan çıkaracaksın... Al sana kadim bir dünya!

ADEM Ne? Kovuldum mu? Cennette değil miyim ben artık? (Dövünmeye başlar) Tabii ya, anlamıştım ben, hep Havva'nın yüzünden, elmayı yedirtti bana, gözümü de açtırdı. (*Arafta Kalanlar*, s. 74- 75)

Eserde bazı bölümlerde, günümüzdeki dünya yaşamıyla bağlantı kurulur. Bu

şekilde bazı toplumsal sorunlara değinildiği dikkat çeker. Özellikle de insanların barış içinde yaşamalarına sık sık vurgu yapılır.

4.6.1.5. Osmanlı'nın Diğer Dönemleri

Osmanlı döneminin son zamanlarının oyunlara çokça konu edildiği daha önce ifade edilmiştir. Ancak ondan önceki dönemlerin oyunlarda pek ele alınmadığı dikkat çekicidir. Oyunlar incelendiğinde *Kadınlık Bizde Kalsın* eserinin bazı bölümlerinde bu zaman dilimlerine yer verildiği gözlemlenir. Örneğin eserin bir bölümünde Fatih Sultan Mehmet ve Hezarfen Ahmet Çelebi'nin konu alındığı görülür.

Anlatıcı: Yıl 1453 aylardan Mayıs Osmanlı ordusu Bizans kapılarına dayanmış.
(Fonda top ve Allah Allah sesleri duyulur)

Anlatıcı: Fakat fetih işi zora saplanmış... İstanbul'un fethinde sorunlar yaşanıyor. Fatih Sultan Mehmet havlu mu atıyor ne? Allah'tan Valide Sultan dişli bir diş!... Her güçlü erkeğin arkasında dişli bir diş vardır! İnanmayan tarihe baksın. Tarihte devam mecburiyeti ve seçmeli dersler vardır. Temizde çekerken olayları aksakallı tarihçiler unutmuşlar kadınları yazmayı. Oysa her Vaka-i Hayriye'de Hayriye gibi bir kadın vardır!

Anlatıcı çıkar... Sahnede Bir taht vardır. Fatih bağıra çağıra girer, Valide Sultan da peşindedir...

Fatih: Fethetmiyorum ulan fethetmiyorum! İstanbul'u artık hiç fethetmiyorum! İsrar etme valide, fethetmiyorum!

Valide: Aman devletli evladım streslere gark olmayasuz! İstanbul'u fethetmeye mecbursun. Bu hususta muvaffak olmazsan koca Osmanlı'da herkes karaları bağlayacak. O kadar siyah elbiseyi nereden bulacağız! Sevgili yavrum bizi Neslihan Yargıcı'ya mahkûm etmeyiniz. Çok kazıkçı diyorlar.

Fatih: Mahvoldum Valide ne gecem kaldı ne gündüzüm... Pazar günleri bile açığım! 21 yaşındayım ben Valide millet boğazda rakı içecek diye kendimi çarçur edemem! Bu ne yaman çelişki valide! (Kadınlık Bizde Kalsın, s. 69- 70)

Bu zaman dilimlerindeki olaylar ve ifadeler üzerinden, bugünün bazı sorunlarına mizahi bir dille dikkat çekildiği fark edilir.

4.6.1.6. Belirsiz zaman

Türk epik oyunları incelendiğinde bazı eserlerde belirli bir zaman kullanımının olmadığı görülür. Örneğin Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* ve Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyunlarında zaman kullanımı yoktur.

Elbette ki bahsedilen kullanımın bazı sebepleri vardır. Bunlardan ilki, epik

oyunların eleştirel olması sebebiyle yerilen kavram, kurum ve kişilerle ilgili bazı sıkıntılar yaşamama düşüncesidir. Yaptıkları eleştiriler sebebiyle mahkeme salonlarında yer almayı istemediklerinden dolayı, onların bazı eserlerde hayali zaman dilimlerini kullandıkları gözlemlenir. Bu sayede sanatçılar, kendilerini koruma altına almışlardır.

Bir başka sebep ise sanatçıların, bu sorunlara sadece bir devirde değil her dönemde karşılaştığının altını çizmek istemeleridir. Eserlerde bu şekilde düzen ve onun getirdiği problemlerin, her dönem için geçerli olduğu ifade edilmeye çalışılır.

Diğer bir neden ise sanatçıların geleneksel anlatı türlerinden etkilenmeleridir. Özellikle bu hususta Haldun Taner öne çıkar. Sanatçı, örneğin *Eşeğin Gölgesi* adlı epik oyununu masal havası içinde kurgulamıştır. Masalda belli bir zaman ifadesinin bulunmaması özelliği *Eşeğin Gölgesi*'nde de vardır. Eserde bazı zaman ifadeleri, tekerleme ve kafiyeli söz gibi ifadelerle masal anlatısına uygun olacak şekilde kullanılmıştır. Dolayısıyla belirli bir zamanın olmadığı görülür.

Yedi günün biri salı
Kesme bastığın dalı
Dinle de bak ibret al
Bu geceki masalı

Bu ne maval
Ne martaval
İşitilmedik bir masal

Evvel zaman içinde
Kalbur saman içinde
Haramiler pay paylaşır
Eski hamam içinde (Eşeğin Gölgesi, s. 7)

Oyunda masalsı bir anlatım tercih edilmesi dolayısıyla günümüzde kullanılan herhangi bir zaman ifadesine rastlanmaz.

4.6.2. Vaka Zamanlarının Sürelerine Göre Sınıflandırılması

Tiyatroda bazen uzun bir zaman dilimi ele alınırken bazen de kısa zaman aralığının tercih edildiği gözlemlenir. Türk epik oyunlarında da aynı durum söz konusudur. Eserler incelendiğinde, bütün zaman aralıklarının oyunlarda kullanıldığı görülür. Burada hangi zaman dilimlerinin hangi eserlerde tercih edildiği önem arz

eder. Zaman dilimlerinin epik oyunlara yansması şu şekildedir.

4.6.2.1. Vaka Zamanı Kısa Süreli Olanlar

Oyunlarda en çok tercih edilen zaman dilimidir. Yaklaşık on dört eserde, olay ve durumların kısa bir zaman periyodu içinde gerçekleştiği görülür. Sayıya bakıldığında sanatçıların genellikle bu zaman dilimine ağırlık verdikleri gözlemlenir. Eserler incelendiğinde özellikle şu oyunlarda kısa zaman dilimi kullanımının dikkat çektiği fark edilir.

Turgut Özakman'ın yazdığı *Sarıpınar 1914*, zamanın bahsedilen şekilde kullanıldığı bir eserdir. Bütün olay 1914 yılının bir bölümünde gerçekleşir. Deprem olduğunun düşünülmesi ile başlayan oyun, Şehzade'nin ziyareti ile sona erer. Kısa bir zaman dilimi içerisinde olaylar gelişir ve biter. Günümüzden yola çıkarak felaket yerlerinin yetkililerce ziyaret edilmesinin kısa bir süre içinde gerçekleştiği görülür. O günün iletişim ve ulaşım şartlarında bunun biraz zaman alacağı bir gerçektir ancak büyük bir zaman farklılığı oluşturmayaacağı rahatlıkla söylenebilir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda ve oyunun bitişinin Şehzade'nin geliş zamanı olduğu düşünüldüğünde, oyunun vaka zamanı hakkında rahatlıkla çıkarımda bulunulabilir.

VALİ Vazifemiz belli Sarıpınar faciasını, zelzelenin tahribatını, harabeleri göstermek, yaralıları ziyaret için hazırlamak.

DOKTOR Vay vay vay...

VALİ İnsanın dili varmıyor ama bu rezaletten sağ salim kurtulmanın bir tek çaresi var, bugün, en geç yarın, bir zelzelenin kasabayı hakikaten yıkıp yerle bir etmesi. Heyet üç gün sonra burada olacak. Dünya Sarıpınar'a geliyor Kâzım. Bu mucizeye ne diyeceksin? (Sarıpınar 1914, s. 64-65)

Bir diğer dikkat çekici eser de Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunudur. Oyun Şaban ile Mestan'ın patronlarının yerine geçme istekleri ile başlar. Daha sonra eşek kiralamanın gerçekleştiği oyunda, basit bir gölge sebebiyle tartışma çıkar ve olay kısa sürede büyüdükçe büyür. Mahkemeler meseleyi çözemez ve bu sorun, az bir zaman içinde ülke çapında büyük bir problem haline gelir.

Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* eseri de vaka zamanının kısa tutulduğu oyunlardandır. Eserde daha evlenememiş genç kız Gülsün'ün annesi ile birlikte koca bulma arayışları ele alınır. Bu çerçevede Gülsün'ün gazete aracılığıyla rumuzlu bir şekilde evlenme niyetinin olduğunu belirtmesinin ardından birçok tanışma mektubu aldığı görülür. Bu şekilde başlayan oyunda Gülsün ve annesi İnsaf'ın bazı taliplilerle

görüşmeleri ele alınır. Kısa zaman içinde, seçtikleri mektupların sahipleri ile görüşmeler gerçekleştirirler. Bu görüşmelerdeki temel noktanın maddiyat ve iyi yaşam koşullarının sağlanması olması dolayısıyla görüşmelerin kısa sürdüğü dikkat çeker.

Vaka zamanının kısa tercih edildiği oyunlardan biri de Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunudur. Eserde bir mahalledeki insanların türlü hallerinin ele alındığı görülür. Oyunun kısa bir zaman dilimi içinde bazı insanların türlü hal ve davranışlarının ortaya konmasına yönelik bir eser olduğu anlaşılır.

4.6.2.2. Vaka Zamanı Orta Süreli Olanlar

Epik tiyatrolar incelendiğinde sanatçıların bazı oyunlarında, olayları ne çok uzun ne de kısa zaman dilimleri içinde anlattıkları görülür. Oyunlarda olayların belli bir süre devam ettiği gözlemlenir. Genellikle bu vaka zamanını esas alan eserlerde, iki ve on yıl arasında bir vaka zamanının tercih edildiği dikkat çeker.

Orta zamanlı vaka süresinin tercih edildiği oyunlar irdelendiğinde beş eserin bu şekilde yazıldığı görülür. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*, Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* eserlerinde bahsi geçen vaka zamanı kullanılır.

Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* eseri bu konuda dikkat çeken ilk eserdir. Eserde Ramazan'ın 1936'dan itibaren komiserlikte yükselmesi ve bu görevi çeşitli yerlerde sürdürmesi anlatılır. 1940'ta baş komiserliğe yükselen Ramazan önce Rıhtım Karakolu'nda çalışır. 1940'lı yılların sonunda da Cihangir Karakolu'nda görev aldığı görülür.

Sahne 10

Bir Meydan.

(Yandaki duvara partilerin seçim afişleri yapıştırılmıştır. Bunların hemen yanında ise, 'Eşşeklere mahsus' yazısı vardır. Sarhoş duvar boyunca yalpalayarak ilerler. Fahri Emniyet Müfettişi onu izleyip gözlemektedir. Sarhoş, bir genel yüzmara kapısını zorlar, açamaz.) (Nafile Dünya, s. 73)

Bu görevin ardından da Komiser Ramazan'ın Karkamış Karakolu'nda görevlendirildiği anlaşılır. Ancak burada çok fazla çalışmadan bir cinayete kurban gittiği belirtilir. Anlatılanlardan anlaşılacağı üzere *Nafile Dünya* eseri 1940'lı yıllar ve 1950'li yılların başında geçer.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı eserinde Haldun Taner de orta uzunlukta vaka zamanı kullanır. Ahmet Vefik Paşa'nın son dönemlerinin konu alındığı görülür oyunda. Özellikle üçüncü perdede Ahmet Vefik Paşa'nın çok yaşlandığı ve rahatsızlıklarının olduğundan bahsedilir. İlk perdelerde belirtilmeyen bu hususlar ile zamanın geçtiği fark ettirilir.

Öngören'in yazdığı *Zengin Mutfağı* oyununda da bu tarz bir vaka zamanı kullanımı vardır. Bu eserde ön oyun olarak ifade edilen ara oyunlar ile vaka zamanının kısa olmaktan çıkarıldığı görülür. Özellikle oyunun başında 'yıllardan 1970 idi' denmesi, anlatım ile olayın arasında zaman farklılığı oluşturur.

AŞÇI: En iyisi ben olanları size başından bir anlatayım, dinleyin. Bakalım ne diyeceksiniz. İnsan ihtiyarlayınca kafası albüme dönermiş. Geçmiş hayatı bir dizi fotoğraf olur kalır insanın kafasında. Her şey kafamda sanki eski fotoğraflar gibi...

Yıllardan 1970... Aylardan Haziran'dı, bir sabah kalktım, köşkte kimsecikler yok. Kerim Bey, hanımefendi, küçük bey. Hepsi çekip gitmişler. Yahu ne oldu bunlara durup dururken... (Zengin Mutfağı, s. 237)

Olayların devamı irdelendiğinde de 12 Mart ve muhtıra ifadeleri ile 1971'e işaret edildiği görülür. Bunlardan hareketle *Zengin Mutfağı* oyununda orta uzunlukta vaka zamanının kullanıldığı sonucuna varılır.

4.6.2.3. Vaka Zamanı Uzun Süreli Olanlar

Oyunlar incelendiğinde bazı sanatçıların eserlerinde uzun vaka zamanı tercihinde bulundukları fark edilir. Türk epik eserlerinin beşinde bu vaka zamanının kullanıldığı görülür Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi*, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Oktay Arayıcı'nın *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, Yılmaz Erdoğan'ın *Kadınlık Bizde Kalsın* ve Yılmaz Onay'ın *Arafta Kalanlar* oyunlarında, vaka zamanı uzun bir periyoda yayılmıştır.

Bu hususta özellikle iki oyunun ön plana çıktığı gözlemlenir. İlk olarak Taner'in yazdığı *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu ele alınmalıdır. Eserin bir yaşam hikâyesi olduğu hemen fark edilir özelliklerdendir. Oyunda Vicdani adlı oyun kişinin yaşamı, çeşitli evreleri ile tarihsel süreç içinde kronolojik olarak anlatılır. İşte bu özellik, oyunun vaka zamanının uzun olmasını sağlar. Eser incelendiğinde Osmanlı'nın son zamanlarından Türkiye'nin darbe dönemlerine kadar uzanan genişçe bir zaman aralığının tercih edildiği görülür.

Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* oyununda da uzun vaka zamanının kullanıldığı dikkat çeker. Eser irdelendiğinde iki farklı dönemin ele alındığı gözlemlenir. Türkiye'deki öğrenci olaylarının yaşandığı dönem ile Osmanlı'daki 1.Meşrutiyet öncesi devir eserde ön plana çıkarılmış zamanlardır.

(Dekor, 1876 üslubuna dönüştürülmüştür. Vakıf yine divanda uyumaktadır. Mahmure, o döneme uygun, çarpıcı, göz alıcı bir giysiyle girer. Pek çekici, edalı ve güzel olmuştur. Vakıf'ın giysilerini getirmiştir.)

MAHMURE (Ezgiyle, cilveyle) Efendi.. Vakıf efendi... Efendiciğim..

ANLATICI (Mahmure'nin güzelliğine vurulmuştur) Allah!

VAKIF (Başımı, battaniyenin altından çıkartır. Takkelidir.) Ne var, ne oluyor?

MAHMURE İlahi efendim, ne olabilir ki? Fayton geldi.

VAKIF (Yarı doğrulur) Fayton mu? Mahmure, yoksa polis, izinsiz gösteri yaptı diye oğlanı tutuklamak için kapıya dayandı da, alıştır alıştır bana bunu mu söylemek istiyorsun? (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 167)

Yaklaşık olarak arada yüz yıl olan iki dönemin, eserde aynı kurguda birleştirildiği görülür.

4.6.3. Tarihselleştirme

Brecht, gençliğinde çeşitli görüşlerin etkisinde kalsa da Marksizm ile tanıştıktan sonra bu anlayışta karar kılar. Tiyatrosunu oluştururken bu dünya görüşünün bazı hususiyetlerinden de yararlandığı açıktır. Bu çalışmanın bazı yerlerinde de bunlar dile getirilir. Burada rahatlıkla söylenebilir ki Brecht, etkilendiği dünya görüşünün çeşitli teknik ve bakış açılarından faydalanmıştır. Bu yüzden tarihselleştirme tekniği ele alınırken bu etkiden kesinlikle bahsedilmelidir. Dolayısıyla öncelikle Marksizm'in tarihe olan yaklaşımına değinilmelidir.

Marksizm'in tarihe yaklaşımı incelendiğinde bir kavramın oldukça dikkat çekici olduğu görülür. O da tarihsel materyalizmdir. Bu kavram, Marksizm'in tarih konusundaki temel anlayışını ortaya koyması yönünden önemlidir. Diyalektik ve sınıfçı toplum yapısı anlayışı gibi Marksizm'in temel görüşlerini kapsayan tarihsel materyalizm, bu dünya görüşünün tarihe bakış açısıdır. Marks ve Engels tarafından ileri sürülen bu anlayışa göre tarih, sosyal ve ekonomik gelişimin diyalektik çerçevede gerçekleşmesinin bir sonucudur (Topakkaya, 2009, s. 65). Bu, Marksist anlayışın tarihe kendi bakış açısının bir yaklaşımıdır. Özellikle sosyal yapı ile

ekonomik durumun söz konusu olması Marksizm'in sınıfçı toplum yapısına dair düşüncesinin bir yansımasıdır. Bu felsefi anlayış, tarihi karşı olduğu sınıfçı toplum yapısı anlayışı çerçevesinde değerlendirir. Ekonomik yapının ve sosyal hayattaki durumun tarihi şekillendirici ana unsurlar olduğu fikri vardır. Bu yüzden diyalektik yaklaşımla bu iki unsurun irdelenmesi Marksizm'e göre tarihi gelişimi ortaya koyacaktır.

Marksist dünya görüşünde geleceğin şekillendirilmesi amacı vardır. Bunun da tarihin günümüzle ilişkisinden yola çıkılarak yapılabileceği düşüncesi mevcuttur. Bu yüzden tarihi irdelemek, bu dünya görüşünün yöntemlerinden olmuştur. Tarihsel materyalizm çerçevesinde kitlelerin yaşam koşullarındaki değişimler, bilimsel tutumla incelenmiş ve bunların toplum içindeki sınıf savaşları ile ilgisi tespit edilmeye çalışılmıştır (Gençtürk, 2009, s. 24). Bu yaklaşımla sosyal ve ekonomik yapının toplumun sınıflara ayrışmasına etkisine yoğunlaşılır. Bu şekilde bir tavrın tabii ki bir sebebi vardır. Marksizm, toplum içerisinde sınıfçı sosyal yapı istemez. Bunun gerçekleşmesi için de tarihsel materyalizm anlayışı çerçevesinde tarihe ayna tuttıkları ve bu değişim ve gelişimleri tespit etmeye çalıştıkları görülür. Bu hususlardan yola çıkarak kendi fikir dünyaları çerçevesinde bir toplum yapısı oluşturma gayeleri vardır. Burada proletaryanın durumu ve konumu en mühim husustur.

Tarihe bakış açısında Brecht'in Marksizm'den etkilendiği oldukça açıktır. Onun yaklaşımı tarihsel materyalizm ile benzerdir. Sanatçıya göre tarih rastlantısal, Tanrı buyruğu veya kahramanlık olayları olmayıp sınıfsal çatışmaların tarihidir (Gençtürk, 2009, s. 34). Böyle bir düşünceye sahip olmasından dolayı, toplum içindeki gelir grupları arasındaki münasebet, onun için çok şey ifade eder. Brecht'in hangi tarafa yakın olduğu irdelendiğinde onun alt gelir grupları ve işçi, emekçi sınıfına daha yakın olduğu söylenebilir.

Brecht'in eserlerinde bahsedilen bu toplum kesimleri ile ilgili muhakkak bir yön vardır. Onların içinde bulundukları hayat şartları ve yaşadıkları sorunlar eserlere konu edilir. Türk tiyatrosundaki epik yöntemle yazılan eserlerde de durum aynıdır. Bu yüzden epik tiyatronun alt gelire sahip kesimin tarafgirliğini yaptığı söylenebilir. Burjuva diye tabir edilen üst gelire sahip kesim ile bu toplum kesiminin yaşadığı çatışmayı eserlerde görmek mümkündür. Burada bir düzen değişikliğinin olması gerektiğinin mesajı oyunlarda açık bir şekilde ifade edilir. Epik tiyatro tarzında

yazılan eserlerde bu çatışmanın sıkça görünmesinin sebebini bu tarihî bakış açısı temellendirir.

Brecht'in tarihe olan bu yaklaşımı, ele alınan döneme geniş bir perspektiften bakmayı gerektirir. Çünkü Brecht'in epik tiyatro anlayışında tarihi olay ve dönemleri olduğu gibi ele alma anlayışı yoktur. Tarihi seyrin, başka bir şekilde kurgulanması tutumu söz konusudur. Burada epik tiyatronun diğer bir özelliği ifade edilmelidir. Sanatçının ortaya koyduğu bu tiyatro anlayışında, toplum içindeki güncel sorunlar konu edinilir. Halkın içinde yaşanan her türlü problem, bu oyunlarda ele alınır. Politik tiyatro kapsamında değerlendirilebilecek epik tiyatroda günün sıkıntılarının analizi yapıp çözüm yolları ortaya konulur. Bahsedilen bu iki durum Brecht'in anlayışını ortaya koyar. Güncel sorunların başka bir tarihi dönem içinde anlatılması, sanatçının tarihselleştirme yaklaşımı ile ilgilidir. Sorun yaratan durumlar anlatıldığı dönemin tarihsel koşulları içerisinde yeniden değerlendirilmeye tabi tutulur. Epik tiyatrodaki bu tavrın amacı, durumların değişebilirliğini göstermektir (Gündoğdu, 2007, s. 7). Burada en önemli nokta, bahsedilen yeniden değerlendirme ile değişebilirliği algılatmaktır.

Değişebilirlik, epik tiyatronun ruhunda olan en önemli noktalardandır. Tarihselleştirme tekniği ile bunun nasıl mümkün olabileceğinin yolu ortaya konmaya çalışılır. Öncelikle tarihselleştirme ile güncel olanın güncellikten çıkarılıp bir tarihi dönemin ürünü olduğu belirtilir. Bu da güncel olanı tartışmalı duruma getirir (Parkan, 1983, s. 42). Güncel sorunların tarihi dönemler içinde ele alınıp o sorunların çözümüne yönelik fikirlerin üretilmesi, bugünün sorunlarının aslında geçmişin bir yansıması olduğu düşüncesi seyirciye gösterilir. Bununla o dönem şartları içinde ilgili sorunlara çare bulunsaydı bunların güncel sorunlar olmaktan çıkabileceği mesajı verilir. Bu da olayların ve tarihi seyrin değişebilirliğini ortaya koyar. Görülüyor ki toplumsal sorunları dile getirmeyi amaç edinen epik tiyatronun düzene karşı duruşu ve yeni bir düzen vurgusu anlayışına uygun bir değişebilirliği ortaya koyması bakımından tarihselleştirme tekniği oldukça önemlidir. Tarihselleştirme, bu yüzden epik tiyatronun asıl maksadını ortaya koymasını sağlayan tekniklerin başında gelir.

Tarihselleştirme tekniğinin özüne odaklanıldığında ise seyircinin olaylara yabancılaştırılması esasının temel alındığı görülür. Bu teknik ile seyirci, anlatılanlara uzaklaştırılmak istenir. Çünkü güncel sorunların, bugünün olayları ile anlatılması,

izleyici üzerinde özdeşleşme oluşturabileceği ihtimali göz önünde bulundurulur. Şöyle ki toplumsal sorunlar günün olayları ile anlatıldığında, seyircinin bazı yönlerden oyunun bazı bölümlerine takılı kalabileceği ihtimali söz konusudur. Siyasi görüş veya bazı konulardaki hassasiyetlerin, seyirciyi oyunla özdeşleştirebileceği düşüncesi vardır. Brecht'in yaklaşımında izleyicinin oyunla özdeşlik kurması istenmez. Çünkü bunun akıl ve mantığın yerine duyguyu ön plana çıkaracağını düşünür. Onun tiyatrosunda anlatılanların ve gösterilenlerin değerlendirilmesi ve üzerine fikir üretilmesi amaçlanır. Sanatçı bu gayeyle tarihselleştirmeyi kullanır. O, tarihsel yaklaşımı, bugünle uzaklık kurulmasını sağlayan bir yabancılaştırma yöntemi olarak görür (İpşiroğlu, 1989, s. 59). Diğer yabancılaştırma tekniklerinde olduğu gibi bu teknik kullanımda seyircinin oyuna dalıp gitmesini engelleme amacı vardır.

Tarihselleştirmeyi daha somut hale getirmek için şu şekilde bir benzetim yapılabilir. Nasıl ki bir karmaşanın içindeki kişi, o kaos durumunu tarafsız ve bir şeylerin etkisinde kalmadan anlatamıyorsa burada da benzer bir düşünce tarzı vardır. İzleyiciler de günün tanığı olarak değerlendirilir. Bugünün şartlarının anlatılması da izleyicide bazı tarafsızlık veya tamamen ret sonuçlarını doğurabilir. Bu da tarafsız bir bakış açısının önünü tıkar. Tarihselleştirme bu çerçeveden değerlendirilmelidir. Bu tekniğin özünde, seyircinin özgürce ve tarafsızca fikir üretebilmesi için anlatılacakların, günün şartlarından uzaklaştırılması gerektiği fikri vardır. Olaylara uzaklaştırılan seyirci veya okuyucu, bir nevi dışarıdan bir göz edasıyla sahnede gösterilenleri değerlendirir. Bu da seyircinin anlatılanlara daha tarafsız yaklaşması sonucunu ortaya çıkarır. Bunu sağladığından Brecht, ilgili tekniği tiyatrosunun önemli yabancılaştırma yöntemlerinden biri olarak görmüştür.

Brecht, görüldüğü gibi yerleşik kalıp ve değerlere karşıdır. Tiyatrosunda yeni fikir ve bakış açılarının ortaya çıkmasını amaçlar. Tarihselleştirme tekniğini de belirtildiği üzere bu amaçla oyunlarında kullanır. O, geçmiş ile günümüzü kaynaştırarak izleyici üzerinde yabancılaştırma etkisi oluşturmaya çalışır. Bu şekilde izleyici, sahnede gösterilenlerden uzaklaştırılır. Onların anlatılanlara ve gösterilenlere uzak açıdan bakması amaçlanır. Denebilir ki tarihselleştirme ile geçmişten alınan olayların günümüzle bağlantısı sağlanarak izleyicide günümüz sorunlarını da içeren bir düşünce süreci başlatılır (Şener, 1971, s. 20). İzleyici böylece öncelikle anlatılan tarihi zaman dilimi içinde ortaya konan düzenin veya sorunların üzerinden genel durumu algılar. Daha sonra bunlar üzerine oyundan

çıkarımlarıyla fikirler üretmeye başlar. Ardından çıkarımlarıyla günümüzü değerlendirmeye koyulur. Sahnede gösterilenlerin genel olarak değerlendirilmesi ile de izleyicide bir bilinç oluşumu meydana gelir. Oyunu izleyenler, olayları ve durumları kendi perspektiflerinden yorumlarlar. Brecht'in tiyatro anlayışında tarihselleştirme ile düşüncüyü ortaya çıkarma amacı bu şekilde sağlanır.

Tarihselleştirme ile ilgili şunun da söylenmesi gerekir ki, bu teknik ile tarihsel süreçler, bilindik halleriyle oyunlarda yer almazlar. Brecht'in yine burada seyircide oluşturacağı etki yönünden düşündüğü açıktır. Okuyucuda ve izleyicide farklı bakış açılarının da oluşması için sanatçının tarihi süreçlere yönelik farklı bir yaklaşımı vardır. Ona göre, oyunda ele alınan tarihi zaman, olduğu gibi yansıtılmamalıdır. Tarihi şartlar korunarak olaylar değişik şekilde kurgulanırlar. Özellikle burada epik oyunlarda bilinen tarihi olay ve hikâyelere yer verme yaklaşımına da değinilmelidir. Çünkü bu unsurlar için de aynı durum geçerlidir. Burada yine seyircide yabancılaştırma etkisinin ortaya çıkarılması amaçlanır. Böylece ifade edilen olaya bağlı kalınmaz. Dolayısıyla bu teknik bilindik bir konuya alışıldık olandan farklı bir gözle bakılmasını sağlar (Pekman, 2012, s. 31). Böylece seyircide farklı bakış açılarının ve fikirlerin önü açılmış olur. Özellikle bilindik bir hikâyenin veya olayın kullanılmasıyla, oyunun devamı ile ilgili merakı dinen seyirci, sahnede gösterilenlere akıl ve mantık yönünden yaklaşır ve oyunu gösterilen bakış açılarıyla değerlendirmeye koyulur.

Tarihselleştirme tekniğinin bir işlevi de seyircinin merakının gidermesidir. Şöyle ki epik tiyatro, genellikle herkesçe bilindik olan hikâye ve olayları ele alır. Böylelikle izleyici ve okuyucu, oyunun geçtiği zamanı anlamasıyla aslında olayların nasıl sonuçlanacağını tahminde bulunabilir.

Brecht, bilindikten hareket etmeyi bilinçli olarak tercih eder. Çünkü o, seyircinin dramatik tiyatrodaki gibi olayların nasıl ilerleyeceğini dair bir merak içine girmesini istemez. Bunu fikir üretiminin önünde bir engel olarak görür. Bu yüzden Brecht, özellikle hikâyesi ve gidişatı bilinen tarihsel anlatı ve zaman dilimlerini oyunlarında kullanmıştır. Burada tarihselleştirme tekniğinin merak gidermeyi sağlayan bir işlevinin olduğu rahatça görülür. Bu da oyunlarda, tarihsel uzaklık kurma adına seçilen zaman dilimlerinin ve hikâyelerin gelişigüzel olmadığını ortaya koyar.

Tarihselleştirmenin başka bir yönü de şu şekilde ifade edilebilir. Tarihselleştirmede sadece tarihsel olayların ele alınması söz konusu değildir. Aksine tarihsel olsun olmasın bütün olayların tarihsel olarak ele alınması durumu vardır (Parkan, 1983, s. 42). Bu hususta seyircinin algısının sağlanması önemlidir. Epik tiyatrodaki kimi zaman güncel olay veya durumlar, tarihsel bir gerçeklik olarak gösterilir. Bu şekilde anlatılanlar zaman algısı kullanılarak seyirciye aktarılır. Bunun sonucunda izleyicinin ve okuyucunun ifade edilenleri, bir tarihi gerçeklik olarak algılaması durumu ortaya çıkar.

Bu tekniğin kullanılması ile geçmiş içinde yer verilen güncel sorunlara seyircinin uzak açıdan bakması sağlanır. Tarihselleştirme ile tarihsel sürecin bilindik olandan farklı bir şekilde kurgulandığı daha önce ifade edilmiştir. Dolayısıyla tarihselleştirme tekniğinin bu tarzda kullanılmasının, oyunları zenginleştiren bir etmen olduğu açıktır. Özellikle tarihsel sürecin önemsenmeyip olayların daha farklı bir şekilde gelişim göstermesi anlayışı, oyunlarda hayal gücünün daha etkin kullanılmasına olanak sağlar. Burada denilebilir ki epik oyunlarda tarihsel uzaklık, düşsel öğelerin ve fantezilerin kullanılmasına imkân tanır (Sokullu, 1979, s. 207). Böylece bu teknik ile sanatçının kendini kısıtlaması önlenir. Aksine zengin hayal gücüyle oyun yazarı, seyirci ve okuyucuyu oyuna istediği şekilde yabancılaştırabilir. Düşsel ürünler ve fantezilerin izleyicinin oyunla duygusal bağını kesici etkisi vardır. Ayrıca bu düşsel öğeler, izleyicide bakış açısını zenginleştiren bir etken olarak da düşünülebilir. Tarihsel sürece hayal gücünü zorlayan bir anlayışla yaklaşmak, seyircide farklı bakış açıları oluşturacağı için düşünce zenginliği sağlayacaktır. Bu da Brecht'in fikir üretilmesini ön planda tuttuğu tiyatro anlayışının önemli bir noktasıdır.

Tarihselleştirme tekniğinin epik tiyatronun eleştirel yönüne de etkisi yadsınamaz. Toplumsal sorunlar ve onların çözüm yolları ile ilgili bakış açıları kazandırmaya çalışan bu tiyatro anlayışında, en temel noktalardan biri de politik ve sosyal eleştiridir. Bu tenkitin belirli bir seviyede tutulması hususunda tarihselleştirme tekniğinin önemli rol oynadığı bir gerçektir. Şöyle ki, epik tiyatro, güncel toplum problemleri geçmişe götürerek anlatmayı tercih eder. Oyunlar, başka toplumlar içinde ya da geçmiş bir zaman diliminde geçiyormuş gibi kurgulanır (Horzum, 2019, s. 54). Bu da seyircide tarihsel uzaklığı sağlar. Böyle bir yaklaşımın olması, eleştirinin dozunu düşürücü etkisi vardır. 'Şimdi şöyle olaylar ve problemler

yaşanıyor’ denilmesi yerine “eskiden şöyle şöyle problemler yaşanmış” tarzında ifadelerle yer verilmesi, tenkit konusunda duygunun değil de aklın ön plana çıkmasını sağlar. Duygunun değil de akıl ve mantığın ön plana çıkması da eleştiriye keskinlik yerine naiflik katar. Bu da Brecht’in düşünce odaklı eleştirel mantığının tiyatroya yansımalarıdır.

Görüldüğü gibi tarihselleştirme tekniğinin, oyunlarda birçok işlevi vardır. Brecht, bu tekniği tiyatro anlayışının ana unsurlarından biri olarak görmüştür. Sanat anlayışı incelendiğinde tarihselleştirmenin, bu tiyatro anlayışında önemli bir konumunun olduğu görülür. “*Galileo’nun Yaşamı*” gibi birçok oyununu Brecht, tarihsel olarak kurgulamıştır (Polat, 2019, s. 35). Bu da sanatçının, bu tekniği ne kadar önemseydiğini ortaya koyar.

Türk epik oyunları incelendiğinde kimi sanatçıların, epik tiyatronun önemseydiği tarihselleştirme tekniğine, bazı oyunlarında yer verdikleri görülür. Eserler irdelendiğinde oyun yazarlarının Brecht’in kullanımlarına benzer şekilde, oyunlarında bu tekniği kullandıkları gözlemlenir. Bu aşamada sanatçıların tarihselleştirmeden nasıl faydalandıklarına değinilmelidir.

Oyun yazarları, bazı oyunlarında tarihsel zamanları ele alarak adeta geçmiş ile günümüzü ilişkilendirirler. Seyirci ve okuyucuya, bu sayede kıyaslama imkânı oluşturulur. Geçmiş dönemlerde neler yaşandığının ele alınması ile izleyici, doğal olarak içinde bulunduğu zaman dilimini de göz önünde bulundurarak onların hangi yönlerden benzeyip hangi yönlerden farklı olduğu hususunda düşünmeye yönelir. Böylece izleyicilerin geçmiş ile günümüzü karşılaştırarak tarihi süreci ve bugünü daha iyi yorumlayabilmelerine imkân sağlanır.

Burada tarihselleştirmenin bir yönünün öne çıktığı görülür. Sanatçıların bu teknik ile bugünün sorunlarını ve koşullarını, geçmişteki olaylar üzerinden anlatması, tarihsel materyalizm anlayışı doğrultusundadır. Bu şekilde tarihi süreçlerdeki değişimler ve gelişimler ortaya konulmak istenir. Burada da aslında bugünün sorunlarının sadece şimdiye has olmadığına altı çizilir. Geçmişten yola çıkılarak bugüne ait koşullar ve sorunların kökenleri bir nevi dikkatlere sunulur.

Düzen vurgusu, bu tekniğin ortaya koymak istediği önem konularındandır. Sanatçılar bu teknik ile aslında bir konunun altını çizmek isterler. Onların öne çıkarmaya ve seyircilere algılatmaya çalıştıkları husus, düzenin hiç değişmediğidir.

Türk oyun yazarları, tarihselleştirme tekniği ile yaşadıkları dönemde var olan düzenin aslında geçmişte de var olduğunu ortaya koyarlar. Dolayısıyla bu şekilde adeta iki noktanın altını çizerler. Benzer sorunların şekil ve zaman değişse de hep var olduğu ve uzun süre aynı şart ve problemin devam etmesi nedeniyle artık bunların kökleştiğidir. Oyun yazarları, durumun bu şekilde olduğunu ortaya koyup tıpkı Brecht gibi düzenin değişmesi gerektiğinin altını çizerler. Ancak bu şekilde var olan sıkıntıların ve zorlu koşulların üstesinden gelinebileceği mesajı verilir. Özellikle Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* ve *Keşanlı Ali Destanı* oyunlarında bahsedilen bu konulara rastlanır.

ABDÜLCANBAZ: Teşekkür ederim sayın Aktör. Bizim çocuklar söz etmiştir. Hemen konuya gelelim. Tiyatro grubu kurmak niyetimiz vardır. Amacımız kâr etmek değil. Takdir edersiniz memleketin ihtiyacı var tiyatroya. Böylece gerçekleri halkımıza iletebilir, bu çürümüş düzeni gösterebiliriz onlara. (Abdülcanbaz, s. 12)

Bu noktada tarihselleştirmenin başka bir yönünün önem arz ettiği görülür. Daha önce de ifade edildiği gibi bu teknikle, tarihi olay ve süreçlerin değiştirilerek anlatımı söz konusudur. Olaylar gerçekleştiği şekilde değil de başka bir biçimde ele alınır. Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* eserinde böyle bir kurgu söz konusudur. Bu şekilde seyirci ve okuyucuyu var olan sorun ve olumsuz koşulların bir kader olmadığı algılatılmaya çalışılır. Geçmişin başka bir şekilde kurulması ile gelecekte daha farklı bir sonucun oluşabileceği vurgulanmaya çalışılır.

Tarihi süreç ve olayların değiştirilerek ele alınmasının başka bir yönü daha vardır. Sanatçılar bunu tıpkı Brecht gibi yabancılaştırma amacıyla da kullanmışlardır. Tarihin normal akışını ve sonucunu bilen seyirci ve okuyucu, başka bir kurguyla karşılaşınca oyuna yabancılaşır. Böylece oyunla izleyici arasında uzaklık sağlanmış olur, akıl ve mantığın ön plana çıkması sağlanır. Oyun yazarları, bu şekilde seyirci ve okuyucunun geçmişteki olaya duygusal olarak kapılıp gitmesine izin vermezler.

Bilindik anlatı ve hikâyelerin başkalaştırılarak anlatılması da aynı doğrultudadır. Bu şekilde seyirci ve okuyucunun duygusal manada oyunla bağı kesilerek anlatılanlara odaklanması sağlanmaya çalışılır. Böylece olayların başka ilerlediğinde ortaya çıkacakların da farklı olabileceği algılatılmaya çalışılır. Bu kullanımda da izleyicinin kıyaslama yapabilmesine imkân sağlanır. Bilindik öykü ve anlatı kullanımı, bu açılardan tarihselleştirmenin önemli bir yönü olsa da Türk epik oyunlarında ana kurgu olarak tercih edilmemiştir. Oyunların hiçbirinde böyle bir

kurgu yoktur. Sadece bir eserde bu tarz bilinen anlatı ve öykü kullanımının olduğu görülür. O da *Fehim Paşa Konağı*'dır. Ancak bu, oyunun küçük bir bölümünde kullanılmış bir kurgu ögesi konumundadır. Dolayısıyla bütünüyle bu şekilde kurgulanmış bir oyunun olmadığı gözlemlenir.

Düşsel öğelere yer verme de epik tiyatronun önemli kullanımlarındandır. Başkalaştırılarak sunulan olay ve durumlara zenginlik katar. Türk tiyatrosunda Haldun Taner'in düşsel öğelere yer verme anlayışının olduğu eserlerden yola çıkılarak rahatlıkla söylenebilir. Özellikle *Eşeğin Gölgesi* adlı eser, bu hususta önem arz eder. Bir masal formatının tercih edilmesi, uydurma ülke ve oyun kişisi isimlendirmelerinin olması, bu düşsel ürünlerin eserlerde yer aldığı gerçeğini tasdikler. Türk tiyatrosunda ayrıca Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'nda veya Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* eserlerinde de düşsel öğelere yer verme tavrı görülür.

Sanatçılar, epik tiyatrodaki önemli olan merak duygusunun kırılması hususunda da tarihselleştirme tekniğini kullanmışlardır. Bilinen bir öykünün veya tarihi dönemin ele alınması, merak duygusunu kırıcı özelliğe sahiptir. İzleyici bu şekilde oyunda ne anlatılacağını merak etmez. Çünkü neyin ele alınacağını bilir. Böylece ne anlatıldığına dikkatini vermez. Bunun farkında olan oyun yazarları, tıpkı Bertolt Brecht gibi onların oyunda ne anlatılmak istendiğine yöneleceklerini düşünürler. Üç oyunda böyle bir kullanımın söz konusu olduğu fark edilir: *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. *Resimli Osmanlı Tarihi*'nde Osmanlı'nın son padişahlarının hüküm sürdüğü dönem ele alınır. *Fehim Paşa Konağı* üzerinden de II. Abdülhamit dönemindeki Fehim Paşa'nın zamanı anlatılır. Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* eserinde ise Ahmet Vefik Paşa üzerinden Osmanlı'nın son dönemleri konu alınır. Bu eserlerin ortak yönü, seyirci ve okuyucunun bu dönemlerle ilgili az çok bilgi sahibi olmasıdır. Bu durumu bilinçli olarak kullanan oyun yazarları, bu şekilde okuyucu ve seyircinin merakını kırma düşüncesi içerisinde.

FEHİM PAŞA Saray da karıştı bugün zaten. Efendimiz, Avlonyalı Ferid Paşa'yı sadr-ı azamlıktan aldı, yerine Sait Paşa'yı getirdi. Aaaah bu Sait Paşa. Ayaklanmayla ilgili bütün yazıları tek tek, satır satır, uzun uzun, inceden inceye okumadan, adamlarına ayrı ayrı, gizli gizli danışmadan tek karar veremez. O zamana kadar da atı alan Üsküdarı geçer yahu. Neyse, biz İstanbul'u sıkı sıkı elimizde tutalım da gerisi kolay. İstanbul bu, bir şeyi benimsemezse, allem eder kalem eder, kendine

uydurur nasıl olsa. Ömer nerde? (Fehim Paşa Konağı, s. 138)

Epik tiyatrodaki sadece tarihi olay ve süreçler kullanılmaz. Bazı olay ve durumların sanki tarihi bir olaymış gibi ele alındığı da görülür. Seyirci ve okuyucunun anlatılanları geçmişten bir olay gibi algılaması sağlanmaya çalışılır. Bu durum en açık şekilde Haldun Taner'in kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı* eserinde gözlemlenir. Oyuna bir destan havası verilmeye çalışıldığı dikkat çeker.

Şerif: Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir Destanı var işte her yerde söylenir. Gel gör bakalım neymiş bu destan. On beş fasılda edelim beyan. (Keşanlı Ali Destanı, s. 16)

Bu çerçevede başka bir kullanımın daha olduğu görülür. O da belirli bir zaman diliminin ifade edilmemesidir. Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyunu, bu mevzuda önem arz eden ilk eserdir. Eserde bir masal havasının olduğu görülür. Sanatçı ifade etmek istediklerini, geleneksel anlatım türlerinden olan masalın bazı özelliklerini kullanarak belirtir. Özellikle tıpkı masaldaki gibi olayların, belli olmayan bir zaman diliminde geçmesi, masalsılığın bir sonucudur. Kurgunun zamanının, bilinmeyen bir geçmiş gibi ele alınmaya çalışıldığı bir diğer eser de Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*'dır. Eserde olayların çok eski zaman diliminde, derebeylerin olduğu dönemde olduğu algılatılmaya çalışılır. Sanatçının belirli bir tarihi dönemi ele almak yerine bilinmeyen bir zamanı ele aldığı fark edilir.

İki sanatçının da bilinmeyen zaman kullanımları üzerinden eserlerinde eleştiriye çokça yer verdikleri görülür. Özellikle Türkiye'deki siyaset ve hukuk anlayışları başta olmak üzere birçok konuda yergilere yer verildiği gözlemlenir. Ayrıca bu zaman kullanımı ile sanatçıların, söz konusu durumların sadece bir zaman diliminde değil, her dönemde geçerli olduğuna dikkat çekmek istedikleri hissedilir.

Tarihselleştirmenin bu kullanımlarının yanında oyun yazarlarına kolaylık sağlayan bir yönü de vardır. Daha önce ifade edildiği üzere epik tiyatrodaki eleştiri esastır. Özellikle politik eleştiri ağır basar. Sanatçılar, eserlerinde çeşitli yönlerden eleştiriler yapmışlardır ancak tarihselleştirme tekniği onlara kalkan görevi görmüştür. Eleştiriler, geçmişteki olaylar üzerinden yapıldığı için Türk oyun yazarlarının, dönemin yöneticileri ile fazla sıkıntı yaşamaları söz konusu olmaz. Dolayısıyla tarihselleştirme tekniği, oyun yazarlarının eleştiriye daha çok yer verebilmelerine imkân sağlar.

Sanatçıların tarihselleştirme tekniğinden ne şekilde yararlandıkları ve hangi açılardan etkilendikleri bahsinin ardından bu tekniğin kullanıldığı oyunlar belirtilmelidir. Türk tiyatrosundaki epik oyunlar incelendiğinde bu teknikte öne çıkan sanatçının Turgut Özakman olduğu rahatlıkla söylenebilir. Onun epik oyunlarında bu tekniği kullandığı hemen fark edilir. Sanatçının, göstermecî tarzdaki eserlerinde tarihsel bir doku kullanmasının amaçlarından biri de tarihsel perspektifi oluşturabilmektir (Pekman, 2001, s. 137).

Ayrıca Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* ve Yılmaz Erdoğan'ın *Kadınlık Bizde Kalsın* oyunlarında da tarihselleştirme tekniğinin kullanıldığı görülür.

Türk epik tiyatroları incelendiğinde tarihsel zaman seçimi ile ilgili bazı dönemlerin daha fazla tercih edildiği dikkat çeker. Bu tarihi zaman dilimlerinden en önemlisinin daha önce de belirtildiği üzere Osmanlı'nın son zamanları olduğu rahatlıkla gözlemlenir. Tarihselleştirmeyi esas alan epik oyunlar ele alındığında, bu dönemin sanatçılarınca sıkça tercih edildiği görülür. Özellikle burada yine Turgut Özakman önem arz eder. *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun*, *Sarıpınar 1914* ve *Fehim Paşa Konağı* adlı oyunlarda, sanatçının tarihsel uzaklığı sağlama adına Osmanlı'nın son dönemlerini konu edindiği fark edilir.

4.6.4. Döngüsel Zaman ve Zamansal Sıçrama

20. yüzyıl Batı'da edebi türlerde yeni yaklaşımların ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Daha önce vurgulandığı üzere metinlerin kurgularında yenilik ihtiyacı hisseden sanatçılar geleneksel metin yapısına karşı çıkmışlardır. Bu süreçte, yeni bazı kurgu metotları ortaya koymuşlardır. Yeniliklerden etkilenen metin unsurlarından biri de zamandır. Yenilik peşindeki sanatçılar, zamanın metinlerde kronolojik olarak ilerlemesinden vazgeçmişlerdir. Bu yüzyılda çizgisel zamana karşı bir tepkinin başladığı görülürken döngüsel zamana ise bir ilginin başladığı görülür (Ünlü, 2009, s. 66). Bu gelişmeler elbette ki 20. yüzyılın başında şekillenen epik tiyatroyu da etkilemiştir. Ancak Brecht tiyatrosunda bu zamansal tercihin tek sebebi Batı'daki gelişmeler değildir. Epik tiyatronun Doğu tiyatrosundan etkilenmesi, bu konuda daha büyük bir etken olarak değerlendirilmelidir.

Doğu tiyatrosundaki durumun anlaşılması için geleneksel Türk tiyatrosu

türlerinin irdelenmesi fikir verici olacaktır. Bu oyun türleri incelendiğinde zamanın, çizgisel olarak akmadığı görülür. Geleneksel Türk tiyatrosunda döngüsel zaman anlayışının söz konusu olduğu dikkat çeker (Ünlü, 2009, s. 61). Dolayısıyla geleneksel oyunlarda zaman kronolojik olarak ilerlemez. Farklı zaman dilimlerine, herhangi bir sıra gözetmeksizin yer verme anlayışı vardır.

Epik tiyatrodaki zaman anlayışına geçmeden önce yaşanan değişimi ortaya koymak için Batılı dramatik oyun anlayışına da değinmek yarar sağlayacaktır. Batılı tiyatronun, klasik metin yapısına uygun bir tercih içinde olduğu görülür. Kapalı biçim yapısına sahip bu oyunlarında çizgisel zaman kullanılır (Ünlü, 2009, s. 61). Görüldüğü gibi klasik Batılı tiyatrodaki zaman kronolojik olarak ilerler. Olayların baştan sona veya sondan başa doğru sürdürüldüğü görülür. Bu da sahnede oynanan oyunların neden sonuç ilişkisi içinde, birbirine bağlı olmasını gerektirir. Burada Brecht'in itirazı başlar. O, bu şekilde seyircinin oyunla özdeşleşeceğini düşünüp sadece olayların gidişatına odaklanacağını savunur.

Brecht seyirci konusunda böyle bir yaklaşım içinde olduğundan dolayı Batılı dramatik tiyatrodaki çizgisel zamanı tercih etmez. Aynı zamanda belirtildiği gibi 20. yüzyıldaki metin yapısındaki değişiklikler ve Doğu tiyatrosunun zaman anlayışı da sanatçıyı etkiler. Böylece tiyatrosunda döngüsel zamanı kullanmaya karar vermiştir Brecht. Epizodik yapı içinde bu zaman anlayışını oyunlarına uygulamıştır. Şöyle ki her bir epizot, başka bir zaman diliminden bahsedecek tarzda kurgulanmıştır. Buna fırsat tanıyan nokta ise her epizotun kendi başına özel olmasıdır. Böyle bir kurgulama içinde Brecht, döngüsel zaman anlayışı doğrultusunda epizotlarını kronolojik olmayan değişik zaman dilimlerini yansıtacak şekilde oluşturabilmiştir.

Brecht'in epizodik yapı içinde döngüsel zamanı tercih etmesinin sebebi seyirciye bütünsel bakış açısı kazandırma amaçlıdır. O, bu şekilde toplum yaşantısı ve yapısını genel hatları ile izleyiciye aksettirmek ister. Dramatik tiyatrodaki yaşamın bir kesitinin yansıtılması özelliğini, Alman tiyatro adamı doğru bulmaz. Ona göre, toplum yapısı çok yönlüdür. Çeşitli yönleri olan bu yapı, bütüncül bir yaklaşımla her açıdan ele alınmalıdır. Bu şekilde seyircinin, her bir epizotta farklı zamanlarda cereyan eden olay ve durumları, zihninde birleştirerek değerlendirmesinin önü açılır.

Zaman hususunda epik tiyatrodaki farklı bir teknik daha vardır. O da zaman sıçramasıdır. Bu teknik, bir epizotun içinde oyun zamanının birdenbire değiştirilmesi şeklinde uygulanır. İlgili teknik ile zamanın aniden değişimi söz konusudur.

Oyuncular da bu değişime ayak uydurarak belirtilen yeni zaman dilimine uygun şekilde diyaloglarını ve davranışlarını ayarlarlar. Bu tekniğin kullanım amacı ise seyirciyi yabancılaştırmaktır. Zaman sıçramaları, gerçek yaşamla ilgisi olmayan ve seyirciyi metne yabancılaştıran bir tekniktir (Pekman, 2012, s. 21). Sahnede gerçekteşirilenin oyun olduğu, bu şekilde izleyiciye hissettirilir. O halde zaman sıçraması da diğer yabancılaştırma teknikleri gibi seyircinin oyuna kendini kaptırmaması konusunda uyarıcı görevi görür.

Zamansal sıçrama, seyircinin oyuna yabancılaştırılmasının yanında yazara da kolaylık sağlar. Dramatik tiyatroda, bir zamandan başka bir zamana geçişin metinsel bir ilerleme gerektirdiği açıktır. Olay, kişi ve zamanın bu yönde ilerletilmesi gerekir. Bu da sahnede belli bir sürenin geçmesini gerektirir. Epik tiyatroda ise böyle bir zorunluluk yoktur. Oyun yazarı, isterse aynı epizot içinde iki zaman dilimi arasında ani bir geçiş kurgulayabilir. Bu bir kusur olmayıp epik yöntem için önemli bir yabancılaştırma tekniği olarak değerlendirilir. Bu teknik ile oyun yazarı, başka bir zaman dilimi içindeki olay ve duruma metinsel bir ilerleyişe gereksinim duymadan geçiş yapabilir. Bu da sanatçıya kolaylık sağlayan bir durumdur. Eserin oluşturulması esnasında yazara hem metin hem de kurgu ağıısından daha rahat hareket alanı sağlar. Bu durumun da metinde gereksiz bölüm ve ayrıntılara yer verilmesinin önüne geçtiği açıktır.

Daha önce ifade edildiği gibi epik tiyatroda, epizotların birbirinden bağımsız olma durumu vardır. Oyundaki kısa parçalar neden sonuç ilişkisi ile bağlı değildir. Bu özellikler döngüsel zamanın oluşmasındaki önemli noktalardır. Ancak bu konuda sanatçıların, eserlerinde her zaman doğru kullanımı gerçekteştirmedikleri dikkat çeker. Epik oyunlar incelendiğinde birçok eserde epizotların bağımsız olduğu görülürken bazı oyunların kimi epizotlarının birbirlerine neden sonuç ile bağlı olduğu fark edilir.

Türk tiyatrosundaki oyunlar irdelendiğinde *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın şoförü Recep*, *Ali Ayşe 'yi Seviyo*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Ayışığıında şamata* gibi eserlerde epizotların birbiriyle neden sonuç ilişkisi içerisinde olmadığı görülür. Sanatçılar, bu eserleri kaleme alırken epizotların bağlantılarını epik tiyatroya uygun şekilde kurgulamışlardır.

Sanatçıların bazı eserlerinde ise bu durumun aksi kullanımlara rast gelinir. Bu hususun döngüsel zaman kavramını bozup çizgisel zamanı ortaya çıkarıcı bir

etkisinin olduğu unutulmamalıdır. *Nafile Dünya, Fehim Paşa Konağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi*'nin bazı bölümlerinde bu duruma rastlanır. Bu eserlerde önceki epizotun, sonraki epizotun nedeni olduğu dikkatlerden kaçmaz. Özellikle bu üç eserin bazı bölümlerinde rastlanan bu durumun, epik tiyatronun epizot anlayışına uymadığı görülür. Ayrıca bunun, zaman konusunda da döngüsel zaman kavramını bozduğu söylenebilir.

Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* eserinin ele alınması, ilgili hususun idrak edilmesinde faydalı olacaktır. Eser incelendiğinde bazı epizotların birbirine neden sonuç ile bağlı olduğu görülür. Örneğin bir gümrük memurunun kaçakçılık ile ilgili ihbarının ardından bir sonraki epizotta gümrük deposu baskınının olması neden sonuç bağlantısını akıllara getirir.

ALİ Beyefendi olay nedir?

RAMAZAN Gümrükte kaçak teneke var. Sahibi de kim?

ALİ Kim?

RAMAZAN Tanınmış bir ithalatçı

ALİ Müdüriyete haber vermeyi düşünür müsünüz Baş komiserim? Öylesi daha mı uygun olur?

RAMAZAN Neden? Olay bölgemizde, görev de bizim

ALİ (Ürkek) Hani yani, boyumuzdan büyük işe karışmayalım diye demiştim.

RAMAZAN Sen benim boyumun ölçüsünü ne zaman aldın? Ortada milletin hukuku var. Cumhuriyet kanunları var. Bak neler yazıyor şu levhalarda. Elimden kurtulamaz. Takacağım o tenekeleri kuyruğuna it oğlu itin.

Sahne 2

Gümrük Deposu

Esafettin cebinden mektubu çıkarır. Birkaç yere saklar güvenemez hepsinden tekrar alır. Sonunda yırtar. Yere koyar, yakar. Ayağı ile yanıkları ezer, dağıtır. Ramazan ve Ali girerler.

RAMAZAN Burada kaçak teneke varmış.

ESAFETTİN Kaçak malın burda ne işi var?

RAMAZAN Anlamadım.

ESAFETTİN Kimsiniz siz?

RAMAZAN Ne demek?

ESAFETTİN Yani ne hakla soruyorsunuz?

RAMAZAN Beni tanımadın mı? (Nafile Dünya, s. 24- 25)

Epik tiyatroda zaman konusundaki bir diğer özellik de zamanın akış şeklidir.

Daha önce de belirtildiği gibi Brecht tiyatrosunda, dalgalı bir zaman akışı vardır. Hep ileri veya hep geri akması diye bir akış söz konusu değildir. Ancak Türk tiyatrosundaki epik eserler incelendiğinde bu konuda da bazı kullanım yanlışlıklarının olduğu dikkat çeker. Eserlerde genellikle, epizotların hep ileri zamana doğru aktığı görülür. Başta Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi* ve Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* eserleri olmak üzere kimi eserlerde bu duruma rastlanır.

İlgili konuda özellikle *Gözlerimi Kaparım Gözlerimi Yaparım* oyunu dikkat çeker. Eser Vicdani adlı oyun kişinin yaşam hikâyesini anlatır. Olayların ve zamanın ileriye doğru akması söz konusudur oyunda. Özellikle zamanın epizotlarla eş bir şekilde ilerlemesi söz konusudur. Montaj tekniğine de uymayan bu durum, epik tiyatro açısından sıkıntılıdır. Brecht'in anlayışı doğrultusunda bağımsız olması gereken ve istenildiği zaman oyunun diğer epizotlar ile yer değiştirebilme özelliğine sahip olması gereken epizotların, bu şekilde zamansal anlamda sınırlandırıldığı görülür.

ANLATAN:

Atatürk ölmüş

Hitler Lehistan'a saldırmış

İlkin Alman'a kanmışız

Oyunu kaybetmişiz ya

Bu sefer

Müttefiklere oynamışız

Şimdi devir devri İsmet

Tek şef, tek parti, tek millet İsmet Paşa o zaman böyle tatlı Filozof değil

Milli şef

Sert mi sert

Sıkıyönetimin bini bir para Sıkışmış beşinci kolun

Kuyruğu

Kapana

Turancılar hepsi şimdi

Tu kaka

Gazeteler bir batar

Bir çıkar

Ekmekler kapkara

Her şey bozuk Z'den A'ya

Değiştirdi yine sokağın adı

Refik Saydam Sokağı (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 53- 54)

Zaman konusunda epik tiyatrodaki bir başka özellik de zaman sıçramasıdır. Zamanın aniden bir söz veya davranışla ilerletilmesi söz konusudur. Bu zaman özelliğini sanatçılardan bazıları, oyunlarında kullanmışlardır.

Zaman sıçraması kullanımında Türk yazarları tek motive eden epik tiyatro değildir. Geleneksel Türk tiyatrosu türlerinde de bu zaman özelliğine rastlanır. Geleneksel tiyatrodan da etkilenen epik tiyatro yazarları, oyunlarında bu zaman kullanımına yer vermişlerdir.

Epik oyunlar incelendiğinde *Nafîle Dünya, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Rumuz Goncagül, Sarıpınar 1914, Resimli Osmanlı Tarihi, Asiye Nasıl Kurtulur, Abdülcanbaz* ve *Arafta Kalanlar* eserlerinde, bu zaman özelliğinin kullanıldığı görülür. Oyunlarda bu zaman sıçramalarının çok fazla kullanılmadığı belirtilmelidir. Eserlerde bir veya birkaç kez bu kullanımlara yer verildiği gözlemlenir.

Eserlerden yola çıkıldığında, zaman sıçraması tekniğini oyunlarında en çok kullanılan sanatçı Oktay Arayıcı'dır. Onun *Nafîle Dünya, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* ve *Rumuz Goncagül* oyunlarında bu zaman özelliğine rastlanır. Yapılan tespitlere göre eserlerinin her birinde bir adet zaman sıçraması bulunur.

Rumuz Goncagül oyunu bu hususta en dikkat çekici eserdir. Oyunda aynı sahnede zamansal ilerlemenin yaşandığı, oyun kişilerinin de bu duruma şaşırdığı, bunun sonucunda da seyircinin yadırgatıldığı görülür (Pala, 2009, s. 109). Oktay Arayıcı'nın eserinde, seyirciyi oyunla uzaklaştırmak adına bu tekniği kullandığı dikkat çeker. Eserde belirtildiği üzere bir zaman sıçraması kullanımı vardır.

GÜLSÜN Yüreğim ağzımda.

İNSAF Geldi galiba.

GÜLSÜN Yarın oldu mu?

İNSAF Olmuş, görmüyor musun? Hadi koş Sıtkı'ya seslen erkek gözüyle baksın. (Rumuz Goncagül, s. 230)

Diğer sanatçıların yazdığı eserlerden ise en dikkat çeken *Abdülcanbaz*'dır. Bu eserde üç zaman sıçraması kullanımının olduğu görülür. Turhan Selçuk'un bu tekniğe önem verdiğini çıkarımlamak hiç de zor değildir.

FETTAH: Laf açılmışken; burada altı ay nasıl saklanacağız? İçimiz kurur inan olsun.

KARANFİL: Altı ay da nerden çıktı Fettah?!

FETTAH: Ee, sonra neler oldu anlamak için altı ay geçmesi lazım.

ABDÜLCANBAZ: Doğru. Turhan Bey kardeşim?

TURHAN SELCUK-Yazar)....Ve aradan altı ay geçtiiii.

FAYRABİ: Altı ay geçmiştir. Artık cannımın sikkıldığını ilan edirem. (Abdülcanbaz, s. 57)

Zaman sıçramalarının oyunlardaki en önemli kullanım amacı yabancılaştırmadır. Brecht, zaman konusunda yabancılaştırmayı zamansal sıçrama ile sağlar. Bu şekilde seyirci ve okuyucunun zamanın, dolayısıyla da oyunun etkisine kapılması engellenir. Oyun yazarları Brecht ile benzer şekilde, eserlerinde yabancılaştırmayı sağlama adına bu tekniğe başvurmuşlardır. Geleneksel tiyatronun da etkisini unutmamak gerekir. Bu etkilerle sanatçılar, yabancılaştırmayı sağlama adına, zamanın birden değiştiğini ifade eden söz kullanımlarına yer vermişlerdir. Bu kullanım esnasında seyirci ve okuyucu, zamanın birdenbire değişmesine şaşırır ve oyunun büyüüne kapılmaz.

Bu tekniğin oyun yazarlarına da yarar sağladığı unutulmamalıdır. Şöyle ki sanatçı, oyunu yazarken uzun uzadıya anlatacağı bir bölümü, zamansal sıçrama ile kolayca ortadan kaldırabilir. Bu da anlatımda ekonomikliğin sağlanması demektir. Oyun yazarlarının zamansal sıçramanın bahsedilen yönünden yararlandıkları da bir gerçektir.

4.7. Dil ve Anlatım

Kapalı biçime dayalı benzetmeci tiyatro ile açık biçime dayalı epik tiyatro arasındaki en önemli farklardan biri de dil kullanımıdır. İki tiyatro anlayışı arasındaki bu fark bariz bir şekilde hissedilir. Burada tercih edilen tiyatro biçimlerinin önemi ortaya çıkar. Açık ve kapalı biçimlerin dil kullanımı hususundaki tavırlarını şöyle ifade etmek mümkündür. Benzetmeci tiyatrodaki kapalı biçimde seçkin sınıfların dili tercih edilirken açık biçimde ise toplumun kullandığı dil ve üsluplar söz konusudur (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 16). Buradan hareketle söylenebilir ki tiyatro biçimleri arasında kullanılan dil açısından büyük farklar söz konusudur.

Brecht'in kapalı biçime dayalı benzetmeci tiyatroya karşı çıkmasındaki sebeplerden biri de dil ve anlatım şeklidir. Sanatçı, Batıda yüzyıllarca hâkimiyet kuran dramatik tiyatroda, halkın dilinin kullanılmadığını fark eder. Bu tiyatroda burjuva sınıfının diliyle sanat yapıldığını görür. Dramatik tiyatrodaki bu durum, onu rahatsız eder. Çünkü bu şekildeki tiyatro ile insanlara ve topluma fayda sağlanamayacağını düşünür. Böyle bir tiyatronun ancak burjuva eğlencesi niteliğinde olduğu fikrindedir. Brecht'in odak noktası toplum ve onun içindeki sıkıntıları gidermek olduğu için dramatik tiyatrodaki birçok hususa olduğu gibi dil yapısına da itirazı vardır. Ona göre tiyatro, halkı temel almalıdır. Onun tercih ettiği dil yapısını kullanmalıdır. Ancak bu şekilde halk için yararlı bir tiyatronun oluşabileceği kanaatindedir.

Daha önce bahsedilen Brecht'in Doğu tiyatrosundan etkilenmesi durumu, bu hususta da etkisini gösterir. Sanatçı toplum için bir tiyatro arayışı içindeyken Doğu tiyatrosunun biçimsel bazı özelliklerinin yanında dil kullanımından da etkilenmiştir. O, açık biçimin dil yapısıyla topluma yönelik tiyatro oluşturabileceğini fark eder. Epik tiyatroyu da bu dil ve anlatım yapısıyla şekillendirir. Bunu kendisi de ifade eder. Dil kullanımı açısından epik tiyatro yeni olmayıp sergileme karakteri ve artistik yönünden Asya tiyatrosu ile akrabalık içindedir (Brecht, 2011, s. 35). Bu da açık bir şekilde göstermektedir ki, Brecht, halkçı bir tiyatro oluştururken Doğu tiyatrosunun açık biçimindeki dil yapısından faydalanmıştır.

Epik tiyatronun dil ve söylem yapısında tek etkili unsurun açık biçim olmadığı belirtilmesi gerekir. Burada Brecht'in dil yönünden tercihlerine de dikkat edilmelidir. Çünkü sanatçı, o dönem Almanya'sında dil yönüyle farklı olan bir

kişidir. O, Alman dilini kullanmadaki ustalığıyla bilinir. Döneminde yazınsal Almancadan uzaklaşabilmiş tek sanatçı olup halk dilini çok iyi derecede kullanır (Nutku, 2015, s. 61). Bu da sanatçının halk diline olan meylini ortaya koyar. Epik tiyatronun dil yapısı düşünüldüğünde de bunun açık biçimin dil ve üslup yapısıyla perçinlendiği çıkarımında bulunulabilir.

Bertolt Brecht'in kendi dil anlayışı ile açık biçimin dil ve anlatım yapısını birleştirmesinin amacı vardır. O, bu şekilde toplumu daha iyi yansıtabileceğini düşünür. Halkı doğru ve olduğu gibi anlatmanın bir yolunun da buradan geçtiği fikrindedir. Çünkü toplumun önemli hususiyetlerinden birinin de kullandığı dil olduğu kanaatindedir. Ona göre dil, toplum gerçeklerine uygun şekilde kullanılmalıdır. Brecht, bunun neden önemli olduğunu ise şöyle açıklar. Halk, duygu ve düşüncelerini konuştuğu şive ile biçimlendirir (Brecht, 2011, s. 171). Anlaşılacağı üzere Brecht, dil kullanımıyla toplum bilinci arasında bir bağlantı olduğunu düşünür. Dilin ve anlatım yapısının doğru şekilde biçimlendirilmesi ile toplumun duygu ve fikir dünyasının seyirciye ve okuyucuya yansıtılabileceği fikrindedir. Sanatçı, toplumun bu şekilde, gerçekçi bir biçimde sunulabileceğini düşünür. Bunun sonucunda da seyirci ve okuyucunun, toplumla ilgili doğru çıkarımlarda bulunabileceği düşüncesindedir. Bu da sanatçının sorunların çözümü için öncelikle analizin doğru yapılması fikrini ortaya koyar.

Brecht'in toplumun dil ve anlatım özelliklerinin olduğu gibi yansıtılması tercihinin, başka bir yönü daha vardır. Öncelikle seyircinin de toplumun bir üyesi olduğu unutulmamalıdır. Oyunda anlatılanları ve gösterilenleri benimsemesi için de belirtilenleri kendine yakın hissetmesi gerekir. Üstelik epik tiyatro gibi toplumu ön planda tutan bir tiyatroda, seyirci ve okuyucu kendinden izler bulmalıdır. İşte bu izlerden biri de dil ve anlatım özellikleridir. Brecht, eserlerindeki kişilerin, konuşma ve diyaloglarında bu noktaya dikkat etmiştir. Onları, toplum içindeki konumlarına uygun dil özellikleri ile oluşturmuştur. Ayrıca onların hem toplumsal yönünü aktarmak hem de sahne ile seyirci ilişkisini kuvvetlendirmek için Brecht'in şu kullanımlara yöneldiği de görülür. Sanatçı, oyun kişilerini konuştururken atasözleri, özdeyişler ve çeşitli yöresel ağızları kullanmayı ihmal etmez (Nutku, 1976, s. 128). Bununla açıkça görülür ki Brecht, topluma ait çeşitli dil ve anlatım özelliklerine oyunlarında yer vermiştir ki seyirci oyundaki gerçekliği kendi yaşamından ve gözlemlerinden yola çıkarak algılayabilsin.

Bu esnada çeşitli dil ve anlatım özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Epik tiyatrodaki atasözleri, özdeyişler ve yöresel ağız özelliklerinin yanında başka dil özelliklerinin de kullanımları vardır. Örneğin deyimler oldukça fazla kullanılır. Epik tiyatrodaki argo ve küfür kullanımı da çoktur. Brecht'in bunlara tiyatrosunda yer vermesinin sebebi, bu dil unsurlarını halk yaşayışının bir parçası olarak görmesidir. Dolayısıyla bu kullanımlar halk yaşayışını gerçekçi şekilde gösterme çabasının bir sonucudur.

Anlatım açısından yaklaşıldığında epik tiyatrodaki yine gerçekliğin korunmaya çalışıldığı görülür. Oyun kişileri, toplum içindeki yerlerine ve yaşayışlarına göre şekillendirilmektedir. Örneğin toplumun alt kesiminden olan sıradan kişilerin konuşma biçimlerinde ve kendini ifade ediş şekillerinde, halk üslubu hemen fark edilecek şekildedir. Basit, anlam derinliği olmayan, yöresel izler taşıyan ve mizahi anlamlar barındıran bir kelime haznesinin var olduğu hissedilir. Üst kesimden kişilerin de dilini fazla ağırlaştırmadan ama dil kullanımındaki farkları da ortaya koyacak şekilde kullanmıştır.

Anlatımın çeşitlendirilmesi hususunda da epik tiyatrodaki türlü kullanımların olduğu görülür. İlk öne çıkan ise benzetmelerden yararlanmadır. Oyun kişilerinin birbirleriyle iletişim kurdukları esnada benzetmelerden faydalandıkları görülür. Bu da anlatımı zenginleştiren bir unsurdur.

Bir başka özellik ise mizahi anlatıdır. Epik tiyatrodaki odak noktası toplum yaşayışı ve içinde bulunduğu sorunlardır. Bu problemleri öne çıkaran bir tiyatrodaki da mizahi bir söylemi içermemesi mümkün değildir. Çünkü bu tiyatrodaki temelinde eleştiri vardır. Bu da mizahi öğelerin kullanımıyla sağlanır. Özellikle bu mizahi öğelerden ironik anlatımın, epik tiyatrodaki fazlaca tercih edildiği görülür.

Anlatımı zenginleştiren bir diğer husus da anlatı kullanımındadır. Epik tiyatrodaki anı, masal ve hikâye parçalarının kullanıldığı görülür. Müstakil başlık altında da ele alınan bu kullanım ile oyuna birkaç yönden katkı sağlanır. Bunlarla oyuna farklılık ve hoşluk getirilmiş olur. Ayrıca bu anlatılarla anlatımda ekonomiklik de sağlanır. Örneğin epik tiyatrodaki yazarın uzun uzadıya anlatması gereken bir yeri, bu anlatılar sayesinde kısaca dile getirmesi mümkün hale gelir. Anlatı kullanımının işlevleri bu kadarla da kalmaz. Onların oyunlarda tarihselleştirme ve seyircinin merakını kırma noktalarında da önemli görevleri vardır. Buradan yola çıkarak ifade edilebilir ki, epik

tiyatroda anlatı kullanımı ile hem oyuna farklılık katılır hem de oyun içinde birkaç farklı işlev sağlanır.

Epik tiyatroda anlatımı çeşitlendiren bir başka husus da müzik ve şarkı benzeri tür kullanımların tercih edilmesidir. Bu kullanımlarla anlatıma farklılık katılmak istenir. Çünkü epik tiyatroda tekdüzelik yoktur. Örneğin epik tiyatro, sırf diyaloglardan oluşmaz. Anlatımın da önemli bir yeri vardır eserlerde. Bunlar gibi oyunlara farklılık getiren diğer unsur ise müzik ve şarkı benzeri tür kullanımlarıdır. Brecht, tiyatrosunda bu unsurlara sırf eğlence oluşturmak için yer vermez. Bu kullanımlardan anlatım yönünden de yararlanır. Özellikle toplumun içinde var olan sıkıntıların belirtilmesi ve belirtilen problemlerin bir düzenin sonucu oluştuğunun ifadesi edilmesi ayrıca bunların da ortadan kaldırılması vurgusunun yapılması gibi epik tiyatronun en önemli mesajlarının oyunlarda bu şekilde de ortaya konulduğu görülür. Bu sayede seyircilere iletmek istenen mesajlar, daha etkili bir biçimde aktarılmış olur.

Dil ve anlatım konusunda gerçekliği yakalamanın en önemli kıstası ise kişilerin içinde bulundukları çevreye göre şekillendirilmeleridir. Epik tiyatrodaki kişiler, yaşam koşullarına uygun dil kullanımlarına sahiptirler. Çünkü Brecht, hayat koşullarına göre dil kullanım tarzlarının da değiştiğini düşünür. Şöyle ki, epik tiyatroda alt gelir seviyesindeki insanlarla üst gelir seviyesindeki insanların dil ve üslup özelliklerinin farklı olduğu hissedilir. Örneğin bu tiyatro anlayışında ağırlıklı olarak alt gelir seviyesindeki insanların ele alınması söz konusudur. Onların iyi olmayan veya sıradan çevrelerde yaşadığına değinilir. Kırsal kesimlerde ve kenar mahallelerde hayat sürdüklerine yönelik ifadeler vardır. Bununla seyirciye, o kişilerin hem maddi hem de eğitim seviyesi olarak geri olduğu algılatılır. Böylece onların bilgi, görgü ve tahsil yönünden bazı eksikliklere sahip olduğuna atıf yapılır. Oyun kişilerinin dil ve anlatım özelliklerinin ilgili şartlara göre şekillendirilmesinin sonucu olarak o kişilerce cahilce, düşüncesizce, düz ve basit ifadelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı dikkat çeker. Bu kişilerin aksine oyunlarda üst gelir grubundan kişiler de vardır. Onlar için de kendi yaşantı ve tahsillerine göre bir dil kullanımının tercih edildiği görülür. Örneğin halk ağzından ve söyleyişinden uzaklaşılması bu konudaki en çok görülen farklılıktır. Tüm bunlar göstermektedir ki, epik tiyatrodaki kişiler kendi ortamlarındaki koşullara uygun olarak dil ve üslup özellikleri ile donatılır.

Kişilerin çevresine göre dil ve üslup özelliklerinin düzenlenmesinde başka bir yön daha vardır. O da ırksal özelliklerdir. Epik tiyatrodaki bu noktaya da dikkat edilir. Oyun içinde ele alınan farklı millet ve ırklardan olan kişilerin konuşmaları ve dil yapıları da o özelliklere göre düzenlenir. Burada da yine gerçekliği sağlama anlayışı vardır.

Son olarak epik tiyatrodaki dil anlayışı ile gestus arasındaki münasebeti ortaya koymak önem arz eder. Çünkü oyunun sahnelenmesi esnasında dil ve anlatım özelliklerinin ne şekilde kullanıldığının önemi vardır. Epik tiyatrodaki gibi söze uygun davranış ve taklit yapma anlayışı yoktur. Brecht tiyatrosu, toplumsal yapıyı ortaya koyma niyetinde olduğu için dil ve üslup kullanımının da bu yönde sahnelenmesini arzu eder. Kısaca epik tiyatro, toplumsal gestusu yakalama çabasıdır. Bu tiyatro anlayışı sözü taklit edecek davranış yerine onun arkasındaki anlamı ortaya koyacak davranışın ortaya çıkmasını ister (Parkan, 1983, s. 36). Böylece seyircinin, sözlerle asıl ifade edilmek isteneni yakalamasına fırsat tanınır. Bu husus sahnelemeyle ilişkili olduğu için bu kadarla yetinilecektir.

Epik tiyatrodaki dil ve anlatım yapısı Türk tiyatrosundaki epik oyunlarda da görülür. Sanatçılar, oyun kişilerini bu çerçevede şekillendirmişlerdir. Eserlerde oyun kişileri arasında dil ve üslup farklılıkları kolayca fark edilir. Sanatçılar, oyun kişilerini yaşadıkları çevreye, aldıkları eğitime, ırklarına ve toplum içindeki konumlarına göre değerlendirip bu özellikler doğrultusunda dilini ve üslubunu oluşturmuşlardır. Bunu yaparken de toplum gerçeklerinden hareket ettikleri görülür. Oyun kişileri için, toplum yaşayışına uygun kullanımların tercih edildiği dikkat çeker.

Sanatçıları, epik tiyatro biçimindeki eserlerinde bahsedilen dil ve üslup kullanımına yönelten sadece bu tiyatro anlayışı değildir. Oyun yazarları 1960'lı yıllarda epik tiyatro ile bir amaca yönelirler. O da daha önce belirtildiği gibi ulusal tiyatroyu oluşturabilmektir. Bunun için yöneldikleri kaynaklardan biri de geleneksel Türk tiyatrosu olmuştur. Nedeni ise epik tiyatro ile birçok benzer yönün olmasıdır. Dil ve anlatım kullanımında da büyük bir benzerliğin olduğu görülür. Epik tiyatrodaki Karagöz'de de toplumun dil ve üslup özellikleri kullanılır (Bozkurt Katıkcı, 2019, s. 16). Dil konusunda benzerliğin olduğunu fark eden sanatçılar, eserlerindeki oyun kişilerinin dil özelliklerini oluştururken geleneksel tiyatroyu da göz önünde bulundurdıkları hissedilir.

Bu aşamada geleneksel tiyatronun birkaç dil ve üslup özelliğine değinilmelidir. Bu tiyatro anlayışı da tıpkı epik tiyatrodaki gibi halkı esas alır. Bundan dolayı oyunlarda kullanılan dil, onların anlayabileceği tarzıdır. Örneğin köy seyirlik oyunlarında dil, köylünün kolaylıkla anlayabileceği şekilde olup doğal ve canlıdır. Türkü, mani ve atasözleri kullanımları bu doğrultudadır (Ekinci, 2019, s. 105). Görüldüğü gibi köy seyirlik oyunlarında halkın dili kullanma şekli oyun kişilerinin dil kullanımını biçimlendirir. Bu durum sadece köy seyirlik oyunları için geçerli değildir. Ortaoyunu, meddahlık ve Karagöz'de de benzer dil ve üslup özellikleri görülür. Bunlar halkın kendi bünyesinde geliştirdiği oyunlar olmasından dolayı birçok yönden olduğu gibi dil kullanımı açısından da Türk toplumunun özelliklerini yansıtır. Bu kapsamda oyunlarda, dilin sade ve basit bir şekilde kullanıldığı görülür. Kelime ve cümlelerin, toplumdaki herkesin anlayabileceği biçimde seçildiği gözlemlenir. Ayrıca genellikle basit manalı cümlelerin tercihi görünse de mizahi anlatımın da tercih edildiği dikkat çeker. Burada halkın mizahi yönünün ve kıvrak zekâsının da dikkate alındığı söylenebilir.

Bu dil özelliklerinin yanında geleneksel oyunlarda, topluma ait pek çok dil unsurunun da kullanıldığı dikkat çeker. Deyim, atasözü, argo ve benzeri kullanımlar eserlerde sıklıkla görülür. Ayrıca gündelik yaşam içinde önemli yer tutan belden aşağı espriler, cinsel göndermeler ve açık seçik konuşmalar da karşılaşılan diğer kullanımlardır (Pekman, 2001, s. 117). Tüm bunlar gösteriyor ki, geleneksel Türk tiyatrosu türleri, dil ve üslup konusunda tamamen Türk halkını esas alır.

Bahsedilen dil ve anlatım özellikleri, epik tiyatrodaki kullanımlara çok benzediğinden Türk sanatçıları cezbeder. Bu da epik biçimdeki eserlerini oluştururken onlara yerli kaynaktan beslenme fırsatı tanır. Bu durum epik tiyatronun özünde olan gerçekçiliği sağlamada bir avantaj olarak öne çıkar. Bu sayede oyun yazarları, içinden çıktıkları toplumlarının dil ve üslup özelliklerini kullanarak çağdaş oyunlar yazabilme imkânına erişmişlerdir.

İlgili konuda özellikle bir yazar ön plana çıkarılabilir. O da Haldun Taner'dir. Sanatçı, oyunlarında geleneksel halk tiyatrosunun özelliklerini çokça kullanır. Bu tiyatronun dil ve anlatım özelliklerini eserlerine fazlasıyla yansıtır. Taner, Türkçenin zenginliğini oyunlarında ustalıkla değerlendirmiş, onun çeşitliliğini ve renkliliğini yansıtmayı başarabilmiştir. (Yüksel, 2013, s. 162). Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı* başta olmak üzere tüm epik biçimdeki oyunlarında, halk dilinin

zenginliğinden faydalanmıştır. Hem dil unsurlarının kullanımında hem kelime seçimlerinde hem de üslup kullanımında bu etkiyi görmek mümkündür. Ancak ifade edilmelidir ki, bunu yapan sadece Haldun Taner değildir. Epik tiyatro biçiminde yazan diğer sanatçılarda da az ya da çok bu kullanımları görmek mümkündür. Şöyle bir çıkarım yapmak mümkündür ki epik tiyatro tarzında yazan sanatçılar, geleneksel halk tiyatrosunun dil ve anlatım yapısından etkilenip halk diline ait bazı kullanımlara eserlerinde kullanmışlardır.

Dil ve anlatım hususunda böyle bir tercihin olmasına başka bir açıdan yaklaşılması da yarar sağlayacaktır. Öncelikle sanatçıların halk dili ve üslubunu eserlerinde kullanmalarındaki tek kaygının gerçekçiliği yakalama endişesinin olmadığı belirtilmelidir. Bu kullanımlarda epik tiyatronun önemli bir özelliğinin de belirleyici olduğu görülür. O da Brecht tiyatrosunun devrimci ruhudur. Bu ruhun halka hissettirilebilmesi için de onun anlayacağı ve günlük yaşamında kullandığı dilin, oyunlarda kullanılması gerektiği düşüncesi vardır. Brecht bu amaçla da dili belirtilen şekilde kullanmıştır.

Sanatçıların dil ve anlatım kullanımında, bu noktanın da farkında oldukları Haldun Taner'in şu ifadelerinden anlaşılabılır. Halkçı ve devrimci konuları ele almak oyunların benimsenmesi için yeterli değildir, bunların halk dil ve mantığı ile ifade edilmesi gerekir (Ertop, 1970, s. 11). Görüldüğü üzere oyun yazarları, dil ve anlatım konusunda bu hususa da dikkat etmişlerdir. Eserler incelendiğinde bahsi geçen dil kullanma yaklaşımı açık şekilde fark edilir. Örneğin sanatçılar düzen ve düzenin ortadan kaldırılmasından bahsettikleri oyun bölümlerinde, çok sade bir dil tercih edip halk ağzı ve üslubu kullanmışlardır.

Görüldüğü gibi Türk oyun yazarları, çeşitli etkilerle epik oyun biçimindeki eserlerinde ağırlıklı olarak halk dili ve üslubunu kullanırlar. Hatta sanatçıların dil unsurları ve söyleyişleri bakımından zengin bir kullanıma sahip oldukları görülür. Halkın içindeki pek çok dil kullanımının oyunlarda tercih edildiği hemen dikkat çeker. Bundan ötürü oyun yazarlarının toplumu iyi gözledikleri söylenebilir. Halkın kendi arasındaki iletişimde kullandığı deyimler, atasözleri, kendine özel söyleyişler, ikilemeler, argo ve küfürler, kafiyeli söyleyişler ve benzeri birçok dil özelliği oyunlarda sıkça kullanılmıştır. Bunların hem çok çeşitli kullanımlarının olması hem de oyunlarda bunların sıkça tercih edilmeleri sebebiyle her birinin ayrı ayrı ele alınması önem arz eder.

4.7.1. Dil

4.7.1.1. Yöresel Ağız

Bu tiyatro anlayışına göre her şey olduğu gibi aktarılmalıdır. İşte bu hususta önem arz eden noktalardan biri de dil kullanımıdır. Daha önce ifade edildiği gibi epik tiyatro anlayışında dil konusunda da gerçeğe uygun olma anlayışı vardır. Bu yüzden oyun kişileri, içinde bulundukları şartlara ve çevrelere göre kurgulanırlar. Kurgu esnasında ırksal ve yöresel ağız özellikleri de göz önünde bulundurulur. Bu şekilde oyun kişilerinin dili ne şekilde kullanacağına karar verilip gerçek yaşamdakine uygun olacak biçimde konuşturulurlar.

Epik tiyatro anlayışında böyle bir dil anlayışının tercih edilmesinin bir diğer sebebi de oyunların halka kendi içinden çıktığı imajını verebilmektir. Çünkü kendinden izler taşımayan bir tiyatroyu halkın kabul etmesi ve benimsemesi mümkün değildir. Dolayısıyla Brecht, seyirci ile aradaki bağı kuvvetlendirme adına yöresel ağız özelliklerini kullanma yaklaşımı içine girmiştir.

Türk oyun yazarlarının da eserlerinde epik tiyatronun bu anlayışından etkilendikleri görülür. Epik oyunlar incelendiğinde sanatçıların oyun kişilerini kurgularken bahsedilen dil unsuruna da dikkat ettikleri hemen fark edilir. Oyunlarda yöresel ağız özelliklerine riayet edilip kullanımların bu yönde gerçekleştirildiği dikkat çeker. Elbette ki bu kullanımı ölçüyü kaçırmayacak şekilde yapmaya çalışmışlardır. Bu konuda Haldun Taner'in ifadeleri oldukça kıymetlidir. Dilde yöresellik, esere ölçülü kullanıldığında hem yerlilik hem de renk katar (Ertop, 1970, s. 11).

Sanatçıların oyunlarında böyle bir dil anlayışı kullanmasındaki tek faktörün epik tiyatro olduğu düşünülmemelidir. Oyun yazarlarına geleneksel tiyatronun da ilham kaynağı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü geleneksel halk tiyatrosunda da benzer bir kullanım vardır. Geleneksel tiyatroda tipler, temsil ettikleri etnik grup veya yörenin dil özellikleri ile öne çıkarlar (Pekman, 2001, s. 81). Buradan anlaşılmaktadır ki, dil konusunda epik tiyatrodakine benzer bir kullanım geleneksel tiyatroda da vardır. Sanatçıların da epik oyunlarında birçok yönden halk tiyatrosu özelliklerini kullandıkları göz önünde bulundurulduğunda geleneksel tiyatronun bu konuda fazlaca etkili olduğu ifade edilebilir.

Bahsedilen dil ve ağız özelliklerinin hangi eserlerde görüldüğü önem arz eden

bir konudur. Öncelikle şunun ifade edilmesi gerekir ki, konunun eserlere yansımaları iki noktadan ele alınacaktır. İlk olarak ülkemizdeki yöresel ağız farklılıklarından doğan kullanımlar belirlenecek, daha sonra ise ırksal olarak farklı kişilerin Türkçe kullanımları incelenecektir.

Öncelikle eserlerde oyun kişilerinin yöresel ağız özelliklerine dikkat edildiği görülür. Örneğin köylü veya kırsal kesimden olan oyun kişilerinin konuşmalarında, yöresel söyleyişlerin dikkate alındığına şahit olunur. *Keşanlı Ali Destanı*'nda bu kullanımlara çokça rastlandığı ifade edilebilir. Gecekondulu mahallesindeki alt gelir grubundan insanların hayatlarının konu edildiği oyunda, bazı oyun kişilerinin konuşurken bazı yöresel ağız özelliklerini kullandıkları hemen dikkat çeker. Kişilerin sosyal çevrelerinin dili ile konuştuğu görülürken bir husus daha dikkat çekicidir. Gecekonduların dilinde kΔg değişimi hemen fark edilir niteliktedir (Gürel, 1991, s. 315).

Zilha: Benim söyleyecek iki çift lafım var. Bu adam gaatilin biridir. Dayımı vurdu. Hepiniz biliyorsunuz. Gendinize gaatilden mıhtar mı seçeceksiniz?

Ali: Sen bunu bana...

Zilha: Gaatil değil misin, yalan mı? (Keşanlı Ali Destanı, s. 40)

Oyun kişilerinin bu şekilde ağız özelliğine sahip olmasının iki sebebi vardır. Birincisi alt gelir grubundan insanlar oldukları için eğitim sıkıntısı yaşamaları, ikincisi ise bazı oyun kişilerinin başka memleketlerden gelmiş olmasıdır. Örneğin, oyunda Ali ve Nuri Keşanlı'dır. Bu durum onların konuşma ve dil özellikleri etkilemiştir. Buradan hareketle sanatçının, oyun kişileri özelinde çevresel ve yöresel özellikleri dikkate aldığı anlaşılır.

Haldun Taner'in bir diğer eseri olan *Ayıışığında Şamata* adlı oyununda da bu ağız özelliği görülür. İstanbul'da bir apartmanda geçen oyunda, ölen kapıcının karısı Saime ve onun köylüsü gece bekçisi Zülfikar, binadaki diğer kişilerden çok farklıdır. Apartman dairesinde oturanlar üst tabakadan hâli vakti yerinde kişilerdir. Saime ile Zülfikar ise İstanbul'a başka memlekettten gelmiş iki hemşehridir. Başka şehirden oldukları konuşmalarında hemen kendini belli eder.

Zülfikar: Vazifemi sen mi bana öğretecen?

Nuri: Öğretecem.

Zülfikar: Öğretemezsin.

Nuri: Öğretirim.

Zülfikar: Madem gizlin saklın yok, niye sindiniz alemin bahçesine? Orta yirde otursanız.(Ayışığında Şamata, s. 41)

Okтай Arayıcı da eserlerinde yöresel ağız özelliklerini yansıtan sanatçılardandır. Hem *Nafile Dünya* hem de *Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi* adlı eserlerinde bu kullanımlara rastlanır. *Nafile Dünya* oyununda Komiser Ramazan'ın tayini Karkamış'a çıktığı görülür. Oraya gidince bölgenin önemli sorunu olarak ifade edilen kaçakçılıkla mücadele etmeye başlar. Komiser Ramazan, bazı kaçakçıları tutuklatır. O tutuklanan kişilerin o yöre halkından olduğu konuşmalarından sezilenir. Arayıcı, o bölgedeki insanların ağız özelliklerini bu sayede eserine yansıtmıştır.

TALİP: Hele kurban, bu kanun nizam dediğini düzenler, bir zaman gelip de hatırımızı sual etmiş midir? Geçimliğimiz nicedir bilmişler midir?

SEYDO: Evvelemirde aş düşünülecek kurban. O da işin ocağında pişer. İş olmayan da biz nidek? (*Nafile Dünya*, s. 97)

Sanatçının diğer eseri *Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi* oyununda da yöresel ifadelerle rastlanır. Oyun, kırsal bir yerleşim yerinde geçer. Dolayısıyla Arayıcı, bazı oyun kişilerine bozuk Türkçe kullanımı özelliği yüklemiştir. Daha önce belirtildiği gibi sanatçılar fazla abartıya ve yoğun kullanıma kaçmamışlardır. Buna da en güzel örnek *Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi*'dir.

Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* oyununda da yer yer yöresel ağız kullanımlarına başvurulduğu fark edilir. Oyunda köy gibi kırsal bir yerleşim yerinin mekân olarak seçildiği görülür. Aladağ denen bir köyde geçer oyun. Oyun kişilerinin de o yöre halkından olduğu düşünüldüğünde eserdeki yöresel ağız özelliklerinin kullanımı oldukça doğaldır.

Oyunlarda bu yöresel ağız kullanımlarının yanında daha önce sözü edilen ikinci bir kullanım daha vardır. Farklı milletlerden olan oyun kişilerinin kullandığı bozuk Türkçe diğer bir önemli dil özelliğidir. Sanatçılar, tıpkı Türk toplumunda olduğu gibi oyunlarında farklı milletlerden olan kişilere de yer vermişlerdir. Oyunlarda en çok Ermeni ve Rum oyun kişilerine yer verildiği dikkat çeker. Onların dil kullanımlarını, oyun yazarları bozuk Türkçe ile sağlamaya çalıştıkları dikkat çeker.

Bu kullanımın bir başka amacının olduğunun da belirtilmesi gerekir. O da

güldürüyü oluşturmak için olmalarıdır. Kırık dökük hatta bozuk, yer yerde uydurma Türkçeleri oyun içinde gülmeceye yol açar (Pekman, 2001, s. 81).

Farklı milletlere ait oyun kişilerinin en çeşitli olduğu oyun olması sebebiyle *Abdülcanbaz* bu konuda en dikkat çekici eserdir. Oyunda, başka milletlerden çok fazla kişi vardır. Elbette ki bunların dil kullanım özellikleri de bir dil çeşitliliği ortaya çıkarır. Bir kimlik demetinin olduğu eserde bazen kendi dilleri bazen de bozuk Türkçe aracılığıyla dil kullanımında bir çeşitliliğin oluşturulduğu görülür (İri, 2020, s. 254).

Bu tarz kullanımın olduğu bir diğer eserde Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunudur. Oyunda Madam Olga isimli yabancı bir kadın vardır. O, Onaranların evinde Zilha'ya ders veren yabancı bir eğitmenidir. Onun konuşmalarında da bozuk Türkçe kullanımı rahatlıkla gözlemlenir. Özellikle soru cümlelerinde soru eki kullanmayışı öne çıkan konuşma özelliklerindendir.

OLGA - Sen anlamazsın. O pozu almazsan o ses çıkar hiç?

ZİLHA - Sen yok musun sen. Hay Allah cızırtını versin senin e mi?

(Laubali bir şekilde gelir, Olga'nın sırtına vurur. Kadın sendeler.)

OLGA - Kibar karılar hiç el şakası yapmaz. Sen hiç flört ettin? Yani seviştin?

(Keşanlı Ali Destanı, s. 74-75)

Yine Haldun Taner'e ait *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda da bu kullanımı görmek mümkündür. Eserde yer alan Fasulyeciyan adlı oyun kişisi, Türkçeyi kullanması ile dikkat çeker. Ermeni kökenli olduğu anlaşılan bu oyun kişinin, bozuk bir Türkçe kullandığı hemen fark edilir. Oyunda ayrıca Virginya adlı bir kadın oyun kişisi de vardır. Onun da dili kullanma şekli Fasulyeciyan'dan farklı değildir. O da Türkçeyi eksik ve yanlış bir şekilde kullanır.

Bir Şehnaz Oyun adlı eserde de yine yabancı kökenli bir kişinin bozuk Türkçe kullandığı görülür. Turgut Özakman, oyunda bu kişiye randevu evi patronluğu vermiştir. Madam Surpik adındaki bu kişinin, hem randevu evindeki kızlarla hem de müşterilerle yer yer kırık dökük bir dille konuşmalar içine girdiği görülür.

CAVİDAN: Evet bu yüzden uygun bir arkadaş seçmenizi reca ediyorum.

SURPİK: Ağnadım Cavidan Beyciğim. Şu halde Sumru olmaz, biloorsunuz, huysuzdur. Kumru olmaz, biloorsunuz, hırçındır. Despina hiç olmaz, biloorsunuz, telaşçıdır. Bize öyle biri lazım ki, şarkı ilen, raks ilen, sohbet ilen... Buldum! Şehnaz.

(Bir Şehnaz Oyun, s. 233)

Madam Surpik eserde Türkçeyi kullanma bakımında en dikkat çekici oyun kişilerinden biridir. Yabancı kökenli olmasından dolayı dili böyle kullandığı görülür.

4.7.1.2. Atasözleri

Halkın yaşantısını yansıtmaya çalışan oyun yazarları, bunu her haliyle ortaya koyma çabasındadırlar. Bunun için de önem verip dikkat ettiği hususlardan biri de dil mevzusudur. Sanatçılar insanların kullandığı dili gerçekçi bir şekilde oyunlarında kullanmayı amaçlamışlardır. Halkın kullandığı Türkçeyi tüm çeşitliliği ile kullanma eğilimi içinde olmuşlardır. Bu dil çeşitliliğini gösteren kullanımlardan biri de atasözleridir.

Türk epik tiyatrolarına bakıldığında deyimler kadar olmasa da atasözlerinin de belli oranda kullanıldığı görülür. Elbette ki bu kullanımlar sanatçılar tarafından gelişigüzel tercih edilmemiştir. Eserler incelendiğinde bu hususta bilinçli bir kullanımın olduğu gözlemlenir. Atasözlerinin yerli yerinde kullanıldığına şahit olunur. Bu da sanatçıların belli bir gözlem sonucunda bunları tespit edip kullandıklarını düşündürür. Böylece oyun yazarlarının doğru yerde uygun atasözü kullanma açısından başarılı oldukları söylenebilir.

Oyun yazarları toplumun yaşayışının yanı sıra onu oluşturan amilleri de hissettirmenin peşindedir. Bundan dolayı bir toplumun hafızasında yüzyılların ardından yer etmiş sözleri kullanmayı önemli görmüşlerdir. Bu şekilde olayları ve durumları halkın bakış açısına doğru yansıtma imkânına erişmişlerdir. Bununla da toplumun doğru şekilde analiz edilmesi sağlanır. Sorunların kaynağında, toplumun yerleşik düşünce ve kalıplarının olup olmadığı böylece tespit edilebilir. Epik tiyatronun amacı düşünüldüğünde onun toplum sorunlarını çözmeye yönelik olduğu göz önünde bulundurulduğunda, doğru analizin işe yarar çözümler üreteceği bir gerçektir. Bu açıdan bakıldığında atasözlerinin oyunlardaki önemi anlaşılabılır.

KUMANDAN: Nasıl da böyle, kardeş kardeş oturmuşlar?

AĞA: **İt iti ısırmaz** Kumandan Bey. Onların düşmanlığı bana. (Düğün ya da Davul, s. 73)

Atasözlerinin kullanım amaçlarından biri de düşünceyi harekete geçirici yönünün olmasıdır. Onların hem gerçek hem de mecaz anlama sahip olması, seyirci

ve okuyucuyu düşünmeye iter. Mevcut halin yol açtığı veya açacağı olaylara ve durumlara yönelik akıl yürütmeye yöneltir. Seyirciye anlatılan ve gösterilenlerin hem toplumsal hem de bireysel boyutunun olduğunu hissettirilir. Epik tiyatronun fikir üretimi üzerine kurulu bir tiyatro olduğu göz önünde bulundurulduğunda atasözlerinin önemli bir kullanım olduğu dikkat çeker.

FASULYECİYAN A, şuraya bakın. Minakyan'ı begenmor Ha ha hay serseri (Sinirli sinirli güler) **Tencere yuvarlanmış kabuğunu begenmor**. Onların ikisi de benim şakirdi marifetimdir be. Müsaade et de hangisi hakiki aktordur, hangisi kalptir ben bileyim. (Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, s. 32)

Eserlerde atasözlerinin ne kadar yer aldığı, ilgili kullanımın daha iyi anlaşılması için önem arz eder. Daha önce de ifade edildiği gibi eserlerde atasözlerine, deyimler kadar yer verilmez. Ancak bazı oyunlarda sanatçıların, atasözlerini kullanmaya özen gösterdiği görülür. Özellikle *Düğün ya da Davul*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarında pek çok atasözü kullanıldığı dikkat çeker. Eserlerden yola çıkıldığında özellikle Haldun Taner'in epik tiyatro eserlerinde, atasözü kullanımına fazlaca önem veren bir anlayış olduğu gözlemlenir.

Yoğun kullanımın olduğu oyunlardaki atasözleri şunlardır:

Düğün ya da Davul:

- *Gelin binmiş deveye, gör kısmeti nereye. (s.15)
- *İtme elin kapısının elinin ucuyla, el de iter kapını var gücüyle.
- *Derdini söylemeyen derman bulamaz. (s.19)
- *Mızrak çuvalda saklanmaz. (s.19)
- *Ak göt kara göt geçitte belli olur. (s.23)
- *Pekmezim olsun sineği Bağdat'tan gelir. (s. 31)
- *Katrani kaynatmakla olur mu şeker, cinsine soktuğum cinsine çeker. (s.37)
- *Her horoz kendi çöplüğünde öter. (s.70)
- *Dert ekenler fırtına biçerler. (s. 73)

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı:

*Tencere yuvarlanmış kapağını beğenmor. (s. 32)

*Sakınan göze de çöp batar. (s. 50)

*Ağır otur da molla desinler. (s. 62)

*Söyleme sırrını dostuna, dostunun da dostu olur, o da söyler sırrını dostuna.
(s. 63)

*İki çıplak bir hamama yaraşır. (s. 83)

*Aman edene kılıç kalkmaz. (s. 89)

*Tavuk götü tövbe tutmaz. (s. 89)

*Minareyi çalan kılıfını hazırlar. (s. 92)

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep:

*Kendi düşen ağlamaz. (s. 39)

*Davul bile dengi dengine vururmuş. (s. 50)

*Her koyun kendi bacağından. (s. 56)

*Her zaman papaz pilav yemiyor. (s. 66)

*Öküz öldü ortaklık bitti. (s. 73)

*Gönül ferman dinlemez. (s. 75)

*İki gönül bir olunca samanlık seyrân... (s. 76)

Keşanlı Ali Destanı:

*Her horoz kendi çöplüğünde öter. (s. 22)

*Beterin beteri var. (s. 27)

*Birlik olmayan yerde dirlik olmaz. (s. 39)

*Yarası olan gocunur. (s.41)

*Dinsizin hakkından imansız gelir. (s. 41)

*Haracı veren düdüğü çalar.

*Nerde birlik orda dirlik.

Eşeğin Gölgesi:

*Kaz gelecek yerden tavuk esirgenir mi? (s.42)

*Kul sıkışmayınca Hızır yetişmezmiş. (s.50)

*Onun ki can da Karakaçan'ın ki pathıcan mı? (s. 60)

*Doluya konu almadı, boş konu dolmadı. (s. 61)

Oyunlarda atasözlerinin kullanım şekilleri konusunda farklı tercihlerin olduğu görülür. Bazı eserlerde atasözleri aynen kullanılırken bazı eserlerde ise farklı kullanımlara şahit olunur. Farklı kullanımlar incelendiğinde sanatçının ya atasözünün birkaç sözünü değiştirdiği ya da atasözüne birkaç sözcük eklediği görülür.

MEYDANCI: Şimdi görelim kimdir bize **dert ekenler fırtına biçenler**.

Başlayan oyunumuzun adı: 'Yönetenler, Yönetilenler' (Düğün ya da Davul, s. 72)

Bu da oyun yazarlarının kalıplaşmış ifadeler olan atasözlerini kullanmada, kalıplara bağlı kalmadıklarını gösterir.

4.7.1.3. Deyimler

Deyimler bir dil için oldukça önemlidir. Çünkü onlar basit bir dil ögesi değildir. Deyimler bir milletin herhangi bir konuda düşünme ve olanları algılama şekline ışık tutar. Ayrıca anlatım yönünden zenginlik sağlar. Bunlarla birlikte etkili iletişimde bir dilin en canlı ögeleri arasındadır (Çetinkaya, 2021, s. 39). Görüldüğü gibi deyimler hem içinden çıktığı millet hem de dil açısından mühim bir yere sahiptir. Bu dil ögesi ile anlatıma hem zenginlik hem de canlılık katılır. Bu da dilin imkânlarını arttırıcı bir özellik olarak dikkat çeker.

Türkçe, deyim kullanımı yönünden oldukça zengin bir dildir. Sözlü iletişimde çokça tercih edilen bir dil ögesi konumundadır. Halkın bir serveti konumundaki deyimler onun gündelik yaşamında önemli yer tutar (Hamidov, 2006, s. 45). Buradan da anlaşılmaktadır ki Türk milletinin dil kullanımında, bu dil ögesi önemli bir yere sahiptir.

Oyun yazarları bu gerçekliğin farkında olmalı ki eserlerinde bolca deyim kullanımına yer vermişlerdir. Epik oyunlarda deyimlerin çokça yer aldığı gözlemlenir. Bu da halkın dili kullanma şeklini iyi gözlemlediklerine işaret eder. Halkın yaşamını olduğu gibi gösterme çabasıdaki sanatçılar, deyim kullanımına önem vermişlerdir. Bu yönüyle öne çıkan oyun yazarlarından biri de Haldun Taner'dir. Onun tiyatrolarında deyimlerin ön planda olduğu görülür (Yavuz, 2012, s.

123). Taner'in eserleri incelendiğinde deyimlerin hemen göze çarpıcı nitelikte olduğu dikkat çeker.

Sadece Haldun Taner değil daha önce belirtildiği gibi diğer oyun yazarları da deyim kullanımına ağırlık vermişlerdir. Dolayısıyla epik tiyatronun dil kullanımı içinde deyimlerin önemi büyüktür. Verilen bu önem, oyun metnilerindeki kullanımlarından rahatça anlaşılır. Bir eserdeki deyim kullanımlarının tespitinin, bu dil ögesinin oyunlarda tercih edilme sıklığını göstereceği düşüncesiyle *Keşanlı Ali Destanı* oyunu incelenmiştir. Yapılan tarama sonucunda şu deyimlerin oyunda tercih edildiği görülür:

On parmağında on marifet: On parmağında on marifet (s.16)

yolu düşmek: Yolun düşerse buyur (s.18)

kol gezmek: Kol gezerim mahle sokak (s.18)

kitabına uydurmak: Hepsi kitaba uymalı (s.18)

yoldan çıkmak: Yoldan çıkan da olur (s.20)

başa çıkmak: Tek tek başa çıkılmaz kardeşim. (s.22)

kökünden kazımak: Kökünden kazıyacaksın ki... (s.22)

külahları değişmek: Bana bak Şerif Hanım, külahları değiştiriz sonra. (s.22)

kendini bir şey sanmak: Kendini bir şey sanır. (s.23)

burnundan kıl aldırmmamak: Kıl aldırmmaz burnundan. (s.23)

geçinip gitmek: Şunun şurasında geçinip gideriz. (s.26)

yerden yere çalmak: Talihim bir çıksa karşıma, iki elimle yakaladığım gibi yerden yere çalarım... (s.27)

astığı astık kestiği kestik: Astığı astık, kestiği kestik. (s.28)

canına tak demek: Karı kızana da uzanır üstelik, bu haller Ali'nin canına tak demiş. (s.28)

yedi düvel: Yedi düvel ezberledi bunu. (s.28)

rahat bırakmak: Ya herkesi rahat bırakırsın, (s.28)

elini kana bulamak: Ya elimi kana bularım. (s.28)

pis pis sırtmak: (gölmek hali var) Çamur taze ot görmüş eşek gibi pis pis

sırıtmış bunun üzerine. (s.28)

eceline susamak: Eceline susamış dedik ya. (s.29)

pusu kurmak: Seninki pusu kuruyor Ali Ağabeye. (s.29)

kurşun dökmek: Mahalleliye mıska verir, kurşun döker, büyü yazar. (s.29)

okuyup üflemek: Ali doğduğunda okuyup üflemiş.(s.29)

başına vurmak: Ampes başına vurdu galiba. (s.30)

ayağının altına almak: Alırım şimdi ayağımın altına. (s.30)

işine bakmak: Hadi yoluna, sen de işine bak. (s.30)

delik deşik etmek: Ali'yi tahliye olduğu gün delik deşik edeceklermiş. (s.30)

kılına dokunmamak: Bütün Sinekli, Ali'ye kalkan olur da kılına dokundurmaz. (s.30)

hürmette kusur etmemek: Eh, hürmette kusur etmediler. (s.32)

haram etmek: Çarşambayı perşembeyi bize haram ediyorlar. (s.32)

suyu ısınmak: İhsan'ın takımı senin için, suyu ısındı ayağını denk alsın, diyesiymişler; yakın vakitte seni vuracaklarmış. (s.32)

ayağını denk almak: İhsan'ın takımı senin için, suyu ısındı ayağını denk alsın, diyesiymişler; yakın vakitte seni vuracaklarmış. (s.32)

başı derde girmek: Bizim de başımız derde girmesin. (s.33)

kolaçan etmek: Hafize yukarı mahalleyi kolaçan etti. (s.33)

söz vermek: Yukarı mahallenin ırgatları da Teke Kâzım'a söz vermişler deniyor. (s.34)

lafa karışmak: Kim bu ruhsatsız lafa karışan çarliston marka kereste? (s.34)

ayağını öpmek: Abiciğim ayağını öpeyim. (s.34)

okkanın altına gitmek: Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin ya da üste çıkıp ezeceksin. (s.35)

üste çıkmak: Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin ya da üste çıkıp ezeceksin. (s.35)

ıslah etmek: Islah edecekmiş, planlı kalkınma yapacakmış dersin. (s.35)

bileğine güvenmek: Dünyada önce bileğine'güveneceksin. (s.35)

keyfinin kahyası (olmamak): Keyfimizin kâhyası mısın? (s.36)

gözüne dizini durmak: Gözüne dizine dursun. (s.37)

aklının köşesinden geçmemek: Teke Kâzım asker kaçığıdır, ümmidir, Çakal Rüstem ayyaşdır, rüşvet alır, ikisi de haramzadedir, diye konuşmak aklının köşesinden geçmez. (s.37)

telaşa vermek: Yarım yamalak anlayıp beni de telaşa verdin. (s. 37)

aynı kapıya çıkmak: Aldırma, ikisi de aynı kapıya çıkar. (s.37)

meydana çıkmak: İş meydana çıkınca Teke'nin kendi lehine hile yaptırdığı sanılacak. (s.37)

dirsek çürütmek: Ali Abi verdi bu taktiği, mahpushanede boşuna dirsek çürütmemiş. (s.37)

kem gözle bakmak: Bugüne dek kimin karısına, kızanına kem gözle baktı... (s.38)

eli harama uzanmak: Eli ne vakit harama uzandı? (s.38)

şamar oğlanına dönmek: Sahabsız kaldığı için şamar oğlanına dönen Sinekli'ye bir baş lazım mı, değil mi? (s.38)

haram olmak: Altı mikrobun canını daha cehenneme göndermeden gidersem emdiğim helal süt haram olmaz mı? (S.40)

iki çift laf etmek: Benim söyleyecek iki çift lafım var.(S.40)

elini kana bulamak: Elini neden buladı kana?(S.40)

keyfine bakmak: Düşünme hiç keyfine bak (S.42)

bildiğini okumak: Bildiğimi okurum. (S.44)

adam saymak: Adam saydık sizi okuyoruz işte.(S.44)

maraza çıkarmak: Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayn-menkul emvaline vaziyet edilecektir. (S.44)

dört ayak üstüne düşmek: Hep dört ayak üstüne düşerim zaten. (s.45)

yüzü gülmek: Aha bismillah demesiyle iki yüz açın yüzü gülüverdi. (s.46)

içi yanmak: İçim yanıyor be. (s.48)

gözüne uyku girmemek: Geldiğimden beri uyku girmiyor gözüme... (s.48)

ne oldum delisi: Ne oldum delisi oldun, ondandır.(s.48)

hüküm giymek: Hüküm giymekten çok seni kaybetmek kodu bana... (s.50)

eksik olmak (eksik olma): Eksik olma... (s.50)

ağına gitmek: Bir ağına gitsin, bir ağına gitsin... (s.50)

lafı ağına tıkmak (tıkamak): Tıkma lafı ağıma. (s.50)

basireti bağlanmak: O siyah kan sanki o zamana kadar basiretimi bağlamış benim. (s.50)

ayranı kabarmak: Hele hele, ayranın gabarmış desene... (s.50)

gözü dönmek: Gözüm dönmüş birden. (s.50)

yere sermek: Hepinizin iâşesini de ben yere sereceğim diye nara atarmışım. (s.50)

yol vermek: Ertesi gün bir de baktım ben geçerken bütün o azılı mahpuslar açılıp bana yol veriyor, siftiniyor sırtımı okşuyorlar. (s.50)

pusu kurmak: Üç gün mühlet vermişim, gece bana pusu kurmuş. (s.51)

alaya alınmak (almak): Demem şu ki, bu dünyada namuslu insanıyetli oldun mu alaya alınıyorsun. (s.51)

ok yaydan çıkmak: Ok yaydan çıkmış bir kerem. (s.51)

tükürdüğünü yalamak: Er kişi tükürdüğünü yalar mı? (s.51)

çocuk olmak: Çocuk mu oldun? (s.52)

dört buçuk atmak: Sen gan davasından dört buçuk atıyorsun sufli rezil. (s.53)

aklını başına devşirmek: Aklını devşir başına. (s.53)

pabuç bırakmamak: Bende eksik eteğe pabuç bırakacak surat var mı be? (s.53)

eşekten düşmüş karpuz dönmek: Neden eşekten düşmüş karpuz döndün? (s.54)

ileri gitmek: İleri gittin ya... (s. 54)

üstüne düşmek: Üstüne düşmeliyim. (s.55)

sırası gelmek: Daha sıran gelmedi. (s.55)

muma döndürmek: Ali Abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli'yi. (s.58)

para sızdırmak: Partilerden para sızdınıyormuş diye homurdananlar oluyor. (s.58)

sözünden dönmek: Sözünden dönenin Allah bin belasını versin. (s.60)

çok olmak: Aaa çok oldunuz artık. (s. 60)

tepe tepe kullanmak: Tepe tepe kullan tazeyi... (s.60)

dört ayak üstüne düşmek: Dört ayak üstüne düştüğünden belli. (s.63)

kapıya dayanmak: Genel seçimler geldi kapıya dayandı. (s.64)

kulak asmak: Sen onlara kulak asma, Ali Bey, bize inan. (s. 64)

ağzına bakmak: Onlar senin ağzına bakar. (s.65)

olup biten (olan biten): Gelin bir yol, olup bitenleri hulasatan hatırlayalım...
(s. 71)

canını almak: Dört can daha almadan gidersem gençliğime yazık olmaz mı?
(s. 71)

para yedirmek: İhya Bey doktorlara ne paralar yedirmiş, nafile... (s.72)

içine dokunmak: Çok dokanıyor içime. (s.72)

ağzını bozmak: Ağzını bozma bakalım. (s. 74)

üstüne kalmak: En çok verenin üstüne kalır. (s.75)

ayağını denk almak: Ayağını denk al. (s.76)

avucunu yalamak: Öyleyse avucunu yalarsın... (s.77)

çekip gitmek: Söyle çekip gitsin edebinlen. (s. 82)

kafası kızmak: Kafam kızarsa daha da soyunurum, öyle gezerim. (s.82)

anladığı dilden konuşmak: Dur ben senin anlayacağın dilden konuşayım.
(s.83)

kapı kapı dolaşmak: Ne çabuk unuttun kapı kapı dolaşıp zeytin dilendiğini?
(s.83)

çiğ çiğ yemek: Seni dörde çarpar, on ikiye böler, sonra çiğ çiğ yerim. (s.84)

haddini bildirmek: Saygısız haddini bil-dirmek yetime kaftan giydirmek
kadar se-vapmış. (s.84)

aklı başına gelmek: Her geciktiği gün için sekiz bin lira ödesin de akli başına
gelsin. (s.85)

dünya başına yıkılmak: O serseri iki yüz işçisini çekince dünya başına
yıkılıyor sandım. (S. 86)

sıfırdan başlamak: Biz sıfırdan başladık. (s.87)

yan gelip yatmak: Siz yan gelmiş uyurken. (s. 88)

altüst olmak: Altüst olur piyasa. (s. 88)

iştahı açılmak: Yabancı evde iştahım açılıverdi. (s.89)

burun buruna kalmak (gelmek): Vaktaki valizini alıp temelli benim oldun. Yirmi dört saat burun buruna kaldık. O zaman ben evimdeki yemeğe oturmuş gibi oldum. (s. 89)

akıl etmek: İyi akıl ettin. (s. 90)

suyuna gitmek: Hem suyuna gitmeli. (s. 90)

gözü bir şey görmemek: Görmez gözü bir şeyi (s.91)

gözlerine inanmamak: Gözlerime inanamıyorum. (s. 92)

rengi atmak: İlk renk attı. (s. 93)

sarpa sarmak: Şerif Abla işin sarpa sardığını görünce, «Koş, Zilha'ya haber ilet, hemen kaçsın» diye beni sana yolladı. (s. 94)

yerden yere çalmak: Debbağ sevdiği deriyi yerden yere çalarmış. (s. 97)

suspus olmak: Neden sus pus oldunuz (s. 105)

Yapılan bu inceleme sonucunda deyimler ile ilgili başka bir kullanım da dikkat çeker. Taner'in kullanım esnasında deyimlerle oynadığı görülür. Oyun yazarının, etkili bir anlatım adına bazı deyimlerde sözcüğünün bir bölümünü veya tamamını değiştirdiği dikkat çeker (Adıyaman, 2012, s. 381). Bu da Haldun Taner üzerinden Türk epik tiyatrolarında deyimler ile ilgili böyle bir kullanımın olduğunu ortaya koyar.

4.7.1.4. İkilemeler

İkilemeler, bir dildeki önemli söz varlıklarındandır. Onların, anlamı güçlendirmek ve etkili kılmak amaçları ile kullanıldıkları görülür (Özkan, 2010, s. 573). Hem sözlü hem de yazılı iletişimde çokça kullanılır. Çünkü ikilemeler anlam yönünden anlatıma zenginlik ve kuvvet katar. Belirsizlik, ihtimal, devamlılık, inatlaşma, bütünlük, tezlik, yoğunluk, şaşkınlık, parçalama, yaklaşma, kesinlikle, onay, red, küçültme, çoğaltma, sıralama ve alaycılık gibi anlamları vardır (Sivri,

2020, s. 85). Görüldüğü gibi ikilemeler pek çok anlamı bünyelerinde bulundururlar. Bu da elbette dil içinde kullanımlarını artıran bir faktördür. İkilemeler Türkçe konuşan ve yazarların anlatımlarını çeşitlendirmek için başvurduğu öğelerden biridir (Gökdayı, 2008, s. 97).

Epik tiyatro anlayışıyla oyun yazar sanatçıların da anlam zenginliği sunan bu dil kullanımından faydalandıkları görülür. Oyunlarında yer yer ikilemelere yer verdikleri dikkat çeker. Ancak ifade edilmelidir ki, bu kullanımlar çok yoğun değildir. Bu aşamada kullanım sıklığı yönünden diğer kalıplaşmış sözlerle karşılaştırılması, onların oyunlarda ne derece tercih edildikleri ile ilgili fikir verecektir. İkilemeler, oyunlarda deyimler kadar yoğun tercih edilmemiştir. Kullanım sıklığı açısından atasözleri ile benzerlik gösterir.

İkilemelerin kullanım sıklığının tüm oyunlarda benzer şekilde olduğu görülür. Dolayısıyla herhangi bir eserdeki tüm ikilemelerin tespit edilmesi, epik eserlerdeki kullanımlar hakkında fikir verecektir. Bu amaçla Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* eserindeki tüm ikilemeler tespit edilmiştir. Eserde tercih edilen ikilemeler şunlardır:

*Bu yüzden de **harıl harıl** tarih okuyorum.(s. 161)

***Allah Allah**. Keyfimden mi içiyorum? (s. 162)

*Sen benim böyle **aptal aptal** durduğuma bakma! (s.163)

*Bir yandan okuyorum, bir yandan da **vızır vızır** düşünüyorum. (s. 163)

***İç içeyan yanadır**. (s. 166)

***Kat kattır** yaprakları. (s. 166)

*Mahmure, yoksa polis, izinsiz gösteri, yaptı diye oğlanı tutuklamak için kapıya dayandı da, **alıştıra alıştıra** bana bunu mu söylemek istiyorsun? (s.167)

***Sakin sakın**‘fesiniz’ diyor, çıldıracağım.(s.167)

***Sizli bizli** konuşma huylanıyorum. (s.167)

*Sayenizde **güzel güzel** okuyor. (s.169.)

*Müdür bey, ‘Birkaç gün dinlenseniz iyi olacak’ diye beni **apar topar** eve yolladı. (s. 171)

*Sahi yahu, daha **parti marti** yok! (s. 173)

*Bu kitap **Frenkçe mrenkçe** değil, **halis muhlis** yeni Türkçe. (s. 173)

*Ben **senetli- sepetli**, delilli- ispatlı, bilimsel konuşuyorum. (s. 176)

*Böyle **palas pandıras** saraya gidilir mi? (s. 177)

*Bu geceyi düşündükçe **içim içime** sığmıyor vallahi. (s.177)

*Gördüm ki bu rezil Frenkler, bizden **fersah fersah** ileriler. (s.178)

* ‘Vakıf Efendi, neticenin böyle olacağını önceden keşfetmişti’ diye sizi **öve öve** göklere çıkardı. (s.196)

***Şıkır da şıkır** Mahmure. (s.198)

***Fıkır da fıkır**. (s.198)

***Güle güle** efendim. (s. 201)

***Tane tane** okuyorum, daha ne? (s. 203)

*Ben de **kuzu kuzu** gidiyor muyum? (s.205)

*Hakkımda **sazlı sözlü** bir güldürü yazılsa yeridir. (s. 208)

*... **Güzel güzel**. (s.210)

* ‘O **boy pos**, o endam / Efendime maşallah...’ (s. 214)

4.7.1.5. Kafiye Sözcükler

Türk tiyatrosundaki epik yöntemle yazılan oyunlarda diyalogların oluşturulmasında bir kullanım dikkat çeker. Bu kullanım kafiye sözcüklere yer vermedir. Eserlerin bazı yerlerinde kafiye şeklinde oluşturulmuş sözler göze çarpar. İlgili kullanım hem bazı cümlelerin içinde hem de birbiri ardınca gelen sözlerde görülür. Özellikle bir kafiye yakalama çabasının var olduğu hissedilir. Diyalog halinde olanlarda birbirini takip eden her konuşmanın sonu birbiriyle uyumludur. Cümle içinde ise yine cümleyi oluşturan birkaç sözcüğün kendi aralarında bir uyuma sahip olduğu dikkat çeker.

Söz içindeki veya sözler arasındaki bu ses uyumunun oluşturulma şekline, aslında Türk tiyatro seyircisi ve okuyucusu aşinadır. Çünkü geleneksel Türk tiyatrosunda söze dayalı güldürülerde çene yarıştırmaya, laf yetiştirme, kelime oyunları ve kafiye oluşturma en sık kullanılan yöntemlerdendir (Ekinci, 2019, s. 75).

Ortaoyunu, Karagöz, köy seyirlik oyunu ve meddahlıkta bu tarz söz kullanımlarına sıklıkla rastlanır. Sanatçılar, geleneksel tiyatrodaki bu özelliklerden bazılarını oyunlarda kullanmışlardır. Özellikle de kafiye uydurma öne çıkan kullanımlardandır. O halde denebilir ki, epik tiyatrolardaki bahsedilen kullanım, geleneksel tiyatronun etkisiyle oyunlarda yer almıştır. Eser isimleri belirtildiğinde geleneksel halk tiyatrosunun fazlaca etki ettiği oyunlarda bu kullanımın daha çok tercih edildiği dikkati çekecektir.

Birbiriyle ses uyumuna sahip sözlerin kullanılma sebebi ise halkın konuşma şekillerindeki çeşitliliği ortaya koymak içindir. Halkın esprililiğini, hazır cevaplılığını ve samimiyetini yansıtmaya adına gündelik hayattaki bu konuşma şekli oyunlara yansıtılır. Oyunlarda o ifadelerin daha çok güldürü oluşturma niyetiyle kullanıldıkları görülür. Bazı sanatçılar, geleneksel tiyatrodaki çokça tercih edilen bu kullanımlara, oyunlarında halkın konuşma şeklini yansıtmada gerçekliği yakalama adına başvurmuşlardır.

Ses yapısı yönüyle birbiriyle uyumlu söz ve cümlelerin tercih edildiği oyunlar incelendiğinde daha önce de ifade edildiği gibi bu kullanımların, geleneksel tiyatrodan etkiler barındıran eserlerde görüldüğü dikkat çeker. *Fehim Paşa Konağı, Bir Şehnaz Oyun, Resimli Osmanlı Tarihi, Nafîle Dünya, Rumuz Goncagül, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife ve Düğün ya da Davul* adlı oyunlarda ilgili kullanıma rastlanır. Eserlerden hareketle bu hususta Turgut Özakman'ın öne çıktığı ve kafiyeli söyleyişlere oyunlarında çokça yer verdiği görülür. Onun epik tiyatro eserlerinde geleneksel tiyatrodan fazlaca etkilendiği göz önünde bulundurulduğunda bu durumun ortaya çıkması doğaldır.

AZİZ Ama o Çerkez kızları

ARİF Kıkır kıkır kıkırdamazlar mı?

AZİZ O Sudan dilberleri

ARİF Fıkır fıkır fıkırdamazlar mı?

AZİZ O Rum güzelleri

ARİF Şıkır şıkır şıkırdamazlar mı? (Fehim Paşa Konağı, s. 98)

Bu tarz kullanımların, oyunlarda nasıl yer aldığına değinilmelidir. Öncelikle bahsedilen kafiyeli söyleyişlerin, şarkı ve benzeri türlerin kullanıldığı bölümlerin dışında gelişen diyalogların bulunduğu kısımlarda olduğunun belirtilmesi gerekir. Dolayısıyla bunların, müzikli bölümlerin kafiyeli yerleri olduğu düşünülmemelidir.

Bahsedilen kullanımlar, oyunlarda iki şekilde görülür. Bunlardan ilki, oyun kişinin bir repliğinin içinde bu tarz sözcüklere yer verilmesi durumudur. İkincisi ise diyalogdaki sözlerde ses olarak birbirine uyumlu kelimelerin tercih edilmesi halidir. İki kullanım şeklinin de oyunlarda tercih edildiği gözlemlenir.

İlk kullanımda sadece bir oyuncunun repliği söz konusudur. Oyun kişinin söylediği sözün içinde, birkaç sözcüğün birbiriyle ses olarak uyumlu olduğu görülür. Oyunlarda bu kullanım, diğer kullanıma göre nadir olarak görülür. Bu tarz kullanıma *Nafile Dünya* ve *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserlerde rastlanır.

ESAFETTİN: (Eliyle alnını tutar, hayıflanır.) Esafettin, ne halt ettin. (Nafile Dünya, s. 26)

Diğer kullanım şekli ise daha yaygındır. Bu sayede diyaloglarda birbiriyle uyumlu sözlerin kullanıldığı görülür. Eserlerde oyun kişilerinin, repliklerinin sonunu benzer seslerle sona erdirdikleri dikkat çeker. Sanatçılar, çoğu zaman güldürü oluşturma adına bazen de daha önce değinilen başka amaçlarla kafiyeli söyleyişlere oyunlarında yer vermişlerdir. *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Rumuz Goncagül*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Düğün ya da Davul* adlı oyunlar belirtilen kullanımın tercih edildiği eserlerdir.

HÜSAMETTİN: Yavrum ‘oturur penceresinde’

VAKIF: Aah.

HÜSAMETTİN: ‘Sütlaç pişirir tenceresinde’

VAKIF: Aah. (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 197)

İBİŞ İşçi patrondan.

KÖSE Şoför trafikten.

ESE Polis komiserden.

GABIŞ Komiser amirden,

İBİŞ Amir müdürden,

GABIŞ Müdür genel müdürden

KÖSE Genel müdür bakandan.

ESE Bakan başbakandan,

GABIŞ Başbakan avrattan. (Düğün ya da Davul, s. 45)

Son olarak şu da ifade edilmelidir ki, ikinci kullanımda kafiye uydurmaya bazı oyunlarda eşlik eden bir söz hüneri daha vardır. O da çene yarıştırmadır. Adından da anlaşılacağı üzere çene yarıştırmada, oyun kişilerinin birbiriyle söz yarışı

içine girmeleri söz konusudur. Bu söz yarışı esnasında da genellikle kafiyeli sözlerin ortaya çıktığı dikkat çeker. Örneğin 9. tabloda Zilha ile Ali'nin karşılıklı söyleşmesinde çene yarışırma ve kafiye uydurmanın öne çıktığı gözlemlenir (Ekinci, 2019, s. 124).

4.7.1.6. Küfür, Hakaret ve Argo

Oyun yazarlarının, halkın yaşayışını her yönüyle olduğu gibi yansıtmaya çalıştıkları görülür. Bundan dolayı da her türlü dil kullanımına eserlerinde yer verdikleri dikkat çeker. Hatta yer yer küfür kullanımına bile rastlanır. Oyunlarda, bazı oyun kişilerinin tepkilerini küfür yoluyla gösterdikleri gözlemlenir. Sanatçılar bu kullanımlara bilerek yönelmişlerdir. Onların amacı halkın yaşamını doğal haliyle göstermek olup küfre, halk dilinin bir gerçekliği olarak başvurmuşlardır.

Küfürle benzer yönde özellikleri olan hakaret içerikli söz kullanımının da yine oyunlarda fazlaca kullanıldığı dikkat çeker. Sanatçılar, onur kırıcı bu sözlere toplum içinde yer verilmekte olduğunu gözlemlemiş olacaklar ki, eserlerde sıkça bunlara yer vermişlerdir. Bu ifadelerin onur kırma, küçük düşürme ve üstünlük taslama amaçları ile söylendiği görülür. Bazen hafif bazen de ağır hakaretlerin eserlerde kendine yer bulduğu dikkat çeker. Toplum yaşantısındaki insani ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda hakaret içerikli sözlerin sözlü iletişimde var olduğu bir gerçekliktir. Bu durum, hakaret içerikli ifadelerin oyunlarda fazla kullanılmasının sebebini ortaya koyar.

Argo da yine küfür ve hakaret gibi çok kullanılan bir dil özelliğidir. Sanatçıların oyun kişilerine bazı ifadeleri argolarla söyledikleri görülür. Buradaki amacın yine gerçekliği sağlama olduğu belirtilmelidir. Çünkü sanatçılar, toplum yaşantısında bu tarz kullanımların da olduğunu farkındalardır.

Hem hakaret ve küfrün hem de argonun oyunlarda fazlaca yer aldığı hemen fark edilir. Oyun yazarları, tiyatro eserlerinin bazı yerlerinde bu dil kullanımlarına yönelmişlerdir. Çünkü argo ve küfür, halkın gündelik yaşantısının alışıldık parçalarıdır (Pekman, 2001, s. 118). Bunları kullanmamak demek oyunu gerçeklikten uzaklaştırmak olacağını bilen yazarlar, az ya da çok bu dil kullanımlarına eserlerinde yer vermişlerdir. Böylece oyunu izleyen veya okuyan kişilerde gerçeklik algısının oluşması sağlanmaya çalışılır.

Eserlerde kullanılışları açısından yaklaşıldığında hakaretlerin hem üst

kesimden hem de alt kesimden insanlar tarafından kullanıldığı görülür. Üst kesimden insanların genellikle küçük görme ve ezme amaçlı olarak bu ifadeleri kullandığına şahit olunur. Alt kesimden insanların da hakaret içerikli sözler söylediği gözlemlenir eserlerde. Kendi aralarındaki husumetlerde veya üst kesimden ve yöneticilerden şikâyetleri olduğu zamanlarda yüz yüze ya da arkadan olacak şekilde bu ifadeleri kullandıkları fark edilir. Dolayısıyla hakaret ifadelerinin belli bir kesim tarafından kullanıldığını söylemek zordur.

Küfür ve argo kullanımı ile ilgili eserlerde ilk dikkat çeken ise bunların genellikle alt kesimden insanlar tarafından kullanıldıklarıdır. Sanatçılar, bu dil kullanımlarını tüm oyun kişilerinde tercih etmezler. Oyunlarda bu ifadelerin, ağırlıklı olarak alt gelir grubundaki oyun kişileri tarafından tercih edildiği görülür. Oyun yazarları, eserlerde genellikle herhangi bir eğitim almamış, kendini geliştirmemiş, kırsal kesimlerde yaşayan ve ekonomik gücü düşük kişilerin konuşmalarında ve tepkilerinde bu kullanımlara yer verirler. Oyun yazarlarının bu tercihleri elbette ki tesadüf veya sebepsiz değildir. Türk toplum yapısını gözlemleyen ve analiz eden sanatçıların, bahsedilen alt gelir grubundaki insanlara ait sözcük ve ifade tercihlerinde bu kullanımlara yöneldikleri görülür.

Bu aşamada hakaret, küfür ve argonun hangi eserlerde öne çıktıkları belirtilmelidir. İlk olarak hakaret içerikli sözlerin kullanımı değerlendirildiğinde ilgili ifadelerin birçok eserde yer aldığı görülür. Bilhassa Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* ve *Bir Şehnaz Oyun*'da Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* eserinde ve Turhan Selçuk'un *Abdülcanbaz* adlı oyununda bu sözlere sıklıkla yer verildiği dikkat çeker.

Fehim Paşa Konağı bu dil kullanımında, ilk ele alınacak eserdir. Eserin bazı bölümlerinde kabadayı ve eski kabadayıların birbirlerine hakaret içerikli söz ettiklerine şahit olunur. Bu kullanım sıradan insanlar arasında gerçekleşir. Bazı bölümlerde ise sarayda devlet adamı olan Fehim Paşa'nın, çevresindeki sıradan insanlarla münasebetlerine yer verilir. Onun bu ilişkilerinde kimi zaman hakaret içerikli sözler kullandığı görülür. Buradan hareketle *Fehim Paşa Konağı*'nda hakaretin hem alt kesimden insanların birbirlerine karşı hem de üst kesimden kişilerin alt kesimden insanlara yönelik kullanıldığı anlaşılır.

Turhan Selçuk'un yazdığı *Abdülcanbaz* oyununda da bir devlet görevlisi

vardır. Gözlüklü Sami, eserde nazır olarak görevindedir. Ancak çevresindeki insanlarla arası pek iyi değildir. O, tamamen menfaate dayalı ilişkiler kuran bir yapıdadır. Menfaati sona erdiğinde ise çeşitli olumsuz davranışlar içine girebilen bir kişiliktir. Bu olumsuzluklardan biri de hakaret etmedir. Eserin bazı bölümlerinde Gözlüklü Sami'nin karşısındakini ezici ve küçük düşürücü ifadelerde bulunduğu görülür.

Diğer eserde ise sıradan insanlar arasında bu tarz sözlerin kullanıldığı görülür. *Ali Ayşe'yi Seviyo* 'da aile bireyleri arasındaki anlaşmazlıklarda bahsi geçen ifadelere başvurulduğu dikkat çeker. Evlilikteki mutluluk ve beklentilerin karşılanmaması durumunda bazı problemlerin bu tarz sözcük kullanımına davetiye çıkardığı fark edilir. Ayrıca cinsel kimliğini doğru oluşturamamış kişilerin de bu tarz ifadeleri sıkça kullandıkları ortaya konulur. Dinçer Sümer, değinilen iki durumu dil ve üslup açısından şekillendirici kılmıştır.

Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserinde de yine hakaret içeren çokça ifade kullanılır. Oyunda bu açıdan özellikle karakol komiseri Recep'in ve randevu evinde çalışan kadınların öne çıktığı görülür. Recep, sert ve menfaatçi biridir. Çevresindeki insanlara işine geldiği gibi davranır. Randevu evinde çalışan kadınları hiç sevmediği hemen fark edilir. Onlara çoğunlukla zorluk çıkartır, hakaretler eder. Ancak menfaatinin olduğu bir durum olduğunda da bu sefer farklı davranır. Aslında randevu evinde çalışan kadınların da Recep'ten aşağı kalır yanı yoktur. Özellikle bazı kadınların bu tarz ifadelere fazlaca yöneldiğine şahit olunur. İlgili ortamları olduğu gibi yansıtma adına sanatçı, randevu evindeki oyun kişilerine böyle özellikler yüklemiştir.

Sanatçılar günlük hayatın bir gerçekliği olan küfür kullanımını da eserlerine yansıtmışlardır. Hakaret kadar yoğun kullanılsa da bazı eserlerde küfür içerikli ifadelerin kullanıldığı görülür. Bu kullanıma özellikle *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunlarında rastlanır.

Başar Sabuncu'nun *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserinde yer yer küfür kullanmış olduğu gözlemlenir. Eserde çokça hakaret yer alırken bazen bunların küfre dönüştüğü dikkati çeker. Sanatçı, kurguladığı oyun kişilerinin çevresindekilerle ilişkilerinde gerçekliği algılatmak adına bu kullanıma

yönelmiştir. Örneğin pavyonda konsomatris Mine ile patronu arasındaki büyük tartışmada küfür içerikli sözlere yer verilmesi bu açıdan değerlendirilebilir.

Vasıf Öngören, üç epik eserinden ikisinde küfür içerikli sözlere yer vermesi yönüyle dikkat çeker. Hem *Asiye Nasıl Kurtulur* hem de *Oyun Nasıl Oynanmalı* eserlerinde bu tarz ifadeler rastlanır. Bu hususta özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu öne çıkar. Eserde bu ifadeler Asiye'ye yönelik olarak kullanılır. Hem annesi hem de ondan faydalanmak isteyen erkekler tarafından, küfür içerikli sözlerin kullanıldığı dikkat çeker. Sanatçı, içinde bulunduğu durumu kabullenen, kızını bile önemsemeyen ve vücudunu satarak hayatını sürdürme peşinde olan kadının; yardım etmek yerine Asiye'den faydalanma peşindeki niyet ve kişilik bozukluklarına sahip erkeklerin genç kıza yaklaşımındaki gerçekliği ortaya koymak adına bu dil özelliğine başvurulur.

Sanatçıların halk dilinin önemli kullanımlarından olan argoya da eserlerinde fazlaca yer verdikleri görülür. Ana dilin dışında, halkın kendi arasında oluşturduğu ve gündelik yaşamında kullandığı argo kullanımının farkında olan oyun yazarları, bunlara epik eserlerinde yer verirler. Oyunlarda farklı amaçlarla argo kullanımına başvurulur. Hakaret, muziplik, ince söz ve alaylı söyleyiş adına argolara oyunlarda yer verildiği görülür.

Epik tiyatrolar incelendiğinde birçok eserde argo kullanımına rastlanır. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zariye*, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*, *Düğün ya da Davul*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zengin Mutfağı*, *Nafile Dünya*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve Turgut Özakman oyunlarında argo ifade çokça görülür.

İlk olarak değinilecek eser *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Haldun Taner'in bu eserinde argo kullanımı öne çıkar (Enginün, 2019, s. 300). Varoş bir gecekondu yaşamındaki insanların hayatları söz konusu olduğundan burada argo kullanımı fazlasıyla çoktur (Ekinci, 2019, s. 138). Eserin özellikle bazı bölümlerinde argo kullanımı yoğundur. Örneğin Keşanlı Ali'nin yapacaklarından bahsettiği kısımda fazla sayıda argo ifadenin kullanıldığı gözlemlenir. Haldun Taner'in bu kadar fazla argoya yer vermesinin sebebi ise sıradan insanların konuşma şekillerini doğru yansıtabilmektir.

ALİ (Bir tuvalet kağıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar) Bir: Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayrimenkul

emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyin. (Keşanlı Ali Destanı, s. 44)

Argo kullanımı ile öne çıkan eserlerden biri de *Ali Ayşe'yi Seviyo*'dur. Toplumdaki cinsellik anlayışındaki bozukluklardan bahsedilen eserde, çokça argo kullanımı vardır. Konusundan anlaşılacağı üzere bu argo ifadelerin, ağırlıklı olarak kız erkek ilişkilerini ve cinsel münasebetleri çağrıştıracak şekilde kullanıldığı dikkat çeker. Eserde özellikle Aslan abi isimli oyun kişisi, bu tarz konuşmalarıyla ön plana çıkar. Cinsel kimliğini doğru oluşturamamış, kadınları sadece vücudundan faydalanacak varlıklar olarak gören bu kişinin, konuşmalarındaki argo ifadeler genellikle kadını yok sayma ve ondan tensel olarak yararlanma üzerinedir.

Eserlerinde argo kullanımına bolca yer veren sanatçılardan biri de Vasıf Öngören'dir. Özellikle *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Zengin Mutfağı* oyunlarında argo ifadeler çokça bulunur. *Zengin Mutfağı* eserinde oyunun başkışisi aynı zamanda anlatıcısı durumundaki Aşçı'nın konuşmalarında argonun fazlaca yer tuttuğu görülür. İş koşullarından rahatsızlığı bulunan Aşçı, bazen kızgınlıktan bazen de muziplikten bu tarz kelimeleri kullanmayı tercih eder.

Turgut Özakman belki de argoyu eserlerinde en çok kullanan sanatçıdır. Dört oyununda da argo ifadelere sıklıkla rastlanır. Bu ifadelerin en çok yer aldığı oyunu ise *Bir Şehnaz Oyun*'dur. Eserde randevu evinde çalışan bazı kadınların, konuşmalarında bu tarz ifadeleri seçtikleri görülür. Bu argo ifadelerin genellikle iğneleme ve alay etme amaçlı olduğu dikkati çeker. Eserde özellikle Şehnaz adlı oyun kişinin argo ifadeleri tercih ettiği gözlemlenir.

Yoğun Kullanımın Olduğu Eserlerdeki Bazı Argo Kelimeler

Keşanlı Ali Destanı: hırlaşmak, ipsiz, torik, ulan, enayi, lan, keten tohumu, aynasız, dam, anasını satmak, maraza çıkarmak, kazık,

İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Soförü Recep: ipsiz, kıcımın kenarı, kafası kıyak, pişpirik, ulan, bok çuvalı, fitil gibi, dümbük,

Düğün ya da Davul: gırgır, mal, kelek, dehlemek, ulan, lan, enayi, taş arabası

Asiye Nasıl Kurtulur: ulan, lan, moruk, mal, sermaye, fıstık, piliç, inek, lafı piç etmek, kapık, tırtıkçı, hıyar, kıyak, hıyarağası

Zengin Mutfağı: mal, lan, tüymek, ulan, ağzına sıçmak, tozunu almak, bokluk

Nafie Dünya: zırtapoz, çağanoz, ırzı kırık,

Ali Ayşeyi Seviyo: kış, kadere kırkbeş, gıcık olmak, piliç, yamyam, kıyak, tav olmak, postalamak, maya gibi, bok yemek, moruk

Bir Şehnaz Oyun: ötmek, ulan, kelek, torik, akıntı çağanozu, katakulli, yelloz, inek,

Resimli Osmanlı Tarihi: mal, yırtmak, ulan,

Fehim Paşa Konağı: palavra, altıpatlar, şakımak, madara etmek, maytap geçmek, ulan, kerata, havlamak,

Sarıpınar 1914: ulan, kerata, gülmek, kartaloz,

4.7.1.7. Uydurma Söz

Epik tiyatro biçimindeki eserlerde dil açısından dikkat çeken bir kullanım vardır. Dilde olmayan, anlamı bilinmeyen bazı söz ve ifadelerin eserlerde kullanıldığı görülür. Bu sözlerin genellikle uydurma ve anlamsız olduğu dikkat çeker. Bu ifadeler amaçsız yere eserlere konulmamıştır. Sanatçılar bunları, belli özellikleri ve teknikleri oluşturma adına oyunlarında kullanmışlardır.

Öncelikle hangi eserlerde bu tarz ifadelerin kullanıldığının belirtilmesi gerekir. Turgut Özakman'ın kaleme aldığı *Sarıpınar 1914* ve *Fehim Paşa Konağı* ile Haldun Taner'in *Zilli Zarife*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Keşanlı Ali Destanı* oyunlarında ayrıca Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* eserinde bu tarz ifadelere rastlanır.

ÜÇLÜ KORO: Ha heyli hampur heyli hap hup, ya yeyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bambur beyli bap bup. (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 24)

Bu ifadelerin geleneksel tiyatronun fazlaca etki ettiği epik oyunlarda olması tesadüf değildir. Aslında geleneksel tiyatro, bu uydurma söz kullanımının kaynağı durumundadır. Örneğin Karagöz oyunlarında söz uydurma ve söz açma gibi dil oyunları kullanıldığı dikkat çeker. (Ekinci, 2019, s. 18). Anlaşıldığı üzere sanatçılar, eserlerinde uydurma ve anlamsız söz kullanımına yer verirken bu kaynaktan beslenirler. Bunları geleneksel tiyatrodaki işlevleri sağlama adına eserlerinde kullanırlar.

Geleneksel tiyatroda olduğu gibi epik tiyatrodada da bu tarz ifadelerin iki

amaçla kullanıldığı görülür. Epik tiyatro açısından öncelikli olarak değinilecek husus yabancılaştırmadır. Sanatçılar, seyircinin oyuna dalıp gitmesini engelleme adına bu uydurma söz ve ifadelere yer verirler. Onların duygusal olarak oyundan etkilenmelerini engelleme adına böyle bir tercihte bulunurlar. Dolayısıyla oyunda olduklarını hatırlatma amacıyla bu tarz ifadelere oyunlarda başvurulur. Geleneksel tiyatro açısından değerlendirildiğinde ise uydurma ve anlamsız sözlerin benzer işlevde kullanıldığı açık bir şekilde görülür ancak adı yabancılaştırma değildir.

İkinci kullanım amacı ise oyunlarda gevşek dokuyu oluşturabilmedir. Bilinmektedir ki hem geleneksel tiyatrodan hem de epik tiyatrodan katı ve kuralcı bir tiyatro anlayışı yoktur. Oyunlarda gevşek bir doku vardır. Bu dokuyu epik oyunlarına vermek isteyen sanatçılar, yapı olarak benzer olan geleneksel tiyatrodan yararlanmayı tercih ederler. Uydurma söz ve deyişlerle sanatçılar, oyunlarında belirtilen gevşek dokuyu sağlamaya çalışırlar.

ESE- GABIŞ: Mış mış ta mış mış, fiş fiş ta fiş fiş. (Düğün ya da Davul, s. 7)

Oyunlara bu tarz ifadelerin neyi sağladığı incelendiğinde ise onların genellikle güldürü oluşturma amacıyla kullanıldıkları görülür. Şöyle ki, uydurma sözler dildeki başka ifadelerle kafiyeli bir biçimde kullanıldığından dolayı ortaya, yarı anlamlı yarı anlamsız, kulağa hoş ve değişik gelen eğlenceli ifadeler bütünü çıkar.

İki dirhem bir çekirdek
Kıl piranga kızıl çengi
Çıktı geldi delikanlı
Gümbede gümbet
Gümbede gümbet
Gümbede gümbet
Hemen koştum pencereye
Boş vererek tencereye
Haydi yavrum bak buraya
Şıkıdam da şıkıdam
Şıkıdam da şıkıdam
Şıkıdam da şıkıdam
Yaptı guguk
Geçti çocuk (Fehim Paşa Konağı, s. 111)

Fehim Paşa Konağı eserinde de kullanılan bu ifadeler ile izleyici ve

okuyucuda gülme tepkisi oluşur.

4.7.1.8. Yabancı Dile Ait Sözcükler

Türk tiyatrosundaki epik oyunlar irdelendiğinde Türkçe kelimelerin yanı sıra yabancı dillere ait kelime ve söylemlere de yer verildiği dikkati çeker. Sanatçılar, bu kullanımları amaçsız gerçekleştirmezler. Özellikle dil konusundaki bazı vurgulamak istediklerini bu kelime ve ifadeler aracılığıyla ön plana çıkarırlar. Oyun yazarları genel olarak dilin yozlaştığına, Türkçeye sahip çıkılmadığına ve dil konusunda belli bir bilincin olmadığına atıfta bulunmak için oyunlarında yabancı dilden bazı sözcük ve cümleleri kullanmışlardır.

Tercih edilen dillere bakıldığında eserlerde İngilizce, Almanca ve Fransızcanın kullanıldığı görülür. Ayrıca Osmanlı Türkçesi'nin de oyunlarda yer verilen dillerden olduğu gözlemlenir. Bu dillere ait sözcük ve cümlelere yer verilen eser sayısı hiç de az değildir. *Arafta Kalanlar*, *Asiye Nasıl Kurtulur* ve *Ayıışığında Şamata* eserlerinde İngilizce; *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Bir Şehnaz Oyun*'da Almanca; *Keşanlı Ali Destanı* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda Fransızca; *Eşeğin Gölgesi* ile *Rumuz Goncagül* oyunlarında da Osmanlı Türkçesinin yer yer kullanılan diller olduğu fark edilir.

Daha önce ifade edildiği gibi sanatçılar, bu dil kullanımlarını çeşitli amaçlarla tercih ederler. Bu aşamada kullanım amaçlarının neler olduğunun ayrıntılandırılması yararlı olacaktır. Oyun yazarlarının şu amaç ve sebeplerle belirtilen kullanımlara yer verdikleri söylenebilir.

Yabancı dil kullanımlarıyla oyunlarda ilk amaçlanan, dilimize sahip çıkılmadığının vurgulanmasıdır. Bu konuda bir bilinçsizliğin olduğu hissettirilmeye çalışılır. Toplumdaki insanların bu konuda bir bilince sahip olmadığı belirtilir. Bunun da dilde yozlaşmaya sebep olduğu anlatılmak istenir. Özellikle bu durum *Bir Şehnaz Oyun* adlı eserde çarpıcı bir şekilde ortaya konulur. Örneğin oyunda esnafların sırf menfaat ve daha çok satış yapabilme adına dükkânlarının isimlerine yabancı ifadeler eklenildiği, bunun sonucunda da yarı Türkçe yarı yabancı dil karışımı ifadelerin ortaya çıktığı görülür. Hem de bu değişim iki kez gerçekleşir. Turgut Özakman bu şekilde, bazı insanlarda dili korumadan ziyade başka isteklerin ağır bastığına dikkat çekmek ister.

Dilin yozlaşmasına bir diğer sebep olarak ise oyunlarda gösteriş meraklılığı

öne çıkarılır. Kimi insanların bazen özentisi bazen de içinde bulunduğu toplumdan farklı olmaya çalışma düşüncesinden dolayı bu dil kullanımlarına yöneldiğinin hissettirilmesi vardır. Örneğin *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda Uzman adlı oyun kişisi, bu tarz kullanımlara yönelen biridir. Televizyonda görüşlerini aktaran bu kişi, konuşma esnasında sürekli araya İngilizce sözcük ve bağlaçlar ekler. Dolayısıyla bu tavrından dolayı aradaki iletişim zarar görür.

Ayışığında Şamata adlı oyunda da bu kullanımlara rastlanır. Eserde toplumun üst kademesinden olan oyun kişilerinden bazılarının, konuşurken araya yabancı dilden sözcük eklemeye gayret ettikleri dikkat çeker. Bu da yine Türkçenin yapısına zarar veren bir durum olarak ortaya konulur. Haldun Taner'in oyun kişilerine böyle bir dil özelliği kurgulaması, dil konusunda bu noktaya dikkat çekme amaçlı olduğu söylenebilir.

Bazı sanatçılar, oyunlarında bu hususla ilgili mizahı da devreye sokmuşlardır. Eserlerde konuşurken çeşitli sebeplerle bolca yabancı sözcük ve ifade kullananlara yönelik kurgulara yer vermişlerdir. Özellikle *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Rumuz Goncagül* oyunlarında bu mizahi kullanımlara rastlanır. İki eserde de Osmanlı Türkçesi'ni ağırlıklı olarak kullanmaya çalışan oyun kişileri vardır. Dinçer Sümer'in eserinde Muhterem Efendi, Oktay Arayıcı'nın eserinde ise Halet Rezaki buna örnek kişilerdir. Onların dil tercihlerine, mizahın katıldığı görülür. Oyun yazarlarının bu şekilde, kendilerine göre yanlış olan yabancı dile ait sözcük kullanımını, güldürerek düşündürme şeklinde seyirci için daha dikkat çekici hale getirdikleri fark edilir.

GÜLSÜN Şunu bir dinle. (Okur) 'Hüsni tesadüf neticesi, ilanınıza nazar atfedince, kalben sarsıldım. O lahza, derûnumda bir arzû'yi, şedid hâsıl oldu. Size yazmaktan içtinab etmedim. Kaderim hazân yaprağı gibi âgûşunuza doğru şitâb ediyor. Mazide maalesef talihsiz iki izdivaca mütedahil oldum. İcarlarım mevcuttur. Lâkin fikr-i âcizanem varidatin saadette ehemmiyeti olmadığı merkezindedir.'

İNSAF Ne dediğini anladın mı?

GÜLSÜN Anlamadım ama çok güzel.

İNSAF Hem anlamadın hem de çok güzel; nasıl oluyor?

GÜLSÜN Arapça Kur'an gibi. (Rumuz Goncagül, s. 182)

Oyunlarda Osmanlı Türkçesi'nin bu şekilde kullanılmasının bir yönü daha vardır. O da söz konusu dilin, basit ve sade bir yapısının olmadığına değinilmesidir. Epik tiyatrunun halkçı yönü dikkate alındığında sanatçıların bu mevzuyu dile getirmeleri bir nebze anlaşılabilir. Çünkü daha önce ifade edildiği gibi epik tiyatrodaki

halkın kullandığı dil tercih edilir. Oyunlarda, Osmanlı Türkçesi'nin kullanımıyla ilgili bir sıkıntıya değinilir. Bu bağlamda, o dil kullanımını, sıradan insanların anlamadığına ufak sezdirmeler vardır. Osmanlı Türkçesi'ne, halka yönelik olmaması yönüyle eleştirilerin olduğu rahatlıkla hissedilir Bundan dolayı bazen mizah yoluyla bazen de başka bir kurgu özelliği ile o dil kullanımına karşı bir tutumun ortaya konulduğu sezilir. Hem *Ali Ayşe'yi Seviyo* hem de *Rumuz Goncagül* bu durumun öne çıkarıldığı oyunlardır.

Şimdiye kadar ifade edilenlerle sanatçıların dil konusunda Türkçeye bir hayli önem verdikleri görülür. Onların toplumdaki herkesin anlayabileceği açık, anlaşılır ve kaynağını halktan alan bir dilden yana oldukları rahatlıkla hissedilir. Bu konuda çarpıcı örnek olması bakımından *Rumuz Goncagül* eserindeki şu bölüm, bir nevi oyun yazarlarının ortak görüşünü ifade eder.

GÜLSÜN: Hiç düşünmedik, konuşması da mektubu gibiye nasıl anlaşıcağız?

İNSAF: Vatandaş, Türkçe konuş derim, olur biter. (Rumuz Goncagül, s. 191-

192)

Elbette ki bunlar, oyun yazarlarının yabancı dile karşı oldukları anlamına gelmez. Onların rahatsız olduğu nokta, kişilerin yabancı sözcük ve ifadeleri Türkçeye zarar verecek şekilde kullanmasıdır. Kültürlü ve bilinçli bir toplum yapısı hayal eden epik tiyatronun Türk tiyatrosundaki temsilcilerinin, buna ters tutum içinde olmaları pek olası gözükmez. Bu hususta *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundan hareketle, halkın en azından yabancı diller hakkında bilgi sahibi olması gerektiği vurgusu, bu durumu destekler niteliktedir. Eserde bilgi sahibi olmayanlara yönelik mizahi bir dille eleştiri vardır. Anne Zehra'nın tüm yabancı dilleri 'gavurca' olarak nitelemesi, bu konuda oldukça önemlidir.

4.7.2. Anlatım

4.7.2.1. Benzetmeler

Benzetme (teşbih) sanatı çok kullanılan bir söz sanatıdır. Oyun yazarları, metinlerini oluştururken bu sanata sıkça başvurmuşlardır. Eserlerinde kişileri, varlıkları, olayları ve davranışları benzerlik ilgisi ile başka unsurlarla ilişkilendirip ifade etme yoluna gitmişlerdir. Bu şekilde daha etkili bir anlatım yakalama görüşündedirler.

Eserler incelendiğinde benzetmelerin çeşitli anlamlarda kullanıldıkları

görülür. Bu anlamlardan sanatçılar tarafından en çok tercih edileni abartmadır. Oyun yazarları kullandıkları benzetmelerle bir durumu veya bir davranışı mübalağalı bir şekilde ifade etmeyi tercih ederler. Bunu da seyirci ve okuyucu dikkatini, ifade edilenlere çekmek amacıyla yaparlar.

*Malın mı var kapı gibi derdin var (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep- 15)

*Gırtlığa kadar borçlanmak (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep-16)

*Oğlu gibi severmiş (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep- 21)

*Taş gibi elma şekeri yedirdin bize (Arafta kalanlar- 75)

*Kaya gibi mübarek (Arafta kalanlar-)

*Deliler gibi sıçırıyorlar (Ayak Bacak Fabrikası- 9)

*Sel gibi ter aktı (Ayak Bacak Fabrikası-)

*Adım gibi biliyorum (Asiye Nasıl Kurtulur- 85)

*Zerre kadar önemi yok (Oyun nasıl oynanmalı- 153)

*Leş gibi sarhoştum (Sarıpınar 1914- 19)

*Topunuz bir araya gelseniz onun fesinin püskülü olamazsınız (Bir Şehnaz Oyun- 242)

*Fabrika bacası gibi (Eşeğin Gölgesi- 16)

*Molla gibi kitap okur (Fehim Paşa Konağı- 79)

Sıkça tercih edilen diğer bir anlam da bir şeye benzetmedir. Bu kullanımda varlıklar, kişiler ve davranışlar çeşitli yönleriyle başka bir unsura benzetilirler. Bu şekilde benzetilenin öne çıkarılmak istenen özelliği, kendisine benzetilen ile dikkat çekici hale getirilir. Sanatçılar, benzetmelerin bu yönünden de fazlaca faydalanmışlardır. Çeşitli eserlerde bu türden benzetmelere rastlanır.

*Aynı bulmaca gibi (Düğün ya da Davul- 9)

*Onlar gibi ağlayalım onlar gibi gülelim (Düğün ya da Davul- 10)

*Direkleri adam gibi görmeye başladım (Rumuz Goncagül- 180)

*Arapça Kur'an gibi (Rumuz Goncagül- 182)

*Sermayedir etimiz (Asiye Nasıl Kurtulur- 80)

*Aşk paradır (Asiye Nasıl Kurtulur- 80)

*Köşk perili köşke döndü (Zengin Mutfağı- 238)

*Ağalar leş kargası (Keşanlı Ali Destanı- 20)

*Kuzu gibi yumuşak olurum (Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım-)

*Senin gibi bir dost (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep- 12)

Benzetmelerle sağlanan diğer bir anlam da hareket ve davranışların nitelenmesidir. Bu benzetme şekli ile duruma değil davranışa odaklanılır. Davranışların hangi yönü öne çıkarılacaksa benzetmelerin o yönde ifade edildiği dikkat çeker. Eserlerde bu şekilde oyun kişilerinin bazı yaptıkları ön plana çıkarılır. Seyirci tarafından o davranış ve hareketlerin doğru algılanmasına bu şekilde yardımcı olunur.

*Gül gibi kokla beni (Ali Ayşe'yi Seviyo- 14)

*Gül koklar gibi (Ali Ayşe'yi Seviyo- 18)

*Tavşan gibi de kaçıyor yezit (Arafta kalanlar- 75)

*Çil yavrusu gibi dağılmak (Ayak Bacak Fabrikası- 13)

*Arpacı kumrusu gibi düşünmek (Düğün ya da Davul- 18)

*Hiçbir isteğimiz yokmuş gibi açılacağız (Rumuz Goncagül- 181)

*Dediğin gibi olsun (Asiye Nasıl Kurtulur- 77)

*Alacaklı gibi çalmak (Sarıpınar 1914- 13)

*Topal karga gibi ortada dolaştığım (Fehim Paşa Konağı- 79)

*Bülbül gibi öttürdüler (Resimli Osmanlı Tarihi- 185)

*Dört nala giden Meralifer'e (Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım- 40)

Eserlerde kullanılan başka bir anlam da bir şeyi daha güzel olana benzetmedir. Bu kullanım ile benzetilenin niteliklerinin daha fazla olduğuna değinilir. Benzetilenin görüldüğünden ve bilindiğinden daha farklı ve fazla

özelliğinin olduğu ortaya konulur. Eserler incelendiğinde benzetmenin bu anlamının genellikle insanlar ve nesneler için kullanıldığı görülür. Oyun yazarları, bu şekilde insan ve nesnelerin bazı yönlerine dikkat çekmek istemişlerdir.

*Cennet yurdu (Ali Ayşe'yi Seviyo- 10)

*Mis gibi kokular gelmek (Düğün ya da Davul- 19)

*Evde gül gibi karım bekler (Resimli Osmanlı Tarihi- 185)

*Gül karım (Eşeğin Gölgesi- 45)

*Bülbül dilli karım (Eşeğin Gölgesi- 45)

Benzetmelerin oyunlarda olumsuzluk belirttiği de görülür. Örneğin küçümseyici ifadeler bunlardan biridir. Bu benzetmelerin genellikle insanlar için kullanıldığı dikkat çeker. Oyun yazarları, toplum yaşantısını ve insan ilişkilerini olduğu gibi yansıtmaya adına bu ifadelerle eserlerinde yer vermişlerdir. Günlük hayatın bir gerçeği olan küçümseyici ve rencide edici ifadeler, oyunlarda kimi zaman benzetmelerle dile getirilir.

*İki karış boyunla (Ali Ayşe'yi Seviyo- 21)

*Benim oğlan kız gibi çocuktur (Nafie Dünya- 18)

*Zamane kızları gibi (Rumuz Goncagül- 181)

*Ecüş bücüş biri (Fehim Paşa Konağı- 89)

*Vıcık vıcık bir herifti (Keşanlı Ali Destanı- 28)

Küçümseyici anlamda kullanılan benzetmelerin yanında hakaret içerikli olanların da söz konusu olduğu görülür. Oyun kişilerinin bazen birbirlerine kötü ifadeler kullandıkları dikkat çeker. Bu kötü ifadeler oluşturulurken benzetmelere de yer verildiği fark edilir. Bunun için de bazen hayvan türlerinin bazen de insanlara yönelik kimi olumsuz ifadelerin benzetmelerde kullanıldığı dikkat çeker. Sanatçıların hakaret içerikli bu benzetmelere yer vermelerinin sebebi yine günlük yaşamı olduğu gibi yansıtmaya düşüncesindendir.

*Damadım denen sünepe (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep- 13)

*Kel horoz gibi (Ali Ayşe'yi Seviyo- 16)

*Eşek değiliz (Zengin Mutfağı- 239)

*Şom ağızlı baykuşlar (Keşanlı Ali Destanı- 22)

Benzetmelerle ilgili, onları oluşturan sözcüklerin tercih özellikleri de önem arz eder. Oyunlarda benzetmelerin genellikle onu kullanan oyun kişisiyle uyumlu olduğu görülür. Sanatçılar benzetmeleri kullanırken onları kimlerin ve ne şekilde kullanıldıkları ile ilgili hassas davranmışlardır. Sosyoekonomik durum, eğitim seviyesi ve cinsiyet gibi bazı özelliklere sanatçıların dikkat ettiği gözlemlenir. Eserler üzerinden değerlendirildiğinde bu kullanımlara çoğunlukla toplumun alt gelir seviyesinden, eğitim yönünden eksik sıradan halktan kişilerin yöneldiği oyunlarda dikkat çekici bir özelliktir. Bu da kullanılan benzetmelerin, o insanların özellikleriyle uyumlu olması sonucunu ortaya çıkarır. Sanatçıların bu durumdan hareketle halk ağzına uygun olarak oluşturulmuş benzetme ifadelerine yer verdikleri görülür

*Adam da böyle sönmüş fenere dönmüş (Keşanlı Ali Destanı- 72)

*Taze ot görmüş eşek gibi (Keşanlı Ali Destanı- 28)

*Ayağı yanmış it gibi dolandırdılar (Zengin Mutfağı- 240)

*Aslan yavrusu (Fehim Paşa Konağı- 79)

*Çiştten biri (Düğün ya da Davul- 13)

4.7.2.2. Geleneksel Türlere Ait Söyleyişler

Epik tiyatro eserleri monoton diyaloglar üzerine kurulu oyunlar değillerdir. Bu eserlerde çeşitli anlatım şekillerinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Buna olanak sağlayan özellik ise epik tiyatronun hem gösterme hem de anlatma üzerine kurulu olmasıdır. Göstermenin yanında anlatımın da olması çeşitli geleneksel anlatı türlerinin kullanılmasına imkân sağlar. Sanatçılar anlatımlarını çeşitlendirmek istediklerinden dolayı, bu olanaktan faydalanarak geleneksel anlatı türlerinin anlatım şekillerinden faydalanmışlardır. Tekerleme, ninni, masal, anı ve geleneksel halk tiyatrosunun türleri Türk oyun yazarlarına ilham kaynağı olmuştur. Oyun yazarları belirtilen bu türlerin anlatım özelliklerini, eserlerinin çeşitli yerlerinde kullanmışlardır.

Sanatçıların tercih ettiği anlatı türlerinden ilki tekerlemelerdir. Bazı oyun yazarları, eserlerinde oyun kişilerine tekerleme şeklinde sözler söyletirler. Bunun sonucunda oyun kişinin anlatımında tekerlemenin üslubu ve anlatımının ağır bastığı

görülür. Turgut Özakman'ın yazdığı *Fehim Paşa Konağı* ve Haldun Taner'in kaleme aldığı *Eşeğin Gölgesi* eserlerinde tekerleme türüne benzer kullanımlara rastlanır. Özellikle Eşeğin Gölgesi bu konuda öne çıkmakta olup oyunda geleneksel tiyatrodakine benzer tekerleme kullanımının olduğu dikkat çeker (Ekinci, 2019, s. 157).

Şu köşe yaz köşesi

Şu köşe kış köşesi

Şu köşe güz köşesi. (Eşeğin Gölgesi, s. 17)

Geleneksel anlatı türlerinden ninniler de oyunlarda kullanılmıştır. *Eşeğin Gölgesi* adlı eserde Haldun Taner, bu anlatıya toplumu yerme amacıyla yer vermiştir. Taner, ninninin anlatım özelliklerini kullanarak topluma yönelik mesajlar vermekte ve onlara bütün olanlara rağmen uyuduklarını belirtir. Bu hususların ninnilerin özellikleri ile anlatılmasının nedeni ise dikkat çekme amaçlıdır. Sanatçı, bu şekilde seyirciye ve okuyucuya etkili bir mesaj verme niyetindedir.

Oyunlarda kullanılan diğer bir anlatı türü ise masaldır. Özellikle bu türde Haldun Taner ön plana çıkarılabilir. Sanatçı, *Eşeğin Gölgesi* adlı oyununda anlatıma masalsı bir hava katmıştır. Oyunun bazı kısımlarında sanki masaldaymışçasına bir anlatımın ağır bastığı rahatlıkla hissedilir.

Eserlerdeki anlatımı etkileyen bir başka anlatı türü de haber aktarımıdır. Sanatçılar, bu anlatı özelliğini oyunlarında sıkça kullanırlar. Eserlerde haber aktarma ve ulaştırma gibi kurguların olduğu kısımlarda, bu anlatının konuşma ve üslup özelliklerinden yararlanıldığı dikkat çeker. Bu anlatı türünden yararlanılan eserlere *Sarıpınar 1914*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* örnek olarak verilebilir.

GAZETECİNİN SESİ: Tanin, Tasvir, Peyam, Sabah. Yazıyor beyler. İlk İkdam da var. Harbi Umumi'ye girişimizi yazıyor. (Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, s. 17)

Oyun yazarlarının tercih ettiği diğer bir anlatı türü de anılardır. Turgut Özakman, *Fehim Paşa Konağı* eserinde bu türün özelliklerinden fazlasıyla yararlanmıştır. Bu şekilde olayların ve durumların geçmişlerine yönelik bazı bilgileri, bu anlatım özelliğinden faydalanarak ifade eder.

Oyun yazarları, halk şiirinin özelliklerinden de yararlanmışlardır. Onun

anlatım özelliklerini eserlerinde kullanmışlardır. Oyunlarda karşılaşılan kullanımlardan biri de atışma geleneğindeki söylem tarzıdır. Haşmet Zeybek, *Düğün ya da Davul* oyununda bu anlatım özelliğine uygun olarak oyun kişilerini karşılıklı olarak söyletir. İlgili kısmın başlığının da ‘ana kız atışması’ olması, sanatçının belirtilen anlatım özelliğinden yararlandığının bir kanıtıdır.

Sanatçıların geleneksel halk tiyatrosunun özelliklerinden faydalandığı da bir gerçek olarak dikkat çeker. Ortaoyunu, Karagöz, köy seyirlik oyunu ve meddah tarzı söylemlerin oyunlarda kullanıldığı görülür. Burada Turgut Özakman’ın öne çıktığı rahatlıkla söylenebilir. Çünkü sanatçı, eserlerinin bazı kısımlarında doğrudan o tiyatro türlerinin söylemlerini kullanmıştır. Özellikle *Fehim Paşa Konağı* adlı eserde buna birçok örnek görülür. Eserdeki Yusuf adlı oyun kişinin geleneksel tiyatro türlerinin çeşitli tiplerine bürünüp onların söylemlerini kullandığına şahit olunur. Örneğin ikinci epizotta eve giden Rasim Baba, oğlu Yusuf’u ortaoyunu canlandırırken bulur. Yusuf, o esnada hem Çıtkırıldım Tarçın Bey hem de Kavuklu edasıyla iki tipi karşılıklı söyleştirir.

YUSUF (Solda durur, Tarçın Bey tavrıyla) Beni tanımadınız mı efendi amca? Ben Çıtkırıldım Tarçın Bey değil miyim? (Sağa geçer, Kavuklu tavrıyla) Tanımadım mıyım, tanıdım canım. Nasılsın bakayım köftehor? (Kavuklu’yu oynarken Tarçın Bey’in kadınıncı inceliği ile alay ettiğini gösterir.) İyi misin? Hoş musun? (Sola geçer) Allah ömürler versin efendi amca. Siz nasılsınız acaba; peder bey nasıl? (Saga geçer) Ben iyiyim şeker oğlum ama pederi sorma, geçen yıl göçtü. (Sola geçer) Göçtü mü? Ne yana göçtü efendim? (Sağa geçer) Öte yana göçtü Tarçın Bey efendim. (Sola geçer) Aman ne iyi etmiş. Öte yanın havası ne latiftir, suyu ne lezizdir. (Sağa geçer.) Höhö.. Yahu, adamın canı çıktı, canı. (Sola geçer) Çıkmaz mı efendiciğim? Taşınmak kolay mı? Her şey ateş pahası.. Değil mi ama? (Sola geçer) Şimdi bu nane molların boğazını sıkacağım. Babam vefat etti yahu vefat. (Sola geçer) Aaaa Vefa’ya gitti demek. Gitsin, gitsin. İnsan dinlenince gezmek ister. İçi açılır. Bırakın gezsın efendim. (Sağa geçer) Vay mankafa vay. Bak nazenin efendim, kibarca konuşayım dedim anlamadın. Babam öldü ulan, öldü. (Fehim Paşa Konağı, s. 87- 88)

Burada ortaoyunundaki söylem özellikleri, rahatlıkla hissedilir. Ayrıca Yusuf’un haremde Fehim Paşa’nın karısı ve kızını (kızlarını) eğlendirirken hayali rolüne bürünüp Karagöz oyunu sergilemesi de buna güzel bir örnektir.

4.7.2.3. Mizahi Anlatım

Epik tiyatronun temelinde eleştiri ve düşündürme vardır. Bunu da epik

tiyatroda sağlayan en önemli unsurlardan biri de mizahi anlatımdır. Bu anlatım ile insanların, olayların ve durumların problemlili ve ilginç yönlerine işaret edilir. İfade edilmek istenen gerçek, mizahi anlatımla bambaşka hallerle seyirci ve okuyucuya sunulur. Bunun sonucunda bazen derin bir eleştirinin bazen güldürürken düşündürmenin bazen de komedinin ortaya çıktığı görülür. Bu şekilde epik tiyatroda mizahi anlatımın çeşitli şekillerde kullanıldığı fark edilir. Ancak ne şekilde olursa olsun genellikle dikkat çekilmek istenenler olumsuzluklar, kusurlar ve yanlışlıklardır. Toplumun ve insanların davranışlarındaki ve düşüncelerindeki bu noksanlıklara değinilerek sosyal yaşamdaki sorunların kaynağına ilişkin hissettirmelerde bulunulur.

Epik tiyatronun amacı ve ruhunun doğal bir sonucu olan mizahi anlatım, Türk tiyatrosunda epik yöntemle oyun yazan sanatçılarca da sıkça tercih edilmiştir. Oyunlar incelendiğinde oyun yazarlarının mizahi anlatımın türlü şekillerine yer verdikleri görülür. Ancak sanatçıların bunları kullanmalarındaki tek etkenin epik tiyatro olmadığı ifade edilmelidir. Oyun yazarlarını etkileyen başka unsurların da olduğu açıktır.

Geleneksel Türk tiyatrosu bu hususta etkili olan unsurların başında gelir. Çünkü geleneksel tiyatroda mizahi anlatım çokça görülür. Bunun sebebi ise bu tiyatro anlayışında eleştirinin önemli bir yer tutuyor olmasıdır. İnsanların ve kurumların aksak yönlerini ortaya koyma adına bu anlatım tarzının oyunlarda tercih edildiği görülür. Kullanılan mizah türleri bakımından epik tiyatro ile benzer bazı kullanımların olduğu dikkat çeker. Hiciv, taşlama ve tersinleme, epik tiyatroda eleştiri için en çok kullanılan mizah türleridir. Bunların geleneksel Türk tiyatrosunda da çokça kullanıldığı görülür (Turan, 2014, s. 10). Burada epik tiyatro yöntemi ile oyun yazan sanatçıların geleneksel tiyatroyla bağı düşünüldüğünde mizahi anlatım konusunda bu tiyatro anlayışından da etkilendikleri rahatlıkla söylenebilir.

Sanatçıları, mizahi anlatıma yönelten bir diğer etken de Türk milletidir. Çünkü epik tiyatro, halka hitap etmek isteyen, onu konu almaya çalışan bir tiyatro anlayışındadır. Dolayısıyla Türk oyun yazarları da kendi milletine yönelmiştir. Gerçeği olduğu gibi yansıtmaya yaklaşımından dolayı da Türk halkının dil kullanımını aslına uygun olarak yansıtmaya çalışmışlardır. Bu durum oyunlarda mizahi anlatımın çokça yer almasını sağlamıştır. Çünkü Türk milletinin dil kullanımında mizahi anlatım önemli yer tutar. Oyun yazarları da bu durumu göz önünde bulundurarak oyun kişilerinin konuşmalarını buna uygun şekilde oluşturmuşlardır.

Tüm bu etkilerle oyun yazarlarının eserlerinde mizahi anlatıma çokça yer verdikleri görülür. İlgili anlatımın hangi şekillerde oyunlarda yer aldığını ortaya koymak bu aşamada oldukça önemlidir.

Eserler incelendiğinde sanatçıların bu anlatımı oluşturma adına, pek çok mizah türüne yer verdikleri gözlemlenir. Absürt ifadeler, kelime oyunları, şaka ve espri, ironi, alay ve taklit başvurulmuş mizah türleridir. Bu çeşitlilik, oyunlarda mizahi anlatım açısından bir zenginliğin olduğunu gösterir.

Bu zengin kullanımın daha iyi anlaşılması için mizah türlerinin tek tek ele alınması gerekir. Bu çerçevede Türk epik oyunlarında en çok kullanılan mizah türleri şunlardır:

4.7.2.3.1. Absürtlük

Oyunlarda mizahi anlatıma katkı sağlayan bir diğer unsurun da absürtlük olduğu dikkat çeker. Absürtlük ile birbiriyle uyumsuz haldeki unsurların bir arada kullanıldığı görülür. Bu da ortaya ilginçlik çıkaran bir durumdur. Seyirci ve okuyucu daha önce bağdaştırmadığı bu uyumsuzlukları beraber gördüğünde hem şaşırır hem de ilginç bulduğundan gülme tepkisi oluşturur.

İfade edilmelidir ki, absürtlüklere Türk epik oyunlarında çok fazla rastlanmaz. *Ayak Bacak Fabrikası* absürtlüklerin en fazla kullanıldığı eser olarak dikkat çeker.

2. VATANDAŞ Ulan öküz oğlu öküz, ne bileceksin sen yürümesini zaten!
Hadi çekil yolumdan.

3. VATANDAŞ (Nefes nefese) Yumurcak bak koşuyorum. Koşuyorum.
(Olduğu yerde saymaktadır.)

KADIN (2. Vatandaş'ın ters yürüdüğünü görür.) O ne yapıyor o? Niye arka arka yürüyor?

2. VATANDAŞ Şöyle bir çarşıya çıkayım dedim. Biz görmeyeli her şey ne kadar değişmiş. Çarşığı da başka yere kaldırmışlar galiba? Ben yaklaştıkça o uzaklaşıyor.

KADIN (Şaşkın şaşkın etrafına bakıyordur.) Zavallılar sevinçten akıllarını oynattılar galiba?

ÖKÜZ (Vatandaş'ı izlemektedir.) Aaa, şuna bakın! Ayaklarının ikisi de ters, ayaklarının ikisi de ters takılmış. İneğe bak!

KADIN (3. Vatandaş'ı izlemektedir.) Bununkinin de birisi ters, birisi düz, onun için yerinde sayıyorsun ha! Vah, vah, vah! Tüüüü! (*Ayak Bacak Fabrikası*, s. 86)

Bahsi geçen oyunda absürtlüklere yer yer başvurulmasının sebebi oyun yazarının mizahı kullanma şekli ile ilgilidir. Sermet Çağan eserinde bazı bölümlerde bu mizah türünü kullanmıştır.

4.7.2.3.2. Hiciv

Epik tiyatronun özünde hiciv vardır. Toplum içinde var olan sorunlara eleştirel gözle yaklaşıp nedenlerine yönelik anlatımlara ve gösterimlere yer verilir. Bunun yanında toplumsal sorunların ortadan kaldırılmasına yönelik bazı ifadeler de oyunlarda değinilir. Epik tiyatrodaki bu durum, hicvi mecburi kılar. Brecht tiyatrosunda özellikle düzene eleştirinin ön plana çıkarıldığı görülür. Çünkü düzen, birçok sorunun kaynağı olarak gösterilir.

Epik tiyatroda bir başka eleştiri konusu da insanlardır. Diyalektik anlayışla oluşturulan oyun kişileri ile insanların birbiriyle tutarsız davranışları ön plana çıkarılır. Seyirci ve okuyucunun bunları fark ederek, tip niteliğindeki o kişilerden yola çıkıp toplumda hatalı davranışlar içinde olan insanların varlığına dikkat çekilir.

MÜDÜR: (Top gibi gürlür.) Be efendi, sende hiç ar, haya, namus, fazilet, insanlık, ahlak yok mu?

RİFAT: (Bitik) Beyefendi, arz edeceğim...

....

RİFAT: (Yutkunur) Efendim, bu Selma bizim servise yeni geldi... On, onbeş gün önce Güzel, şirin, çiçek gibi bir Kız... Neşeli, cıvıl cıvıl, pek tatlı Serviste hepimiz pek seviyoruz onu vallahi, gözbebeğimiz yani...

MÜDÜR: Allah Allah, ben nasıl bilmiyorum bu kızı yahu? Sizin serviste, benim bildiğim, bir o kaknem Muazzez Hanım bir o Hayrullah Çetinbaş, bir de.. Bir de, biri daha işte.

RİFAT: Beyefendi, bu Selma'yı sizin yardımcınız Cüneyt Bey işe aldı. Dedim ya, onbeş gün filan oluyor...

MÜDÜR: Öyle miii? Evet, devam et!

RİFAT: Nerede kalmıştık, beyefendi?

MÜDÜR: Şey diyordun işte... Kız fıstık gibi, cıvıl cıvıl, neşeli... Çok neşeli, çiçek gibi, bir minicik serçe gibi... Anlat anlat, tatlı tatlı anlat!

RİFAT: Bir giriyor servise, servisin havası değişiyor, ne baş ağrısı kalıyor millette, ne diş ağrısı. Bir gülüşü var, bir kahkahası, sanırsınız sayın müdürüm, servisten kanarya sürüsü, bülbül alayı geçmekte... Yani, yavrucuk pek tatlı, pek cici...

MÜDÜR: Eee? Bak sen şu işe. Demek bizim Cüneyt şey yapmış bu yavruyu şirkete... Evet? (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 38- 39)

Sanatçıları hicve yer verme konusunda etkileyen tek faktörün epik tiyatro

olmadığı görülür. Geleneksel tiyatro, hiciv kullanımında da Türk epik oyunlarına etki eden faktörlerdendir. Çünkü geleneksel Türk tiyatrosunda hicve çokça yer verilir (Turan, 2014, s. 9). Oyun yazarları, geleneksel tiyatronun bu özelliğinden etkilenmişlerdir. Epik tiyatronun da ruhunda hiciv olmasından dolayı sanatçılar, bu mizah türünü eserlerinde fazlasıyla tercih etmişlerdir.

Oyunlar incelendiğinde tümünde hicvin kullanıldığı görülür. Ancak bazı eserlerde bunun fazlaca ön plana çıktığı fark edilir. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ve *Eşeğin Gölgesi*'nde; Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Bir Şehnaz Oyun*'da; Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* ve Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*'da Ayrıca Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda bu mizah türüne sıkça rastlanır.

Bahsedilen oyunlarda hicvin hem düzene hem de kişilere yönelik olarak kullanıldığı dikkat çeker. Oyunlarda iki kullanımın da tercih edildiği dikkat çeker.

Bu konuda eserlerden birkaçına değinilmelidir. İlk olarak *Eşeğin Gölgesi* değerlendirildiğinde oyunda hicvin fazlaca kullanıldığı görülür. Öncelikli olarak hicvin yöneldiği unsur ise düzendir. Taner, eserde düzen ile ilgili bir sorgulama peşindedir. Oyunda var olan düzenin, pek çok aksaklığa sahip olduğu belirtilir. Bunun da toplumsal hayatta bazı problemlere sebebiyet verdiği hissettirilir.

Oyunda düzenin yanı sıra kişilerin de hicvedildiği görülür. Özellikle adalet sistemi içinde avukat ve hâkimlere; siyaset kurumu içinde de politikacılara çeşitli yönlerden eleştiriler vardır. Bunlara oyun kurgusu içinde çokça rastlanır.

MATLUP Binaenalâzalık şimdi biraz avans vermen gerekecek.

MESTAN O da niye?

MATLUP Kulis yapmak gerek. Önce kadı efendiye bir kuzu yollayacağız. Bir de şarap fiçisi...

MESTAN Biz haklı değil miyiz? Rüşvet vermeyelim.

MATLUP Bre gafil, insan nasıl hakkını korumak için rüşvet vermez?

MANSUR Geçende enfiye kutusu kaybolmuştu. Murassa bir enfiye kutusu, pek makbulüne geçer. Ayrıca Kambur Eşe'ye de bir kaz tüyü tükenmez kalem hediye etmeli.

ŞABAN. Peki bu rüşvet olmaz mı?

MANSUR. Rüşvet ne demek, hediye. Sen işi bana bırak. (Giderler.) (*Eşeğin Gölgesi*, s. 32-33)

Hicvin öne çıktığı bir başka oyun da *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur. Oyunda hayatta kalabilmek için vücudunu satan kadınlar üzerinden bir düzen sorgulaması

ağır basar. Bu hususta eleştiri içerikli birçok ifade görülür. Özellikle bu içerikteki ifadeler “Birinci final” ve “İkinci final” türkülerinde rastlanır.

(Asiye, İkinci Final Türküsü’nü söylerken fonda türkü konusu ile ilgili fotoğraflar düşürülür.)

Ben de kurtuldum işte
Ben de öğrendim artık
Bu düzende yaşamamın sırrını
Karınların nasıl doyduğunu
Sırtların nasıl pekleştirildiğini
Yarın korkusu olmadan
Kimlerin yaşayabildiğini
Nasıl yaşayabildiğini
Biliyorum artık.

Bu düzende yaşamamın sırrı
Yoksulları KADER deyin, uyutun
Uyananı PARA verin, susturun
Susmayanı ZORA koyun, çektirin
Böyle gelmiş böyle gitsin, sürdürün

Davrananı yok edin
Direneni gebertin
Ezin, vurun, öldürün
Devam etsin bu hayat (Asiye Nasıl Kurtulur, s. 142)

Oyunda kişilere yönelik de eleştirilerin olduğu görülür. Kötü niyetli erkeklerle eserde bolca vurgu yapılır. Asiye’nin kötü yola düşmesinde, bazı erkeklerin türlü yönlerden rol oynadıklarına değinilir. Bu konuda erkeklere, kadına bakış özelinde eleştirel bir tavrın olduğu dikkat çeker. Hicvedilen sadece erkekler değildir. Kadınlara da eserde eleştiriler vardır. Bu konuda hem genç kızın annesi Zehra hem de Seniye Hanım öne çıkarılan kadınlardır. Eserde yanlış karar ve davranışlarıyla anne Zehra’nın, Asiye’ye sahip çıkmadığı belirtilir. Kızına sahip çıkmaması ve para kazanma hırsıyla erkeklere kendisini sunması Zehra’nın öne çıkartılan olumsuz özellikleridir.

Eleştiri odaklı yaklaşılan bir diğer kişi de Seniye Hanım’dır. Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı olan bu kişinin, kadınlar konusunda bazı yanlış düşünce ve değerlendirmeler içinde olduğu görülür. Bu kişi ile kadının haklarını savunan kişilere hiciv yapılır. Seniye üzerinden kadın haklarını savunan kişilerin

kadının yaşamı ve korunması konusunda daha donanımlı ve daha kararlı olması gerektiği mesajı verilir.

4.7.2.3.3. Kelime Oyunları

Bu mizah türüne genellikle sanatçılar tarafından güldürü oluşturma amaçlı yaklaşıldığı dikkati çeker. Birbiriyle söyleşen oyun kişilerinde, ses benzerliğine dayalı bazı ifadeler karşılıklı olarak yer verildiği görülür. Bunların da bazen dilsel bazen de söylemsel olarak güldürüyü ortaya çıkardığı fark edilir.

Oyunlar incelendiğinde *Düğün ya da Davul*, *Fehim Paşa Konağı* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı eserlerin, kelime oyunları kullanımı ile ilgil ön plana çıktıkları gözlemlenir. Üç eserde de ortak yön olarak geleneksel tiyatronun etkili olduğunun belirtilmesi önem arz eder.

Eserlerden kelime oyunlarına yer vermesi yönüyle *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* öne çıkarılabilir. Oyunun, özellikle geleneksel tiyatronun özelliklerinin ağır bastığı üçüncü perdesinde, bu mizah türüne çokça yer verildiği görülür.

MAHPEYKER (Tarçın'a) Sizi gördüm daha iyi oldum.

TARÇIN Sıhhatte daim olun.

İBİŞ (İşvebaz'a) Sen de benim amcam ol, dayım ol.

İŞVEBAZ Bana bak, niye geciktiniz? Gözlerimiz yolda kaldı.

İBİŞ Ha, kalmış ama ben gelirken hepsini topladım. (Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, s. 86)

Geleneksel Türk tiyatrosunda kelime oyunları mizah anlayışında önemli yer tuttuğundan dolayı özellikle son perdede bunlara çokça yer verildiği gözlemlenir.

4.7.2.3.4. Şaka ve Espri

Türk epik oyunlarının bazılarında güldürü sağlama adına şaka ve esprilerin kullanıldığı görülür. Bu mizah türlerinin kullanımı ile eğlenceli ve komik oyunlar ortaya çıkmıştır. Şaka ve espri kullanımında, bir faktörün oldukça önemli olduğu hemen dile getirilmelidir. Geleneksel Türk tiyatrosu etkisiyle sanatçılar, ilgili mizahi türlerini oyunlarında kullanmışlardır.

Şaka ve espriye oyunlarında en çok yer veren sanatçılar Haldun Taner ve Turgut Özakman'dır. İki sanatçı da bazı oyunlarında komediyi oyunlarına uygulamıştır. Bu konuda onlara yardımcı olan mizah türlerinden bazıları da şaka ve esprilerdir. Haldun Taner'in *Zilli Zarife* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* Turgut

Özakman'ın da *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunlarında bu mizah türlerine sıklıkla rastlanır.

ANLATICI: Ah Vakıf Ağabey ah, karıcığını bir kere bile kucaklamak kısmet olmadan gidiyorsun. (Seyircilere döner) Birinci perde burada bitti galiba. Ben de perde arasında, Mahmure ablamı teselli ederim. (1. Kız girer) Ne oluyor kızım?

1.KIZ: Bir not var, Aslan ağabey.

ANLATICI Kimden? (Alır) Ooo. Yazardanmış. Bakalım ne diyor tam perde biterken? (Okur) 'Oğlum Aslan, sen biraz dışarda dolaş, hava al, Mahmure hanımla ben meşgul olurum!' (Resimli Osmanlı Tarihi, s. 193)

Sanatçıların eserlerinde şaka ve espri oluştururken bazen kendilerini de işin içine kattıkları görülür. Bazı eserlerde yazara gönderme yapılarak güldürünün ortaya çıkmasının amaçlandığı dikkat çeker. Bu kullanıma özellikle dört eserde rastlanır. Turgut Özakman'ın yazdığı *Fehim Paşa Konağı* ve *Resimli Osmanlı Tarihi*, Oktay Arayıcı'nın kaleme aldığı *Rumuz Goncagül* ve Turhan Selçuk'un yazdığı *Abdülcanbaz* bu kullanımın tercih edildiği oyunlardır.

İNSAF: 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. (Rumuz Goncagül, s. 178- 179)

Görüldüğü gibi Oktay Arayıcı, *Rumuz Goncagül* eserinde oyun kişisine kendine laf ettirerek bir espri üretme yoluna gitmiştir.

4.7.2.3.5. Alay

Oyun yazarlarının kullandığı mizah türlerinden biri de alaydır. Küçümseyici ve aşağılayıcı söz ve davranışlara bazı oyunlarda yer verildiği görülür. Alayın kullanılma amacı ise genellikle karşı tarafı ezmektir. Sanatçılar bu mizah türüne, insanlardaki bazı olumsuz tavırlara dikkat çekmek için başvurmuşlardır.

Epik oyunlar incelendiğinde mizah türlerinden alay etmeye ağırlıklı olarak *Bir Şehnaz Oyun*, *Zilli Zarife* ve *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* oyunlarında rastlanır.

Başar Sabuncu'nun yazmış olduğu *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* eserinde Ömer Ağa'nın varlıklı biri olduğu görülür. Bu kişi, bazı durumlarda karşısındakine küçümser tarzda konuşur. Karşısındakine değer vermez.

POLİS (Garson'a) Gelsene buraya sen! Saat kaç ulan? Bu ne patırtı?

ÖMER-Ne olmuş?

POLİS - Komşulardan şikâyet var. Gazinonun kapanma saati de çoktan geçti

zaten. Toparlanın. Çabuk!

ÖMER - Sen burada yenisin galiba?

POLİS - Fazla laf istemez. (Ömer'in sandalyesini sallar) Hadi!

ÖMER – Posof'u bilir misin? Vatanın şirin bir köşesidir... Yürü bakayım dümbük! Yürü de, ense tıraşını göreyim.

POLİS - Vazife başındaki bir memurla böyle konuşamazsın!

ÖMER - Yok canım? Duyuyor musun Cevdet? Konuşamazmışım... (Savcı'nın omuzuna vurur; Savcı yere yuvarlanır)

POLİS - Savcı Bey!.. (Esas duruşa geçip selamı çakar)

ÖMER - Yanındaki bok çuvalı da Sayın Belediye Başkanı'mız. Peki, ben kimim?

POLİS - Beyefendi, affedersiniz...

ÖMER - Hadi gene dua et ki, eşref saatime rast geldin. (Rakı kadehini uzatır)

Çek bir fırt! (İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, s. 8)

Toprak ve zenginlik yönünden belirli bir gücü olduğunu düşünen Ömer Ağa, yer yer çevresindeki her seviyeden insana bu tavrını sergiler.

4.7.2.3.6. Taklit

Başka bir kişiyi veya varlığı yansıtmak anlamına gelen taklide, Türk epik tiyatrolarında fazla yer verilmediği fark edilir. Oyunlarda bir oyuncunun birden fazla role girdiği görülür ancak onların taklit sayılamayacağı, kurgu gereği oldukları açıktır. Role girme dışında taklide pek rastlanmaz.

Taklit geleneksel tiyatrodaki çokça görülen bir mizah türüdür. Başta meddah olmak üzere geleneksel tiyatro türlerinde taklide yer verilir. Oyun kişileri, taklitleri ile eğlenceyi arttırlar. Seyirciler bu taklitlerle keyifli anlar geçirirler.

Epik oyunlardan taklidin kullanılması yönüyle en dikkat çekici eser *Fehim Paşa Konağı*'dir. Eserde Yusuf'un bazı taklitler yaptığı görülür. Onun Kavuklu, Çıtkırıldım Tarçın Bey gibi geleneksel oyun tiplerine büründüğü dikkat çeker. Eserin yazarı Turgut Özakman'ın beslendiği kaynaklardan birinin de geleneksel tiyatro olduğu düşünüldüğünde, bu kullanım şaşırtıcı gelmemektedir.

4.7.2.3.7. İroni

Epik tiyatrodaki çok kullanılan bir mizah türüdür. İroni, bir kodun karşıt manalara gelecek biçimde kullanılmasıdır (Göksel, 2006, s. 136). Bu mizah türü epik tiyatrodaki kişilerin ve olayların gerçek yüzlerini ortaya koymada önem arz eder. Bu şekilde seyircinin ve okuyucunun gözünde bahsedilen husus daha çarpıcı hale

getirilir.

İroninin epik tiyatro açısından önemli bir işlevi daha vardır. Brecht tiyatrosunda en önemli tekniklerden biri de diyalektiktir. Bu mizah türü ile olayların ve kişilerin farklı halleri ortaya koyulur. Seyirci ve okuyucu da ironik şekilde anlatılan ve gösterilen husustan, o oyun kişinin canlandığı tip hakkında bazı çıkarımlarda bulunur. Sanatçılar, bu şekilde gerçek yaşamdaki bazı insanların türlü yönlerinin olduğuna atıfta bulunurlar.

Oyun yazarları, bu mizah türüne çokça başvurmuşlardır. Bu sanatçılardan biri de Haldun Taner'dir. Taner, dil ve üslup yapısı içinde ironiye geniş yer verir (Karabulut, 2017, s. 22). Oyunlarının çoğunda bu mizah türü görülür. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında ironiye fazlaca başvurulduğu dikkat çeker.

Haldun Taner eserlerinin dışında pek çok eserde de bu mizah türü görülür. Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* Yılmaz Onay'ın *Arafta Kalanlar* ve Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi* ve *Sarıpınar 1914* oyunlarında ironi kullanımının yaygın olarak kullanıldığı dikkat çeker.

Bu aşamada bazı eserlerdeki ironi kullanımına yakından bakılmalıdır. Öncelikle *Keşanlı Ali Destanı* oyunundaki ironi kullanımları kolaylıkla fark edilir. Özellikle demokrasi ve seçim konularında ironik bazı ifadelerin olduğu dikkat çeker.

NURİ: Demokrasi seçim bitene kadardı.

ALİ: İstesem hiç danışmam... Bildiğimi okurum. Adam saydık sizi okuyoruz işte. (Keşanlı Ali Destanı, s. 44)

Turgut Özakman'ın oyunlarından biri olan *Resimli Osmanlı Tarihi* eserinde de ironi kullanımı yaygındır. Eserde özellikle demokrasi ve özgürlüğü savunan kişilerin, bu düşüncelerin tersine davranışlarda bulunması, oyunda öne çıkarılan ironilerdendir. II. Abdülhamit'in baskıcı diye ifade edilen yönetimini eleştiren ve bu yönetimin aksine özgürlükçü bir ortamı savunan devlet adamı ve yöneticilerinin tavrı burada öne çıkarılır.

Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyununda da ironik ifadelere rastlanır. Sanatçı, özellikle erkeklerin düşünce ve davranışlarını yansıtmada bu mizah türünü kullandığı görülür. Eserde kızına, namusu için yaşadığını söyleyen Şoför Cemal'in sıkça çapkınlık yapması, oyundaki dikkat çeken ironi içeren ifadelerdendir.

CEMAL: Yahu hanım, biz ne için yaşıyoruz bu dünyada? Ahlak, fazilet, namus, iffet... (Ali Ayşe'yi Seviyo, s. 57)

Şoför Cemal'in oyunda ifade ettiği bu sözler, eserlerdeki ironi kullanımına bir örnektir.

4.7.2.4. Müzikli Şarkılı Anlatım

Epik tiyatro sadece diyaloglardan meydana gelen bir tiyatro değildir. Çeşitli şekillerde anlatımın zenginleştirilmeye çalışıldığı görülür. Bu açıdan müzikli ve şarkılı bölümler oldukça dikkat çekicidir. Oyunda bu şekilde oluşturulan kısımlar, anlatımı monotonluktan kurtaran özelliktedir. Müzikli ve şarkılı bölümler anlatıma zenginlik katar. Özellikle müziğin etkisi burada öne çıkan unsurdur.

Bu tiyatro anlayışında müzik kullanımı çok önemlidir ancak kullanım şekli ve amacı yönünden dramatik tiyatrodan farklıdır. Dramatik tiyatrodaki müzik, seyirciyi duygusal olarak oyuna yakınlaştırmak için kullanılır. Müzik daha çok duyguya hitap edecek tarzdadır. Epik tiyatrodaki ise müzik kullanımı konusunda önemli bir farklılık vardır. Bu tiyatro anlayışında müziğin, seyirciyi duygusal olarak etkilemesine izin verilmez. Bu yüzden epik tiyatrodaki sözlerle uyumlu olacak şekilde oluşturulmaz müzik. Brecht tiyatrosunda söz ve müzik uyumsuzluğu söz konusudur. Bu sayede müzikli şarkılı bölümlerde duygusunu ön plana çıkaramayan seyirci ne anlatılmak istendiğine odaklanır. Böylece oyunun özüne yönelir.

Türk oyun yazarları da epik tiyatronun etkisiyle oyunlarında müzik ve şarkı benzeri türlere yer vermişlerdir. Oyunlar incelendiğinde bu bölümlerin iki şekilde oluşturulduğu görülür. Birincisi bu bölümün bütünüyle şarkı şeklinde ifade edilmesidir. İkinci kullanım ise bazı sözlerin müzikle söylenmesine dayanır. İki kullanımda da müziğin uyumsuz da olsa söze eşlik etmesi söz konusudur. Sanatçılar bahsedilen iki şekilde de oyunlarını anlatım olarak zenginleştirirler.

ZARİFE'NİN ŞARKISI

Ey halka verip talkını

Kendi yutanlar salkımı

Ey onu bunu çamurlayıp

Kendini pir ü pak sananlar

Ey kişiliklerini kafalarını

En çok verene satanlar

Ne haddiniz bize çatmak

Her şey paraya vuruldukta

Dünya çıkara dayandıkta
Her işin fiyatı bulundukta
Biz dünyaya lazımız
Demek ki biz lazımız

Melek değiliz mal meydanda
Amenna
Tenceremiz dibi kara
Ama bunu başkası söylesin
Sizinki bizden de kara. (Zilli Zarife, s. 46)

Daha önce belirtilen bazı eserlerde de bunun tersine bir tercihin olduğunu görülür. O eserler incelendiğinde ya çok az müzikli söz ve şarkı kullanımına yer verildiğine ya da hiç bulunmadığına şahit olunur.

Müzikli söz ve şarkı benzeri türlere eserlerde bazı bölümlerde daha çok başvurulduğu da değinilmesi gereken başka bir konudur. Burada ilk olarak giriş bölümleri dikkat çeker. Sanatçılar, genellikle görüş bölümlerinde müzikten faydalanmışlardır. Müzikli söz ve şarkı benzeri türler, bu bölümlerin önemli kullanımlarındandır. Sanatçılar oyuna etkili giriş yapabilme adına müzikli anlatımı tercih etmişlerdir. Özellikle *Rumuz Goncagül*, *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Eşeğin Gölgesi*, *Arafta Kalanlar* ve *Abdülcanbaz* oyunlarının giriş bölümlerinde bu anlatım şekli görülür.

Bitiş bölümlerinin de birçok oyunda müzikli anlatım şeklinde olduğu dikkati çeker. Oyun yazarlarının, eserlerinin son bölümünde müzikli söz ve şarkı benzeri türlere yer vererek etkili bir sonuç yapma isteğinde oldukları görülür. Müziğin yabancılaştırıcı özelliğinin son kez kullanılarak seyirci ve okuyucunun oyunun geneli üzerine düşünmesi sağlanmaya çalışılır. Epik oyunlardan *Nafile Dünya*, *Rumuz Goncagül*, *Ali Ayşe'yi Seviyo*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*'da bu kullanıma rastlanır.

Şarkı ve benzeri kullanımın tercih edildiği anlatımlar, içerik açısından da değerlendirilmesi gerekir. İncelemeler sonucunda eserlerde bu kullanımların epik tiyatroya uygun şekilde oluşturulduğu görülür. Oyunlardaki şarkı ve benzeri kullanımlar irdelendiğinde onların çoğu zaman toplumsal bazı olay ve sorunları dile getirdikleri gözlemlenir. Bunun yanında düzen ve kapitalist sistemle de ilgili birçok ifadenin, bahsedilen kısımlarda yer aldığı fark edilir. Ayrıca bu şarkı ve benzeri

kullanımlarda, insanlarda ve toplum içinde dikkat çeken çelişkilere de yer verildiği gözlemlenir.

DERVİŞ:

Ahçı pirinç aşırır
Tüccar vergi kaçırır
Patron daktilo alır
Müdür adam kayırır

ŞERİF ABLA

İç kalkınma dış yardım
Yardım fonu istikrarsız
Hava üssü, rampası
Özel sektör sermaye
Kualisyon iktidar
Yedi düvelin bütçesi
Dostluğu düşmanlığı
Cemi cümle diplomatlar
Hökümatlar kurmaylar
Say sayabildiğin kadar
Hepsinin elinde kalem
Hepsinin önünde kâğıt
Her şeyin ucu hesap
Herkes hesap peşinde (Keşanlı Ali Destanı, s. 67)

Haldun Taner, epik oyun yazar sanatçılar arasında şarkı ve benzeri kullanımları bu açıdan en başarılı kullanan sanatçıların başındadır. Hem toplumsal sorunlara hem de sosyal hayattaki yerleşik sorunlara bu şekilde çokça yer vermiştir.

5.BÖLÜM: SONUÇ

1960'ların başından itibaren Bertolt Brecht, Türk tiyatrosunda giderek daha tanınır hale gelir. Çevirilerle önce oyun anlayışı anlaşılmaya çalışılan sanatçının, daha sonra oyunları sahnelenmeye başlanır. Kısa zamanda da Brecht etkisi, Türk tiyatrosu içinde iyiden iyiye hissedilir olur. Ülkemizdeki siyasal ve toplumsal şartların da uygun olmasıyla epik tiyatro, ülkemizde hızla popülerlik kazanır.

Sanatçılar, Brecht tiyatrosunu tanıdıkça onun geleneksel tiyatroyla benzer bazı özelliklere sahip olduğunu görürler. Bu da onların geleneksel oyunlara farklı bir gözle bakmalarını sağlar. Bunun sonucunda bazı oyun yazarları, ulusal tiyatroyu oluşturma gayesi ile iki tiyatro anlayışını birleştirme gayreti içine girerler. Bu sayede geleneksel tiyatroyu, modern tiyatro biçimleri ile buluşturmayı düşünürler. Ancak epik tiyatro yazan tüm sanatçılarda bu amaç söz konusu değildir. Vasıf Öngören ile Başar Sabuncu'nun oyunlarında geleneksel tiyatro özelliklerine hiç yer vermediği görülür. İki sanatçının çabası, Brecht'in epik tiyatro anlayışına uygun eser vermektir.

Bu amaçlarla sanatçılar epik tiyatro biçiminde oyunlar kaleme almaya başlamışlardır. Haldun Taner, Turhan Selçuk, Sermet Çağan, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Yılmaz Onay, Vasıf Öngören, Dinçer Sümer, Haşmet Zeybek, Başar Sabuncu ve Yılmaz Erdoğan Türk tiyatrosunda epik biçimde oyun yazan sanatçılar olarak tespit edilmiştir.

Oyunların belirlenmesi aşamasında 1960'lar ve sonrasına odaklanılmıştır. Çünkü Brecht etkisi o yıllardan itibaren Türk oyun yazarlarının eserlerinde görülmeye başlanmıştır. Ayrıca oyunlar tespit edilirken epik oyunların, klasik Batılı tiyatro anlayışı ile yazılan oyunlardan ayırt edilmesi de önem arz eden bir konu olmuştur. Aynı şekilde epik oyunların, benzer özelliklere sahip olduğu için geleneksel Türk tiyatrosu ekseninde yazılan oyunlardan ayrıştırılması da diğer önemli husustur. Araştırmalar ve incelemeler neticesinde toplamda yirmi dört eserin epik tiyatro biçiminde yazıldığı belirlenmiştir. Türk tiyatrosunun ilk epik oyununun ise 1964 yılında yazılan *Keşanlı Ali Destanı* olduğu görülmüştür.

Eserler irdelendiğinde toplum içindeki sorunlara çokça yer verildiği görülür. Bunun yansıması olarak oyunlarımızda toplumsal, ekonomik ve politik birçok soruna değinildiği dikkat çeker. Epik tiyatrodaki bahsedilen sorunlara değinilmesinin önemli bir sebebi vardır. Naivite düşüncesiyle Brecht'in yaşanan sıkıntıların arka planına

ışık tutmaya çalıştığı görülür. Bunun sonucu olarak bir düzen sorgulamasının olduğu dikkat çeker. Özellikle sorunların kapitalist düzen kaynaklı olduğuna işaret edilir. Bu da üstesinden gelinmesi gereken bir durum olarak hissettirilir. İşte bu husus Türk epik oyunlarında da görülür. Bazı eserlerde doğrudan düzene karşı harekete geçilmesi vurgulanırken bazılarında ise sorunların çözümü bulunmalı fikri hâkimdir. Burada belirtilmesi gerekir ki epik tiyatroyu tercih eden sanatçıların geneli Sosyalist Marksist dünya görüşündedir. Toplum yaşayışında onların değiştirmek istedikleri bazı konular vardır.

Var olan toplumsal yapı ve sorunları üzerine düşünülmesini ve fikir üretilmesini sağlamak isteyen epik tiyatrodaki, seyircinin oyuna dalıp gitmesi istenmez. Bunun için de kökleri Doğu tiyatrosunda olan epik tiyatronun en önemli biçimsel özelliklerinden yabancılaştırmaya önem verildiği görülür. Bu teknik sahneden dekora, olaydan oyun kişisine, projeksiyondan ışığına tiyatronun her unsurunda uygulanır. Türk epik oyunlarında aynı teknik kullanımların geçerli olduğu görülür. Oyun yazarları, geleneksel tiyatrodan da bu kullanıma aşinadılar.

Epik tiyatrodaki sorunlar belirtilir ancak onların hiçbirinin kader olmadığı vurgulanmaya çalışılır. Zamanında yapılan yanlış tercih ve kararların kurulan toplumsal düzenlerin bunlara sebep olduğunun altı çizilir. Burada Brecht tiyatrosundaki tarihselleştirme tekniğinin önemi ortaya çıkar. Marksizm'in tarih anlayışından türeyen tarihselleştirme ile sanatçı, anlatacaklarını geçmiş ve bilindik olaylar üzerinden normal sürecinden farklı şekilde dile getirir. Böylece farklı süreçlerde değişik sonuçların oluşacağı dolayısıyla da var olan her durumun değiştirilebilir özellikte olduğu vurgulanır. Sanatçılardan bazıları Brecht'in bu tekniğini oyunlarına yansıtmışlardır.

Marksizm kaynaklı bir diğer kullanım da diyalektiktir. Brecht'in tiyatrosuna isim olarak bile düşündüğü bu önemli kavram ile sorun ve sıkıntıların kaynağı tespit edilmeye çalışılır. Kişilerdeki ve olaylardaki çelişkilerle insanları olumsuz etkileyen sonuçların ortaya çıktığı bu şekilde gözler önüne serilmeye çalışılır. Oyunlardaki diyalektik kullanımına bakıldığında bazı oyunlarda kişi ve olayların bu kavrama göre biçimlendirildiği görülürken bazılarında ise diyalektiğin önemsizmediği dikkat çeker.

Eserler incelendiğinde ise epik tiyatronun birçok biçimsel özelliğine

oyunlarda yer verildiği gözlemlenir. Epizodik yapı, açık biçim, göstermecî yapı, anlatıcı kullanma, projeksiyon, afiş ve benzeri araçlardan yararlanma ve müzik epik eserlerde öne çıkan kullanımlardır.

Öncelikle epik tiyatrodaki epizodik yapının kullanıldığı belirtilmelidir. Çünkü bu tiyatrodaki bütünün parçalara bölünerek anlatılması anlayışı vardır. Bu sebeple oyunların tümü epizot denilen kısa parçalardan oluşur.

Epik tiyatrodaki benzetmecî yöntem yerine göstermecî yöntem tercih edilir. Bu yöntemde de anlatıcı kullanımı vardır. Bu sebeple oyunlarda anlatıcı kullanımına rastlanır. Sanatçıların anlatıcılarını kurgularken geleneksel Türk tiyatrosundan da etkilendikleri rahatlıkla gözlemlenir.

Anlatıcıların yanında epik tiyatrodaki diğer oyun kişilerinin ise genellikle tip özelliğinde olduğu görülür. Bunun amacı toplumun katmanlarının daha iyi yansıtılmasıdır. Türk epik oyunlarında oyun kişilerinin genellikle tip şeklinde olduğu dikkat çeker. Patron-işçi, köylü-ağa gibi tipler vardır oyunlarda. Ayrıca tiplerin dil kullanım özelliklerine de dikkat edildiği görülür. Her tip kendi çevre ve dil özelliğine göre konuşturulur.

Epik tiyatrodaki oyun kişilerini canlandıran oyuncunun özelliklerine bakıldığında ise öncelikle onun kendini rolüne kaptırmadığı görülür. Rol yaptığını çeşitli şekillerde belli eder. Hatta gestuslarla o tiplerin toplumsal yönlerini de seyirciye açık eder. Ayrıca epik tiyatrodaki oyuncu rolünün kılığına tamamiyle girmez. Seyirci kafasında bütünleyerek onun hangi tip olduğunu bulur.

Tam yansıtmama tavrının mekân ve dekor için de geçerlidir. Epik tiyatrodaki birkaç dekor parçasıyla mekânın düzenlenmesi yapılır. Geleneksel Türk tiyatrosunda da aynı tavır olduğundan dolayı epik oyunlarda sanatçıların tercihi genellikle bu yönde olmuştur.

Oyunlardaki zaman konusu da benzer şekilde algılatılır. Zaman bazen bir ışık bazen de zamanı yansıtan araç veya eşya kullanımıyla seyirciye hissettirilir. Oyunlardaki bu kullanımda hem epik tiyatronun hem de geleneksel tiyatronun izleri görülür.

Epik tiyatrodaki müziğin değişik bir şekilde kullanıldığı bir gerçektir. Uyumsuz bir müzik anlayışı vardır ancak bunun metinlerden belirlenmesi mümkün değildir. Metinlerden müziğin daha çok oyunu kesintiye uğratma ve mesaj verme amacıyla

kullanıldığı görülür.

Projeksiyon ve afiş kullanımı epik tiyatronun yeniliklerindendir. Sanatçılar, bazı oyunlarında bunlara yer vermişlerdir. Ayrıca geleneksel tiyatrodaki bu yönde kullanımların olduğu bilinir. İşte bu etkiyle epik oyunlarda yazılı tabela ve üzeri yazılı kumaşların da tercih edildiği gözlemlenir.

Dikkat edileceği üzere bazı oyun özelliklerinde geleneksel tiyatronun etkisi fark edilir. Onun bazı teknik ve dil özelliklerinin oyunlara iliştilirdiği dikkat çeker. Bu da oyun yazarlarının bu konuda bilinçli olarak hareket ettiğini gösterir.

Tüm bilgi ve tespitlerin ışığında ifade edilebilir ki oyunların hiçbirisi tam bir epik tiyatro özelliği göstermez. Geleneksel tiyatronun etkisi burada önemli bir etkidir. Ayrıca epik tiyatronun tüm yönleriyle kavranamamasının ya da amaca yönelik böyle bir tiyatronun tercih edilmesinin de bu sonuca yol açtığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Adıyaman, H. (2011). Vasıf Öngören'in Tiyatrolarında Kadın. *Akademik Bakış Dergisi*, 27, 1-10.
- Adıyaman, H. (2012). *Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akgül, T. Y. (2013). Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35), 7-22.
- Akıncı, S. (2017). Avangart'tan Çağdaş'a Tiyatro ve Uzam. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-dergisi*, 5, 1-15.
- Altıkulaç, R. (2003). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Altıkulaç Demirdağ, R. (2012). Sersem Kocanın Kurnaz Karısı: Oyun İçinde Hangi Oyun?. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 30-39.
- Altıkulaç Demirdağ, R. (2013). Eşeğin Gölgesi'nde Seyirci ve Haldun Taner'in Çoklu Eleştirisi. *Hacettepe University Journal of Turkish Studies/HÜTAD Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 7-16.
- Altun, H. (2007). Brecht'ten Bourdieu'ya Otonom Tiyatroya Doğru: Habitus/gestus. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 7-26.
- Anamur, H. (1989). Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bir İnceleme. *Tiyatro Anadolu Dergisi*, Güz, 92-107.
- And, M. (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arayıcı, O. (2012). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Aristoteles (2014). *Poetika* (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi 1796)
- Arıcı, O. (2006). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 18, 87-104.
- Atakul, C. (2019). *Politik Tiyatro'nun Nazım Hikmet'in Oyunlarına Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Aydoğdu, Ü. (2011). *Brecht'in Arturo Ui'si Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi*.

- Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Ayktut, C. (2016). *Bertolt Brecht Estetiği ve Türk Tiyatrosuna Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.
- Baran, E. (2022). Tiyatroda Brecht Etkisi ve Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi Adlı Oyununda Politik ve Epik Unsurlar. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 21(1), 502-524.
- Bayrak, Ö. (2012). Tarihten Modern Düzene Yansıyan Politik Bir Eleştiri: "Eşeğin Gölgesi". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 18-28.
- Belkıs, Ö. (2019). Cumhuriyet Dönemi, 1960-1970 Dönemi Tiyatromuz. Erkek, H. ve Buttanrı, M. (Ed.), *Türk Tiyatrosu* (ss. 150 – 167). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bicerik, H. (2019). *Dinçer Sümer'in Hayatı, Sanatı ve Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Bozkurt Katıkcı, K. (2019). *Brecht'in Epik Tiyatrosu Bağlamında Karagöz Oyununda Müziğin İşlevi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro* (Çev. K. Şipal,). İstanbul: Agora Yayınevi. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi 1967)
- Buttanrı, M. (2011). *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Candan, S. (2019). *Türk Tiyatrosunda Belgesel Tiyatronun Süreci "Lena, Leyla ve Diğerleri" Adlı Oyuna Alternatif Mekân Önerileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Çağan, S. (2018). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çelik, Y. (2010). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?. *Sanat Dergisi*, 2, 117-127.
- Çelik, Y. ve Şen, Y. (2010). Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 5, 29-35.

- Çetinkaya, F. K. (2020). Farsça ve Türkçede Duyu Organları ile Oluşturulmuş Eşdeğer ve Kısmî Eşdeğer Deyimler Üzerine. Söylemez, İ. (Ed.), *Afganistan-İran-Tacikistan Dil ve Edebiyat Yazıları* (ss. 39 – 58). İstanbul: Demavend Yayınları.
- Dinç, A. (2021). *Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dinç, A. (2021). Karl Marx'ın Yabancılaşma Kavramının Epik Tiyatro Müziğine Etkisi. *DTCF Dergisi*, 61(2), 774-788.
- Dinçsoy, Z. (2017). Bertolt Brecht, Epik Tiyatro ve 'Üç Kuruşluk Opera'. https://www.academia.edu/21767652/Bertolt_Brecht_Epik_Tiyatro_ve_Uc_Kurusluk_Opera adresinden alınmıştır.
- Doğan, Â. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Electronic Turkish Studies*, 4(1), 409-422.
- Dudu, S. ve Bayat, B. (2017). Tiyatronun Sosyal Sorumluluğuna Tarihsel Bir Yolculuk ve Brecht. Yüksek Bilgili, Z. (Ed.), *Uşak Uluslararası Sosyal Araştırmalar Kongresi Bildiri Kitapçığı* (ss.1879-1902). İstanbul: İndense Eğitim ve Dış Kaynak Hizmetleri Ltd. Şti.
- Ekinci, G. (2019). *Geleneksel Türk Tiyatrosunun Biçimsel Özelliklerinin Haldun Taner'in Oyunlarında Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Enginün, İ. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Enginün, İ. (2019). *Türk Tiyatrosu: Şinasi'den Turan Oflazoğlu'na*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Erdoğan, Y. (1994). *Kadınlık Bizde Kalsın*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eren, H. (2010). *Güngör Dilmen'in "Bağdat Hatun" Adlı Oyununun Edebi Tahlili, Yapı Bozum Tekniği Uygulaması ve Bağdat Hatun Karakterinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkek, H. (2001). *Oyun İçinde Anlatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkek, H. (2002). Oyun İçinde Şarkı ve Türküler (Songs Within Plays). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14, 1-12.

- Erkoç, G. (1995). Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 17-25.
- Erkoç, G. (2002). 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13, 1-21.
- Ertop, K. (1970, Haziran 4). Haldun Taner'e Sorular. *Cumhuriyet Gazetesi*(Sanat Edebiyat Eki), s. 11. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1970-06-04/11> adresinden alınmıştır.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gariper, C. (2005). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme. *İlmî Araştırmalar*, 20, 89-120.
- Gençtürk, K. (2009). *Bertolt Brecht'in Tiyatro Oyunlarında Tarihsellik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gezen, A. (2011). Bertolt Brecht, Anti-Faşizm Mücadelesi ve Epik Tiyatro. *Demokrasi Platformu*, 27, 163-197.
- Göğebakan, E. (2008). *Açık Biçim Oyun Tekniği ve Turgut Özakman'ın Oyunlarında Açık Biçim Unsurların İrdelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Gökdayı, H. (2008). Türkçede Kalıp Sözler. *Bilig*, 44, 89-110.
- Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 131-140.
- Göktaş, Erbil. (2004). *Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Göktaş, S. (1995). *Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayanan Oyunları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gündoğdu, Sinan. (2017). *Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Haldun Taner Tiyatrosu'nda Epik Ögeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, Z. (1991). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, 307-323.
- Gürtunca, M. İ. (2018). *Türkiye'de Kabare Tiyatrosunun Başlangıcı, Gelişimi ve Bugünü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal

Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Hamidov, H. (2006). Türkçe Deyimlerin Anlam Özellikleri: Konuşma ile İlgili Deyimler. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 22, 39-45.
- Horzum, E. (2019). *Brecht'in Epik Tiyatro Kavramı Üzerinden Vasıf Öngören'in Asiya Nasıl Kurtulur Oyununa Bir Reji Defteri Önermesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z. (1989). Oyun Yazarı Aranıyor. *Tiyatro Anadolu Dergisi*, Güz, 57-61.
- İpşiroğlu, Z. (1988), *Tiyatroda Devrim*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- İri, E. C. (2017). Vasıf Öngören'in Asiya Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17, 132-150.
- İri, E. C. (2020). Dostlar Tiyatrosu'nun Yeniden Üretimi Abdülcanbaz'da Yabancılaştırma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 23(12), 223-258.
- İri, E. C. (2020). *Modern Türk tiyatrosunda Epik'in görünümü (1960-1980)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Kalkan Kocabay, H. (2004). Tiyatro ve Gerçeklik İlişkisinde Belgesel Tiyatro. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 5, 104-131.
- Karabulut, M. (2017). Keşanlı Ali Destanı'na Edebiyat-Sosyoloji Bağlamında Bir Bakış. *Trt Aylık Müzik Dergisi*, 27, 22-25.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kulluk, S. (2010). Cumhuriyet Dönemi Kültürel Ortamında Güldürü Anlayışını Belirleyen Özellikler ve Bunların Komediya Anlayışındaki Yansımaları. *Sanat Dergisi*, 3. 117-130.
- Nutku, Ö. (2009). Halk Tiyatrosu ve çağdaş sentez denemeleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27, 7-31.
- Nutku, Ö. (1976). *Yaşayan Tiyatro*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Nutku, Ö. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: 76 Yayınları.
- Nutku, Ö. (1971). "Ayak Bacak Fabrikası" nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 29-76.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Odacı, S. (2010). Kafkas Tebeşir Dairesi ve Keşanlı Ali Destanı'nda Ortak Yönler. *Türkbilig*, 20, 200-215.

- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: BFS Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Onay, Y. (2007). *Toplu Oyunları-1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Onur, A. (2005). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Oral, Z. (1986, Mayıs 8). Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı. *Milliyet Gazetesi*, s. 10. <https://core.ac.uk/download/pdf/38329315.pdf> adresinden alınmıştır.
- Öngören, V. (2014). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özakman, T. (1999). *Toplu Oyunları-2*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özbek, D. (2023). *Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Örnek, I. (2012). *Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Adlı Eserinin Edebi Tahlili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, B. (2010). Türkiye Türkçesinde 'İkili Tekrarlar'ın Sözlükbirimsel Dizgesel ve Metinsel Görünümleri. *Turkish Studies*, 5(4), 564-582.
- Özmen, Ö. (2012, Temmuz 26). Epik Tiyatronun Öncüsü: Bertolt Brecht ve Cesaret Ana. <https://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=2129> adresinden alınmıştır.
- Özmen, Ö. (2020). Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosunda Gestus Kullanımının İşlevi. Deveci, Ü. ve Akgöl, A. (Ed.), *Edebiyatta Jest ve Mimik* (ss. 315 – 326). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özsoysal, F. (2012). Oyunlarda Alımlama: Haldun Taner'in Metin Stratejisi Üstüne Eleştirel Bir Deneme. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 7, 40-63.
- Özsoysal, F. (2005). Asiye Ataerkiden Kurtulur Mu? Ya da Kurtuluşa Tutsak Kalmak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 6, 69-100.
- Öztürk, A. (2012). Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in "Oyun Nasıl Oynanmalı" Metnine Bakış. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 21, 1-16.
- Pala, B. Ç. (2009). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül"*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Pekman, Y. (2012). Haldun Taner Tiyatrosunda “Yabancılaştırma”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 7, 16-39.
- Pekman, Y. (2001). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*. Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Polat, E. (2019). *Türkiye’de Epik Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Bu Bağlamda Vasıf Öngören’in Zengin Mutfak Oyununun Sahne Tasarımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Saadati, A. (2015). *Türk Tiyatrosu’nda Açık Biçim Üzerine İki Oyun İncelemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sabuncu, B. (2014). *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Selçuk, T. (1973). *Abdülcanbaz*. Devlet Tiyatroları Arşivi.
- Sivri, Ö. (2020). *Türkiye Türkçesi Ağzlarında İkilemeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Solak Tokatlı, E. (2020). *Gelenekten Geleceğe Haşmet Zeybek*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sözeri, C. (2019). *Epik Tiyatronun Y (yabancılaştırma) Efektü Üzerinden Franz Kafka’nın Dava Adlı Romanının Tiyatro Oyununa Uyarlanma Sürecinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Stalin, J.V. (1992). *Diyalektik ve Tarihi Materyalizm*. İstanbul: İnter Yayınları.
- Sümer, D. (2013). *Ali Ayşe’yi Seviyo*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şen, C. (2017). Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), 19-40.
- Şener, S. (1971). Pir Sultan Abdal Oyunu Üzerine Bir İnceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 11-27.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi.

- Taner, H. (1966). *Zilli Zarife*. Devlet Tiyatroları Arşivi.
- Taner, H. (2015). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2019). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2019). *Ayıışığında Şamata*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2020). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2021). *Eşeğin Gölgesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekerek, N. (2005). Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: "Kafa Tamircisi". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 157-172.
- Temel, T. (2011). Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 17, 76-85.
- Toksoy, E. (2004). *Tiyatroda Toplumsalın Temsili ve Eleştiri: Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Topakkaya, A. (2009). Tarihsel Materyalizm ve Diyalektik. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(27), 65-78.
- Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Electronic Turkish Studies*, 4, 2181-2348.
- Töre, E. (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Turan, A. (2014). *Haldun Taner'in Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ve Eşeğin Gölgesi Oyunlarının Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera ve Sezuan'ın İyi İnsanı Oyunları ile Karakter Ögesi Bakımından Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turgay, N.Ö. ve Bozkurt Katıkcı, K. (2018). Epik Tiyatroda Müzik. *İdil Dergisi*, 52(7), 1601-1608.
- Tülü, A. (2017). *Haldun Taner'in Vatan Kurtaran Şaban Adlı Kabare Oyunu ve Epik Tiyatro*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ulutaş, N. (2016). Bir Kara Mizah Örneği: Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası

- Oyunu. *Electronic Turkish Studies*, 11(15), 553-576.
- Ünlü, A. (2009). Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü. *Tiyatro Araştırmaları dergisi*, 28, 61-90.
- Yalçın, E. (2013). *1960-80 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yavuz, S. (2012). Haldun Taner'in Tiyatrolarında Kullandığı Kalıplaşmış Sözler-Deyimler. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 121-140.
- Yılmaz A. ve Bayram F. (2023). Epik Tiyatroda Ara Oyun Kullanımı. Chico, A. (Ed.), *5th International Artemis Congress on Humanities and Social Sciences Congress Proceedings Book* (ss. 322-323). İzmir: Bzt Akademi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1992). Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının İkinci Dönemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9, 123-142.
- Yüksel, A. (2013). *Haldun Taner Tiyatrosu*, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Yüksel, A. (1995). Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 123-130.
- Zeybek, H. (2007). *Düğün ya da Davul*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.