

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSUNDA MÜZİK

DOKTORA TEZİ
Ayşegül DİNÇ

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

OCAK 2021

tarafından hazırlanan “Haldun Taner’in Epik Tiyatrosunda Müzik” adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzikoloji Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Işık için...

HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSUNDA MÜZİK

ÖZET

Bu çalışmada Haldun Taner'in epik tiyatro türünde yazdığı *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964, 1979) *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969) ve *Ayışığında Şamata* (1977) oyunlarında kullanılan müziklerin işlevlerini, özelliklerini ve müzikler aracılığıyla alımlayıcıya yönlendirilen iletileri saptamaya çalıştım. Bu hedef doğrultusunda alanyazın taramasının yanı sıra arşiv taraması yaptım, kamusal belgelere ve Haldun Taner'in evrak-ı metrukesine ulaştım. Oyunların kayıtları için Devlet Tiyatroları arşivine başvurdum. Buradan elde ettiğim kaynaklar üzerinde okuma yapabilmek için oyuncular, yönetmenler ve bestecilerle yarı yapılandırılmış görüşmeler yaptım.

Müzikleri çözümlerken kullandığım yaklaşımı Patrice Pavis'in tiyatro sanatının bileşenleri ve teknik malzemesi üzerinde durduğu *Gösterimlerin Çözümlemesi* (2000) kitabındaki bakış açısı ile Bertolt Brecht'in epik tiyatro müziğine dair belirlediği özellikleri harmanlayarak kendim oluşturdum. Özgün bir çözümleme yöntemi kullanmamdaki temel sebep, alanyazında, gösterilerin içerisindeki müzikleri çözümlenmeye yönelik kuramsallaşmış bir yöntemin olmamasıdır. Oluşturduğum yöntem aracılığıyla Taner'in epik oyunlarındaki müziğin eylemle ilişkisini, eylemden bağımsız olarak varlığını ve alımlayıcıya yönelik iletilerini tespit ettim. Müzikler, epizodik yapıyı ve gestusları oluşturmak, oyunlardaki eleştirileri seyirciye iletmek için kullanıldıkları gibi oyunlardaki biçim, içerik ve söylem müziklerle desteklenmiştir. Sonuçta, ele aldığım oyunlardaki şarkıların, Taner'in epik oyunlarının içeriğini kompakt bir şekilde taşıdığını tespit ettim. Şarkılar, toplumsal sınıflar arasındaki çatışma, tabakalaşmış topluma yönelik eleştiriler; totaliterlik, otokrasi, devlet baskısı; merkez-periferi ikiliğinde mekân algısı; burjuva ahlâkı ve kondululuk duygusu; toplumsal etiketler; yozlaşmış adalet, eğitim ve ahlâk problemleri ve din istismarı temalarına yönelik yoğun mesajlar içermektedir. Ayrıca müzikler, oyunun epizodik yapısını oluşturmada kullanıldıkları gibi, oyundan bağımsız bir varlığa ve içeriğe de sahiptir. Taner'in evrensel olanla yerel olanı harmanlama ülküsüne benzer şekilde, Türkiye'ye has ezgileri ve ritimleri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, epik tiyatro, epik tiyatrodaki müzik, Bertolt Brecht, gösteri müziği.

DOCTORAL DISSERTATION
THE ANALYSIS OF MUSIC IN HALDUN TANER’S EPIC THEATRE

ABSTRACT

In this study, I aimed at determining the functions and features of the music and the messages conveyed to the recipients via the music in Haldun TANER’s epic plays, *Keşanlı Ali Destanı [The ballad of Ali of Keshan]*(1964); *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım [I Shall Turn a Blind Eye and Do my Job]*(1964,1979); *Eşeğin Gölgesi [The Shadow of a Donkey,]*(1965); *Zilli Zarife [Shrewish Zarife]* (1966); *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı [The Cunning Wife of the Silly Husband]*(1969); and *Ayışığında Şamata [The Racket Under the Moonlight]*(1977). To achieve this purpose, in addition to the literature review, I conducted archival research by consulting the archive of State Theatres to access the live video recordings of the plays and obtained public documents and Haldun Taner’s personal documents. In order to comprehensively analyse the data sources I gathered, I handled semi-structured interviews with the actors, directors and composers who took part in different productions of Haldun Taner’s epic plays.

I generated an original approach to analyse the music by integrating the perspective of Patrice Pavis’ book, *L’analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (2005) [*The Analysis of Spectacles: Theatre, mime, dance, dance-theatre, cinema*], in which he dealt with the components of the art of theatre and technical equipment, with Bertolt Brecht’s criteria on the features of music in epic theatre. The rationale behind using an original analysis approach is the lack of a standardized approach to analyse the music in spectacles in the existing literature. As a result of the original analysis of the study, I determined the relationship between the music and the acting, the presence of the music independent from the acting and the messages conveyed to the recipients in Haldun TANER’s epic theatre.

Keywords: Haldun Taner, epic theatre, music in epic theater, Bertolt Brecht, spectacle music.

TEŞEKKÜR

Politik sanata dair eser vermenin neredeyse imkânsız olduğu zamanlarda, Haldun Taner'in Türkiye'nin yakın tarihini aydınlatan, demokrasinin erk sahipleri ve taassup tarafından nasıl yok edilmeye çalışıldığını gözler önüne seren epik oyunlarının müziklerini çözümlmek, toplumun üzerine basarak devleşen sistemi, arkasına sığındığı hamasi argümanlardan sıyrıp çıplak bıraktı. Dolayısıyla çalışmamın benim için en büyük kazanımı düşünme sistemimde yarattığı yenilenmedir.

Politik tiyatro müziklerine dair öğrendiğim ilk bilgileri 2013 yılında, danışmanım Doç. Dr. Elif Damla Yavuz'un Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yürüttüğü opera tarihi derslerinden edindim. Bu dersler, Brecht'e müziği odak alarak bakmamı sağladı ve politik olana bakış açımı değiştirdi. Bu tez, onun tavsiyeleri olmadan olamazdı. Öğrencisi olmaktan gurur duyduğum ve yaşadığım sürece öğrencisi olacağım Doç. Dr. Elif Damla Yavuz'a teşekkür ederim. Müziğe analitik bakışında araladığı kapılar ile beni aydınlatan ve daima yüreklendiren değerli hocam Doç. Dr. İlke Boran'a; dünya tiyatrosu haritasında çalışmamın durduğu noktayı tespit etmemi sağlayan, Prof. Dr. Ahmet Beşe'ye ve Dr. Öğr. Üyesi Ebru Aracı'ya teşekkürü borç bilirim. Yardımlarını, bilgi ve önerilerini benimle paylaşmaktan bir an olsun imtina etmeyen Prof. Dr. Nurullah Genç'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamı tamamlayabilmem için değerli zamanlarını ayırıp benimle görüşen, kendilerini tanımama fırsat veren Haldun Taner'in değerli eşi Demet Taner'e, Ferhan Şensoy'a, Orhan Alkaya'ya, Zeliha Berksoy'a, Halil Akarsu'ya ve müzikleri çözümlenmede görüşlerinden yararlandığım besteciler Cem İdiz, Kemal Günüş ve Sarper Özsan'a da teşekkür borçluyum. Çalışmamda özellikle müzik çözümlenmesinde görüşlerine başvurduğum Dr. Öğr. Üyesi Levent Ünlü'ye, halk oyunları ve müziği uzmanı Caner Killik'e ve semiyoloji ile boğuşurken bana bir çıkış kapısı aralayan Öğrt. Gör. Onur Karabiber'e ve son olarak bana arşivlerini açan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne teşekkür ederim.

Emeğini, dostluğunu benden bir an olsun esirgemeyen, dünyanın en iyi insanlarından biri sevgili Nihan Tahtaişleyen'e, her tereddütümde beni tekrar ayaklandıran sevgili Adem Kenan'a, zamanını ve emeğini cömertçe paylaşan Alpaslan Akpınar'a, verilerime ulaşmam için elinden geleni yapan ve o olmasaydı her şeyin daha da uzayacağına emin olduğum Mustafa Hakkı Demirel'e, bana daima destek olan sevgili dostlarım Oben Kanbolat'a ve Bihter Esin Yücel'e sonsuz teşekkür ederim.

Bu çalışma uzun bir yolun varış noktasıdır ve ben bu yolu yalnız yürümedim. Sırt sırta yürüdüğüm, sabrı birlikte öğrendiğim, uzun çalışma gecelerinde yarenlik ettiğim yoldaşım Ogün İter'e, bu uzun yolda bir an olsun beni bırakmayan ve cesaretlendiren sevgili dostum Esra Demirel'e, çalışarak geçirdiğim uzun saatlerde oğluma annelik eden, dostum Melahat Kocatürk'e teşekkür ederim. Doktora sürecim boyunca bana kapılarını açan, desteklerini ne olursa olsun eksik etmeyen Zehra, Hamid ve Soner Dikkaya'ya minnet borçluyum. En büyük teşekkürüm ise tez konumu belirlememde büyük etkisi olan, tavsiyeleri ve vizyonuyla yol almamı sağlayan, her sızlandığımda sırtımı sıvazlayan babam Abdulkerim Dinç'e ve çalışma sürecimde neredeyse bir yaşam koçuna dönüşen, bana güç veren annem Hafize Dinç'e ve tüm başarılarımı armağan ettiğim oğlum Işık Selim'edir.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	ix
ABSTRACT	xi
TEŞEKKÜR	xiii
İÇİNDEKİLER	xv
KISALTMALAR	xvii
TABLO LİSTESİ	xix
ŞEKİL LİSTESİ	xxi
GRAFİK LİSTESİ	xxiii
GÖRSEL LİSTESİ	xxv
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ	xxvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	1
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	2
1.3 Çalışmanın Kapsamı.....	5
1.4 Özgün Değer ve Sınırlılıklar.....	9
1.5 Epik Tiyatro ve Haldun Taner Üzerine Alanyazının Değerlendirilmesi.....	9
2. BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATRO YAKLAŞIMI	21
2.1 Aristotelesçi tiyatro anlayışında kırılma.....	21
2.2 Brecht'in epik tiyatro anlayışı.....	25
2.3 Epik Tiyatronun Temel Kavramları.....	30
2.3.1 Yabancılaşma.....	30
2.3.1.1 Biçimde yapılan yabancılaştırma.....	34
2.3.1.2 Anlatımda yapılan yabancılaştırma.....	35
2.3.1.3 Oyunculukta yapılan yabancılaştırma.....	37
2.3.1.4 Sahne unsurlarında yapılan yabancılaştırma.....	38
2.3.2 Gestus.....	39
2.4 Epik Tiyatroda Müzik.....	41
2.4.1 Gestus müziği.....	44
2.4.2 Epik tiyatrodaki şarkı.....	50
2.4.3 Epik tiyatrodaki orkestra.....	54
2.4.4 Epik tiyatrodaki sahneleniş ve müzik ilişkisi.....	56
2.4.5 Brecht'in işbirliği yaptığı besteciler.....	57
3. HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSU	63
3.1 Türkiye'de Epik Tiyatro.....	63
3.1.1. 1960'lardan 1970'lere kadar Türkiye'de epik tiyatro.....	63
3.1.2 1970'lerden 1980'lere kadar Türkiye'de epik tiyatro.....	77
3.2 Haldun Taner epik tiyatro öncesi dönemi.....	85
3.3 Haldun Taner'in epik tiyatrosu.....	103
4. HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSUNDA MÜZİK	115
4.1 Çözümleme Yöntemi.....	115
4.1.1 Müziğin eylemle ilişkisi.....	120

4.1.2 Eylemden bağımsız olarak müzik.....	124
4.1.3 Müziğin alımlayıcıyla ilişkisi	125
4.2 Bulgular	127
4.2.1 <i>Keşanlı Ali Destanı</i>	127
4.2.1.1 <i>Keşanlı Ali Destanı</i> oyununda müzik.....	148
4.2.2 <i>Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım</i>	227
4.2.2.1 <i>Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım</i> oyununda müzik.....	254
4.2.3 <i>Sersem Kocanın Kurnaz Karısı</i>	298
4.2.3.1 <i>Sersem Kocanın Kurnaz Karısı</i> oyununda müzik.....	315
4.2.4 <i>Eşeğin Gölgesi</i>	321
4.2.4.1 <i>Eşeğin Gölgesi</i> oyununda müzik.....	333
4.2.5 <i>Zilli Zarife</i>	348
4.2.5.1 <i>Zilli Zarife</i> oyununda müzik.....	358
4.2.6 <i>Ayıışığında Şamata</i>	368
5. SONUÇ	376
KAYNAKLAR	385
EKLER	411
ÖZGEÇMİŞ	419

KISALTMALAR

AP	: Adalet Partisi
Akt.	: Aktaran
AST	: Ankara Sanat Tiyatrosu
bkz.	: Bakınız
çev.	: Çevirmen
CGP	: Cumhuriyetçi Güven Partisi
CHP	: Cumhuriyetçi Halk Partisi
DİHT	: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	: Demokrat Parti
DT	: Devlet Tiyatroları
ed.	: Editör
İP	: İşçi Partisi
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	: Milli Selamet Partisi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TOB	: Türkiye Odalar Birliği
TÖS	: Türkiye Öğretmenler Sendikası
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜSİAD	: Türk Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 2.1: Aristotelesçi Tiyatro ve Epik Tiyatro Arasındaki Farklar	29
Tablo 2.2: Anlatımda Yapılan Yabancılaşma Yöntemleri	35
Tablo 2.3: Gestus Olan ve Gestus Olmayan Hareketler	41
Tablo 2.4: Dramatik ve Epik Operada Müzik	42
Tablo 2.5: Lenin'in Ölümü Üzerine Müzik	49
Tablo 3.1: Açık Biçim ve Kapalı Biçim Arasındaki Farklar	108
Tablo 4.1: <i>Keşanlı Ali Destanı</i> Oyunu için Prodüksiyon Kodları.....	151
Tablo 4.2: <i>Keşanlı Ali Destanı</i> Oyununun Şarkı Listesi	151
Tablo 4.3: “Şerif Abla'nın Şarkısı”nın Sözleri	152
Tablo 4.4: “Şerif Abla'nın Şarkısı”nda Öncelik-Sonralık İlişkisinde Prodüksiyonlardaki Yorum Farkları.....	153
Tablo 4.5: “Şerif Abla'nın Şarkısı”ndaki Jestüel Uzam	155
Tablo 4.6: “Şerif Abla'nın Şarkısı”ndaki Gestuslar ve Toplumsal İletiler	155
Tablo 4.7: “Sineklidağ Şarkısı”nın Sözleri	157
Tablo 4.8: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısının Sözleri.....	160
Tablo 4.9: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki Sekanstaki Yorum Farkları	162
Tablo 4.10: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki eylemlerdeki Gestusların, Şarkıya Aktardığı İletiler	163
Tablo 4.11: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Sonraki Eyleme Dair Yorum Farkları.....	164
Tablo 4.12: “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” Şarkısının Sözleri	169
Tablo 4.13: “Biz Sıfırdan Başladık” Şarkısının Sözleri	169
Tablo 4.14: “Neyim Eksik Sizlerden” Şarkısının Sözleri	172
Tablo 4.15: “Şamama” Şarkısının Sözleri.....	173
Tablo 4.16: “Neyim Eksik Sizlerden” Şarkısından Önceki ve Sonraki Akış.....	174
Tablo 4.17: “Neyim Eksik Sizlerden” ve “Şamama” Şarkısının İleti Açısından Karşılaştırılması	175
Tablo 4.18: Sineklidağ'daki Delibozuk Zilha ile Onaranların Ggeline Zilha'nın karşılaştırılması	178
Tablo 4.19: “Şamama” Şarkısındaki Gestuslar ve İletiler.....	179
Tablo 4.20: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkı Sözleri	181
Tablo 4.21: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısında Görünen-Gerçek İkiliği	181
Tablo 4.22: “Var Bu İşin Hikmeti” Şarkı Sözleri	182
Tablo 4.23: Prodüksiyon I'de “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısının İcra Anı.....	186
Tablo 4.24: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısında Şerif Abla'nın Konumu	187
Tablo 4.25: “Mertlik Belası”nın Şarkı Sözleri	188
Tablo 4.26: “Mertlik Belası” Şarkısında Gestus ve İleti.....	193
Tablo 4.27: “İnsan Cediti” Şarkısının Sözleri	194
Tablo 4.28: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Sözleri	195

Tablo 4.29: “İnsan Ceddi” Şarkısının Eylemle Öncelik-Sonralık İlişkisi Bağlamında Prodüksiyonlardaki Yorum Farkları.....	198
Tablo 4.30: Politikacı Figürünün Kostüm Tasarımı Şarkının İçeriğine Etkisi	201
Tablo 4.31: Prodüksiyon I’de “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Koreografisi ...	203
Tablo 4.32: Prodüksiyon III’de “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısında Şerif Abla’nın Konumu	204
Tablo 4.33: Prodüksiyon III’de “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Koreografisi	205
Tablo 4.34: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısındaki Jestüel Uzam ve İletiler	206
Tablo 4.35: “İstil ile Nezaketlen” Şarkısının Sözü	207
Tablo 4.36: “Sevmek İstersen” Şarkısının Sözü	207
Tablo 4.37: “Stil ilen Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen” Şarkılarında Mekân, Zaman, Karakter ve Eleştiri	210
Tablo 4.38: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Sözleri.....	211
Tablo 4.39: “Karşılama Şarkısı”nın Sözleri.....	258
Tablo 4.40: “Kurander Şarkısı”nın Sözleri	261
Tablo 4.41: “Kurander” Şarkısından Önceki ve Sonraki Sahneler	263
Tablo 4.42: “Kurander” Şarkısının Sözlerinin Önceki Diyaloglarla İlişkisi.....	264
Tablo 4.43: “Kurander” Şarkısının Önceki ve Sonraki Repliklerle İlişkisi	264
Tablo 4.44: “Kafasızlar Korosu” Şarkısının Sözleri	265
Tablo 4.45: “Kafasızlar Korosu” Şarkısından Önceki Sahneler	267
Tablo 4.46: “Atlar” Şarkısının Sözleri	270
Tablo 4.47: “Atlar” Şarkısından Önceki Sahneler	270
Tablo 4.48: “Torpil Piston İltimas” Şarkısının Sözleri	271
Tablo 4.49: Büro I Epizodunun İçeriği	271
Tablo 4.50: “Harp Yılları” Şarkısının Sözleri.....	272
Tablo 4.51: “Yalan” Şarkısının Sözleri.....	273
Tablo 4.52: “Yalan” Şarkısından Önceki Akış	274
Tablo 4.53: “Bizim Klik” Şarkısından Önceki ve Sonraki Akış.....	277
Tablo 4.54: “Basın” Şarkısının Sözleri	280
Tablo 4.55: “Basın” Şarkısından Öncesindeki ve Sonrasındaki Olaylar	281
Tablo 4.56: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısının Sözleri	282
Tablo 4.57: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısından Önceki ve Sonraki Diyaloglar	283
Tablo 4.58: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısının Vicdani Karakteriyle İlişkisi	284
Tablo 4.59: “Yasak Kelimeler” Şarkısının Sözleri	285
Tablo 4.60: “Giriş Şarkısı” Şarkısının Sözleri	316
Tablo 4.61: “Plasir D’amour” Şarkısının Sözleri.....	317
Tablo 4.62: <i>Eşeğin Gölgesi</i> Oyunundaki Argümanlar ve Taraflar	324
Tablo 4.63: “Para Babalarının Şarkısı”nın Sözleri	336
Tablo 4.64: Abid ve Zahid’in Kendilerini Tanıttıkları Replikler.....	338
Tablo 4.65: Abid ve Zahid’in Çıraqlarıyla Diyalogları.....	341
Tablo 4.66: “Avukatların Şarkısı”nın Sözleri	342
Tablo 4.67: “Bitiş Şarkısı”nın Sözleri.....	345
Tablo 4.68: “Girizgâh” Şarkısının Sözleri	359
Tablo 4.69: “Civucuk” Şarkısının Sözleri.....	361
Tablo 4.70: “Hostesler Marşı” Şarkısının Sözleri.....	363
Tablo 4.71: “Zarife’nin Şarkısı”nın Sözleri	365
Tablo 4.72: <i>Ayıışığında Şamata</i> Oyununda Perdelere Göre Oyuncuların Kişilikleri... 370	

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1: Yabancılaştırmanın Gerçekleştiği Boyutlar	33
Şekil 4.1: Müziğin Gösteri İçerisindeki İlişkiler Ağı	119
Şekil 4.2: Müziğin Alımlayıcıyla İlişkisi	126
Şekil 4.3: Karakterlerin İki Düzleme Bölünmesi	153
Şekil 4.4: Takdim Bölümü Olay Örgüsü	155
Şekil 4.5: “Sineklidağ Şarkısı” ve Takdim Bölümünün Karşılaştırılması.....	158
Şekil 4.6: “Sineklidağ Şarkısı”nın Yarattığı Senkop.....	159
Şekil 4.7: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki ve Sonraki Olay Örgüsü	161
Şekil 4.8: Yaralama Olayının Akışı.....	165
Şekil 4.9: “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” ve “Biz Sıfırdan Başladık” Şarkılarının Karakterler ve İletiler Açısından Karşılaştırılması	171
Şekil 4.10: “Şamama” Şarkısının Oluşturduğu Ritmik Örgü	177
Şekil 4.11: “Var Bu İşin Hikmeti” Şarkısının Ali Karakterine Etkileri	183
Şekil 4.12: “Mertlik Belası” Şarkısının Diğer Şarkılarla İçerik Açısından İlişkisi	191
Şekil 4.13: “Mertlik Belası” Şarkısının Oyunun Ritmine Etkisi	192
Şekil 4.14: “İnsan Cediti” Şarkısından Önceki Sahnenin İçeriği	196
Şekil 4.15: “İnsan Cediti” Şarkısından Önceki Hareketlerin İçeriği	196
Şekil 4.16: “İnsan Cediti” Şarkısının Epizodun Akışındaki Yeri	199
Şekil 4.17: “İstil ile Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen” Şarkılarının Kendilerinden Sonraki Şarkılarla İlişkisi	208
Şekil 4.18: Zilha Karakterinin Dönüşümü.....	210
Şekil 4.19: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Diğer Şarkılarla İlişkisi	211
Şekil 4.20: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Oyunun Akışıyla İlişkisi	212
Şekil 4.21: <i>Keşanlı Ali Destanı</i> Oyununda Son Epizodun Akışı.....	213
Şekil 4.22: “Kurander” Şarkısının Oyun Akışındaki Yeri.....	262

GRAFİK LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Grafik 4.1: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği	165
Grafik 4.2: “Şamama” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği	i
Grafik 4.3: “Büyük Şenlik” Parçasının Olay-Tempo Grafiği.....	184
Grafik 4.4: “Vardır Bu İşin Hikmeti” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği.....	185
Grafik 4.5: “Mertlik Belası” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği	i

GÖRSEL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 4.1: Prodüksiyon I Şerif Abla'nın Jestüel Uzamı (3:57).....	156
Görsel 4.2: Prodüksiyon II Şerif Abla'nın Jestüel Uzamı (05:01).....	156
Görsel 4.3: Prodüksiyon III Şerif Abla'nın Jestüel Uzamı (03:58).....	157
Görsel 4.4: Prodüksiyon I Şerif Abla'nın “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (11:08).....	166
Görsel 4.5: Prodüksiyon II Şerif Abla'nın “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (12:46).....	167
Görsel 4.6: Prodüksiyon III Şerif Abla Jestüel Uzam “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (10:44).....	167
Görsel 4.7: Prodüksiyon I'de Politikacı (09:01).	200
Görsel 4.8: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısında Şerif Abla'nın Konumu (16:52).	202
Görsel 4.9: Prodüksiyon I, Şerif Abla'nın Helası (03:32).....	224
Görsel 4.10: Prodüksiyon II, Şerif Abla'nın Helası (11:13).	225
Görsel 4.11: Prodüksiyon III Şerif Abla'nın Helası (10:16).	225
Görsel 4.12: Prodüksiyon I “Karşılama Şarkısı” (01:40).....	259
Görsel 4.13: Prodüksiyon II “Karşılama Şarkısı” (03:28).	259
Görsel 4.14: Prodüksiyon II, “Karşılama Şarkısı”ndaki Jestüel Uzam (04:07).	260
Görsel 4.15: Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır (Url 7).....	269
Görsel 4.16: Prodüksiyon II “Kafasızlar Korosu”nda Jestüel Uzam (16:55).	269
Görsel 4.17: Prodüksiyon I “Yalan Şarkısı”nda Jestüel Uzam (11:19).	275
Görsel 4.18: Prodüksiyon II “Yalan Şarkısı”nda Jestüel Uzam (03:25).	276
Görsel 4.19: Prodüksiyon I “Bizim Klik” Şarkısında Jestüel Uzam (15:47).....	279
Görsel 4.20: Prodüksiyon II “Bizim Klik” Şarkısında Jestüel Uzam (08:12).....	280
Görsel 4.21: Prodüksiyon I “Basın” Şarkısı (24:18).	282
Görsel 4.22: Prodüksiyon I “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısı (43:19).	285
Görsel 4.23: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısından Önceki Sekans (51:09).	287
Görsel 4.24: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısı (51:35).....	288
Görsel 4.25: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısı (52:26).....	289
Görsel 4.26: Oyun Parkı (02:49).	290
Görsel 4.27: Prodüksiyon I “Kafasızlar Korosu”nda Jestüel Uzam (14:21).....	294
Görsel 4.28: I. Perdede “Plasir D'amour” Şarkısı Söylenirken 1 (06:10).....	317
Görsel 4.29: I. Perdede “Plasir D'amour” Şarkısı Söylenirken 2 (05:32).....	318
Görsel 4.30: III. Perdede “Plasir D'amour” şarkısı söylenirken (17:16).	319
Görsel 4.31: Para Babaları (08:52).....	337
Görsel 4.32: Abid Ağa (07:31).....	340

Görsel 4.33: Zahid Ağa (07:53).	340
Görsel 4.34: Avukatlar ve Çıraklar (40:43).	345
Görsel 4.35: Ozan (03:49).....	347
Görsel 4.36: Girizgâh (08:20).	360
Görsel 4.37: “Civucuk” Şarkısında Jestüel Uzam (18:04).....	362
Görsel 4.38: “Hostesler Marşı” Şarkısının Jestüel Uzam 1 (19:07).....	364
Görsel 4.39: “Hostesler Marşı” Şarkısının Jestüel Uzam 2 (19:09).....	365

NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Nota Örneği 4.1: “Şerif Abla’nın Şarkısı”	215
Nota Örneği 4.2: “Bayburt Veysel Barı”	215
Nota Örneği 4.3: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısı	216
Nota Örneği 4.4: “Büyük Şenlik” Parçasının Çepik Oyunu ile Benzeyen Kesiti ..	217
Nota Örneği 4.5: Gaziantep Çepik Oyunu.....	217
Nota Örneği 4.6: “Keşanlı Ali Destanı” ve “Büyük Şenlik” Parçalarındaki Benzerlik	218
Nota Örneği 4.7: “Büyük Şenlik” ve “Terekeme” Parçalarının Birbirine Benzeyen Kısımları	218
Nota örneği 4.8: Artvin Şahlan Halayı	219
Nota Örneği 4.9: “Büyük Şenlik”teki “Şahlan Oyunu”na Benzeyen Ölçüler.....	219
Nota Örneği 4.10: “Büyük Şenlik” Parçasından “Derule” Türküsüne Benzeyen Ritmik Kalıp.....	219
Nota Örneği 4.11: “Büyük Şenlik” Parçasının “Yayla Yollarında Göç Kater Kater” Türküsüne Benzer Kısmı	220
Nota Örneği 4.12: “Yayla Yollarında Göç Kater Kater”.....	220
Nota Örneği 4.13: “Sevmek İstersen” Şarkısının Tartımı	221
Nota Örneği 4.14: “İstil İlen Nezaketlen” Şarkısı	221
Nota Örneği 4.15: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Uzun Hava Kısmı	222
Nota Örneği 4.16: Oyun Parkı	290
Nota Örneği 4.17: “Karşılama Şarkısı”	291
Nota Örneği 4.18: Yerinden Nikriz Dizisi	291
Nota Örneği 4.19: Karşılama Şarkısındaki Dizi	291
Nota Örneği 4.20: “Kurander Şarkısı”	292
Nota Örneği 4.21: Kürdi Dizisi	292
Nota Örneği 4.22: Re Armonik Minör Dizisi	292
Nota Örneği 4.23: Nihavent Dizisi	292
Nota Örneği 4.24: Prodüksiyon II’de “Kafasızlar Korosu”	293
Nota Örneği 4.25: Prodüksiyon I’de “Kafasızlar Korosu”	293
Nota Örneği 4.26: Prodüksiyon I’de “Kafasızlar Korosu”nun Tartımı.....	293
Nota Örneği 4.27: Prodüksiyon I’de “Atlar” Şarkısının Tartımı.....	294
Nota Örneği 4.28: Prodüksiyon I’de “Torpil Piston İltimas” Şarkısının Tartımı... 295	295
Nota Örneği 4.29: Tango Ritim Kalıpları.....	295
Nota Örneği 4.30: “Yasak Kelimeler” Şarkısı.....	296
Nota Örneği 4.31: “İbret” Şarkısı	296

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

Oyunları, öykücülüğü ve köşe yazarlığı ile ürün verdiği tüm türlerde toplumcu tavrını ön plana çıkaran Haldun Taner, 1935 yılında siyaset ve ekonomi eğitimi görmek için gittiği, o yıllarda faşizmin hızla büyüdüğü Almanya’da epik tiyatroyla ciddi bir yakınlaşma içerisine girer, epik tiyatro uygulamalarına tanık olur. Döndükten sonra toplumcu-gerçekçi bakış açısıyla, politik eleştiriye sahip *Günün Adamı* (1949) gibi sonradan yasaklanan oyunlar kaleme alır. Fakat en belirgin toplumcu duruşunu, epik tiyatronun tüm özelliklerini yerelleştirerek kullandığı ve evrensel değerleri Türkiye özelindeki kültürel simgelerle birleştirdiği 1964 tarihli *Keşanlı Ali Destanı* ile yapar. Tamamen epik tiyatro türüne ait bu eserde, Yalçın Tura (1934-) ile tıpkı Brecht’in Kurt Weill, Hanns Eisler ve Paul Dessau gibi bestecilerle yaptığı türden bir işbirliği yapar. Eserin özgün müzikleri oyunla tam anlamıyla bütünleşir ve 1964’ten bu yana yapılan tüm temsillerde kullanılır. Oyun, epik tiyatro müziğine yönelik en temel kaynaklardan biridir.

Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*’ndan sonra epik türde beş oyun daha yazar. Bu oyunlar, *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969) *Ayıışığında Şamata* (1977) ve son olarak da aslında 1965’te yazdığı fakat 12 Mart 1971 Muhtırasından sonra revize edip darbeyi de eklediği ve 1979’da son hâliyle tekrar sahnelediği *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’dır. *Keşanlı Ali Destanı* dışındaki tüm bu oyunların müzikleri günümüze kadar her yönetmene ve temsile göre değişkenlik gösterir.

Çalışmamda öncelikle Haldun Taner’in epik tiyatro yaklaşımını benimsediği eserlerinde müzik ile tiyatro arasındaki ilişkiyi irdeledim. Söz konusu ilişkiyi saptayabilmek için ilk olarak *Keşanlı Ali Destanı*’nın müzikleri üzerinde durdum, Haldun Taner ve Yalçın Tura’nın oyun için hazırladıkları müzik ile yapmak istediklerini sorguladım, oyun-müzik ilişkisi ve müziklerin ideolojik arka planını anlamlandırmaya çalıştım. Müzik, metin ve kurgunun kemikleştiği ilk oyundan yola çıkarak oluşturduğum kriterlerin, diğer oyunları anlamak için de kılavuzluk etmesini

amaçladım. Tüm bunlardan yola çıkarak çalışmanın birincil amacı Haldun Taner'in epik tiyatro oyunlarında kullanılan müziklerin işlevlerini, özelliklerini ve müzikler aracılığıyla alımlayıcıya yönelendirilen iletileri saptamaktır. Bu doğrultuda alt amaçlarım ise şöyle sıralanabilir:

- a) Haldun Taner'in epik tiyatrosunda müziğin alımlayıcıya yönelik iletilerini, işlevlerini ve önemini anlamak ve kavramak,
- b) Haldun Taner'in epik tiyatrosundan tezin örnekleme olarak belirlenen oyunlarda kullanılan müzikleri, Brecht tarafından belirlenen kriterlerle karşılaştırmak ve epizodik anlatım, yabancılaştırma ve gestus gibi epik tiyatro müziğinin genel geçer özelliklerine sahip olup olmadıklarını belirlemeye çalışmak,
- c) Müziğin ve müzik-oyun ilişkisinin politik anlamda içeriğini ve bağlarını anlamaya çalışmak,
- d) Yaratıcı ekibin müziği anlamlandırışını, yorumlayışını ve uygulayışını tespit etmek.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Taner'in epik tiyatrosundaki müziği anlamaya çalışmak sosyo-politik okumalar yapmayı gerektiren disiplinlerarası bir çalışmayı zorunlu kılar. Bu zorunlulukla, öncelikle alanyazın taraması yaptım. Alanyazına iki ana doğrultuda başvurdum. Birinci doğrultuda burjuva-proletarya arasındaki sınıf çatışmasını odak alan Alman siyasi tarihi ve sanatına dair kaynaklar ile Brecht'in kendisinin kaleme aldığı eserler bulunuyor. İkinci doğrultuda ise Haldun Taner'in yazıları ve 1946'da çok partili hayata geçen Türkiye'nin siyasi tarihi ve Türkiye politik sanatı üzerine yazılanlar bulunuyor.

Çalışmada ayrıca arşiv taraması yaparak kişisel ve resmî belgelere de ulaşmayı amaçladım. Haldun Taner'in eşi Demet Taner'in yardımıyla Haldun Taner'in evrak-ı metrukesine ve arşivler aracılığı ile gazete yazıları, edebî çalışmaları ve temsil broşülerine ulaştım. Dönemin yazılı basınında yer alan kimi yazıları ise İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi'nden temin ettim. Radyo programları ve

televizyon için hazırlanmış belgesel ve programlar için ise Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) ile Devlet Tiyatroları arşivine başvurdum.

Tiyatro ve müziğin, zamana içkin sanatlar oluşlarını dikkate alarak çalışma kapsamında ele aldığım oyunları sadece metinleri üzerinden değil, icraları ve bu icraları yaratanlar üzerinden de ele almak istedim. “Konuyla ilgili kişilerin değerlerini ve görüşlerini almanın önemli” (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2013, s. 11) olduğunu düşünerek oyuncular, yönetmenler ve bestecilerle yüz yüze görüşmeler yaptım. Yüz yüze görüşme yapmamın diğer bir sebebi de epik tiyatronun doğasının eserin icrasında yer alan kimselerle görüşme yapmayı gerekli kılmasıdır; nitekim konuyla ilgili kaynaklar da epik tiyatronun yalnızca ürüne değil, sürece de odaklanan bir tür olduğunu vurgular. Dolayısıyla epik tiyatrodaki ürün, yazar, yönetmen, besteci, oyuncu ve eserin icrasında yer alan diğer kimselerin birlikte yaptığı laboratuvar çalışması sonrasında ortaya çıkar. Yazıya dökülmemiş bu deneyimlere ise yalnızca yüz yüze görüşmelerle ulaşılabilir. Örneğin görüşme yaptığım isimlerden Cem İdiz’in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu için müzik yazarken Haldun Taner’le yaptıkları toplantıyı aktarması ya da Zeliha Berksoy’un yine *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu için kurguladığı rejii anlatması, çalışmada yazılı kaynaklardan elde edemeyeceğim bilgileri sağladı.

Çalışma kapsamında yaptığım yüz yüze görüşmeleri, konunun odağından uzaklaşmamak, fakat aynı zamanda görüşmeciye özgür bir alan tanımak için yarı yapılandırılmış şekilde kurguladım. Alan P. Merriam’ın ifade ettiği gibi yarı yapılandırılmış görüşmelerde sorular esnek ve her görüşmeciden belirli bilgileri toplamaya yöneliktir (2013, s. 89). Yüz yüze görüşmeler için yönetmen, besteci ve oyunculara yönelik deneyim, davranış ve bilgi üzerine kurulu sorular hazırladım. Önce, görüşme yaptığım kişilerin hepsine yönelmek üzere ortak sorular oluşturdum. Soruları, genel olarak epik tiyatrodaki, özel olarak da Haldun Taner’in epik tiyatrosunda kullanılan müziğe dair neler bildiklerini, bu bilgilere nasıl bir bakış açısıyla yaklaştıklarını ve bu bilgileri nasıl yorumladıklarını anlamak üzere tasarladım. Ardından her alan için, oyunlarda yaşadıkları deneyimlere ve oyunları yorumlayışlarına dönük sorular yönelttim¹.

¹ Bkz.: Ek 1.

Kimlerle görüşme yapacağımı belirlemek için çalışma kapsamında irdelenen Haldun Taner'e ait altı oyunun Devlet Tiyatroları arşivinde bulunan tüm temsilini Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Kütüphanesi aracılığıyla seyrettim. Oyunlar ödenekli tiyatrolar dışında da oynanmış olmasına rağmen Devlet Tiyatrosu'nu seçmemin sebebi, oyun kayıtlarının tutulması ve dijital arşiv aracılığıyla bu kayıtlara ulaşmanın mümkün olmasıdır. Bu oyunlardan görüntü ve ses kaydı temiz olanları, aynı yönetmen ve besteciye ait farklı temsilleri, epik tiyatro anlayışına yakın olanları çalışmanın örneklemini oluşturmak için belirledim. Seçilen oyunların ulaşabildiğim yönetmenleriyle ve bestecileriyle görüştim. Ayrıca bu oyunlar dışında bilindik prodüksiyonların yaratıcıları ve epik tiyatro alanında etkin yönetmen, besteci ve oyuncularla da görüşmeler yaptım.²

Müzikleri çözümlerken kullandığım yaklaşımı ise Patrice Pavis'in tiyatro sanatının bileşenleri ve teknik malzemesi üzerinde durduğu *Gösterimlerin Çözümlemesi* (2000) başlıklı kitabındaki bakış açısı ile Brecht'in epik tiyatro müziğine dair belirlediği özellikleri harmanlayarak kendim oluşturdum.³ Özgün bir çözümleme yöntemi kullanmamdaki temel sebep, alanyazında gösterilerin içerisindeki müzikleri çözümlemeye yönelik kuramsallaşmış bir yöntemin olmamasının yarattığı zorunluluktur. Oluşturduğum yöntemde bir oyun içerisindeki müziğin eylemle ilişkisini, eylemden bağımsız olarak varlığını ve alımlayıcıya yönelik iletilerini ortaya çıkarmayı hedefledim. Bu hedef doğrultusunda oyun kayıtlarını, metinler ve mevcut ise özgün notalar üzerinden, değil ise kayıtların müzik transkripsiyonlarını yaparak eş zamanlı olarak inceledim. Aynı oyuna ait farklı prodüksiyonları karşılaştırmalı olarak çözümleme yoluna gittim. Böylece ortaya çıkan yorum farklarını, görüşmelerden aldığım verilerle destekleyebildim. Ayrıca oyunların yazıldığı ve sahnelendiği zamanların toplumsal bakış açısını, siyasi olarak değişimini, düşün dünyasını, estetik bakış açısını, epik tiyatro anlayışını müzikler aracılığıyla betimleme imkânı buldum.

Özetle, çalışmamda alanyazın taraması, yüz yüze görüşme, temsil kayıtlarının incelemesi, partiyon-nota analizi, arşiv çalışması ve gösteri müziği çözümlemesi olmak üzere altı birbiriyle ilişkili ve çoklu veri toplama tekniğini kullandım.

² Görüşmeciler için bkz.: s. 7-8.

³ Çözümleme yöntemi için bkz.: s. 116-127.

Araştırma süreci doğrusal olarak ilerlemese de çeşitlilik gösteren verilerin toplanması ve analiz aşaması eş zamanlılığı ve bağlantılı çalışmayı mümkün kıldı.

Sonuç olarak araştırmanın amaçlarına ulaşmak için gerekli olan veri toplama teknikleri göz önüne alındığında, çalışmanın nitel bir araştırma olduğu söylenebilir. Nitel araştırma içerisinde sıklıkla kullanılan bu yöntemler “tümdengelimsel bir şekilde hipotezleri test etmek yerine kavram, hipotez ve teori oluşturmak için” veri toplamaya hizmet eder. Böylece görüşmeler, görüntü kayıtları, oyun metinleri, notalar, oyun notları ile yazılı kaynaklar hep birlikte parçalardan bütünü oluşturur. Nitel araştırmanın temel özellikleri olan anlam, anlama ve sürece odaklanma, amaçlı örnekleme, mülakat, gözlem ve belgelerden veri toplama, tümevarımsal ve karşılaştırmalı veri çözümlemesi, bulguların etraflıca belirlenmesi, tema ve verilerin sınıflandırılarak sunulması (Merriam, 2013), bu çalışmada elde edilen verilerin bilgiye dönüşmesinde teknik zemini oluşturdu.

1.3 Çalışmanın Kapsamı

Çalışma, Ayşegül Yüksel’in epik tiyatro oyunu olarak tasnif ettiği (2013), Haldun Taner’in göstermecî türdeki *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Ayışığında Şamata* oyunlarını ve bu oyunların müziklerini odağına alır.

Taner’in tüm oyunları göz önüne alındığında hepsinin toplumsal bir söyleminin olduğu, değer yargılarına, yazıldıkları dönemin sosyo-politik durumlarına, ezen-ezilen ilişkisine ve sınıf bilincine dair bir duruş sergilediği gözlemlenir. Taner’in zengin oyun repertuarı içerisinde bu altı oyunun epik olarak belirlenmesi ve seçilmesinin sebebi teknik olarak benzetmecî türden farklılık göstermeleridir. Taner’in 1964-1979 yılları arasında yazdığı bu oyunlar:

- a) Toplumsal gerçeklikleri muhalif bir bakış açısıyla ve eleştirel şekilde işleyerek,
- b) Toplumun çeşitli sınıflarını betimleyip bunlar üzerinden sınıf bilincine ve toplumsal adalete dair bir okuma yaparak,
- c) Seyircinin katharsis ile sahnede aktarılanlarla özdeşleşmesini engellemek adına seyirciyle birebir iletişim kurarak,

- d) “Öndeyiş” ve “sondeyiş” gibi kısımlar kullanarak,
- e) Oyun karakterlerini “abartılı” bir şekilde çizerek,
- f) Oyun akışını müzikle keserek,
- g) Montaj tekniğini kullanarak,
- h) Oyunlarına “kıssadan hisse” olarak nitelendirilebilecek meseller koyarak,
- i) Oyun dokusunu gevşek tutup geleneksel Türkiye tiyatrosunda da olan açık biçimi kullanarak,
- j) Oyun içerisinde oyun gibi katmanlı bir doku kurarak, tarihsel bir bakış açısı kullanarak, yanılısama yerine göstermeci bir üslubu belirleyerek epik türe dâhil edilirler (Yüksel, 2013).

Türkiye’deki tiyatro yazını üzerinde çalışan dramaturg ve tiyatro eleştirmenlerinin ortak görüşü olarak epik tiyatro türüne dâhil edilen bu oyunlar epik türün doğası gereği müziklidirler. Yalçın Tura’nın *Keşanlı Ali Destanı*’na yazdığı müzik dışında, bu altı oyundan hiçbirinin günümüze kadar süregelen ve oyunla özdeşleşmiş sabit bir müziği yoktur. Prodüksiyonlar kimi zaman farklı bestecilerle kimi zaman da bir bestecinin aynı oyun için yazdığı farklı müziklerle temsil edilmiştir. Araştırmamda bu farklılıklara ve değişen yorumlara da eğildim. Bu nedenle farklı prodüksiyonlarda kullanılan müzikleri araştırdım; karşılaştırılabilir olanları, epik düşünceye uyanları ya da örnek oluşturması muhtemel olanları belirledim. Seçilen tüm oyunların müzikleri özgün müziklerdir. 1988’de Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) için hazırlanan *Keşanlı Ali Destanı* hariç, oyunların hepsi Devlet Tiyatroları (DT) bünyesinde sahnelenmiştir. Oyunları, şehir tiyatroları, özel tiyatrolar, üniversite tiyatroları gibi birçok sahnede temsil edilmelerine rağmen, Devlet Tiyatroları’ndan temin etmemin en önemli sebebi, daha önce de ifade ettiğim gibi temsillerin kayıtlarının ulaşılabilir olmasıdır. *Keşanlı Ali Destanı* için TRT prodüksiyonunu seçmemin sebebi ise aynı kadronun 1964’teki prömiyerde de rol almış olması ve oyunun bu kadro ile anılmasıdır. Bestecisi aynı olmasına rağmen TRT dışında iki DT prodüksiyonunun örnekleme katılmasının nedeni ise yorum farklarını gözlemlemektir.

Haldun Taner'in altı epik oyununun şimdiki kadarki tüm temsilleri içerisinde belirlenen ve çalışmanın örneklemini oluşturan eserler ve çalışmada kullanılan temsillerin görüntü kayıt bilgileri şöyledir:

Keşanlı Ali Destanı

- 1- TRT, 1988, yönetmen: Genco Erkal, orkestra şefi: Melih Kibar.
- 2- İzmir DT, 2005-2006 sezonu, yönetmen: Bülent Arın, orkestra şefi: Cem İdiz.
- 3- Ankara DT, 2006-2007 sezonu, yönetmen: Faik Ertener, orkestra şefi: Kemal Günüç.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım

- 1- Ankara DT, 2004-2005: yönetmen: Serhat Nalbantoğlu, müzik: Cem İdiz.
- 2- Ankara DT, 2014-2015: yönetmen: Ali Düşenkalkar, müzik: Murat Gedikli.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

- 1- Ankara DT, 2011-2012: yönetmen: Semih Sergen, müzik: Kemal Günüç.

Eşeğin Gölgesi

- 1- Adana DT, 2005-2006: yönetmen: Halil Akarsu, müzik: Kemal Günüç.

Zilli Zarife

- 1- Bursa DT, 2002-2003: yönetmen: Soner Ağın; müzik: Can Atilla.

Ayıışığında Şamata

1. Sivas DT, 2004-2005: yönetmen: Halil Akarsu.

Çalışma kapsamında *Keşanlı Ali Destanı* için Yalçın Tura ve Gülriz Sururi ile yüz yüze görüşme yapmak istedim. Yalçın Tura sağlık sorunları nedeniyle benimle e-posta aracılığıyla görüştü, Gülriz Sururi'ye rahatsızlığından dolayı zor ulaşımsın, görüşme tarihimizin arifesinde vefat etti. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu için besteci Cem İdiz ile, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* için yönetmen Orhan Alkaya, besteciler Cem İdiz ve Kemal Günüç ile, *Eşeğin Gölgesi* için Kemal Günüç ve Halil Akarsu ile yüz yüze görüşme yaptım. Yönetmen Halil Akarsu'yla aynı zamanda *Ayıışığında Şamata* üzerine de görüştim. Yukarıda anılan isimler dışında epik tiyatro alanında yetkin bir isim olarak hem Brecht oyunlarına olan hâkimiyeti hem de *Keşanlı Ali Destanı* ve *Zilli Zarife* oyunlarındaki oyunculuğu ve *Gözlerimi*

Kaparım Vazifemi Yaparım oyunundaki rejisörlüğü sebebiyle Zeliha Berksoy ile görüştim. Ayrıca epik bir oyun olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve daha birçok Brecht oyunu için müzikler besteleyen Sarper Özsan'la epik tiyatrodaki müzik konusu üzerine görüştim. Brecht'in *Anna'nın Yedi Günahı* (*Die sieben Todsünden*, 1933) oyununu sahneleyen, *Üç Kurşunluk Opera* ile *Üç Kuruluşluk Opera* uyarlaması yapan, kabareci ve epik tiyatro sanatçısı, aynı zamanda bir Haldun Taner tiyatrosu uzmanı olan Ferhan Şensoy ile de görüşme yaptım. Ayrıca tezimin için uzman olarak Dr. Öğr. Üyesi Levent Ünlü, halk oyunları ve müziği uzmanı Caner Killik ve müzikolog Öğr. Gör. Onur Karabiber ile görüştim.

Çalışmam, tezimin künyesi niteliğindeki ilk bölüm haricinde toplamda üç ana bölüme oluşur. İkinci bölümde epik tiyatrodaki ne olduğuna/ne olmadığına odaklandım. Bu kısımda öncelikle Aristotelesçi tiyatro anlayışında Brecht'in etkisiyle oluşan kırılma noktalarına eğildim. Ayrıca bu bölümde epik tiyatro müziğini irdeledim.

"Haldun Taner'in Epik Tiyatrosu" başlıklı üçüncü bölümde, öncelikle Türkiye'deki epik tiyatrodaki tarihinin değişimini. Böylece hem Taner'in epik tiyatrosunu etkileyen olayları, hem de Türkiye'deki epik tiyatrodaki Taner'in durduğu noktayı tespit etmeye çalıştım. Epik tiyatro politik bir tür olduğu için Türkiye'deki gelişimini, yakın siyasi tarihle paralel şekilde, iki tarih aralığında inceledim. Brecht uyarlamaları da dâhil olmak üzere, hem Türkiye'deki epik tiyatro üslubunun 1960'lara dayanması, hem de Türkiye'nin ilk epik oyunu olan *Keşanlı Ali Destanı'nın* 1964 yılında sahnelenmesi dolayısıyla tezimin bu kısmını 1960'lardan başlattım. 1960'larla başlayan kısmı 1970'lere kadar almamın ilk sebebi Türkiye'deki kapitalizmin bu yıllarda ivmelenmesi ve toplumsal sınıfların bu yıllarda görünür olması, ikinci sebebi ise bu dönemde 1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgür ortam sayesinde sol cenahın sesini duyurabilme imkânı bulmasıdır. Türkiye'deki epik tiyatrodaki gelişimini anlattığım diğer bir alt bölümde ise 1970'lerden 1980'lere kadarki döneme odaklandım. Bu tarihler Türkiye'de 1971 Muhtırası ile baskının olağanlaştığı ve demokrasinin zayıfladığı dönemi kapsar. Bu kısmı 1980'lere kadar almamın sebebi, Taner'in son epik oyunu olan *Ayışığında Şamata'yı* 1977 yılında yazmış olması ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununu, 1979 yılında güncellemesidir. Ayrıca yine III. bölümde Taner'in epik tiyatro öncesi dönemine de ayrı bir alt başlık altında, Taner'in epik tiyatro dönemine dair arkeolojik bir kalıntı bulmak ve epik

tiyatrosunda kullandığı unsurlara, karakterlere dair izler aramak ve politik düşüncesinin gelişimini takip etmek amacıyla değindim. Tezimin son kısmı olan dördüncü bölümü, gösteri müziklerinin çözümlenmesine dair geliştirdiğim yaklaşıma ve Taner'in epik tiyatro müziklerinin çözümlenmesine ayırdım. Teker teker incelediğim oyunlarda öncelikle oyunların künyesini, politik alt yapılarını, karakter tasarımlarını, geleneksel ve epik özelliklerini anlattım. Buradaki amacım tüm alt yapı sayesinde müziklerin içeriklerini ve mesajlarını anlamlandırmaktır.

1.4 Özgün Değer ve Sınırlılıklar

Türkiye'de ya da yurtdışında doğrudan Haldun Taner'in epik tiyatro eserlerinin müziklerine odaklanan herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu anlamda çalışma, Haldun Taner'in epik tiyatro eserlerindeki müziklere odaklanan, alandaki ilk çalışmadır. Ayrıca gösteri müziklerini çözümlenmeye yönelik uluslararası ve ulusal alanyazında kuramsallaşmış bir yöntem mevcut değildir. Müzikleri çözümlenmek için oluşturduğum yöntem, gösteri müziklerini çözümlenmeye yönelik ilk yöntemdir. Ayrıca bu yöntem aracılığı ile yalnızca epik tiyatro müzikleri değil, farklı türdeki müzikli gösterilerin müziklerine yönelik çözümlenme yapılabilir.

Bununla beraber, Bertolt Brecht, epik tiyatro ve bu konuyla bağlantılı diğer konular üzerine kaleme alınmış çalışmaların çoğunlukla Almanca olması, Haldun Taner yaşarken sahnelenen oyunların görüntü kayıtlarının mevcut olmaması ve dolayısıyla oyunların ilk sahnelenişleri üzerinden değerlendirme yapılamaması, *Eşeğin Gölgesi* ve *Zilli Zarife* oyunlarının ilk temsillerinin kayıtlarının olmaması ve bu oyunlarda kullanılan müziklerin notalarına erişilememesi çalışmanın sınırlılıklarıdır.

1.5 Epik Tiyatro ve Haldun Taner Üzerine Alanyazının Değerlendirilmesi

Çalışmamı üzerine inşa ettiğim alanyazını, uluslararası ve ulusal olmak üzere iki kategoriye ayırarak değerlendirdim. Uluslararası yazında epik tiyatro müziklerini odak noktasına alan çalışmaların başında doktora tezleri gelir. Susan Harden'ın 1972 yılında yazdığı "The Music for The Stage Collaborations of Weill and Brecht" isimli tezi, bu anlamda ilktir. Çalışma, Kurt Weill'in Brecht'le işbirliğini, epik opera kuramı, müzik formları, çalgılama ve orkestrasyon, ritim, tonalite ve armonik açıdan değerlendirir. Araştırmanın kapsamında *Das kleine Mahagonny*, *Die Dreigroschenoper*,

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, *Happy End*, Japon Noh Tiyatrosuna dayanan *Der Jasager*, *Die sieben Todsunden* oyunları vardır. Tez, ayrıca *Üç Kuruşluk Opera*'yı, esinlendiği noktalar açısından John Gay'in *The Beggar's Opera* eseri üzerinden değerlendirir. *Üç Kuruşluk Opera*'nın kaynağına yönelik bu okuma, Brecht ve Weill'in müzik açısından nasıl bir yenileme içerisine girdiğini ve müzikleri yenilerken yararlandıkları popüler müzikleri değerlendirmek açısından önemlidir. Thomas Raymond Nadar, 1974 yılında yazdığı "The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in The Dramatic Works of Bertolt Brecht" başlıklı tezinde, "Brechtçi" sıfatını kavramsallaştırır ve üç bestecinin, Kurt Weill'in, Hanns Eisler'in ve Paul Dessau'nun, "Brechtçi" üsluptaki eserlerini değerlendirir. Nadar, çalışmasının ilk üç bölümünü Brecht'in müziğe olan ilgi ve katkılarına, ayrıca müziğe yönelik kuramsal yaklaşımına ayırır. Dördüncü bölümde *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1930) ile *Lukullus'un Sorgulanması* (*Das Verhör des Lukullus*, 1940) isimli oyunlarını besteci-yazar ilişkisi odağında değerlendirir. Beşinci bölüm, Brecht'in *Lehrstücke* türündeki eserlerinin çözümlenmesine yöneliktir. Bu bölümde *Der Jasager*, *Die Maßnahme*, *Die Ausnahme und Die Regel*'dir. Altıncı bölümde *Üç Kuruşluk Opera*, *Cesaret Ana ve Çocuklar* ve, *II. Dünya Savaşında Schweyk* gibi müzikli oyunlar üzerinde durur. Tezde, Brecht'in tüm işbirliklerinin farklı sonuçlar doğurduğu tespit edilir. Brecht'in en yenilikçi ve deneysel çalışmalarını Kurt Weill'la, en politik olanları Eisler'le ve en deneysel (*most probing*) olanları ise Dessau ile yaptığı sonucuna ulaşılır. Nadar'a göre her bir bestecinin ayrı özellikleri ve odaklandıkları ayrı ayrı noktalar olsa da hepsinin yaklaşımları ve besteledikleri müzikler aynı ortak paydadan beslenip aynı sıfatla tanımlanırlar: "Brechtçi". Bestecilik tekniklerine yönelik bir diğer çalışma ise Suna Avcı'nın Kurt Weill'in Amerikan Şarkılarını analiz ettiği, 2013 yılında tamamladığı "Style And Context In Kurt Weill's American Songs" başlıklı doktora tezidir. Avcı, tezinde Kurt Weill'in müziğini, Brecht'le birlikte yaptığı epik-opera çalışmaları ve Hollywood dönemi çalışmaları olmak üzere iki kategoride değerlendirir. Weill'in tarzının, Romantizmden etkilendiği noktalarla, Modernizmi çağrıştıran pasajlarla, Alman ballad tarzına ve Fransız kabare tarzına yöneldiği zamanlarla çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu tespit eder ve özellikle Weill'in tiyatro için yazmadığı (*non-theatrical*) şarkılarını analiz eder. Çalışma, alanyazına,

şarkıların ritmik, ezgisel, prozodik olarak değerlendirilme şekilleri ile çözümleme yöntemi açısından katkı sağlar.

Susan Wyatt, “Kurt Weill A Song Composer in Wartime” (1993) başlıklı tezinde Weill’in Alman ve Amerikan propaganda şarkılarına ve Walt Whitman’a ait sözleri bestelediği on dört şarkıya eğilir. Son tahlilde Weill’in Amerikan şarkılarının Hollywood şarkıcılarının söyleyebileceği ve Amerikan dinleyicisinin anlayabileceği şekilde popüler tarzda olduğu; Alman şarkılarının kabare stilinde, Weill’in eşi Lotte Lenya’nın söylem tarzına ve Alman halkının savaş anlayışıyla bağlantılı bir içeriğe sahip olduğu; Walt Whitmann şarkılarında ise genel dinleyicinin kabulleneceği tarzda bir üslup kullandığı sonucuna varır. Bu çalışma ile benzer şekilde Weill’in Amerikan şarkılarındaki müzik diline, stilistik denemelerine odaklanan bir başka çalışma da Robin Morales’in, 2008 yılında tamamladığı, “A Performer's Guide to the American Musical Theater Songs of Kurt Weill” başlıklı doktora tezidir. Teknik açıdan müzikli tiyatroya bakmak için Salzman’ın “The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body” başlıklı çalışması geniş okuma alanı sağlar. Ayrıca Guy Stern’in “Structured Song Recitals: An Innovation in Musical Theater” (1996) başlıklı çalışması da bu minvalde değerlendirilebilecek başka bir çalışmadır. Gestuslar açısından müziksel bir okuma yapmak için Peter Wigglesworth Ferran’ın “The Threepenny Songs Cabaret and the Lyrical Gestus” (2000) başlıklı makalesine, bestecilere kültürel bağlamda yaklaşmak için ise Weill’in Hollywood’a gittikten sonra sosyo-kültürel anlamda yaşadıkları, değişimi ve düşünceleri üzerinde duran Sarah Whitfield’in “The ‘Composer as Dramatist’ in American Musical Theater” (2010) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

Brecht ve müzik üzerine detaylı çalışmalar ise müzikolog Kim Kowalke’ye aittir. Çalışmamda yararlandığım temel kaynaklardan olan Kowalke’nin “Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in Theory and Practice” (2013) başlıklı makalesi, Richard Wagner ve Richard Strauss’tan başlayarak epik tiyatroya kadarki müzik uygulamalarını da anlatır. Ayrıca, şarkıların nasıl söylenmesi ve uygulanması gerektiğini nota örnekleri üzerinden gösterir. Bu minvalde Eli ve Michal Friedlander’in “Setting the Stage, Staging the Voice on Directing Weill and Brecht’s Der Jasager” (2012) başlıklı makalesi de şarkıların uygulanmasına dair fikirler verir.

Müziği merkezine almamakla birlikte, Türkiye'deki epik tiyatro tarihine dair uluslararası bir çalışma Albert Lee Nekimken'in California Riverside University'de 1978 yılında yaptığı "The Impact of Bertolt Brecht on Society and Development of Political Theater in Turkey" başlıklı doktora tezidir. Nekimken, İslam ve Marksizm'in Türkiye tiyatrosuna etkisi üzerinde durur ve epik tiyatronun Türkiye'deki potansiyeline, geleneksel tiyatronun kökenlerine tarihsel serüveni üzerinden yaklaşır. Çalışma kapsamında, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, Sermet Çağan'ın *Ayak-Bacak Fabrikası*, Vedat Türkali'nin *Bu Ölü Kalacak*, Orhan Asena'nın *Şili'de Av*, Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* ve *Alpagut Olayı* oyunları ele alır. Çalışmanın *Keşanlı Ali Destanı* için ayrılan bölümünde Nekimken, Brecht ve Taner karşılaştırmasına girişir. Nekimken'e göre oyun teknik anlamda epik olsa da Taner devrimci bir tutumdan ziyade evrimci bir tutum sergiler, dolayısıyla oyun, Marksist ideolojinin temelinden yoksundur, fakat Nekimken, Brecht'in de kimi oyunlarında Marksist ideolojiyi vurgulamadığını belirtir. *Keşanlı Ali Destanı*'nın tıpkı *Galile'nin Yaşamı (Leben des Galilei, 1943)* oyununda olduğu gibi kitlelerin bir kahraman yaratma isteğine odaklandığını ve *Üç Kuruşluk Opera*'daki (*Die Dreigroschenopera, 1928*) gibi bir kahramanlık parodisi olduğunu belirtir. Ayrıca *Keşanlı Ali Destanı*'nın yalnızca Brechtçi tiyatrodan değil geleneksel Türkiye tiyatrosunun Karagöz, tuluat, meddahlık ve ortaoyunu gibi türlerinden aldığı tekniklerle epik bir tarza ulaştığının altını çizer ve daha sonra dönemin Çekoslovakya ile İngiltere'de sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı* prodüksiyonlarına odaklanır.

Epik tiyatronun politik, sosyolojik ve felsefi açıdan dayandığı temel kavramlara yönelik uluslararası yazında kaynak çeşitliliği olmakla birlikte epik tiyatroya dair okumaların önemli bir boyutunu Georg Lukacs'ın eleştirileri ve Walter Benjamin'in düşünceleri oluşturur. Stanley Mitchell, "Brecht Benjamin ve Epik Tiyatro" (1995) başlıklı çalışmasında, Lukacs'ı ve Brecht'i, birey-toplum ikilemiyle düşünür; bireyin eksikliklerini tamamlayamayan bir yirminci yüzyıl sanatından dem vuran Lukacs yerine bireyin kitleyle varoluşuna dikkat çeken Brecht'i yeğler. Lukacs'ın dışında, Brecht ve Benjamin ilişkisi üzerinde durur. Sosyalist idealleri besleyen kötümserliği bu ikilinin ortak paydası olarak gören Mitchell, bunun temelini faşizmi yaşamış olmakta ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde (SSCB) çöken sosyalist ideallerde bulur. Ayrıca Benjamin'in Marksist olmadan önce yazdığı *Alman*

Tragedyasının Kökeni (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1925) eseri zemininde, Barok dönemi yirminci yüzyılla mukayese eder ve montaj tekniğinin köklerini araştırır. Benim açımdan, Mitchell'in montaja değinmesinin önemli tarafı, epik tiyatrodaki montajı sağlayan elemanlardan birinin müzik olmasıdır.

“Brecht'in sanatını Benjamin anlatıyor” tanıtımıyla yeniden basılan *Brecht'i Anlamak (Versuche über Brecht, 2018)* başlıklı kitabıyla Walter Benjamin, Brecht'i öncelikle epik tiyatrosuyla sonrasında ise başta şiirleri olmak üzere diğer üretim alanlarıyla değerlendirir ve Brecht'in anladığı şekliyle Marksizm ve proletaryayı betimler. Brecht'in farklı yönlerine ve kuramlarına yönelik yazılardan oluşan kitabın “Epik Tiyatro Nedir?” başlıklı kısmında “orkestra çukurunun dolmasıyla” epik tiyatronun oluşumu arasında bir ilişki kurması özellikle dikkat çeker. Benjamin, orkestra çukurunun sahnedekileri ve dinleyicileri, sanki “ölüler-diriler” gibi birbirinden ayırdığını belirtir. Epik tiyatrodaki orkestra çukurunun kalkması ile birlikte katharsisin, oyunun kutsal kökenlerinin, tiyatrodaki yücelik duygusunun artık işlevini yitirdiğini belirtir. Benjamin sahnenin hala seyirciden yüksekte olduğunu fakat artık sahnedekilerin dipsiz bir uçurumun ardından seslenmediğini belirtir. Ona göre sahne epik tiyatro ile birlikte artık bir kürsüdür ve bu kürsüden konuşan tiyatro kendine çeki düzen vermek zorundadır (Benjamin, 2018, s. 15). Ayrıca Benjamin, sahne-izleyici ikilemini ve sahnenin kürsüye dönüştürülmesini Brecht açısından değerlendirir. Bu noktada epik tiyatronun temel özellikleri olan “aksiyonu kesintiye uğratma” ve “gestus” kavramları işin içine girer. Bu özellikler şarkılarla sağlandığı için, epik tiyatrodaki şarkıların güçlü ve önemli oluşunun sebebini, işlevsel özellikleri olarak gösterir. Benjamin epik tiyatronun kökenlerini Ortaçağ'a kadar götürür. Teknik anlamda Vsevolod Emilyeviç Meyerhold'a (1874-1940) değinerek asıl gitmek istediği nokta olan epik tiyatroya, Materyalizm-Marksizm yoluyla varır. Kitabın “Üretici Olarak Yazar” başlıklı bölümünde ise üretim ilişkileri, üretim süreci ve ürün üzerinden Brecht'e dair bir okuma yapar. Bu bölüm, “eseri” ürün olarak düşünmenin “nasıl”ını ve “niçin”ini araştırır. Benjamin burada solcu eleştirmenleri eleştirir ve eserin üretim ilişkileri karşısındaki konumuna yönelmek yerine, toplumsal ilişkiler karşısındaki durumunun sorgulanmasının daha önemli olduğunu vurgular.

Marksist estetiğe bakarken Lukacs ve Brecht'i birlikte anmanın genel bir yöntem olageldiğini görürüz. Bunun nedeni, aynı ideolojiye sahip olmakla birlikte farklı

teknikleri savunan bu iki yazarın karşılıklı yazıları olabilir. Adorno, Lukacs, Bloch, Benjamin ve Brecht'in çoğu birbiri hakkında olan yazılarının Frederic Jameson'un sonsözünü yayınlayan *Estetik ve Politika* (2016) başlıklı kitap bu birlikteliği göz önüne seren çalışmalardan birisidir. Brecht'in "Georg Lukacs'a Karşı" başlıklı yazısı ve Jameson'un sonsözü, Lukacs ve Brecht'in ihtilafa düştüğü noktayı anlaşılır kılar. Brecht, Lukacs'ı tekniği reddetmek ve tıpkı burjuva sanatında olduğu gibi merkeze bireyi koymakla eleştirir. Jameson, Brecht'in Lukacs'ı biçimci olarak yaftalanmasının belirgin sebeplerinden birinin, Lukacs'ın inceleme nesnesi olan roman türünün, tek başına okunma özelliği ve bireyselleşmiş burjuva okur kitlesi sebebiyle epik tiyatro anlayışının tamamen karşıtı bir icra estetiğine sahip olmasıdır (Jameson, 2016, s. 297). Brecht'i Lukacs'tan ayıran özelliklerden birisi de Marksist ideolojideki yabancılaşma kavramına bakış açılarıdır. Epik tiyatronun tüm unsurlarını içerisine alan kavram yabancılaştırmadır. Swain'in, *Marx Teorisine Bir Giriş, Yabancılaştırma* (2013), Yuri Davidov'un *Özgürlük ve Yabancılaştırma* (1990), Sean Sayers'in *Marx ve Yabancılaştırma* (2018) ve Bertell Ollman'ın *Yabancılaştırma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* (2008) başlıklı kitapları çalışmam için yoğun bir şekilde yararlandığım diğere çalışmalardır.

Çalışmamın kapsamı doğrultusunda ulusal alan yazını dört alanda tasnif ederek inceledim. Öncelikle Brechtçi tiyatronun kökenlerini anlamak için tiyatro tarihine, sonrasında Brecht'in epik tiyatrosuna ve epik tiyatronun temel kavramlarına yönelik çalışmalara, ardından Türkiye'deki epik tiyatronun tarihini anlayabilmek adına Türkiye yakın siyasi tarihine ve Türkiye epik tiyatrosuna dair yayımlanmış çalışmalara ve son olarak da Haldun Taner'e dair yazılı kaynaklara yöneldim.

Ulusal kaynakları ele aldığım ilk alan olan tiyatro tarihine, epik tiyatronun ne olmadığını ya da başka bir ifadeyle neye karşıt olduğunu gösterebilmek adına öncelikle Aristotelesçi tiyatro özelinde yaklaştım. Özdemir Nutku'nun *Dünya Tiyatro Tarihi I* (2011) başlıklı kitabı Aristotelesçi tiyatronun, katharsis, trajik haz ve mimesis gibi temel kavramlarına açıklık getirmesi anlamında Türkçe yazılmış yazında bir giriş eseri niteliğinde görülebilir. Yine bu türe dair fikir almak ve türün genel geçer özelliklerini anlamak için geniş kapsamlı bir okuma sağlayan diğere bir ansiklopedik çalışma ise Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (2017) başlıklı kitabıdır. Aristoteles'in *Poetika*'sını temel alarak, sanatlar arasındaki ayırım üzerinde duran Şener, işlevsel açıdan tragedyanın konumunu irdeler. Şener, çağ çağ

tiyatro anlayışını ele alarak, klasik tragedya anlayışının en yüksek noktaya çıktığı Wagnerci sanata gelir ve yirminci yüzyıldaki öncü akımlara sırasıyla değinerek çağdaş tiyatro düşüncesini betimler. Kitap, genel olarak tiyatro tarihine bakmak ve politik tiyatro düşüncesini öncesi ve sonrasıyla anlamak açısından değerlidir. Ayrıca Metin And'ın *Tiyatro Kılavuzu* (1973) ve Ayşegül Yüksel'in *Ibsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi ve Sonrası* (2007) başlıklı kitapları, Aristotelesçi tiyatro tekniğine ve dayanaklarına yönelik bilgiler içerir. Yılmaz Arıkan'ın *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu* (2006) kitabı ise Aristotelesçi ve Aristotelesçi tiyatro karşıtı yaklaşımlara Brecht özelinde bakar. Kitap, Aristoteles'in fabllarının epizodik doğası üzerinden, Brecht'in "epik" kelimesini neden seçtiğine dair detaylı bilgiler içerir. Epik bir oyunla bir Antik Yunan trajedisinin farklarına ya da Brecht'in Sofokles'in *Kral Oidipus*'u için ne düşündüğüne dair varsayımlara yönelik tablolar sunar; Avrupa tiyatrosunun kökenine inerek, epik kuramın hangi yönlerde yenilik getirdiğini tespit eder.

Epik tiyatroya dair başlangıç okuması, Ayşegül Yüksel'in tiyatro tarihindeki kırılma noktalarına odaklandığı *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak* (2013) başlıklı kitabı ile yapılabilir. Yüksel, Brecht'in bilimsel tiyatro anlayışına ve kahramanlarına yönelir. Brecht'in maddeci diyalektiğe olan değişmez inancını, toplumcu bir tiyatro kurmak için dayanak noktası olarak aldığı bilimsellik fikrini ve bunun en çok karşılık bulduğu *Lehrstück* (öğretici) oyunlarını ele alır; yabancılaşmanın Uzak Doğu'daki kökenlerine, tarihselleştirme ve yabancılaştırma gibi özelliklere de ayrı ayrı değinir. Brecht'e ve kuramına dair yazılan kaynaklar içerisinde en kapsamlılarından biri Özdemir Nutku'nun *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro* (2015) başlıklı kitabıdır. Kitapta Brecht'in "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater" ("Epik Bir Tiyatro İçin Müziğin Kullanımı Üzerine", 1935) başlıklı yazısından hareketle epik tiyatrodaki müziğin kullanılmasına dair bir bölüm de mevcuttur. Araştırmacılar için neredeyse bir Brecht diskografisi sunan ek bölümde ise şecereleriyle birlikte kronolojik olarak verilen oyunların yanı sıra ortak çalışmalar, uyarlamalar, projeler, sinema filmleri ve şarkılar da listelenir. Sadece öncü-modern tiyatroya odaklanan ve Brecht'i bu çerçevede değerlendiren iki kitap ise Tufan Karabulut'un *Modern Tiyatro* (2014) ve Ayşın Candan'ın *Öncü Tiyatro* (2003) başlıklı çalışmalarıdır. Her iki yazar da konuya sanat akımları üzerinden yaklaşır. Wagner'in sanatını, birer tiyatro eleştirmeni ve dramaturg gözüyle ele almaları yeni bir bakış açısı sunar. Bu

ele alışla, Wagnerci operayla, tiyatro arasındaki bağlantı ve operadaki müzik-rejiyunculuk ilişkisi tiyatrocunun gözünden görülebilir.

Epik tiyatrodaki müziği değerlendiren ulusal bir kaynak olmamakla birlikte, ele aldığı yabancılaşma kavramı üzerinden müziği değerlendirirken epik tiyatrodaki müziğe dair fikir de veren bir eser Ünsal Oskay'ın *Müzik ve Yabancılaşma* (1982) başlıklı kitabıdır. Kitap, yabancılaştırma kavramını müzik özelinde değerlendirir ve müziği Marksist bir çerçeveden okur. Oskay, “ideolojik hegemonyayı” kitle iletişim teorileriyle destekleyerek, Aristoteles, Huizinga ve Adorno üzerine kurar. Kültürel hegemonyanın kitleleri edilgenleştirme durumunu Marksizm'deki “yabancılaşma” ile ve yabancılaşmayı ise müzik ile anlatır. Müziğin toplumsal işlevine yönelmek için Frankfurt Okulu'na ve Adorno'ya başvurur. Adorno'nun kapitalist üretim sürecine dair görüşlerini ve “rasyonelleştirilmiş toplum” fikrini müziğin tüketimine, üretimine, yeniden-üretimine entegre ederek bir okuma alanı açar. Oskay, Adorno'yu baz alarak, burjuvanın egemen ve çelişkili adalet anlayışına dair alt-sınıfların bir “anlam bulanıklığı” ve tutukluluk yaşadığını tespit eder. Adorno'nun toplumdan “tecrit edilmiş” müzik betimlemesine, çağdaş müziğin sorunlarına, “çağdaş toplumun çelişkilerinin ve çürümüşlüğüne müziğe rücu etmesine” dair düşüncelerine eğilir. Bu noktada çözümü, müziğin “...kendi yabancılaştırma durumunu sona erdirmek ve onu aşabilmek için de toplumsal sürecin değiştirilmesine müzik olarak müdahale” (Oskay, 1982, s. 75) etmesinde bulur. Öncelikle Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern'e ardından İgor Stravinsky merkezinde Yeni-Klasikçilere, Yeni-Klasikçilerden Kurt Weill'a ve son olarak Paul Hindemith ve Hanns Eisler özelinde komünal müziğe yönelir. Weill'in montaj tekniğini kullanarak burjuva dilinden kurtulmaya çalışmasını önemli bulurken, Stravinsky'nin ve Yeni-Klasikçilerin temelde bir yanılığa hizmet ettiklerini belirtir. Hindemith ve Eisler'in Yeni-Klasikçilere dayanan ve müziğin içsel formlarını değişime yeltenmeyen müziklerini “objektivist” olarak görür. Adorno, Eisler'in, proleter koro çalışmalarını ve ajitasyon amaçlı müziğini değerli görse de bu müziğin dinleyicilerini taraftara dönüştürdüğünü düşünür.

Epik tiyatronun temel kavramlarını Marksizm üzerinden anlamak için ise Onur Kula'nın kitapları Türkçe yazında kendine yer bulur. Brecht, Lukacs, Bloch, Marx, Benjamin ve Adorno'yu edebiyat zemininde sırasıyla değerlendiren Onur Kula, *Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat* başlıklı kitabında (2013) öncelikle

Marx'ın edebiyat üzerine görüşlerini özetler. Üretim biçimleriyle başlayan geniş bir Marx okumasının yanı sıra “Marksizm, İnsanın Tözsel Niteliklerini Yeterince Gözetmiş midir?” ya da “Parti veya Örgüt, İnsanı İnsansızlaştırmanın Aracına Nasıl Dönüşür” başlıklı yazılarında olduğu gibi Marx'ı sorgulamaya tabi tutar. Bu kitap içerisinde Brecht'le bire bir ilgili olan kısımda ise Benjamin'in Brecht'e dair düşünceleri yer alır. Kitap, üretici olarak yazara odaklanarak, işçi sınıfının safını seçen yazarı anlamaya çalışır.

Kula, *Brecht, Lukacs, Bloch: Sanat ve Edebiyat* (2014) başlıklı çalışmasında ise Brecht'i daha yakından inceler. İlk bölüm Brecht'in edebiyatçı kimliğine odaklanır. Kula, öncelikle Brecht'in yazdığı eserleri, ardından Brecht'e dair yazılanları yorumlar. Ayrıca kitapta, Nazım Hikmet ve Brecht ilişkisine ayrılan bir bölüm mevcuttur.

Marksizm'den yola çıkarak yapılan çalışmalardan sıyrılarak sadece edebî tarafa odaklanmak için Gürsel Aytaç'ın *Çağdaş Alman Edebiyatı* (2012) başlıklı kitabına bakılabilir. Brecht, Thomas Mann, Hans Crossa, Robert Edler von Musil, Carl Zuckmeyer “Yeni Nesnelcilik” altında değerlendirilir. Aytaç, Brecht'in ilk yazılardan “En Tatlı Şey Vatan Uğruna Ölümdür” başlıklı anti-militarist yazısı ile “kendi sınıfına karşı başkaldırdığı” ilk yıllardan başlayıp, edebî yönelişlerini şekillendiren hedonist ve kaosçu tavrını, Marksist olmasıyla birlikte değişen üslubunu şiirleriyle aktarır.

Alanyazın taramamın üçüncü odağını Türkiye'de epik tiyatro ve epik tiyatronun politik bir tür olması dolayısıyla Türkiye'nin yakın siyasi tarihine odaklanan çalışmalar oluşturur. Türkiye'de epik tiyatro, kapitalizmin hızlandığı dolayısıyla toplumsal sınıfların belirginleşmeye başladığı, sol düşüncenin anayasal özgürlükler çerçevesinde güç kazandığı 1960'lardan itibaren görülür. Dolayısıyla, Türkiye'deki epik tiyatroyu anlayabilmek için öncelikle 1960'ların sosyo-ekonomik dokusunu irdelemek gereklidir. Ali Gevgilili'nin 1989 yılında yayımladığı “Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar” başlıklı makalesi de kapitalizmin Türkiye'deki şahsına münhasır gelişimini ve Türkiye'de ortaya çıkan toplumsal sınıfları odağına alır. Makale, bir kapitalistin gözünden sistemi görmek adına özellikle değerlidir. Türkiye'deki toplumsal sınıflara dair okuma alanı açan diğer çalışmalar ise Mustafa Kemal Coşkun'un *Sınıf, Kültür Bilinç* (2013) ile *Emekçileri*

Okumak (2014) başlıklı kitaplarıdır. Çağatay Okutan ise ekonomi odağından siyasi tarihe bakar. Okutan, *Türk Siyasal Hareketi* (2011) başlıklı kitabında 1960 sonrası kapitalizme hızlı geçişi, öncesi ve sonrasıyla ekonomik çerçevede anlatır. Türkiye’deki toplumsal sınıfları mekân üzerinden anlatan çalışmalar mevcuttur. Bunlardan birisi Ruşen Keleş’in kentleşme sorunsalına değindiği, şehirlerdeki alt sınıfların kaynağı olan “topraksız köylü”nün ekonomik daralmayla nasıl göçe kalkıştığına dair fikir veren *Kentleşme Politikası* (2004) kitabıdır. Siyaset bilimci Prof. Dr. Ersin Kalaycıoğlu’nun editörlüğünü yaptığı *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (2012) isimli derleme kitap, Türkiye’de ailenin dönüşümünün siyasi ve ekonomik temellerinden, kültürel yozlaşmaya ve toprak politikalarına kadar geniş bir kapsama sahiptir. İşçi sınıfından büyük sermayedarlara kadar tüm sınıfları anlamak için ve Türkiye’de sınıf bilincine dayalı bir epik tiyatronun neden gerekli olduğunu görmek açısından önemlidir. Türkiye’deki toplumsal sınıflara dair bir başka kaynak da Çağlar Keyder’in *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar* (2014) başlıklı kitabıdır. Keyder, 1960’ların toplumsal dokusuna eğilirken, gelişen burjuva ve işçi sınıfının karakterini öncelikle 1961 Anayasası üzerinden değerlendirir. Dönemin politik olaylarına yönelik Tanıl Bora’nın *Cereyanlar* (2017) ve Feroz Ahmad’ın *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)* ve *Bir Kimlik Peşinde Türkiye* başlıklı kitapları temel kaynaklardır. Ayrıca Şerif Mardin’in Türkiye’deki modernleşme konusunu merkez-çevre ilişkisi odağında ele aldığı “Türk Siyasasını açıklayabilecek bir anahtar merkez-çevre ilişkisi” (2009) başlıklı makalesinin, darbeler ve darbelerin toplumsal etkilerinden gecekondulaşmaya, 1960-80 yılları arasındaki gelir adaletsizliğinden işçi direnişlerine kadar geniş bir kapsamı vardır.

Türkiye’de 1960 ve 1970’lerdeki siyasi hareketler epik tiyatroyu ivmeler. Tabakalaşmış toplum, ideolojik çatışmalar, sınıf bilinci edinme yolunda ilerleyen proletarya, siyasi düzlemden tiyatro sahnelerine taşınır. Bu minvalde en geniş okuma alanını Eren Buğlalılar’ın *Kadife Koltuktan Amele Pazarına* (2014) başlıklı çalışması sunar. Zehra İpşiroğlu’nun *Dünden Bugüne Brecht* (2016) kitabı ise Türkiye’de sahnelenen Brecht oyunlarına dair bölümler içerir. İpşiroğlu, “Türkiye’de Bertold Brecht” başlıklı bölümde Nazım Hikmet, Haldun Taner ve Brecht’i ilişkilendirir, Ferhan Şensoy’un *Üç Kurşunluk Opera*’sını irdeler ve böylece Türkiye eksenli bir Brecht değerlendirmesi yapar. Ayrıca *Anna’nın Yedi Günahı (Die sieben Todsünden,*

1933) oyunu üzerine Zeliha Berksoy’la, Brecht tiyatrosunun etkileri üzerine Genco Erkal’la yaptığı görüşmeler de uygulayıcıların gözünden epik tiyatroyu betimler. Genel olarak çalışma, Avrupa ve Türkiye tiyatrolarında oynanan Brecht oyunlarına dair yazılar ve bu oyunların yaratıcı ekiplerinin görüşlerine yer verdiği gazete röportajlarının derlenmesinden oluşur. Türkiye’de epik tiyatronun ilk dönemlerine dair bilgiler Dikmen Gürün’ün *TiyatroYazıları*’nda (2000), Özdemir Nutku’nun “Ayak-Bacak Fabrikası’nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler” ve “Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı, Ayak-Bacak Fabrikası” başlıklı makalelerinde, Ayşegül Yüksel’in “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler” başlıklı makalesinde ve *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* kitabında bulunabilir. Ayrıca dönemin politik tiyatro merkezlerinden Ankara Sanat Tiyatrosu’na (AST) dair çalışmalar da Türkiye’de epik tiyatronun gelişimini anlamak açısından değerlidir. Bülent Akkurt’un AST’ın hikâyesini anlattığı *Salyangoz ve Tiyatro* (2004) başlıklı kitabı, Yüksel “Neydi AST’ı Ötekilerden Farklı Kılan” (1993) başlıklı makalesi bunlardan ikisidir. Ayrıca Vasıf Öngören’e ait *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunu için 1970’te *Ant* dergisinde yayımlanan Cebbar Ayça’nın “Epik Tiyatro Asiye ve Türkiye’de Devrim” başlıklı yazısı, Türkiye’de devrim konusunu epik bir oyunu merkeze alarak değerlendirir. Asiye’nin meselesinin özünde bir düzen meselesi olduğu savını patron-proletarya çatışması ekseninde anlatarak epik tiyatro izleyicisi için sınıf bilincinin ne denli önemli olduğu konusuna vurgu yapar.

Haldun Taner’in tiyatro yazarlığına dair alanyazına, kitap ve makaleleri ile Ayşegül Yüksel ve Esen Çamurdan’ın hâkim oldukları görülür. Taner’le ilgili birçok makale ve bildiri de kaleme almış olan Yüksel *Haldun Taner Tiyatrosu* (2013) başlıklı kitabında Taner’in oyunlarını, yazarlık evrelerine göre sınıflandırır. İlk evrede *Günün Adamı*, *Dışarıdakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, *Lütfen Dokunmayın* ve *Huzur Çıkmazı* gibi yanılısamacı türdeki oyunları, ikinci evrede ise *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Ayıışığında Şamata* gibi göstermeci oyunları vardır. Yüksel’in sınıflandırmasına göre üçüncü evre, kabare oyunlarından oluşur. Yüksel bir diğer çalışması olan *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* (1997) başlıklı kitabında da Taner’e yer verir. Bu kitabın öne çıkan tarafı ise Taner’i, Türkiye tiyatrosunun mihenk taşı olan önemli yazarlarla birlikte okumaya olanak sağlamasıdır. Yüksel’in aksine Esen Çamurdan *Haldun Taner Seyir Defteri* (2006)

başlıklı kitabında herhangi bir döneme ayırmadan Taner tiyatrosuna bütünsel olarak yaklaşır.

2010 yılında gerçekleştirilen “Haldun Taner’de Yerellik ve Evrensellik” ve 2016 yılındaki “100. Doğum Yılında Haldun Taner” sempozyumlarının bildiri kitapları Taner’in sanatını anlamak için literatüre yönelik büyük katkı sağlar. Sempozyumlar, Taner’in kabare oyunlarından *Keşanlı Ali Destanı*’na, Brecht ve Taner karşılaştırmasından Haldun Taner’de yerellik ve evrensellik ilişkisine kadar çeşitli konulara dair bildirilerden oluşur. Haldun Taner’de yerel ve geleneksel olan, bu iki sempozyumun üzerinde durduğu ortak noktadır. Bu konuyu Türkiye’nin tiyatro tarihiyle paralel olarak, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (2010) başlıklı kitabında Yavuz Pekman da işler ve kitabın “Çağdaş Oyun Yazarlarımızda Geleneksel Öğelerin Kullanımı” başlıklı bölümünde Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Haldun Taner, Sermet Çağan ve Ferhan Şensoy’u değerlendirir. Türkiye halk tiyatrosu geleneğinin Türkiye’deki epik tiyatroya etkisini anlamak üzere bir okuma yapıldığında Pekman’la birlikte Metin And’ın *Başlangıcından 1983’e kadar olan Türk Tiyatro Tarihi* (2017) başlıklı kitabı rehberlik eder.

Ona dair yazılmış yazına ek olarak, Taner okuyucularına kendi düşünce dünyasının derinliklerine inmelerini kolaylaştıracak *Koyma Akıl, Oyma Akıl, Önce İnsan, Yaz Boz Tahtası, Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil* ve *Berlin Mektupları* gibi düz yazılarının derlediği kitaplar bırakmıştır. Bir yazarın yaratıcı dünyasına girmek için şahsi yaşamına dair yazılanları da okumak yarar sağlar. Eşi Demet Taner’in *Canlar Ölesi Değil* (2018) eseri, Taner’in yaşam öyküsünü anlatır ve yakın tarihin siyasi ve toplumsal olaylarının Haldun Taner’de bıraktığı etkileri göstermesi açısından değerlidir.

2. BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATRO YAKLAŞIMI

Epik tiyatronun biçimsel açıdan kökenlerini anlamak için öncelikle Aristotelesçi tiyatroyu anlamak ve kırılma noktalarını belirlemek gereklidir.

2.1 Aristotelesçi tiyatro anlayışında kırılma

Sanat kuramlarının oluşmasında, ideolojiler, toplumsal yapı, diğer disiplinlerle kurulan bağlar, günün şartları, teknik gelişmeler gibi değişkenler etkilidir. Bu etkileşim, kuramsal temelleri Antik Yunan'a kadar dayanan tiyatro için de geçerlidir. Bir eserin üslup ve biçimine kuramsal alt yapısının hedefleri ve temel odak noktaları etki eder. Örneğin birey ya da toplum odaklı iki farklı bakış açısının ortaya çıkardığı yaratılarda biçimsel farklılıklar oluşabilir ya da sanat yaratıcısı vermek istediği iletiyi seyirciye ulaştırabilmek için biçim üzerinde deneyler yapabilir.

Müzik gibi tiyatrodaki da kurgu parçacıklarının iç zamanlarını sırasıyla ya da aynı anda vurgulama, sahne kompartımanlarını birbiri içerisinde eriterek organik bütünlük sağlama ya da bölümlerin iç dinamiklerini ön plana çıkararak, birbirinden bağımsız kullanma gibi yollar, anlatım olanaklarını zenginleştirir. Çoğalan alternatifleriyle biçim, esere bir tür olma, sınıflandırılabilme olanağını sağlar. Bugün tiyatrodaki benzetmeci ve göstermeci olarak adlandırılan iki teknikten bahsedebiliyor olmamızı sağlayan şey, sürekli değişen, devinim hâlinde olan ve böylece biçimi de değiştiren kuramlardır.

Kuramsal açıdan tiyatro tarihine dair yazının ilk nüveleri, tiyatronun dinsel törenlerden doğduğunu söyleyen Aristoteles'in *Poetika*'sında görülür. Aristoteles'e göre dinsel kökenler, tiyatroya arınma ve haz alma işlevleri yüklemiştir, bu işlevler tragedyada bedenlenmiştir. Aristoteles için tragedya, şiir ya da destan gibi epizodik olan tüm türlerden üstündür (Şener, 2017, s. 42-48).

Sevda Şener, Aristotelesçi-Benzetmeci tiyatroyu tarif ederken, tragedyanın üç ilkesinden söz eder: Tamamlanmışlık, organik bütünlük ve birlik (2017, s. 57). Bu ilkelere sahip tiyatro, son tahlilde seyircide, ruhsal ve bilinçsel bir arınmaya imkân

sağlamayı amaçlar. Arınmanın sağlanması için korku ve acıma duyguları esastır. Katharsis, oyundaki korku ve acıma duygularının seyirci tarafından içselleştirmesiyle ortaya çıkar. Aristoteles'e göre katharsis ile izleyici zihnen arınmaya ve duygusal adalete ulaşır.

Aristoteles katharsis kelimesini sık kullanmamış olsa da yine *Poetika*'dan hareketle katharsis, tragedyadaki kahramanla bağlantı kurabilme, acıma ve korku gibi duyguları oyuncularla birlikte hissedip oyun karakterlerine yakınlık duyma durumu olarak tanımlanabilir. Buna göre acıma ve korku duyan ruh, bir farkındalığa ulaşır ve arınır. Böylece katharsis aynı zamanda içerisinde hazzı barındırır, sahne üzerinde girift hâle gelen olayların sonuçlanması, eylemle özdeşlik kuran seyirci için hazzı beraberinde getirir. "Trajik haz" olarak adlandırılan bu kavram seyirci tarafından salt haz duyma ve karşılaşılarak haz duyma olarak iki türde hissedilir. Salt haz duyma, kendini sahnedeki olaylara teslim eden seyircinin her olaydan sonra bilinçsiz bir şekilde hissettiği duygu hâlidir. Karşılaşılarak haz duyma ise oyun kurgusuyla yapılan entrikanın, ahlâksal yanlışın, hatanın, birbirine karışmış olaylar örgüsünün düzelmesiyle birlikte hissedilir (Nutku, 2011, s. 58).

16. Yüzyılda *Poetika*'dan yola çıkan aydınlar tragedyanın kesin kurallarını belirlemeye çalışırlar. Bu kuralların en önemlileri tragedyanın beş perdeden oluşması, olayın bir gün içerisinde ve aynı mekânda geçmesidir. Bu duruma, "zaman-mekân-olay" birliği yani üç birlik kuralı denir (Gökdağ, 2003). Bu kurallar zaman içerisinde çeşitli toplumsal gerçeklikler ya da değişen estetik anlayışla birlikte şekillenir. Örneğin Shakespeare, üç birlik kuralına uymayarak klasik tragedya anlayışından görece ayrılan oyunlar yazmıştır.

Tragedyanın belirgin bir başka özelliği de oyunun başkahramanlarının krallar ya da soylular olmasıdır. Aristotelesçi tragedya, başkahramanı ve yan karakterleriyle üst toplumsal sınıfların bir tezahürüdür. Bu özellik ise müzikli sahne eserleri söz konusu olduğunda, başta John Gay ve John Pepusch'un *The Beggar's Opera*'sının (*Dilenci Operası*, 1728), İngiliz aristokrasisine hitâp eden İtalyan operasına karşı, sıradan yaşamları konu almasıyla kırılır; ardından benzer bir kırılma 19. yüzyılın başında George Büchner'le (1812-1836) Alman tiyatrosunda gerçekleşir. Büchner'in *Danton'un Ölümü* (*Dantons Tod*, 1835) ve *Woyzeck* (1836) gibi yapıtları, Aristotelesçi tragedya kahramanı anlayışının tamamen zıttıdır. Fransız İhtilali ve

sonrasına dair önemli bir belge sayılabilecek *Danton'un Ölümü* oyunu, tiyatronun olaylara tanıklık edebileceğinin ve tiyatroyla siyasi bir söylem geliştirebileceğinin kanıtı niteliğindedir. Büchner, kralların, Tanrı-insanların, aristokratların hikâyelerine karşın yalnızca sıradan insanları ve bu insanlar üzerinde kurulan baskıyı anlatır. Bu anlamda *Woyzeck* de toplumun çarpık düzeni içerisinde sıkışan, otorite mekânizmaları tarafından kullanılan, kimliğini yitirmiş ve bu yitirmişliğin acısını, nedenini bilmeden yaşayan bir adamın “trajik” hikâyesidir. Tiyatroda özne, sıradan lehine sapmıştır. Bu durum aynı dönem Rusya tiyatrosunda da görülür. Eser verdiği tüm alanlarda sistemin çarpıklıklarına dikkat çeken ve bunu ironik bir dille yapan Nikolay Gogol (1809-1852) *Burun* (1836), *Müfettiş* (1836) ve *Palto* (1842) gibi oyunlarında tıpkı Büchner gibi, sıradan insanın toplumsal çürümüşlük içerisinde sıkışmışlığına ve edilgenliğine eğilir.

Aristotelesçi tragedyayı bambaşka bir şekilde yorumlayan ve kendinden sonrasının çizgisini radikal şekilde değiştiren yazardan biri, Henrik Ibsen'dir (1828-1906). Ibsen, Endüstri Devrimi ve takip eden sürecin toplumsal yapısı çerçevesinde birey üzerinden ahlak ve topluma dair okumalar yapar. Yüksel, Ibsen'in trajik örüntüleme anlamında Antik tragedyaya anlayışına yaklaşmış olmasına rağmen benimsediği doğalcı yaklaşım dolayısıyla trajik kahraman anlayışından uzaklaşmış olduğunu, dolayısıyla Antik tragedyanın kurban, ahlak ve yıkım ânı gibi özelliklerini kendisine özgü kullandığını vurgular (2007, s. 29-30). İdeolojik olarak klasik burjuva tiyatrosundan farkını ise Metin And, *Toplumun Dayanakları (Samfundets Støtter)*, 1877) oyununda tespit eder. And, temel karakterin işadami-sanayici kimliğine vurgu yaparak Ibsen'in onun üzerinden sınıfsız bir toplum arzusu içerisinde olduğunu dile getirir (1973, s. 373). And, aynı durumu bir Ibsen hayranı olan, *Ibsencilik'in Özünü* (*Quintessence of Ibsenism*, 1891) kitabının yazarı Bernard Shaw için de söyleyerek sınıfsız toplum telakkisinin Shaw'ın *Pigmalion* (1913) adlı oyununda Ibsen'in tarzından daha “saldırgan” ve “dışadönük” olduğunu belirtir (1973, s. 360).

Gökdağ ise George Büchner'in *Danton'un Ölümü* ve *Woyzeck*; Ibsen'in *Hedda Gabler* (1891) ve *John Gabriel Berkman* (1896); Strindberg'in *Baba* (1887) ve *Matmazel Julie* (1889) oyunlarının Aristotelesçi tragedyaya anlayışında perspektif değişimine neden olduklarını belirtir. Fakat Gökdağ'ın deyimiyle bu değişim, gerçekte felsefi yaklaşımdaki değişimdir. Gökdağ dramatik bir tür olarak tragedyanın, modern

dönemde Nietzsche, Kierkegaard ve Hegel’le birlikte tür açısından değil, kavram ve anlayış açısından değişime uğradığını belirtir (2013, s. 180).

19. Yüzyılda Almanya, özellikle Bismarck’ın yaptığı burjuva devrimiyle birlikte, feodal mülkiyet ve tekelci burjuvazinin güç kazandığı bir endüstrileşme sürecine girer. İleride Nasyonal Sosyalistlere ilham veren faşist düşünce yapısının temelleri bu süreçte atılır. Faşist ve kapitalist düşüncelere karşın ,1892’de Gerhart Hauptmann tarafından yazılan *Dokumacılar (Die Weber)* isimli oyun, proletaryayı bir sınıf olarak ortaya koyarak, toplumsal sınıflara dair bir durum tespiti yapar. Dönemin yükselen milliyetçilik anlayışı karşısında, August Bebel, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi büyük kitlelerin sempatisini kazanan Sosyal Demokrat Parti (*Sozialdemokratische Partei*) liderlerinin görüşleri yer alır. Endüstrileşme ve kapitalizmin toplumsal düzene etki etmesiyle birlikte sanat da Doğalcılığa (*naturalism*) doğru yol almaya başlayıp, Doğalcılık ise Eleştirel Gerçekçiliğe (*critical realism*) ve sonrasında Toplumcu Gerçekçiliğe (*social realism*) doğru evrilir. Bu aşamada Gerçekçilik, Friedrich Hebbel, Gerhart Hauptman, Nikolay Gogol, Nikolay Ostrovski, Henrik Ibsen, Anton Çehov, Maksim Gorki, Bernard Shaw ve Eugene O’Neill gibi yazarlara etki eder. I. Dünya Savaşı sonrasında ise düzenin yarattığı toplumsal kargaşanın bireysel yansıması, esas olarak Dışavurumculukla (*expressionism*) kendini gösterir. Dışavurumculuk içerisinde düzene karşı çıkan fakat nasıl değiştirip yerine ne koyacağını bilmeyenler çoğunlukta olmasına rağmen, hümanistler ve en önemlisi de Marksistler de vardır. Dışavurumculuk, tiyatrodaki özellikle kısa sahnelerden oluşan biçimiyle ve simgesel dokusuyla Erwin Piscator (1893-1966) ve Bertolt Brecht üzerinde etki eder (Ünlü, 2012, s. 9).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Weimar Cumhuriyeti’yle birlikte Nasyonal Sosyalist düşüncenin güç kazanması ile belirginleşen faşizme karşı Marksist ideolojinin sahaya inmesi ve Luxemburg gibi döneminin önemli şahsiyetlerinin öldürülmesi sanatçıları derinden etkiler. Böylece politik düşüncenin sanat alanına direkt entegre edildiği bir anlayışın sonucu olarak Proleter Tiyatro (*Das Proletarische Theater*) doğar⁴. Piscator, “bir proleter devlet burjuva sanatını ve burjuva yapımı eğlence sanatını benimseyemez. Genelde bir tiyatro dramında mı yoksa toplu mitingde mi olduğunuzu bilemezsiniz” der (Arıkan, 2006, s. 135).

⁴ Proleter tiyatrosunun doğmasında Piscator kadar Hermann Schüller (1926-2008) de etkili olmuştur.

Proleter Tiyatro aynı zamanda döneminin toplumcu aydınları üzerinde, siyasetin geniş kitlelere yayılması için bir araç olarak görülür. Savaş Karşıtı olan Piscator, yeni bir toplumsal düzen kurma amacı için tiyatroyu kullanır. Bunun en net örneklerinden biri, sıradan insana ve işçilere hitap eden Freie Volksbühne'dir (*Özgür Halk Sahnesi*). Oluşumun sloganı “halk için sanat” olsa da sahnelenen oyunlar ve oyunların teknikleri işçi sınıfına ve sıradan insanın sorunlarına eğilmez. Piscator'a göre bunun temel nedeni, tiyatronun “burjuva entelektüel konumunu” terk etmeyişidir (2012, s. 24).

2.2 Brecht'in epik tiyatro anlayışı

İşçi sınıfını bireysellikten ve küçük gruplaşmalardan kurtarıp, kolektif bir etkinlik yapmaya yönelik oyunlar Piscator'un tiyatrosunda bulunsa da, burjuva toplumunun kriterlerini yok etmek ve tiyatroyla politik bir mücadele başlatabilmek için öncelikle biçime yönelik radikal bir değişim gereklidir. Değişimi gerçekleştirecek kişi Brecht'tir. Brecht, Piscator tiyatrosundan aldığı teknik yenilikleri kendi tiyatrosuna entegre eder⁵. Piscator, tiyatrosunda projeksiyon, fotoğraflar, istatistikler ve farklı ses efektleri kullanır. Deneysel anlatım tarzı⁶ oyunun temposuna etki eder; zaman ve mekân sınırlamasını genişletir. Eşzamanlı sahneler, aynı zamanda döner sahne gibi teknik değişimler önem kazanır. Böylece tiyatro sınıf mücadelesinde bir “silah” olarak kurgulanıp konusunu güncel olaylardan alırken burjuva tiyatrosundan farklı bir biçime bürünür (Ünlü, 2012, s. 22-32).

Brecht'in, Piscator'un tiyatro anlayışı ile esas benzer tarafı ise tiyatroya aynı ideolojik perspektiften bakıyor olmalarıdır. Brecht, Piscator için “[T]iyatro'yu politikaya yöneltme onuru özellikle Piscator'undur. Bu yöneltme olmaksızın benim tiyatrom düşünülemezdi” (aktaran Ünlü, 2012, s. 7) der. Piscator da Brecht'in cenazesi için kaleme aldığı yazıda şöyle der:

Epik Tiyatro'yu buldu. Yalnızca sözcüğü –benim tiyatromdaki temel uygulamaları gördükten sonra. Ama kuramı geliştirdi ve oyunlar yazdı her şeye karşın daha büyük olan oydu. Saonatu yoluyla bölünme sırasında Almanya'yı temsil edebilen tek adamdı. Bütün sınırların ötesinde

⁵ Brecht'in tiyatrosunu, Piscator kadar olmamakla birlikte teknik ve ideolojik anlamda etkileyen başka bir kişi ise *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve *Grev* (1925) gibi filmleri ile Sergei Einseinstein'dır (1898-1948).

⁶ Örneğin *Aslan Asker Şvayk'ın Maceraları* (*Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, 1928), yürüyen bant kullanılması sebebiyle sahneye yepyeni bir boyut getirir.

etkin oldu. Oyunları batıda da oynanıyor – insan ona yalnızca hayran olabilir.” (aktaran Ünlü, 2012, s. 30)

Brecht 1928 tarihli *Üç Kuruluşluk Opera*'dan birkaç yıl önce Karl Marx'ın fikirleri ve *Kapital (Das Kapital, 1867)* üzerinde çalışmaya başlar. Marx'ın fikirleri onun için modern toplumun yozlaşmasına karşı bir çaredir. *Tiyatro Üzerine Yazılar*'da (*Schriften zum Theater, 1918*), “[B]u Marx denilen adam (...) oyunlarımın bugüne kadar karşılaştığım biricik seyircisi” (aktaran Carlson, 2007, s. 398) der. Bu yüzden tıpkı Piscator'un kendi tiyatrosuna, Marksizm'den ödünç aldığı ajitasyon ve propaganda kelimelerini kısaltarak agit-prop tiyatrosu dediği gibi, Brecht de kendi tiyatrosu için Marksist düşünceden ve diyalektik materyalizmden yola çıkarak diyalektik tiyatro adını koyar.

Brecht, burjuva tiyatrosunun, kendi deyimiyle kapalı bir birim olarak gördüğü insanı, değişken ve değişime sebep olabilen bir varlık olarak görür. *Theatre Populaire* dergisinin Brecht'e ayrılmış 1955 yılındaki Ocak-Şubat sayısında ise Roland Barthes şunları yazar:

“Derken bir tane adam çıkıyor ortaya, yapıtı da düşüncesi de temelinden reddediyor bu sanatı: oysa öylesine geçmişin derinliklerinden gelen bir sanattı ki bu, bizlere doğal görünmemesi için hiçbir neden yoktu ortada. Her türlü geleneği hiçe sayarak şöyle diyor bu adam: Gördüklerini bilinçle görmek, bilmek, onlarca ezilmemek için gösteriye kendini tüm kaptırmamalı seyirci. Oyuncu rolünü canlandırmamalı, rol oynadığını açıktan açığa ortaya koyarak bu bilinçlendirmeyi sağlamalı, seyirci hiçbir zaman kahramana kendini bırakmamalı, böylece onun çektiklerinin nedenini, çaresini kestirebilecek biçimde özgür kalmalı, oyun taklit edilmemeli, anlatılmalı, tiyatro büyüleyici olmaktan çıkmalı, eleştirici bir kimlik kazanmalı: Tiyatronun insanları kendine bağlamasını sağlayacak en iyi yol da budur (...) Bundan dolayı bize yalnız yapıt değil, aynı zamanda güçlü tutarlı, oturmuş, belki uygulanması zor ama hiç değilse bazılarının ipliğini pazara çıkarma ve şaşırtma gibi tartışma kabul etmez ve esenleştirici özelliği olan bir sistem sunan (...) İnsanların başına gelen kötülükler gene insanların elindedir, yani dünyaya biçim verilebilir, tarihsel gidişte sanat da rol oynayabilir, oynamalıdır (...) aynı zamanda bir dışlama ,bir açıklama sanatı gereklidir bizlere (...) toplum kendi kurtuluşunu en iyi biçimde sağlayacak sanatı bulmalıdır.” (Barthes'tan aktaran Aktürel, 1982, s. 8)

Şener, Aristoteles'in tiyatro kuramını biçimsel olarak revize etmeye çalışan kuramcılar olsa da asıl karşı çıkışın Brecht'in epik tiyatro anlayışı ile olduğunu belirtir (2017, s. 266). Brecht'in Aristoteles'e yönelik eleştirisi, tiyatronun yirminci yüzyıldaki değişimini de belirler. Öyle ki İpşiroğlu, Brecht'ten sonra tiyatronun onu

referans almadan yol kat edemediğini ve ondan sonra Aristotelesçi anlayışla oyun yazmanın neredeyse imkânsız olduğunu söyler. İpşiroğlu, Brecht’le birlikte artık Aristotelesçi klasik oyunların dâhi başka okumalara tabi tutulduğunu ekler (2016, s. 98). İpşiroğlu’nun bu saptaması, Aristotelesçi tiyatro ile epik tiyatro arasındaki ilişkiye dair önemli bir başka durumu da saptamaya yardımcı olur. Aristotelesçi tiyatro ile Brecht’in kuramı arasındaki ilişki, basitçe birbirine zıt tiyatro kavrayışları değildir. Nitekim Brecht kendi tiyatro yaklaşımı için epik tiyatro ismini bizzat Aristoteles’in epik terimiyle ilgili açıklamalarını temel alarak koyar. Kesting, Aristoteles’in epizodlu yapıyı eposa⁷ yakın bulduğu için daha değersiz olarak nitelediğini belirtir (2005, s. 19). Nitekim Walter Benjamin de Brecht’in Aristotelesçi tiyatro karşısındaki tutumunun rekabete dayanmadığını söyler; bunu tıpkı Riemann’ın Öklidci-olmayan geometrisi gibi düşünür. Ona göre nasıl ki bu iki bakış birbirine karşıt değilse Brecht’in yeni tiyatrosu da Aristotelesçi tiyatroyu feshetme gayretinde değildir (2018, s. 31).

Aristoteles açısından epik kelimesi, geniş ve gevşek bir dokuyu imler. Kişinin iç dünyasına odaklanmak yerine estetik uzaklık yaratarak olayları yaklaşır. Tragedya yalnızca tek bir olayı anlatırken, epik bir şiir istenildiği kadar uzatılabilir ve birden çok olayı odağına alabilir. Hatta Goethe epik şiirin etkinliği kapsadığını, tragedyanın ise duygu üzerinde durduğunu belirtir dolayısıyla tragedya olaylar dar bir perspektiften bakar (Nutku, 2015, s. 109).

Brecht, Aristotelesçi tiyatrodaki çeşitli düşünceleri sorun olarak görür; öncelikle katharsis üzerinde durur. Mutlu Parkan, Brecht’in katharsisi seyirci için tehlikeli bulduğundan öncelikli olarak bu konu üzerinde düşündüğünü savunur (2015, s. 28). Katharsisi var eden özdeşleyim (*Einfühlung*) hâli, seyircinin sahnedeki karakterle duygu temelli bir birlik kurmasını sağlar. Özdeşleyim, olaylar geliştikçe seyirciyi katharsise ulaştıran olgudur. Sahnedeki kahramanın yaşadığı ruhsal çatışmalar seyircide sanki kendi yaşıyormuşçasına karşılık bulur. Parkan, sahnede yaşamın taklit edilmesiyle yani mimesisle ortaya çıkan illüzyon durumunun, yaşama aktif olarak müdahale edebilen günümüz seyircisi için sakıncalı olabileceğini söyler (2015, s. 30-31).

⁷ Epos, “destan” anlamına gelir.

Brecht, *Epik Tiyatro* kitabının “Sahne Sanatlarında Özdeşleşmenin İşlevi Üzerine” başlıklı bölümünde çağdaş tiyatronun da özdeşleşim üzerine kurulu olduğunu ve fakat bunu sınırı geçmeden yaptığını belirtir (1981, s. 69). Sembolist ya da Doğalcı, hangi yöntemle yapılırsa yapılsın, metinden dekora kadar aşırı özdeşleşim doğrultusunda kurgulanan tüm sahneler, tiyatronun toplumsal işlevini sekteye uğratar ve sınıf bilincini öterler. Oysa sınıf bilincini yok etmek, burjuvanın yarattığı toplumsal tezahürün temelidir. Dolayısıyla Brecht, özdeşleşimin burjuva kökenlerine dikkat çeker: “Bireylerin ekonomik bağımsızlığa kavuşması sonucu üretici güçlerin alabildiğine serpilip boy atmasını gerçekleştiren burjuvazi, kendi sanatında böyle bir özdeşleşmeden yanaydı” (Brecht, 1981, s. 69) der. Seyirciye farkındalık kazandırmak yerine, yapay bir haz ve rahatlamışlık duygusu sağlayan özdeşleşim yani duygusal birlik hissi ve bireysel rahatlatma, toplumsal bir söylem geliştirmeyi amaçlayan epik tiyatro için mümkün değildir. Kısaca “seyircinin sanat yapıtı karşısında takınıp, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirici tutumu, katharsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır” (Brecht, 1981, s. 66). Çözüm odaklı bu özgürlükçü yapı seyirciyi katharsis yerine, gerçekçi duygu, düşünce, eylem ve tavırlara yöneltir. Böylece seyirci artık edilgen bir hareketsizlik hâlimden, etkin bir tutum takınmaya sevk olur. Oyun içerisinde alt-metinde verilen ideolojik iletiler seyirci tarafından işlenir ve çürütülebilir (Brecht, 1981, s. 45).

Özgür düşünen ve sınıf bilincine sahip bireylerden oluşan toplum düzeni için, özdeşleşimden kurtulma, toplum düzeninin gelişimiyle paraleldir. Brecht şöyle der: “Üretici güçlerin gelişimi için ‘özgür’ bireyin bir engel oluşturduğu çağımızda ise, sanatta özdeşleşmenin varlığını aklatacak neden kalmamıştır” (Brecht, 1981, s. 69). Oysa Aristotelesçi tiyatro “sanata ahlak eğiticiliği görevi yüklememekle beraber, sanat yapıtının toplumun değer yargılarına ters düşmemesi gerektiğine de değinmiştir” (Şener, 2017, s. 26). Dolayısıyla epik tiyatro mevcut düzenle ortak olan, düzenin devamını sağlayan bir anlayışa karşıdır. Tiyatronun toplumsal işlevinin revize edilmesi gerektiğini ve bu yenilemenin de tekniğin yeniden ele alınmasıyla mümkün olduğunu savunur. Yüksel’e göre Brecht için artık Antik Yunan tragedyasının kaderiyle savaşan kahramanı, Shakespeare’ın doğru-yanlış arasında sıkışan yalnız trajik kişisi, Çehov’un çelişkiler içerisinde kalmış içe dönük karakterleri yoktur. O, kendi açmazlarında çarpınan kişiden, toplum içerisindeki kişiye yönelmiştir (Yüksel, 2013, s. 129).

Sonuç olarak, epik tiyatroun, toplumsal değişimi hedefleyen, seyircinin eleştirel bakış açısı kazanmasını sağlamak için onu etkin hâle getiren, politik bir söylem içeren ve “biçimsel olay dizisi düşüncesiyle, zaman, yer ve aksiyon birliği gibi, yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgesel anlatımı”nı (Nutku, 2015, s. 107) düstur edinmiş bir tür olduğu söylenbilir (bkz. Tablo 2.1).

Tablo 2.1: Aristotelesçi Tiyatro ve Epik Tiyatro Arasındaki Farklar.⁸

Aristotelesçi Tiyatro	Epik Tiyatro
Eylemlerle gelişir.	Anlatıya başvurur.
Seyirci sahne üzerindeki aksiyon ile karıştırılır.	Seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır.
Etkinliği harcanıp tkutilir.	Etkinliği uyanık duruma getirilir.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır.
Seyirciye bir yaşam kesiti sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü sunulur.
Seyirci olay içine sokulur.	Seyirci olayın karışsında tutulur.
Telkin (suggestion) yoluyla çalışılır.	Deliller ve ispatlarla çalışılır. (argument)
Seyircilerin duyguları olduğu gibi kullanılır.	Seyircinin duyguları geliştirilir, bilince götürülür.
Seyirci olup bitenlerin <i>tam ortasında</i> , olup bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur.	Seyirci olup bitenlerin <i>karışsında</i> , olup bitenleri inceler durumda tutulur.
İnsan bilinen bir değer olarak kabul edilir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez	İnsan değişir ve değiştirilir.
Seyircinin merakı oyunun sonu üzerine odaklanır.	Seyircinin ilgisini oyunun gelişimi üzerinde odaklanır.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme	Kurgu tekniği
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler (sapmalar) ile gelişir.
Olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk taşır.	Olayların gelişimi atlamalıdır.
İnsan belirtilmiş bir niteliktir	İnsan oluşum hlindedir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
n planda duygudur.	n planda akıldır.

Tüm bunlardan yola çıkarak epik tiyatroyu var eden temel soruyu Brecht şöyle kaydeder: “Neden sanat, kuşkusuz kendi olanaklarıyla, toplumsal bir işlevi yerine getirip, yaşam üzerinde bir egemenlik kurulmasına yardım etmesin?” (1981, s. 32). Kısaca yazar, seyircide olayların sabitlenmiş, kaçınılmaz bir şekilde olmaya mecbur, değiştirilemez bir yazgının sonucu olduğu fikrini değiştirmeye çalışır. Olayların

⁸ Nutku, 2015, s. 112-113.

birçok şekilde tecelli edebileceğini, bireyin bu alternatif kurgularda önemli olduğunu, çevrenin olayların gerçekleşişinde temel etken olduğunu ve değişen bir çevre ile olayların ve kaderin de değişebileceğini dikte eder.

2.3 Epik Tiyatronun Temel Kavramları

2.3.1 Yabancılaşma

Yabancılaşma kuramına dair söylem geliştiren ilk felsefeci Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir (1770-1831). Hegel yabancılaşmayı idealizme yakın şekilde ele alınır ve kavramı insanın fiziksel çevresi ile ruhsal varoluşu arasındaki uyumsuzluklar üzerinden tanımlayarak, bireysel özgürlüğün karşısındaki bir engel olarak görür. Hegel'den sonra yabancılaşma üzerine düşünen başka bir düşünür ise kavramı teolojik açıdan kuramsallaştırmaya çalışan Ludwing Feuerbach (1804-1872) olur. Feuerbach, Hegel'in ruh ve maddi dünya arasında kalan insan tasvirine bir eleştiri geliştirerek materyalist bir okuma yapar. Yabancılaşma kavramı için temel olarak bu iki kaynaktan yola çıkan Marx ise kuramını sosyo- ekonomik düzleme oturtarak kendinden önceki tüm söylemlere bir eleştiri getirir ve kavramı felsefi düzlemde çıkararak gerçek hayata entegre etmeye çalışır.

Sean Sayers yabancılaşmanın Marksizm'in en çok kullanılan fakat en yanlış kullanılan, oldukça yanlış anlaşılmış kelimelerinden birisi olduğunu söyler. Gündelik dilde hoşnutsuz olunan durumları anlatmak için kullanılmasının Marksizm'deki içeriğinden tamamen farklı olduğunu belirtir (2018, s. 13). Oysa Marx yabancılaşma kavramına kapitalizmin sosyo-ekonomik koşullarını açıklamak ve eleştirmek ya da pazara yönelik çıkarımlar yapmak için başvurur (2018, s. 20). Dan Swain de Marx'ın yabancılaşma kavramını kapitalizmin neden olduğu sosyal, fiziksel, zihinsel deformasyonları anlatmak için kullandığını belirtir. Swain, Marx'tan hareketle yabancılaşmanın tanımını şöyle yapar: "denetim dışındaki sistem algısı ve kendimize düşman olarak tecrübe ettiğimiz kendi faaliyetlerimiz" (2013, s. 5). Bertell Ollman ise, kapitalist üretimin insanın fiziksel ve akli durumu ile toplumsal yapısı üzerinde yıkıcı etkisi olan entelektüel bir yapı olduğunu belirtir, bu yıkıcı etkinin insan doğasını çarpıklaştırdığını ve bunun kişiyi yabancılaştırdığını belirtir. Ollman'a göre yabancılaşma insanın kendi yarattığı her şeyden bağının koparılmasıdır (2015, s. 213).

Yabancılaşma kavramının odak noktasında insan emeği vardır. “Marx’a göre emek, doğal dünyanın kolektif ve yaratıcı dönüşümünü içeren herhangi bir insan faaliyetidir” (Swain, 2013, s. 30). Bu faaliyetin sebepleri, sonuçları, bu faaliyeti oluşturan ilişkiler ağı, sistemin organizasyonu ile belirlenir. Böylece bu faaliyet ve sonucunda ortaya çıkan ürün üzerine düşünmek emeğin dönüşümünü anlamak açısından önemlidir.

Yabancılaşmanın ardında yatan ve üzerine yüklenen anlamları kavrayabilmek için öncelikle emeğin, emek sayesinde gerçekleşen üretimin ve üretilen şey ile üretici arasındaki ilişkinin anlaşılması gereklidir. Üretilen şey onu üretenin midir? Onun ise kullanım hakkı neden ve nasıl bir başkasının olabilir? Ürettiği nesne ile üretici arasındaki ilişki hangi boyuttadır? Bu sorulara verilen cevaplar yüzyıllar boyunca yönetim şekillerini ve yöneticiler ile yönetenler arasındaki ilişkiyi belirlemiştir. Üreticiler ve üretilen mal üzerinde üretime katılmadıkları hâlde hak iddia edenler arasındaki ilişki toplumsal sınıfları ve bu sınıflar arasındaki çatışmaları doğurmuştur.

Bertell Ollman *Alienation Marx’s Conception of Man in Capitalist Society* (*Yabancılaşma ve Marx’ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, 2015) başlıklı kitabında üreticinin ürettiği şeye “türsel güçlerinin gelişmişlik seviyesinin izini” bıraktığını yazar. Ollman’a göre üretilen nesne sadece bir nesne olmaktan çıkarak üretenin yaşamını aktardığı yer hâlini alır. Böylece üreten ile üretici arasında organik bir bütünlük kurulur (2015, s. 230). Bu organik bütünlüğe rağmen kapitalizmde işveren, işçinin emek gücünü satın alırken, ürettiği mal üzerinde herhangi bir hak talep etmesini engeller. Hatta işçi verdiği emeğin sonunda nasıl bir ürün çıkacağı konusunda da herhangi bir fikir sahibi değildir. Bu aşamada “sadece dolaylı yoldan, emeği karşılığında aldığı ücreti harcayarak” kendi emeğinin ürünlerinin cüzi bir kısmına sahip olmaya çalışır (2015, s. 231). Sermayedar, işçinin üretim sürecine dâhil olduğu tüm süreçte zengileşen taraftır. Bu tek taraflı zenginleşme işçinin hiçbir zaman refaha eremeyeceği kısır bir döngüyü yaratır. Sistem bu durumu o kadar normalleştirmiştir ki işçi bizzat kendi ürettiği ürünü sahiplenememenin ya da sahiplenmek için ekstradan ücret vermenin doğru olduğuna inanır. Kapitalizm “kendi emeğinin ürettiği bir şeyi kullanma hakkını ona vermez” (2015, s. 239). Tam bu noktada ürüne sahip olanlar ve olmayanlar arasında oldukça dramatik farklar ortaya çıkar. Mülke sahip olan, olmayan üzerinde üstünlük kurar. Sonuçta kendi emeğine ve

ürettiği ürüne yabancılaşmış bir işçi ve onu tahakkümü altına alan bir sermaye sınıfı oluşur.

Üretim döngüsünün işçiyi dışlayan organizasyonu aynı zamanda işçinin çalışma eyleminin kendisine karşı da bir yabancılaşma içerisine girmesine sebebiyet verir. Çalışmak insanın yaratıcılığını kullanarak kendi doğasını bir nesneye dönüştürme sürecidir. Oysa kapitalizmde işçi yaşamını sürdürürebilmek için gerekli olan temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere çalışmak zorundadır. Çalışmak, yaşamak eyleminin öznel bir dışavurumu olmalıyken artık yaşayabilmenin zorunlu koşulu hâline dönüşür. İnsan doğasının bu en özel aktarım hâli, kapitaliste daha fazla sermaye nasıl biriktirilir sorunsalı üzerinden bir tutsaklık hâlini alır ve işçi, çalışma eylemine yabancılaşır. Bu haliyle çalışmak kişinin esasen kendi doğasına, kendi faaliyetine yabancılaşmasıdır. Artık insan üretici olmak hâline, ürettiği ürüne ve kendi doğasına yabancıdır. Ayrıca sistemin yarattığı rekabetçi ortam ve sadece hayatta kalabileceği kadar maddi imkân onu kendi türüne karşı da yabancı hâle getirir ve kendini diğerlerinden soyutlar. Kişi kendinden ve toplumdan bağımsız bir yaşama zorlanmıştır. Dışardan entegre edilen, genel geçer ve basmakalıp duygular tüm kültürel yaşamı sarar. İnsan bilinci tüm yabancılaşma alanlarıyla özgürlüğünden kopar, anlamını yitirir. Canlı olan, evrilen, bireyin durumlar karşısında konum alabilmesini sağlayan bilinç nesneleşir ve cansızlaşır. Bu duruma, “bilincin şeyleşmesi” (*Die Verdinglichung und das Bewußtsein*) denir (Nutku, 2015, s. 114).

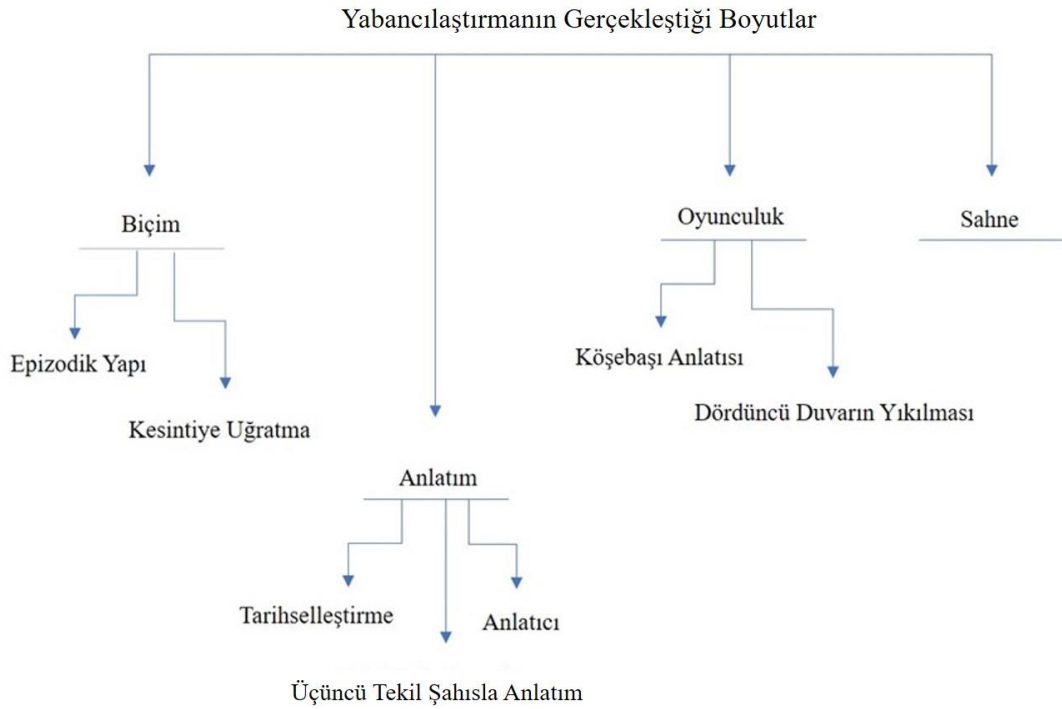
Marksist bir yazar olarak Brecht tüm bu anlatılanların farkındalığıyla epik tiyatro kuramında yabancılaşmayı yorumlar. Brecht, kapitalist toplumun temeli olan burjuva düşüncesinin tiyatrodaki yansıması olan Aristotelesçi tiyatro anlayışını sarsmakla başlar. Seyircinin sahnedeki olayla özdeşleşen durumunu yok etmek üzere *yabancılaştırma efekti* (*Verfremdungseffekt*, *V-Effekt*, yabancılaştırma efekti, yadırgatma efekti) dediği bir teknik geliştirir. Yabancılaştırma Efekti ilk kez Brecht’in *Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar* (*Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*, 1932) oyunu için yazdığı notlarda görülür. Brecht bu tekniği 1935 sonrasında yazdığı tüm eserlerinde kullanır. Terim, Sovyet biçimci yazarların kullandığı *priem ostranneniya*⁹ deyimiyile de benzerdir.

⁹ Yabancılaşma anlamına gelen bu deyim, 1910-1930 yılları arasında Rusya’da ortaya çıkan, eserin sanatsal değerini, dili ve kendi iç dinamiklerinde arayan ve yapısalcılığın temellerini oluşturan edebi bir harekettir. Brecht’in kullandığı *yabancılaştırma* kavramıyla benzer bir kapsamdadır.

Yabancılaştırma, her şeyin doğal görünmesi gerekliliği düsturunu sağlar ve gözebatıcı nitelikleri ortadan kaldırır. Seyirci bu doğallıkla, sahnede anlatılanın, birçok çözüm alternatififiyle bambaşka şekilde sonuçlanabileceğinin ayırdına varır. Nutku'ya göre yabancılaştırma efekti dört düzlemde gerçekleşir:

1. *Seyirci ile sahne arasında*: seyirci gözlemci durumunda;
2. *Sahne ile oyuncu arasında*: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor;
3. *Oyuncu ile rolü arasında*: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);
4. *Rol ile mekân arasında*: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir." (2015, s. 117)

Yabancılaşmanın oluşması için yapılan teknikler esas olarak seyirci ile sahnede varlık bulan tüm bileşenler arasında mesafe oluşturmak adınadır. Kısaca yabancılaştırma bir tiyatro eserinin ontolojik olarak dokunduğu tüm alanlarda yapılır. Biçim, anlatım tekniği, oyunculuk ve sahne kurgusu seyircinin yabancılaşması için özel olarak yaratılır (bkz.: Şekil 2.1).



Şekil 2.1: Yabancılaştırmanın Gerçekleştiği Boyutlar.

2.3.1.1 Biçimde yapılan yabancılaştırma

Epik tiyatrodaki biçim üzerinde yapılan yabancılaştırma iki şekilde görülür. İlki biçimin epizodik yapıda olması, diğeri ise bu epizodik bütünün kendi içerisinde sürekli kesintilere uğratılmasıdır.

Dramatik tiyatrodaki organik gelişmenin aksine epik tiyatrodaki kurgusal gelişme, yani epizodik yapı söz konusudur. Organik gelişme birbirine ayrılmaz şekilde bağlanmış bölümlerin kesintisiz akışıyla mümkünken, kurgusal gelişme birbiri ardına sıralanan bölümlerin kesintili akışıyla oluşur. Oyun, dekupaj¹⁰ ve montaj¹¹ teknikleri kullanılarak birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlı olmayan art arda sergilenen tablolar hâlinde kurgulanır (Mert, 1968, s. 101-102). Böylece biçim epizodik bir yapıya dönüşür. Jameson, epik tiyatrodaki epizodik yapının mesellere dayandığını düşünür. Meseller okurun isabetli dersler çıkarması için kısa anekdotlardan oluşurlar. Jameson'a göre Brecht'e atfedilen epizotlandırmanın ve sistemli şekilde parçalamanın temelinde yatan şey de seyirciye oyun içerisindeki meselin doğru iletilmesidir (2013, s. 156).

Epik tiyatrodaki sahneler çeşitli yollarla kesintiye uğratılarak tablolar oluşturulur. Oyun akışını duraklatan bu kesintiler yabancılaştırma tekniklerinin en başında gelir. Oyun öndeyiş ve sondeyişlerle, sürekli araya giren anlatıcıyla ve en önemlisi müzikle sürekli kesintiye uğratılır (Yüksel, 2013, s. 133). Kesintiler oyunda sürekliliğin bozulmasına sebep olur, paradokslar yaratır. Bu paradokslar düşüncenin doğrusal gidişatını bozarak eleştirel hâle gelmesini sağlar (Arıkan, 2006, s. 123). Kesintili yapının en önemli sebebi seyircinin sahnedeki kurguya kapılmasını engellemek ve dikkatini açık tutmaktır. Böylece sahnede anlatılmak istenen daha net anlaşılacak ve seyirci sahne ile diyaloga girebilecektir. Tüm bu içerik seyircinin dramatik tiyatronun boşalım yaratma ediminden, düşünce edimine doğru yol almasını sağlar (Yüksel, 2013, s. 133).

Walter Benjamin'in bir sahnenin kesintiye uğramasıyla birlikte verilen es sayesinde seyirciye gösterilmek istenen tabloyu şu örnekle netleştirir:

“En kabasından bir örnek: Bir aile kavgası, aniden içeriye bir yabancınn girdiği bir kavga... Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere

¹⁰ Bir sahnenin kesintiye uğratılıp, yeniden düzenlenmesidir.

¹¹ Montaj doğrusal bir hareketle yapılmaz ve bağımsız kompartımanların birbirine eklenmesini sağlar.

pencereyi açmıştır. Tam bu anda yabancı kapıda görünür. 1900’lerin deyimiyle bir *tableau*. Yani yabancı durumla karşı karşıyadır. Allak bullak suratlar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan bir manzaraları bile bu karmaşadan pek de farklı görünmez.” (Benjamin, 1998, s. 31)

2.3.1.2 Anlatımda yapılan yabancılaştırma

Brecht anlatım açısından yabancılaştırmayı sağlamak ve seyircide estetik mesafe yaratabilmek için öncelikle taşlamacı-alaycı bir üslup kullanır (Brecht’ten aktaran Mert, 1968, s. 173). Üslubunu dil yapısının esnekliğiyle birleştirir. Örneğin şimdiki zamanı geçmiş zaman kipinde yazar. Böylece gramerde yaptığı sıradışılıkla seyircinin dikkatini anlatıya odaklayan deneysel bir üslup oluşturur. Bu tekniğe geçmişe aktarım denir. Ayrıca üçüncü şahsa aktarım, anlatıcının sahne talimatlarını yüksek sesle okuması da anlatım alanında uygulanan yabancılaştırma tekniklerindedir (bkz. Tablo 2.2).

Tablo 2.2: Anlatımda Yapılan Yabancılaşma Yöntemleri.¹²

Fredrich Jameson	Özdemir Nutku
1. Geçmişe aktarım	1. O an oynadığı durum için “mış”, “miş”, “di” gibi geçmiş zaman kiplerini kullanması
2. Üçüncü şahsa aktarım	2. Oyuncunun oynadığı karakterden “O” diye bahsetmesi
3. Sahne talimatlarını yüksek sesle okumak (Anlatıcı tarafından)	3. Oyun açıklamaları üzerinden konuşması (Anlatıcı tarafından)

Tablo 2.2’de verilen tekniklere ek olarak güncel olayların yabancılaştırmaya uygun şekilde anlatımına olanak tanıyan tarihselleştirme de epik tiyatrodaki sıklıkla kullanılır. Özetle tarihselleştirme, üçüncü tekil şahısla anlatım ve anlatıcı kullanımı epik tiyatrodaki anlatım açısından yabancılaştırılmayı sağlayan temel tekniklerdir.

Epik tiyatronun temel düsturlarından birisi seyirciyi eleştiri yapmaya yönelmektir. Oysa seyirci güncel olaylara eleştirel, düşünsel şekilde değil, tamamen duygusal olarak yaklaşır. Aslında seyircinin yakın tarihindeki dokunulmaz, eleştirilmez olarak gördüğü bir mesele için eleştiri yapmasını beklemek bir paradoks yaratabilir. Bu yüzden bir eserde zaman ve mekân vermek seyircide bir tepki doğmasına neden olabilir. Epik tiyatronun tarihselleştirme özelliği işte bu durumun karşısına geçer.

¹² Jameson, 2013; Nutku, 2015.

Ayşegül Yüksel, güncel olayların geçmişe ya da masalsı bir uzama yerleştirilerek anlatılması tekniğine tarihselleştirme der (2013, s. 132). Bu teknik sayesinde seyircinin tepkisi önlenemez ve seyirci olaylara karşı duygusal bir uzaklık koyup, soğukkanlı bir şekilde eleştiri yapabilir.

Önemli olaylar kadar sıradan olaylar da tarihselleştirilerek ele alınabilir. Brecht, sıradan olayların, tarihselleştirilme yoluyla ele alınması durumunu *Der Messingkauf*¹³ (*Hurda Alışverişi* veya *Sarı Alışveriş 1937-51*) eserinde kullanır. Sıradan olaylar, sıkıcılıklarından arındırılıp tamamen özel süreçler olarak tarihselleştirme yoluyla sergilenebilirler. Böylece seyircinin güncellikten tarihe kaçışı engellenir ve güncel olaylar tarih hâline gelir (Parkan, 2015, s. 43-44).

Oyuncunun, oynadığı karakterden zaman zaman ‘o’ diye bahsetmesi, üçüncü tekil şahısla anlatımın örneğidir. Böylece oyuncunun oyundaki karaktere bürünmediğini yalnızca onu temsil ettiğini görülür. Nutku, *Kafkas Tebeşir Dairesi*’ (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1948) oyunundan Grusche’nin, oyun içerisindeki ikilemini anlatmak için, kendinden üçüncü şahıs olarak bahsettiği bir şarkıyı söylemesini örnek gösterir. Nutku bu durum için şöyle der: “[B]öylece, Grusche, seyircisinin gözünde ve kulağında doğrudan uzaklık kazanmış olur. Oyuncunun belli bir durumdaki düşünce duygularını şarkıcı yoluyla iletmek ile Brecht, kişisel bir ifade değil, tarihsel bir uzaklık elde eder” (2015, s. 128).

Epik tiyatrodan anlatıcı, oyunu yönlendirir, seyirciye eleştiri için bir yol açar ve seyircinin bir oyunda olduğunu sürekli hatırlatır. Brecht, epik tiyatrodan anlatıcının özelliklerine dair şunları yazar:

(...) kimseyi günlük yaşamdan çekip ‘daha yüce bir ortam’ içine götürmez, ‘büyüleyip ardından sürükleyeceği’ kimse yoktur, olağanüstü bir telkin gücüne sahip bulunmak zorunda değildir. (...) Anlatıcısını seyircinin yaşantısı yapmak gibi bir amaç gütmeyiz. Anlatıcısına ne denli canlılık kazandırmak istese de, onu çevresi için haz dolu bir yaşantı durumuna sokmaya çalışmaz. (Brecht, 1981, s. 11)

Epik tiyatrodan yabancılaştırmada kullandığı diğer bir teknik olan prolog ve epilog kullanımında da anlatıcı devreye girer ve seyirci ile dolaysız bir ilişki kurulmasını sağlar. Seyirci oyunun gidişatına göre bilgilendirilir.

¹³ Bu eser epik tiyatrodan kuramsal özelliklerinin diyaloglar şeklinde anlatıldığı bir yapıdadır. Dramaturgtan aktöre kadar Brecht’in kuramına dair oluşturan eleştiriler diyalog halindedir. Sıradan olayların önemli tarihsel gerçekliklere dönüştürülmesi de oyun içerisinde kurgusal ve söylemsel şekilde belirir.

2.3.1.3 Oyunculukta yapılan yabancılaştırma

Epik tiyatrodaki rolün yoğun ve gerçekçi bir şekilde canlandırılması yerine role uzaklığı baz alan bir oyunculuk tekniği kullanılır. Brecht'e göre bir *Schutztaffel* (SS) subayını ya da bir halk mahkemesi üyesini canlandırmayı üstlenen ve sürgünde yaşayan bir Alman oyuncunun duyguları ile Molière'in *Don Juan*'ını oynamayı üstlenen iyi bir aile babasının duyguları birbirinden farklı olmalıdır. Birinci sıktaki Alman oyuncu için insanları öldüren biriyle özdeşleşmesi düşünülmeceğine göre duyumsama uygun bir yöntem olmayacaktır; rol ile arasında uzaklık bırakmasını sağlayan bir oynama biçimini tercih etmelidir. Bu oyunculuk anlayışı epik oynama biçimidir (Törel, 2012, s. 103). Bu teknikle oyuncu rolünün bir taşıyıcısı, aktarıcısı olduğunu seyirciye aksettirir. Brecht epik tarzı benimseyen bir oyuncunun tutumunu şöyle anlatır: "Tümdeğişim geçirmeyen oyuncular, sahnede canlandırdıkları kişiyle aralarında bir uzaklığı korumaya savaşıyor, hatta seyircileri açıkça eleştiriye çağıran bir tutumla davranıyorlardı" (Brecht, 1981, s. 39).

Brecht oyunculuk anlayışının teknik altyapısı için Çinli aktör Mei Lang Fang'ın aktörlük tarzına yönelir. Onun seyirci tarafından seyredildiğinin farkındalığıyla oluşturduğu tavrını, makyaj, giysi ve ışık gibi tüm efektlerden soyutlanmış oyun tekniğini kendi kuramına entegre eder (Nutku, 2015, s. 115). Metin And *Tiyatro Kılavuzu*'nda Mei Lang Fang'ın *cross dressing* yaptığı hâliyle, soyutlanmış oyun tekniği sayesinde, rolüne karşı oluşturduğu uzaklığı şöyle anlatır: "Kadın taklidi gibi değildir, taklit etmez, üsluplaştırılır, kadın bilincine ne ölçüde yaklaşırsa o ölçüde başarısız sayılır" (1973, s. 84). İşte bu, tam da Brecht'in yapmak istediği şeydir. Brecht de oyuncunun rolünü taklit etmesini değil, anlatmasını bekler; yabancılaştırma ancak bu şekilde sağlanabilir. Brecht yabancılaştırma ile seyircinin oyuncularla özdeşleşmesini, oyunun akışına teslim olmasını engeller. Brecht'in epik tiyatrodaki görmek istediği oyunculuk anlayışında iki düsturla karşılaşılır: Köşebaşı Anlatısı (*Die Strassenszene*) ve Dördüncü Duvarın yıkılması.

Köşebaşı Anlatısı (*Die Strassenszene*), Brecht'in dramatik tiyatrodaki oyuncu ve rol özdeşleşmesine neden karşı çıktığını anlatmak için kullandığı bir örnektir. Örnek, bir soru üzerinden başlar: "Bir kazaya tanıklık eden birisi, bu kazayı başkalarına nasıl anlatır?" Brecht tanığın olayı anlatırken sanki kendi yaşıyor gibi anlatmadığını ve dinleyenlerin de kendi deyimiyle "[V]ay be şoförü ne güzel canlandırıyor?" deme

gibi bir durumları olmadığını vurgular. Köşebaşı anlatıcısı olaya tanık olan birinci kişinin ağzından konuşur. Bu doğal anlatım “toplum açısından anlatının taşıyacağı pratik değerdir.” Köşebaşı anlatıcısının en önemli özelliği, anlatıcı kişi olduğunu aklından çıkarmamasıdır (Brecht, 1981, s. 9-22). Köşebaşı anlatısıyla tiyatro artık anlatmaya başlar. Oyuncu rolünü sahnelerken kendinin başından geçmiş bir olayı anlatır gibi davranmamalı, tıpkı Brecht’in örneğindeki gibi davranarak, rolüne karşı tanıklık eder gibi bir tavır takınmalıdır.

Dördüncü Duvar terimi oyuncuların, iki tarafındaki ve arkalarındaki sahne duvarlarının dışında, sanki sahne ile seyirci arasında da bir duvar varmış gibi davranarak oynayışlarını anlatmak için kullanılır. Brecht epik tiyatroyla Dördüncü Duvarı yok etmeyi, oyuncunun izlendiğinin farkında olarak seyirciyle birebir iletişime geçmesini ister. Böylece seyirci Brecht’in kendi deyimiyle “olup biten bir olayı gizlice seyrettiği yanılısamasına” (1981, s. 39) kapılmaz. Brecht bu teknik için geleneksel Çin tiyatrosuna başvurur. Epik tiyatronun Dördüncü Duvardan uzaklaşmasının tıpkı geleneksel Çin tiyatrosundaki gibi onu daha anlaşılır kıldığını savunur.

2.3.1.4 Sahne unsurlarında yapılan yabancılaştırma

Epik tiyatrodaki sahne, seyirciye oyunun oyun olduğunu göstermek üzere oluşturulur. Oyuncunun kostümünü, makyaj yaptığı anı seyirciye bir dekor olarak göstermek ya da seyircinin dekorun değişimine tanıklık etmesini sağlamak, oyun için gerekli olan malzemelerin bire bir gerçeği yerine başka bir nesneyi öyleymiş gibi kullanmak -örneğin bir sopayı silahmış gibi taşımak-, seyircinin izlediğinin bir oyun olduğunu unutmamasını sağlar. Epik bir oyunda dramatik tiyatrodaki sarı-sıcak ışıkların tersine, parlak, dikkat çeken ve seyirciyle sahne arasındaki iletişimi sağlayan ışıklar kullanılır. Işıkların dikkat çekici tasarımı gibi makyaj da doğal olmayan, abartılı ve grotesktir. Hem ışıklar hem de abartılı görünüşe sahip oyuncular seyircinin karakterle özdeşleşmesini engeller. Ayrıca oyunda pankartlar, projeksiyon, resim ve grafikler kullanılır. Bu unsurlar, seyirciye oyuna dair bilgi verir, seyircinin merakını törpüler; pek çok uyarıcının etkisini kontrol altına alır. Özellikle oyun açıklamaları estetik uzaklığı yaratan en önemli yabancılaştırma efektlerindedir. Brecht, yabancılaştırmayı sağlayan sahne unsurları için şöyle der:

“Bir yandan arka plan, başka yerlerde aynı zamanda geçen olaylara pankartlar üzerinde seyirciye anımsatarak, sahnedeki olaylar karşısında bir tavır takınıyordu; projeksiyonla beyaz perdelerle belgeler yansıtarak oyun kişilerinin söylediklerini pekiştiriyor ya da çürütüyor, duygularla kavranabilen somut sayılara başvurarak soyut konuşmaların yardımına koşuyor, somut niteliklerine karşın anlamını kapalı olayların buyruğuna sayı ve cümleler sunuyordu.” (Brecht, 1981, s. 39)

Yabancılaştırılmış olan, seyirci tarafından yeni bir bakış açısıyla görülür; böylece seyirci ideolojik göndermeleri daha kolay sezer. Yabancılaşma toplumsal olana yöneltir, sorunların aşinalığını kırar, gerçekleri görmekten alıkoyan alışkanlıkları törpüler ve “bir tür algısal sağırlığı ima eder” (Jameson, 2013, s. 63). Sonuç olarak Brecht’in sözleriyle yabancılaşma, “anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi(dir)” (aktaran İpşiroğlu, 2016, s. 39).

2.3.2 Gestus

Gestus, epik tiyatronun önemli kavramlarından biridir. Fakat, Brecht gestus kavramının tanımını netleştirmemiş, içeriğini, neleri kapsadığını, nasıl uygulandığını ve teknik özelliklerini muğlak bırakmıştır. Mutlu Parkan gestus kavramını “bilimsellik” üzerinden açıklar. Brecht’in kendi örneklerinden yola çıkan Parkan’a göre elmanın ağaçtan düşüşü gibi sıradan bir olaya yabancı bir olay gibi bakan Newton’un, “neden ve nasıl düşüyor?” sorularını sormasını sağlayan *bilimsel (naiv)* tutumu gestus’ların algılanmasını sağlayan kavramsal süreçlere benzer (2015, s. 30). Gestus’un felsefi anlamda kökleri ise Walter Benjamin’in tespit ettiği üzere Hegelci diyalektiktir. Tiyatroyu diyalektik bir tutumla ele almak, gestus’ların oluşmasını sağlamaktadır. Bu diyalektik tutum, birbirini takip eden anlatım ve davranış şekilleri arasındaki çelişkiden ve karşıtlıktan değil, uzlaşmadan doğar (Benjamin, 2018, s. 26).

Gestus kavramı jestle karıştırılmamalıdır. Jestler kişisel durumları açığa vururken, gestus toplumsal olanı gösterir. Gestus kullanan oyuncu, jest yapmaya odaklanan oyuncu gibi metne sadık kalan ve metindeki duyguları, durumları yalnızca fiziksel şekilde aktarma derdinde olan oyuncu değildir. Oyunu kendi ideolojik penceresinden yorumlar, sanatsal araçlardan yararlanarak değerlerini, ideolojisini ve yaşadığı toplumun bireyleri arasındaki ilişkileri oyununa aktarır ve rolünün sınırlarını aşar. Böylece bireysel olandan, toplumsal olana doğru söylem geliştirir. Oyuncu

karakterin iç dünyasına değil, karakter üzerinden yaratacağı gestuslar'a odaklanır. Gestus'ları somut hâle getiren bu oyunculuk anlayışı, hem sanatsal anlamda hem de toplumsal anlamda yarar sağlar ve seyircinin oyunda geçen karakterlerin yaptığı davranışlara sebep olan sınıfsal ve ideolojik nedenleri anlamasını kolaylaştırır (Arıcı, 2006, s. 96- 100).

Gestus toplumsal olana ait bir dildir (Brecht, 1981, s. 177) ve şu temelleri içerir: Toplumsal davranış (*social behavior*), kişisel tavra dayalı bakış açısı (*attitudinal perspective*), hisleri açığa vuran mizansen (*demonstrative enactment*). Dolayısıyla gestus kavramının özünde insanı, toplumsal etkileşiminin bir bileşeni olarak görmenin ve etkileşimin teatral temsillerinin bulunduğu söylenebilir (Ferran, 2000, s. 7). Brecht, gestus kavramını *Gesamthaltungen* (toplu tutum) kelimesiyle açıklar. Bu kavram, oyuncunun kendi toplumu ve diğer bireylerle olan ilişkisinin altını çizen ve ortaya çıkaran tutum ve davranışlarını kapsar. Bu sadece bir dizi beden veya el hareketi değildir. Bunun yerine, gestuslar çeşitli toplumsal ilişkiler hakkında politik açıklamalar yapar, olayları tarihsel bağlamlara yerleştirir (Nadar, 1974, s. 90).

Gestus oluşması için çeşitli teknikler kullanılır. Oyuncunun canlandığı karakterin tüm çelişkilerini ortaya koyması (Maclean'dan aktaran Arıcı, 2006, s. 98), oyunu duraklatmak (Benjamin, 2018, s. 31-32), sahnenin müzikten dekora kadar her birleşenle beraber eleştirel bir tutum takınması bunlardan bazılarıdır. Tablo 2.3'te hangi davranışların gestus oluşturup, hangilerinin oluşturmayacağı örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Tablo 2.3: Gestus Olan ve Gestus Olmayan Hareketler.¹⁴

Gestus olmayan	Gestus olan
Bir sineğe karşı kendini savunma	Bir köpeğe karşı kendini savunma Örnek: Pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savaşması.
	Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme. Örnek: Böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirme.
	Çalışma gestusu. Doğayı egemenliği altına almayı amaçlayan insanın etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası sorun karakteri taşıması.
Acı çekme. Özellikle hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı sürece.	
Faşistlerin görkemi.	Görkemin kalitesiz bir görünümde olması.
Faşistlerin yolda rap rap ilerlemesi, Kendinden güvenli bir böbürleniş.	Bu yürüyüş ölümler üzerinde gerçekleştiğinde.
Salt böbürleniş.	Açıklanmış böbürleniş.
'Kovalanmış köpek bakışı' İnsanlar arasındaki problemlerle oluşturulmuşsa.	'Kovalanmış Köpek Bakışı' Bir insanın başka insanların oyunlarıyla hayvansal bir düzeye indirgenmesi.

2.4 Epik Tiyatroda Müzik

Brecht epik tiyatronun aynı zamanda yeniliklerle güncellenmiş bir opera tarzı olduğunu belirtir (Brecht, 1981 s. 49). Bu yeniliklerin neler olduğunu anlamak için Avrupa dramatik opera sanatının en gelişmiş eserlerini veren Richard Wagner'in (1813-1883) opera anlayışına göz atmak gerekir. Wagner'in opera anlayışı epik tiyatronun tamamen karşı çıktığı Aristotelesçi tragedyanın opera sanatındaki zirve noktasıdır. Öncelikli ilkesi, parçalanmaz bir birlik düşüncesidir. Yani librettodan müziğe, dekordan kostüme, ışığa kadar operayı oluşturan tüm bileşenler birbirine hizmet eder, içe içe geçer, ayrılmaz hâle gelir ve bir bütünü oluşturmak adına birbiri içerisinde kaybolur. Müzik ve olay kurgusunu bütünleştiren ve birbirine daha sıkı bağlayan *Leitmotiv* denilen küçük müziksel düşünce mknatısları kullanılır. Şarkı söyleme tarzı sonsuz melodi (*unendliche Melodie*) denilen konuşma, reçitatif ve aryayı bütünleştiren yeni bir biçimdedir. Dekor kurgunun "doğal" mekânsal alanını sağlar ve sahnenin diğer elemanlarından ayrılmaz. Her şey tek bir elden çıkmadır.

¹⁴ Tabloyu, Brecht'in yazdıklarından (1981, s. 178) hareketle oluşturdum.

Tüm bu bütünlük arzusu seyirciyi sahnede olanın bir kurgu değil, gerçekliğin bir başka boyutu olduğuna ikna etmek içindir. Bu gerçeklik takıntısı öylesine ileridir ki oyun sonunda selamlama seramonisi olmaz. Seyirci sahnedeki olayların etkisiyle bir illüzyon içerisine girer, ileri düzey bir katharsis yaşar. Wagner, tüm bu özelliklerle oluşturduğu esere *Gesamtkunstwerk* yani bütünlüklü (tam ya da toplu) sanat eseri der. Brecht, *Gesamtkunstwerk* ilkesine bakış açısını *Epik Tiyatro* başlıklı kitabında şöyle özetler:

“*Toplu Sanat Yapıtı* çeşitli sanatların alaşımından başka bir nitelik taşımadığı, yani içerisinde yer alacak çeşitli sanatların birbirleriyle ‘kaynaştırılması’ gerektiği süre, bir öge ötekinin yalnız bir replik’i olabilecek, dolayısıyla hepsi aynı ölçüde değerden düşecektir. Kaynaştırma eylemi, kapsamına aldığı seyirciyi de aynı potada eritecek ve ‘toplu sanat yapıtı’nın edilgin (pasif) bir parçası durumuna sokacaktır. Hiç kuşkusuz, böyle bir büyüsellikle savaşmak, her türlü uyutma (ipnotizma) denemelerinden, insan onuruna yakışmaz esrikliklere yol açıp kafaları tütsüleyecek her türlü davranıştan el çekmesi demektir.” (Brecht, 1981, s. 57)

Brecht, Wagner’in *Gesamtkunstwerk* ilkesinin tam karşısı olan *Trennung der Elemente* (Unsurların Ayrılması) olarak adlandırdığı bir kavram geliştirir. Bu ilkede tiyatroyu oluşturan tüm bileşenler ayrışır, tek başlarına da anlamlı olur. Epik bir oyunda, eylem, müzik ve görüntü bütünlüştük, fakat ayrı ayrı gözükür (Nadar, 1974, s. 76). Brecht bu bağımsızlık anlayışının modern opera için bir zorunluluk olduğunu vurgular (Brecht, 1981, s. 57). Oyun, bağımsız, özerk ve kendi iç dinamikleri olan bir müzik talep eder. Her şeyin tek bir elden çıkması beklenmez. Eser seyircisinden dramaturguna, bestecisinden ışıkçısına kolektif çalışan bir takımın kendi özgür iradesini yansıttığı yaratılardan oluşan bir birliktelikle ortaya çıkar. Brecht, tüm bu düşünceleri ekseninde dramatik ve epik tiyatrodaki müzik kullanımını tablolaştırarak şu şekilde gösterir (bkz. Tablo 2.4):

Tablo 2.4: Dramatik ve Epik Operada Müzik.¹⁵

Dramatik Opera’da Müzik	Epik Opera’da Müzik
Olayları seyirciye sunar	Seyirciyle olaylar arasına girer
Metni pekiştirir	Metni yorumlar
Metni oluşturur	Metni varsayar
Metni süsler	Metne karşı bir tavır alır
Ruh durumlarını anlatır	Davranışları verir
Müzik, konuya en yardımcı öğedir.	

¹⁵ Brecht 1981, s. 57.

Kısaca epik tiyatro birbirinden bağımsız, şahsına münhasır bileşenlerin yanyana dizilmesiyle oluşan bir bütündür ve organik bütünlüğün tam karşısındadır. Seyircinin katharsis değil, eleştiri yapmasını tercih eder. Müziksel bakış açısı ve sahne kurgusu Avrupa dramatik opera anlayışıyla ve dolayısıyla Wagner operalarıyla taban tabana zıttır.

Brecht epik tiyatrodaki kullanılan müziğe Almanca müzik anlamına gelen *Musik* kelimesi yerine kendinin terimleştirdiği *Misuk* kelimesini kullanır. *Misuk* terimi entelektüel derinliğe ve açıklığa (*intellectual clarity*) sahip, seyirciyi eleştirel düşünceye yönlendiren, sistemi eleştiren müzikler için kullanılmaktadır. Senfoni konserlerinin ya da operaların seyirci üzerinde yarattığı duygu karışıklığı yaratma hâli *Misuk* tarzında görülmez. Brecht ve Eisler, *Misuk*'u müzikte aklın izini sürmek olarak betimler (Nadar, 1974, s. 66). Eisler, *Misuk* özelliği gösteren müziklerin üst düzeyde halka ait olduğunu belirtir. Brecht kimi zaman *Misuk* türünün içerisine Çin, Türk, Cezayir ve İspanyol müzikleri gibi çeşitli halk müziklerinin de dâhil olabileceğini belirtir. Halk müziğinin biçimsellikten uzak olma durumu Brecht'in özellikle dikkatini çeker. Halk müziklerinden yararlanmasına rağmen biçimsel müziğe uzaktır. Biçimsel müziğin herhangi bir programdan yoksun oluşu ve sözsüz olması politik anlamda yoksulluğunun göstergesi olarak telâkki edilir. Bu yüzden Brecht yalnızca kendi müziksel varlığını ileten, biçimsel bir tür olan salt (*absolute*) müzikten tamamen kaçınır. Brecht bu müziğin dairesel (*cyclic*) olduğunu, müzikteki hareket devamlılığına sahip olmadığını düşünür. Biçimsel müziğin sıradan insanların temel ihtiyaçlarını görmezden geldiğini, onları edilgen hâle getirdiğini ve konser salonunun dışındaki dünyayı reddettiğini vurgular (Nadar, 1974, s. 66-68). Brecht'in eleştirisi biçimsel müziğin kendisine değil, politik amaçlar için kullanılmasının neredeyse mümkün olamayışınadır. Sanatçının asıl görevi sosyo-politik durumları sanatında resmetmektir. Oysa ki, biçimsel müzik politik bir söylem geliştiremez. Çünkü biçimsel müziğin kapitalizmle doğrudan bir bağlantısı vardır. Eisler "sözsüz müzik, büyük önemini ve tam yaygınlaşmasını kapitalizmde kazanmıştır" der (aktaran Kula, 2013, s. 164). Bu müziği değiştirip toplumsal anlamda yararlı hâle getirmek ise oldukça zordur. Çünkü değişim müzik yaratıcısından, alımlayıcı çevreye kadar tüm alanları kapsamadan gerçekleşemez. Brecht salt müziğin tüm bu açmazlarına rağmen "oyuncuların müzik tarafından sağlanan ruhsal atmosfere karşıt

doğrultuda oynayabilmesi” (Brecht, 1981, s. 175) durumunu sağlayabileceği takdirde kullanılabileceğini söyler.

Brecht’in tercih ettiği müziklerin ortak özelliği ve güçlü yanları basit ve anlaşılabilir olmalarıdır. Brecht’e göre anlaşılabilir ve hafızada kalan bir müzik, ancak ustalık gerektiren bir besteleme tekniği ile yaratılabilir. Sanılanın aksine yalnızca ilerici müzikleri yazarken değil, toplum tarafından kavranabilen müzikleri yazarken de komplike bir müzik yazma becerisi, bilgi birikimi gereklidir. Böyle bir müzik yazabilmek için gereken ilk şart, halkla iç içe olmak, halkı anlamak, taleplerini, beğenilerini ve eksiklerini iyi irdelemek ve değişimi hedeflemektir (Brecht, 1981, s. 174-176). Hem halkla iç içe ve anlaşılabilir hem de politik söylem içeren müzik türlerinden olan kabare ve revü epik tiyatroyu bu özellikleriyle etkiler. Piscator, *Potemkin Zirhlisi* (*Bronyenosyets Potyomkin*, 1925) filminin bestecisi Edmund Meisel’in (1894-1930) müziklerini yazdığı *Kızıl Revü*’nün (1929) Almanya’daki politik tiyatroyu müzik açısından oldukça etkilediğini belirtir. Politik tiyatro *Kızıl Revü*’yle birlikte popüler olanın, halkla iç içe olanın ve anlaşılabilir olanın siyasi söylemler açısından ne denli uygun olduğunu görmüştür. *Kızıl Revü*’nün epik tiyatroya kazandırdıklarını Piscator şöyle aktarır:

“Müzik yalnızca bir geri plan oluşturmak ve sergilemek zorunda olmamalıydı, kendi bağımsız ve bilinçli politik çizgisini kabul ettirebilmeliydi: Tiyatroda etkin bir öge olarak müzik.” (Piscator, 2012, s. 64)

Revü ve kabare sahnesinin getirdiği olanakları uygulayan epik tiyatro müziğe başka bir işlev daha katarak oyun içerisindeki konumunu güçlendirir. Epik tiyatro ile müzik oyun içerisinde bir çeşit noktalama işareti görevi edinir (Nutku, 2015, s. 170). Edebî bir metinde kullanılan nokta, virgül ve parantez gibi açıklayıcı işaretlere benzeyen müzik de sahneler arasında soluk yerleri bırakır, eylemleri açıklar ve anlamları belirginleştirir.

2.4.1 Gestus müziği

Epik tiyatronun dışındaki türlerde müzik, çeşitli ruh hâllerini betimlemek için bir arka plan olarak kullanıldığı gibi, kimi zaman da sahnedeki eylemle uyum içerisinde ya da onu destekler nitelikte kullanılır. Örneğin bir askeri geçit için marş, kilise sahnesi için ilâhi tercih edilir. Kısacası, sahne doğal olarak ne talep ediyorsa ona uygun müzikler kullanılır ve metinde ne varsa müzik de onu ihtiva eder. Oysa epik

tiyatroda müziğin en önemli işlevi gestus oluşturmaktır. Hatta müzik başlı başına gestusun kendisi hâline gelerek gestus müziğine dönüşebilir.

Gestus müziğinde belirgin ve bilinçli bir uyumsuzluk ve karşıtlık vardır. Bu uyumsuzluk ve karşıtlık dinleyiciyi yabancılaştırır. Eric Bentley bu durumu şöyle anlatır: Yaygın olarak kullanılan ortodoks tiyatro müziği, metni çoğaltır, sahnenin atmosferine göre şekil alır, yani müzik fırtınalı sahnelerde fırtınalı, sessiz sahnelerde sessizdir. A'yı A'ya ekler. Bir Brecht oyununda, müziğin A'ya B'yi eklemesi gerekir. Böylece A yabancılaştırılır ve eserin dokusu zenginleştirilir. Yani müzik öncelikle metnin ve hareketin kendisinden bağımsız olmalıdır sonrasında ise ona karşı uyumsuz bir duruş sergilemelidir (aktaran Nadar 1974, s. 79). Bu uyumsuzluğu, Walter Hinck dramatik metnin ifadeleri ve duygusal nitelikteki ifadelerin uyumsuzluğu olarak açıklar. Epik tiyatroda müzik ve diğer sahne hareketleri içerisinde birbirini itme ve dışlamayı içeren bir ilişki vardır (aktaran Nadar, 1974, s. 80). Reinhold Grimm'in ifadesiyle epik tiyatroda çoğunlukla müzik, imge ve kelime karşılıklı olarak birbirlerini dışlar; şarkılar içerisinde metin ve müzik, metin ve hareket tam tersi yönde çalışır ve böylece bilinçli bir uyumsuzluk yakalanır (aktaran Nadar, 1974, s. 87). Bu uyumsuzluğu yakalamak için çeşitli yaklaşımlar mevcuttur. Duygusal bir an, hareketli ve eğlenceli bir şarkı ile kontrast oluşturabilir ya da bir eğlenceyi anlatan bir metinde militarist bir marş ritmi kullanılabilir.

Hareket ve müzik arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluğa aşağıdaki örnekler verilebilir:

Örnek 1. Gölde kürek çeken bir kızın suya düşmesi sahnesine bir müzik yazılmak istenirse burada besteci için iki alternatif vardır. İlki geleneksel yaklaşımdır. Sahneye uygun şekilde gerilim müziği yazılabilir ya da müzik o anda kızın yaşamda kalma çarpınışlarını ya da içinde bulunduğu çaresizliği anlatabilir. İkinci ise gestus müziği ilkesiyle besteledir. Bu daha iddialı ve artistik bir yaklaşımdır. Buna göre doğa manzarasını ya da doğanın bu duruma karşı kayıtsızlığını anlatan bir müzik yazılabilir. Gestus müziğiyle yabancılaştırma sağlanabilir (Nadar, 1974, s. 79-80).

Örnek 2. *Küçük Burjuvanın Yedi Günahı (DiesiebenTodsünden der Kleinburger,* 1933) bale kantatında iki farklı Anna karakterini canlandıran oyuncu şarkısını söylerken dans eder. Yaptığı dans ile oyundaki karakterin çatışması görülür. Nutku

şöyle der: “dans eden içgüdüsel ve duygusal Anna ile şarkı söyleyen rasyonel ve pratik Anna” (2015, s. 95).

Örnek 3. *Kafkas Tebeşir Dairesi (Der Kaukasische Kreidekreis, 1948)* oyununda terkedilen çocuğun hizmetçi kız tarafından kurtarılışını betimleyen şarkıyı şarkıcının soğuk ve hareketsiz söyleme biçimi, anneliğin öldürücü bir zaafa dönüşebilirliğinin korkunçluğunu sergileyebilir (Brecht, 2005, s. 67).

Örnek 4. Harald Paulsen’in *Üç Kuruşluk Opera* oyununda canlandırdığı bir temsilde, “suç ve ahlaksızlığı” öven bir şarkı söylemek için Macheat karakteriyle sahneye çıkan oyuncunun takım elbiseli ve papyonlu bir şekilde bir centilmen gibi gözükersen çıkması. O anki görünüşüyle şarkının sözleri arasında uyumsuzluk yaratır (Brecht, 1998, s. 273).

Örnek 5. Hanns Eisler (1898-1962), *Galile’nin Yaşamı (Leben des Galilei, 1943)* oyunundaki zafer çağrışımlarıyla dolu karnaval sahnesindeki maskeli alay için bir kutlama müziği yazmak yerine korkutucu bir müzik yapmıştır. Böylece halkın gizli başkaldırı isteğini göstermiştir (Brecht, 2005, s. 67).

Müzik ve şarkı sözleri arasında oluşturulan bilinçli uyumsuzluk ve karşıtlığa ise şu örnekler verilebilir:

Örnek 1. *Üç Kuruşluk Opera* oyununda, polis müfettişi Kaplan Brown ile gangster Macheat’ın birlikte söyledikleri, eski askerlik günlerini dile getiren “Top Tüfek Şarkısı”nda (“Kanonen Song”) sözler emperyalizmi ve faşizmi gösterirken, müzik marşa benzeyen Alman tangosunun tartımsal düzenindedir. Müziğin sözlere karşı çıkan bu alaylı havasıyla yabancılaştırma sağlanmış olur (Brecht, 2005, s. 173).

Örnek 2. *Ana (Die Mutter, 1932)* oyununda emekçi sınıfın iktidar olabilme problemini öğrenme eylemi üzerinden anlatan iki şarkı duygusallık ve akılcılık arasındaki çizgiyi bilinçli bir uyumsuzluk yaratmaları sayesinde gestus müziğine dönüştürmeyi başarmışlardır. “Öğrenmeye Övgü” (“Lob des Lernes”) ve “Diyalektiğe Övgü” (“Lob Der Dialektik”) şarkıları duygu yoğunluğu içeren yapılarına karşın akıl çerçevesinde tutularak bir zafer şarkısı niteliğine

kavuşmuşlardır. Bu örnekte aynı zamanda gestus müziğinden beklenen mantığı kutsamaya yönelik tavır da görülmektedir.¹⁶

Örnek 3. *Üç Kuruşluk Opera*'da sokak haydutlarının ya da fahişelerin kendi yaşamlarını anlattıkları şarkılar içerik ve tür anlamında burjuva tarzı bir müziğe sahiptirler. Bu karşıtlık aynı zamanda oyun karakterleri ile yaşantı yönünden herhangi bir ortak noktası olmayan sıradan seyirci arasında bir benzerlik yaratır ve his, heyecan ve önyargı anlamında kimsenin farkı olmadığını gösterir.

Bu örneklerin yanısıra gestus müziği bazen de farklı sınıfı temsil eden karakterlerin çatışması yansıtılırken oluşur. Örneğin, *Sezuan'ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan, 1938)* oyununda “Sekizinci Filin Şarkısı” (“Das Lied vom achten Elefanten”) söylenirken yaratılan sahne tütün işçileri ile onlardan sorumlu olan gözcüler üzerinden sınıf kavramını eleştirir. Gözcü, aynı zamanda şarkı söyleyen işçileri çalışırken hızlanmaları için temposu artan şekilde kırbaçlar. Kırbaç sesleri ritim tutar gibi bir hâl aldığı anda, eşzamanlı olarak şarkının temposu da artar. Bu hareket işçilerin şarkıyı söylerken nefes nefese kalmasına sebep olacaktır. Aynı anda gözcü ise kahaahalar içerisinde nefes nefese kalır. Bu iki nefes nefese kalma hâli birbirine karışırken duyulan gözcünün kahaahalarıdır. Brecht, bu sahne için “başkaldırmadaki zaaf” ve bu zaafın etkisinin “trajik” şekilde sonuçlanması der (Brecht, 1998, s. 327). Aynı başkaldırmadaki zaaf, savaş olgusuyla iç içe geçmiş şekilde *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)* oyununda da görülür. Başkarakter Anna Fierling, oyunun başında ve ortasında söylediği şarkıyı sonunda bir kez daha söyler; ancak bu kez üç çocuğunu da savaşı bir gelir kapısı olarak görmesi yüzünden yitirmiştir. Aslında durumu açısından duygusal bir noktadadır. Fakat Brecht, o anda şarkıyı gürültülü ve şamatalı savaş borularıyla keser. Fierling'in savaşa karşı başkaldırmada gösterdiği zaaf en son kendini ifade etmek üzere söylemek istediği şarkıyı bile söylemesine izin vermez. Özdemir Nutku metin ve müziğin çatışık hâlinin ortaya çıkardığı bu durumu şöyle anlatır:

“Cesaret Ana'nın sonunda, Anna Fierling başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu yitirmiş acılı bir anadır. O an acı bir durumun saptaması vardır; ancak Brecht, duyguyu olabildiğince kısmak için Anna'nın şarkısını gürültülü ve şamatalı boru sesleriyle duygudan uzaklaştırır. Oyunun yönetmenleri, Brecht ve Engel duyguyu arka plana iterler, böylece

¹⁶ Tüm bu örnekleri Brecht'in duygusal efektlerden kaçınması şeklinde yorumlamak yanılıdır. Esasında duyguların gösterimi epik tiyatrodan mevcuttur, fakat bu duygular akıl meleklerini ikinci plana atamayacak seviyede ve seyirciyi pasifize etmekten uzaktır.

seyircinin ağlaması, duygusal bir boşalma gitmesi önlenir; bu da sahneyi daha etkili yapar. Çünkü burada önemli olan, Anna'nın üç çocuğunu yitirmiş olmasından daha çok, üç çocuğunu yitirmesine rağmen, Anna'nın hala savaş vurgunculuğu yapmakta oluşudur. Aynı oyunda, Aşçı, 'Tanrımız yüce bir kaledir, zapt edilemez' şarkısını huşu içerisinde söylerken, dilsiz Kathrin, orospunun şarkısını ve çizmesini giymeye çalışır. Bu önce gülünç bir karşıtlık yaratır ama şarkıyla sözsüz oyun geliştikçe, seyircinin düşünmesini sağlayacak bir etki yapar." (Nutku, 2015, s. 118)

Başkaldırmadaki zaafı başka bir açıdan ele alan bir şarkı ise *Üç Kuruluşluk Opera*'nın ikinci perdesindeki oldukça popüler olmuş "İnsan Neyle Yaşar" (Wovon lebt der Mensch) şarkısıdır. Burada insanın isyan etmesini vaazlarla ve çeşitli politik söylemlerle engelleyen sistem eleştirilir. Şarkıdaki bir dize şöyledir: "Önce tıkmak gelir, sonra ahlak" (Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral) (Nutku, 2015 s. 108-109). Böylece gestus müziğiyle politik bir tavır takınılır.

Aslında gestus müziğini politik tavırdan ayrı düşünmek olanaksızdır. Şarkılar politik ve toplumsal değere sahip olmaksızın gestus müziğine dönüşemezler. Brecht bunu şöyle açıklar:

(Gestus) "Artistik bir ilke midir? Müzisyen için önce artistik bir ilkedir bu. (...) Müzisyenin, müzik metinlerini, özellikle canlı ve kolay tadına varılır biçimde yaratabilmesine katkıda bulunur. Ne var ki, önemli olan gestusa dikkat ilkesinin, müzisyenin müzik etkinliğini sürdürürken politik bir tavır takınabilmesini sağlamasıdır. Dolayısıyla, müzisyenin toplumsal bir gestusu yaratı konusu yapması zorunludur." (Brecht, 1981, s. 177)

Peki, politik kaygıları olan, gestus müziği bestelemek isteyen bir besteci, örneğin Lenin'in ölümü üzerine bir müzik yazmak isterse ne yapmalıdır? Brecht sorunun cevabına dair çeşitli alternatifler sunar (bkz. Tablo 2.5):

Tablo 2.5: Lenin'in Ölümü Üzerine Müzik.

Lenin'in ölümü üzerine bestelenecek kantatta besteci ne tür bir tavır takınmalıdır ?		
Bestecinin ağırbaşlı bir tavır takınması	Bestecinin öfkeli bir tavır takınması	Bestecinin kaderci bir yaklaşımla bestelemesi
Bu tarzda bir beste gestus müziği kapsamında anlamsızdır. Çünkü hangi ideolojiden olursa olsun, hatta 'düşman' olarak görülebilecek birinin ölümü bile olsa, ölüm karşısında ağırbaşlı bir tavır takınılması gerekir.	Bir toplumun seçkin kişilerinden birini, yaşamdan koparıp almış 'ortalığı kasıp kavuran' o kör doğaya kızıp öfkelenmek, komünist bir gestus sayılamaz.	Yazgının egemenliği karşısında bilgece bir teslimiyete, komünizme uygun bir gestus diye bakılamaz.
Peki, besteci ne yapabilir?		
"Bir komünistin tutacağı komünistçe yasin gestus'u apayrı nitelik taşır. Bir bestecinin besteleyeceği metin karşısında, bir konuşmacının yaptığı konuşma karşısında takınacağı tavır, onun politik, dolayısıyla insan olarak eriştiği olgunluğun aşamasını gösterir. Bir kimsenin hangi nedenden ötürü kendini bir yasa kaptıracağını ve bunun ne türlü bir yas niteliği taşıyacağını, onun büyüklüğü belirler. Yası alıp, örneğin yüce bir aşamaya yerleştirmek, onu toplumu ileriye götüren nesne durumuna sokmak, artistik bir iştir." (Brecht, 1981, s. 177)		

Genel olarak Brecht'in yazıları ve kitaplarından, özel olarak da yukarıdaki tablodan görülebileceği üzere, Brecht, bestecinin ne yapacağını dikte etmek yerine ne yapmaması gerektiğini anlatır. Besteciye, artistik özgürlüğe sahip olduğu bir alan bırakır. Saadati gestus ilkesinin, oyun içerisindeki tüm müzisyenlere ve besteciye müzik yaratmanın yanı sıra politik olarak da var olabilme olanağı sunduğunu belirtir (2015, s. 67). Bir müziğin politik değeri de bestecinin sahip olduğu özgür alan içerisinde kendini ifade ediş şekliyle bağlantılıdır:

"Bir metni içeren müzik parçası için hepsinden güzel bir ölçüt, kompozitörün ayrı ayrı bölümleri nasıl bir tavır, nasıl bir gestus'la karşısındakilere iletmediği, nazik mi, kızgın mı, alçakgönüllü mü, kurnaz mı ya da hiç pazarlıksız mı karşısındakilere sunduğudur. Gestus'lara başvururken bunlar arasında en olağanları, en bayağıları, en yavanları yeğ tutulmalıdır. Bir müzik parçasının politik değeri, bu yoldan belirlenebilir." (Brecht, 1981, s. 180)

Gestus müziğinin oyun içerisindeki bir başka işlevi de oyunu duraklatmaktır. Walter Benjamin müziğin yaptığı ayırma ve duraklatma işlemi gestuslarla ve eylem müzikle ne kadar duraklatılırsa, elde edilen gestusların sayısı o kadar artar. Epik tiyatrodaki metnin ve şarkıların ana işlevi eylemi sergilemekten ya da desteklemekten çok, duraklatmaktır (Benjamin, 2018, s. 60).

Bunlara ek olarak gestus müziğini yaratmak için oyunculara çeşitli öneriler verilebilir. Öncelikle oyuncu şarkıya, aksi reji tarafından istenilmediği takdirde, kendini kaptırmamalı, ona karşı koymalıdır; şarkıyı söylerken çevresindeki atmosferden kendini izole eden bir tavırda olmamalıdır; müziğin eğlenceyi destekler niteliğini göz önüne almalıdır (Brecht, 2005, s. 66-67).

2.4.2 Epik tiyatrodaki şarkı

“PİRİNÇ ALIMI ŞARKISI”¹⁷

Şarkıları ayırın geri kalandan!

Müziğin bir belliliğiyle,

Işık değişimiyle,

Başlıklarla,

Görüntülerle,

Açıkça belirtin ki,

Kardeş sanat dalı sahneye çıkmakta.

Oyuncular şarkıcıya dönüşmeli.

Başka bir tutumla yönelmeliler seyirciye,

Oyunun figürleri olarak elbet

Ama bu kez ayrıca yazarın bildiğini de bilenler olacak.

Yuvarlak Kafalı'lardan maraba kızı Nanna Caüllas

Piliç gibi pazara sunulmuş şarkısını söylüyor,

Yalnızca efendilerin değişmesi üzerine,

Kalça kıvırmazsa anlaşılmaz utancını kapatan yara izi,

Etin iş nişanesi.

Ve anlaşılmaz seyyar satıcı kadının

Büyük teslimiyet şarkısı,

Eğer yazarın öfkesi kendi öfkesine dönüşmezse.

Ama soğuk kanlı Semyok Lapkin, Bolşevik işi

Çökertilemeyen sınıfının metal sesiyle söyler şarkısını.

Ve cana yakın Vlasova Ana

Kendi kucaklayıcı sesiyle şarkısında bildirir

Aklının bayrağının kırmızı rengini.” (Brecht, 1994, s. 63-64)

Epizodik yapıyı kurmak açısından kesintiler oldukça önemlidir. Epik tiyatrodaki bu kesintili yapıyı kuran önemli bileşenlerden birisi şarkılardır. Oyun, yatay bir düzlemde gevşek bir doku ile hareket hâlindeyken, şarkılar bu hareketi dikey bir

¹⁷ Sözleri Brecht'e ait olan “Gesang der Reiskahnschlepper” adlı bu şarkı, 1929'da Eisler tarafından bestelendi.

şekilde keser ve bu kesintili yapı, sahneleri tablolara dönüştürür. Şarkılar, tablolar arasında bekleme noktaları oluşturur ve seyirciyi bu bekleme noktalarında tutarak onlara anlatılmak istenileni idrak etme süresi tanır. Bu bekleme süreleri, şarkıların oyunun bütünü açısından sahip oldukları en önemli işlevdir. Pekman, şarkıların kesintili yapıya başka bir katkısının da bölünmüş olan parçaları birbirine bağlamak ve kesintilerin yarattığı sahne boşluklarını doldurmak olduğunu belirtir. Hatta Brecht'in şarkıları dokuyu sıkıştırmak amacıyla kullandığını da söyler (2005, s. 64). Kısaca şarkılar hem kompartımanları ayıran ve hareketi duraklatan, hem de bu kompartımanlar arasında bağ kuran kendi iç zamanları ve anlamsal değerleri olan yapılardır.

Epik tiyatrodaki gibi “şarkı, hiçbir biçimde, sözler duyguları anlatmakta yetersiz kaldığı için devreye girmez” (Brecht, 1998, s. 380). Şarkılar metnin yetersizliğini bastırmak için kullanılmazlar. Aksine metinle eşit derecede önemlidirler. Metnin, sayfalarca diyalog ve sahneyle anlatmaya çalıştığı düşünceleri kompakt şekilde anlatan yoğun dokular oluştururlar. Aynı zamanda metnin oyundaki mesele dair vermek istediği özün, net bir şekilde seyirciye ulaşmasını sağlayan didaktik söylemlerdir. Metin ve şarkı arasında bağımsız bir ilişki vardır. Metin şarkı üzerinde herhangi bir baskı oluşturmaz. Oyuncu şarkıları söylerken metindeki sözlere sadık kalmak zorunda değildir. Hatta oyuncu, şarkı metnindeki sözcükleri kullanmak zorunda değildir; sözleri aynı anlama gelen, gündelik konuşmanın gelişigüzel, sıradan, laubali ve daha basit ifadeleriyle değiştirebilir (Brecht, 1998, s. 380).

Diğer müzikli tiyatro eserleriyle karşılaştırıldığında epik tiyatro eserlerinde ses rengi ve karakter eşleşmesinde görülen özgürlük ve hatta kimi zaman karşıtlık, ilk fark edilen özelliklerdir. Klasik müziklerde ve müzikli tiyatro eserlerinde vokal ses rengi-rol dağılımı eşleşmesinde genellikle standart bir birleşim vardır. Örneğin Bas ses rengi, yaşlı erkek karakterleri, otoriter karakterler, komik karakterler ve Don Juan rollerinde, soprano ses rengi genç kız rollerinde, mezzo-soprano ses rengi ise genellikle ikincil romantik karakterlerde ya da daha kötü karakterlerde kullanılır (Bilge, 2011, s. 12).

Oysa epik tiyatrodaki genç bir kadın yaşlı bir sese sahip olabilir ve başkarakterlerin pürüzsüz bir söyleyişe sahip olması durumu aranmaz. Hatta mümkünse bir karşıtlığın yaratılması beklenir.

Epik tiyatroyu farklı kılan bir başka özellik ise şarkıcıların profesyonellik düzeylerine bakış açısının aykırılığındadır. Epik tiyatro, oyuncuların bir opera şarkıcısı profesyonelliğine sahip olmadıklarının altını çizerek şarkı söylemelerini ister. Her zaman amatör, profesyonele tercih edilir. Hatta, Brecht oyunlarının en bilindik oyuncusu Lotte Lenya “bir tek nota okuyamazdım, işte onun için de Brecht beni seçti” der (aktaran Nutku, 2015, s. 173). Çünkü profesyonel şarkıcıyı doğuran, aristokrasi ve onun virtüözite gerektiren müziğidir. Oysa popüler türler halkla doğrudan ilişki içerisindedir. Bu yüzden epik tiyatrodaki özellikle revü ve kabare tarzı söyleyiş tercih edilir. Benzer şekilde Ferran, Brecht’in oyuncu seçerken özellikle revü ve kabare kökenli olanlara yöneldiğini söyler (2000, s. 6). Kabare ve revü tekniği çoğu zaman konuşma ritmini baz alır ve resitatif, doğal konuşma arasında gidip gelen bir söyleyiş tarzı sunar ve vokal sadeliğe yönelir. Bu tarz söyleyişten ilham alan karakteristik Brechtçi bir rejide oyuncular şarkıları özgün tabirle *cool* yani gösterişsiz ve dolaysız şekilde söylerler (Morales, 2008, s. 39).

Epik tiyatrodaki konuşma ve şarkı söyleme arasındaki üç düzlem, yalın konuşma, şiirsel konuşma ve şarkıdır (Jameson, 2013, s. 206). Operada oyuncu normal konuşmadan şarkı söylemeye geçerken bunu fark etmeden yapıyormuşçasına bir hâl takınır. Oysa epik tiyatrodaki söyleyiş tarzlarındaki geçiş özellikle vurgulanır. Bir karşıtlık oluşturulur. “Şimdi şarkı söylüyorum”un altı çizilir. Sanki her şey normal seyrimiş gibi davranılmaz.

Epik tiyatrodaki oyuncunun şarkı söylerken bir karşıtlık yaratması beklenilir. Brecht oyuncuya, “melodiyi, kör değneğini bellemiş gibi söylememeli: Müziğe karşı konuşmalı(dır)” der (Brecht, 1998, s. 380). Brecht bu özelliği “rüşvet kabul etmez bir yalınlık” olarak ifade eder. Şarkıcının ritimden ve ezgiden bağımsızlaşmış ve özgür bir üslup takınmış hâlde söylemesi durumunu ifade eder (1998, s. 380). Nutku bu söyleyiş tarzını, seslerin metinden uzaklaştırılarak söylenmesi olarak yorumlar (2015, s. 172). Hanns Eisler’in *Ana* oyunundaki 1 Mayıs sahnesi için yazdığı “Bir Yoldaş İçin Cenaze Söylevi” (“Grabrede über einen Genossen, der an die Wand gestellt wurde”) isimli şarkının recitatif benzeri söylenişinde bu tarz, net bir şekilde

görülmektedir. Brecht, bu söyleyiş tarzını “hem müziğe uyup hem de müziğe karşı konuşmanın, nasıl derinlikli bir öznel ton” (1994, s. 72) olarak betimler. Bu şarkıda yapılanın resitatif tarzı söyleme biçimiyle-oyuncunun kendi ritminin çatışması olduğunu söyler (1994, s. 74). Bu çatışma kendi diyalektiğini yaratarak söyleyiş tarzında bir sentez meydana gelmesini sağlar. Brecht, bu ritimli konuşma tekniğinin rejiiye de kolaylık sağlayacağını belirtir (1994, s. 86). Brecht, Eisler’in müziğinin, oyuncuyu zorlayışına dair özellikle şu noktaya dikkat çeker:

“çoğu yerde onu özellikle zora da koşuyordu ki, oyuncunun kendi ritmini müziğe karşı yakalayıp sürdürmesi gereksin. İşte bu karşıtıktan, her noktası tam olarak çalışılmış son derece özenli bir konuşma tarzının kaçınılmazlığı doğuyor.” (1994, s. 86)

Oyuncunun şarkı söylerken öncelikle köşebaşı anlatısı düsturuna sadık kalması gerektiğinin ayırında olmalıdır. Brecht, “oyuncu yalnız şarkı söylememeli, aynı zamanda şarkı söyleyen birini göstermeli” (1998, s. 380) der. Bu durum epik tiyatronun öncelikli beklentisi olan oyuncunun rolünü yaşaması yerine onu taklit etmesi özelliğinin devamıdır.

Epik tiyatro oyuncularını şarkı söylerken hareket anlamında özgürdür. Oyuncular şarkıya başlamadan önce, oturacağı sandalyeyi yerleştirme, makyaj yapma gibi bazı ön hazırlıkları sahnede yapabilir. Hatta bu yabancılaştırmayı güçlendirir ve gestusların oluşmasına yardımcı olur. Böylece oyuncunun rejiiye bireysel katkısı da oluşur. Oyuncu şarkıları söylerken onlar hakkındaki bireysel düşüncelerini tavırlarıyla ifade edebilir. Oyuncu söylediği şarkıdan hoşlandığını belirtebilir. Böylece kendi öznel ifadesini rahatlıkla yansıtabilir.

Epik tiyatrodaki şarkıların isimleri ayrıca önemlidir. Seyirci şarkıların isimlerini şarkıları anons eden anlatıcıdan ve projeksiyon aracılığıyla bu isimlerin sahneye yansıtılmasıyla ya da panolarla gösterilmesi sayesinde öğrenir.¹⁸ Şarkı isimleri sahneler hakkında, şarkı içeriği hakkında bilgi verebilir, kimi zaman da ahlaksal göndermelere sahip olabilir. *Üç Kuruluşluk Opera*'daki bazı şarkıların isimleri şöyledir: “İnsan İlişkilerinin Güvensizliği Üzerine” (“Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse”), “Cinsel Tutsaklığın Şarkısı” (“Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit”), “Pezevengin Şarkısı” (“Die Zuhälterballade”), “İnsan Çabasının Yetersizliği Üzerine Şarkı” (“Das Lied von der Unzulänglichkeit

¹⁸ Günün teknik olanakları da bu yansıtma aracını değiştirebilir.

Menschlichen Strebens”), “Kıskançlık Düeti” (“Der Eifersuchtsduett”). Şarkıların isimleri, söylenildikleri sırada sahneye yansıtılmak zorundadır. Brecht bu durum için “tiyatro da dip not kullanabilir” (Brecht, 1981, s. 13) der. Aynı zamanda bu teknikle aniden şarkıya geçilmesinin doğal bir durum olarak görülmesi engellenir.

Şarkılar solo, düo, trio olarak ya da hemen hemen her epik oyunda karşılaşılabileceğimiz gibi koro şeklinde de söylenir. Besteciler swing, caz ya da tango gibi popüler soundları kullanabilirler. Moritat ya da Bankelsaenger gibi gezgin şarkıcıların söylediği serbest türlerden ve marşlardan da yararlanırlar. Klasik operanın katı kurallarının aksine, epik tiyatrodaki farklı türlerin etkileşimi mümkündür. Ayrıca halk şarkılarına ve motiflere de göndermeler yapılır.

Tüm bu kıstaslarla birlikte şarkıların seyircideki karşılığı ise sahnedeki illüzyona kapılmaması hâlidir. Şarkılar “gösterenin gösterilmesi” (Brecht, 1998, s. 309) hâlini sağlar.

2.4.3 Epik tiyatrodaki orkestra

Dramatik opera sahnesi seyirciyi oyun içerisinde yutar, sahnedekiyle hemhal olan bir seyirciyi talep eder. Bunun için sahnedeki eyleme karşı dikkat dağıtacak her şey uzaklaştırılır. Bu yüzden Wagner, orkestra çukurunu kullanır. Orkestra gizlenir ve böylece sahne ile seyirci arasında kimse kalmaz, müzik üretilen değil, adeta kendiliğinden oluşan, ilahi olarak varolan bir hâl alır. Oysa epik tiyatrodaki tam tersine orkestra orkestra çukurundan çıkartılıp, sahne üzerine konumlandırılır. üstelik görünürlüğünü arttırmak için ışıklarla belirginleştirilir. Walter Benjamin orkestranın çukurdan çıkıp, görünür olma hâlini şöyle değerlendirir:

“Epik tiyatronun yönelimi yeni bir oyun kavramından çok, sahne kavramıyla daha kolay tanımlanabilir. Epik tiyatro çok az dikkat çekmiş olan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçlar. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve ölümlerine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hala yüksektedir. Ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez: Bir kürsü haline gelmiştir. Öğretici oyun ve epik tiyatro bu kürsüye yerleşme yolundaki çabalarıdır.” (Benjamin, 2018, s. 35)

Epik tiyatrodaki kullanılan orkestra, Brecht’in bilimsel çağın tiyatrosu anlayışına uygun, müzikte sıradanı işlemesine rağmen entelektüel yalınlığı içerisinde barındıran

bir orkestradır. Bu orkestra devasa Wagner orkestrasından oldukça farklıdır. Müzisyen mevcudu düşüktür, küçük bir oda orkestrasını andırır. Ses üretimi gösteriş üzerine kurulu değildir. Elbette sadeleşmeye gitmenin sebepleri arasında ekonomik nedenler olsa da Brecht kalabalık orkestraları özellikle eleştirir. Brecht orkestraların en çok otuz kişiden oluşması gerekliliğini belirtir (1981, s. 58). Ayrıca yanyana getirilme olasılığı düşük, farklı ailelerden ve daha önce pek de birlikte kullanılmayan enstrümanlardan oluşabilir. Nutku alışılmadık çalgı çeşitliliğinin ve birleşimlerinin, sokak çalgıcılarını andıran bir görüntüye sahip olduğunu ve nicel küçülmenin yabancılaştırmayı sağladığını belirtir (2015, s. 170). Orkestraların çalgı çeşitlilikleri mutlak değildir. Farklı prodüksiyonlarda, farklı çalgılardan oluşan topluluklar kullanılabilir. Örneğin Hanns Eisler, *Ana* oyunu için trompet, trombon, piyano ve vurmali çalgılardan oluşan bir orkestra oluşturur, fakat oyunun 1933 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) oynanan prodüksiyonunda yalnızca piyano kullanılmıştır. 1951 yılındaki *Berliner Ensemble* prodüksiyonunda ise çalgılar zenginleştirilmiştir; flüt, Si bemol klarinet, korno, Si bemol trompet, banço, kontrbas, vurma çalgılar ve piyano kullanılmıştır. Başka bir örnekle ise Paul Dessau'nun *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda karşılaşılır. Oyun için oluşturulan küçük orkestrada farklı tınların oluşmasını sağlayan çalgılar kullanılmıştır. Dessau günlüğüne şöyle yazar:

“...orkestrada yedi çalgıcı var. Piyano, tokmaklarına takılan küçük tırnaklar nedeniyle çok büyük bir gitar gibi ses vermekte (kuyruklu piyano). İşte bu ek önlem sayesinde ki, akordeon, iki flüt, sahne fanfarları dışında hemen hep sürdini olan bir trompet ve vurma çalgı takımıyla yeni bir tür tını tablosu elde edilmektedir. Gitar kimi yerlerde solo olarak giriyor.” (Dessau'dan aktaran Brecht, 1994, s. 154)

Dessau'nun yazdıklarından anlaşıldığı kadarıyla yeni ses efektlerinden kaçınılmaz. Çağdaş birçok bestecinin kullandığı hazırlanmış piyanoyu o da kullanır. Modern tekniklere de yatkın olan Dessau'nun beklentisi orkestraya yeni tınlar ve renkler katmak, bunu yaparken de küçük bir orkestra kullanmaktır.

Brecht için orkestranın yapısı ve işlevi dışında başka bir nokta da orkestra elemanlarının müzik yaparken takındıkları tavır ve ideolojik duruşlarıdır. Orkestra elemanları yalnızca haz almak için değil, toplumsal bir hedef için müzik yapıyor olduklarının farkında olmalıdır. Brecht, epik bir oyun içerisinde yalnız haz almak için müzik yapan orkestra elemanlarını “orkestradaki birkaç çocuk babası çelliste,

viyolonsel çaldıran neden, artık bir dünya görüşü değil, yalnız haz oluyor” (Brecht, 1981, s. 61) şeklinde tenkit eder. Bu bakış açısı *Lindbergh'in Uçuşu (Flug des Lindberghs, Der Ozeanflug, 1929)* radyo oyunu, *Evet Diyen (Des Jasager, 1930)* gibi okul oyunlarında Brecht’le birlikte çalışmış olan besteci Paul Hindemith’in İşlevsel Müzik (*Gebrauchsmusik*)¹⁹ anlayışıyla benzerlik gösterir. Bu anlayış toplumsal anlamda işlevi olan müzikleri imler. Okul operaları, bir araya gelmesi neredeyse imkânsız gözükken çalgıların oluşturduğu orkestralar, politik müzikler hatta kimi danslar, radyo müzikler bu türdedir.

2.4.4 Epik tiyatrodaki sahneleniş ve müzik ilişkisi

Epik bir oyun için doğru sahneleme oldukça önemlidir. Ancak doğru bir sahneleme ile müziğin takınmak istediği tavır amacına uygun olarak aktarılabilir. Brecht sahnelenenin önemini şöyle vurgular:

“...ama şurası açıktır ki, böyle bir müziğin etkisi, onun sunuluş biçimine bağlıdır. Bir kez oyuncular kendi gestus’larını kavrayamadı mı, seyircide belli tutumların geliştirilebileceği umulamaz pek. Dolayısıyla, kendilerini bekleyen ödevlerle başa çıkabilmek ve kendilerine sunulan olanakları sonuna kadar kullanabilmek üzere, emekçi tiyatrolarının titiz bir eğitim ve öğrenimden geçirilmesi, ayrıca ilgili tiyatro seyircilerinin de yine aynı tiyatrolarda eğitilmesi gerekmektedir. Emekçi tiyatrosunu burjuva tiyatrosunun genel uyuşturucu madde ticareti dışında tutma işi başarıya ulaştırılmak zorundadır.” (Brecht, 1981, s. 173)

Sahnelenişin doğru şekilde yapılması için tiyatro topluluğunun politik anlayışı çok önemlidir. Brecht buna örnek olarak *Ana (Die Mutter, 1931)* ve *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1930)* oyunlarının 1935 yılında New York’taki Theater Union’daki sahnelenişini gösterir. Topluluğun politik çizgisinin oyununkıyla paralel olamaması sebebiyle Theater Union’un yalnızca oyunu değil, müziği de zıyan ettiğini ve öğretici amacın büyük bir kısmının yok olduğunu söyler. Ayrıca tiyatroların yaptığı yanlış bir sahnelenişle müzik

¹⁹ Marksist sanat “kafa işçisi” olarak adlandırdığı sanatçıdan, anlaşılabilir bir sanat talep eder. Dolayısıyla politik alt yapı gereği teknik, malzeme, biçim basit ama etkilidir. Bu müziğin yaratılması için beklenen şey halkla bestecilerin iç içe olması, hitap ettikleri kitleyi tanımaları ve Marksizmi pratikte de kullanmalarıdır. İşlevsel müziğin hem Marksist dayanakları ve “toplumcu” anlayışı hem de müzik ve orkestra anlamındaki düşüncesi epik tiyatro ile benzerlikler gösterir. Aynı şeye hizmet eden iki tür olarak görülebilir. Brecht epik tiyatro müziklerini modern müzik kategorisinde değerlendirirken, bu müzik türünün yalnızca epik tiyatrodaki değil, kullanım alanı olarak öğretici oyunları da kapsamasının isabetli olduğunu düşünür. Brecht’in bu türle olan en yakın eserleri *Lehrstück* yani “öğretici oyun” türündeki eserleridir.

amacından tamamen sapmış ve salt bir haz nesnesine dönüştürülür (Brecht, 1981, s. 172).

Sahneleme ve müzik ilişkisine dair bir başka örnek de Brecht'in ABD dönüşü onuruna sahnelenen *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda gerçekleşir. Bu prodüksiyonda Brecht'i en çok öfkeliendiren *Cesaret Ana*'nın trajik bir kişilikmiş gibi gösterilmesi olur. Hans Mayer olayı şöyle anlatır:

“Brecht, yine öfkeliydi. Öfkesi, Amerika'da kendisine gönderilen övgü dolu gazete yazılarından okuduğu zamanki öfkesi kadar büyüktü. Bu yazılardan Brecht, Aristotelesçi olmayan bir drama kurma yolunda hiçbir girişimde bulunmamış gibi, arındırmaya gitmeksizin bırakmamış, acımaya ve korkuya yer vermemişti.” (Mayer, 1998, s. 44)

2.4.5 Brecht'in işbirliği yaptığı besteciler²⁰

Nadar, Brecht'in, müziğin tiyatro içerisinde sahip olduğu potansiyeli ilk olarak *Baal* (1918) oyununda keşfettiğini söyler (1974, s. 73). *Adam Adamdır (Mann ist Mann, 1926)* oyununun ikinci sahnelenişine kadar Brecht, oyunlarının müziğini besteleme işini kendisi yapar. Müziğin sanatsal bir niteliğe kavuşması ve tek başına bir öge olarak tiyatroya entegre edilmesi ilk olarak bu dönemde, profesyonel bestecilerle başlar.

Brecht birçok besteciyle çalışır; zaman zaman aynı oyunu farklı bestecilerle birkaç kez müziklendirir. Bunların içerisinde Edmund Meisel (1894-1930), Paul Hindemith (1895-1963), Roger Sessions (1896-1985), Simon Parmet (1897-1969), Rudolf Wagner-Regeny (1903-1969), Dimitri Şostakoviç (1906-1975), Paul Burkhard (1911-1977) ve Gottfried von Einem (1918-1996) gibi isimler vardır. Aynı zamanda örneğin *Lukullus'un Sorgulanması (Das Verhör des Lukullus, 1940)* için İgor Stravinski'ye (1882- 1971) *Kafkas Tebeşir Dairesi* için ise Carl Orff'a (1895-1982) teklif götürür, fakat birlikte çalışma imkânları olmaz.

Brecht oyunları için tarzları farklı olsa da çoğunlukla Kurt Weill (1900-1950), Hanns Eisler (1898- 1962) ve Paul Dessau (1894-1979) ile birlikte çalışır. Bu sürekli ortaklıkta birlikte çalıştığı bestecilerin Brecht'in düşüncelerine kendilerini adapte etme yetileri de önemli rol oynar (Nadar, 1974, s. 2). Bunun dışında Brecht bu üç besteciyle farklı alanlarda birlikte çalışır, örneğin Eisler'i ideolojik olarak kendiy-

²⁰ Burada Brecht'in epik eserleri için sürekli çalıştığı ve epik tiyatrodaki müziğin kullanımına dair uzmanlaşmış üç besteciyi esas aldım.

aynı düzlemde görürken Weill'i müzikli komediler anlamında yetkin olarak görür, Dessau ile daha deneysel çalışmalar yapar.

Kurt Weill, Brecht'in "seyircilerin eleştirici tavır takınabilmesini sağlamak için *Mahagonny*'de müzik, bütün öbür epik oyunlarından daha bilinçli uygulanmıştı" (Brecht, 1981, s. 172) dediği *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* oyununda ve epik tiyatro literatürünün temel eseri olan *Üç Kuruşluk Opera* oyununda birlikte çalıştığı bestecidir. Weill'in popüler türlere olan yatkınlığı, kabare, revü, halk müziği esintilerini kullanma yetkinliği Brecht'i etkiler. Weill, Brecht'le olan çalışmalarında birçok farklı türü kullanır. Brecht'in de onayıyla tartımsal, biçimsel ve ezgisel özgürlüğü nedeniyle caz müziğine yönelir (Nutku, 2015, s. 170). Burjuva kültürünün sabit estetik anlayışının karşısında yer alan popüler ve halka tanıdık gelen ezgileri epik tiyatro içerisinde kullanmasının altında yatan nedenlerden biri politik iletileri seyirciye daha rahat iletmektir. Tanıdık olanı yabancılaştırma aracı olarak kullanmak seyircide şaşkınlık yaratır ve politik bir farkındalığın oluşmasına neden olur.

Weill, teknik açıdan ise müziksel montaja yönelir. Adorno, Kurt Weill'in yaptığı montaj tekniğinin Yeni-Klasikçiliğin organik yüzeyini bozmaya çalıştığını, arta kalan molozları ve fragmanları ortadan kaldırmaya yeltendiğini ve tüm bunlardan yeniden bir biçim inşa ettiğini belirtir (Saadati, 2015, s. 68-69). Weill geleneksel olarak çakılı kalmış biçimleri, biçimsel yeniliklerle kırmaya çalışır. Adorno'ya göre Weill'in yaptığı parçalı biçimdeki montajlama tekniği çoğu eserde işlevsel müziğin doğru örneklerini verir. Stravinsky gibi şok öğesini kullanmaya çalışan, fakat farklı bir tarzla bunu gerçekleştiren Weill, 1930'ların en ilerici ve en eleştirel popüler müziklerini yaratır (Oskay, 1982, s. 63).

Esasen Weill, hocası Ferruccio Busoni'niyle (1866-1924) benzer bir tarza sahiptir. Busoni, *Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst (Ses Sanatının Yeni Estetiği*, 1906) çalışmasında Weill'in müziğini özetleyen, müzikte yalınlık, basit idealler ve şeffaflığın önplana çıkması ve akla yönelen entelektüel bir müzikle duygusallığın kontrolünün sağlanması düsturunu vurgular (Nadar, 1974, s. 17).

Weill'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* için yazdığı müzikler halk arasında oldukça popüler hâle gelir. Weill, kapitalizmin kullandığı bu popülariteyi kırmak için 1928'de *Üflemeli Çalgılar Orkestrası için Küçük Üç Kuruşluk Opera Müziği (Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester)*

başlığı ile bir süit yazar. Hatta bu düzenleme 1929'da Otto Klemperer yönetiminde çalınır. Ancak bu durum şarkıların burjuvanın kullandığı mekânlarda eğlence amaçlı çalınmasını engellemez ve müzikler oldukça fazla uyarlamaya maruz kalır (Brecht, 1998, s. 285).

Brecht, yakın dostu Hanns Eisler'in müziğine kendisi ile benzer politik düşünceleri nedeniyle özellikle olumlu bakar. Eisler'in Marksist oluşu, devrimci işçi hareketine katılması, devrimci şarkılar yazıyor olması epik kuramın doğasıyla uyumludur. Brecht, Eisler'in şarkılarındaki politik duruş için şöyle der:

“Eisler'in oyundaki müziği hiç de yalınkat değildir, enikonu daha karmaşık bir nitelik taşır. (...) Bu müzik, çözümü emekçi sınıfı için yaşamsal önem taşıyan alabildiğine çetin politik sorunların bir takıma sadeleştirilmesini hayran kalınacak şekilde başarmıştır. Komünizmin her şeyi altüst edeceği suçlamasına karşı çıkılan bu küçük oyunda, müzik bir dost danışman gestusuyla aklın sesine kulak verilmesini sağlamaya çalışır.” (Brecht, 1994, s. 172)

Brecht için Eisler'in en güçlü yanı mevcut durumu farketmeye çalışarak dinamik ve değiştirici şarkılar yazabilmesidir. Eisler'in müziğinde gördüğü şey devrimci ve kitleler üzerinde ivmeleyici güçtür. Brecht hem epik kuramın anlaşılmasında hem de 20. yüzyıl müziğinin içinde bulunduğu çıkmazın aşılmasında ideolojik alt yapının en önemli etken olduğunu belirtir (1994, s. 83). Eisler'in kendi zamanının müziğindeki çıkmazları halledebilme yetkinliği için şöyle der: “bunu en başta mücadeleci kitle şarkılarıyla ve yeni halk şarkılarıyla kanıtladı” (1994, s. 83). Onun Eisler'in müziğine atfettiği özellikler, Adorno'da karşılık bulmaz. Adorno, bu müziğin ajitasyon açısından güçlü ve faydalı olduğunu fakat kitleleri değiştirmeye muktedir bir müzik olmadığını vurgular. Eisler'in müziğinin Hindemith tarzı prematür bir armoniye sahip olduğunu ve agit-prop anlamındaki yetkinliğine rağmen toplumcu-gerçekçilik anlamında onaylanmasının söz konusu olmadığını belirtir. Adorno'ya göre bu müzik teknolojik rasyonalite ile olan bağlarından dolayı aydınlanmaya yönelik değildir, yalnızca taraftar kazanma amacındadır. Bu anlamda ancak işlevsel müzik etiketi altında değerlendirilebilir (Oskay, 1982, s. 83).

Teknik açıdan ise epik tiyatroya yönelik eserlerine bakıldığında gelenekle kurulan bir ilişkiye rastlanır. Brecht, “Hanns Eisler'in Müziği” başlıklı yazısında Eisler'in, tıpkı Paul Dessau gibi, gelenekle bilinçli bir şekilde kurduğu ilişkisinin kompozisyonu zenginleştirdiğini belirtir. Ayrıca dinamikler ve “ses cümlelerinin işlenişi”, “continuo, ostinato” gibi vurgulamalarla Bach'ın müziğine yaklaştığını söyler, fakat

Brecht'e göre esas olarak Eisler çağdaş yöntemlerden yararlanmış, yeni müziğin olanaklarını kullanmıştır (1994, s. 82). Eisler kullandığı tekniği şöyle anlatır:

“Burada belirleyici olan, kakışmaların (disonansların) daha da zenginleşmesi değil, mevcut olan geleneksel müzik dilini kırılmasıdır. Her şey, yapının somut gereklerinden çıkar, şemadan değil. Kakışmalarla dolu bir parça, yazım bütününde pekâlâ geleneksel kalabilir de, nispeten daha basit malzeme kullanılmış bir başkası, pekâlâ öncü ve yapısal araların kullanımına katkısıyla yeni olabilir. Hatta alışılmış bileşim kalıplarından kurtarılıp yalnızca özel bir yapının uyumundan türetildiğinde, üçlü akor dizisiyle bile kulağa yabancı bir müziğe varmak mümkündür.” (Brecht, 1994, s. 83-84)

Brecht'in yazısında en dikkat çeken nokta, Arnold Schönberg'le (1874-1951) Eisler arasındaki yaptığı karşılaştırmadır. Brecht, Schönberg'in müziğinde Adorno'nun gördüğü toplumsal yansıma ve eleştiri ile Eisler'in müziğindeki toplumsal yansıma ve eleştiriye karşılaştırır. Burada Adorno'ya hak verircesine, on iki ton sistemini²¹ burjuva toplumunun çelişikliğinin bir yorumlaması olarak görür. Fakat ona göre ideolojik alt yapıdan yoksunluğu Schönberg'in müziğini amacına ulaştıramaz:

“Hanns Eisler'in Arnold Schönberg'in öğrencisi olduğunu biliyoruz. Müzikte önemli bir yol gösterici ve düşünür olan Schönberg'den, geleneksel olarak kullanımını tamamlamış miras malzemesinin yeniden düzenlemesini öğrenmişti. Eisler'in 'Ana' müziğini bestelediği günlerde (1930) Schönberg de “Bir Açık hava Sahnesi İçin Eşlik” müziğini yazıyordu. Kendi buluşu olan on iki ton müziğini ödünsüzce uygulayarak, burjuva toplumun dehşet, korku ve çıkmazını seslendirdiği, yaklaşan felaketlerin bir öngörüsü olan üç bağımsız cümle. Schönberg kendi bilgi ve bulgularının tutarlı ideolojik sonuçlarını getirmeye girişmemişti. Burjuva toplumu içinde yalnız ve kabuğuna çekilmiş bir sanatçı olarak kalmıştı. Kendi seçtiği bu yalıtıklık içinde, yapısal, yalnızca ilgili dar çerçeveye sınırlı bir müzik yazıyordu: bununsa amaca erişmesi olanaksızdı.” (Brecht, 1994, s. 83)

Hanns Eisler'in popüler türlere bakışı ise Kurt Weill kadar olumlu değildir. Amerikan kültürüne kapitalist sistemden dolayı uzak duran Eisler eserlerinde caz kullanmak istemez. Ancak Brecht caz esintilerini eserlerinde duymak ister (Nadar, 1974, s. 40). Bu yüzden Eisler'le olan ilk çalışmalarında caz ve popüler müzik kullanması yönünde ikna etmeye çalışarak onu Weill'in izinden götürmeye çalışır, fakat Weill orta sınıfa ait tutumlar gösterirken Eisler köktenci bir Marksisttir. Bu yüzden Brecht ikisini aynı üslup potasında eritemez (Nadar, 1974, s. 11-12).

²¹ On iki ton sistemi- Bir oktav içerisindeki tüm kromatik seslerin her biri bir kez kullanılacak şekilde sıralanmasıyla oluşturulan on iki seslik dizisel kümelere dayalı besteleme tekniği (Url-16).

Brecht'in bir besteci ile çalışması için o bestecinin epik kuramda yer alan çeşitli kavramları müziğinde yansıtıp yansıtamayacağı en önemli kıstastır. Bu kıstas Brecht'in Paul Dessau'nun müziklerine yönelmesinde büyük bir etken olur. Örneğin Brecht, Dessau'yla birlikte yarattığı eserlerden biri olan *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununun müziği için önce Paul Burkhard'a (1911-1977) gider. Burkhard'ın yaptığı müzikleri sürükleyici, kulakta kalan ezgiler olarak bulur, hatta bu ezgilerin halk tarafından oldukça beğenildiğini söyler, fakat Brecht bu müziklerin istediği yabancılaştırmayı yapmasının mümkün olmadığını düşünür ve oyunu Paul Dessau'ya yeniden besteletir (Mayer, 1998, s. 43-44).

Brecht'in Dessau ile birlikte çalıştıkları oyunların SSCB'deki yankıları beklenmedik olur. Örneğin *Alınan Önlemler (Die Maßnahme, 1930)* ve *Lukullus'un Sorgulanması (Das Verhör des Lukullus, 1940)* isimli radyo oyunları bizzat Komünist Parti (Kommunističeskaya Partiya Sovetskogo Soyuzu) tarafından Sovyet yönetimini eleştirdikleri gerekçesiyle yasaklanır. Parti'nin resmî organı olan *Neues Deutschland*, *Alınan Önlemler* oyununun müziklerinde ucuz kabare efektleri kullandığını söyleyerek oyunu eleştirir. Parti merkezi ise sadece eleştirmekle kalmaz, Brecht ve Dessau'yu sekiz saat sorgular. Sonrasında oyunda değişiklikler yapılır, Dessau oyuna geleneksel şan parçaları ekler ve düzeltmeler yapar. Aynı revizyon durumu *Lukullus'un Sorgulanması* oyununda da gerçekleşir. Sahnelenmeden önce şef Hermann Scherchen dinleyicilere oyunun sonuna kadar beklemelerini ve müzik hakkında hemen önyargı oluşturup çekilmemelerini salık verir. Dinleyiciler oyunu beğenir, fakat sahnelenmesinin hemen ardından Halk Komiserleri Konseyi (Soviet Narodnykh Kommissarov) oyunun partiyonlarını talep eder ve devamında oyunun sahnelenmesini engelleler. Sonrasında metinde bazı değişiklikler yapıp bu yeni metinden de şarkılar bestelenerek oyunun ismi *Lukullus'un Mahkûmiyeti (Die Verurteilung des Lukullus, 1950)* olarak değiştirilir (Mayer, 1998, s. 68-72). *Lukullus'un Mahkûmiyeti* oyunu için Brecht 15 Ocak 1951 yılında günlüğüne şunları not eder:

“Öğleden önce Dessau ile konuşma. Lukullus'un koro provaları başladı, ama şimdi halk eğitimi bakanlığı partiyonu bir kez daha istiyor ve Dessau temsilin sonbahara ertelenmesini yeğliyor. Ben, buna karşıyım. Şimdi, yani Amerikan tehditlerinin isterik bir hal aldığı şu sırada konu önemli... Dessau doğal olarak biçime yönelik saldırılar, gerçekten amaçlansa bile, konu önemini koruduğu sürece pek o kadar sert olmayacaktır. Sonuçta gerek Dessau, gerekse ben, operanın biçiminin içeriğinin gerektirdiği biçim olduğuna inanmaktayız.

Ayrıca eleştirilerden asla korkulmamalı; eleştiri alınır ve değerlendirilir, o kadar. Ve eğer ilkbaharda herhangi bir çaba harcamazsak, sonbaharda durumun daha elverişli olacağını neden varsayalım ki? Yeni dinleyici kesimleriyle kurulan ilişkinin müzisyenlerde neden olduğu tutukluğun aşılması gerekiyor. Geri adım atılmamalı, sonrasını göreceğiz.” (Mayer, 1998, s. 68)

Teknik açıdan Dessau'nun müziklerine genel olarak bakıldığında deneysel bir anlayış geliştirdiği görülür. Nadar, Dessau'nun epik oyunlardaki müziklerin bu deneysel tarafı sebebiyle kimi zaman izleyici kitlesi tarafından anlaşılmasının zor olduğunu söyler (1974, s. 56), fakat Brecht eski tarzlara ya da türlere dönmektense bu yeniliklerin tolare edilebileceğini düşünür. Yenilik anlayışı orkestra anlayışında da görülür. Örneğin *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda hazırlanmış piyano, *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununda ise gong takımı kullanarak yeni ve sıra dışı sesler aramaya çalışır (Nadar, 1974, s. 56). Dessau teknik olarak kendi tabiriyle sadeleği seçtiğini belirtir (Dessau'dan aktaran Brecht, 1994, s. 152) tercih etmez ve büyük orkestralardan kaçınır. Ayrıca komplike armonizasyondan, vokal ağırlığı olan ezgi çizgisinden uzak durur:

“‘Büyük Teslimiyetin Şarkısı’ ile ‘Kardeşlik Şarkısı’nın müziksel tavrı aynıdır. Müzik metne egemendir, aynı zamanda metnin altını çizer, hatta ezgiselliğin belli sınırlanışları yoluyla onu daha da ‘keskinleştirir’. O kadar ki, örneğin ‘üstünüm ben’ sözcükleri ile ‘benden’ sözcüğünde olduğu gibi, aynı müziksel kaynaktan gelen küçük biçimler yakalanmıştır. Cümlenin dönüşümü bilerek mi yapıldı, yoksa bu, müzik çalışması sürecinde kendiliğinden mi çıktı, fark etmez. Önemli olan üslup ağırlığıdır.” (Dessau'dan aktaran Brecht, 1994, s. 152)

Dessau için müziklendirmede kolaylık sağlayan önemli bir unsur metnin olanaklarıdır. Bu konuda şöyle der: “metinleri müziklerken, Brecht’in zaten yüksek bir müzikalite verdiği sözü esas aldım” (Dessau'dan aktaran Brecht, 1994, s. 150).

Brecht'in birlikte çalıştığı bu üç besteciden yola çıkarak eserlerini besteletirken bestecilerden epik kuramın izini takip etmelerini istediği söylenebilir. Epik tiyatrodaki kullanılan müzik, klasik operanın orta sınıf burjuva seyircisi yerine sınıf bilinci olan bir kitleyi aydınlatmayı hedefler (Nadar, 1974, s. 69). Finli besteci ve orkestra şefi Simon Parmet'in dediği gibi Brecht doğru müziği bulma anlamında yanılmaz bir içgüdüye sahiptir (aktaran Nadar, 1974, s. 69).

3. HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSU

Taner'in epik tiyatrosuna eğilmek için öncelikle Türkiye'deki epik tiyatronun tarihini dönemin siyasi ve toplumsal yapısı ile birlikte mercek altına almak gerekir. Dolayısıyla üçüncü bölüme Türkiye'nin 1960'lardan 1980'lere kadarki yakın tarihini epik tiyatro bağlamında değerlendirerek başladım.

3.1 Türkiye'de Epik Tiyatro

3.1.1. 1960'lardan 1970'lere kadar Türkiye'de epik tiyatro

Türkiye'de toplumcu sanat, toplumsal sınıfların belirginleştiği, sanatın görece daha fazla özgürlüğe kavuştuğu 1960'larda ivme kazanır. 1950-1960 yılları arasında, Demokrat Parti (DP) iktidarının politikaları ve Amerikan yardımlarıyla hızlanan kapitalistleşme süreci, toprak burjuvazisini güçlendirirken köylüyü topraksızlaştırır. Oldukça düşük ücretlerle çalıştırılan ya da işsiz kalan tarım işçileri, kırsaldan kente doğru göç dalgaları oluşturur ve Türkiye'nin toplumsal yapısı geri dönüşü olmayacak şekilde değişmeye başlar. Bu göçler ile sanayi sektörü, ucuz işgücü talebini karşılayabilecek pozisyona gelir.

Ali Gevgilili, ucuz işgücünü kapitalizmin temel dinamosu olarak nitelendirir ve kırsaldan kente göç ile kapitalizm arasındaki organik bağa dikkat çeker. Gevgilili'ye göre göçle doğan metropoller, sınıfsal farkları mekânsal anlamda görünür hâle getirir; mülkiyet çerçevesinde gelişen toplumsal sınıflar metropollerin topografik yapısını *çoğulcu* bir düzende oluşturur. Burjuvazi, işçi sınıfı, küçük burjuvazi, köylü ve diğer ara sınıfların oluşturduğu *çoğulcu toplumsal yapı*, kapitalizmin sosyal yapısıdır. Bu sınıf dokusu, sermaye birikiminin hızı doğrultusunda hızlı veya yavaş oluşabilir. Özellikle geçiş aşamasındaki ve geç kapitalistleşen toplumlarda ise sınıflar birden ve keskin bir şekilde oluşur. Gevgilili geç kapitalistleşen Türkiye'de sınıfların hızlı şekilde oluştuğunu, bu nedenle de en alt gelir grubu ile en yüksek gelir grubu arasında ciddi bir eşitsizliğin ortaya çıktığını, işçi sınıfı ile köylünün süreç içinde fakirleştiğini belirtir (1989, s.79-80 ve s. 83-84).

Mustafa Kemal Coşkun ise *Sınıf, Kültür, Bilinç* isimli çalışmasında 1960'lar Türkiye'sinin toplumsal okuması için salt işçi, köylü ve burjuvazi arasındaki ilişkilerin değil, 1960'lar burjuvazisinin iç ilişkilerinin de irdelenmesi gerektiğine dikkat çeker. Coşkun, Demokrat Parti'nin (DP) toprak ve ticaret burjuvazisinin temsilcisi olarak iktidar olduğunu, ancak özellikle tarım burjuvazisine ve büyük toprak sahiplerine yatırım yaparak sanayi burjuvazisiyle ters düştüğünü ve nihayetinde 27 Mayıs 1960 darbesine giden yolda sanayi burjuvazisinin etkili olduğunu vurgular (2013, s. 57-58). Nitekim Tanıl Bora da *Cereyanlar* başlıklı kitabında 1960 yılının genel atmosferinin 1950'lerdeki üç toplumsal tabakanın netleşmesiyle oluştuğunu söyler: Zenginleşen bir tabaka, bunun sonucunda fakirleşen bir tabaka ve aradaki gelir adaletsizliğini farkedenden bir tabaka. 1960'larda bu üç tabakanın varlığı net şekilde belirginleşir ve çatışmaların ortaya çıkması kaçınılmaz hâle gelir (2017, s. 595-596). DP iktidarının gerek bireysel ve toplumsal gerekse ekonomik adaletsizliğe odaklanan eylemleri demokratik yollarla dindirememesi ve hoşnutsuz halka gerekli çözüm önerileri sunamaması, 27 Mayıs Darbesi'ne giden yolun taşlarıdır. Eren Buğlallılar, bu minvalde 27 Mayıs Darbesi'nin toplumsal sınıfların ve katmanların hükümetle yaşadıkları çatışmanın sonucu olduğunu belirtir (2014, s. 92). Bora Gürdaş ise zenginleşen ticaret burjuvazisi ile iktidarın enflasyoncu politikası altında ezilen toplum kesimleri (subaylar, asker-sivil bürokrasi, Kemalist çekirdek kadro, memurlar, köylüler) arasında bir gerilim oluştuğunu ve bu gerilimin 27 Mayıs'a sebep olduğunu söyler (2015, s. 49). Son tahlilde kendilerini Milli Birlik Komitesi (MBK) olarak adlandıran subaylar yönetime el koyar. Coşkun'a göre sanayi sermayesinin desteklediği MBK, "sanayi sermayesinin hegemonik öncülüğünde daha meşruiyetçi bir siyasal yapı oluşturmaya" çalışır (2013, s. 57-58).

1960'lı yılların iç siyaset karakterini belirleyen unsur darbe sonrası yapılan anayasadır. Bu yeni anayasa, bireysel hak ve özgürlükleri anayasal güvence altına alışıyla oldukça ileridir.²² Kişinin dokunulmazlığı, haberleşme, düşünce ve inanç özgürlüğü, vicdan ve din hürriyeti, eşitlik, dernek kurma, toplantı ve gösteri yürüyüşlerine dair hak ve özgürlükler sunmasının yanında, toplu sözleşme ve grev hakkı da anayasa ile güvence altına alınmıştır. Çağlar Keyder yeni anayasa sayesinde, en küçük partinin bile Anayasa Mahkemesi'ne başvurarak devletin

²² Ur1 1.

işleyişine etki edebilişine dikkat çeker (2014, s. 184-185). Bu anayasa ile Türkiye’de sol görüş kendine daha rahat bir alan bulur,²³ Feroz Ahmad’a göre anayasa, 1960’tan önce baskı altında tutulan işçi ve aydın kesimin yerleşik güçlere karşı siyasi mücadelesine olanak tanır. Anayasa ile Türkiye “sosyal devlet” olarak anılır ve toplumsal haklar her kesim için tanınır, üniversiteler özerkleşir, öğrencilere dernek kurma hakkı ve işçilere grev hakkı verilir. İşçiler ve solcu aydınlar, siyasi özgürlükten yararlanarak Türkiye İşçi Partisi’ni (TİP) kurar, böylece geçmişte Kemalizm çerçevesinde gelişen politikaya alternatifler ortaya çıkar (Ahmad, 2010, s. 156).

Buğlalılar da 1961 anayasasının kendisinden önceki ve sonraki tüm anayasalardan demokratik haklar anlamında daha ilerici olduğunu belirterek, bu anayasa ile işçilerin grev ve toplu sözleşme hakkı elde ettiğini, medeni hakların genişlediğini, üniversitelerin özgürleştiğini, TRT’nin (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) bağımsızlaştığını, basın özgürlüğünün sağlandığını ve siyasi partilerin kapatılmasının zorlaştığını belirtir (2014, s. 94).

Anayasanın sol görüşe alan açtığına dair ortak kanaate dönemin siyasi figürleri de katılır. Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) kurucularından ve dönemin belirgin sol figürlerinden olan Behice Boran, sosyalizmin 1960 darbesinden önce söz konusu olmayan bir düşünce olduğunu vurgular. Benzer şekilde Şahin Alpay, 68 Hareketi’nin ancak 1961 anayasasının yarattığı özgürlük ve demokrasi ortamıyla mümkün olduğunu, Kemal Karpat ise sosyalizmin ancak 1960’lardan sonra önem kazandığını ve dikkate alındığını savunur (Altay, 2019, s. 242, 167, 94).

1961 Anayasası geniş özgürlükler vaad eden, ilerici yapısına rağmen kimi görüşlerce kapitalizmi güçlendirdiği için eleştirilen, sınıf farklarına ve gelir adaletsizliklerine dair kayıtsız kaldığı düşünülen bir anayasadır. Örneğin TİP’e yakın olan *Ant* dergisi, 27 Mayıs Darbesi’nin sol ideolojiye yakın gibi gözükse de kapitalizme ve egemen sınıflara dair herhangi bir değişim getirmediğini savunur (Altay, 2019, s. 244). Hatta Ali Gevgilili, 1961 Anayasasının sendikal ve politik örgütleniş anlamında işçi sınıfını

²³ Aslında sol görüşlere alan açılması Türkiye’nin dünyada esen siyasi rüzgara katılmasının da bir sonucudur. Sol tandanslı ideolojiler 1960’lı yıllardan itibaren dünyada da yükselişe geçer. Tamlı Bora 1960’larda dünyanın da sola kaydığını ve bu dönemin emperyalizm karşıtı bir dönem olduğunu belirtir (2017, s. 599). Asya ve Afrika ülkelerinde sol hareketlerin yükselmesi, özellikle milliyetçi ve aşırı tutucu olarak bilinen Arap ülkelerinde BAAS solunun müktedir olması, Küba ve Vietnam gibi ülkelerin sol argümanlarla emperyalizm karşıtı bir direnişte bulunmaları bu dönem oldukça belirgindir. Ayrıca sol alanyazına ait bir çok önemli kaynak bu dönemde Türkçe’ye çevrilir.

hukuksal garanti altına alınmasının altında ülkede sınıf yapısının belirginleşmesinin olduğunu söyler (1989, s. 84). Ersin Kalaycıoğlu ise özellikle anayasa sonrası dönemde işçi-işveren ayırımından söz edilebildiğini belirtir (2009, s. 564). Keyder de benzer şekilde 1960'ların iktisadi modelinin sanayi burjuvazisi ve örgütlü bir işçi sınıfı yarattığını, köyden kente göçü zorunlu kıldığını ve bunun sonucunda 1960'ların sonuna doğru büyük şehirlerin neredeyse yarısının toplumsal bir sınıfın varlığını teyit eder niteliğiyle gecekondulaştığını belirtir (2014, s. 198-211). Keyder, Türkiye'deki işçi sınıfının az gelişmiş diğer ülkelere nazaran dramatik bir farkla ileri ayrıcalıklar ve haklar elde ettiğini, işçi sınıfına bu dönemde hem siyasi olarak hem de iç pazarın dengesini sağlayacak derecede örgütlenme ve talep ayrıcalığı verildiğini belirterek, sanayi burjuvazisinin kendi kârlarını tehdit etmediği sürece bu örgütlenme ve siyasi erk alanına karşı çıkmadığını söyler. Fakat bu "yanlış" örgütlenmenin işçiler arasında bir statü farkı yarattığını ve işçi aristokrasisini oluşturduğunu belirtir. Örneğin örgütlü işçi sınıfı dışında kalan küçük sanayi işçileri grev, toplu sözleşme ve sigorta hakkından yararlanamamışlardır. Keyder, bölünmüş emek pazarında görünenin dışında kalan bir işçi topluluğu olarak tüm sosyal güvencelerden soyutlanmış, çocuk emeğinin istismarını gizleyen bir kılıf altında işleyen *çıraklık*'a da dikkat çeker. Dolayısıyla 1961 Anayasasıyla elde edilen haklar ve görece yüksek ücretlerin toplam işçi sınıfının yalnızca küçük bir kısmı için geçerli olduğunu savunur (2014, s.196-197).

1960 Darbesinden sonraki dönemde holdingleşme olgusu da Türkiye iktisat lügatine girer. Büyük sermayedarlara verilen krediler ve teşvikler, büyük holdinglerin kurulmasını sağlarken 1965 sonrası ivme kazanan kapitalistleşme, tarım-sanayi denkleminde sanayinin lehine bir artışa neden olur. Böylece endüstri ve ticaret burjuvazisi güçlenir. Hızlı kapitalistleşme aynı zamanda siyasi olarak bölünmelere ve sol görüşlerin muhalif bir tavırla hareket etmesine yol açar (Tekin ve Okutan, 2011, s. 161 ve 173). Erkal Umut hızlı kapitalistleşme ve sonrasını şöyle anlatır:

"(...) 1960 sonrasındaki süreçlerde, işsiz ya da topraksız kalan köylülerin ucuz emek gücü olarak çalışacakları fabrikalar ve barınacakları gecekondular eşliğinde, burjuvazinin sanayi üretimindeki (montaj sanayi ya da basit üretim) yoğunluğu artar. Örneğin; 1963'e gelindiğinde en büyük 278 şirketin üretimdeki payı %64'dür. 1970'e gelindiğinde de görülecektir ki üç büyük kentin nüfusu toplam nüfusun %31'idir. Ankara'nın %60'ı gecekondudur.

İşsizlik, barınma, sağlık, eğitim vb. konularda büyük sorunlarla iç içedir emekçi kesimler. 1960'tan sonra geniş halk kesimleri için yaşam daha zorlaşır. Ancak, sanayi patronlarının ve toprak ağalarının, emekçilerin yaşamını günden güne zorlaştıran sömürü sistemine karşı gitgide sosyal bir uyanış, örgütlü bir toplumsal hareket, nadas durumundan uyanarak 1961 Anayasa'sının sağladığı olanaklarla filiz verecektir.” (Umut, 2019)

Erkal Umut, 1961 Anayasasının sermaye birikiminden pay alma savaşıyla şekillendiğini belirtir. Anayasa sonrasında, tarım ve ticaret burjuvazisinin kazançlarını yeniden şekillendirdiğini ve sermayenin denetim dışına çıkmasının engellenmeye çalışıldığını söyler (2019). Türkiye'deki sınıfsal yapı üzerine düşünürken, diğer ülkelerinkinden farklılıklar olabileceği gözardı edilmemelidir. Bu farklılıklar kapitalistleşme hızına, altyapısına, kapitalistleşme tarihine kadar birçok değişkenle şekillenir. Coşkun, bu minvalde her sınıfı kendi kültürü üzerinden değerlendirmek gerekliliğini vurgular. Türkiye'deki herhangi bir sınıf okunurken özellikle kendi koşulları ve kapitalizmin gelişmişlik derecesine bağlı olarak değişkenlik göstereceği özelliklerin gözönüne alınması gerektiğine dikkat çeker (2014, s. 13).

Dönemin sosyolojik görüntüsü ve en önemlisi sınıflar arasında oluşan uçurumlar, sanat anlayışında takip edilen eğilimlerin yönünü değiştirir; odağı toplumculuğa doğru kaydırır. Edebiyatta Fakir Baykurt (1929-1999), Yaşar Kemal (1923-2015) ve Orhan Kemal (1914-1970) gibi yazarlar feodal baskıdan ve yoksul köylülerden şehirdeki işçilere ve zorunlu göçe kadar pek çok toplumcu konuyu ele alır. Ahmet Arif (1927-1991), Arif Damar (1925-2010) ve Enver Gökçe (1920-1981) gibi şairler toplumcu anlayışı benimser. Sinemada ise Ömer Lütfi Akad (1916-2011), Metin Erksan (1929-2012), Memduh Ün (1920-2015), Halit Refiğ (1934-2009) ve Atif Yılmaz (1925-2006) gibi yönetmenler, ulusal sinema yaratma hedefine toplumcu gerçekçi eğilimi ekler. Ayrıca Yılmaz Güney'in (1937-1984) politik sineması da dönemin anlayışını ortaya koyar (Bora, 2017, s. 595-597).

1960'ların özgürlükçü yıllar oluşu, toplumcu sanatın gelişmesini sağlar. Bülent Ecevit 1960 tarihli *Dost* dergisinde yayımlanan “Karanlık Çağdan Çıkış” başlıklı yazısında, DP'nin iktidara geldiği günden itibaren toplumun gelişme hızını kestiğine, sanatçı ve edebiyatçıların toplumdan gelen yaratma güçlerinin yok olduğuna, devletin kültürel çalışmalardan maddi ve manevi desteğini esirgediğine ve bunun

sonucunda da halk ve sanatçılar arasındaki bağın zayıfladığına, sanatçıların toplumsal meselelerden uzaklaştığına dair eleştiriler yapar; sanatçıların ve edebiyatçıların içe dönük ve soyut eserler ürettiklerine dikkat çeker. Ecevit, yeni dönemle birlikte Türkiye’de toplumla sanatçının 10 yıllık bir ayrılıktan sonra yeniden buluşacağına dair umutların yeşerdiğini belirtir (Ecevit’ten aktaran Gürdaş, 2015, s. 73). Sanat alanındaki bu özgürlük ortamını Seçkin Selvi şöyle aktarır: “Nazım Hikmet’i ilk defa gazete kağıdına sarmadan okumaya başladığımız dönemdir” (2013).

Bu özgürlük ortamında toplumcu sanat düşüncesinin işlendiği bir alan da tiyatro olur. Benzer şekilde Zehra İpşiroğlu da politik tiyatroya ilk olarak 1960’larda ilgi duyulduğunu belirtir (2016). Bu dönemde toplumsal sorunları irdeleyen bir yaklaşım ya da farklı bir açıdan bir “hesaplaşma”, tiyatronun içerisine girmeye başlar. Brecht’in oyunlarından bazılarının Türkçe’ye çevrilmesi ve sahnelenmesi yine 1960’larda mümkün olur. 1960’ta ilk olarak *Carrar Ana’nın Silahları* (*Die Gewehre der Frau Carrar*, 1937), ardından da *Kuraldışı ve Kural* (*Die Ausnahme und die Regel*, 1929-30) ile *Küçük Burjuvanın Düğünü* (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1926) sahnelenir. 1962’de İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nı (*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943) temsil edildiğinde Brecht, Türkiye’de ilk kez profesyonel olarak sahnelenmiş olur (2016, s. 104). Oyunun repertuvara alınışı ve ardından gelişen olaylar, Türkiye tiyatrosunda epik tiyatronun yükselişinin ve buna karşı verilen reaksiyonun ne olduğu hakkında bilgi verir. Oyunun 22 Mart 1964’teki temsilinde tiyatro binası saldırıya uğrar. Bu saldırı, dönemin tiyatrolarının ilerici tavrına rağmen toplumun düşünce yapısının hangi noktada durduğunu anlamak ve toplumcu tiyatronun (özellikle epik tiyatronun) nasıl bir başlangıç yaptığını görmek bakımından önemlidir. Toplumun bir kesimi tarafından talep edilen oyun, bir kesimi tarafından kaldırılmaya çalışılır. Dikmen Gürün *Tiyatro Yazıları*’nda bu saldırının muhafazkar bir aydın zümresinde olumlanır şekilde yankı bulduğunu da aktarır (2000, s. 83-84). Örneğin Tarık Buğra saldırının gericilikle ilgili olmadığını vurgulayıp Brecht’in komünist oluşu üzerinde durur, saldırıyı yapanlarla tarafgirlik ilişkisi kurar. Ahmet Kabaklı ise bu saldırının komünizmi popülerleştirip insanların dikkatini çekmesine neden olabileceği kaygısındadır (Kabaklı’dan aktaran Gürün, 2000, s. 83). Hatta Metin And, Brecht’in ülkede yükselişe geçmesini eleştirir; konu, dönemin tiyatro alanındaki önemli ve gündemi belirleyen *Oyun* dergisinde tenkit-

cevap şeklinde farklı sayılarda uzunca tartışılır. Tartışmaya sadece yazar ve tiyatrocular değil, aynı zamanda komünizmle savaş dernekleri ya da çeşitli siyasi figürler de dâhil olur (Buğlalılar, 2014, s. 104-105).

Sezuan'ın İyi İnsanı'nın başına gelenlerden de anlaşıldığı üzere 1960-1964 yılları, Brecht'in Türkiye'nin gündemine oturduğu yıllardır. Epik tiyatronun bu dönemde Türkiye'de karşılık bulmasının bir nedeni, ülkenin 1960'larda kazandığı siyasi bilinç ve bu yıllarda emperyalizm ve kapitalizm karşıtı tepkilerin güçlenmesidir. Tiyatro çevreleri bu motivasyonla ülkenin sosyo-politik sorunlarına yönelir; bu yönelişin seyircide de karşılığı vardır. Kente yenice göç etmiş olan işçilerle güçlenen ve yükselen sınıyinin mühendis, sekreter, idareci, bankacı, reklamcı gibi memurları istihdam etmesi ve nitelikli ara eleman, teknik uzman, bürokratik işleri halledebilecek kişiler yetiştirmek için yeni üniversitelerin açılması, tiyatro seyircisinin sayısını artırır (Buğlalılar, 2014, s. 64-65 ve s. 82-91). Dönemin tiyatro oluşumlarının genel karakteri ve seyirci potansiyeli şöyle anlaşılabilir:

“(...) 1964 yılında milyon kişi başına düşen tiyatro topluluğu sayısı İstanbul'da 9, Ankara'da 8 iken bu sayı Paris'te 7, Londra'da 5'tir. Haldun Taner, Güngör Dilmen, Aziz Nesin, Adalet Ağaoğlu, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Haşmet Zeybek, Cahit Atay, Başar Sabuncu, Rıfat Ilgaz gibi yazarlar ilk oyunlarını bu yıllarda yazmışlardır. 1970'lere doğru olan süreçlerde, Gençlik Tiyatrosu, Genç Oyuncular, AST, Arena, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Birlik Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu ve Tiyatro TÖS gibi birçok ilerici, devrimci politik tiyatrolar önemli sayıda izleyiciye ulaşacaklardır. Seyirci ilgisini gözümüzde canlandırmak bakımından örnek olarak şu rakamlar verilebilir; AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) 1963- 1964 sezonunda 44.676 izleyiciye oynamıştır. 1964 -1965 sezonunda ise 169.466 seyirciye ulaşmıştır. Sonraki sezonlar da ise 184.079 ve 193.931 seyirci sayısına ulaşmıştır. Ağırlaşan yaşam koşulları karşısında ve hak arama mücadelesi içerisinde toplumsal konulara olan ilgi tiyatro alanında da karşılığını bulacaktır bu yıllarda. Tiyatro, geniş kesimler için salt bir eğlence yeri olmaktan çıkıp, toplumsal meselelerin değiştiği, nedenleri üzerine kafa yorulduğu bir alan olacaktır; ilerici-devrimci topluluklar, farklı sahneleme yöntemleri üzerine araştırmalara, çalışmalara da yöneleceklerdir bu yıllarda.” (Umut, 2019)

1960'larda Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) epik türde ve politik içerikte oyunlarla oluşturduğu repertuvar, döneminin tiyatro anlayışını yönlendirme

yetisindedir. AST, 1963 yılında tiyatro sanatçısı ve şair Asaf Çiyiltepe (1934-1967) önderliğinde Ankara’da kurulur. Çiyiltepe ile birlikte tiyatronun kurucu kadrosunda olan Bülent Akkurt AST’nin hikayesini anlattığı *Salyangoz ve Tiyatro* adlı kitabında İstanbul’da kurdukları Arena Tiyatrosu’nun AST’ın deneme sahnesi niteliği taşıdığını belirtir (2005, s. 7). AST kurumsallaştığı zamanlardan itibaren emekçilerini toplumcu bir düstur çevresinde toplar. Çiyiltepe’nin “AST’ın Kuruluşunun 3. Yılında Değişik Sorunlar” başlıklı yazısı göstermektedir ki Brecht’in epik tiyatrodan ve kendi kumpanyası Berliner Ensemble’den beklentisi olan toplum odaklı oyunlar, kolektif düşüncüyü düstur edinmiş ve bireysel çıkarı ikinci plana atmış oyuncular, sınıf bilincinin ve sendikal haklarının farkındalığında olan tiyatro emekçiliği AST için de geçerlidir. Bir manifesto niteliğindeki yazının bir kısmı şöyledir:

“Oyuncu ve yöneticilerimizin eğilimleri çoğu kez birbirinden farklıdır. İlerici oyunlar oynayan oyuncunun kötü burjuva anlayışı güden tiyatrodaki rahatlığı özlediği anlar vardır. Ün düşkünlüğünün önü alınamamaktadır. (...) Bu durum, benim yakından gördüğüm bir araz, bir hastalıktır. Bu hastalığın mikrobi, çürümüş toplum anlayışından gelmektedir. Seyircilerimizin karşısında sanatçılara öğüdüm şu olacaktır: ileriye dönük sanatçı, kendini günün kokuşmuş şartlarına uydurmaz. İlerinin şartlarına hazırlıklı olur. Küçük çıkarlardan önde olan yapılan iştir. Oyuncu nasıl olur da yaptığı işin ileride yurduna sağlayacağı yararı düşünmez. İlerici nasıl olur da küçük bir çıkara razı olur da geleceğin sağlam düzenini göremez? AST sanatçılarının tümü sendikalı ve sigortalıdır. Yani tek başlarına değil, topluca etkilenmeyi kabul etmişlerdir. Bir emekçi neden sendikaya girer, neden yurdunun sorunları hakkında kafa yorar, bunu sanatçılarımız bilmek zorundadır. AST sanatçıları bir sendikaya üye olmalarına rağmen, kişisel özellikleri ile yapılmakta olan işe etkide bulunurlar. Kişisel özelliklerin çokluğu üstünde çalışılan eserleri yavaşlatır. Niteliğine büyük zarar verir. Sanatçının bu durumu bilmemesi toplumcu bilinç yönünden düşündürücüdür. AST sanatçısı yapmakta olduğu işin yurt için ne derece önem taşıdığını unuttur, sebebi ne olursa olsun onu geciktirir ya da değerini zedelerse kurulmakta olan büyük yapıya dışarıya göstermeden çürük taşlar koymuş olur. AST sanatçısı var olan statuquo’yu düzeltebilmek saflığını değil, ileriye kazanma gayretini göstermek durumundadır. AST sanatçısı bugün ölesiye yorulmazsa, yarını kazanamaz. Toplumcunun yorgunluğu bu devirde ödenemeyecek kadar büyüktür. Bugünün kuruluşları, toplumcu için zayıf

aşamalarıdır. Kesin olarak yetersiz düzenlerdir. Çareler ileridedir. Tiyatrocu oraya sahnede, seyircinin karşısında yönelecektir.” (Akkurt, 2005, s. 38)

Bülent Akkurt’un, Çiyiltepe’nin bu yazısına yorumu şöyledir: “Sanırım şimdi bu yazıyı okuyunca pek çok dostumuz, AST’ın kuruluş yıllarında tiyatronun tüm kadrosunun, niçin bu denli insanüstü bir gayret içinde olduğunu anlamış olmalıdır” (2005, s. 39). Görüldüğü üzere AST oyuncularının ve çalışanlarının özellikle sendikalı olmaları gerekmektedir. AST, “star oyunculuk” gibi yanılısamacı tiyatronun benimsediği kavramlara tamamen karşı çıkan ve oyuncuların kendilerini emekçi olarak gördüğü bir oluşumdur. Oyuncular toplumsal problemlere karşı duyarlılık geliştirmek zorundaydılar ve bu yüzden AST’nin “tiyatro ahlakına” ve “dünya görüşüne” aykırı herhangi bir projede bulunamazlardı. İlerici ve halktan yana bir tiyatro anlayışı ile AST oyun repertuvarını toplumsal içerikli oyunlardan oluşturur (Akkurt, 2005, s. 38).

AST’nin önemli bir diğer özelliği de sahneleme estetiğinde yatar. Seçilen toplumsal konulu oyunlara, günün şartlarına ve Türkiye toplumunun durumuna göre dramaturjik bir güncelleme yapılır. Sahnelenme üslubu epik tarzdadır ve göstermecidir. Ekonomik imkansızlıklardan dolayı dekor, sokak tiyatrosu, epik tiyatro ve geleneksel tiyatro karışımı bir üslupla yalın ve yanılısamadan uzak bir şekilde tasarlanmıştır (Atam ve Karakoç, 2009).

Ayşegül Yüksel, *Cumhuriyet Sanat* için 1993 yılında yazdığı “Neydi AST’ı Ötekilerden Faklı Kılan” başlıklı yazısında AST’nin epik tiyatro uyarlamalarının ve Türkiye epik tiyatrosundan örneklerin oynanmasının altını çizer. Dünyada ve Türkiye’de toplumsal düzene dair söylemler geliştiren oyunlara yer veren AST, politik ve devrimci bir çizgide oyunlar sergiler. AST, özellikle Brecht’in oyunlarının sahnelenmesi bakımından Türkiye’deki ilk girişimdir. Örneğin *Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941) oyunu, 1959 yılında Berliner Ensemble tarafından ilk kez temsil edildikten sadece altı yıl sonra AST tarafından oynanır. Kısaca AST toplumcu tiyatronun bir “deney laboratuvarı” olmuştur. Bu da Türkiye’de henüz yeni olan epik tiyatronun varolmasında önemli bir yer tutar. AST gerek Türkiye tiyatrosundan oyunların dünya prömiyerlerini gerekse yabancı eserlerin Türkiye prömiyerlerini yapma konusunda öncü olur (Yüksel, 2019, s. 41).

AST'ın sahnelediği toplumcu oyunların en önemlilerinden biri, şüphesiz Türkiye epik tiyatrosunun önemli örneklerinden biri olan, yazar Sermet Çağan'ın (1929-1970) 1963'te yazdığı *Ayak-Bacak Fabrikası*'dır. AST'ta ilk kez 1964 yılında sahnelenen oyun, ciddi sayıda bir seyirciye ulaşır. Örneğin 1964-65 sezonunda oynanan Sermet Çağan'ın *Ayak-Bacak Fabrikası* oyunu on ay boyunca 266 kez oynanarak 106.433 seyirciye ulaşır. Bu seyirci sayısı o yıllar için bir rekordur (Umut, 2019).

Ayak-Bacak Fabrikası'nın konusu gerçek bir hikayeye dayanır. 1960'lı yıllarda Orman İşletmesi tarafından Anamur'un orman köylerinde yaşayan köylülere tarlalarını ekip biçmelerine yönelik kısıtlamalar getirilir. Tarlalarına giremeyen, buğday ekemeyen köylüler aç kalmamak için kolay ulaşılabilir, fakat sağlık için oldukça zararlı olan karabuğday ile hayvanlara yedirilen fink buğdayından (karatohumdan) ekmek yapmak zorunda kalırlar. Fink buğdayı bacak damarlarında tahribata ve sürekli tüketildiğinde kötürümlüğe neden olan düşük kalorili bir buğday türüdür. Bu buğdayı tüketen köylü erkeklerin belden aşağısı tutmaz hâle gelir. Sermet Çağan'ın gazetede okuduğu haber şöyledir:

“Min evvel minel ahirde bu köy fink ekmezdi... Orman İşletmesi dışarlardan çalı kestirmiyor ve ebemizden, dedemizden kalma ekeneklerimizi ektirmeyiverdiler. Bu devir biz de toprakların gıdasız yerlerine bu fink ekmeğe mecburi kaldık. Bu devir yedik, Topal olduk. Yok, bir mümkünümüz yok. Halimiz! her ne kadar arzettiyssek Ankara'daki hokümet bizim burada sefillik çektiğimizi ne bilsin? Hiç bilemez. Hiç bilemez. Hiçbir tanemizin halini bilemez. (...) Demir gibi sapasağlam insanlar, yokluk neticesi yedikleri fink ekmeği yüzünden bu hale gelmişlerdir. Bu biçarelerin belden aşağısı tutmaz. Ayak adaleleri tamamen büzülmüştür. İki tane koltuk değneği olmadan ne ayakta durabilirler ne yürüyebilirler. Koltuk değneklerine dayanarak, ayaklarını sürüye sürüye yürürler. Tedavisi de imkansızdır. Hayatları boyunca kötürüm kalmaya mahkumdurlar (...) Bizim vatandaşlarımızın hepimizin topallığına sebep olan işletmedir. Başka kimse değildir. Eğer bizim şimdiki hali hazırdaki ekilmiş, olan ekeneklerimizi (tarlalarımızı) bize verseler de bir daha ormana girmeyeceksiniz deseler bize, bir ormana girmeyiz de hiçbir zaman total da olmayız da (...) Ne yapalım efendi, fakirlik insan taş bile yedirir. Açlıktan ölmektense böyle sürünüp gidiyoruz.” (Umut, 2019)

Özdemir Nutku, Çağan'ın bu haberi tüm ülkenin gerçekliği olarak gördüğünü aktarır. Anamur ilçesinin Karaçukur, Uluyaf ve Sardana köylerindeki erkeklerin neredeyse tamamının kötürüm olması ona göre sadece bu yörelerin sorunu değildir, sistemin kendisiyle ilgilidir. Bu insanlar karatohumun onları kötürüm yapacağını bile bile yemişlerdir. Öyleyse onları buna zorunlu kılan kimdir? (Nutku, 1993, s. 11). Çağan, oyununda köylülerin yaşadığı bu durumdan yola çıkarak bir Türkiye okuması yapar. Oyun, zamanın ve mekânın belirsizliğinde, göstermelik bir şefin egemenliğinde esasen derebeylerinin erke sahip olduğu bir tarım coğrafyasında geçer. Perde, köylülerin buğday hasadının bereketli geçmesini kutlayan şarkısıyla açılır. Derebeyler, kendi stoklarında bekleyen karatohumu köylülere satamayacakları için endişelidir. Stoklardaki karatohumu eritmek için Papaz'ın yardımıyla ve Şef'i ikna ederek bir plan geliştirirler. Halka göldeki kutsal balıkların öldüğü duyurulur. Balıkları beslemek için devlet tüm buğdaya el koyar ve el konulan buğday karşılığında dağıtılmak üzere devlet derebeylerinden karabuğday satın alır.²⁴ Karatohum yiyen köylüler yavaş yavaş kötürüm kalmaya başlar. Tüm bu olaylara ses çıkaranlar kazığa bağlanır. Durum eleştirilemezdir:

1. Polis: (okur.) Yüce şefçe verilen bir emre uygun olarak buğdayların teslimi ve yerine karabuğday verilmesi konusunda asılsız şayia çıkaranlar, asılsız şayia çıkaranları teşvik edenler, asılsız şayia çıkaranları teşvik edenleri teşvik edenler ve de onların meşevvikleri, asılsız şayiaları dinleyenler, asılsız şayiaları dinleyenleri teşvik edenler, asılsız şayiaları teşvik edenleri teşvik edenler ve onları 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, ak, siyah, beyaz, tohum atmak, tihuma kaçmak gibi tahrik edici ve ima yollu sözler kullananla, ceza kanununun kara tohum taksim buğday, dört tire bir maddesine göre cezalandırılacaklardır. İş bu kanun resmi ağızlardan yayımlandığı andan itibaren muteberdir.” (Çağan, 1993, s. 62-63)

Oyunun bundan sonrası bir vatandaşın hükümete el koyması, ülkede rejim değişikliği gibi olaylar ile devam eder, fakat hiçbir zaman derebeylerinin gizli iktidarı düşmez ve sonunda gelmiş gibi gözüксе de göstermelik demokrasi halka katkı sağlamaz. Karatohumun ülkede satışı devam eder. Kötürüm kalan halka yardım etme işi de

²⁴ Oyunun bu kısmı için Çağan, Urfa'daki balıklı gölden etkilenir.

derebeyler üzerinden yapılır. Derebeyler halka nasıl yardım edilmesi gerektiğini şöyle anlatır:

3. Derebeyi: Yıllardır, yüzyıllardır atalarımızın, onların da atalarının ve bizim geçirdiğimiz tecrübeler göstermiştir ki, vatandaşa her istediğini vermek hatadır. O zaman gelen yardım malzemesindeki ayakkabılar, bu ayaklara giydirilmişti.²⁵ Biz vatandaşa sadece ayakkabıları verdik. Siz şimdi diyeceksiniz ki onları da verseydiniz. Hayır. İzninizle arz edeyim ki efendim, vatandaştan her şeyi alabilirsiniz. Sesini bile çıkarmaz. Alamayacağınız ya da almamanız gereken tek şey vatandaşın ümididir. Vatandaşın tek geçimi ümittir. Ayakkabı onun ümidini ayakta tutmuştur. Madem ayakkabı geldii o halde ayak-bacak da gelecektir diye düşünür vatandaş. Arz edebildim mi efendim?” (Çağan, 1993, s. 90-91)

Ülkede yeni yönetim şekli olan göstermelik demokrasi sayesinde seçim yapılmaya karar verilir. İktidarı elde etmek için verilen vaatlerin başında ise ayak-bacak fabrikası kurmak gelmektedir. Yabancı sermayedarlar aracılığıyla kurulan ayak-bacak fabrikaları, yabancı uzmanların denetiminde vatandaşlara takılır:

“1. Politikacı: Partimiz onu da düşünmüş ve programına almıştır. Vatandaşlar partimizin programına göre özel teşebbüs, Devlet teşebbüsleriyle el ele, koltuk değneksiz yürüyecektir. Koltuk değneği yapan vatandaşlar da, bu önemli mediko-sosyal hizmetlerinin karşılığını göreceklendir. Kötürüm vatandaşlar arasında bir kur'a çeki/ecek ve kur'ada kazanamıyanlara ayak bacak verilmeyecek, bu yolla da koltuk değneği yapan özel teşebbüsçü vatandaşlar kalkındımlacaktır. Partimiz oylarınıza iktidara geldiği takdirde, koltuk değneği yapan vatandaşların eski alış verişlerindeki kazançlarını aynı seviyede tutabilmek için yeteri kadar vatandaşı kötürüm bırakmağa karar vermiştir.” (Çağan, 1993, s. 99)

Buğlalılar oyunun Türkiye'nin emperyalizme bağımlı hâle gelmesine karşı bir tepki niteliğini taşıdığını belirtir. Ona göre oyun iktidarın yoksulluktaki payını göstermesi anlamında döneminin atmosferini yansıtır ve 1965'lerde yükselen “sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış kitle” anlayışını sorgular. Oyunda toplumun hemen her sınıfı resmedilmektedir: Köylüler, toprak ağaları, politikacılar, işbirlikçi sermayedarlar ve emperyalistler... (2014, s. 130-131) Oyunun toplumsal yapıya dair betimlemelerini ve eleştirilerini Günay Akarsu ise şöyle söyler:

²⁵ “Bu ayaklar” diye bahsedilen kötürüm kalanlara takılması gereken protez ayaklardır.

“(…) oyunun geri bırakılmış ülkemizin ekonomik ve dolayısıyla toplumsal yapısını bilimsel bir yöntemle irdelenmesinde, çözümlemesinde bulabiliriz. Güncelden genele giden bir nesnellik ve verilere dayalı gerçeklik sağlanmaktadır oyunun bu temel doğruluğunu. Toplumumuzun sınıfsal yapısı ve çelişmeleri simgelerle somutlaştırılır oyunda. Sınıflar ve katmanlar arası ilişkiler bütün açıklığıyla ve yalnlığıyla gözler önüne serilir. Kimin hangi çıkar uğruna ne yaptığını kuşku duymaksızın görür seyirci. Nesnel bir izleyici olarak algılar, yargılama olacağı bulur.” (Akarsu’dan aktaran Umut, 2019)

Nutku, oyunda resmedilen sınıfsal yapıyı karakterler üzerinden yorumlar. Oyundaki temel iki sınıf, iktidar sahipleri ve yönetilenlerdir. Halkıyla herhangi bir bağlantısı olmayan Şef ve Şef’i yönlendiren iktidarın asıl sahipleri olan derebeyler, iktidarın ve bürokrasinin temel hakimidirler. Oyunda polis, yargıç, politikacı karakterlerinin, derebeyi karakterindeki oyuncular tarafından canlandırılmasıyla bu hakimiyet netleştirilir. Papaz karakteri ise dinî sömürünün kişileştirilmiş hâlidir. Papaz, halkın inancını kullanır ve daima iktidardan yanadır. Oyundaki ilginç karakterlerden birisi Öküz’dür. Öküz, kullandığı bilimsel dil ve doğru öngörülerıyla aydınları temsil eder. Fakat Öküz’ün halktan kopukluğu ve kullandığı Latince ağırlıklı dil, halk tarafından anlaşılabilir. Oyundaki üç vatandaş tembelliği, çıkarıcılığı ve özel teşebbüsü simgeler. Halk ise sömürülendir ve sömürüye başkaldırı gösteremez (1993, s. 11-12). Halkın pasifliği akıllara Marx’ın şu sözünü getirir: “Toplumdan gelen zorlama olmadığı sürece, sermaye, işçinin sağlığına ve ömrünün uzunluk veya kısalığına karşı kayıtsızdır” (2010, s. 263-264). Aslında oyunda durumlara karşı tepki veren karakterler vardır. Fakat bunlardan Delikanlı, hukuk tarafından cezalandırılır. Oyunun bir bölümünde halk grev yapmak ister, fakat bu girişim de engellenir:

“3. Vatandaş: Grev kanununa göre, grevciler grev süresinde bağırılmazlar ve konuşmazlar.

Kız: Biz de sadece yürürüz; ağlayarak, sızlayarak yürürüz.

3. Vatandaş: Grev kanununa göre grevciler grev yaptıkları yerin önüne, arkasına, sağına veya soluna hareket edemezler. (...)

Kadın: Burada olduğumuz yerde, hiçbir yere kıyıdamadan, çit bile çıkarmadan dururuz. Ne buğdayları veririz, ne ekeriz ne de kara tohum yeriz.

3. Vatandaş: Grevciler ayakta grev yapamazlar.

Kız: Oturarak yaparız.

3. Vatandaş: Grevciler grev süresince oturamazlar, oturur gibi yapamazlar, diz çökemezler ve çömelemezler.

Kadın: Yatarız, o halde, yatarız...

3. Vatandaş: İş yapmadan ülkenin sınırları içinde bir bölgeyi yatarak işgal etmek yasaktır.” (Çağan, 1993, s. 53)

Oyundaki tüm bu karakterler ve olaylar zamanının toplumsal olaylarının bir taşlamasıdır. Çağan oyunu şöyle bitirir: “Oyunumuz burada biter, gerisi dışarıda sürüp gider” (1993, s. 111). Ayrıca *Ayak-Bacak Fabrikası* epizodik yapısı, açık biçimiyle ve kimi sahnelerin projeksiyonla sahneye yansıtılması gibi teknik özellikleriyle de yenilikçidir; şarkıları, müzikli yapısı, tarihselleştirme tekniği, konuyu bilinmeyen bir zaman ve mekâna yönlendirmesi, toplumsal söylemi, siyasi taşlaması ve kara mizahıyla Türkiye’de epik tiyatronun ilk örneklerindedir. Haldun Taner, Çağan’ın epik tiyatro anlayışını dolaylı yoldan şöyle özetler:

“Her şeyin kestirmeden kapkaççılıkla yapıldığı, atı alanın Üsküdar’ı geçtiği Türkiye’de az görülmüş bir şeydi bu. Sermet Çağan işinin ehli insan gibi etrafındaki gürültüye pabuç bırakmadan, sabırlı, şamatasız ama bilinçli ve olumlu eylemlere girişti.” (Taner’den aktaran Umut, 2019)

Sermet Çağan, toplumcu eğilimdeki Türkiye tiyatrosuna yalnızca oyunları ile katkı sunmaz. 1965 yılında Türkiye Öğretmenler Sendikası’na (TÖS) bağlı TÖS Tiyatrosu’nu da kurar. Çağan’la birlikte tiyatroyu yöneten Seçkin Selvi örgütsel bir tiyatro deneyimi olarak gördüğü TÖS’ü bugüne kadar kurulmuş ilk ve tek sendika tiyatrosu olarak anar (2013). Buğlalılar, TÖS’ün gerek sahnelediği ilerici oyunlarla gerekse Selahattin Hilav, Fethi Naci, Özdemir Nutku ve zaten sendikanın kurucusu olan Fakir Baykurt gibi sol tandanslı aydınların sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında oyunculara verdiği derslerle de ilk olduğunu belirtir (Buğlalılar, 2014, s. 89). TÖS’ün amaçlarından bazıları şöyledir:

- Gerçekçi ve eylemci bir tiyatro görevini yüklenmek,
- Toplumun yabancılaşma nedenlerinin bilincine tiyatro eylemi içinde araştırarak varmak,
- Turne programlarında özellikle ekonomik güçlükleri yenebilmek üzere her bölgenin tiyatroya olan uzaktan yakından ilişkilerini inceleme ve istatistik konusu yapmak.” (Tanju’dan aktaran Buğlalılar, 2014, s. 129)

Özdemir Nutku kısa süreli olarak varolmasına rağmen, TÖS'ün tiyatroyu sahneden halka doğru yöneltme anlamında Türkiye tiyatro tarihinde önemli bir yeri olduğunu belirtir (1993). TÖS Tiyatrosu'nu ilk kılan özelliklerinden birisi de TÖS aracılığıyla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptığı 17 soruluk bir anket ile Anadolu seyircisini, alımlama niteliğini, sahne olanaklarını ve tiyatro anlayışlarını tespit etmeye çalışması ve bu bilgiler doğrultusunda kumpanyayı yoğun bir şekilde çalıştırmaya başlamasıdır (Nutku, 1993, s. 9-10). Selvi, TÖS Tiyatrosu'nun köyler dâhil 67 ile gittiklerini belirtir (1999). TÖS Tiyatrosu, Türkiye'deki epik tiyatronun yayılmasını sağlar, özellikle *Ayak-Bacak Fabrikası*'nın daha geniş bir kitleye hatta kasabalara ve köylere kadar ulaşmasına aracı olur.

Özetle 1960'ların atmosferi toplumsal içerikli oyunların yeni yeni yeşerdiği ve güçlendiği bir dönemi içinde barındırır. Epik tiyatro anlamındaysa çeşitli kumpanyaların Brecht uyarlamaları, bu uyarlamaları sahneleyen kumpanyalar önemli bir yer tutar. Dönemin epik oyunları arasında 1963'te yazılmış *Ayak- Bacak Fabrikası* görülür. Bu yıllarda epik tiyatro alanındaki en önemli isim ise Haldun Taner'dir. 1962'den 1969'a kadar toplam beş epik oyunu tiyatroya kazandıran Taner'in epik tiyatro anlayışını ve epik oyunlarını 3.3 Haldun Taner'in epik tiyatrosu" alt başlığında ve "Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik" başlıklı dördüncü bölümde detaylı bir şekilde irdeleneceğim için bu bölümde yer vermemekteyim.

3.1.2 1970'lerden 1980'lere kadar Türkiye'de epik tiyatro

1970'lerin siyasi ve toplumsal atmosferini hazırlayan olayların başında 1967-69 yılları arasındaki emperyalizm ve Amerika karşıtı gösteriler gelir.²⁶ Bu gösteriler o dönemin toplum yapısındaki bölünmüşlüğü resmini de ortaya koyar. Amerika karşıtı odakta toplanan sol düşüncenin karşısına muhafazakâr sağ konumlanır. Kutuplaşma düzeyi 1971 yılında gerçekleşecek olan askeri muhtıraya kadar giderek artar. Dönemin siyasi yapısı, toplumsal yapının temel olarak ayrıştığı iki tarafı da betimler niteliktedir. Sağ tarafta Süleyman Demirel'in başında olduğu Amerikancı ve büyük sermaye destekçisi Adalet Partisi (AP), Alparslan Türkeş'in başkanı olduğu kapitalizm ve komünizme savaş açmış Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), ortanın sağ

²⁶ Bu gösterilerin başında toplumun farklı kesimlerinde karşılık bulan ve infial yaratan 6. Filo'ya karşı gerçekleştirilen eylemler gelir.

olarak adlandırılabilir ve Demirel'le aynı siyasi düşünce temelini paylaşan Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) gelir. Anılan tüm bu partilerin ortak noktası, milliyetçiliktir. Yükselen sol protestoları bastırmak için milliyetçi düşüncenin yeterli olmadığı noktalarda İslam da kullanılır. Bu minvalde Komünizmle Mücadele Derneği ve Suudi Arabistan destekli Dünya İslam Birliği kurulur. İslami düşünce siyasi platformda, Hıristiyan ve Yahudi dünyasına karşı duruşu dolayısıyla büyük sermayeye de uzak duran, Necmettin Erbakan'ın başında olduğu Milli Selamet Partisi'yle (MSP) temsil edilir. Bu siyasi partiler ve dernekler Türkiye'deki alt-orta sınıfta ve taşra hayatında oldukça destek görür. Muhafazakâr cenahın karşısında çok fazla fraksiyona bölünmüş sol ideolojiye sahip oluşumlar yer alır. Bu oluşumlar, Türkiye'nin Truman Doktrini ve Marshall Yardımları'nı²⁷ kabul ederek, Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO) gibi askeri oluşumlara katılarak bağımsızlığını kaybettiğini ve Kemalizm'e ihanet ettiğini savunur. Sol çizgide, 1967 yılında kurulan, üye sayısını 1970'ler boyunca arttıran, büyük çaplı eylemlerle²⁸ imza atmış Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), İşçi Partisi (İP) ve Bülent Ecevit'in önce genel sekreterliğini sonra başkanlığını yaptığı, kendisini ortanın solu olarak adlandıran Cumhuriyetçi Halk Partisi (CHP) vardır (Ahmad, 2010, s.156-166).

İdeolojik çeşitliliğin arkasında zorlaşan ekonomik şartlar, belirginleşen ve bilinçlenen toplumsal sınıflar ve artan eğitim seviyesiyle sistemi eleştirmekten çekinmeyen topluluklar bulunur. 1970'ler sınıfsal ve bölgesel eşitsizliğin,²⁹ şehir alanlarına yerleşim anlamındaki eşitsizliğin köklendiği dönem olarak katmanlı bir toplumsal yapıya sahiptir. Gevgilili'ye göre 1970'lerde tamamen görünür olan üç ana toplumsal sınıf vardır: Büyük burjuva, işçi sınıfı ve küçük burjuva (1989). Yarı feodal toprak sahipliğinden, kapitalist toprak mülkiyetine geçiş, ithalat-ihracat ve sanayi alanında yükselişe birlikte genişleyen büyük burjuvazi 1970'lerde o zamana kadar ki en güçlü hâline gelir. Büyük burjuvazi 1970'lerde güçlenen Türkiye Odalar Birliği (TOB) ve sonrasında 1971 yılında kurulan Türk Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği (TÜSİAD) ile iktidara etki edebilecek bir yükselişe geçer. Türkiye'deki işçi

²⁷ Detaylı bilgi için bkz.: s.239

²⁸ İşçilerin geniş katılımlı eylemler yaptığı 15-16 Haziran 1970 olayları bu eylemlerin başında gelir.

²⁹ Gevgilili, bölgesel eşitsizliğin kapitalizm için kaçınılmaz olduğunu belirtir. Türkiye'de de kapitalizmin sağlanmasıyla birlikte ülkenin Batısı Doğusuna göre daha gelişmiş ve şehirleşmiştir. Bunun sebebi de kapitalist kalkınmanın özellikle alt yapısı uygun olan ve iş gücünün yoğun olduğu bölgelerde başlamasıdır (1989, s. 81).

sınıfı ise her ne kadar Osmanlı'nın son dönemlerine uzanan bir geçmişe sahip olsa da nicelik ve nitelik yönünden ancak 1970'lerde modern işçi sınıfına dönüşür. Ekonominin temel lokomotifi genişleyen işçi sınıfıdır, fakat bu gözardı edilerek emek-ücret anlamında ciddi bir dengesizlik yaşanır. Her ne kadar ödenen ücretler toplamda artıyor gibi gözükse de ülke kazancının ve büyümenin çok gerisindedir. Gevgilili bu durumun kapitalizmin doğasına uygun olduğunu, hatta artı değeri sağlamak için gerekli olduğunu belirtir. Kapitalist sermaye birikimi için mecburi olan üretim fazlası ve artan ürün stokları ile halihazırda bir işçi çalıştırmaya mecbur olmayan büyük sermayedarlar, işçileri düşük ücretlerle çalıştırmak isterler ve bu durum da ciddi bir işsizliğe sebep olur. Bu temel problem, örgütlenmiş ve sendikal haklara sahip bir grup işçiyi bu alanda mücadeleye zorlar. 1970'lere şekil veren mücadelelerin başında işte bu örgütlenmiş işçi gruplarının mücadelesi gelir. 1970'lerde belirginleşen bir diğer sınıf ise entelektüel beceriye sahip küçük burjuvazidir. Bu orta sınıf genellikle iktidarla sürekli bir bağ içersindedir ve sınıfların üzerinde hareket etmeyi tercih eder, bunun sonucunda da kimi zaman aydın-halk çatışmasının oluşmasına sebebiyet verir. Bu temel sınıfların dışında köylüler, küçük esnaflar ve sanatkarların dâhil olduğu sınıflar mevcuttur (Gevgilili, 1989, s. 80-92).

Tüm bu sosyal yapı, belirginleşen sınıflar ve sınıflar arasındaki ideolojik çatışmalar içerisinde toplumcu gerçekçi tiyatro kendine hem malzeme hem de hayat bulacağı alanlar yaratır. Buğlalılar, siyasi gerginlikler ve sınıfsal mücadele doğrultusunda 1968'de ayaklanan kitlelerin ve yükselen halk hareketlerinin rüzgarıyla şekillenen 1970'ler ve bu dönemlerdeki sanat için şöyle der:

“Toplumsal hareket bir kere sokağa indiğinde sanatın nasıl bir değişim geçirdiğini ve sanatçılarda ‘halk olmak’ arzusunun nasıl çoğaldığını (...) açıkladım. Birkaç farklılıkla birlikte Türkiye’de de 1968’den sonra böyle oldu. Böylelikle sanatçılar yalnızca içinde yaşadıkları toplumu sorgulamakla kalmadılar, kendi sanat yapma biçimlerini de eleştirmeye başladılar. Sanat kapalı kapılar ardında, bir grup seçkin tarafından yapıldığı zaman mı gerçekten sanat oluyordu? Yoksa sanatı halkla birlikte, halkın yaşadığı yerlerde ve örgütlü bir şekilde yapmak mı daha önemliydi?” (Buğlalılar, 2014, s. 141)

Yukarıda bahsi geçen “halkla birlikte ve halkın yaşadığı yerlerde ve örgütlü bir şekilde yapılan tiyatro” anlayışı tam olarak Devrim İçin Hareket Tiyatrosu’nda (DİHT) görülür. DİHT, 1968’de kurulup ve 1971’de kapanmış olmasına rağmen

1970'lerin tiyatro anlayışında radikal bir tarafı temsil eder. DİHT, oyunları salonlarda oynamak yerine sokaklarda oynamayı tercih eder ve repertuvar anlayışını toplumsal konulu oyunlar üzerine kurar. Buğlalılar, DİHT'in faaliyette olduğu kısa süre içerisinde grevdeki işçileri, Amerikan emperyalizmiyle mücadeleyi, sınıfsal bakış açısını merkeze alan oyunları tercih ettiğini belirtir (2014, s. 90). DİHT oyuncularını için en iyi tiyatro "insanca yaşamayana, sömürülene, insan olduğunu, kendi sınıfı için savaşması gerektiğini düşündüren" tiyatrodur (Arolat'tan aktaran Buğlalılar, 2014, s. 144).

Türkiye'deki politik tiyatro temsilcilerinin en önemlilerinden olan, 1970'li yıllardan günümüze kadar birçok epik ve Brechtçi anlayıştaki oyunu repertuvarına alan bir başka tiyatro ise Genco Erkal önderliğinde 1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu'dur. Ayşegül Yüksel, *Genco Erkal'in Dostlar Tiyatrosu Serüveni* başlıklı kitabında Dostlar Tiyatrosu'nun yaşamı boyunca temel aldığı düsturların günümüze kadar temelde değişmediğini söyler. Bu düsturlar, tiyatroyu halka ulaştırmak, tiyatroyla işçi sınıfını yakınlaştırmak, toplumsal içerikli oyunları Türkiye tiyatrosuna kazandırmak, yalnızca tiyatroyla değil, çeşitli eğitimlerle halkı bilinçlendirmektir (2019, s. 53-59). İlk sükse yaptıkları oyun 1970'da sahneledikleri belgesel türdeki *Rosenbergler Ölmemeli (Les Rosenberg ne doivent pas mourir, Alain Decaux, 1968)* ve 1971'de sahneledikleri Jean Paul Sartre'nın yazdığı *Nekrasof (1955)* ile repertuvarın politik oyunlar üzerine kurulacağı netleşir. Böylece hem belgesel tiyatroya hem de açık biçime yakınlık kurarlar. Yüksel, topluluğun repertuvarıyla ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

"Seçilen oyunların hepsi toplumların ve toplum içinde yaşayan insanın varoluş biçimini ilgilendiren sorunlara odaklanarak, 'eğlendirirken düşündürme' amacını gütmektedir. Demek ki bu yeni kurulan topluluktan sabun köpüğü gibi uçup gidecek seyirlikler beklenmeyecek, her yeni Dostlar yapımı seyircide yeni şeyler öğrenerek aydınlanmak yönünde beklenti uyandıracaktır. Kısacası, Dostlar Tiyatrosu zoru seçmiştir. Seyircinin beklentisi gerisine düşmemelidir." (Yüksel, 2019, s. 79)

Bu minvalde, Dostlar Tiyatrosu'nun Türkiye tiyatrosuna en büyük katkısı, şüphesiz Brecht ekolünü seyirciye benimsetmek olur. *Kafkas Tebeşir Dairesi (1979-80)*, *Galileo Galilei (1983-84)*, *Bay Puntila ve Uşağı Matti (1987-88)* gibi Brecht oyunlarının yanı sıra Brecht literatürünün bir özeti sayılabilecek metinleriyle

Brecht'in şiirlerinden, düz yazılarından, oyunlarından derlenen, besteleri Kurt Weill, Hanns Eisler ve Sarper Özsan ait müzikli oyunlar uzun dönem oynanır. *Brecht-Kabare*³⁰ (1978-79), *Ben Bertolt Brecht* (1986-87) ve *Yosma* (1997-98) bu oyunlardan bazılarıdır.

Dostlar Tiyatrosu'nun epik türe yaptığı katkılardan birisi de 1975-76 sezonunda sahnelenen *Ezenler Ezilenler, Başkaldıranlar* isimli gösteridir. Gösteri, epik türdeki oyunlardan alınan müziklerden oluşur. Bu gösteride öncelikle Brecht olmak üzere Türkiyeli birçok yazarın müzikli oyunundan şarkılar repertuvara alınır. Şarkılar şöyledir: Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* oyunundan Kurt Weill'in besteleri, Brecht'e ait bestelerini Sarper Özsan'ın *Ana*³¹ oyunundaki "Sefaletimiz Bitmez" ve sonrasında "1 Mayıs Marşı" olarak anılacak "Gün Gelir" şarkıları, *Keşanlı Ali Destanı*'ndan Yalçın Tura'nın bestelediği "İnsan Cediti", "Burada Herkes Bir Olur" ve "Sarhoş Rasih" gibi toplam altı şarkı ve yine Haldun Taner'e ait *Zilli Zarife* oyunundan bestelerini Arif Erkin'in yaptığı "Biz Dünyaya Lazımız" şarkısı, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'den Sarper Özsan'ın bestelediği "Yaşamaya Mecbursun" ve "Ben de Kurtuldum" şarkıları, Aziz Nesin'in *Ah Biz Eşekler* oyunundan "Giden Ağam" şarkısı ve *Azizname*'den alınan "Selam" şarkısı ve sonunda toplu olarak seslendirilen *Pir Sultan Abdal*'a ait "Gelin Canlar Bir Olalım" şarkısı (Yüksel, 2019, s. 139-145). Mehmet Akan *Ezenler Ezilenler, Başkaldıranlar* gösterisini şöyle anlatır:

"1960 sonrasının değişiminin, bilinçlenmenin tiyatromuza yansması ve bunu şarkılarla ifade etmek... Malzemeyi önümüze serdiğimizde güzel bir şaşkınlık, bir sevinç, bir övünçtü duyduğumuz. Hiç de az şey yapılmamış yurdumuzda, hiç de az şey söylenmemiş. Bir özel gösteri, meraklılar için birkaç kere tekrarlanacak bir konserdi amaçladığımız. Şarkılar öyle bir birleştiler, öyle bir diyalektik oluşturdular ki, bir tür oyun çıktı ortaya. Bu kez ezgiyle... (Akan'dan aktaran Yüksel, 2019, s. 141).

Dostlar Tiyatrosu, Vasıf Öngören'in (1938-1984) *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1970-71) oyununu Türkiye tiyatrosuna kazandırır. Vasıf Öngören gerek politik tiyatroya katkıları gerekse epik türdeki oyunları ile 1970'lerin tiyatro atmosferinde etkin rol oynar, epik tiyatroyla hem yönetmen hem de yazar olarak ilgilenir. Brecht'in *Adam Adamdır* (1971), *Faşizmin Korku ve Sefaleti* (1976) ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* (1976)

³⁰ *Brecht-Kabare* oyunu 1979 yasaklanır, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra oyunun şarkıların kaydedildiği uzunçalarlar toplatılır (Yüksel, 2019, s. 173).

³¹ *Ana* oyununun 1930'daki temsili için besteleri Hanns Eisler yapar.

gibi oyunlarını sahneler. Epik yöntemde kendini uzmanlaştıran Öngören, 1970’te yazdığı “Ulusal Tiyatro Devrimci Tiyatrodur” başlıklı yazısında ulusal tiyatronun ancak Brecht’in epik tiyatro anlayışıyla mümkün olduğunu dile getirir. Ona göre tiyatronun Osmanlı İmparatorluğu’na girdiği dönem aynı zamanda emperyalizmin ülkeyi sömürgeleştirmeye çalıştığı dönemdir. Bu yüzden başlangıcından itibaren ülkedeki tiyatro gayri-milli bir karaktere sahiptir. Tiyatronun ulusal olmasının tek çaresi ise sahneleri sömürgeci oyunların egemenliğinden kurtararak, sınıf çatışmasını önplana alan ve işçi sınıfının görüşleri doğrultusunda şekillenen bir tiyatro yaratmaktır (Buğlalılar, 2014, s. 175). Bu minvalde Öngören şöyle der: “(...) demek ki tiyatroya milli nitelik kazandırmak için ilk iş, sahnenin işçi sınıfının görüşlerine uygun olarak kendisini değiştirmesidir. Bu sınıfın eylem klavuzu olan diyalektik tarih anlayışı ve diyalektik metodu sahnenin de kullanması gerekmektedir” (Öngören’den aktaran Buğlalılar, 2014, s. 182). Öngören’in tiyatro anlayışına hâkim olan düşünceler, yazarlık anlayışında da sürer ve sınıf odaklı bakış açısını, epik tiyatro tekniğini kullanarak oyunlarına aktarır. Öngören için devrimci oyun yazarlığı yapmak, diğer tüm oyun yazarlıklarından farklıdır:

“Artık genel olarak her oyun yazarını içine alan bir oyun yazarlığından söz edilemez. Sosyalist gerçekçi oyun yazarlığı ile bunun dışındakiler, aynı kategoride incelenemez. Oyun yazarlığı da oyun yazarının bağımlı olduğu dünya görüşü açısından ele alınmak zorundadır. Tiyatro kural ve ilkeleri ancak bu ayırım söz konusu olduğu zaman sonuç ve fonksiyonları açısından ayrı ayrı anlamlar kazanır. Sözelimi ‘natüralist’ ve ‘sosyalist gerçekçi’ bir sahnenin ‘kural ve ilkeleri’ taban tabana zıttır. Sosyalist bir yazar, natüralist bir sahnenin kural ve ilkelerini kullanarak oyun yazıyorsa, sonuçta sosyalist gerçekçi bir ürün veremez. Bu anlamda oyun yazarlığında, sınıfsal çıkış noktasından ayrı ayır kural ve ilkeler söz konusudur. Kural ve ilkeler hareket halinde düşünüldüğünde kullanılan yöntemi verirler. Metafizik ve diyalektik yöntem, oyun yazarlığında da birbirinin karşıtı olarak vardılar (...) Tiyatro sanatında metafizik yöntemin ‘kural ve ilkelerini’ yönlendiren temel sanatsal araç ‘einführung’ tekniğidir. (Türkçe’ye çevrilmesi pek kolay olmayan bu kavramı duygu ortaklığı ile sağlanan yaşantı ödeşliği diye ve tiyatro için yorumlayabiliriz.) Materyalist diyalektiğin ‘kural ve ilkelerini’ yönlendiren temel sanatsal araç ‘yabancılaştırma efektidir (...) Ancak benim şimdilik söylemek istediğim ‘tiyatronun kural ve ilkeleri’ başlığı altında oyun yazarlığını

tüm olarak incelemek olanağının olmadığıdır. Sosyalist bir oyun yazarı sadece ele aldığı konunun niteliği ile değil, ele alış yöntemi ile de, bir başka oyun yazarından ayrılmak zorundadır. Yanılmıyorsam, devrimci oyun yazarlığımız en önemli sorunu işte budur.” (Öngören’den aktaran Göktaş, 2004, s. 34)

Öngören’in epik türde yazdığı oyunların başında 1970 yılında ilk gösterimi yapılan *Asiye Nasıl Kurtulur?* gelir. Ayşegül Yüksel, en önemli değerin kapital yani sermaye olduğu bir sistemin ve mecburiyetler zincirinin içerisinde, bedenini satmak zorunda kalan *Asiye*’nin sermayelikten sermayedarlığa geçiş sürecini, Bernard Shaw’ın *Bayan Warren’in Uğraşı* (*Mrs Warren’s Profession*, 1902) oyunundaki sermayedar olarak saygınlık kazanan Kitty karakterinin süreciyle karşılaştırır (Yüksel’den aktaran Göktaş, 2004, s. 104-105).

Vasıf Öngören’in müziksiz, fakat yoğun ses efektlerinin kullanıldığı epik bir oyunu ise ilk sahnelenişi 1977 gerçekleştirilen *Zengin Mutfağı*’dır. Oyun tek bir mekânda geçer: Kerim Bey isimli bir fabrikatörün mutfağında. Bu mutfakta aşçı olan Lütfü Usta onun yamağı olan kız ve kızın nişanlısı Selim, oyunun görünen kişileridir. Bunların dışında kızın sendikacı ağabeyi Murat ve Kerim Bey hiç görünmemelerine rağmen oyunun temel karakterleridir. Oyun, 15-16 Haziran 1970’te³² yaşanan olayları ve bu olayların etki ettiği insanları anlatarak dönemin toplumsal ve siyasi yapısını ele alır. Göktaş, oyunun sermaye–emek çatışması bağlamında ele alınması gerekliliğinden bahseder. Sermaye Kerim Bey ve emek ise işçi-sendikacı Murat tarafından temsil edilir. Oyundaki herkes bu iki temsiliyet üzerinden tarafını seçer. Taraf seçemeyenler ise aşçı Lütfü gibi arada kalır ve bu arada kalış sancılı bir vicdani muhasebeye neden olur (2004, s. 134). Oyunu 1988 yılında sinemaya uyarlayan Başar Sabuncu, *Zengin Mutfağı* için şöyle der:

“Vasıf Öngören’in Bertold Brecht’in *Üçüncü Reich’in Korku ve Sefaleti* adlı oyununun bir episodundan yola çıkarak oluşturduğu *Zengin Mutfağı* tek mekanda, bir zengin evinin mutfağında geçiyor. Ve 15-16 Haziran olaylarından 12 Mart’ın karanlık günlerine uzanan bir zaman diliminde geçiyor. Olan biteni

³² TÜRK-İŞ’ten DİSK’e geçişleri engelleyen, toplu sözleşme ve grev hakkı konusunda kısıtlamalar getiren yasa görüşmeleri sonucunda direnişe geçen işçiler DİSK’in çağırısına uyarak üç koldan İstanbul şehir merkezine doğru 15 Haziran 1970’te yürüyüşe geçerler. Son iki yılda İstanbul’da yaşanan grevler sonucu direnişe hazır olan işçiler Kadıköy iskelesi tarafında polisle karşılaşılır. Polis işçilerin üzerine ateş açar, çok sayıda işçi hayatını kaybeder ve yaralanır. Sıkıyönetim ilan edilmesi ve DİSK genelsekreteri Kemal Türkler’in direnişin gösterilerin bittiğini ilan etmesiyle olaylar biter. 15-16 Haziran 1970 olayları Türkiye işçi sınıfının tarihindeki en büyük eylem olarak tarihe geçmiştir (Url 2).

mutfağıyla sınırlı dünyasından yorumlayan Aşçı Lütfü Usta'nın, giderek kendi küçük dünyası da sarsılmaya başlıyor. Buradaki soru, 'Küçük adam büyür mü?' sorusu. Vasıf Öngören, 'Evet büyür' diyor yapıtıyla" (Sabuncu'dan aktaran Göktaş, 2004, s.134).

Zengin Mutfağı'nın yönetmeni olan Başar Sabuncu, aynı zamanda bir epik tiyatro yazarıdır. 1969 yılında yazdığı *Çark* ve önce radyo tiyatrosu için yazdığı sonra 1971-72 sezonunda Dostlar Tiyatrosu'nun repertuvarına aldığı ve genç bir işçinin namuslu ve sorumlu olabilmek adına girşitiğı yolda yaşadığı kimlik bunalımını anlattığı oyunu *Zemberek*, Türkiye epik tiyatrosu literatüründe önemli yer tutar (Yüksel 2019, s. 78).

1970'lerin sonuna doğru sahnelenen müzikli epik oyunlardan ikisi, müziklerini Timur Selçuk'un yaptığı, Bilge Erenus'a ait 1976 yapımı *Nereye Payidar* ve Oktay Arayıcı'ya ait 1977 yapımı politik bir söylem geliştirme noktasında zayıf kalan *Rumuz Goncağül* olur. Bu iki oyundan işini kaybetmek istemeyen Payidar isimli işçi bir kızın içinde bulunduğu çelişkiyi anlatan *Nereye Payidar* isimli oyuna ait aynı isimli şarkı oldukça popüler hâle gelir, Timur Selçuk'un seslendirdiğı bir kaydı yapılır. Şarkının sözleri şöyledir:

“nereye payidar nereye
nereye payidar nereye
yokuş bayır demesen de
dere tepe düz gitsen de
çıkılmaz bu yolu bir yere

nereye payidar nereye
nereye payidar nereye
bir gün gelip evlensen de
kurtulmayı düşlesen de
çıkılmaz bu yolu bir yere

nereye payidar nereye

nereye payidar nereye
şefle iyi geçinsen de
bugün için sevilsen de
çıkamaz bu yolu bir yere

nereye payidar nereye
nereye payidar nereye
seninkiler direnişte
bir sen yoksun içlerinde
çıkamaz bu yolu bir yere

nereye payidar nereye
nereye payidar nereye
gönlün yoksa ezilmeye
sen de katil direnişe
işçilerle, işçilerle, işçilerle elele
nereye payidar nereye”

Bunların dışında epik yöntemin kullanıldığı Oktay Arayıcı'ya ait *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* (1974), Ömer Polat'a ait *Aladağlı Miho* (1976-1977), Haşmet Zeybek'e ait *Düğün ya da Davul*, Bilge Erenus'a ait *El Kapısı* oyunları yazılır ve sahnelenir. 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte sıkıyönetim, politik tiyatroları kapatır, politik oyunları yasaklar ve birçok tiyatro emekçisini tutuklar.

3.2 Haldun Taner epik tiyatro öncesi dönemi

Türkiye'deki epik tiyatronun sayılı temsilcilerinden ve kabare türünün ülkedeki öncülerinden biri olan Haldun Taner (1915-1986) köşe yazılarıyla, çağdaş öykücülüğe kazandırdığı ödüllü eserleriyle, gezi yazılarıyla, biyografileriyle

“yazarlık ulusu”nun³³ üretken bir ferdidir. Taner, bir imparatorluktan arta kalanları, Cumhuriyet’i, tek partili ve çok partili dönemi yaşamış, çağının içinde bulunduğu durumu öncesi ve sonrasıyla tahlil eden, topluma dair sosyolojik okumalarda bulunan bir yazardır. İlhami Soysal’la *Cumhuriyet* gazetesi için yaptığı “Tek Pencere Başucumdaki Kitaplardır” başlıklı söyleşide yaşadığı dönemden elde ettiği edebi malzemeyi şöyle anlatır:

“...Birinci Dünya Savaşı’ndan bu yana, Mütareke, Kurtuluş, Atatürk dönemi, İnönü dönemi, İkinci Dünya Savaşı, DP dönemi, 27 Mayıs, Koalisyon, AP, 12 Mart, sonrası, anarşi dönemi, 12 Eylül ve sonrası ile hayli çalkantılı üç anayasalı dört askeri müdahaleli, sayısız sıkıyönetimli birçok iktidar yaşayan bir kuşaktanım. Bu az materyal mi gözlemci bir insan için.” (Soysal, 1999, s. 8)

Haldun Taner, ülkede cereyan eden politik gelişmeleri ve bu gelişmelerle sosyal doku arasındaki karşılıklı bağı ironik bir dille irdeler. Toplumun bizzat kendi yarattığı, müsaade ettiği ya da müsamaha gösterdiği çarpıklıkları, bu çarpıklıkların toplumu nasıl yaraladığını ve çürüttüğünü ve bu sebep-sonuç ilişkisinin dönüştüğü kısır döngüyü betimler. Yaptığı çıkarımlarda tanık olduğu olaylar kadar, etkileşime geçtiği değişik sosyal tabakalar da etkili olur. Soysal’la yaptığı yukarıda bahsedilen söyleşide Taner, birçok farklı semtte kiracılık yapmasının, çok farklı karakter ve yaşantıda insanları tanımaya olanak sağladığını söyler. İstanbul’un 300 binlerden milyona ulaşan nüfusunun kültürel dokuyu değiştirmesine şahit olur (Soysal, 1999, s. 9).

Taner, pek çok dile hâkim olmasının avantajıyla özellikle Avrupa’yı şekillendiren değişimleri de takip eder. Yazılarında Avrupa kültürüyle, yakinen tanıdığı kendi kültürünü çeşitli açılardan kıyaslayarak gerek oradaki gerek buradaki çarpıklıkların altını çizmesi, Avrupa kültürüne duyulan öykünmecî bir tavırdan çok, olup bitene bir dünya vatandaşı farkındalığıyla yaklaştığını gösterir. 1935-38 yılları arasında ekonomi ve politika eğitimi için bulunduğu Almanya’da Hitler iktidarının yükselişine tanıklık eder. Nasıl ki 1915 doğumlu olması sebebiyle Birinci Dünya

³³ Bu niteleme Taner’in, Yazarlar Birliği’nin 1986 yılında verdiği Arthur Miller ve Harold Pinter gibi yazarların da katıldığı bir yemekte yaptığı konuşmada kullanılmıştır. “Siz dünyanın bir ucunda bütün gözlerin üzerinize çevrildiği bir yerde, bir dünyanın öteki ucunda ayrı uluslardan da olsak, aslında yazarlar sadece kendilerinden oluşan tek bir ulustur: Yazarlık Ulusu. Çünkü nerede bir acı varsa, yüreğimiz aynı anda sızlar.” (Taner, 2018, s. 101)

Savaşı'nın sonrasındaki etkileri yaşadıysa Almanya'da yaşadığı yılların Nasyonal Sosyalistlerin iktidarına denk gelmesi sayesinde de İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa'nın siyasi durumunu bizzat yerinde gözlemleme şansına sahip olur. Nazi rejiminde üç yıl kadar yaşar. Bu dönem için şöyle der:

“Faşizmin nasıl usul usul insanları tavladığını, sonra nasıl maskesini atıp insanı insan yapan bütün değerleri silip geçtiğini, eleştirisiz kalan bireysel tahakkümün nasıl kendini –ama kendisi ile birlikte koca bir ulusu da- mahva götürdüğünü orda anladım. Nazilerin Avusturya'yı ilhak ettikleri gün tesadüfen Viyana'da idim.” (Taner, 2017, s. 86)

Tüm bu dramatik anların yanı sıra Avrupa'da yeşeren kimi olumlu gelişmelerle de ülkesini karşılaştırır. Örneğin, Fransa'da Halk Cephesi'nin kuruluşu ve Türkiye'de kurulamaması üzerine düşünür ve Türkiye solunun hizipçi tavrını eleştirir:

“(…) solun sağa karşı hâlâ tek bir cephe kuramaması bu kaba sofu tutumundan geldiği gibi, sağın tezgahladığı yamalı bohça cephenin adi bir iş ortaklığı dışında fikri bir özellik gösteremeyişi de başka neye verilebilir? Dünyanın her yanında halk cephesi kurmayı sakıncalı görmeyen sol, bizde bunu hâlâ gerçekleştirmezken, bir vakitler birbirlerinin aleyhine en aşağılatıcı suçlamalarla çıkmış sağ liderler, şimdi her şeyi unutup kırk yıllık dost gibi el ele geziyorlar.” (Taner, 2017, s. 85)

Tuncay Birkan “Kitapsız Kalmış Metinler” başlıklı köşesinde (2016) Taner'in dünya siyasetini sol bir bakış açısıyla yakından takip ettiğini söyler. Ona göre bu sol, Avrupa soludur. 1950'lerde Macarların Sovyetler'e karşı ayaklanmasının kanlı bir şekilde bastırılışının ve Sovyetler'den kaçan mültecilerden dinlediği anıların reel sosyalizme olan mesafesini arttırdığına inanır. Birkan ayrıca Taner'in kendi dönemindeki sol hareketlerden farklı bir çevre hassasiyetine sahip olduğunu belirtir. İnsan hakları, hayvan hakları, çevre bilinci, eşitlik, adalet, laiklik gibi birçok konu Taner'in yazılarının zeminini belirler. Birkan, Taner'in yazılarının başlıklarının bile demokrasi bayraktarlığı yaptığını ima eder. Yazıları, başta DP iktidarı olmak üzere basın özgürlüğü, yargı bağımsızlığı, üniversite özerkliği, işlevini görebilen bir yasama organı gibi demokrasinin temel dayanaklarını alaşağı etmeye çalışan tüm oluşumlara karşı istikrarlı bir duruşun ifadesidir. Haldun Taner'in yazılarında 27

Mayıs'ı destekleyen ya da herhangi bir siyasi oluşumun partizanlığını yapan fanatik bir bakış açısının yansımaları yoktur. Hatta bu konuda Birkan şu yorumu yapar: “1955 ile 1960 arasında demokrasinin yok edilip çoğunluk istibdadına dönüştürülmesine dair bir çift bile eleştirel söz bulamayanların darbe eleştirisinin ve sözde anti-militarizmlerinin hükmü var mı, tartışılır” (2016).

Taner'in köşe yazılarının, öykülerinin, oyunlarının, kısaca eser verdiği tüm türlerin paydasını *devekuşu* kavramı oluşturur. 1955-1960 yılları arasında, dönemin *Tercüman* gazetesinde DP döneminin tüm tutuculuğuna ve sansürüne rağmen, sade üslubuyla ve yoğun ironisiyle “Devekuşuna Mektuplar” başlıklı köşesinde yazılar kaleme alır. İsminde “deve” olmasına rağmen ne deve gibi heybetli ya da güçlü, ne de kuş gibi özgür ve uçabilir olan, sorunlar karşısında başını toprağa gömen devekuşu, Taner için toplumun kendisidir. Bir aydın olarak kendisini *devekuşuna* karşı sorumlu hisseder. 3 Kasım 1957 tarihli köşe yazısında bu görevi şöyle tanımlar:

“Evet biliyoruz, demokrasi iki sırtık hamalının bir ordinaryüs profesörü, üç çarşafli kadının iki üniversiteliyi azınlıkta bırakabileceği bir çoğunluk egemenliği rejimidir. Ne var ki, aydına cahili aydınlatma hürriyeti tam olarak verildikten sonra. Demokrasiyi demagojiden ayıran da budur.” (Taner, 2016, s. 22)

Köşe yazılarının okuyucuda karşılık bulması arzusunu “madem ki bu kadar kolay beğenirsiniz, belki benim pazarları şu iki sütunluk kelime cambazlığımı sonuna kadar okumak iltifatını da benden esirgemezsiniz” (Taner, 2016, s. 8) diyerek sarkastik bir şekilde dile getirir. Köşe yazarlığı yapması hususundaki tereddütlerini nasıl yeneceği konusunu aktör Werner Krauss'un bir anekdotunu üzerinden anlatır. Buna göre Krauss, Kral Lear rolünü aldığı anda bu zorlu rolün nasıl üstesinden geleceğinin rol arkadaşları tarafından sorulması üzerine Krauss'un “bu size bağlı (...) siz beni kral sanır, bana kral muamelesi yaparsanız, karşımda kralmışım gibi konuşursanız, kralmışım gibi saygılı durursanız, ben de o anda kendiliğimden kral oluveririm” (Taner, 2017, s. 8) der.

Yazıları ilkin gazetenin ikinci sayfasında yayımlanır, fakat 27 Mayıs'tan sonra köşesinde yazdığı her yazının ihtilal radyosunda okunmasıyla birlikte ilk sayfaya aktarılır. Bu bir açıdan, yeni gücün Taner'in okunurluğunu ve toplum tarafından benimsenmişliğini tasdik ettiğinin göstergesidir. Yeni iktidarın bu onayı hem

gazetelerin hem de partilerin onu kendi kadrolarına transfer etmek için çaba sarfetmesine yol açar. Bu durumu şöyle anlatır:

“Bu ara ne teklifler almadım. 14’lerden birkaçı, Ankara’da çıkaracakları bir gazete için adam yollayıp beni transfere kalktılar. Üç parti beni kadrosuna almak istiyordu. Birincilere ‘Benim ırkçılarla işim yok,’ dedim. İkincilere bağımsızlığımı hiçbir şeye değiştirmek niyetinde olmadığımı söyledim. (...) Şunu da eklemeliyim ki Ankara teklifini reddedişim semeresiz kalmadı. Arada 147’liğe terfi etmiştim.” (Birkan, 2016)

Taner’in ironik bir şekilde “terfi etmiştim” dediği 147’likler olayı ise 27 Mayıs 1960 darbesiyle birlikte Milli Birlik Komitesi’nin 147 akademisyeni üniversitelerinden ihraç etmesi hadisesidir. Köşesinde yazdığı yazılar darbeden sonra 1960 yılında, Dost Yayınevi tarafından toplanılıp iki kitap halinde basılır. İlk kitap olan *Devekuşuna Mektuplar-1: Önce İnsan*’ın önsözüne 12 Haziran 1960 yılında yazdıkları, tüm külliyatının arkasındaki fikri ortaya serer:

“Bu satırların yazarı, Türkiye’de her devirde, her iktidara karşı tarafsız bir aydınlar denetlemesinden yana oldu. Uzun yıllar kültür, düşünce özgürlüğü, eleştirme ve demokrasi geleneğinden yoksun kalmış geri toplumlarda, başıboş bırakılmış iktidar hevesinin ve dar parti tekelciliğinin insanları ne zorbalıklara, ulusu ne çıkmazlara götürebileceğini tarih bize bir kereden fazla gösterdi.” (Taner, 2016, s. 7)

Taner, aktörleri sürekli değişen ama kendisinin değişmediği bir sistemden bahseder. Buna *devridaim* der. Her gelen güç kendisinden önce eleştirdiği ne varsa aynısını tekrar eder. İktidar ve muhalefet sürekli yer değiştirirken davranış kalıpları değişmez. 14 Aralık 1958 tarihli yazısında bu durumu şöyle tenkit eder: “Yarın bugünkü hürriyetçi, yani dünkü tek partiler iktidara geçerse, dünkü idealist yani bugünkü oportünistlerin yine aynı celadeti göstereceklerinden şüphen olmasın.” (Taner, 2016, s. 101) Bu ikisi sürekli birbirinin yerini alırken değişmeyen tek şey halkın konumudur.

“O zaman başımızda bir parti varmış: Fikir hürriyetini sallamaz, tenkitten, tartışmadan hoşlanmaz, işine gelmeyeni susturur, gazete kapatır, vatandaşları tabutluklarda inletir, gereğinde cenaze

törenlerine bile müdahale edermiş. Bütün çeşme başları, onun elinde imiş, Kazanan, vurgun vuran tüccarları hep o alır, bütün mevkiler, mansaplar hep onun taraftarlarına atanmış ... O zaman da bir halk varmış. Vur ensesine al lokmasını. Mazlum sessiz, mütevekkil...” (Taner, 2016, s. 100)

Köşe yazılarında yaptığı bu tespitler, oyunlarında da karşılığını bulur; topluma dair resmettiği sıkıntılar sahne için yazdığı eserlerinde de görülür.

Haldun Taner’in kullandığı teknik açısından tiyatro yaratıcılığı üç döneme ayrılır. Yüksel ilk döneminin “kapalı biçim”de *gerçekçi/yanılsamacı* türde olduğunu söyler. İkinci döneminde ise epik tiyatroya yönelir ve “açık biçim”de *göstermecî* türde oyunlar yazar. 1962’den sonra tıpkı Brecht’in tiyatro yaşamında da olduğu gibi yine politik bir tür olan kabareye yönelir (Yüksel, 2017, s. 19 ve s. 75). Oyunlarında belirgin şekilde ortak olan noktalar ise tersinleme (ironi), ince alay, arı gülmece, fars ve taşlama, söz komiği ve hareket komiği unsurlarıdır. Yüksel, Taner’in yazma uğraşının temel çıkış noktasını, aynı zamanda en kuvvetli yanı olan tersinleme olgusunda görür (1997, s. 71). Tersinlemeyi, “gerçekte olan” ile “olması beklenen” arasındaki karşıtlığın yarattığı çatışmanın ince bir alaycılıkla anlatılması olarak belirtir. Bu kavramda iki şey gizlidir. İlki bu karşıtlığın anlaşılmasını sağlayan düşünme eylemini harekete geçirmek, ikincisi ise bunu alay yoluyla eğlendirerek ortaya çıkarmaktır. Taner, bu tarzı eser verdiği tüm alanlarda kullanır.

Taner’in 1953-1962 yıllarına tekabül eden tiyatro alanındaki ilk yaratıcılık dönemi hemen hemen DP’nin *beyaz ihtilal*’le³⁴ iktidara geldiği 1950 yılından, askeri ihtilalle düşürüldüğü 1960 yılına kadar geçen zamana denk gelir. Dolayısıyla bu dönemi çok partili düzene fiili olarak geçişin yarattığı siyasi ve toplumsal olaylarla birlikte düşünmek mümkündür. Nitekim Taner’in bu dönemdeki oyunları, döneminin tüm dokusunu ve gelişmelerini imler.

Haldun Taner’in ilk oyunu, 1949 yılında yazdığı, ancak 1961 yılında sahnelenebilen *Günün Adamı*’dır. Bu ilk oyunun sahneleniş sürecini anlamak, Taner’in tiyatroya hangi düşünceleri içkin kıldığını ve karşılığında nasıl bir tepkiye maruz kaldığını kavramak için doğru bir başlangıç noktasıdır. Siyasete atılması için baskı yapılan bir profesörün içine düştüğü çıkmazı anlatan, onurlu bir bilim adamının yozlaşmış

³⁴ 14 Mayıs 1950 seçimlerinde DP’nin iktidara gelmesi, Türkiye siyasi tarihinde *beyaz ihtilal* olarak anılır.

bürokrasi içerisinde kayboluşunu göstererek oyunun yazıldığı dönemin çürümüşlüğünü tasvir eden bu oyun 1953 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenecekken gösterime girmeden, henüz prova aşamasında dönemin valisi ve belediye başkanı olan Prof. Fahrettin Kerim Gökay tarafından politik anlamda “sakıncalı olduğu” gerekçesiyle yasaklanır. Bu yasak sonrasında Taner, açık bir mektupla Gökay'dan ısrarla görüşme talep eder. Aralarında geçen diyalog, Taner'in yaşadığı yasaklamanın bürokratik arka planını anlamak açısından önemlidir:

“Sonra [Gökay] ekledi: “Piyesini okudum ve çok beğendim. Ancak, ülkede demokrasiye yeni geçmeye ve bunu halka sevdirmeye çalışıyoruz. Şimdi demokrasinin kirli çamaşırlarını, kulislerini ortaya çıkarmanın sakıncalarını sen de kabul edersin.” Ben de direndim. Dedim ki, “Ben kendiliğimden bir şey uydurmadım, olanları ve olabilecekleri yazdım, demokrasinin bu yanlarının da var olduğu bilinmeli.” O ise, “Evet ama şimdi zamanı değil” diye direndi. “Piyesini geri çek” dedi. Ben de, “Bunu kitap olarak bastırırsam o zaman kitabı da yasaklar mısınız?” diye sordum, “Hayır” dedi. Sonra ekledi: “Kitabı yasaklayamam, ama kitabı ancak aydınlar okur, tiyatroyu aydın olmayanlar da görür.” Bu mantık bana çok ters geldi.” (Taner, 1999, s. 9)

Taner, “demokrasiyi kötülüyor” düşüncesine karşın oyunun sadece “demokrasinin demagoji yanına karşı çıkmak” amacıyla (1986, s. 19) olduğunu söyler. Bu yasak sanat çevrelerinde bir infial yaratır. Önce Muammer Karaca kendi tiyatrosunda oyunun temsil edilmesini ister; fakat başarılı olamaz. Oyun kitap olarak basılır; yapılan tüm baskılar tükenir. Taner, oyunun 1953'teki baskısının önsözüne şöyle yazacaktır:

“Bu piyesi dört yıl evvel, bir tatil ayında, sırf el alıştırmak için karaladım, ilk hikâyelerimi herkesten gizlemeyi nasıl bir saygı borcu bildimse, tiyatro alanındaki bu ilk denememi de ele güne çıkaracak değerde bulmuyordum. Nitekim *Günün Adamı* üç koca yıl çekmecemde uyudu durdu. Sonra dostlar aklımı çeldiler. Piyes, Şehir Tiyatrosu'na sunuldu. Kabul edildi. Roller dağıtıldı. Tam oynanacakken, temsili zararlı görülerek repertuardan indiriliverdi. Yazarı da böylece, herkesin gözünde töhmetli duruma düşürülmek istendi. Şimdi mesele Şehir Tiyatrosu'nu aşip İstanbul Valisi'ne,

İstanbul Valisi'ni de aşır Sayın Devlet Reisi'ne, oradan da Başvekâlet'e intikal etmiş bulunuyor. Şu halde; *Günün Adamı*'nı bugün kitap halinde bastırışım, onu asla bir matah sanışımından değil, kendimi müdafaa için, buna adeta zorlanmış oluşumdandır. Kaderin şu cilvesine bakın ki, onu temsilden men edenlerin bu hareketini bir derece düzeltmek, henüz bazı tiyatrolarımıza tamamen yerleşmedi ise bile, yurdumuzda yine de bir söz hürriyeti bulunduğunu ispat etmek ödevi böylece dönüp dolaşır yine yazara düşmüş oldu. Bu piyesi bir bakıma bir tenis topuna benzetmek kabildir. Bıraksalar öbür toplar kadar, hatta belki onlardan az sıçrayacak bir tenis topu. Ne var ki, bunu hızla yere çarptıklarından fazla ses çıkardı, tavana kadar sıçradı. Bundan ötürü şimdi naçiz eserimin basında ve halk efkârında uyandırdığı ilgi ve sevgiden kendime yersiz bir kuruntu payı çıkarmaya kalkışacak değilim. Bu çatışma bana şunu öğretti ki, bazen bir yazar topluma, eseriyle olduğundan çok, eserinin temsil ettirilmemesinin ortaya çıkardığı gerçeklerle daha da faydalı olabilirmiş. Bana bu ikincisi nasip oldu. Ne denebilir..." (Taner, 2014, s. 9)

Günün Adamı, ödenekli tiyatrolar tarafından yasaklansa da 1961 yılında Ulvi Uraz tarafından sahnelenir. Taner, ödenekli tiyatroların devlet tarafından engellemelerle karşılaşması, baskıya uğraması karşısında özel tiyatroların çok önemli bir liman olduğunu düşünür; politikacıların "tiyatroyu kendi politikalarının hizmetinde bir araç görmeleri" şeklindeki anlayışı ortadan kalkmadıkça, ödenekli tiyatrolardaki sorunların çözülemeyeceğini savunur (Taner, 1986, s. 19).

Tiyatro yaşamına bir sansürle başlayan Taner için sistemle çatışma hali, zaman içinde üslup ya da teknik bakımından değişiklikler söz konusu olsa da kendini muhafaza edecektir. *Günün Adamı*'na uygulanan sansür, Türkiye siyasi tarihinde dozajını sürekli arttıracak olan baskı döneminin de bir kanıtıdır. DP, 1954 yılındaki seçimlerle birlikte ikidara iyice yerleştiğine kanaat getirdikten sonra baskıcı tutumunu arttırır. İkinci kez seçilmiş olmanın gücüyle devlet imkânlarını kendi çıkarları için kullanırken muhalefette olan tüm mercilere karşı hukuksuz bir savaş başlatır. Bunlardan biri de basın sansürüdür. Oysa 1950 öncesinde DP'nin CHP'ye getirdiği en büyük eleştiri, radyonun tek bir partinin istekleri doğrultusunda yayın yapması olmuşken 1950-54 yılları arasında aynı uygulamayı bizzat kendileri

yaparlar. Hatta 1953'te çıkarılan bir ceza kanunu değişikliği ile bakanları basın yoluyla eleştirmenin yolu tam anlamıyla tıkanır (Bulut, 2009, s. 2). Bu yasa değişikliği sonrasında birçok gazeteci mahkum edilir, yargılanır ve ağır cezalar alır. *Günün Adamı*'nda birinci perdenin sonunda iki spiker arasında geçen diyalog, adeta bu durumun bir parodisidir:

“Spiker: Dikkat dikkat! Parlamento seçimlerinin kesin sonucunu sunuyoruz. (...) (Bir gürültü) Bu arızadan ötürü özür dilerim. Şu anda yerimi yeni iktidarın spikerine bırakmak zorundayım. Hoşça kalınız efemim.

Yeni Spiker: Alo alo! Ben yeni iktidarın yeni spikeri. Yeni bir sabahın yeni ışığında, bundan böyle yepyeni başarıların müjdecisi olarak yeni ve tarafsız radyolarının başında beni dinleyen yepyeni yurttaşlarımız.” (Taner, 2017, s. 29)

Sansürle birlikte yalnızca kendi medyasına yayın hakkı tanıyan iktidar, basının yozlaşmasına da neden olur. Oyundaki “Desene aslı var... Oysa ben haberi ‘Hakikat’te okuyunca yalandır diye inanmamıştım” (Taner, 2017, s. 11) cümlesi bu yozlaşmanın ironisidir.

Taner, Kasım 1957 tarihli “Çarkın Öğüttükleri” başlıklı köşe yazısında *Günün Adamı*'nda oyunlaştırdığı profesör karakterinin bir nevi alt metnini verir. Seçim zamanları partiler aydınları özellikle listelerine almaya çalışırlar. Aydınlar siyaset sayesinde kolay mevki, maddi rahatlık gibi avantajlar edinirler ve böylece Taner'in deyimiyle “standart bir partizan” hâline gelirler. Taner asıl acı tablonun partinin aydınlı işi bitince başladığını düşünür. Aydın, partinin gözünde herhangi bir düşüşte, politika erbabı tarafından tamamen kullanılmış halde bırakılır. Örneğin üniversiteyi bırakıp da siyaseti seçen bir profesör artık üniversitesine dönemez. “Politika, hırs ve partizanlık mikrobi” onları yine bürokrasinin içinde tutmaya çalışır ya da tüccarlık gibi geçici işlere yöneltir. Sistem onları ufalamıştır. Taner sistemin bu öğütölmüş ve aydınlıklarından herhangi bir emare kalmamış kişileri “uydurma işlerle” yeni mevkilere getirirken, atıllaştırdığını belirtir. Bu durum bir ülkenin müreffeh olmasının önündeki en temel engeldir. Taner köşe yazısında şöyle söyler:

“Memleket, partilikle değil, geçici politika cereyanlarının berisinde tarafsız ve yüksek bir bölgede, kalıcı değerler peşinde dirsek çürüten bilgi ve ihtisas adamlarının şaşmaz gayretiyle

kalkınır. Dünyanın her yerinde bu böyle olmuştur. Bizim bir türlü kalkınamayışımız da işte bundan oluyor.” (Taner, 2016, s. 31)

Günün Adamı'nda bakan olan profesör, ülkenin kalkınması için doğru işler yapması muhtemel bir bürokrat olabileceken, sistemin çürümüşlüğü ve sistemin çarklarını döndüren kişilerin zaafı onu yanlışlar yapmaya zorlar. Taner, oyunda doğru adamların siyaset içerisinde tutunamayacaklarını, eğer yozlaşmayı seçmezlerse itibarlarını kaybedeceklerini ve hiçbir şeyi değiştiremeyeceklerini anlatır. Taner'e göre problem insanlar değil, sistemin kendisidir.

Ayşegül Yüksel oyunu, çok partili demokrasiye geçişle birlikte ortaya çıkan ahlaksız rekabet ve kirli siyasetin ironik bir yansıması olarak görür. Oyun ilk perdelerde gerçekmiş gibi işlenen olayların son perdede düş çıkmasıyla birlikte seyircinin algısını altüst eder. En son sahnede “oyunsuluk” olgusunun sürmesini sağlayacak bir sır açıklanır. Bu son bilgi, yalnızca seyirci ve bilgiyi açıklayan tarafından bilinir kalacaktır. Yüksel, bunun Taner'in açık biçime araladığı ilk kapı olduğunu vurgular (2017, s. 19).

Oyunu sembolik olarak temsil eden gösterge ise duvardaki tablolarıdır; bu tablolar, oyunun bir aktarmak istediği anafikrin özetini sunar. Başbuğ'a göre ilk sahnede görülen profesörün hocasının portresi, bilim adamlığını temsil eder (2017, s. 51-52). Bu tablo daha sonra profesörün oğlu tarafından kırılır. Rüya düzleminde geçen ikinci sahnede profesörün siyasete girmeyi kabul ettiğini görürüz. Buradaki tablo ise parti başkanın portresidir ve siyaseti temsil eder. Rüya düzleminden gerçeklik düzlemine tekrar geçişte ise profesörün hocasının tablosu tekrar görülür. Doçentin çevirdiği entrikanın ortaya çıkmasıyla birlikte, tablo kendiliğinden düşerek kırılır.

Taner'in, siyasetin kirli taraflarını ve toplumsal yozlaşmayı betimlediği bir başka oyunu ise 1957-58 yılları arasında yazdığı ikinci oyunu olan *Dışarıdakiler*'dir. Taner, *Dışarıdakiler*'i yazma serüvenini şöyle anlatır:

“O yıl Viyana'da tiyatro tahsiline gittim. O zaman tiyatro bilimi yeni yeni çıkıyordu. Prof.Kinderman'ın yanında eğitim gördüm. Muhsin Ertuğrul'a yazdım oradan. ‘Ben tiyatroyu kolay sanıyordum ama değilmiş.’ O da bana hemen şunu yazdı. ‘Bir oyun yaz gönder. Oynayacağım.’ *Dışarıdakiler*'i yazdım. Oynadı. Bir yazar için eserini sahnede görmek kadar güzel bir şey yok. Bundan

sonra benden her yıl bir oyun istedi ve oynadı. Bir keresinde ‘Hocam’ dedim. ‘Bana bir süre izin verseniz de iki üç yıl bir oyun üzerine çalışsam daha iyi bir şey çıkarsam.’ Muhsin Bey ‘Hayır olmaz’ dedi. ‘Her yıl bir piyes yazacaksın.’ Bunu herkese derdi. Onun prensibi şuydu: ‘Bir piyesiniz alkış alıyorsa hemen o akşam başlayın yenisini yazmaya.’ Kantiteden kaliteye gideceğine inanıyordu.” (Taner, 1986, s. 17)

Darülacezede başlayan *Dışarıdakiler*, kendini atıl durumda hisseden Yümnü karakterinin ailesinin yanına mecburi gidişiyle birlikte farklı bir düzleme geçer. Her biri eksik kalmış, kendini tamamlayamamış karakterler içerisinde Yümnü genç bir gazetecinin de yüreklendirmesiyle çeşitli belgeler eşliğinde anılarını yazar. Fakat anıları H. S. Damar isimli bir siyasiye dokunur. Yümnü siyasi bir şahsiyete karşı çıkmakla beraber yazdıklarının gerçekliğini izah edemediği gibi müfteri konumuna düşer. Taner, H. S. Damar karakterinin ağzından bir siyasinin nasıl düşündüğünü gösterir; politikacıların “rüzgar nereden esiyorsa oraya dönüşlerini”, bu değişken tavrı ve herhangi bir değerlerinin olmayışını tenkid eder. Oysa Damar için bu değişkenlik değil, gelişmedir. Damar, “eski hatalarını anlayıp günün gerçekliğine ayak uydurmak ayıp mı?” (Taner, 2014, s. 132) diyerek veryansın eder. Yümnü’nün Galile’nin dünyanın döndüğü gerçeğini idam sehbasında bile haykırdığını söylemesi üzerine Damar, “bir kere Galile öyle dememiştir. Tam tersine “Dönüyor sandım ama aldanmışım” deyip canını kurtarmıştır. Köprüyü geçinceye kadar ayıya dayı demiştir. Tam olgun politikacı gibi davranmıştır.” (2014, s. 132) diyerek cevap verir. Burada Brecht’in aynı ikilemi sorguladığı oyunu *Galile’nin Yaşamı*’nı da hatırlamakta fayda var. Damar’ın bu Makyavelist yaklaşımını oldukça etik ve olması gerekli bir davranış olarak bulması ayrıca yaptıklarının meşruluğuna inandığının da bir göstergesidir. H. S. Damar şöyle söyler:

“Yani gelişen şartlar diyorsunuz. Gördünüz mü? Beni teyit ettiğiniz için teşekkür ederim. Dünyada iki ahlak vardır beyefendi. Biri sokaktaki adamın tutunduğu ahlakı öbürü politika ahlakı. Yani gerçeğin zorunlu ahlakı. Eski padişahçılığın çoğu İkinci Meşrutiyet’te Hürriyetçi kesilmediler mi? Eski İttihatçılardan bazıları Kuvayı Milliye’ye geçmediler mi? Serbest Fırka’yı Cumhuriyet Halk Partisi mensupları kurmadı mı? Bugünü alalım. İntisabı ile şeref duyduğum Demokrat Parti’yi kuranlar, kimlerdi?

İki eski Cumhuriyet Halk Partili sayın reisicumhurumuz değil mi?
Yoksa siz şimdi kendilerinin de vatanseverliğinden ve selabeti
ahlakiyelerinden de şüphe mi ediyorsunuz?” (Taner, 2014, s. 133)

Taner, yukarıda aktarılan pasajı, 30 Kasım 1958 “Ya Ya Ya Şa Şa Şa Demokrasi Çok Yaşa” başlıklı köşe yazısında da işler. “Yahu sizde fikir haysiyeti, vicdan kanaati yok mu?” diye sormadan evvel şunları yazar:

“Cumhuriyet Halk Partisi’ni kuranlar Anadolu ve Trakya Müdafaa-yı Hukuk Cemiyeti’ni kurmuş olanlardır. Terakkiperver Fırka’nın daha sonra iktidara namzet olacak kadar taraftar tolayan Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın liderleri CHP’nin bir vakitler en gözde üyeleri idiler. Demokrat Parti’yi kuran Dörtler gökten mi indiler, yoksa yerden mi bittiler? Daha sonra Millet Partisi bayrağı altında toplananlar Demokrat Parti’nin en ateşli elemanları değil mi idiler? Tıpkı onlar gibi On dokuzlar da yine Demokrat Parti’den ayrılıp Hürriyet Partisi’ni kurmadılar mı? Meşrutiyet’ten beri politikacısı, gazetecisi ile bizden başka hiçbir yerde örneği bulunmayan bir acayip gelenekle haşır neşir olduğumuz için şimdi Hürriyetçilerin birdenbire Halk Partisi’ne geçişine hayret bile etmiyoruz.” (Taner, 2016, s. 98)

Taner politika, sanat ve spor camiası için partilerin, programların, kulüplerin sadece göstermelik olduğunu ve aslolanın iktidar olduğunu vurgular; *Dışarıdakiler*’de Damar’a da bu duruşun yeni olmadığını söylettirir. Esasen tarihin her anı, menfaati için yer değiştiren, menfaati doğrultusunda duracağı noktayı belirleyen insanlarla doludur. Bu düşünce, Taner’in 3 Ocak 1958 tarihli “Hediyelik Demokrasi” başlıklı yazısında daha geniş bir şekilde görülebilir. Jön Türkler’in demokrasi kavgalarının Abdülhamid düşmanlığı üzerine kurulduğunu, Kızıl Sultan düştüğünde herhangi bir argüman geliştiremediklerini, demokrasiyi getiremediklerini ya da Namık Kemal’in iktidara kafa tutuşunun altında kendisinin yerine Ziya Paşa’nın paşa yapılması hasisliğinin olduğunu, Tevfik Fikret’in İttihat ve Terakki despotluğuna kafa tutarken Amerikan Koleji’nin finansmanlığına sığınmasını dile getirir (Taner, 2016, s. 42).

Dışarıdakiler oyununun yazıldığı tarih olan 1957-58 yılları, DP hükümetinin ikinci kez seçimleri kazanıp iktidara gelmesiyle uyguladığı baskının en üst düzeye geldiği zamana denk gelir. Grev hakkının elden alınması, bakanların korunmasına yönelik

cezai yaptırımlar, profesörlerin siyaset yapmasının yasaklanması gibi uygulamaların yanı sıra, özellikle basın özgürlüğü ciddi anlamda yok sayılır. Metin Toker, Ülkü Arman ve Kurtul Altuğ gibi birçok gazeteci bu dönemde yargınır ve mahkum edilir (Kubilay, 2014, s. 191).

Dışarıdakiler'i okurken basın özgürlüğü kısıtlamaları ve bürokratik dokunulmazlıkla ilgili çıkan yasa üzerine de düşünmek gereklidir. 1954'te düzenlenen "Neşir Yoluyla veya Radyo ile İşlenecek Bazı Cürümler Hakkında Kanun" gazetecilere yönelik oldukça ciddi kısıtlamaları içerir. Bu yasa uyarınca bir bürokratin itibarına, şerefine, haysiyetine, özel hayatına ilişkin ya da halkı endişeye sürükleyen bir haber yapılması durumunda gazetecilere hapis ve para cezasını verilebiliyordu. Yasanın en çok tartışılan kısmı, suçlanan gazeteciye haberinde yazdığı iddialarla ilgili savunma ve ispat hakkı vermemesiydi. Yine bu kanuna göre bir gazeteci hapis cezası aldıysa müdür ya da muhabir olamıyordu (Yıldız, 1996, s. 12-15). Metin Toker, 1950-60 yılları arasında bu yasa nedeniyle 867 gazetecinin mahkum edildiğini belirtir (Toker'den aktaran Yıldız, 1996, s. 24).

Günün Adamı ve *Dışarıdakiler*, tek bir sosyal düzenin iki yozlaşmış tarafını gösterir. *Günün Adamı* ahlak anlamında yozlaşmış bir bürokraside, idari sınıfın kendi içerisinde iyi olanı da yok edip yutabileceğini gösterirken *Dışarıdakiler* bu idari kadronun yönettiği tebanın da aynı ahlak yozlaşmasının içerisinde olduğunu ve kurulan sistemin altında ezildiğini gösterir. Yüksel, *Günün Adamı* ve *Dışarıdakiler* ilişkisine dair şu tespiti yapar: "Günün Adamı 1940'larda yaşanan çok partili düzene geçişin öyküsüyse, *Dışarıdakiler* 1950'lerde çok partili yaşam içinde yer alan toplumsal değerler değişiminin öyküsüdür" (2013, s. 35).

Taner, sonraki oyunu olan 1958 tarihli *Ve Değirmen Dönerdi*'de ise sanat dünyasının içine düştüğü handikapları anlatır. Sanat da kendi içerisinde yozlaşmış, sansasyon üzerine oturtulmuş, rüşvet ve adam kayırmacılıkla perçinlenmiştir. Oyunda sanatını özgürce yapmak isteyen Kürşat, tutucu bir aileye sahip Fahrünnisa ile evlenir ve kendini her şeyin katı bir düzenle rutine bağlandığı, surlarla kuşatılmış hapisane gibi bir evde bulur. Bir resim yarışması onu tekrar sanatın içerisine iter. Fakat burada da manipülasyonlar ve sansasyonlar onun yaratıcılığını yok eder. Sanat dünyasının çürümüşlüğü, acımasızlığı, rekabet ortamı, adaletsizliği ve riyakarlığı Serap, Azat ve Profesör karakterlerinde vücut bulur. Kürşat ise iki farklı dünya içerisinde sürüklenir.

Oyun Kürşat'ın intihara teşebbüsü üzerinden geriye dönüşlerle devam eder. Kürşat ancak ölürse iyi bir sanatçı olarak tasdiklenecektir; ölmemiş olması daha büyük bir trajedidir. Oyundaki sanat düşüncesi, Taner'in 20 Nisan 1958 tarihli birlikte değerlendirilebilir:

“Bugünkü Türkiye’de sanat, batıdaki gibi toplumun vazgeçilmez, onsuz edilmez bir müessese midir, yoksa dostlar alışverişte görsün misali, ayıp olmasın diye müsamaha edilen bir lüzumsuz lüks müdür? Acı ama şunu kabul etmeliyiz ki, şu yoksul hayatımız ortasında Hilton atmosferi ne kadar suni ve yabancı bir görünüşe, estetik değerlere sırt dönmüş bir menfaatler çekişmesi ortasında sanat da öylece zoraki hayal, bir soyutlaşma, bir kendi kendini kandırış olmaktan öteye geçmeyecektir.(...) Bizde sanat toplumun organik bünyesinde sağlam yerini bulmuş bir faaliyet alanı olmadıkça birtakım naif dervişlerin kendi aralarındaki gafil çırpınışları olmaktan kurtulamayacaktır.” (Taner, 2016, s. 67)

Aynı köşe yazısında Taner, *Ve Değirmen Dönerdi* oyunundaki Azat, Üstat ve Serap karakterlerini de tanımlar: Sistemin Kürşat gibileri yıpratacağını, er ya da geç Kürşat'ın Azat'a dönüşeceğini savunur. Taner'e göre Azat, Kürşat'ın soysuzlaşmış hâlidir (2016).

1960'ta Ulvi Uraz'ın rejisiyle oynanan *Fazilet Eczanesi* ise eski üsul bir eczane ve o eczaneyle ilişki içerisindeki bir topluluğun, değişen toplum ve çevre karşısındaki varolma çabasını anlatır. Yüksel, Taner'in “parfümeri çeşitleri, ortopedik terlikler ve oyuncaklar arasında yitmiş görünen hazır ilaçları ve sağlık malzemesini satan, sıradan, kişiliksiz bir alışveriş birimine dönüşmüş günümüz eczaneleri”ni değil, 1950'lerin eczanelerini anlattığını vurgular (2013, s. 41). Taner ise 1970 yılında verdiği bir röportajda oyun için şöyle der:

“Fazilet Eczahanesi ‘hayat dilimi’ denilen teknikle yazılmış, bir Boğaziçi eczahanesinin yirmi dört saatini yansıtan 27 kişilik bir oyundur. Bu kadar ayrı âlemleri eşit bir yoğunlukla vermek ve bu mozaikten bayatın kendisi gibi bir atmosfer yaratmak ber babayiğit rejisörün kârı değildi. Ulvi Uraz unutulmaz bir orkestrasyonla bunu başardı.” (Taner, 1970, s. 3)

Yeni ve eski kültürün insan topografyasının bir eczane çevresine konumlandırıldığı *Fazilet Eczanesi*'nde ülkede kapitalizmin yerleşmeye başladığı 1960'ların resmi çizilir. *Fazilet Eczanesi* bu geçiş sürecini ve geleneğe ait kalan ile küresel olan arasındaki çatışmayı ortaya koyan oyunların başında gelir. Ali Gevgilili, Türkiye'de geleneksel olanın, kapitalist düzen karşısında direncinin ilk kırıldığı zamanların 1950'ler ve 70'ler arası dönem olduğunu söyler (1989, s. 62). Ülkede kapitalizmin gelişmesiyle birlikte geleneksel üretim, moderne karşı direnemez; sermaye birikimi modern işletmelerin güçlenmesini zorunlu kılar; kapitalizmin özü budur. 1960'larda orta ve büyük işletmeler beraberinde ortaya çıkan sosyo-ekonomik durumun kendi rasyonellerini toplum ölçüsünde kabul ettirir (1989, s. 63). Oyun mekânı olan *Fazilet Eczanesi*'nin karşısında konumlanan modern eczane, *Fazilet Eczanesi*'nin yerine dikilmek istenen apartman, değişen mahalle görüntüsü, bunu inşa eden müteahhit ve yeni zengin sınıf, geçmişin son kırıntılarının yok edilişi ve buna karşı durulamayış oyunda betimlenir. Taner, daha zengin olma hırsıyla dolmuş karakterleri daha önce *Günün Adamı ve Dışarıdakiler*'de de işler. Benzer şekilde Yüksel de bu kişilerin DP'nin "her mahallede bir milyoner yaratma" sloganının hayat bulmuş halleri olduğunu söyler (2013, s. 34).

Dikkat çeken bir nokta ise hem geleneksel Türkiye tiyatrosunda hem de epik tiyatrodaki kullanılan bir teknik olan "anlatıcı"nın *Fazilet Eczanesi*'nde kullanılmasıdır. Ayşegül Yüksel anlatıcı kullanılmasını, Doğu ve Batı kültürlerinin sentezlenmesinin bir sonucu olarak görür:

"Her şeyden önce, sahneden salona doğrudan doğruya seslenebilen anlatıcı, kotardığı sıcak iletişim ortamıyla, seyirciyi İslam kökenli Meddah gösterilerinin öykü dinleme atmosferine sokmaktadır. Dahası, oyunun hem içinde hem de dışında olan anlatıcı, seyirciyle sahne arasına Brechtçe bir uzaklık koymaktadır." (Yüksel, 1997, s. 83)

Taner'in epik tiyatroya yakınlaşmasının asıl izlerini 1960-61 yıllarında yazdığı *Lütfen Dokunmayın*'de görürüz. Oyun Osmanlı tarihinde detayları netleşmemiş, sansasyonel bir olay olan Baltacı-Katerina meselesini merkeze alır. Bu konuda tez yazan Sevgi adlı karaktere bilgi almak için danıştığı üç kişinin üçü de farklı şeyler anlatır. Bu görüşlerin sahibi üç adam, Oktay, Ekmel ve Nesip, kendi öznel yorumlarıyla konuya yaklaşırlar. Oyun, Sevgi'nin bilgi almaya çalıştığı bir gerçeklik

düzleminde ve anlatıların iç oyunlarla canlandırıldığı bir hayal düzleminde gerçekleşir. Karakterler sürekli farklı rolleri canlandırır. Bu oyunla Taner ikinci dönemini muştular. Oyun içinde oyun kullanımı, oyun dokusunun gevşekliği ve yoruma açık alan bırakması, epik tiyatronun tipik özelliklerindedir. Özellikle oyun içinde oyun kullanımı, epik tiyatroya yöneldiği döneminin oyunlarından olan *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda tekrar karşımıza çıkar. Bu iki oyunda da oyunların iç oyunları Taner'in kültürel sentezci tavrının bir örneği olarak bireysel üslup ve geleneksel kültürle şekillenir.

Lütfen Dokunmayın aynı zamanda bilimsellik kavramını irdeler. Bu yönüyle epik tiyatronun dayanaklarından olan *naivite* fikrini içerir. Brecht'in kendi tiyatrosu için uygun gördüğü bir sıfat olarak "bilimsel tiyatro", öznel düşüncenin yararsızlığına atıf yapar. Buna göre bireysel bakış açısı, bireyin eksik iradesiyle şekillenen düşüncenin açmazlarını ifade eder. "Bireysel olan" alternatifler sunarak toplum için hizipçilik yapar oysa bilgi, bilimsel açıdan tektir. *Lütfen Dokunmayın*, tarihe bakış açılarının tutarsızlığı içerisinde gerçeğin nasıl saptırıldığını gösterir. Oyunun yazıldığı dönem, kendi tarihini övgülerle yazdıran paternalizmin ve patriyarkinin tüm olanaklarını kullanmış olan DP hükümetiyle, onu iktidardan düşüren ve suçlu olduğunu savunan militarist güçlerin yeniden yazmak istediği tarih arasındaki çatışmanın yaşandığı bir zamana tekabül eder.

Kerem Karaboğa, *Türkiye'de Tarih Yazımı ve Oyun Yazarlığına Yansımaları* (2009) başlıklı çalışmasında *Lütfen Dokunmayın* oyununu tarihyografi üzerinden değerlendirir. Karaboğa, oyunda Baltacı-Katerina olayını kendi bakış açıları üzerinden yeniden yazan üç karakterin "erkek" olması üzerinde özellikle durur; resmî tarihin erkek egemen bir söylemle yazılmasını "devlet baba" tanımıyla ilişkilendirir (2009, s. 11). Karaboğa'ya göre tarih yeniden üretilirken resmî ideoloji ve politik önyargıdan bağımsız olamaz. Her şeyi bilen, yegane doğrunun kendininki olduğu konusunda tartışma kabul etmeyen, erk sahibi yaşlı erkek figür yani siyasi anlamda "devlet", halkı kendine inanması için zorlar. Taner, anlatılan hikayeler içinde seçim yapmaya zorlanan Sevgi karakteriyle birlikte seyirciyi de seçim yapmaya zorlar. Taraftarlık düşüncesiyle bilinmez bir olayın doğruluğunun çözülemeyeceğini gösterir. Karaboğa şöyle söyler: "Kurgusal söylem gerçeği kuşatır ve gerçeklik arayışının yerine söylemin kendisini doğrulatma edimi geçer." (2009, s. 9) Oyunda Taner ise tarihçi için şöyle der:

“Okтай: Tarihçi dediğiniz kim? Sizin, benim gibi etten, kemikten bir insan. Yani taraf tutan, olayları kendi vücut yapısının, yetişmesinin, şartlanmaların, komplekslerinin, kin, sevgi ve kuyruk acılarının prizmasından gören bir hasta yaratık.” (Taner, 2016, s. 149)

Dışarıdakiler ve Lütfen Dokunmayın tarih yazıcılığı anlamında da birbirine benzer oyunlardır. Her iki oyunda da gerçekler, o anki otoritenin için ya yok edilir ya da görmezden gelinir. Aynı zamanda Sevgi'nin üzerinde çalıştığı hikayeye dair üç alternatif olmasına rağmen duygusal bir yaklaşma içerisinde olduğu Okтай'inkini kabul etmesi, tarihi yazarlar kadar tarihi okuyanların da inanmak istediklerine inandıklarını gösterir.

Taner'in ilk döneminin son oyunu ise 1962 tarihli *Huzur Çıkmazı*'dır. Oyunda aşırı ilgi ve sevgisiyle karısını bunaltan, karısı tarafından aldatılmış Memnun adlı karakteri görürüz. Memnun aldatıldığını gösteren her türlü işarete hatta aldatıldığının itiraf edilmesine rağmen buna inanmaz, inanmak istemez. Bu esasen toplumun herhangi bir görüşe, herhangi bir iktidara olan körü körüne bağlılığının taşlamasıdır. Taner'in yaşadığı toplum öncesiyle, sonrasıyla bu körü körüne inanmışlığın içerisinde sıkışıp kalmıştır. Öyle ki Taner bu oyunlarla yapıyı, kişilerin ve toplumun nasıl bir sistem içerisinde olduklarını göstermeye çalışır. Bu tutumu ikinci dönemi olan epik türde oyunlar yazdığı dönemde daha belirgin hâle gelerek daha eleştirel bir tutuma dönüşür. Yüksel, *Huzur Çıkmazı*'ndaki Memnun karakterini edilgenliğiyle, karşı koymazlığı ve her şey daha kötüye giderken isyan etmez haliyle *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'daki Vicdani karakterine benzetir (1997, s. 77).

Haldun Taner'in benzetmeci tarzda yazdığı, müziksiz olan bu altı oyuna bakıldığında sosyopolitik ve ekonomik değişimlerin ışığında şekillenen Türkiye toplumunun yeni hatlarının değer çatışmaları ekseninde çizildiğini görürüz. Oyunlar hem geçmişten kalan tutucu tarafları, hem de yeni sistemin yozlaşmış yanlarını resmeder (Yüksel, 1997, s. 77). 1950-60 dönemi tiyatrosunun ortak özelliğiyle uyumlu olarak çağının ve yaşadığı toplumun eleştirisini yapar (Özmen, 2015, s. 421). Bu oyunlarda dayatılan bir siyasi görüş söz konusu değildir. Taner, bunun yerine sorunları tespit eder, sorunlar üzerinden cevaplar bulmak için seyirciyi yönlendirir. İlk dönem oyunlarında sistemin çarpıklıkları daha naif şekilde ifade edilir; bu çarpıklıkların değişip değişmeyeceğine dair herhangi bir cevap verilmez. Çarpık sistem kendi

içerisinde otomatik olarak nepotizmi, rantçılığı, yolsuzluğu, rüşveti, adam kayırmacılığı ve bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasınca görüşü mayalar. Geleneksel olanın baskıcılığı ile devam edenin değişmeye karşı kapalılığı sonucunda yeni hiçbir şey filizlenemez. Tüm bu oyunların yazarı olarak Taner yaratıcılık anlayışının fikri zeminini 22 Aralık 1957’de yazdığı “İki Mektup” yazısında özetler. Önce şöyle bir soru sorar kendine: “Peki birader, onu tutmuyorsun, bunu tutmuyorsun, sen ne taraftansın?” Baykuş’un ağzından der ki:

“Devekuşuna yazdıklarımı ister istemez ben de okuyorum. Anladık, iktidarın bazı hareketlerini beğenmiyorsun ama bakıyorum muhalefeti de pek tuttuğun yok. Evvelki mektubunda Halk Partisi’ni bir vakitler gazete kapatan, üniversite muhtariyeti tanımayan, Varlık Vergisi, örfi idare gibi tedbirlerden kaçınmayan bir parti olarak vasıflandırıyor, şimdi bunun tam tersini savunup alkış toplamak istediğine işaret ediyordun.” (Taner, 2016, s. 40)

Ve yazısını şöyle bitirir:

“Galatasaraylı mısın, Fenerbahçeli mi? diye sorar gibi ille tuttuğum tarafı öğrenmek isteyen Baykuşa, ‘Ben onu ne onu bunu, Milli takımı tutarım’ diye cevap verebilirdim ama vermedim. Çünkü bu da pek tamam olmazdı. Ben bir titiz seyirciyim dedim ona. Sporu kulüplerin üstünde seven tarafsız bir seyirci. Şunu bunu değil en efendice, en sportmence oynayamı severim. İşte hepsi bu kadar. Her hareketin ardında ille bir menfaat arayan sinik İspinoza gelince, onu bu yanlış yolundan uyarmak güç olacaktı. Sözü kısa kesmek için ona, onun anlayacağı bir mantıkla cevap verdim. ‘Evet her hareketin ardında bir menfaat gizlidir İspinoz,’ dedim, ‘hiçbir kapının kulu olmadığım halde fikirlerimi açık söyleyişimin bir gizli sebebi var: Geceleri başka türlü rahat uyuyamıyorum.’ Uyku dedim de aklıma geldi. Senin uykun ne alemde Devekuşu?” (Taner, 2016, s. 41)

3.3 Haldun Taner'in epik tiyatrosu

Haldun Taner'in epik tiyatroya yönelmesinde iki temel neden vardır. İlki yazılarının halihazırda toplumcu-gerçekçi bir anlayışı içeriyor olması, ikincisi Taner için hiç de yabancı olmayan geleneksel tiyatronun³⁵ teknik açıdan epik tiyatroyla benzerliği.

Taner'in yazıları toplumcu-gerçekçi anlayışın birer tezahürüdürler ve yazıldıkları dönemin siyasi, sosyal, ekonomik haritasını çizer. Örneğin, iskambil kağıtları üzerinden sınıflı toplum yapısını ironik bir şekilde anlattığı *Koçinalar* (1953) öyküsü ya da toplumsal sınıflar arasında geçişin imkânsızlığını gösterdiği, burjuva topluluğu içerisinde tutunamadığı gibi kendi topluluğunda bile baskı altında kalan bir işçiyi anlattığı *Yağlı Kapı*, yozlaşmış devlet bürokrasisini sarkastik bir dille irdelediği *Dairede Islahat* (1947), *8'den 9'a kadar* (1951), *İki komşu* (1951) ve *Bayanlar 00* (1953) öyküleri Taner'in toplumcu-gerçekçi anlayışla yazdığı eserlerdir. Taner, ülkesinin demokratik açmazlarını farketmiş ve tam da epik tiyatronun istediği gibi bu farkındalığı okuyucusuna dagöstermeye çalışmıştır. “Devekuşuna Mektuplar” başlıklı köşesinden “Sen Göründün Ben Göründüm” isimli yazısında şöyle der:

“Biz henüz çok çocuksu bir dönemdeyiz demokrasinin. Değil mi ki iktidar benim, milleti istediğim ders kitapları ile keyfimce ben eğiteceğim. Mademki iktidar benim, üniversitesi de, sanatı da, tiyatrosu da benim şarkımı çalacak. Mademki iktidar benim, ben neyi kutsal bulursam siz de onu kutsal bileceksiniz, ben neyi zararlı görürsem siz de ondan mikrop gibi kaçacaksınız. Mademki iktidar benim, sizin benden daha zeki, kültürlü olmanızı, benim hatalarımı yüzüme vurmanızı önleyeceğim. İyi ama nerde görülmüş o bolluk, size geçici bir iktidar mı verdiler, yoksa ömür boyu kullanacağınız bir çiftlik mi? Bu istenilenin, demokrasi ile, demokrasinin baş şartı olan toleransla tahammülle ne ilişkisi var?” (Taner, 2017, s. 144)

Taner düz yazılarındaki düşüncelerini oyunlarına da yansıtır. İlk dönem oyunlarında işlenen konular politik eleştiri içerse de biçim ve teknik açıdan benzetmecidirler. Taner, epik unsurları denemeye *Lütfen Dokunmayın* (1960) oyunu ile başlar. 1964 yılında, *Keşanlı Ali Destanı* oyununda ise dramatik dokuyu tamamen epik tiyatro teknikleriyle oluşturur. Bunu yaparken de geleneksel tiyatronun illüzyon karşıtı ve göstermeci öğelerinden azami derecede yararlandığını belirtir (2018, s. 7). Bu tarihten sonra,

³⁵ Burada ve metin içinde birçok yerde kullanılan “geleneksel tiyatro” terimiyle kastedilen Türkiye'nin geleneksel tiyatrosudur.

Taner'in tiyatro anlayışında, içeriği teknikle desteklediği yeni bir dönem açılır. Bu anlayışın teknik kaynakları Brechtçi epik tiyatro ve geleneksel tiyatrodan aranmalıdır.

Taner, epik tiyatro ile ilk olarak 1955 yılında karşılaşır. 1950 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü tamamladıktan sonra 1955-1957 yılları arasında Viyana Üniversitesi'nde, tiyatrobilimci Profesör Heinz Kindermann'ın (1894-1985) yanında felsefe ve tiyatro-bilimi öğrenimi görmek için Avrupa'ya gider. Bu dönemi şöyle anlatır:

“Brecht ile ilk defa Münih'te karşılaştım. “Sezuan'ın İyi İnsanı” adlı eserini sahneye koyuyorlardı. Brecht de provayı seyrediyormuş, ben farkında değilim. Sene 1955 filan olabilir. Bana göre Brecht'in bu oyunu çok yeni bir şeydi. Bu sıralar Mariana Kesting³⁶ diye bir kız tanıdım. Bu kız Brecht'in yanından Berliner Ensemble'dan gelmişti. Bu kıza sormuştum, üslubunuz nasıl, nasıl çalışıyorsunuz filan diye. Bana uzun uzun izahat vermişti. O sıralar ben “Oyun” dergisini çıkarıyordum. Dergi çıkardığımı anlattım ve “Bu dergiye bunları yazar mısınız?” diye sordum. “Yazarım, ama 50 mark isterim” dedi. Bana çok garip gelmişti. Biz bedava yazı yazardık. Benim 50 markım olmadığı için o yazıdan vazgeçtim. Çok iyi bir gözlemciydi, daha o genç yaşına rağmen. Çok da güzel bir kızdı. Bugün Mariana Kesting Almanya'nın en çok korkulan, en otorite sahibi eleştirmenidir. Brecht'i o kız bana anlatmıştı, oradan yeni geldiği için. Ben yurda döndüm, dostlarıma büyük bir hayranlıkla bu “Sezuan'ın İyi İnsanı” oyununu anlattım. İşte o temsil sırasında Brecht de seyrediyormuş, karanlıkta. Bir yerde Brecht patladı. Muazzam bir kavga çıktı yönetmenle. Almanlar, biliyorsunuz, kızdıkları zaman kabalaşırlar. Beğenmedi Brecht, yorumu tamamen yanlış buldu. Yazar tabi Brecht'ti. Yönetmen alttan aldı. Brecht'i işte ilk defa orada görmüştüm. Daha sonra Paris'teki Theatre de Nation'da “Kafkas Tebeşir Dairesi” oyunu ile, bilhassa ekibinin disiplini ile Fransızları büyüledi. Ondan sonra sükse yaptı. Asıl sükses 1955'ten sonra. Brecht'i daha sonra Türkçe'ye tercüme ettiler.” (Taner, 1986)

Taner, Brecht tiyatrosunun derinlerine indiğinde onun Avrupa tiyatro geleneğiyle ciddi bir tartışma içerisine girdiğini görür. Batı tiyatrosunun tarihsel köklerini oluşturan ve temel ilkelerini içeren Aristotelesçi tiyatroya karşı çıkan Brecht, buna karşın Çin Tiyatrosu gibi geleneksel tiyatrolardan esinlenir. Brecht'in geleneksele

³⁶ Marianne Kesting (1930-...) epik tiyatro, modern tiyatro üzerine çalışan ve Türkçe alanyazına kazandırılmış eserleriyle önemli bir isimdir. Ben de bu çalışma için başta *Epik Tiyatro* (2005) başlıklı kitabı olmak üzere yazılarından faydalandım. Kesting'in epik tiyatro yazımına en değerli katkısı Brecht sonrası döneme de eğilip epik tiyatrosunun özgün içerik ve teknik içeren üretimlerine dair okuyucuya fikir vermesidir.

olan bu yönelişi Taner'i özellikle etkiler. Türkiye tiyatrosunun geleceğini Brecht'in bu yönelişinde görür (Taner, 1986, s. 3). Hatta Brecht'in yerel tiyatro geleneklerine yönelirken Türkiye'yi görmemesinin bir eksiklik olduğunu belirtir.

“[Brecht'in] Ama bu arada çok önemli bir şeyi ihmal ettiğini, Türkiye'de meddah, ortaoyunu, karagöz, tuluat gibi ona çok uyacak, yadırgatıcı, göstermeci, anti-illüzyonist türlerin mevcut olduğunu, buradan da geçseydi onlardan da faydalanabileceğini, bunu unutmuş olmasının eksik olduğunu söyledim. Hocam da bunun üzerine dedi ki, sen de sizdeki şeylerden yararlanarak bir epik yaratmayı düşünür müsün? Ben de, düşünürüm, onun için açtım size bu konuyu dedim. Ben, bizdeki bu yerli türlerin yadırgatıcı unsurlarından yararlanıp, içine bugünün Türkiye'sinin sorunlarını getireceğim bir oyun koyarsam başarıya ulaşacağıma inanıyorum, dedim. Nereden inanıyorsun, dedi. Şurdan inanıyorum, Brecht iki bin yıllık geleneği olan illüzyonist bir tiyatro ortamının içine getirdi bunu ve yadırgandı, bizde böyle bir tiyatro geleneği illüzyonist tiyatro geleneği yok ki. Bundan daha önce bu oyun içinde oyun, yadırgatıcı oyuna alışık benim halkım. Gerçi bugünkü kuşaklar meddahı, karagözü filan biraz unutmuşlar, ama onların babaları ve kalıtımında bu oyundan hoşlanacak bir şey var. Bu yadırgatıcı unsurları güzel kullanabilirsem ve bunun içine çağdaş bir içerik koyarsam çok tutar, dedim. Dedğim de çıktı. “*Keşanlı Ali Destanı*” 1964'te ilk oynadığı günden itibaren çok tutuldu. Gülriz Sururi'nin anılarında yazılıdır bu. Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu ilk defa oynadığı zaman 20 dakika sahne kapanmadı. Kapandı, açıldı, kapandı, açıldı. Muazzam bir alkış, alkış, kıyamet koştuk. Karaca Tiyatrosu Salonu'nda oynuyorlardı o gece, 31 mart gecesi. Az görülen bir olaydı. Ben hiç heyecanlı değildim. Bana sorduklarında, böyle olacağını biliyordum, dedim. Tahmin ediyordum, tahminim doğru çıktı.” (Taner, 1986)

Taner'e göre Brecht'i tamamen taklit etmek anlamsızdır, çünkü zaten epik tiyatro Brecht'le başlamadığı gibi onunla da sonlanmayacaktır. Brecht'in esas yaptığı şey epik tiyatrodaki teknikleri bir sistem hâline getirmektir. Bu yüzden Brechtçi sisteme körü körüne bağlılık yazarları bir kalıba sığmaya zorlar. Temel ilkeler ışığında her yazar kendi özgünlüğünü tiyatrosuna yansıtabilir. Bu yüzden yazarlar çıkış noktalarını kendi geleneklerinde, köklerinde aramalı ve yeni üsluplar geliştirmelidir (Taner'den aktaran Pekman, 2010, s. 124-125).

Yavuz Pekman, teknik olarak epik tiyatroyu yalnızca bir şablon olarak kullanımının epik tiyatronun diyalektik materyalist doğasına uygun olduğundan bahseder.

Gerçekliğin değişkenliğini temelde kabul etmesi (defacto olarak) sebebiyle epik tiyatronun tüm özgün versiyonları olumladığını belirtir. Epik tiyatro zaten öz olarak farklılıkları içerisinde barındırır. Bu düşünceyi Brecht'in "anlatımın denenmiş kurallarına, saygıdeğer edebi makalelere, dışsal estetik yasalara bağlanıp kalmamak gerektiği" (Brecht'ten aktaran Pekman, 2010, s. 125) görüşüyle destekler.

İpşiroğlu ise gelenekselden yararlanarak yapılan Brechtçi tiyatronun evrenselliğinden bir şey kaybetmeyeceğini söyler ve Taner'in yapmak istediğini olumlar. İpşiroğlu bu noktada Metin And'ın Türkiye'deki tiyatro yazarlarının Batıya yönelişine dair eleştirisi üzerinde durur. And'ın aksine İpşiroğlu, soyutlama eğiliminin halk tiyatrosunda ve epik tiyatrodaki aynı şey yapmadığını söyler. Sadece gelenekselden yararlanmak politik içeriği yansıtmak için yeterli değildir. Tarihsel üstünlük düşüncesiyle geleneksel kültürü Brechtçi evrensel tiyatrodan üstün görmek sığ bir öykünmeciliği yaratıp, yazarı sınırlı bir alana hapseder. İpşiroğlu, geleneksel tiyatronun Commedia dell'arte gibi bir "Ortaçağ tiyatrosu" olduğunu ve ancak kaynak olarak alınabileceğini söyler (İpşiroğlu, 1988, s. 144-145).

Yüksel, oyunlarındaki düşünselliği, yerel mizah anlayışla desteklemesi sayesinde Taner'in tiyatrosunun Brecht'inkinden daha eğlenceli bir toplumsal sorgulayıcı tiyatro tarzı olduğunu ve Taner'in epik tiyatrosunu Aristofanes-Shaw-Brecht çizgisinde ilerleyen tartışmacı/sorgulayıcı toplumsal tiyatro geleneğinde önemli bir yere koyar (Yüksel, 2017, s. 24). Fakat Taner tiyatrosunu, politik meseleleri ele alırkenki yaklaşım farkı sebebiyle Brechtçi çizgiden ayırır. Ona göre Brecht toplumcu- gerçekçi bir yazardır, Taner ise eleştirel gerçekçidir. Taner'in toplumsal meseleleri değiştirme kaygısından öte eleştirme kaygısı güttüğünü ifade eder (Yüksel, 2013, s. 59). Tekerek, Yüksel'in bu tespitini temel alarak, Taner'in toplumsal değişimi hedeflemediğini, hatta oyunlarında kullandığı yapının, bireylerin normalleştirdiği hiyerarşik iktidar ilişkilerindeki otoriter yapıyı sürdüren ve pekiştiren bir anlayışta olduğunu belirtir. Bu pekiştiricinin de Taner'in salt eleştirisi yapan ve sorunlara yukarıdan bakan özelliklerinde yattığını belirtir (Tekerek, 2003, s. 54). Benzer bir tespiti Pekman'da da görürüz. Taner'in özgünlüğünün geleneği yenilemesinde yattığını belirten Pekman, geleneksel tiyatronun kıssadan hisse tutumunu eleştirel bir gerçekliğe taşısa da aslında Taner'in kitleleri harekete geçirmek ya da toplumsal bir değişim yaratmak gibi amaçlarının olmadığını belirtir (Pekman, 2005, s. 32). Taner 1986 yılında, *Cumhuriyet* gazetesinin *Sanat Edebiyat* eki için Konur Ertop'a verdiği röportajda devrimci tiyatro ile Türkiye

halkı arasındaki bağı anlatmış ve devrimci edebiyatın yalnızca ülkenin entelijansiyası arasında popüler olduğunu ve halka ulaşmadığını vurgulamıştır. Dolayısıyla Taner için değişimin ilk hamlesi farkındalık kazandırmak olabilir. Konur Ertop'un kitlelerin halkçı ve devrimci tiyatrodan uzak kalışının nedenlerini sorması üzerine Taner şu cevabı vermiştir:

“Devrimci ve halkçı temaları işlemek bir oyunun halk kitleleri tarafından kapışılması için yeterli değildir. Bunu halkın dili, halkın mantığı, halkın gustosu ile yapmadıkça kendi kendinizi aldatırsınız. Oyununuzu beş-on şehirli aydın, otuz-kırk üniversite öğrencisi, bir-iki de ahbabınızdan baskası alkışlamaz. Halkı tiyatroya, edebiyata çekmek sanıldığından zor, çok zor bir iş. Hele bizim koşullarımız içinde.Halkçı ve devrimci temaları isleyen romanlar sanki halkı çekiyor mu sanırsınız. Köyün Kamburu, Orta Direk, Yılanların Öcü'nü aydınlar okuyor hep. Şehrin snop aydınları övüyor, seviyor hep. Büyük kitleler bana mısın demiyor. Büyük kitle öyle kötü koşullara sürülmüş ki, kafasında kültüre açık pencere kalmamış. Günlük oyalantısı içinde, okuyanın okuduğu gazete haberi biraz uyanığının dinlediği ajans haberi, önce o kitleleri bir eğitime ortamına getirmek, sonra bu ekilmiş topraktan tohum sürmesini beklemek gerek. Biz toplaşmış şehirlere, kendi kendimize gelin güvey oluyoruz. Yok öyle şey. Ne ektik ki ne biçeceğiz. Bugünkü haliyle imamın vaazı onlara Shakespeare'den çok daha etkili oluyor.” (Taner, 1986, s. 3)

Taner'in düşüncesine ek olarak Brecht de epik tiyatronun bir ülkede uygulanması için sorunları açıkça tartışan, çözüme ulaştırmak için gerekli çabayı gösteren, ilgili bir halka ihtiyaç olduğunu belirtir. Üstelik Brecht'e göre bu halk ilgisi geçici değildir ve her türlü engellemelere karşın sürdürülebilirdir (Brecht, 1981, s. 47).

Brecht'in halka ulaşabilmek için üzerinde durduğu bir nokta da teknik olgunluktur. Taner'i teknik olgunluğa geleneksel tiyatronun kemikleşmiş yapısıyla ulaştırır. Ayrıca, geleneksel tiyatronun, teknikleri ve özü itibarıyla epik tiyatroya yakınlığı, geleneksel tiyatroya alışkın seyircinin epik tiyatroya ilgi duymasına zemin hazırlar.

Taner'in epik tiyatrosu genekselleştikten öncelikle açık biçim açısından yararlanır. Umberto Eco açık biçime sahip yapıtların, türü farketmeksizin ortak özellikler gösterdiğini belirtir. Açık bir yapıt hareketlidir. Burada hareket, izleyicisini sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet eder bir durumu içerir. İzleyiciyle kolektif bir yaratış söz konusudur. Bu sebeple organik olarak tamamlanmış olmasına rağmen

iç ilişkiler ağıralımlayıcı ve eser arasında sürekli olarak yeniden yaratılıp şekillenir. Böylece sonsuz sayıda okuma yapılabilir (Eco, 2001, s. 34). Tiyatrobilimci Metin And, Eco'nun sözünü ettiği sonsuz okumaya alan açan sürekliliğin, açık biçim içeren tiyatro eserlerinde de görüldüğünü söyler. Açık biçimde kendi ötesini gösteren bir parçalanmışlık, bölünme ve toparlanmamışlık vardır. And'dan yola çıkılarak açık ve kapalı biçim özelliklerini şu şekilde karşılaştırılabilir:

Tablo 3.1: Açık Biçim ve Kapalı Biçim Arasındaki Farklar.³⁷

Açık Biçim	Kapalı Biçim
Aksiyon tek değildir ve düz biçimde ilerlemez, kapanmamıştır.	Aksiyon tektir ve bir bütünlük fikri vermek amacıyla düz bir çizgide ilerler.
Olaylar kendi içerisinde süreklilikten yoksun ve yan yana dizilmiş şekildedirler ³⁸ .	Bütün, kendi içinde sınırlanmıştır, oyundaki her parça her bölüm bütünü anlatmak için birbirine bağlantılı şekilde ilerler.
Yer ve zaman çokluğu ³⁹ vardır.	Yer-zaman ortaklığı vardır.
Aksiyon bitişe doğru bir çizgi ile gitmez, kesintiye uğratılarak ya da sıralanarak gider. ⁴⁰	Aksiyon kesintisiz bir şekilde ilerler.
Olaylar ilk sahneye başlamaz ya da son sahne ile bitmez.	Olayların başlangıç, yükseliş ve son buluş noktaları belirgindir.
Serim yoktur, bütün olaylar gösterilir ⁴¹	Serim, düğüm, çözüm bölümleri kesindir.
Sahneler hızla birbirleri üzerine yığılırlar.	Sahneler yavaşça birbirini takip ederler.
Oyunun iletmek istediği mesaj oyunun çeşitli parçalarında olabilir. Kimi kez oyunun başında, kimi kez ortasında kimi kez sonunda...	Mesaj oyunun sonundadır.
Oyuna son veren aksiyonun bitişidir.	Oyuna son veren kahramanın ölümüdür. ⁴²
Simetri yerine bir çember şeklindeki ağırlık dağılımı, oyunun bir eksen noktasının olmadığını işaret eder.	Oyunda bölümler arasında bir simetri görünür.
Oyunda başkişinin karşısında birçok oluşumun içeren bir evren vardır. Bu 'oyun evreni' her açıdan başkişiye doğru ilerler ve onunla ilişkisi bir çember şeklinde gelişir.	Baş kişi (protagonist) ve karşıt kişi (antagonist) kurgusunda simetri görülür. Oyun, başkişi ile karşıt kişisi arasında oluşturulan bir kutuplaşmanın üzerine kuruludur.
En çok başvurulan kuruluş yöntemi çeşitleme ve başkalaştırmadır. Bu yüzden epizodik yapı tercih edilir.	Bütün tek parçadan oluşur.
Toplumun çok katmanlı yapısı dil ve üslupta da çeşitliliği getirir. Kişinin kendi içindeki çelişkileri dil yoluyla verilebilir. Toplumsal çeşitlilik dil yoluyla aktarılabilir.	Yüksek ve soylu bir dil kullanılır. Dilin anlatamayacağı bir şey yoktur.

³⁷ Tabloyu, Metin And'ın 1970 yılından yazdığı "Tiyatroda 'Açık Biçim' Ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi" makalesinden yola çıkarak oluşturduğum (s. 24-26).

³⁸ Bu bir dağınıklık yaratacağından açık oyunda bu dağınıklığı toplayan teknikler, dil, mecaz, imge gibi ortaklıklar barındırır.

³⁹ And "zaman" olgusunun da başlı başına bir öneme sahip olduğunu vurgular. Zaman geniş bir yayılma alanında, özgürce ve esnek bir şekilde kurgulanabilir. Zaman geniş bir yayılma alanında, özgürce ve esnek bir şekilde kurgulanabilir. Zaman çeşitliliği sözkonusu olabilir (1974, s. 24).

⁴⁰ Oyunun aksiyonunu kendi başına yönlendirme gücüne sahiptir

⁴¹ Örneğin ilk sahne daha önce başlamış bir olayı ortasından anlatabilir.

⁴² Oyun devam etse de kahramanın ölümü, oyundaki tüm hareketlerin son çizgisi getirir.

And, açık biçimli tiyatro kategorisine epik tiyatroyu ve geleneksel tiyatroyu dâhil eder (1970, s. 28-31). Yüksel, geleneksel tiyatro'nun tamamen açık biçim özelliği gösterdiğini, oyunların gevşek ve epizodik bir yapıya sahip olduğunu söyler (Yüksel 1995, s. 125). Tekerek, meddah, gölge oyunu, ortaoyun metinlerinin birer kanava olduğunu belirtir. Kanava yalnızca oyunun temel noktalarını gösteren ve oyuncu için genel bir yol çizen taslaktır. Bu yol üzerinde, oyun anındaki iç ve dış koşullara göre oyun değişime uğrayabilir, uzar ya da kısılır. Kanava parçalı yapıyı mümkün kılar, giriş-söyleşi, hikâye-bitiriş gibi bölümler eylem ve durumları anlatırken yer değiştirebilir (2005, s. 161). Haşmet Zeybek de seyirlik oyunların çeşitli yorumlara, sonsuz anlatım olanaklarına açık olduğunu söyler. Sahneler harekete sahiptir. Parçalar ya da ayrıntılar oyundan çıkarılabilir, yerleri değiştirilebilir, yeni parçalar eklenebilir. Böylece oyun esnek bir yapıya sahip olur ve bu canlılık sağlar (Zeybek'ten aktaran Tekerek, 2005, s. 161). Pekman, geleneksel oyunların parçalı yapısının maksimum düzeyde bir hareket kabiliyeti yarattığından bahseder. Bu yapı Brecht'in oluşturmak istediği parçalı ve esnek yapıya benzer. Hatta Pekman, Karagöz'de görülen ve perde gazeli, muhavere, tekerleme, fasıl gibi birbirinden bağımsız parçaların, epik tiyatronun eklemeli yapısının avantajlarından çok daha fazlasını sağladığını belirtir. Bu yapı sayesinde oyun, seyirciye göre anlık şekilde esnetilip değiştirilebilir. Geleneksel tiyatrodaki açık biçim unsuru öylesine esnektir ki seyirci birebir sahnedeki oyuna katılabilme ve müdahale edebilme erkine sahiptir (Pekman, 2005, s. 26).

Taner, geleneksel tiyatrodan oyun kişileri ve oyunculuk açısından da etkilenir. Taner geleneksel tiyatrodan tipleştirme olgusunu, meddahı ve oyunculuk anlayışını ödünç alır. Bu şekilde çağdaş tiyatro anlayışı ile halk güldürüsünü bütünleştirir (İpşiroğlu 2017, s. 35).

Tipleştirme özellikle Karagöz ve orta oyunda net bir şekilde görülebilir. Yüksel tipleştirmenin abartılı ama ustalıklı bir oyunculuk istediğinden bahseder (1995, s. 125). Pekman tipleştirmenin oyun karakterlerini konuşma şekli, şivesi ve davranışları gibi şahıslarına münhasır özellikleriyle ortaya çıktığını ve bu tipik özelliklerin abartılarak, seyirciye kabaca tasvir edildiğini söyler. Tipleştirme sayesinde çeşitli toplumsal sınıflar, meslekler ya da azınlıklar temsil edilebilir (Pekman, 2005, s. 25-

30). Ayrıca tiplendirme ile politik bir taşlama mümkün kılınabilir.⁴³ Taner'in bu tekniği epik tiyatrosunda yoğun şekilde kullanır. Örneğin *Eşeğin Gölgesi*'ndeki (1965) Mestan ve Şaban ya da *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da (1964) Vicdani ve Efruz karakterleri tiplendirmeye örnektir. Özellikle Vicdani ve Efruz ile Karagöz ve Hacivat benzerliği net bir şekilde görülebilir, fakat burada geleneksel kaynak olduğu gibi aktarılmamış, özgünleştirilmiştir. İpşiroğlu bu özgünlüğü şöyle yakalar, Vicdani ve Efruz tipleri her ne kadar Karagöz ve Hacivat'a benzese de Taner, Vicdani'yi Karagöz gibi saf bir Anadolu insanı olmak yerine, edilgen, budala bir karaktere büründürür; Efruz'u ise Hacivat gibi bir lafcambazı ya da sadece bir çokbilmiş bir aristokrat yerine acımasız, çevresini ezen, uçkağıtçı bir tip olarak çizilir. Bu değişimin altında sistem eleştirisi yatar. Çünkü geleneksel tiyatrodaki tipler toplumsal yapıdaki tüm sınıflara temsiliyet hakkı vermek ve herkese hitap etmekten öteye gitmez⁴⁴ oysa Taner tipleri kullanarak toplumsal sınıfları tasvir etmeye ve sosyolojik tespitler yapmaya çalışır (İpşiroğlu, 2016, s. 123-124).

Taner'in yararlandığı bir gelenek de meddahlıktır. Yüksel, Taner tiyatrosundaki anlatıcıyı, meddahın modern dönüşümü olarak görür (1995, s. 127). Anlatıcı, sahnede herhangi bir eyleme geçilmeden evvel oyun karakterlerinin dış görünüşleri, ait oldukları sınıf, mesleklerini hatta taşıdıkları değer yargıları ve ruh halleri hakkında seyirciye bilgi verir. Seyirci bu şekilde yazarın karakterler hakkında ne düşündüğü ve onları nasıl algılaması gerektiği hakkında fikir edinir (Başbuğ, 2017, s. 49).

“Alımlayıcı, Cemil Çalışkur'un rüşvetçiliğini, Hicabi'nin dikizciliğini, Pop İsmet'in kaçakçılığını, Beyhan'ın şımarıklığını, sosyetedeki kürtaj furyasını, oyun kişileri arasındaki olay ya da diyaloglardan değil, Anlatan'ın oyun kişilerini takdim ederken verdiği bilgilerden öğrenir. Anlatan ilk perdenin ortalarında “Anladınız artık işin tekniğini. Orkestranın tek tek her üyesini ve hangi sazları çaldığını anlattık. Şimdi konser başlayabilir” (s. 43) dediğinde alımlayıcı, yazarın istediği şekilde koşullandırılmış, tarafını seçmiştir. Dolayısıyla anlatan figürü, Haldun Taner'in oyunlarında, olaylara ve kişilere

⁴³ Commedia Dell'Arte geleneğinin operaya sızmasıyla yoğunlukla Klasik dönem operalarında görülen tiplendirmeler, epik tiyatrodaki şahsına münasır bir şekilde görülebilir. Tiplendirme, içerisinde taklit etmeyi barındırır ve böylece politik figürlere dair eleştiriler yapılabilir. Örneğin *Aslan Asker Şvayk* oyunu Hitler taklidi yoluyla tiplendirmeye uygundur.

⁴⁴ İpşiroğlu geleneksel tiyatrodaki çeşitli toplumsal sınıfların gösterilmesine rağmen bu temsillerin herhangi bir politik söylem geliştirememesinin ardında Osmanlı İmparatorluğu'nun baskıcı tavrını ve İslam dininin otoriteye yönelik eleştiriye karşı çıkmasını görür (2016, s. 123-124).

dair temel görüş ve düşünceleri organize ederek yazarın metindeki yansıması haline gelir ve metinde doğrudan yazara hizmet eder.” (Başbuğ, 2017, s. 56)

Anlatıcının en belirgin özelliği üst bir kişilik olmasıdır. Sahnedeki olaylara dışarıdan ve yukarıdan bakar, karakterleri irdeler. Seyirciyle bir tartışma içerisine girer gibi gözükse de aslında seyirciyi yönlendirir (Çamurdan, 2006, s. 81-82). Bu yönlendirmeye etki eden bir unsur da anlatıcının da tıpkı meddah gibi seyirciyle birebir iletişim hâlinde olmasıdır.

Anlatıcı, aynı zamanda oyun epizodlarını birbirine bağlar (Yüksel, 1995, s. 127). Yazar anlatıcıyı kullanarak bölümlerde eklemeler çıkarmalar yapabilir ve bu episodların yer değiştirmesini sağlayabilir.

Taner tiyatrosunun oyunculuk açısından kökleri, epik ve geleneksel tiyatrodadır. İki türde de oyunculuk role girmeyip rolü gösterme üzerine kuruludur. Oyuncular herhangi bir insana ya da kişiliğe benzemeye çalışmazlar, yalnızca o kişiliği göstererek seyircide bir tavır oluşturmaya gayret ederler (Nutku’dan aktaran Pekman 2005, s. 30). Geleneksel tiyatro epik tiyatrodan çok daha fazla tulûta⁴⁵ dayanıyor olsa da her iki türde de oyuncular izlenilenin yalnızca bir oyun olduğunu gösterir. Böylece oyunculuk illüzyon karşıtı bir tavırdadır ilerler (Yüksel, 1995, s. 125) Pekman, bu tarzda duyguların yerine, söz ve davranışların ön planda olduğunu belirtir ve oyun hiçbir zaman seyirci yokmuş gibi oynanmaz (Pekman, 2005, s. 30). Oyuncu, seyircinin kendini seyrettiğinden haberdar olduğunu açıkça belli eder. Özdemir Nutku oyunculuktaki bu anlayışın oyuncu ile rolü, seyirci ile rol arasında yabancılaşmayı sağladığını vurgular (Nutku, 1970, s. 35).

Epik tiyatronun seyirciyle arasına duvar ören geleneğe karşı çıkması, onu geleneksel tiyatroya türüne yakınlaştırır. Ortaoyununda, tulûat tiyatrosunda özellikle de köylü tiyatrosunda seyirciyle iletişim önemlidir ve oyunun her mekânda, her zaman diliminde oynanmasını sağlayan açık alan sahnelemesini kullanır. Özlem Özmen, geleneksel tiyatronun açık alan kullanımını sayesinde her sınıftan insana ulaşabildiğini belirtir (Özmen, 2015, s. 417).

Soyut dekor anlayışı ile de epik tiyatro ve geleneksel tiyatro benzerlikler gösterir. Her iki türde de dekor, aksesuar ve kostümde gerçek nesnelere yerine onları anıstıran simgeler tercih edilir (Yüksel, 1995, s. 124). Buna en iyi örnek ortaoyununda

⁴⁵ Geleneksel tiyatrodaki doğaçlama anlayışı.

pastav adı verilen ses çıkararak, ahşap maşaya benzeyen kısa sopa benzeri aksesuardır. Pişerkar'ın ve meddahın kullandığı bu alet oyun içerisinde her şey olabilir, o an sahne hangi gereçleri gerektiriyorsa adeta o şeymişçesine kullanılır. Özdemir Nutku, pastavın, yeri geldiğinde kırbaç, yeri geldiğinde yelpaze ya da sopa olarak kullanıldığının, oyundaki ses efektlerini, ayak seslerini, oyun bölümlerini ayıran işaretlerin onunla verildiğini belirtir (1970, s. 43-44).

Taner'in epik tiyatrosunun öncemli özelliklerinden birisi de gülmececi. Gülmece, seyirciyi tiyatroya gelmeye motive eden unsurların başında yer almaktadır (Özsoysal, 2002, s. 53). Kültürün kendine özgü eğlence kodları diğerinden farklı olabildiği için gelenekselden yararlanmak seyirciye ulaşmak açısından önemlidir. Taner bu önemin farkındalığıyla taşlama ve yergiyle karışık, kaba farstan, incelikli söz oyunlarına dek uzanan geniş bir gülmece anlayışını kullanır (Yüksel, 2017, s. 18). Oyunlarındaki eleştirinin dozu ile gülmece doğru orantılı artar. İlk oyunlarındaki taşlamayı da içeren, hareket komiğine dönüşmüş ince alay, epik oyunlarında iyice görünür olur (Yüksel, 1986, s. 9).

“Mizahı geniş memlekette, öç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha sisleri dağıtır, yanlış insanları hizaya getirir, toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım.” (Taner, 2015, s. 40)

Haldun Taner'in yukarıdaki maddeler dışında geleneksel tiyatrodan yararlandığı unsurlar şunlardır:

- Dans ve şarkının sahne olayında işlevsel kılınması (Yüksel, 2017, s.18). Tıpkı epik tiyatrodaki gibi geleneksel tiyatrodaki şarkı ve dans hemen hemen her türle iç içedir (Yüksel, 1995, s. 124),
- Öndeyiş, sondeyiş kullanımı,
- Kıssadan hisse almak ya da ibret çıkarmak.

Geleneksel olandan bu düzeyde yararlanmasına rağmen, Taner'in tiyatrosu gelenekselci değildir. Tamamen epik tiyatro olarak kategorize edilmesinin nedeni iki tür arasındaki söylem farklarıdır. Pekman'a göre geleneksel tiyatro dünyanın değişebilir olduğuna inanmaz. Kıssadan hisselerle çeşitli ibretler verilmeye çalışılrsa da kullanılan dil, konuların işlenişi, dile getirilen toplumsal sorunlar bir başkaldırıdan

çok, varolan yaşam biçimiyle uzlaşa yolunu seçer (Pekman, 2005, s. 19 ve 27). Karacabey, gölge oyununun Abdülaziz dönemine kadar erotik öğeler, toplumsal ve siyasi eleştiriler barındırdığını fakat sonrasında katı yasaklarla sansüre uğradığını belirtir. Böylece söz oyunlarına dayanan bir güldürü olarak varlığını sürdürmek zorunda kalır (1997, s. 3). İpşiroğlu ise geleneksel halk güldürülerinin egemen güçlere karşı bir tutum geliştirememesinin, güldürerek düşündürmek yerine, ciddiye almama ve yok sayma tutumunda olmasına altında iki neden görür: İslam dinindeki dünyanın geçiciliği tahayyülü ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki otoriter ve baskıcı yapı (İpşiroğlu, 2017, s. 35).

4. HALDUN TANER'İN EPİK TİYATROSUNDA MÜZİK

4.1 Çözümleme Yöntemi

Patrice Pavis, gösteri çözümlemeleri için tamamen doğru ve genelgeçer bir yöntemin olmadığını, çözümlemenin ele alınan nesnelerin içeriğine uygun bir yaklaşım üzerinde düşünmekle başladığını yazar. Pavis'e göre öznel fikirlerle ilerleyen, göreceli gibi gözükken bu süreç, esasen birçok yöntemin ve sorgulayışın sentezinden oluşur (2000, s. 23). Dolayısıyla gösteri çözümlemelerinde yöntem, çözümlemeyi yapanın ne aradığına bağlı olarak aynı alanda daha önce uygulanmış yöntemlerin sentezinden, başka alanlarda uygulanmış yöntemlerin uyarlanmasından ya da çözümlemeyi yapanın kurguladığı tamamen özgün bir modelden oluşabilir. Nitekim gösteri müzikleri üzerinde çalışanlar ele aldıkları müziklerin ayırt edici özelliklerinden hareket etmişler ve bulmak istedikleri noktalara yönelik spesifik yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Örneğin Caroly Abbate, başta opera olmak üzere müziği içeren hareket sanatlarında anlatının tekrar etme (*repetition*), alıntı yapma (*quotation*) ve anlatı eylemlerinin (*acts of narration*) sonucunda oluştuğunu söyleyerek bu noktalara eğilir. Frits Noske ve Philip Tagg gibi semiyotikçiler ise görsel ve sözel unsurlarla bütünleşmiş müziklere içkin olan kültürel kodların tınılar ya da ritimler gibi iç unsurlarda gizli olduğuna işaret eder. Nicholas Cook ise müziğin anlatma yetisini, görsel ve sözel imgelere olan etkisinde arar. Bu çözümleme yöntemlerinin çoğu, gösterilerin disiplinlerarası metinlerinden tek bir anlam çıkarmaya çalışır (Taylor, 2003, s. 117-118). Film müzikleri üzerine çalışanlar da müziğin bütünleşik sanatlarda ne gibi işlevler edinebildiğini saptamaya odaklanır. Örneğin müzikolog Zofia Lissa ve besteci Norbert Jürgen Schneider film müziklerinin, sinematik doruk noktalarını vurgulamak (*accentuate cinematic climax*), tempoyu hızlandırmak (*accelerate the cinematic tempo*), leitmotifler sayesinde eylemi önceden tahmin edilebilir kılmak gibi dramatik işlevler edindiğini belirtir. Ayrıca Lissa ve Schneider çözümlemelerinde müziğin üç temel işlevi olduğunu tespit eder. Bunlar, müziğin ve görüntünün içeriğinin (*content*) birbirine eşit olduğu, müziğin etkisinin merkez anlatıya ek bir faktör olarak kaldığı parafraz

(*paraphrasierung*) işlevi; görseldeki belirsizliğin, müziğin karakteri ile anlaşıldığı kutuplaşma (*polarisation*) işlevi; müziğin ve görüntünün içeriğinin birbiriyle çeliştiği (*contradict*), müziğin ironik bir hâl aldığı ve görsellerin içeriğini (*content of the picture*) alternatifler yaratarak yorumladığı kontrpuan (*kontrapunktierung*) işlevidir.

Yukarıda bahsettiğim tüm çalışmalarda müzik, anlama ikincil olarak etki eden unsurdur. Nitekim epik tiyatroya kadar diğer hareket sanatlarında kullanılan müzik, merkez anlatının hizmetindedir; atmosfer ve ambiyans yaratma gibi çeşitli işlevlerde kullanılır. Bu nedenle de oyun içerisinde ikinci plandadır. Kurt Weill atmosfer ve ambiyans yaratmak için kullanılan tiyatro müziklerinin, Postromantik dönem operalarında durumların altını çizmek ve dramatik dokuyu vurgulamak için yoğun şekilde kullanıldığını belirterek operadan müzikli tiyatroya sıçradığını belirtir. Böylece müzik, epik tiyatro dışındaki türlerde oyunun dramatik fikrini aşlamaya yardım eden yan unsur olarak kalır (Branscombe, 1961). Epik tiyatrodan ise müzik daha bağımsızdır; bütün içinde ikincil ya da yan öge değil, onu oluşturan ana unsurlardan biridir. Müziğin işlevi, oyunun biçimine direkt etki eder. Başka bir deyişle müzik gösteriyi biçimsel ve içeriksel anlamda değiştirme kabiliyetine sahiptir. Dolayısıyla epik bir oyunun müziğini incelemek, onu ancak bütünlü karşılıklı ilişkisi bağlamında değerlendirerek mümkün olabilir. Ancak böylesi bir değerlendirme için her örnekleme uyarlanabilecek bir çözümlenme yöntemi mevcut değildir. Çözümlenme için eldeki ilk malzeme Brecht'in belirlediği parametrelerdir. Başvurulabilecek bir diğer kaynak ise Patrice Pavis'in *Gösterimlerin Çözümlemesi (L'analyse des Spectacles, 1996)* başlıklı çalışmasıdır. Yine de anılan çalışmada Pavis, yöntembilimsel bir yaklaşım sunmaktan çok, gösterinin unsurlarını açıklama ve bu unsurları keşfetmeye yönelik bir yol haritası verir. Ben bu çalışmada Brecht'in parametrelerini ele aldığım oyunlar içerisinde tespit etmek ve anlamlandırmak için Pavis'ten de yararlanarak çalışmaya özel bir yöntem geliştirme yoluna gittim. Şarkıların önceki, sonraki ve bulunduğu sahne ile iletişimini anlamak, tiyatrodaki ritim ve tempo kavramlarını müzik aracılığıyla düşünmek, müziğin icra anında eylemle olan eşzamanlılığını okuyabilmek için Pavis'in bu kavramlara yönelik açıklamalarına başvurdum.

Yukarıda anılan iki kaynak, beni müziği gösterinin içerisindeki işlevi ve konumuyla değerlendirmeye yönlendirdi. Nitekim müziğin somutlaştığı ve bedene büründüğü yer, gösteridir. Başlangıç ve bitiş anı olan, her ögenin birbiriyle etkileşim içinde

olduğu, bir zamansal akış içerisinde hareket eden oyunda müzik, hem bütündeki diğer unsurlarla etkileşim hâlinde olan ve bütünü oluşturan, hem de zamansal yapıya etki eden işlevsel bir unsurdur. Gösteri içinde müziği, salt şarkı söylemeden ayıran, bu etkileşim ağıdır. Şarkıların oyunların içinde konumlandığı yer, kendinden önceki, sonraki sahneler ve bulunduğu sahne ile bağlantısı; şarkıların bütünüle, epizodlarla, zamanla ve uzamla ilişkisi; şarkılar aracılığıyla gösterilenler ve değiştirilmeye çalışılan düşünceler ve şarkıların diğer sahne unsurlarıyla ilişkisi bu etkileşim ağını oluşturur.

Ayrıca gösteri içinde müziğin/şarkıların hem eylemle⁴⁶ kesin bir ilişkisi vardır, hem de müziğin icra edildiği anda eylemden bağımsız bir varlığı söz konusudur.⁴⁷ Şarkıların eylemden bağımsız varlığı, iki ontolojik alanda⁴⁸ görülür: notalar ve şarkı sözleri olarak yani bilgi nesnesinde⁴⁹ ve tüm sahne unsurlarından sıyrılmış icra anında. Bu noktada şarkıların tarzları ve türleri, çalgılama özellikleri, iç anlatıları ve prozodi ön plana çıkar.

Gösteride kullanılan müziklerin temel işlevlerinden biri, alımlayıcıya dolaysız olarak ulaşabilmesindedir. Müziğin dinleyiciyle girdiği bu dolaysız, etkileşimi kolay ve eğlenceli yol, oyunlarda mesaj iletme kaygısının da çözümünü verir. Bu noktada cevabını bulmaya çalıştığım sorular şunlar oldu:

- Müzikler, oyunun ideolojik amacına ne kadar hizmet etmektedir?
- Müzikler hangi sosyolojik kodları içermektedir?
- Müziğin söyleyen oyuncuya, diğer oyunculara ve seyirciye duyurduğu ileti nedir?
- Müzik yazıldığı ve sahnelendiği zamanın hangi sosyolojik dinamiklerini içerir? Bu anlamda değişime uğratılmışsa bunun sebebi nedir?

Sonuç olarak müzik gösterinin içerisinde,

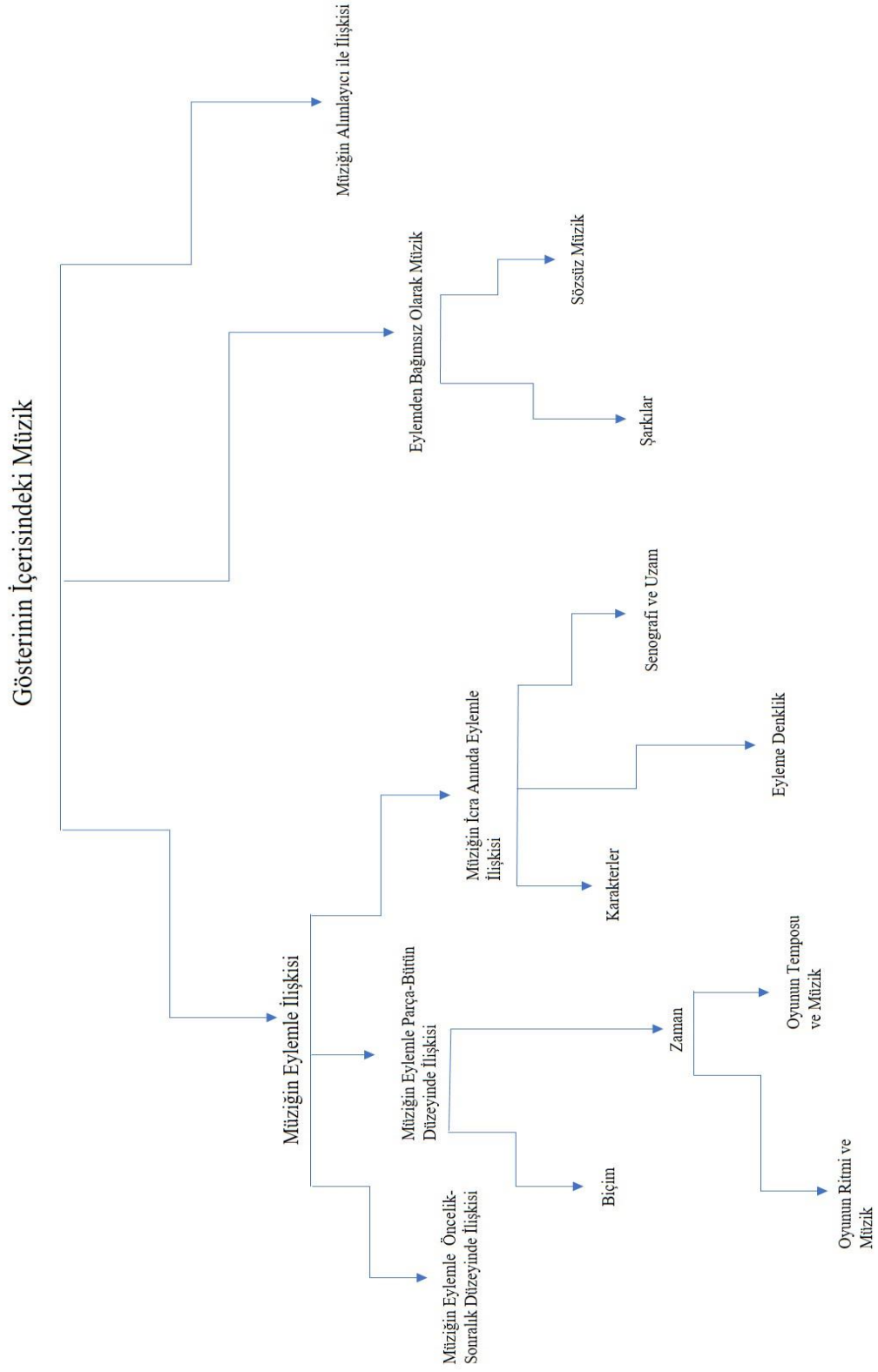
⁴⁶ Burada “eylem” terimi oyun, sahneler, oyunun içerisindeki hareket ve bu hareketlerin (jest, mimik, oyun kişilerinin davranışları) hepsini içerir.

⁴⁷ Buna en net örneklerini, Genco Erkal’ın Dostlar Tiyatrosunda, epik tiyatro şarkılarından hazırlayarak oluşturduğu gösteride ve Sarper Özsan’ın *Ana* oyunu için yazdığı *1 Mayıs Marşı*’nın oyundan bağımsız bir varlık kazanmasında görebilir.

⁴⁸ Bkz.: Özkan Manav-Mehmet Nemutlu, *Müzikte Alımlama* (2012) kitabındaki “Müziğin Varoluş Biçimleri” bölümü (s. 16-19).

⁴⁹ Bilgi nesnesi: Pavis, gösterime dönüşmemiş metne, bilgi nesnesi der (2000, s. 31). Müziği gösterinin içerisinde düşündüğümden ötürü Pavis’in tiyatro metni için kullandığı terimi, ben nota ve şarkı sözleri için kullanacağım.

- a) Eylemle ilişki içerisindedir,
- b) Eylemden bağımsız olarak vardır,
- c) Alımlayıcıyla ilişki içerisindedir.



Şekil 4.1: Müziğin Gösteri İçerisindeki İlişkiler Ağı.

4.1.1 Müziğin eylemle ilişkisi

Müziğin eylemle ilişkisi üç düzeyde gerçekleşir. Bunlar, öncelik-sonralık; bütün-parça ve icra anında görülür.

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi

Epik tiyatro kompartımanlı bir yapıya sahip olması sebebiyle parçalar hem birbirinden bağımsız hem de birbiriyle ilişkilidir. Müziğin bulunduğu nokta, önceki ve sonraki parçaların ilişkisini anlamak açısından değerlidir. Bu kategoride müziğin işlevselliği ön plandadır. Epik tiyatrodaki eylemle hareket eden, eylemi desteklemeyi amaçlayan bir müzik yaklaşımı söz konusu değildir. Dolayısıyla müzik, dramatik eylemin bir parçası olmaktan çok, noktalama işareti işlevinde kullanılır. Şarkılar eylemi sonlandırabilen noktalar, eylemin devamına dair fikir veren virgüller, soru işaretleri ya da ünlemler olarak kullanılabilir. Ayrıca müzik, önceki ve sonraki sahnelerde anlam değişimlerine yol açacağı gibi önce ile sonra arasında kurulacak bağı da belirler. Brecht'in gestus kavramının görünür olduğu noktalardan birisi de bu ilişkide yatar.

Müzik, önceki ve sonraki eylemle kurduğu ilişkide şu işlevleri yerine getirir:

- Değiştiren: Müzik, kendinden önceki sahnenin fonksiyonunu değiştirir. Bunu o anda araya girerek yapabileceği gibi kendinden sonra gelecek olan eylemin öncülü olarak da oluşturabilir. Böylece içerik, teknik, anlatı, zaman ve kavram değişebilir.
- Kesen: Burada araya girmekten çok kesmek söz konusudur. Müzikle eylem duraklatılır ya da sonlandırılır. Müzik nokta görevi edinir. Önceki sahneye vurgu yapma isteği söz konusu olabileceği gibi yarıda bırakma, eylemi donuk hale getirme isteği de olabilir. Bağlantılar keskinleşir ve eylemin ayrıldığı noktalar belirginleşir. Sonraki sahne, aynı söylemin devamı olabilir.
- Taşıyan: Önceki sahneden gelen hareket, içerik, anlatı müzik aracılığıyla sonraki sahneye taşınır. Sonraki sahnedeki unsurlar epizodik yapı bozulmadan müzik aracılığıyla aktarılır.
- Karıştıran: Müzik, önceki sahnenin müstakil anlatısını, sonraki sahnedekiyle birleştirir.

- Yoğunlaştıran: Müzik oyunun tamamında ya da herhangi bir parçasında gösterilen bir hareketi ya da iletiyi yoğunlaştırmak için devreye girer. Burada bir altını çizme eylemi söz konusudur. İleti yoğunlaştırılır.
- Açıklayan: Söze ya da eyleme yansımaya göstergelerin, iletilerin açıklanması müzikle sağlanır.

b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Epik tiyatro bağımsız epizodlardan oluşan bütünlüklü bir yapıdadır. Her bir parça yeni bir anlatıyı içerirken aynı zamanda yap-boz parçaları gibi bütünü de oluştururlar. Bütün ve parçalar arasındaki ilişki, böylece öncelikle biçimsel açıdan olur.

Bütün içerisinde müziğin kullanıldığı yerleri saptamak, biçimin özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu anlamda müziğin, epik bir oyunda parçalanmış ve heterojen yapıyı desteklemesi gerekir. Müziğin bütünü parçalayan işlevine odaklanarak oyundaki ağırlık merkezleri de ortaya çıkarılabilir.

Müzik aracılığıyla epizodların başlangıç ve bitiş noktaları anlaşılır; epizodların içerikleri ve biçimsel özellikleri ortaya çıkar. Böylece oyunun yapısı hakkında fikir sahibi olunabilir. Ayrıca epizod aralarındaki müzikler hem bütünün bir parçasıdır, hem de kendi iç dinamikleri olan birer epizoddur, yani parçadır.

Stravinski, *Müziğin Poetikası (Poetics of Music in the Form of Six Lessons, 2000)* kitabında müziğin zamansal bir sıralanışa dayandığını, o anda var olduğunu ve belleğin aktifliğine ihtiyaç duyduğunu belirtir. Müzik öncelikle zaman içinde belirli bir düzenlemeyi yani Stravinski'nin deyimiyile "kronomi"yi varsayar (s. 27). Müziğe içkin olan zaman, öncelikle ritim ve tempo unsurlarında görünür. Müziğin zamansal yapısı, aynı şekilde tiyatrodaki da söz konusudur. Nesnel bir zaman içerisinde ilerleyen (kronolojik zaman, saat zamanı) ve aynı zamanda seyircinin psikolojik zamanına da etki eden oyun, bir ritmik düzenlemeye ve tempoya sahiptir. Hareket otomatik olarak zamanı içerir, ritmik değerlerin ve belirli bir temponun oluşmasına katkı sağlar. Bu açıdan tiyatrodaki insan, zamanla direkt ilişki içerisinde. Zaman içerisinde ilerleyen hareketi algılamak ve anlamak için bellek devreye girer. Dolayısıyla bir oyunun kendisi ve içerdiği müzik, nesnel ve psikolojik zamana etki eder. Müzik ve oyun aynı

anda, insan belleğine yönelik iletiler içerir. Tiyatrodaki bu zamansallığın müzikle benzerliğini Meyerhold şu şekilde aktarır:

“...oyunculara, sahne üzerindeki zamanı, müzisyenler gibi hissetmeyi öğretmelidir. Müzikli olarak düzenlenen bir gösterim içinde müzik yapılan ya da sahne arkasında sürekli şarkı söylenen bir gösterim değildir, bu, kesin bir ritmik partiyonu olan bir gösterim, zamanı çok kesin biçimde düzenlemiş bir gösterimdir.” (Meyerhold’dan aktaran Pavis, 2000, s. 173)

Müziğin tiyatrodaki zamansallığının görünür olduğu iki düzlem ritim ve tempodur. Ritim, hareketle bağlantılı gelişir. Müzik hareketi organize ederek ritmik dokuya etki edebilir, bir nevi ölçü çizgisi rolü görebilir, zamansal işleyişi ya da yapıyı parçalayabilir ya da bütünleştirebilir. Kimi zaman hareketin kuvvetli ve zayıf zamanını vurgulayabilir, burada bir aksama yaratarak senkopların oluşmasını sağlayabilir. Sus görevi görebilir, hareketle eşzamanlılık ya da çokritimlilik yaratabilir.

Martinez, seyircinin tiyatrodaki ritmik dokuyu en çok hissettiği yerlerin, sonlanmış hareket ve sonraki hareket beklentisi olduğunu ve müziğin bu noktalara direkt etki ettiğini belirtir (Martinez’den alıntılan Pavis, 2000, s. 175).

Her oyun hareketle birlikte geliştiğinden, iç ve dış zamanı varsaydığından bir tempoya da sahiptir. Pavis’e göre oyundaki tempoyu, sahnelemenin ve söylemin hızlı ya da yavaş oluşu ile eylemin uzayıp kısılması belirler (Pavis, 2000, s. 173). Seyirci ya da araştırmacı, tempoyu üreten araçları tespit ederek, çabukluk ya da yavaşlık etkisini saptayabilir. Örneğin hızlanma anlamın tıkanmasını engeller, parçalanmayı giderir ve güçlü noktaları ön plana çıkarır. Hızlanma hareketle yapıldığı gibi repliklerin “bindirilmesi” (bir replik daha bitmeden öbürünün başlaması), motiflerin yinelenmesi gibi durumlarla da oluşturulabilir. Yavaşlama ise anlamı genişletip, anlaşılır kılar ve tüm unsurların anlamlarını ortaya çıkarır. Ayrıca sürprizlerin yokluğu, ritmik çerçevenin aynı bilgileri yinelemesiyle de yavaşlama oluşturulabilir. Pavis yavaşlama anının, tüm unsurları birleştirdiğini ve gestusların ortaya çıkmasını sağladığını belirtir (s. 173-174, 351).

Müzik, tiyatrodaki tempoyu üreten araçlardan birisidir. Oyunun hızlanmasında, yavaşlamasında ve duraklamasında rolü vardır. Sürekli aynı tempoya maruz kalmak hızın farkedilirliğini düşürür. Dolayısıyla araya giren müzik, tempoyu bu açıdan

yönetebilir. Müzik, oyundaki serim, eylemin tırmanışı, doruk noktası ve düşüşü ile ortaya çıkan nesnel ve psikolojik zamana etki eder. Müzik oyunda;

- Zamanı parçalayıp yeniden düzenleyebilir: Oyundaki ritmik yapıyı değiştirebilir, tempoyu hızlandırıp, yavaşlatabilir hatta durdurabilir.
- Dramatikçatının zamanına etki edebilir: yani serim, eylemin tırmanışı, doruk nokta, düşüş gibi anlarda etkilir.
- Oyundaki nesnel ve psikolojik zamana etki edebilir.

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi

Bu kategoride müziğin sahnede varolduğu ana odaklanılır. Pavis bu anı, müziğin gösterimle birlikte duyulup, görülmeye başladığı nokta olarak tasvir eder (Pavis, 2000, s. 170). Bu noktada müziğin eylemle o anki ilişkisine odaklanılır. Bu ilişki leitmotiflerin sahne hakkında verdiği otomatik bilgiler ve açıklayıcılık gibi değildir. Müzik eyleme ironik bir şekilde yaklaşır (Pavis, 2000s. 171). Epik tiyatrodaki müzik, dramatik durumları aktarmaz ya da duyguları ifade etmez. Müziğin gösterileni onaylamak gibi bir zorunluluğu yoktur. Müzik eylemle çakışabildiği gibi karşıtlık da oluşturabilir. Kurt Weill'a göre müzik, icra anında eylemi gösterip, gestusları yeniden üretebilir, hatta aktörü anlaşılır kılabilir. Müzik, yanlış bir yorumu engelleyerek bir eylemin ana tonunu ve temel gestusunu belirleyebilir ve bunu yaparken de oyuncuya kendi tarzını sergilemek için geniş fırsatlar sunabilir. Doğal olarak gestik müzik hiçbir şekilde metinlerin ayarlanmasıyla sınırlı değildir (Branscombe, 1961). Brecht de benzer şekilde müziğin sahneye girdiği anda davranışları verdiğini söyler (Brecht, 1981, s. 57).

Oyun bu kategori ekseninde çözümlenirken, öncelikle hangi karakterin /oyun kişinin şarkıyı söylediğini tespit edilir. O karakterin neden o şarkıyı söylemek için seçildiği anlaşılmaya çalışılır. Karakter şarkıyı nasıl söylemektedir? Bu noktada söylediği andaki bedensel hareketleri, kostümü, tavrı (*nonverbal reactions*) ile müzik arasındaki ilişki belirlenir.

Sonra, icra anında müziğin söylenildiği anda eylemle denkliği belirlenmeye çalışılır. Müzikle, görsel olguların kesişme şekilleri göz önüne alınır. Pavis'in, metin ve söz öğelerinin denkliklerini incelemek için önerdiği üç kategoriyi, müzik ve eyleme uyarlayarak kullanabiliriz. Bu kategoriler şunlardır:

-Eşleme (*synchronization*): Müzik ortaya çıktığı anda, oyun içerisindeki gerek gösterenler dizgesiyle, gerek eylemsel yapıyla, içerik anlamında, ritmik bağlamda, tarz bağlamında ortaklıklar ve çakışmalar gösteriyorsa yani şarkı ile eylem uyum içerisindeyse oluşur. Eşleme, tutarlılığı güçlendirir.

-Eşlemenin Bozulması (*desynchronization*): Eşleme bozulduğunda müzik diğer unsurlarla uyumsuz hale gelir. Bu durum, tersinlemeyi (*irony*) doğurduğu gibi yabancılaştırmayı da sağlar. Pavis müzik açısından eşlemenin bozulmasını şöyle değerlendirir: “özellikle bir dizge diğerleriyle uyuşmak için fazla güçlü olduğu zaman, eşleme bozulması oluşur: kimi kez müzik ya da aydınlatma gibi bir dizge artık boyun eğmediği metni bir yana bırakarak izleyiciyle doğrudan ilişki kurar” (Pavis, 2000, s. 252).

-Eşharman (*synchrez*): Bu terim senkronizm ve sentez kelimelerinin birleşiminden oluşur. Eşharmanda de bir senkronizasyon oluşmasına rağmen, senkronizasyondan farklıdır. Burada iki şeyin aynı anda oluşması yerine birbiri içerisinde erimesi ve bütünleşmesi durumu sözkonusudur. Yani kontrpuan benzeri eşzamanlılıktan çok, homofonik bir bütünleşme söz konusudur. Pavis eşharmanı diyaloglar üzerinden şöyle açıklar: “sesli bir olgu ile görsel bir olgu arasında birlikte düşüşe geçtikleri zaman oluşan karşı konulamayan ve kendiliğinden olan bir kaynaşmadır, bu her tür usçul mantıktan bağımsız olarak gerçekleşir” (s. 252). Fakat bu olgu epik tiyatrodaki müzik ve hareketin eşzamanlı şekilde sentez oluşturduğu noktaları tanımlamak için kullanılabilir.

Bu kategorideki ilişki, müzik ve senografi arasındadır. Bu noktada müziğin icra anındaki görsel kodlar ve sahne tasarımı belirlenip, müziğin bu unsurlarla ilişkisi incelenir. Nesnelere, ışık, dekor, jestüel uzam⁵⁰, orkestranın sahnedeki konumu üzerinden çıkarımlar yapılır.

4.1.2 Eylemden bağımsız olarak müzik

Bu çalışmanın ilk bölümünde Brecht’in sözlerini yazdığı “Pirinç Alımı” şarkısı, epik tiyatrodaki müziğin gösteri haricindeki karakterini kısaca betimler.⁵¹ Brecht şarkıları oyunun geri kalanından ayrı bir yere koyar. Şarkıların oyundan bağımsız olarak ele

⁵⁰Oyun kişilerinin konumu, oyuncuların sahne üzerindeki varlığı, sahnedeki konumu ve yer değiştirmeleri ile yaratılan uzam (Pavis, 2000, s. 180).

⁵¹ Şarkının sözleri için bkz.: s. 50.

alındıklarında da anlamlarından bir şey kaybetmez. Örnek olarak Sarper Özsan'ın, Brecht'in *Ana* oyunu için bestelediği "1 Mayıs Marşı"nın oyundan bağımsız olarak toplumda karşılık bulması ya da Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu'nda epik tiyatro şarkılarından hazırladığı *Ezenler Ezilenler, Başkaldıranlar* gösterisi verilebilir.⁵² Çözümlemenin bu kısmında şarkılar gösterinin içerisinden çekerek anlamlandırmaya çalışılır. Müzikler sözlü ve sözsüz olarak tasnif edildikten sonra, teknik, kullanılan malzeme, yerel müzik dilinden ve popüler türlerden yararlanma, prozodi,⁵³ tarz ve ödünç alınmış malzeme üzerine odaklanılır.

Çözümleme sırasında önceliği şarkılara verdim. Bu önceliğin sebebi, halihazırda epik oyunlarda sözsüz müziğin ağırlıklı olarak tercih edilmemesidir. Eisler "sözsüz müzik, büyük önemini ve tam yaygınlaşmasını kapitalizmde kazanmıştır" demektedir (aktaran Kula, 2013, s. 164). Öncelikle bu politik bakış açısının bir tezahürü olarak, ikincisi sözsüz müziklerin fon müziği, atmosfer müziği gibi işlevlere daha uygun olması sebebiyle epik oyunlarda sözsüz müzikler genellikle tercih edilmez. Kullanılan az sayıdaki sözsüz müzik ise oyunla işlevsel açıdan bağı ve müziğinin özellikleri göz önüne alınarak incelenebilir.

4.1.3 Müziğin alımlayıcıyla ilişkisi

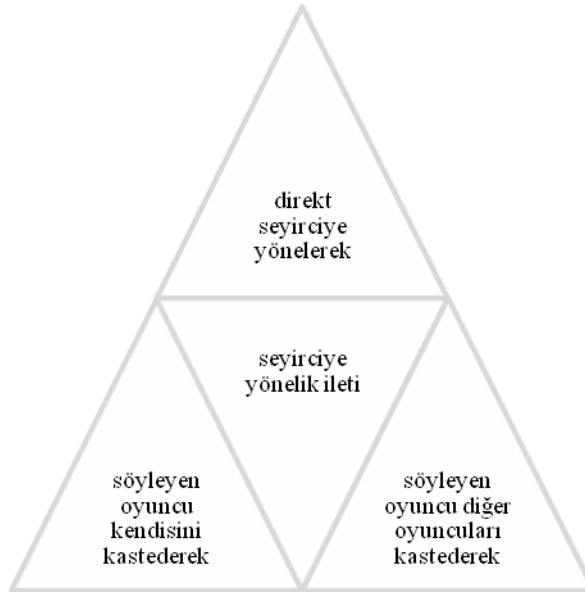
Pavis, alımlayıcının oyun anında oyunla kurduğu iletişimin ölçülemez ve bilinemez bir doğası olduğunu belirtir. Dolayısıyla çözümlenmeye tabi tutulacak olan, alımlayıcıya dayanan nesnel estetik veriler değil, yaratıcı grubun alımlamaya etki etmesini planladığı düşünceler ve beklentilerdir (2000, s. 31).

Bir oyunda şarkılar seyirci ile üç araç vasıtasıyla iletişime geçer. Kimi şarkılar direkt seyirciye yönelerek iletişimi aktarır. Seyirci, kendisinin muhattap alındığından haberdar edilir. Kimi şarkılarda ise şarkı, söyleyen oyuncu ile bizzat ilintili gibi

⁵² Detaylı bilgi için bkz.: s. 81.

⁵³ Şarkıları müziklerine, prozodi özelliklerine ve iç anlatılarına odaklanarak inceledim. Öncelikle bestecinin her bir şarkı için tercih ettiği stili, makamsal, modal, tonal özelliği, kullandığı ritmik örgüyü ve tempoyu göz önüne aldım. Neden bu öğelerin seçilmiş olabileceği üzerinde durdum. Sonraki odak noktam prozodi oldu. Onur Karabiber'le (2020) epik tiyatro müzikleri hakkında yaptığım görüşmede Karabiber üzerine basarak, bu müziklerin söz bağımlı müzikler olduğunu ve dolayısıyla sözden bağımsız düşünülmemeleri gerektiğini söyledi. Dolayısıyla prozodiye en önemli parametre olarak yaklaştım. Nitekim 2018 yılında yaptığım görüşmede Sarper Özsan ve Cem İdiz, epik tiyatro müziği bestelerken öncelik verdikleri temel konunun prozodi meselesi olduğunu belirtmişlerdi. Ayrıca Kemal Günüş ve Halil Akarsu da görüşmemizde birlikte çalıştıkları tüm oyunlarda önce prozodiye, sonra da söylenebilirliğe dikkat ettiklerini söylemişlerdi

gözükürken esasen hedef seyircidir. Son olarak bazı şarkılarda ise şarkıyı söyleyen oyuncu, diğer oyunculara yönelmiş gibi gözükerek seyirciye iletileri aktarır.



Şekil 4.2: Müziğin Alımlayıcıyla İlişkisi.

Hangi yol kullanılırsa kullanılsın esas olan iletidir⁵⁴. Elbette şarkının hangi ideolojik amaca hizmet ettiği, hangi mesajları iletmediği, alımlayıcıda nasıl bir etki yaratmak istediği önemlidir. İletiler üzerinde durmak, şarkının içerdiği sosyo-kültürel kodları tespit etmek, alımlayıcının yaşadığı çevreyi betimleme şeklini ortaya çıkarmak, oyunun alımlayıcıyı nasıl değerlendirdiğini tespit etmek için önemlidir.

Ayrıca tekrar eden şarkılardan, belleğin izi sürülebilir ve tekrar sayesinde alımlayıcıda yerleşmesi beklenen iletiler netleşebilir. Şarkıların hafızayı tazelemeleri sayesinde, genel anlamda toplumsal belleğin ve spesifik anlamda da oyunda baskın iletilerin neler olduğu üzerine yoğunlaşılabilir.

⁵⁴Alımlama için ileti: Burada hali hazırda seyircide karşılık bulmuş olan değil, karşılık bulması beklenen ileti göz önüne alınır. Bu iletinin, olası anlamları hem metindeki, hem performanstaki anlatılar üzerinden yorumlanıp, sahnelenen zamandaki koşullar doğrultusunda, araştırılmaya çalışılır. Prodüksiyon farkları ortaya çıkabilir, böylece prodüksiyona eklenmiş olan şarkılar aracılığıyla, oyunun sahnelendiği coğrafyaya, kültüre, sahnelendiği zamana dair değerlendirmeler yapılabilir. Sahnelendikleri zaman ve yazıldıkları zaman arasındaki farklara değinilebilir.

4.2 Bulgular

Çalışma kapsamında ele alınan oyunlarda kullanılan müzikler işlev, içerik, tarz ve tür açısından birbirinden farklıdır. Dolayısıyla çözümlene kategorilerinin her biri, oyunlardaki bütün şarkılar için geçerli değildir. Bununla beraber bazı şarkılarda birkaç kategorinin iç içe geçtiği görülür. Bu nedenle çözümlene yönteminin sınırları içerisinde her şarkı için geçerli kategorileri belirleyip şarkıları, gösteriyle ilişkilerine ve müziksel özelliklerine göre özel bir şablon oluşturarak inceledim. Ayrıca birbirleriyle güçlü bağları olduğunu gözlemlediğim şarkıları birlikte değerlendirdim.

“Eylemden bağımsız olarak müzik”ve “müziğin alımlayıcıyla ilişkisi” kategorilerini tüm şarkıları kapsayacak şekilde ayrı başlıklar altında verdim. Şarkıların alımlayıcıyla olan ilişkilerine dair verileri ise oyunların politik ve sosyolojik söylemlerini incelediğim III. bölümdeki kısımdan elde ettiğim bilgiler ışığında değerlendirdim.

4.2.1 Keşanlı Ali Destanı

Keşanlı Ali Destanı ilk kez 31 Mart 1964 gecesi Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu tarafından *Muammer Karaca Tiyatrosu*'nda sahnelenir. Oyunun bestecisi Yalçın Tura'dır (1934-). Oyunun ilk temsillerinde orkestra şefi Carlo d'Aipino Capocelli, sahne amiri Aydemir Akbaş olmuş, sahne düzenini Genco Erkal, sahne tasarımını Duygu Sağıroğlu, kostümü tasarımını ise Nil Gerede üstlenmiştir. Bu ilk oyunda Zilha'yı Gülriz Sururi, Ali'yi Engin Cezzar, Şerif Abla'yı Semiha Berksoy, İzmirli Nuri ve Politikacı'yı Genco Erkal oynamıştır. 1963 yılında tamamlanan oyunun ancak 1964 yılında oynanmasının sebebi Taner'in müziklerin Yalçın Tura'nın versiyonunda kalması konusunda ısrarı olmuştur.Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'nın önsözünde bu konuya şöyle yazar:

“O dönemde Felsefe Bölümü'nün en yetenekli öğrencilerinden biri olan ama müzisyen cevherini henüz pek az kişinin bildiği Yalçın Tura'ya bir gün vapurda rastladım. Projemi açtım. Bu üsluba uygun bir müziği, en iyi onun yapacağına inaniyordum. İlk heyecanlandı. Hemen işe koyuldu. Ne var ki, müziği tamamlayabilmesi bir yılını aldı. Oyun, 1963 sonunda bitmişti. Önce İstanbul Operası'na verdik. Sonra Devet Tiyatrosu'na... İlle müziğin zengin bir aranjmanını öneriyorlardı bense bu haliyle kalmasında direndim. Uzlaşamadık. Daha sonra Gülriz Sururi istekli çıktı. İlk okuduğumda ekip heyecanlandı.

Engin Cezzar, “Biz bu oyunu dünya sahnelerine uçururuz” dedi. İki buçuk ay titiz bir provadan sonra, *Keşanlı Ali Destanı* 31 Mart 1964 gecesini Türk seyircisinin önüne çıkı. Oyun bittikten sonra perde alkıştan kapanmak bilmiyordu” (Taner, 2018, s. 7).

Oyun ilk sahnelenişinden itibaren seyirci tarafından büyük ilgi görür⁵⁵. Birçok dile çevrilir ve dünya sahnelerinde oynanır.⁵⁶ Atıf Yılmaz, 1965'te sinemaya uyarlar. 1988'de ise dizi film olarak televizyon formatına uygun hale getirilir.

Keşanlı Ali Destanı'nın asıl önemi hem Haldun Taner'in yazın hayatında hem de Türkiye tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olmasında yatar. Oyunda politik ve sosyolojik anlamdaki evrensel problemler, yerel karakterler kullanılarak, Antikiteden günümüze ulaşmış hikaye parçacıklarıyla, epik tiyatro ve yerel seyirlik oyun teknikleriyle işlenmiştir. Metin And prömiyerinden hemen sonra *Ulus* gazetesinde oyun için “Türk seyirlik oyunlarının çağcıl bir bileşimi” der (And'dan aktaran Yüksel, 2013, s. 70). Yüksel ise, oyunun günümüz yazarlarını bile epik tiyatro yazmaya teşvik ettiğini söyler (Yüksel, 2013, s.70). *Keşanlı Ali Destanı* dünyadaki birçok eleştirmen ve çeşitli basın kuruluşları tarafından beğenilmiştir. Bunlardan bazıları şöyledir:

- “Kitle Psikolojisinin ince bir satiri” - 1964, Stuttgart Radyo Televizyon Bülteni, (Taner, 2010, s. 118)
- “Bir Türk epik tiyatrosu izlediğimi Türkçe bilmediğim halde hemen anladım. Kendi mazinizdeki tiyatro çeşitlerinden çok iyi faydalanmışsınız – 1964, William Saroyan (s. 116)
- “Avrupalı oyun yazarları gelsinler de entelektüel bir temanın, ince hümor seviyesinden hiçbir şey kaybetmeden, siyah beyaz aşırılığına hiç düşmeden, büyük kitlelere sunulduğunu Haldun Taner'in usta işleyişinden öğrensinler.” – 1964, Bonner General Anzeiger (s. 119)
- “Brecht'in epik teorisini iyi bilerek ama bu unsurlara kendi tiyatrosunun Karagöz, Türk Gölge oyunu, ortaoyunu, Türk Commedia dell'arte'sinin olanaklarını da katarak ortaya getirdiği yeni üslup, sade entelektüelleri

⁵⁵ Oyun, Türkiye'de 1425 kere oynanmıştır (Gürel, 1991, s. 307).

⁵⁶Batı dillerine çevrilerek yurt dışında da sahnelenir. İngiltere, Almanya, Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya'da 342 defa sahnelenir. Keşanlı Ali Destanı'nın sahnelendiği şehirler şöyledir: Bonn (1966), Köln (1966), Frankfurt (1966), Stuttgart (1966), Münih (1966), Nürnberg (1966), Erlangen (1967), Londra (1968), Beyrut (1974), Brunn (1974), Budapeşte (1978), Priens (1979), Berlin (1980), Hamburg (1981), Bochum (1982) (Galiper, 2005, s. 94).

değil, geniş halk kitlesini de kavrayacak nitelikte idi.” – 1964, Mitteiluengen (s. 120)

- “Karakterlerinde meddah, tuluat, çadır tiyatrosu gibi formalardan devşirdiği karakterler ince mizah. Yalçın turanın şansonlarının hem folklardan hem de kabaretist öğelerden yararlanmış olması. Bu oyunun bi çeşit ‘Schiffbauerdamm Tiyatrosu’ sayıldığından bu oyunun Üç Kuruşluk Opera denilebilir. Cezzar’ın operetlerdeki klişe haydut tipine hiç kaçmadan içi ve dışının ikilemelerini vurgulaması. Bu haliyle Aslan Asker Şvayk’a benzemesi. “ 1964, Theater Heute (s. 120-121)
- “Bu halk müzikali (böyle bir tür varsa) renkli, her hareketli ve gürültülü. Ali, işçileri sömüren ünlü bir patronu öldürünce düştüğü hapisten zaferle gecekondu semtine döner. Artık Ali’nin kendisi patrondur ama o da parayı sever ve gücün yanısıra öldürdüğü adamın yeğeni Zilha’yı da ister. Bu da yine gecekonducuların hareketli yaşamında çatışmalara yol açar. Yirmiden fazla şarkıda, kahramanların ahlakı ve ahlaksızlığı açıkça anlatılıyor: çok uzaktan Brecht’in Üç Kuruşluk Operası’nın izleri görülüyor.” 1981, Joachim Redetzki (s. 123)
- ““Oyun büyük kentin taşlaması. Bütün politik mekanizması, bürokrasi, kitle histerisi, duygusal aşkı ve efsaneleri ile.” 1966, World Drama (s. 124)
- “Sahnede gösterilenle onun ima ettiği genel aksaklıklar her ülke için geçerli olan gerçeklerdi.” 1974, Al Bayrak Lübnan (s. 126)
- “Herhangi Brecht’den bir eserden daha sıcak ve neşeli.” 1968 Londra Evening Standard) (Taner’den aktaran Yüksel, 2013, s. 71)
- “Türk gecekonducularında geçen bu oyunla Londra’nın Easten’ı arasında benzerlikler keşfettik.” 1968, Gazette and Guardian, Londra (s. 71)
- “Evrensel bir tema, yerli bir işleyiş, çok canlı karakterler.” 1968-Independent 1968 (s. 71)

Tahir Özçelik bu övgülerin, oyunun hem dünyanın her yeri için yerel, hem de evrensel bir içeriğe sahip olmasından kaynaklığını belirtir (Özçelik’ten aktaran Galiper, 2005, s. 94).

a) **Oyunu Fabeli**⁵⁷: İki bölüm, on beş tablolu oyunun olay örgüsü şu şekilde işler:

Birinci Bölüm:

İşlemediği bir cinayet sebebiyle cezaevine düşen Ali, ayla çıkıp mahallesi Sineklidağ'a döner. Mahalle halkının büyük bir kesimi onu liderleri olarak görür. Muhtarlık seçimlerini kazanır, mahallede tek güç sahibi olur. Sevdiği kadın Zilha'ya dayısı Çamur İhsan'ı aslında kendisinin öldürmediğini itiraf eder, Zilha ona inanmaz.

İkinci Bölüm:

Zilha, İhya Onaran isimli zengin bir müteahhitin evine getirilir. Sebebi Zilha'nın İhya Onaran'ın oğlu Bülent'in eşi Nevvare'ye tıpatıp benzemesidir. Bülent'le Zilha evlenecekleri sırada Nevvare döner Ali, Zilha sanarak Nevvare'yi kaçıtır, kısa süre sonra karışıklık düzelir. Ali ve Zilha tam kavuşacakları sırada Çamur İhsan'ın gerçek katili Manyak Cafer gelir. Manyak Cafer, Ali'yi karşısına çıkmaya zorlar. Ali, Zilha'nın tüm ısrarlarına rağmen, mahallelinin de baskısıyla Cafer'in karşısına çıkar. Ali yanlışlıkla Cafer'i öldürür ve tekrar cezaevine girer.

b) Oyun Kişileri⁵⁸:

Keşanlı Ali: Yüksel, Ali için Türkiye tiyatrosunun ilk kahraman olmayan kahramanıdır der⁵⁹ (Yüksel, 2013, s. 68). Oyunun takdim bölümünde önce Ali'nin görünüşünü tasvir eden dördümlük verilir.

“Morgol gömlek giyerdi

Gümüş köstek takardı

Hafif şehla bakardı

Yaktı mı kalpten yakardı

Kaşta bıçak yarası

Yüzde Halep çıbanı

Kurşun yemiş ayağı

Belli belirsiz aksardı” (Taner, 2018, s. 15)

⁵⁷ Brecht epik oyunlar için konu ya da öykü yerine tüm sahnelemlerin çıkış noktası olarak tanımladığı ‘fabel’ kelimesini kullanmayı yeğler. Fabel, oyunun eksen öyküsüdür” (Brecht, 1994, s.9).

⁵⁸Bu bölümde tüm oyun kişilerini değil, yalnızca oyun için kritik önemde olanları değerlendirdim.

⁵⁹“Öyleyse epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz” (Benjamin, 2018, s. 41).

Yukarıdaki dörtlükte betimlenen ayak aksaması durumu Ali'nin sembolik kahramanlığına dair önemli bir detaydır. Ali'nin ayağının aksaması, halk gözünden şöyle görülür:

“ Sipsi: Hani şerbetli idi?

Nuri: Anası topuğundan tutup şerbetlemiş. Bir oradan kurşun geçer angut” (Taner, 2018 s. 34).

Taner, ayak aksaması durumuyla Ali ve Akhilleus⁶⁰ arasında bir bağ kurar. Topuk sembolü, kahramanın zaafını ve hassas noktasını, kısaca insan tarafını gösterir. Ali de Akhilleus gibi gerçek olmayan, mitleştirilmiş bir kahramandır. Adının tarihe geçmesi için hayatından olmayı göze alan Akhilleus gibi Ali de Sineklidağ ahalisinin dilinde destanlaşan saygınlığı için ölmeyi ya da öldürmeyi göze alır. Ali için destan öylesine önemlidir ki, oyunun son sahnesinde Ali'yi kavgaya çağırın Cafer'in yanına gitmemesi için Zilha yalvarmasına rağmen Ali gider:

“Cafer: Anasına sövdük çıkmadı. Nişanlısına döşedik tınmadı. Can kurban böyle efeye be. Ulan ipi kırık, kabız mı oldun korkudan, niye çıkmıyorsun? (*Havaya bir el ateş açar*) Çık ulan erkeksen... (...) Bak konduları yakıyorum. Sahap ol tabana. Erkeksen çık da kurtar!

Lutfiye: Sahiden yakıyor. Damımız yanıyor. Ali neredesin?

Temel: Ali Abi, Ali Abi...

Hafize: Bu uğursuzun ağzını kapamayacak mısınız?

Ali: (*Zilha'ya*) Tabam beni bekliyor. Durmak olmaz Zilhacığım.

Zilha: Boşver tabana, korkmuyor musun?

Ali: Korkmasına korkuyorum ama neylersin ki ortada destan var. Destana yalan komak olmaz.

Zilha: Havva Adem'e ne şart koşmuş: Ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart koşuyorum Ali. Ya ben ya destan.

Ali: Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. (*Mehabbetle kalkar*). İnsanlar ölür, destanlar kalır. Ben gidiyorum” (Taner, 2018, s. 102)

⁶⁰Yunan mitolojisinde yarı tanrı yarı insan kahraman. Akhilleus'un annesi onu topuğundan tutup ölümsüzlük nehrine batırmıştır. Bu yüzden yalnız topuğundan öldürülebilir.

Ali'nin kader dediği şey aslında kendini gerçekleştiren kehanettir⁶¹. Ali, kendine kahraman arayan topluluk tarafından seçilmiş ve onların koşullandırmalarına göre yaşamıştır. Çamurdan, Sineklidağ ahalisinin baskısının, Ali'yi olmadığı kişi gibi davranmaya zorladığını söyler. Böylece Ali, “kabadayılık yasasını” işletir, ezilenken, ezen olur ve Sineklidağ'ın yazdığı destanı gerçekleştirmek zorunda kalır (Çamurdan, 2006, s. 23, 32-33) Brecht, *Cesaret Ana ve Çocukları* (1941) oyununda bir komutanın ya da kralın tebasına ne olması gerektiğini dikte ederken kendindeki eksiklerden yola çıktığını söyler. Sineklidağ ahalisi de kendilerinde olmayan hasletleri lider gördükleri kişiye zorla dayatır. Brecht, *Cesaret Ana*'yı şöyle konuşturur:

“Cesaret Ana: Hayır, hayır, bir yeniği vardı. Bak mesela, bir komutan ya da bir kral aptal olur, adamlarını bok yoluna süreklerse tabii onların cesur olmalarını ister. Eh cesaret bir meziyettir. Cimri ve askeri azsa, her bir erin Herkül olmasını ister. Eğer vurdumduymaz ise, hiçbir şeyi takmıyorsa, askerlerin yılan gibi kurnaz olmalarını gerekir, yoksa işleri biriktirir. Çok fazla şey isteniyorsa, askerlerin sadakate epey ihtiyaçları vardır. Görüyorsunuz ya, iyi bir kral ya da iyi bir komutanı olan iyi bir ülkenin ihtiyacı olmayan erdemler. İyi bir ülkede erdemler gereksizdir. Herkes alelade, orta zekalı, hatta korkak da olabilir.”(Brecht, 1999, s. 21)

Sineklidağ halkı, sus payı isteyen ağalar, polisler, onları sadece oy malzemesi olarak gören politikacılar karşısında korkaktır. Hak elde etmek, haklarını ellerinde tutmak için basiretsizdir. Bu yüzden cesaret, gözükaralık, erk, liderlerinde görmek için direttikleri özelliklerdir. Koşullandırmalar, gerçekteki Ali ile erkek-kabadayı-kahraman Ali arasında çelişkileri ortaya çıkarır. Ali, Sineklidağ'ın ona biçtiği görevle, sevdiği kadına aşkını anlatmak isteyen romantik, duygusal kişiliği ve kavgada korkaklaşan hali arasında sıkışır. Bu ikilemi Çamurdan şöyle anlatır:

“Keşanlı Ali, Olmak (Sıradan Ali) ile Görünmek (Destan Ali) arasında debelenir ve Görünmek'ten Olmak'a geçmek için çabalar ama bir yandan da görüldüğünü olmak zorundadır. İki ayrı kişilik yapısı arasında bocalayan kahramanımız kimi zaman kendini ele verse de çabuk toplanır ve ondan beklenen kimliğe bürünür” (Çamurdan, 2018, s. 94)

Çamurdan'ın bahsettiği görünmek ve olmak ikilemi şu iki sahnede görülebilir:

⁶¹“Pymalion Etkisi”

1-Muhtarlık seçimlerine dair Ali'yle ropörtaj yapmaya gelen gazeteci ile Ali'nin diyalogu:

“Gazeteci: Ayağınız hangi kavgada sakatlanmıştı Ali Bey?

Ali: (*Boş bulunup*) Duttan dışmıştım kucıkken. (*Toparlanır*) Ha ayağım, eski bir hikayedir. Çok kıyasıya kavga idi...” (Taner, 2018, s. 34)

2- Ali'nin Zilha'ya aadıldığı sahnede dayısını öldürmediğini, hapiste olanları anlatıp, ona aslında tüm yalanları Sineklidağ istediği için söylediğini ve şimdi de gururundan doğruyu söyleyemeyesağını anlattığı 5. Tabloda Ali tam Zilha ile konuşurken Temel'in onları dinlemeye aldıştığını görür ve az önce Zilha'dan aşk dilenirken hemen tersi konuşmaya başlar:

“ (Temel yandan görünür. Ali ile Zilha'nın konuşmasını hayretle dinler. Ali onu farkeder etmez kendine çekidüzen verir. Cellalli hAlini alır, sesini yükseltir.)

Ali: (*Kulise ve orkestraya*) Kesin artık film koptu. (*Işıkçıya*) Normal ışık. (Zilha 'ya) Asabatım bozulursa karışmam bak. Üç gün mühlet sana. Aklını devşir kafana (Temel *duyuyor mu diye bakar*) Ben mühlet verdim mi sonu ne olur bilirsin...

(...)

Ali: (*Onun [Zilha'nın] gittiğine emin olduktan sonra, cebinden para çıkarır.*) Bu da sana küçük bir hediyemiz olsun. (Temel 'i yeni farketmiş gibi) Bilirsin dayısı bakardı bu kıza. Onun canını cehenneme yolladık ya. Buncağızın ne taksiri var? Günah...

Temel: Günah, besbelli bir şey...

Ali: Sefaletе dışmış. Maddi bir yardımda bulunup gönlünü alayım dedim. Eski hukukumuz var ne de olsa.

Temel: (*Rahat nefes alarak*) Ha şu mesele. Ben de başka bir şey sandımdı...

Ali: Başka ne olacakmış ki? Ben de eksik eteğe pabuç bırakacak surat var mı be! (*Bıçağı fırlatıp yere saplar*)” (Taner, 2008, 52)

Oyunun sonuna gelindiğinde ise aslında Ali'ye atfedilen tüm erklerin Sineklidağ halkının kendi haklarını arayarak kolektif olarak başarabilecekleri şeyler olduğu görülür⁶². Ahalinin Ali'yi kahraman kılmasıyla, Brecht'in *Galilei'nin Yaşamı* (1938)

⁶²“Koro: (...)

Konduları yıkılmaktan korudu
Su getirdi, alantirik kodurdu
Yol yaptırdı, dokuz çeşme açtırdı
Ele güne bizi adam saydırdı
O olmasa şimdi bizler neredeydik

oyunundaki “Ne yazık o ÷lkeye ki, kahramanlara muhtaçtır” (Brecht, 1999, s. 270) sözü akla gelir.

Son tahlilde, *Keşanlı Ali Destanı* oyununda Ali'nin kahramanlık miti üzerinden toplumun bir kahraman yaratıp onu putlaştırması meselesi irdelenir. Taner, *Devekuşuna Mektuplar* köşesinde şöyle yazar:

“gelişmiş bir ÷lke bilimsel gerçekler üzerine kurulmuş olmalıdır. Hayallerde abartılmış efsane kişilikler üzerine değil. Gelişmemiş toplumlar insanları, olayları, objeleri efsaneleştirmek, putlaştırmak eğilimindedirler. Yoksullukları, cahillikleri onları böyle olağanüstü bir denkleştirmeye iter” (Taner, 2017, s. 33).

Keşanlı Ali Destanı'nda ise İzmaritNuri'ye şöyle dedirtir:

“Nuri: İnsanın eski huyu

Kendine hep bir put yapar

Oldum bittim böyle bu

Kendi yapar kendi tapar” (Taner, 2018, 43)

Zilha-Nevvare: Zilha, oyundaki değişimin, aksiyonun; Ali'de varolan ama harekete geçmeyen ikilemin ortaya çıkmasını sağlar. Taner, Zilha karakteri ile öncelikle toplumsal sınıf kavramına değinir. Zilha, yaşadığı ortamın sefaleti ve bunun sebepleri üzerine düşünmek yerine kurtuluşu sınıf değiştirmekte görür. Onun sınıf değiştirme arzusu, Nevvare'nin yerine geçmek için köşke gitmesiyle birlikte gerçekleşir. Bu noktada Zilha karakteri oyun içerisinde iki boyut açar. Sineklidağ'ın Zilhası ve aynı Zilha'nın köşkte burjuva olma çabası. Zilha'nın köşkte yaşadıkları Bernard Shaw'ın *Pygmalion* (1912) oyunu ile benzer içeriktedir. Ayşegöl Yüksel oyunun VIII. ve IX. sahnelerini *Pygmalion*'ın bir parodisi olarak görür (2013, s. 65). *Pygmalion* oyununda genç bir kadının sınıf atlatılma çabası “dil”i üzerinden anlatılır. İlgili sahnelerde aynı durum Zilha'nın başından geçer. Gerek kelime seçimi, gerek enstrümanlar (kanun-arp) gerek davranışlar yönünden Sineklidağ ile *Köşk* karşılaştırılır. Zilha'nın bu yeni ortama uyum sağlayamaması ile sınıf değiştirmesinin mümkün olamadığı anlaşılır. Bunun ilk sebebi tıpkı *Pygmalion*'da Liza karakterinin

Sokaktaydık ya da viranedeydik
Kızlarımız piyasaya düşmüştü
Biz kodeste ya da meyhanedeydik” (Taner, 2018, s. 104)

de başına geldiği gibi toplumun bir kast sistemi yaratmaya hazır olmasıdır. Shaw, Liza'yı şöyle konuşturur:

“**Liza:** (...) Kibar bir bayanla bir çiçekçi kız arasındaki fark şurada: Onların nasıl davrandıklarına bakmayınız, onlara nasıl davranıldığına bakınız. Profesör Higgins'in gözünde hep bir çiçekçi kız olarak kalacağım. Çünkü bana her zaman bir çiçekçi kız gibi davranmıştır, her zaman da davranacaktır. Albay Pickering için hep bir hanımefendi olacağım. Bana her zaman bir hanımefendi muamelesi yapmıştır. Her zaman da yapacaktır” (Shaw, 2004, s. 427)

Nevvare karakterini ise Zilha'yı oynayan oyuncu canlandırır. Nevvare çocuğunu ve kocasını kendi mutluluğu için bırakmaktan imtina etmemiştir. Taner, Nevvare'nin bireyselliği ve kendinden başkasını düşünmeme hali üzerinden burjuva ahlakını eleştirir.

Şerif Abla: Perdeyi açan, oyun sonunda perdeyi kapatıp, kıssadan hisseyi veren karakterdir. Yüksel, Şerif Abla'nın bir tip olarak değil, bir gözlemci olarak çizildiğini belirtir. Bunun tamamen Brechtien bir teknik olduğunu söyler (Yüksel, 2013, s. 70). Hasan Anamur'a göre Şerif Abla, sahneleri yorumlayan, seyirciyi yönlendiren bir yol gösterici, oyunüstü bir kişiliktir. Şerif Abla cinsiyetsiz bir karakterdir. Şerif ismi ve abla sıfatı bu tespiti güçlendirir (Anamur'dan aktaran Yüksel, 2013, s. 70). Şerif Abla isminin anlamıyla müsemma olarak her şeye hakimdir. Böyle bir karakterin kadın cinsiyetini imlememesi, dönemin cinsiyet rolleri hakkında ipucu verebilir. Sosyolog Tahire Erman, Türkiye'de 1980'lerde başgösterecek olan feminist harekete kadar gecekondulu mahallelerinde kadın figürünün edilgen olduğunu belirtir. 1950-80 arası gecekondulu araştırmalarında hane halkı reisi ile gerçekleştirilen anket çalışmalarında baskın olan erkek görüşleri olmuştur (Erman, 2004, s. 9).

İzmarit Nuri: İzmarit Nuri karakteri, Ali'nin başına gelenlerin destanlaşmasını ve destanın sürmesi için abartılmış ve gerçekliği değiştirilmiş bilgilerin akışını sağlayan kişidir. Taner, Nuri üzerinden antikiteye de göndermeler yapar. Destan yazıcı olarak Nuri bir ozandır. Aynı zamanda haberci görevindedir. Taner, Nuri'nin bu görevini XI. Tabloda şöyle belirtir: “Yunan tragedyelerindeki, habercinin gecekondulu nüshası” (s. 94) Nuri'nin oyundaki her duruma uyar özellikleri kendini tanıttığı pasajda da görülür:

“Nuri: Adım Nuri

Nam-ı diğer İzmarit

Keşanlıyım

Ali'nin memleketlisi

On parmağında on marifet

Bir eser, kundura boyarım

İşsiz kalınca

Her bir işi yaparım

Musluk tamir ederim

Lağım temizlerim

Otomobil yıkarım

Köpek gezdiririm

Çocuk bakarım

Çocuk yoksa (*Göz kırpar*)

Evallah

Onu bile yaparım” (Taner, 2018, s. 16-17)

Politikacı- Karakterin ilk nüvelerini Taner'in ilk dönem oyunlarından olan *Dışarıdakiler*'de (1957) *H. S. Damar* ismiyle görürüz. Taner politikacı figürünü aslında birçok düz yazısında tenkit eder. Örneğin daha *Keşanlı Ali Destanı*'nı yazmaya başlamadığı yıllarda, 27 Ekim 1957 tarihli köşe yazısında şöyle der:

“(…) Değişen memleket menfaatlerinin seyrine göre, İttihat Terakki'den Müdafayı Hukuk'a, Terakkiperver Fırka'dan Cumhuriyet Halk Partisi'ne, oradan Serbest Fırka'ya sonra yine Halka, sonra Demokrata, Millete, Hürriyete ve sırf Meclis'te kalıp memlekete hizmet düşüncesiyle bugün de yine şu veya bu parti listesine geçmiş nice idealist mebusumuz, adayımız vardır” (Taner, 2016, s. 20).

Başka bir yazısında, 10 Ocak 1960'ta ise politikacıların değişkenliği üzerinde yeniden durur:

“Biz Türkiye'de gerçek bir demokrasinin kurulamayışı, demokrasi heveslerinin hep şekil ve satıhta kalıp derine, insana inemeyişinin ve mucizeyi hep dıştan, şekilden, kalıptan bekleme gafletimizin bir sonucudur. Siyasal kadro hiç

değişmedi. CHP'yi ilk kuranların büyük kısmı ya ittihatçı lider ya da onların görgüsü ile yetişmiş olanlardı. Serbest Fırka'nın liderleri Halk Partisi'nden, Demokratlar Halk Partisi'nden çıktılar. Millet Partisi bayrağı altında toplananlar ise Demokrat Parti'nin bir vakit ki en ateşli partizanları idi. Hürriyet Partisi'ni Demokrat Parti'nin eski vekilleri kurdu. Sonunda bunlar da dönüp dolaşip yine Halk Partisi'nde karar kıldılar. Siyasi tarihinde bizim politikacılar kadar kısa zamanda bu kadar parti değiştiren, program ayrılıklarına rağmen yine aynı anlayışta kalan başka örnekler bulmak güçtür. Parti adları, parti tüzükleri değişiyor ama insanlar maalesef hep aynı kalıyor. Bundan ötürüdür ki bu çelişme bir rejim, bir hürriyet, bir prensip çekişmesi değil, bir iktidar yarışı oluyor“ (Taner, 2016, s. 140).

Profesör: Tıpkı Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyununda aydın kesimi Öküz karakteriyle taşlaması gibi Taner de Profesör karakteri ile yozlaşmış bilim dünyasını taşlar. Profesör karakteri ile ilk kez Şerif Abla'nın Helası'nda karşılaşılır. Profesör'ün belirgin özelliği unutkanlığı ve unuttuğu basit şeyleri hatırlatan insanların bunları nasıl bildiğine hayret etmesidir. Taner burada akademinin sıradan insanı küçümsediği eleştirisini veriyor olabilir. Profesör'ün Şerif Abla'nın Helası'ndan çıktığında verdiği tepki ya da köşkte Zilha'yı Nevvare'ye benzetmeye çalışırken verdiği tepki bu eleştiriye örnek teşkil eder.

1. “Profesör: (*Çıkmıştır ellerini yıkar.*) Bonjur Madam Olga. Ne güzel tesadüf... Sizi buraya hangi rüzgar attı?

Olga: *Bülent* Bey, ben, Filiz bir ekskürsüyon yapıyordum. (...)

Profesör: Güzel bir fikir (Zilha'ya) Ben buraya niye gelmişim kızım, unuttum...

Zilha: Sizinki oldu bitti beybaba.

Profesör: Ha, sahi ya. Hayret ama bunu nasıl bildiniz?” (Taner, 2018, s. 55)

2. Profesör: Bonjur Madam. Merhaba kızım. Ben buraya niye geldim unuttum.

Olga: (*Onun elindeki paketi işaret eder*) Acaba bu paketle ilgili idi?

Profesör: Tamam, doğru. Hayret ama nasıl bildiniz?” (Taner, 2018, s. 76)

Unutkan olmasının yanısıra sürekli ‘şartlı refleks’ demesi dikkat çeker. Şartlı refleks olgusu Taner'in epik dönem oyunlarının merkezinde yatan koşullandırma kavramını anıştırır.

c) **Mekân:** Oyunda iki farklı mekân vardır. Birinci bölüm gecekondulu mahallesi olan Sineklidağ'da, ikinci bölümün ilk tabloları köşkte ve son tablolar da yine Sineklidağ'da geçer. Taner, Sineklidağ için Ankara'nın Altındağ ilçesindeki gecekondulu mahallelerinden ilham almıştır. 1960'larda Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi'nde tiyatro dersleri verirken, bu gecekondulu mahalleleriyle içli dışlı olur ve gecekondulu dünyasında geçecek bir oyun kurgulamaya başlar (Taner'den aktaran Gariper, 2005, s. 93). Altındağ oyunda Sineklidağ olarak karşımıza çıkar. Sineklidağ oyunda şöyle tasvir edilir:

“**Koro:** Sineklidağ burası

Şehre tepeden bakar

Ama şehir uzakta

Masallardaki kadar

Temel: Te şurası bizim ev

Kontrplak dört duvar

Bir kapı üç pencere

Tenekeden damı var

Nuri: Bir yanımız mezbele

Bir yanımız yokuş yar

Önümüzden sel gibi

Şır şır akar lağımlar” (Taner, 2018, s. 19)

Türkiye’de gecekondulaşma özellikle kapitalizmin ivme kazandığı 1950’li yıllarda başlar. Artan nüfus, sanayileşme, tarımsal makineleşme köyden kente göçü zorunlu kılar.

“Kapitalizm, aynı zamanda, *kırsal* kesimden *kentsel* kesime doğru sürekli, bir nüfus kayması yaratarak, toplumun sosyal görüntüsünü değiştirir. Türkiye’de 1927/1970 döneminde köylü nüfus yüzde 111 oranında artarken, kentli nüfustaki artış yüzde 319’a erişmiştir. Modern kesimin, büyümesi sonucunda 1970’ler başında Türkiye’de her üç kişiden birisi kentli duruma gelmiş (...) “ (Gevgilili, 1989, s. 80)

Tahire Erman'ın "Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondu Kurguları" isimli çalışması, Sineklidağ'ın bir mekân olarak anlaşılmasına katkıda bulunabilir. Erman, gecekondu insanının dönüşümünü şu şekilde kategorize eder: 1950-60'larda 'köylü gecekondu', 1970'lerde "sömürülen/dezavantajlı gecekondu", 1980-90'larda "haksız kazanç sahibi gecekondu" ve 1990'lardan sonra "kent yoksulu gecekondu" ya da "sakıncalı gecekondu olarak varoş". Bu çalışmaya göre 1960'larda gecekondu kentsel/burjuva aileleri ile sürekli bir kıyaslamaya maruz kalır. Bu dönemki çalışmalarda aile yapısı, çocuk sayısı, yemek adetleri, hijyen alışkanlıkları karşılaştırılır, gecekondu köylü zevklere ve alışkanlıklara sahip olmakla itham edilir. Böylece gecekondu yalnızca öteki olarak değil 'eksik öteki', 'geri kalmış öteki', 'yanlış öteki' olarak etiketlenir. Gecekondu kentsel bütünlüğünün altında yeniden yaratılmış bir geleneksel kültür görülür (Erman, 2004, s. 3-4-7). 1950 ve 60'ların bu bakış açısı oyunda bir çok yerde eleştirilir.

Olga: Bizde whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse o da yoksa Martini, Cordon Blue ya da Bordeu.

Zilha: Bizde rakı içilir madam, imam suyu, anzorot, o da yoksa ispiroto.

Olga: Bizde at yarışı vardır Hipodromda?..

Zilha: Ya madam, bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orda bodrumda.

Olga: Bizde briç oynar beyler. Kanasta ya da bezik.

Zilha: Bizde barbut, altmışaltı ya da pişpirik.

Olga: Bak gördün mü istil farkını? Şimdi bugünkü dersimize geçelim. Sizin orada kadınlar nasıl oturur? Otur bakalım.

(Zilha oturup bağdaş kurar, iki ayağını eli ile tutar, sallanır, sırtır)

Olga: Sen oturmuyorsun, çöktüyorsun. Devesin nesin? Sende hiç grace yok.

Zilha: Ağzını bozma bakalım. Sizin burda nasıl otururlar sanki?

Olga: (Göstererek) Kadın kısmısı otururken bacağına biraz açmak iktizadır" (Taner, 2018, s. 74)

Gecekondu meselesi bir tarafa bırakıldığında Taner'in Sineklidağ ile bir Türkiye prototipi oluşturduğu farkedilir. Bunun benzer örnekleri epik tiyatro tarihinde de görülür. Örneğin Özdemir Nutku, Brecht'in *Mahagonny'nin Yükselişi ve Düşüşü*

oyunuyla kapitalist sistemi bir randevuevi gibi gösterdiğini (Nutku, Brecht, s. 101) söyler. Oyunda bir pasajda Brecht şöyle der:

“**Begbig, Will, Moses:** Dünyada işlenmiş

En büyük suç olan

Parasızlık suçudur bu.

(*Çılgınca alkışlar*)” (Brecht, 1998, s. 148)

Ayrıca *Üç Kuruluşluk Opera*'da da yankesiciler, dilenciler ve fahişeler üzerinden başta burjuva olmak üzere tüm toplum kesimleri eleştirilir. Oyunun başkişisi Macheat, idam sehпасına çıkarılmadan önceki konuşmasında şöyle der:

“Mac: İnsancıkları fazla bekletmeyelim. Bayanlar, baylar! Karşısınızda artık yok olmaya yüz tutmuş bir zümrenin, yok olup gidecek bir örneğini görüyorsunuz. Biz küçüj burjuva zanaatkarlar, elinde masum bir maymuncukla küçük esnafın nikel kasalarına yeltenen bizler, bankaların desteklediği büyük yatırımcılar tarafından yutulmaktayız. Bir maymuncuk, hisse senetlerinin yanında nedir ki? Bir banka soymak, bir banka açmanın yanında ne ki? Adam öldürmek, adamı memuriyete mahkûm etmenin yanında ne ki? Vatandaşlarım, burada sizlerden ayrılıyorum. Zahmet edip geldiğiniz için teşekkür ederim. Bazılarınız bana çok yakınlık gösterdi. Jenny'nin beni ele vermesini çok yadırgadım doğrusu. Dünyanın değişmediğinin bir kanıtı bu. (...)” (Brecht, 1998, s. 76)

Keşanlı Ali Destanı'nda ise özellikle muhtarlık seçimleri bu savı desterler niteliktedir. Ali'nin muhtarlık seçimi sürecinin gerek propaganda parodileriyle, gerek din istismarıyla, adeta bir genel seçim atmosferini tasvir eder.

“Ali: Sevgili Sineklidağ halkı!

Koro: (*Alkışlar*) Yaşsa!

Ali: Muhterem seçmenler!

Koro: (*Alkışlar*) Nur ol!

Ali: (... *Ali sertliği ile tezat teşkil eden bir yumuşaklıkla*) Sevgili vatandaşlarım, Cuma namazında idim. Ondan biraz geciktim. Büyüklerin ellerinden, küçüklerin gözlerinden öperim...” (Taner, 2018, s. 39)

Oyundaki diğerk bir mekan da “burası Kafdağı’nın ardındaki fildişinden saray gibi bir yer...” (Taner, 2018, 71) diye tabir edilen köştür. Sineklidağ ve Köşk arasındaki eşitsizlik yeni bir Marksizim okuması yapan David Harvey’in merkez-çeper sorunsalı üzerinden yaptığı kapitalizm okuması ile daha net anlaşılır. Harvey, kapitalist örgütlemenin coğrafyaların adaletsiz’, ‘eşitsiz’ gelişmelerine işlerlik ve meşruiyet kazandırdığını belirtir. Güven Arif Sargın da buna ek olarak mekânı, eşitsiz gelişme sürecinin hem nesnesi hem de öznesi olarak görür (Sargın, 2018). Köşk ile Sineklidağ arasındaki benzemezlik ile bu iki mekân sınıfsal bir temsil nesnesine dönüşür. Oyunda bu eşitsizliğe karşı ahali tepkisiz kalır. Bu eşitsizliği en net yaşayan Zilha’nın tepkisi köşke hayranlık duymaktan öteye geçmez, iki mekân arasında uçurum olmasının nedenleri hakkında bir şey düşünmediği gibi, öfke de hissetmez. Oyun sonunda ise köşkte kalan Zilha ve kısa bir zaman için Sineklidağ’da kalan Nevvare ait olduğu mekâna yani sınıfa döner.

d) Oyunun politik alt yapısı:

- *Otorite problemi ve devlet algısı:* Taner, otorite problemini öncelikle devlet üzerinden verir. Oyunda devlet Sineklidağın yanında olmadığı gibi, baskıcı ve menfaatçidir. Taner, Sineklidağ’ı yoksulluğun, güvensizliğin kol gezdiği, köydeki feodal düzeni sürdürmek isteyen gecekondu ağalarının haraç aldığı bir yer olarak çizer. Sosyal devletin yakınına uğramadığı bu yerde güven veren bir devlet algısı söz konusu değildir.

“Koro: Devlet bizlen uğraşır

Polis bizlen hırlaşır

Ağalar leş kargası

Sus parası sızdırır” (Taner, 2018, s. 20).

Devlet kendi temsiliyetini polis üzerinden yapar. Taner polisi haraççılarla savaşan, topluluğa güven veren bir devlet figürü olarak tasarlamaz. Polisin görevini şöyle tarif eder:

“Şişman Polis: (*Kenardan düdük çalarak gelir*)

Bana şişman polis derler

Ben nizamın bekçisi

Kol gezerim mahle sokak

Miting mi var, grev mi var
Kongre mi toplanıyor bir yerde
Hepsi kitaba uymalı
Burda oyun oynanıyorsa söz misAli
Adam gibi bir oyun olmalı
Yani hissi olmalı
Milli olmalı
Hamasi, vatani, ahlaki, inzibati olmalı
Sonunda vatandaşa bir ders-i ibret çıkmalı
Yazar tıraşı kesip
Diyeceğini kısa yoldan demeli
Perde gece yasağından
Bir saat önce inmeli” (Taner, 2018, s. 18-19)

Bu pasaj, Demokrat Parti (DP) hükümetinin son dönemlerindeki baskıcı, otoriter tavra yönelik bir eleştiri yapıyorsa da kendi zamanını aşan ve her dönem için geçerli bir söylem söz konusudur. Aynı zamanda oyundaki muhtarlık seçimleri üzerinden ülkedeki demokrasiyi eleştirilir. Sineklidağ halkı liderine tartışmasız olarak biat eder. Bu eleştirilemezlik peşisıra baskıyı ve tek sesliliği getirir. Taner, ülke demokrasisinin bir lider üzerinden nasıl yok edilebileceğini şöyle gösterir:

“Temel: Susalım arkadaşlar. Yeni muhtarımız Keşanlı Ali faAliyet programını okuyacak.

(...)

Ali: Susun ulan.

1.Kondulu: Demokrasi var. Fikir beyan etmek yasak mı?

Temel: Kes sesini be. Bak hala söyleniyor.

Nuri: Demokrasi seçim bitene kadardı.

Ali: İstesem hiç danışmam... Bildiğimi okurum. Adam saydık sizi, okuyoruz işte.

Lütfiye: Oku oğlum oku, sen onların kusuruna bakma...

Ali: *(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 verilecektir. Duyduk duymadık demeyin.

Sesler: Doğru, çok güzel...

1.Kondulu: Hani zorbalık kalkıyordu?

Koro: Olacak artık o kadar...

(...)

Ali: Üç: Her kahvede ilk el mano bana, yani yardım fonuna aittir. Vermeyene kirpi kürkü giydiririm, oyun bozanlığın alemi yok ha...

Sarhoş Rasih: Hani mano kalkıyordu?...

(Temel Sarhoş Rasih'in önüne bir şişe rakı getirir, kor...)

Koro: Olacak artık o kadar...

Ali: Benim kahvede bir ırgatlar, bir hizmetçiler, bir de taksi kahyaları birliği kurulmuştur. Bundan böyle kimse şehirle başına buyruk iş yapma. Çamaşıra, orta hizmetine, sütnineliğe, fabrika işçiliğine gidecek kadın ve kızlar adını şimdiden Hafize'ye yazdırsınlar...

2.Kondulu: Bak akraba koruyor...

Koro: Olacak artık o kadar...

Ali: Beş:Şehrin köşebaşı taksi ve dolmuş kahyalıklarının inhası tarafımdan yapılır. Başına buyruk kahyalığa kalkan, karnından işetilir. Günde 300 kağıdı var bu işin. Yağma yok. Haracı veren düdüğü çalar...

1.Kondulu: Haraç öldü yaşasın haraç. Bunun eskiden farkı ne?

Koro: Olacak artık o kadar...

Temel: Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı.

Nuri: Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç..." (Taner, 2018, 44-45)

Tüm otoritenin tek elde toplanması yozlaşmış bürokrasiyi ve adam kayırmacılığı da beraberinde getirir. Taner yolsuzluk meselesine ise bir başka pasajda şöyle değinir, Ali Zilha'ya para vermeye çalışır ve Zilha reddeder:

“Zilha: Kimbilir belki de yardım fonunun parasıdır.

Ali: (Otomatik) Yok, bu örtülü ödenek faslından” (Taner, 2018, 54)

Sineklidağ'da devlet, aynı zamanda politikacı kimliğine bürünmüş şekilde oy zamanı görünür olur. Gecekondulaşmanın görünür olduğu 1960'lardan günümüze kadar imar afları hükümetlerin gecekondu mahallelerinden oy devşirmek için başvurdukları ilk yöntem olur. Keyder, hükümetlerin, toprak işgalini onaylayarak tapu dağıtmalarını, bir nevi sosyal içerme⁶³ politikası olarak gördüklerini belirtir. Böylece gecekondu bölgeleri eskidikçe, hukuki anlamda durumları sağlamlaşır, fakat yeni alanlar daima yıkım tehlikesiyle karşı karşıyadır (Keyder, 2014, s. 198-199). Eski alanlar kemikleşmiş bir seçmen kitlesi içerirken, her yeni alan yeni bir seçmen potansiyeli olarak görülür. Yasalarla sadece yıkım tehlikesi ertelenir, mekânın ardında yatan eşitsizlik göz ardı edilir.

-*Sınıf problemi*: Gecekondu mahalleleri kendi kültürlerini kendileri yaratır ve şehrinkinden ayırırlar. Çubukçu, gecekondu alanlarının ve “işçi-sanayi havzaları” gibi işçilerin yoğunlaştığı alanların işçi sınıfı kültürünün oluşması için gerekli ortamları sağladığını belirtir. Bu alanlar egemen kültürün dışladığı alanlar olduğundan fiziksel koşulları kültürel alana da etki eder (2014, s. 20). Bu bölgelerin sahipleri şehirlere göç eden ve kendi kültürlerini buralara aktaran ve aynı zamanda hali hazırda varolan kültürü kendine göre yorumlayan bir topluluktur. Böylece şehirleşmenin mekânsal yapısıyla sınıfsal ayrılıklar gözle görünür hale getirir. Sineklidağ, kişilerin göç ettikleri yerlerle anıldığı, kendi kültürünü devam ettiren, etnisite ve işçi çeşitliliği anlamında komplike bir yerdir. Taner, Sineklidağ ahalisinin topografyasını oyunun en başında verir.

“**Derviş:** Biri hamal kalaycı

Biri süfli dilenci

Biri kıpti macuncu

Helvacı ya da köfteci

⁶³“Inclusion Policy”

Hafize: Kızlar çoğu hizmetçi

Ya giderler tütüne

(Bir kız kırılarak geçer, çorabını çeker, rujunu tazeler)

Yoldan çıkan da olur

Günahları boynuna

Niyazi: İşsiz çoğu erkekler

Kahvelerde pinekler

Irgat olur bazısı

Amelelik ederler” (Taner, 2018, 19-20)

Sineklidağ halkını, Marksizmin lümpen proletarya dediği sınıftan insanlar oluşturur. Herhangi bir sınıf bilinci olmayan bu topluluk, toplum içerisinde içinde buldukları asimetrik konumu irdelemez. Sınıfın mensupları ya topluluğun kendi içerisindeki hiyerarşik düzene uyum sağlayıp oradan nemalanacak (*Hafize*, Temel, *Beşvakit Niyazi*, Nuri gibi...) ya da sınıf atlama hayalleri kuracaktır (Zilha). Oyunda burjuva sınıfını İhya Onaran ve Köşk'te gösterilen topluluk temsil ederken, işçi sınıfı net resmedilmez. Yalnızca İhya Onaran'ın inşaatı için Ali'nin ayarladığı işçiler olduğu bilinir. Ali ile İhya Onaran arasında Zilha yüzünden düşmanlık çıkınca Ali işçileri inşaattan çeker. Taner, kişisel ihtiraslar uğruna işçilerin kullanıldığını gösterir ve kapitalizmin işçilerin alınıp satılabilen bir meta olarak görüyor olması meselesine atıfta bulunur.

e) Oyunun geleneksel ve epik özellikleri-

- *Biçimsel yapı:* Oyun açık biçimde kurgulanmıştır. Toplamda on dört tablodan oluşur. Epizodik bir yapısı vardır.
- *Anlatıcı:* Oyunun prolog bölümünde anlatıcı olarak Şerif Abla karakteri çizilmiş, dil ve hitabet açısından meddahlığı andırır bir üslup kullanılmıştır.

Şerif Abla- (*Paravanın arkasından çıkıp ön sahneye gelir. Seyirciye*)

Hoş dostum diye başlayayım söze

Hoş olsun beyler kıssamız size

Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir

Destanı var işte her yerde söylenir

Gel gör bakalım neymiş bu destan

On beş fasılda edelim beyan” (Taner, 2018, 16)

- *Seyirciyle iletişim*: Hem geleneksel tiyatrodan hem de epik tiyatrodan gördüğümüz, ayrıca açık biçimin mümkün kıldığı bir özellik olan seyirciyle diyalog oyununda dil özelliği bakımından iki türlü yapılmıştır:

- a- Geleneksel tiyatroyu anırtırır şekilde:

Örnek 1:

“**Derviş:** (... *seyirciye döner*) Pek muhterem hazirunu kiram... Umarız ki faslı evvelde nakledilenleri unutmadınız. Dekorun tamamlanmasına bir dakika var. Gelin bir yol, olup bitenleri huslatan hatırlayalım...” (Taner, 2018, s. 71)

Örnek 2:

“**Koro:** Edelim meclise bir kıssa beyan

Kıssadan hisse ala arif olan” (Taner, 2018, s. 16)

- b- Epik tiyatroya benzer şekilde:

Örnek 1:

“**Ali:** (*Kızgın durur, sahne önüne gelir, seyircilere*) İçim yanıyor, içim be. Zilha'ya açılacağım. Burada manevi laflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan! Nutkum büsbütün tutuluyor. (*Kulise*) Hani ağustosböcekleri, hani bülbül sesi? Şöyle tatlı bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (*Bülbül sesi*) (*Orkestraya*) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. (*dediği yapılır*) (*Işık kulübesine*) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı, boru mu bu. (*Mavi Işık*) Ha şöyle...” (Taner, 2018, s. 48)

Örnek 2:

“**Zilha:** “(Paravanı aralayıp başını uzatarak) Siz perde arasında sigara içerken burada neler oldu neler... İki buçuk aydır müteahhit *İhya Onaran*ların evinde çalışıyorum. Burası Kafdağı'nın ardındaki fildişi saray gibi bir yer. (Geriye bakarak) Dekor tamamlansın, siz de göreceksiniz birazdan. (Taner, 2018, 71)

- *Oyunun kurgusu*: Kurgu epizodik yapı içerisinde parçalara dağıtılmış şekilde oluşturulmuştur. Oyun sonunda beklentiyi tersine çevirme durumu Brecht'in epik tiyatro anlayışında da görülen bir özelliktir. Bunu *Üç Kuruşluk Opera*'nın

en sonunda bir haberciyle birlikte Macheat'ın idamdan kurtulması sahnesinde görürüz. *Keşanlı Ali Destanı*'nda ise Ali'nin tam Zilha'ya kavuştuğu ve oyun sonu sanılan yerde Manyak Cafer'in çıkagelmesi beklentiyi tersine çevirir. Ayrıca bekleyiş anları da kurgudaki eğimi hareketlendirir. Örneğin Ali'nin Manyak Cafer geldiğinde Zilha'nın evinde beklediği anlar oyunun seyrini değiştirir. Walter Benjamin'in, Brecht'in *Ana* oyunu için yaptığı tespit *Keşanlı Ali Destanı* için de geçerli olur: "Ana'nın yenilgi ve bekleyiş anlarında epik tiyatro için fark yoktur" (Benjamin, 2018, s. 41). Bunların dışında kurgunun bir parçası olarak oyunun sonunda bir kıssadan hisse, ibret verilmesi Taner'in geleneksel tiyatrodan aldığı tekniklerden birisidir.

"KISSADAN HİSSE

Sayın baylar bayanlar

Bizi seven ihvanlar

Burada biter kıssamız

Gördünüz işittiniz

Böyle işte çoğu destan

Destan işin afyonu

Kaldırdı mı altından

Ali Cengiz Oyunu

Biz yutarız cahiliz

Yumruk kadar kafamız

Ama sizler okumuş

Gözlük bilem takınmış

Aydın kişilersiniz

Siz bunu yemezsiniz

Kaldırın örtüleri

Üfürün şu tülleri

Arayın bulursunuz

Kazıyın görürsünüz

Yanlış mı öyle değil mi

Neden sus pus oldunuz

Yoksa sen de bizcilen

Saf mısın ey ehali

Bizim kadar kolayca

Kanar mısın ehali” (Taner, 2018, s. 104-105)

Taner oyunda, Brecht’in Aristotelesçi tiyatroyla olan hesaplaşmasına da göndermeler yapar⁶⁴. Gerek Ali ve Akhilleus arasındaki benzerlik, gerek İzmarit Nuri’nin klasik tragedyadaki habercilere benzetilmesi buna atıf olabilir. Hatta IX. tabloda projeksiyonla yansıtan sahne başlığı ile *Truva Destanı* alaya alınır.

“Turuva Marebesi Bilem Neden Çıkımsı? Eleni Adında Fingirdek Bir Karı Yüzünden, Buyrun Bakalım, Gecekondu Efesi Keşanlı Ali ile İnşaat Kralı *İhya Onaran Karşı Karşıya*” (Taner, 2018, s. 78)

Sonuç olarak Taner, *Keşanlı Ali Destanı* ile epik tiyatro ve geleneksel tiyatroyu birleştirerek yeni bir üslup geliştirir. Oyunda sistemin, toplumun, kişilerin açmazlarını içeren anlam katmanları farklı boyutlarda işlenir. Oyunun bu temsiliyetlerinin farkındalığında olarak oyuna dair en önemli soruyu 2005 yılında Selçuk Erez, Cumhuriyet Gazetesi’nde sorar:

“Taner’in bu oyunu yazdığı günden bu yana geçen 40 yıl içinde bu açıdan bir şey değişti mi? Hâlâ bir süre hapse girdiği için kahraman sayılanlardan medet ummuyor muyuz? Ufaklı büyüklü partilerimizin başına oturttuklarımızı kurtarıcı ilan edip başarısızlıklarına rağmen ebediyen o mevkilerde tutmuyor muyuz? (...) Uygarlaşıyor muyuz? Hâlâ yapay kahramanlar yaratıp bunlardan medet umuyor muyuz? Oyunlarda bizi uyandırıp sorgulamamızı istedikleri bugün de yürürlükte oldukça bu sorulara olumlu cevap veremeyiz” (Erez, 2005).

4.2.1.1 Keşanlı Ali Destanı oyununda müzik

Çözümlememe *Keşanlı Ali Destanı* ile başlamamın sebebi sadece Haldun Taner’in yazdığı ilk epik tiyatro eseri olması değildir. Bu oyun aynı zamanda Taner’in epik

⁶⁴Brecht’in Aristotelesçi tiyatroyu yıkması durumu, elbette Türkiye tiyatrosunda böyle bir miras olmadığı için Taner görülmez. Fakat Taner, Brecht’in bu devrimciliğine dair sürekli atıfta bulunuyor olabilir.

eserlerinde kullanmak istediği müzik tahayyülünü tamamen karşılar. Bu iddianın üç kaynağı bulunur: Taner'den ve Tura'dan alınan bilgiler ile tiyatro müziği uzmanlarının görüşleri.

Haldun Taner, oyunun önsözünde *Keşanlı Ali Destanı* oyununa başlamadan önce Tura'yla konuştuğunu ve istediği üsluptaki müzikleri en iyi onun yapacağına inandığını yazar. Hatta oyunu 1963 yılında Devlet Tiyatrosu'na verdiğinde müziklerin aranje edilerek sahneleneceğini öğrenmesi üzerine, müziklerin Tura'nın yazdığı şekliyle kalması konusunda ısrar ettiğini, buna uymadıkları için oyunu geri çektiğini belirtir (2018, s. 7). O dönem aynı kurum için çalışan besteci, Tura'nın da hocası olan Cemal Reşit Rey'dir (Tura, 2017). Taner'in, Rey'e rağmen, henüz meslek yaşamının başındaki Tura'yı seçmesinde öncelikle oyun daha proje aşamasındayken onunla bu konuyu paylaşması gelir. Sıkı bir iletişimin sonucunda Tura ile oyun müziklerini şekillendirirler. Ayrıca, Tura'nın toplumcu-gerçekçi bakış açısı, oyun daha kurumlara önerilmeden müziklerin hazır oluşu Taner'in müzikleri değiştirmeme konusunda ısrar etmesine sebep olur. Oyun, müzikleriyle birlikte inşa edilmiştir.

Tura ise 2018 yılında bana gönderdiği e-postada şöyle yazar: “ *Keşanlı Ali Destanı*'nı iki yılı aşkın bir süre birlikte çalışarak oluşturduk. Bu çalışma, yazar ve bestecinin çok sıkı işbirliğine örnek sayılabilir”. Benzer şekilde oyunun İngilizce baskısı için yazdığı önsözde müzikleri bestelerken öncelikle epik tiyatrodaki müziğin işlevi üzerinde durduğunu söyler. Epik tiyatro zemininin üzerine çağdaş bir halk müziği kurma amacını taşıdığını belirtir (2018). Bu düstur, Taner'in Türkiye'ye ait bir epik tiyatro yaratma, bir senteze ulaşma çabasıyla paraleldir. Bu bilgilerden yola çıkarak müziklerin çözümlemesinde öncelikle epik tiyatrodaki kullanılan müziğin özelliklerini, sonra da halk müziğinden ödünç aldığı izleri aradım.

Katılımcıların ve uzmanların görüşleri ise Taner'in ve Tura'nın amaçlarına ulaştıklarını tasdik eder nitelikte oldu. Besteci Cem İdiz kendisiyle yaptığım yüz yüze görüşmede *Keşanlı Ali Destanı* için “Haldun Bey'in müzik ağırlıklı asıl gerçek oyunu” diyerek (2018), yönetmen Halil Akarsu ise epik bir oyunu müzikten bağımsız düşünmenin mümkün olmadığını belirterek bu fikri destekledi:

“*Keşanlı Ali Destanı*'nı o müzikler dışında sahneleyemezsiniz, Yalçın Tura'nın müzikleri dışında o oyun yorumlayamazsınız. O oyun zaten odur, müziğidir o

oyun. Her şey bellidir o oyunda. Bunu söylemeden o olmaz. Başka bir tınıdan olmaz. O *Keşanlı Ali Destanı* olmaz. Ama diğer oyunlarında mesela *Göz Kap* da [*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*] işte *Eşek*'te [*Eşeğin Gölgesi*] müzik rejisör seçimine, rejisör yorumuna kalmıştır” (Akarsu, 2018)

Keşanlı Ali Destanı'nın müziklerinin önemini, Brecht'in *Üç Kuruluşluk Operası* ile benzer bulan yönetmen ve oyuncu Orhan Alkaya ise yaptığımız yüz yüze görüşmede şöyle söyledi:

“*Keşanlı Ali Destanı* oldukça uç bir örnek, çok iyi şarkılar yazılmış. Total bir oyun müziği olan bir örnek. Bütün Haldun Taner oyunları böyle değil. Kabare oyunlarında kısmen müziği etkili kullanır, olmazsa olmaz bir kullanım [söz konusu]. Müziği çektiğin zaman *Keşanlı Ali Destanı*'nı sahneleyemezsin. Diğer tüm oyunları yapabilirsin. Mahallenin duyusunu anlatmak için kullanmış, Ali'nin süblimasyon hastalığı için, Zilha'nın sınıfsal dönüşememe halini anlatmak için kullanmış. Dolayısıyla müzik yerli yerinde. Brecht'de de, *Üç Kuruluş Opera*'da nerede kullanıyor, Jenny'de, Mack the Knife'da, çok çok etkin müzikler. Hatta *Üç Kuruluş Opera*'da da tamamen bağımsız bir bölümdür Lotte Lenya'nın şarkıları.

Zeliha Berksoy'la 2018 yılındaki görüşmemizde *Keşanlı Ali Destanı*'nındaki şarkılar için “tam anlamıyla toplumcu-gerçekçidir” demişti. Berksoy, Tura'nın müzikleri özellikle toplumcu-gerçekçi bakış açısıyla yarattığı belirtiti. Ona göre oyunun en eleştirel müzikleri, Zilha'nın şarkıları ve koro parçalarıdır.

Bu bilgiler, günümüze kadar müziklerin neden değişmediğini ve oyunun ayrılmaz bir parçasını olduğunu aydınlatır. Bu yüzden ben de *Keşanlı Ali Destanı*'ndan elde ettiğim bulguları, diğer oyunları incelerken kaynak olarak aldım. Yorum farklarını görebilmek adına, çözümlememde oyunun çeşitli zamanlarda farklı yönetmenler tarafından sahnelenmiş üç yorumunu kullandım.

Tablo 4.1: *Keşanlı Ali Destanı Oyunu* için Prodüksiyon Kodları.

Kod	Prodüksiyon
Prodüksiyon I	TRT, 1988, yönetmen: Genco Erkal, orkestra şefi: Melih Kibar
Prodüksiyon II	İzmir DT, 2005-2006 sezonu, yönetmen: Bülent Arın, orkestra şefi: Cem İdiz.
Prodüksiyon III	Ankara DT, 2006-2007 sezonu, yönetmen: Faik Ertener, orkestra şefi: Kemal Günüş.

Oyundaki müzikler şu şekildedir:

Tablo 4.2: *Keşanlı Ali Destanı Oyunu*'nun Şarkı Listesi.

BİRİNCİ BÖLÜM	
TAKDİM	1- Giriş müziği 2- Şerif Abla'nın Şarkısı 3- Sineklidağ Şarkısı
TABLO I	4- Burda Herkes Bir Olur 5- N'olmuş Yani Ne Bu Gürültü 6- Neyim Eksik Sizlerden
TABLO II	
TABLO III	7- Artık Bir Şefimiz Var 8- Büyük Şenlik ve Dans
TABLO IV	9- Var Bu İşin Hikmeti
TABLO V	10- Mertlik Belası Şarkısı
TABLO VI	
TABLO VII	
TABLO VIII	11- İnsan Cediti Şarkısı: 12- Herkes Hesap Peşinde:
- PERDE --	
İKİNCİ BÖLÜM	
TABLO VIII	13- İstil ile Nezaketlen
TABLO IX	14- Şamama
TABLO X	15- Biz Sıfırdan Başladık
TABLO XI	16- Sevmek İstersen
TABLO XII	
TABLO XIII	
TABLO XIV	17- Keşanlı Ali Destanı
- PERDE --	

***Keşanlı Ali Destanı* oyununda müziğin eylemle ilişkisi**

- “Şerif Abla’nın Şarkısı”⁶⁵

Oyunun ilk şarkısıdır. Karakter ve mekân tanıtımı yapılan takdim epizodunda, Şerif Abla tarafından söylenir.

Tablo 4.3: Şerif Abla’nın Şarkısı’nın Sözleri.

“Şerif Abla’nın Şarkısı”		
Şerif Abla(Şiirsel Konuşma): ⁶⁶ Bana derler Şerif Abla Üç kapıda helalara var ya Anladın nenin nesi Yüz numara mütevellisi He ya Helacıyız Böyle yazılmış yazımız Herkes pisler biz yıkarız	Şerif Abla: Yol ağzıdır uğrak yeri Kondulusu şehirlisi Hele soğuk havada Fazla olur müşterisi Lüküs kamara da var Alafranga Yolun düşerse buyur bekleriz ha	Koro: Yol ağzıdır uğrak yeri Kondulusu şehirlisi Hele soğuk havada Fazla olur müşterisi Lüküs kamara da var Alafranga Yolun düşerse buyur bekleriz ha

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi:

Oyun, tip karakterlerin⁶⁷ kendilerini takdimi ile başlar. Her karakter kendilerini tanıtan replikleri teker teker okurken, Şerif Abla kendini bir şarkı ile takdim eder. Şarkının sonrasında Şişman Polis, düdüğünü çalarak sahneye gelir ve kendini tanıtır. Öncelik-sonralık ilişkisi açısından ilk dikkat çeken eylem, şarkının polis düdüğü ile bitmesidir. Bu noktada özgün metin ve prodüksiyonlar arasındaki yorum farkları şu şekildedir (bkz. Tablo 4.4):

⁶⁵ Taner, oyundaki kimi şarkıları kendisi isimlendirmiştir. Ancak bazı şarkıların belirlenmiş bir ismi yoktur. Bu şarkıların analiz ederken belirtilmesi açısından içerikle bağlantılı isimler verdim.

⁶⁶ Bu kısım müzik eşliğinde konuşma şeklindedir. Bu söyleme tarzı, “spoken word” denilen türe benzemekle birlikte, epik tiyatrodan ise bu tarz söyleyiş “şiirsel konuşma” olarak adlandırılır.

⁶⁷ Tip karakter: Sinekliadağ’ın genel yapısını yansıtan ve birey olmaktan öte, toplumsal özellikler taşıyan karakterler.

Tablo 4.4: Şerif Abla'nın Şarkısında Öncelik-Sonralık İlişkisinde Prodüksiyonlardaki Yorum Farkları.

Prodüksiyon	Replik	Yorum
Özgün Metin	Şerif Abla: (...) Bekleriz Ha! Şişman Polis: (Kenardan düdüğü çalarak gelir)	-----
Prodüksiyon I	Koro: Bekleriz Ha (Polis düdüğü). Koro: (...) Bekleriz Ha! (Birkaç saniyelik bekleme)	Polis düdüğü ile şarkı noktalanmıştır. Polis düdüğü şarkıyı bitirmiştir.
Prodüksiyon II	Polis Düdüğü (Birkaç saniyelik) Şerif Abla: O kim be? (Birkaç saniyelik bekleme) Amaan...	İki vuruşluk sustan ötürü polis düdüğü şarkı bittikten sonra duyulmuştur. Polis düdüğünün şarkıyla bağlantısı kalmamıştır.
Prodüksiyon III	Koro: (...) Bekleriz Ha (Polis düdüğü)	Polis düdüğü ile şarkı noktalanmıştır. Polis düdüğü şarkıyı bitirmiştir.

Şarkının polis düdüğüyle bitmesi ile şarkıda oluşan gestus, şu toplumsal iletileri içerir:

- i- Karakterler iki düzleme bölünür. Böylece halk-devlet ikiliği oluşur (bkz.: Şekil 4.3).⁶⁸



Şekil 4.3: Karakterlerin iki düzleme bölünmesi.

- ii- Polis düdüğü ile sonlanması, şarkının bitmesi yerine bitirilmesi algısını oluşturur. Halktan bir figürün kendini ifade edişi otorite⁶⁹ tarafından kesintiye

⁶⁸ Halk- devlet ikiliği üzerine düşünürken, oyunun yazıldığı dönemin Demokrat Parti'nin iktidardan yeni düşmüş olduğu bir zaman olduğu gözden kaçmamalıdır. Önceki bölümlerde detaylandırdığım üzere, DP iktidarının son dönemleri, yönetim polis-devlet anlayışına yaklaşmış, otorite halk üzerinde baskılarını arttırmıştır. Dolayısıyla polis figürlerini düşünürken, dönemin konjontürünü de göz önüne almakta fayda vardır.

⁶⁹ Ali'nin muhtar seçilmesine kadar otorite, devleti simgeleyen polisler ve zorba konu ağaları arasında paylaşılmıştır. Sineklidağ'daki yaralama olayları, kondulular üzerinde ağaların baskısı her ne kadar otorite eksikliği gibi görülse ve Sineklidağ'ın yaşam standartları oraya devletin uğramadığını

uğrattılır. Halk kendini anlatamaz. Bir sonraki sekansta polisin sözleri bu durumu destekler:

“Şişman Polis: Bana Şişman Polis derler.

Ben nizamın bekçisi

Kol gezerim mahle sokak

Miting mi var grev mi var

Kongre mi toplanıyor bir yerde

Hepsi kitaba uymalı

Burda bir oyun oynanıyorsa söz misali

Adam gibi oynanmalı,

Yani hissi olmalı

Milli olmalı

Hamasi, vatani, ahlaki, inzibati olmalı

Sonunda vatandaşa bir ders-i ibret çıkmalı

Yazar tıraşı kesip

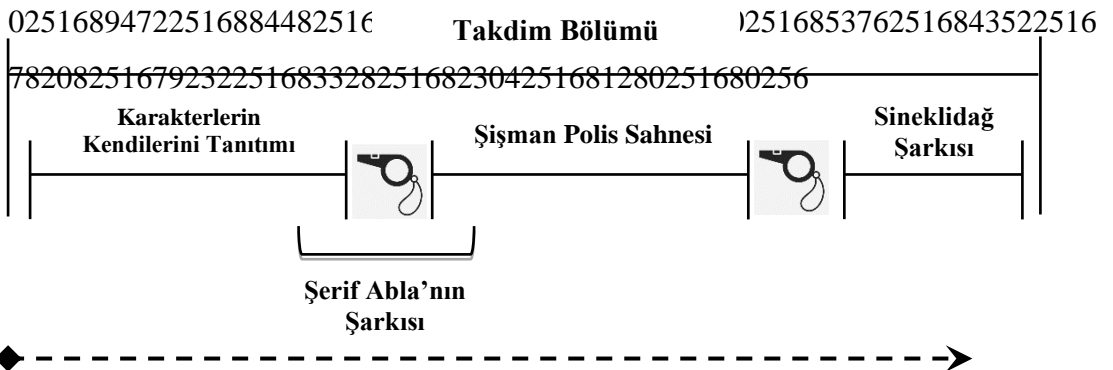
Diyeceğini kısa yoldan dimeli

Perde gece yarısı yasağından

Bir saat önce inmeli” (Taner, 2015, s. 19).

b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

“Şerife Abla'nın Şarkısı”, epik oyunlarda kısa bölümlerin şarkılarla parçalanması tekniğine örnektir. Şarkı, tek bir parça olan takdim kısmını ikiye böler, böylece tek bir bölüm içerisinde iki epizod oluşur (bkz.: Şekil 4.4).



düşündürse de, ağalar ve polisler birbirlerine tanıdıkları alan içerisinde halka baskı uygular. Polisler, Şişman Polis'in kendini tanıttığı replikte belirttiği üzere, grev, yürüyüş ve protesto gibi yasal hakları konduluların elinden alır. Kondu ağaları ise halktan haraç alarak baskı kurar ve karşı çıkanları belediyeye şikayet etmekle halkı tehdit eder. Şikayet etme meselesi bile devlet ve kondu ağaları arasındaki paylaşımı gösterir. Ali'den sonra ise tüm otorite tek elde toplanır. Ali'nin finalde yaralanacağı sahneye kadar, polislerin ve kondu ağalarının bir daha görülmemesinin sebebi de budur.

Şekil 4.4: Takdim Bölümü Olay Örgüsü.

Takdim bölümü henüz olay örgüsünün şekillenmediği bir ön oyun niteliğindedir. Bu bölüm daha çok karakter ve mekânsal tasvirler içerdiğinden, olay örgüsü sıra dışı bir ritim ve tempo barındırmaz.

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi

Her prodüksiyonda icra anı birbirinden oldukça farklıdır. Şarkı esnasındaki hareket tasarımı ve sahnedeki karakterlerin görünüşleri şu şekildedir (bkz.: Tablo 4.5):

Tablo 4.5: Şerif Abla'nın Şarkısı'ndaki Jestüel Uzam.

Prodüksiyon	Anlatım
<i>Prodüksiyon I</i>	Şiirsel konuşma kısmından sonra Şerif Abla helanın önünde ani bir dönüş yapar. Eli belindedir, mimik kullanmaz. Cinsiyetsiz ve renksizdir. Alafranga tuvaleti gösterir ve koronun yanına gider.
<i>Prodüksiyon II</i>	Koro sahnededir, asılmış çamaşırların arasından Şerif Abla gelir. Elinde güğüm vardır. Prodüksiyon I'deki cinsiyetsiz ve otoriter tasvirin yerine kadınsıdır. (Küpeler, kostümün renkleri) Metinde olmamakla birlikte Roman halka ait bir aksanla konuşur. Şiirsel konuşma kısmında sahnenin sağına ve soluna gidip gelir. Şarkıyı söylerken arkasındaki çamaşırlar ritme göre sallanır. Şerif Ablagöbek atarak dans eder. Arkadaki çamaşırlar ve koro helanın önünü kapatmıştır.
<i>Prodüksiyon III</i>	Şerif Abla öndedir. Cinsiyetsizdir. Otoriter bir figürdür, elinde süpürge vardır. Diğer iki prodüksiyona göre tempo hızlıdır. Şerif Abla belirgin mimikler ve hareketler yapmaz.

Jestüel uzam ve jestlerin sonucu ortaya çıkmasıyla oluşması muhtemel gestuslar şu şekildedir (bkz.: Tablo 4.6):

Tablo 4.6: Şerif Abla'nın Şarkısı'ndaki Gestuslar ve Toplumsal İletiler.

Prodüksiyon	Gestus	Toplumsal İleti
I	Şerif Abla'nın cinsiyetsiz, mimiksiz ve hareketsiz oluşu, dikkati şarkıya çeker. Tempolu müzik ile hareketsiz ve mimiksiz söyleyiş tarzı tezat oluşturur. Böylece mekâna dikkat çekilir, şarkı mekânla bağlanır.	Şarkının mekâna çektiği dikkat dolayısıyla Sineklidağ halkının yaşadığı yer heladır. Sineklidağ'ın Türkiye'nin bir prototipi olması dolayısıyla toplumun yaşadığı ülke Sineklidağ ile tasvir edilir.
II	Dikkat dansa ve arkada hareket eden çamaşırlara kayar. Dans, şarkı içeriğini mekânsal tasvirinden, bedensel harekete kaydırır.	-----
III	I. -Prodüksiyonla benzer niteliktedir.	Sineklidağ halkının yaşadığı yer heladır. Toplumun yaşadığı ülke Sineklidağ ile tasvir edilir.

Tablo 4.6’da görüldüğü üzere Şerif Abla’nın şarkı esnasındaki tutumu toplumsal gestus oluşması açısından önem teşkil eden ilk unsurdur. I. ve II. prodüksiyonda karakter nötrlenerek, mekân ön plana çıkarılmıştır. Böylece Taner’in yapmak istediği Sineklidağ, Türkiye eşleşmesi karşılık bulur.



Görsel 4.1: Prodüksiyon I Şerif Abla’nın Jestüel Uzamı (3:57).



Görsel 4.2: Prodüksiyon II Şerif Abla’nın Jestüel Uzamı (05:01).



Görsel 4.3: Prodüksiyon III Şerif Abla'nın Jestüel Uzamı (03:58).

- “Sineklidağ Şarkısı”

Bir mekânsal betimle şarkısı olarak “Sineklidağ Şarkısı” tip karakterlerin oluşturduğu koro ve sololarla söylenir. Oyunun ikinci şarkısıdır. Şarkıda Sineklidağ'ın, burada yaşayan ahalinin resmini çizilir.

Tablo 4.7: Sineklidağ Şarkısı'nın Sözleri.

“Sineklidağ Şarkısı”	
Koro Sineklidağ burası şehre tepeden bakar, Ama şehir ırakta Masallardaki kadar Her cins insan var burada Çalışkanı tembeli	Koro Sineklidağ burası şehre tepeden bakar, Ama şehir ırakta Masallardaki kadar Her cins insan var burada Çalışkanı tembeli
Temel Te şurası bizim ev Kontrplak dört duvar Bir kapı üç pencere Tenekeden damı var.	Nuri Bir yanımız mezbele Bir yanımız yokuş yar Önümüzde sel gibi Şır şır akar lağımlar

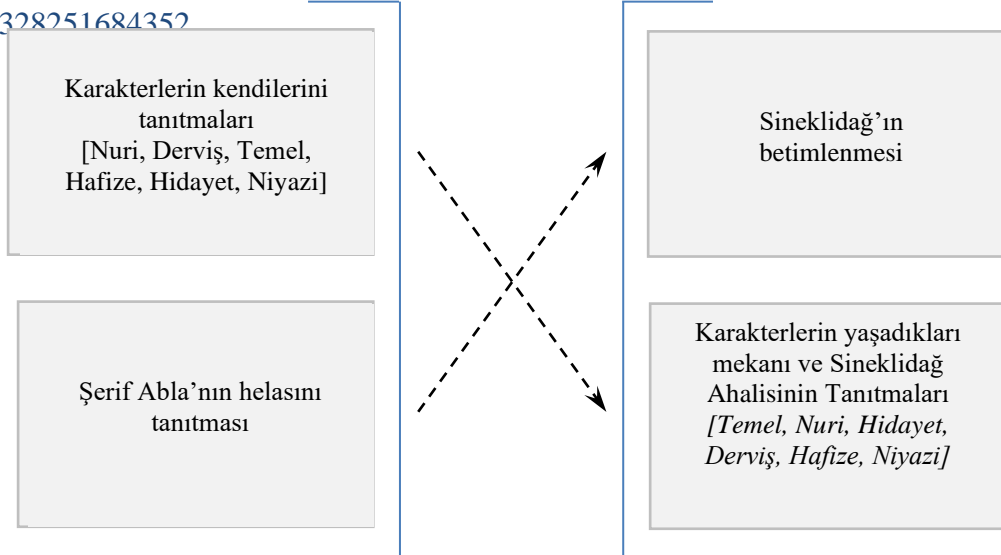
Tablo 4.7: (devamı)

“Sineklidağ Şarkısı”	
Koro Devlet bizle uğraşır Polis bizle hırlaşır Ağalar leş kargası Sus parası sızdırır.	
Hidayet Sabah olur gün doğar Işır yosun kayalar Horoz öter çöplükte Herkes düşer yollara	Hafize Kızlar çoğu hizmetçi Ya giderler tütüne Yoldan çıkan da olur Günahları boynuna İşsiz çoğu erkekler Kahvelerde pinekler Irgat olur bazısı Amelelik ederler

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça- bütün düzeyinde ilişkisi:

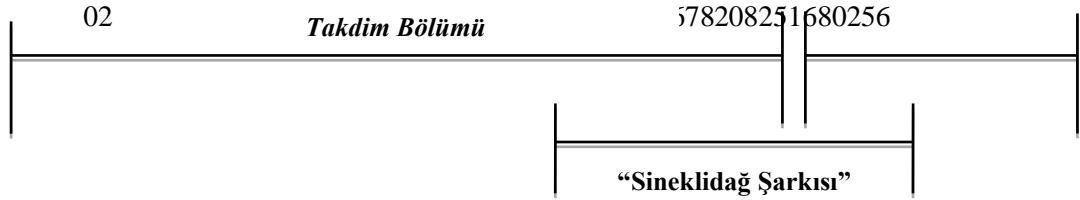
“Sineklidağ Şarkısı”, takdim bölümünün bir özetidir. Önce karakterler, sonra mekân tasviri yapılır. Ayrıca “Şerif Abla’nın Şarkısı” ile benzer içeriktedir. İki şarkı sayesinde takdim bölümünün parçalanmış yapısında, kuruluş ve içerik açısından bütünlük sağlanır.

0251680256251677184251678208251679232251681280251685376251682304251683328251684352



Şekil 4.5: Sineklidağ Şarkısı ve Takdim Bölümünün Karşılaştırılması.

Prodüksiyon I ve III'te “Sineklidağ Şarkısı”, bir sonraki bölümün başına kadar uzar. Mekân ve ahali ile ilgili olan bu şarkının, normal şartlarda bu konular işlendikten sonra sahnenin karartılması ile noktalanması gerekirken, bu olmaz ve şarkı diğer sahnenin başına kadar ilerler. Bu şarkıma epizodik kompartımanlar arasında bir üst üste binmeye sebep olur ve bir senkop yaratır. Şarkı ile Takdim bölümü, I. Bölümün ilk sahnesine kadar uzar (bkz.: Şekil 4.6).



Şekil 4.6: Sineklidağ Şarkısının Yarattığı Senkop.

Şarkının iki epizod arasında uzayarak senkop oluşturması ve bitmesi gereken yerde bitmemesi biçimsel ve zamansal düzlemde yabancılaşmaya sebep olur. Şarkı öncelikle biçimi etkiler. Yapıyı doğrusallıktan çıkarıp, birbirini üzerine binmiş, iç içe geçmiş, bağlantılı epizodlar olarak biçimlendirir. Zamasal açıdan bakıldığında öncelikle psikolojik zamana etki ettiği görülür. Takdim bölümünü sonlandırması beklenen şarkı, diğer bölüme geçip farklı bir atmosfer içerisinde ilerler. Şarkı devam edip, sahne karartılmadığından, koro elemanları seyircinin karşısında dağılarak, jestüel düzlemi oluştururlar ve oyuncu kimliklerine dönerler, bu da yabancılaşmaya neden olur. Son olarak kronolojik zamana etki eder. Şarkı, takdim bölümünün bitmesini engelleyerek, I. Bölümün başlangıcındaki vurguyu zayıflatır, bir senkop oluşmasına sebep olur.

Prodüksiyon II'de ise şarkının bitmesiyle perde karartılır. Sonraki sahnede şarkı duyulmaz. Dolayısıyla yukarıdaki yabancılaştırma unsurları söz konusu olmaz.

- “Burda Herkes Bir Olur”

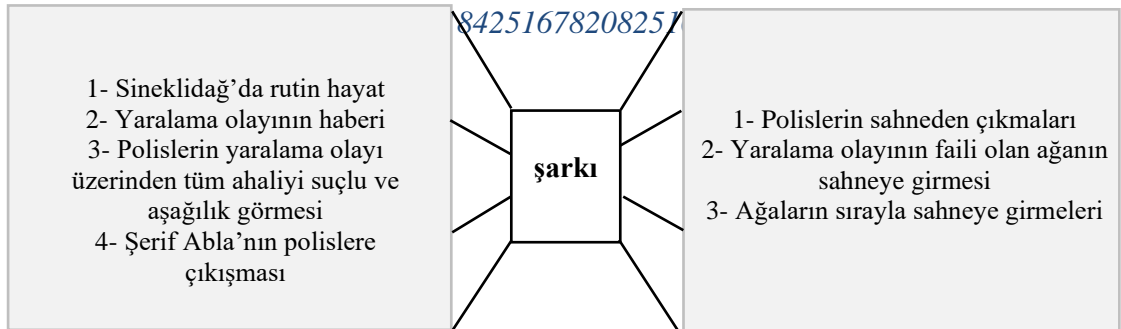
Oyunun girişi niteliğindeki takdim bölümü bittikten sonra, asıl hareketin ve olayların başlayacağı bölüm gelir. I.perdenin ilk şarkısı ise “Burda Herkes Bir Olur”dur. Şarkıyı Şerif Abla söyler. Helâ metaforu üzerine kurulmuş bir şarkıdır.

Tablo 4.8: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısının Sözleri.

“Burda Herkes Bir Olur”		
İnsanoğlu böyledir Kendini bir şey sanır Kıl aldırılmaz burnundan Böbürlenir kabarrır	Kimi soyunup büyür Kimi giyinip büyür İnsanoğlu böbürlü Yaradılış ne denir	Arlısı arsız Hırlısı hırsız Kırlısı kırsız Sırlısı sırsız
Herkes bir yerde üstün Kabul Amenna Peki	Herkes bir yerde üstün Kabul Amenna Peki	Huylusu huysuzu Tüylüsü tüysüzü Soylusu soysuzu Boylusu boysuzu
Haydut yol çevirirken Banker çek karalarken Haspa saç taaranırken Despot kaş çatınırken	Ama bi de bunların yolu bana düşende	Bitlisi bitsizi İplisi ipsizi Denlisi densizi Donlusu donsuzu
Irgat ter dökünürken Avkat tez savunurken Zangoç çan çalınırken Cellat ip geçirirken	Balonları delinir Bütün farklar silinir Afra tafra yok olur Burda herkes bir olur	Ünlüsü ünsüzü Çullusu çulsuzu Pullusu pulsuzu Yollusu yolsuzu
Nalbant nal çakılırken Ortak pay dağılırken Şantöz şan çığırırken Hırsız mal kaçıırırken		Etlisi etsizi Allısı morlusu Sağcısı solcusu şanlısı pintisi
Damat söz kesilirken Kayyum mest dizinirken Nokta kol gezinirken Tüccar iş sezinirken		İşte bütün bunların yolu bana düşende Balonları delinir Bütün farklar silinir Afra tafra yok olur Burda herkes bir olur.
Aşık saz çalınırken Maşuk gül kokunurken Suflör rol fisıldarken Sarhoş cin içilirken		

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi:

“Burda Herkes Bir Olur” şarkısındaki öncelik-sonralık ilişkisi, alımlayıcı için oluşturulan iletiye göre şekillenir. Şarkıdan önceki ve sonraki sahnelerin olay örgüsü şu şekildedir:



Şekil 4.7: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki ve Sonraki Olay Örgüsü.

Şekil 4.7’de görüldüğü üzere şarkıdan önceki ve sonraki olaylarda belirleyici karakterler polislerdir. Şarkı, Sineklidağ’daki bir yaralama olayı sonrasında polislerin verdiği tepkiye karşı cevap niteliğinde söylenir. Sonraki sahnede polisler sahneyi terkeder, yaralama olayının faili olan ağalar sahneye girer. Bu eylemler prodüksiyonlarda şöyle yorumlanmıştır (bkz.: Tablo 4.9):

Tablo 4.9: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki Sekanstaki Yorum Farkları.

	Prod.	I	II	III
I. SEKANS	Eylem	Zayıf Polis, yaralama olayına müdahale etmez, uzaktan dinler. Şişman Polis heladadır. Arkada sirenler çalındığı, yaralı haberi ulaştığı halde polisler hareketsizdir.	Zayıf Polis, yaralama olayına müdahale etmek için koşuşturur. Şişman Polis heladadır	Zayıf Polis, yaralama olayına müdahale etmek için koşuşturur. Şişman Polis heladadır.
	İleti	Otorite gerçek suçluya karşı kayıtsızdır.	İleti oluşmaz	İleti oluşmaz
II. SEKANS	Eylem	Zayıf Polis helanın kapısına doğru konuşur. <u>Heyecansız</u> , <u>hareketsiz</u> ve <u>memnuniyetle</u> meclisin konduları yıkacağını söyler. <u>İnanmayarak</u> , <u>alaycı</u> şekilde “bir gün bizi de şişler bunlar” der. Kondululara <u>nefretle bakarak</u> ‘haşaret yatağı, topu serseri alayı’ der.	Zayıf Polis heladan çıkmış olan Şişman Polis’e anlatır. <u>Heyecansız</u> , <u>hareketsiz</u> ve <u>aşağılayıcı bakışlarla</u> meclisin konduları yıkacağını söyler. <u>Aldırmaksızın</u> “bir gün bizi de şişler bunlar” der. Kondululara <u>aşağılayarak</u> , <u>göz ucuyla bakarak</u> ‘haşaret yatağı, topu serseri alayı’ der.	Zayıf Polis helanın üstünden bakan Şişman Polis’e haber yetiştirir bir <u>heyecanla</u> meclisin konduları yıkacağını söyler. <u>Heyecanla</u> ve <u>korkarak</u> ‘bir gün bizi de şişler bunlar’ der. <u>Nefes nefese</u> “haşaret yatağı, topu serseri alayı” der. Şerif Abla, konuşulanların onlara dair olduğunu anlamaz yanındakilere ‘bize mi söylüyor’ diye sorar (orijinal metinde olmayan bu cümle, doğaçlamadır)
	İleti	-Otorite ezilene karşı önyargılıdır. -Otorite ezilenin ona zarar veremeyeceğinden emindir -Otorite kendini halktan/ezilenden tamamen farklı ve erişilmez bir sınıftan görür ve buna bürokrasiyi ve diğer üst sınıfları da dâhil eder.	-Otorite ezilene karşı önyargılıdır. -Otorite ezilenin ona zarar veremeyeceğinden emindir -Otorite kendini halktan/ezilenden tamamen farklı ve erişilmez bir sınıftan görür ve buna bürokrasiyi ve diğer üst sınıfları da dâhil eder.	-Otorite ezilene karşı önyargılıdır.
III. SEKANS	Eylem	Şerif Abla, polislere çıkışır. Şişman Polis helanın içerisindeyken, Şerif Abla’yı vazife başında memura hakaret suçundan içeri atmakla tehdit eder.	Şerif Abla, polislere çıkışır. Şişman Polis heladan çıkmıştır. Eline kolonya dökerken Şerif Abla’yı vazife başında memura hakaret suçundan içeri atmakla tehdit eder. Şerif Abla kolonyayı, daha fazla dökmesini engellemek için, hızla polisin elinden alır.	Şerif Abla, polislere çıkışır. Şişman Polis helanın içerisindeyken, Şerif Abla’yı vazife başında memura hakaret suçundan içeri atmakla tehdit eder.
	İleti	Otorite yaptığı her işi ve hatta pis işleri görev olarak görür. Dokunulmaz ve eleştirilemezdir.	Otorite, ezileni baskı altında tutar ve malını sömürür.	Otorite yaptığı her işi ve hatta pis işleri görev olarak görür. Dokunulmaz ve eleştirilemezdir.

Tablo 4.9’da görüldüğü üzere şarkının öncesinde otorite ve ezilen arasındaki ilişkiden hareketle toplumsal sınıflara dair iletiler üreten gestuslar kullanılmıştır. Şarkı, kendinden önceki bu iletilerin devamını oluşturur. Önceki eylemlerdeki gestusların, şarkıya aktardığı iletiler şöyledir (bkz.: Tablo 4.10):

Tablo 4.10: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısından Önceki Eylemlerdeki Gestusların, Şarkıya Aktardığı İletiler.

Gestuslar	<p>Prodüksiyon I’de I.sekansta Zayıf Polis’in suç karşısında müdahalesiz kalışı, Prodüksiyon I, II. sekansta Zayıf Polis’in tavırları: Heyecansız, hareketsiz, memnuniyetsiz, inanmayarak, alaycı, nefretle dolu bakış</p> <p>Prodüksiyon II’de, II. sekansta Zayıf Polis’in tavırları: Heyecansız, hareketsiz ve aşağılayıcı bakışları, aldırmaşızın duruşu, göz ucuyla bakışı.</p> <p>Prodüksiyon I ve III’te Şişman Polis’in helanın içerisinden konuşması.</p>
İletiler	<p>Otorite suçun kaynağını göremez, Otorite ezilene karşı önyargılıdır, Otorite yaptığı her işi ve hatta pis işleri görev olarak görür. Otorite dokunulmaz ve eleştirilemezdir.</p> <p>Dolayısıyla;</p> <p>sınıflı toplum yanlıdır, toplum özünde sınıfsızdır, toplum sınıfsız olmalıdır.</p>

Tablo 4.10’da görülen gestuslar ve iletiler, şarkının sınıfsız toplum betimlemesini destekler. Şarkı üç sekanstaki toplumsal iletiyi toparlar. Tüm meslek gruplarını, her türlü ideolojik düşünceye sahip insanı, otorite ve ezilen ilişkisi içerisine oturtur. Şarkı bir önceki sahnedeki gömülü düşünceyi açıklar, eleştirinin anafikrini verir, dolayısıyla içerik açısından açıklayan ve yoğunlaştıran işlevindedir.

Öncelik-sonralık ilişkisini oluşturan bir başka unsur da şarkıyı öncülleyen diyaloglarda görülür. Şarkı ile şarkıyı hazırlayan repliklerin paralelliği şöyledir:

Prodüksiyon I: “Şerif Abla: Yıldızlı düğme takmayan bir şey mi oldum sanıyorsun?”

Prodüksiyon II: “Şerif Abla: Yıldızlı düğme takmayan bir şey mi oldum sanıyorsun?”

Prodüksiyon III:” Şerif Abla: Yıldızlı düğme takmayan bir şey mi oldum sanıyorsun?”

Zayıf Polis: (Şişman Polis'e dönerek) "Daha görünürlerde kimse yok. Gel bir lamelif çekip gidelim"⁷⁰

Sınıf sembolü olarak "yıldızlı düğme" kullanılmıştır. İlk iki prodüksiyonda şarkıdan hemen önce sembol vurgulanmıştır. Prodüksiyon III'te ise, şarkıdan sonra söylenmesi gereken replik başa kaydırılmış, dolayısıyla şarkının öncelik-sonralık ilişkisi bozulmuştur ve sembolden içeriğe doğru hareket eden doğrusallık yok olmuştur.

Şarkının sonraki sahneyle ilişkisi ise devamlılığı yok etmesiyle oluşur. Yani şarkı önceki ve sonraki sahne arasında bir boşluk yaratır. Şarkıdan sonraki eylemler ise şöyledir:

Tablo 4.11: "Burda Herkes Bir Olur" Şarkısından Sonraki Eyleme Dair Yorum Farkları.

Prodüksiyon I:	Şarkı sonrasında, polisler sahneden ayrılır. Sırayla üç konu ağası sakın ve sessizce, mimiksiz bir şekilde sahneye girer.
Prodüksiyon II:	Şarkı sonrasında, polisler sahneden ayrılır. On bir konu ağası sahneye gelir.
Prodüksiyon III:	Şarkı bitince, Şerif Abla sahneden hızla ve öfkeyle ayrılır. Sonrasında sırayla üç konu ağası sahneye girer.

Tabloda 4.11'da görüldüğü üzere şarkı sonrasında sahnedeki karakterler yer değiştirir. Böylece polislerin sağladığı otorite, kabadayılara geçer. Aslında "SinekliDağ Şarkısı"ndaki dörtlükte de polis ve ağalar sömüren olarak aynı dörtlükte yanyana getirilmiş⁷¹, dolayısıyla bu sahnedeki jestüel uzama dair fikir verilmiştir.

Şarkının burada yaptığı diğer şey olay akışını kesintiye uğratarak, yeni karakterlerin girişini vurgulamak olur. Böylece, figürler değişse de ahalinin üzerinde sabit bir baskının olduğu, devlet baskısıyla, illegal baskının eşdeğer olduğu, illegal baskının kendini devlet gibi gördüğü gösterilir.

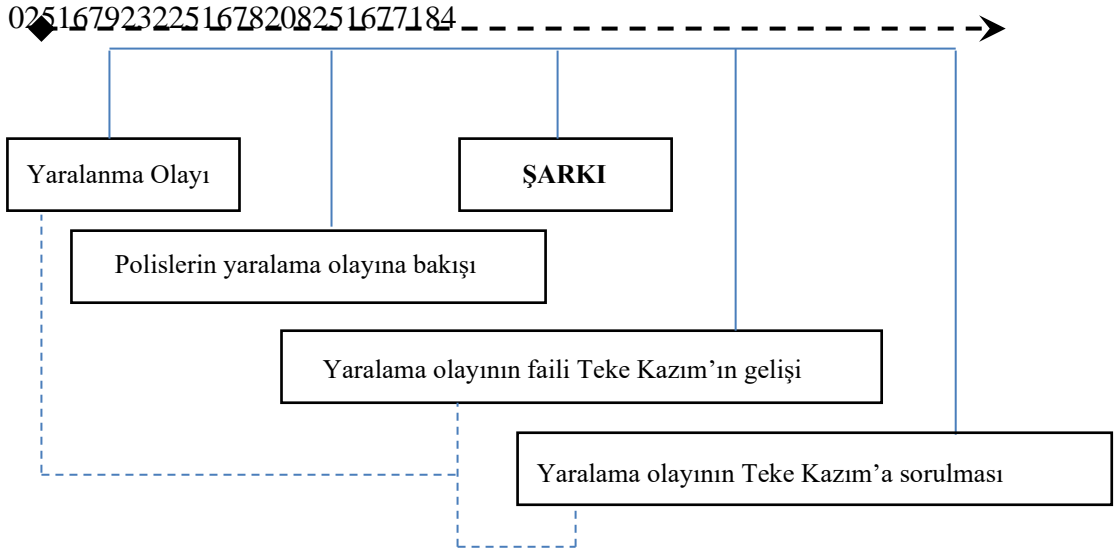
b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Şarkının oluşturduğu boşluk, konu ağalarını anlatan sonraki parçanın bağımsızlaşmasını ve öncekilerden ayrılmasını sağlar. Şarkı bu noktada girmeseydi, akış, yaralama olayı, polislerin tepkisi, konu ağalarının tanıtılması şeklinde olacaktı

⁷⁰ Repliklerde oluşan bu kayma, oyuncuların doğaçlaması olabileceği gibi, yalnızca o gün sahnelenen oyunda ortaya çıkmış ya da rejî o sahneyi bu şekilde kurgulamış olabilir.

⁷¹ "Devlet bizle uğraşır, polis bizle hırlaşır, ağalar leş kargası, sus parası sızdırır" (2019, s. 20).

ve bu gidişat bir bütünlük oluşturacaktı. Çünkü yaralama olayının faili konu ağalarıydı. Olay örgüsü birbirinden kopmayacak, bütünlük, bölünme olmaksızın devam edecek, polislerle konu ağaları karşılaşacaktı. Yaralama olayının akışı şu şekildeydi (bkz.: Şekil 4.8):



Şekil 4.8: Yaralama Olayının Akışı.

Şarkı, öncelikle akışı bozup katharsis oluşmasını engeller. Olayın akışını keser, konuyu, polisler üzerinden halka getirir. Böylece bütün, hem biçimsel açıdan, hem de düşünsel açıdan parçalanır.

Ayrıca şarkı ile oyunun temposu arasında bir bağ mevcuttur. Şarkının girdiği nokta ve akışın tempo grafiği şu şekildedir (bkz.: Grafik 4.1):

Grafik 4.1: “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısının Olay Tempo Grafiği.



Grafik 4.1'ten yol çıkararak şarkının tempoya etkisi şu şekilde yorumlanabilir:

- 1- Şarkı, yaralama olayı ile artan hızı duraklatır, hızın sabit kalmasına sebep olur,
- 2- Şarkı, Şerif Abla'nın polisle olan diyalogunu kesintiye uğratır. Polis, Şerif Abla'ya cevap veremeden konuyu keser. Böylece tempoyu arttırması olası bir olayı kesintiye uğratır.

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

Şarkının icra edildiği andaki sahne düzeni şöyledir:

Prodüksiyon I: Odak nokta Şerif Abla'dır. Sahne görece karartılmış, Şerif Abla ön plana çıkarılmıştır.



Görsel 4.4: Prodüksiyon I Şerif Abla'nın “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (11:08).

Prodüksiyon II: Şerif Abla sahnenin ortasındadır. Tip karakterler yan taraftan onu seyredeler ve alkışlarlar.



Görsel 4.5: Prodüksiyon II Şerif Abla'nın “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (12:46).

Prodüksiyon III: Şerif Abla sahnenin sağ tarafından (helasının önünden) şarkı söyleyerek ilerler. Bu sırada arkada Sineklidağ ahalisi günlük işlerini yapıyordur.



Görsel 4.6: Prodüksiyon III Şerif Abla Jestüel Uzam “Burda Herkes Bir Olur” Şarkısındaki Jestüel Uzamı (10:44).

Bu üç yaklaşım da epik tiyatro anlayışı açısından uygundur. Öncelikle Prodüksiyon I'de sadece Şerif Abla'nın görülmesi, şarkıya odaklanması açısından seyirciye kolaylık sağlar. Bu anlayışa Brecht oyunlarından da örnek vermek mümkündür. Örneğin 2006 yılında New York'taki The Public Theater'da George C. Wolfe tarafından sahnelen ve Cesaret Anarolünde Meryl Streep'in olduğu *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda seslendirilen "The Grand Capitulation" şarkısı da aynı sahne yorumuyla söylenmiştir.

Prodüksiyon II'de ise tip karakterler şarkının farkındadır. Bu yaklaşım seyircide yabancılaşmaya sebep olur, çünkü epik tiyatrodaki şarkının şarkı olarak söylendiğine dair farkındalık önemlidir⁷². Bu yaklaşıma Brecht'in yine *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununun farklı bir prodüksiyonundan örnek verilebilir. Stella Adler Studio of Acting's Studio'da 2016 yılında John Gould Rubin tarafından sahnelenen oyunda söylenen "The Grand Capitulation" şarkısına diğer karakterler de eşlik eder.

Prodüksiyon III'de ise Sinekliadağ, Şerif Abla'yı farketmez. Her şey rutininde devam eder. Yine Brecht'in aynı oyunu ve oyunun aynı şarkısı üzerinden benzerlik kurulabilir. İngiltere Birmingham'daki The Crescent Theatre'ın 2014 yılında Jake Murray yönetmenliğinde sahnelenen *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda da "The Grand Capitulation" şarkısı söylenirken Cesaret Ana'nın oğulları yanında oturmalarına rağmen şarkıya eşlik etmez, ellerindeki nesnelere oyalanırlar, şarkının farkında değilmiş gibi gözüktürler.

- **"Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü" –"Biz Sıfırdan Başladık"**

Farklı perde ve epizodlarda olan bu iki şarkıyı birlikte değerlendirmemin temel nedeni, iki şarkının da sermaye ve sömürü düzeni ile ilgili olmasıdır. Ayrıca iki şarkı da direkt olarak toplumsal sınıflarla ilgilidir.

⁷² Müzikallerde, müzikli tiyatrolarda şarkı, oyunun akışı içerisinde bir diyalog olarak görülür. Oysa epik tiyatrodaki şarkı bir diyalogun parçası olarak değil, yeknesak bir parça olarak algılanır. Sahnedeki tüm karakterler o anda şarkı söylenildiğinin farkında olduklarını belli ederler.

Tablo 4.12: “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” Şarkısının Sözleri.

“Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü”	
Bize derler konu ağası peh Oysa herkeslerden önce gelmişiz Para sarfetmişiz, torik işletmişiz Hazinen in arsasını parselleyip satmışız Beşer onar dam kurup Ona buna kiralamışız Ne olmuş yani ne bu gürültü Her yerde aynı değil mi işin kanunu Üç beş uyuz kalkmış Bizden habersiz ev yapmış Pöh, elbet yıkarız.	İki bin kağıt sus parası koymuşuz Vermezse, ana avrat düz gideriz Olmazsa, belediyeye fitleriz Daha olmazsa ibreti alem şişleriz Arada bir kahvelerden mano toplamışız peh Toplarız toplarız Haraç alan bir biz miyiz dünyada Şunun şurası geçinir gideriz Ne olmuş yani ne bu gürültü Her yerde bu değil mi işin kanunu

Birinci Perdenin ikinci şarkısı “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü”dür. Şarkıyı, konu ağaları ya da kabadayılar olarak bilinen, Çakal Rüstem, Teke Kâzım ve Kürt Sabri isimli karakterler söyler.

“Biz Sıfırdan Başladık” şarkısı ise Bülent Onaran, İhya Onaran, Dürdane Daltaban, Düzişe Düztaban, Kazım Kaltaban, Davut Daltaban ve Şahinde Şaklaban gibi oyunda sermayeyi temsil eden figürler tarafından seslendirilir.

Tablo 4.13: “Biz Sıfırdan Başladık” Şarkısının Sözleri.

“Biz Sıfırdan Başladık”		
Biz sıfırdan başladık Alnımızın teriyle Hilemiz yok çok şükür Hesabımız apaçık İnce bir meslek ticaret Bir sürü ip elinde Suples ister maharet Karar zeka irade İşadamı olmak zor Kolay sanır herkesler Bir de gel sen bize sor Ne sert ceviz bilmezler İlim kitap göz yorar	Şeref merf geçici Mevki mansap boş laftır Tek şey var kalıcı Saadetin formülü Ne şundadır ne bunda Kesededir kasada Paradadır parada Ben çıraktım manavda Ben katiptim dükkanda Ben yamaktım bakkalda Ben komiydim büroda Hey gidi günler hey	Siz yan gelmiş uyurken Biz paraya yöneldik İşte sizden farkımız Kazanmayı becerdik Özel sektör bizleriz Sevabı çok severiz Daha ne olsun kardeşim Bunca işçi besleriz. Paramızı bir çeksek Altüst olur piyasa Bilir bunu hükümet Kollar bizi bilhassa Saadetin formülü Ne şundadır ne bunda Kesededir kasada Paradadır parada

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

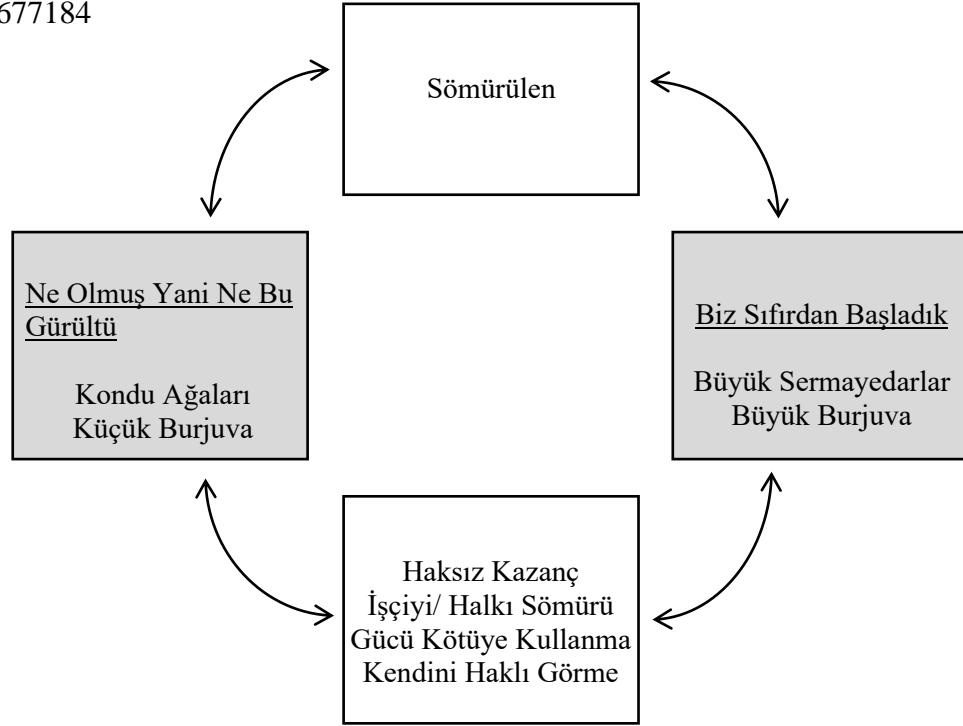
“Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısından hemen önceki sahnede bir yaralama meselesinden bahsedilir. Çakal Rüstem’in sahneye girmesiyle failin o olduğu imâ edilir. Şarkı, bu akış içerisinde bir tırnak açarak oyunun kötü figürlerinden, konu ağalarına söz hakkı verir ve seyircinin onlara yakından bakmasını sağlar. İlk bakışta bir karakter şarkısı gibi görünür. Fakat esasen konu ağalarının karakterlerini, düşüncelerini anlatmaktan çok eylemlerine odaklanır ve Sineklidağ üzerinde kurdukları baskıyı konu ağalarının bakış açısından anlatır. Dolayısıyla şarkı, konu ağalarının yaptığı haksızlıklar, Sineklidağ ahalsinin bu haksızlıklar karşısındaki sessizliği çerçevesinde, ezen-ezilen ilişkisine bir parantez açar.

Önceki sahnenin merkezindeki “yaralama olayı”, “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısı için bir hazırlık safhası oluşturur. Bu olaydan hemen sonra failer olan ağalar ortaya çıkar ve şarkılarını söyler. Trajik gibi görünen “yaralama olayı”, konu ağalarının şarkısıyla içerik değiştirir. Böylece seyircinin yaralama olayının atmosferine girmesi engellenir.

Sonraki sahnede konu ağaları, Ali’nin tahliye edileceğini duyar duymaz bir plan yapmak üzere sahneden çekilirler ve tip karakterler Ali’nin, Çamur İhsan denilen konu ağasını nasıl öldürüldüğü anlatırlar. Bu bilgiden hemen sonra “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısının söylenmesi ve şarkı ile konu ağalarının ahaliye yaptıkları zulmü kendilerini haklı göstererek anlatmaları, Ali’yi ahalinin gözünde haklı kılan nedenleri seyirciye gösterir.

İkinci bölümde söylenen “Biz Sıfırdan Başladık” ise, konu ağalarının şarkısıyla başlayan içeriği destekler. Şarkıda, büyük sermayedarlar, işçi sınıfına diyar bakış açılarını ve para ile kurdukları bağı kendilerine göre haklı sebeplerle anlatırlar. Taner, böylece iki şarkı ile küçük burjuva ve büyük sermayeyi aynı düzleme çeker. Bu savı destekleyen bir ayrıntı ise konu ağalarını ve büyük sermayedarları aynı oyuncuların oynamasıdır. İki sömüren grup birbirinin izdüşümüdür. Oyunun söylem tutarlılığı bu iki şarkının denkleğiyle birlikte güçlenir (bkz.: Şekil 4.9).

000251677184



Şekil 4.9: “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” ve “Biz Sıfırdan Başladık” Şarkılarının Karakterler ve İletiler Açısından Karşılaştırılması.

Karakterlerin nasıl para kazandıkları, para kazanmak için yaptıkları haksızlıklara bakış açıları olay akışının dar anlatısından çıkar, detaylı bir şekilde seyirciye iletilir. Bu yüzden iki şarkı da açıklayıcı işleve sahiptir.

b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

İki şarkı birbirinin içerik açısından izdüşümüdür. İçeriğin tekrarlanması, seyircinin belleğini harekete geçirir, ayrıca bütünlük algısı yaratır. Şarkılar yoğun epizodik yapıları mıknatıs gibi birbirine çeker, yakınlaştırır. İki şarkı da önemli iki olaydan sonra söylenir. “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü”den önce bir yaralama olayı gerçekleşir. Bu yaralama olayının faili şarkıyı söyler. “Biz Sıfırdan Başladık”tan önce ise İhya Onaran’ın inşaatı için gerekli olan üç yüz işçi Ali tarafından geri çekilir. Bu aslında Onaran’ı batırması ve devletle karşı karşıya getirmesi muhtemel bir olaydır. Bu olaylar bir kargaşa yaratır. Kargaşa ile siren sesleri, koşuşturma, intikam yeminleri oyunun temposunu artmasına neden olur. Fakat şarkılar, sıradan

bir trajedideki gibi bu tempoya uygun bir psikolojik durumu yansıtmak yerine, karakter detayına inerler ve olaylara oyunun “kötü adamlar”ın gözünden bakarlar. Öncesindeki olay zincirleriyle, benzer karakterlerle ve benzer içerikle birlikte bu iki kısım, A ve A¹ olarak kendini gösterir.

- “Neyim Eksik Sizlerden”⁷³- “Şamama”

“Neyim Eksik Sizlerden”, ilk perdenin şarkıları arasındadır. Zilha karakterine dair bilgi, ilk olarak bu şarkı ile verilir. “Şamama” şarkısı ise, ikinci perdede duyulur. Bu iki şarkıyı Zilha karakterinin değişimini mukayese edebilmek için birlikte ele aldım.

Tablo 4.14: “Neyim Eksik Sizlerden” Şarkısının Sözleri.

“Neyim Eksik Sizlerden”			
Böyle mi geçecek ömrüm	Neyim eksik sizlerden	Bir şehzade kır atında,	Pek küçüktür benim yaşım
Yetti be kaderin cevri	Kel miyim	Şu taraftan çıka gelse	Yaşamaya aşka açım
Bana günah değil mi	Çopur muyum ben	Tacı tahtı terkeylese	N’olur gelin beni alın
Batakta solan bir gülüm	Çoğunuzdan ince belim	Beni deli gibi sevse	Kurtarın bu mezbeleden
	Hepinizden ataşlıyım	Kafdağı’nın arkasında	Kurtarın
		Fildişinden bir sarayda	
		Düğün dernek gelin girsem	
		Pırlantalı taşlar taksam ah	

Şarkıları Zilha söyler. “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısıyla hayal dünyası hakkında fikir sahibi olduğumuz Zilha, ikinci bölümdeki “Şamama” şarkısını söylerken, artık hayallerini gerçekleştirmiştir.

⁷³ Prodüksiyon II’de “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı söylenmemiştir.

Tablo 4.15: “Şamama” Şarkısının Sözleri.

“Şamama”			
Şarkı:	Şiirsel Konuşma :	Aç karnına greyfurt	Şarkı:
Yavaş gel yavaş	Brüksel’de bir dükten almış bunu Bülent Bey	Geceleri et suyu	Yavaş gel yavaş
Şamama kim sen kimsin	Arap atı misali şeceress var bunun	Her üç öğün yemekte	Şamama kim sen kimsin
Haddini bil Karabaş	Babası İran Şahında	Vitamin de alır bu	haddini bil Karabaş
Ulan kirloş pasaklı	Anası İbnussut’ta	Şiirsel konuşma:	Ulan kirloş pasaklı
Ulan şapşal suratlı	Teyze oğlu yengesi	Talibi var kum gibi	Ulan şapşal suratlı
Sulu salyalı ayyaş	Londra’da bir lortta	Hani şu Foks Terriye	Sulu salyalı ayyaş
O hiç senin küffün mü?	Hamileyken anası	İngiliz Sefaretindeki	O hiç senin küffün mü
O bir küçük hamfendi	Klinikte yatarmış	Bir de bücür Pekinuva	O bir küçük hamfendi
Trençkota bürünmüş benburi marka	Doğum biraz güç olmuş	İsveç elçisinininki	Şamama kim sen kimsin
Bilmiyon mu	İki baytar buncağızı	Şamama’yı görünce	Herkes haddini bilsin
Kibar koku sürünmüş	Sezaryenle doğurtmuş	Flört flört kıyamet	O hiç senin küffün mü
Koksana kok bak	Şarkı kısmı:	Kordiplomatik içinde yerindedir süksesi	O bir küçük hamfendi
Duymuyon mu	Kaprislidir Şamama	Hariciyeci gelini	
Mizanpili yaptırmış kuyruğuna dek	Bir şey yemez iştahsız	Elini sallasa ellisi	
Görümüyon mu	Sabah sütlü bisküit		
	Bonfile et öğleyin		

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

“Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı ahali tarafından bir yakınma niteliğinde duyulur. Ahali şarkıyı dinler ve Zilha’nın hislerine hak verirler.

“Nuri: Kolay mı beyim, vuran sevdalısı, vurulan öz be öz dayısı.

Z.Polis: Ne diyor bu?

Şişman Polis: Meşhur konu cinayeti. Dört yıl önceki” (Taner, 2015, s. 28)

Şarkı bittikten sonra ahali, Zilha’nın yakınmasının sebebini polisler açığa çıkar. Böylece Ali’nin hikayesinin detayları ortaya çıkar. Şarkı aracılığıyla Ali’nin konusuna geçiş yapılır (bkz.: Tablo 4.16).

Tablo 4.16: “Neyim Eksik Sizler” Şarkısından Önceki ve Sonraki Akış.

Önce	Zilha, Ali'nin tahliye haberini alır, Ahali, Zilha'nın talihinden şikayetlenir Zilha, talihinden şikâyetlenir,
Sonra	Nuri, Zilha'ya acır ve polisler onur durumunu anlatır, Ali'nin Sineklidağ tarafından destanlaştırılan hikâyesi anlatılır. Şerif Abla orali olmaz. Sipsi, olayın aslının öyle olmadığını, cinayeti Manyak Cafer'in işlediğini söyler.

Tablo 4.16'daki olay akışından hareketle, “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısının açtığı alan ile Ali'nin hikayesi tüm unsurlarıyla verilir, buna göre:

- 1- Zilha, Ali'ye aşıktır, fakat dayısını öldürdüğü için ona düşmandır ve Sineklidağ'dan kurtulma hayalleri kurmaktadır,
- 2- Cinayeti Ali'nin işlediğine inanan bir grup, Ali'yi destanlaştırır,
- 3- Cinayeti Ali'nin işlemediğine inanan bir grup vardır,
- 4- Polis, görev yaptıkları yerdeki olaylar hakkında fikir sahibi değildir,
- 5- Şerif Abla, oyunun tarafsız figürüdür.

Bu akıştan yola çıkarak şarkının öncelikli işlevinin taşıyan olduğu söylenebilir. Ali'ye dair verilen bilgiler şarkının etkisiyle netleştirilir ve detaylandırılır. Şarkının bir başka işlevi ise değiştiren olmasıdır. Önceki sahnede Ali'nin tahliyesi anlatılırken, şarkı ile konu Zilha'nın iç dünyasına doğru yön değiştirir. Böylece şarkı kendinden önceki ve sonraki sahnelerin birbirini takip eden içeriğini böler ve Zilha'yı seyircinin gözüne yaklaştırır.

“Neyim Eksik Sizlerden” şarkısının içeriğinde göze çarpan en önemli şey, “sınıf atlama” isteği ve bunun yarattığı kaygıdır. Sahneler geçip “Şamama” şarkısına sıra geldiğinde ise “sınıf atlamayı” başarmış Zilha görülür. Bu haliyle Zilha ne tam olarak eski sınıftan kopabilmiştir ne de özlemini çektiği sınıfın mensubu olabilmiştir (bkz.: Tablo 4.17).

Tablo 4.17: “Neyim Eksik Sizlerden” ve “Şamama” Şarkısının İleti Açısından Karşılaştırılması.

“Neyim Eksik Sizlerden”			“Şamama”	
	Görünürde olan	Gerçekte olan	Semboller	İleti
Böyle mi geçecek ömrüm	Mutlu olmak ve refah içerisinde yaşama -isteği	Kendi sınıfından şikayetlenme	Şamama: Cins köpek	Geldiği sınıfı hor görme Sınıf bilincinden uzaklaşma
Bana günah değil mi			Karabaş: Sokak Köpeği	
Kel miyim, çopur muyum, çoğunuzdan ince belim, hepimizden ateşliyim			Giyim kuşam (Burberry trençkot, kibar koku, mizanpili kuyruk)	
Kurtarın beni bu mezbeleden			Secere (Brüksel’den bir dükten alınmış olmak, Babası İran Şahı’nda)	
Bir şehzade kır atında gelse	Aşk ve evlilik arzusu	Sınıf atlama isteği	Yeme İçme (Sabah sütlü bisküvi, greyfurt)	
Fildişinden bir sarayda				
Pırlantalı taşlar taksam				

“Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı, mutlu olma isteği etiketi altında sınıf atlama arzusunda olan Zilha’nın melodram havasındaki hayallerini barındırır. “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı dramatik bir havadadır. Bu melodram havasındaki şarkı epik tiyatronun eleştiriye yönelik tavrını ancak eğlenceli ve sembolik değeri bir köpek olan “Şamama” seslendirildiğinde kazanır. “Şamama” şarkısındaki sarkastik tavır ve iletiler, “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısının içeriğini gecekondü mahallesinde yaşayan bir kadının hayallerinden çıkarıp, toplumsal bir söyleme dönüştürür.

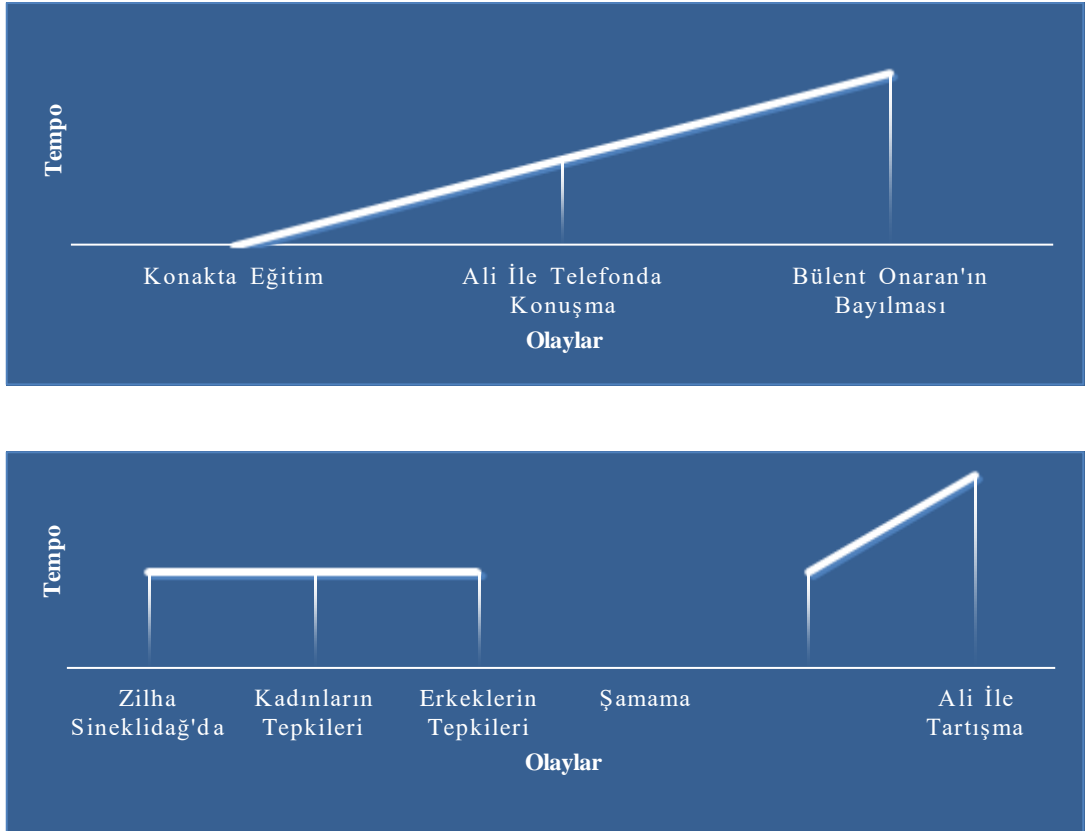
b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

“Şamama” oyunun bütünü açısından işlevsel bir şarkıdır. Çünkü şarkının etkisi, Zilha’nın girmek üzere olduğu yeni sınıfının düsturlarını öğrendiği ikinci bölümün başından, bölüm sonunda “Bülent Onaran”la evlenmek üzere olduğu Tablo XI’in bitimine kadar sürer. Tüm bu bölüm “Zilha”nın yeni sınıfına uygun davranmak için

eğitildiği, yeni sınıfını olumladığı bölümdür. “Şamama” ise Zilha’nın tüm değişiminin sonucunda olduğu kişiye gösterir ve ikinci bölümün epizodlara bölünmüş, parçalı yapısını içerik açısından bütünleştirir.

i) *Oyunun temposu ve şarkı*: şarkıya kadar oyunun temposunu etkileyen olaylar şöyledir:

Grafik 4.2: “Şamama” şarkısının Olay-Tempo Grafiği.

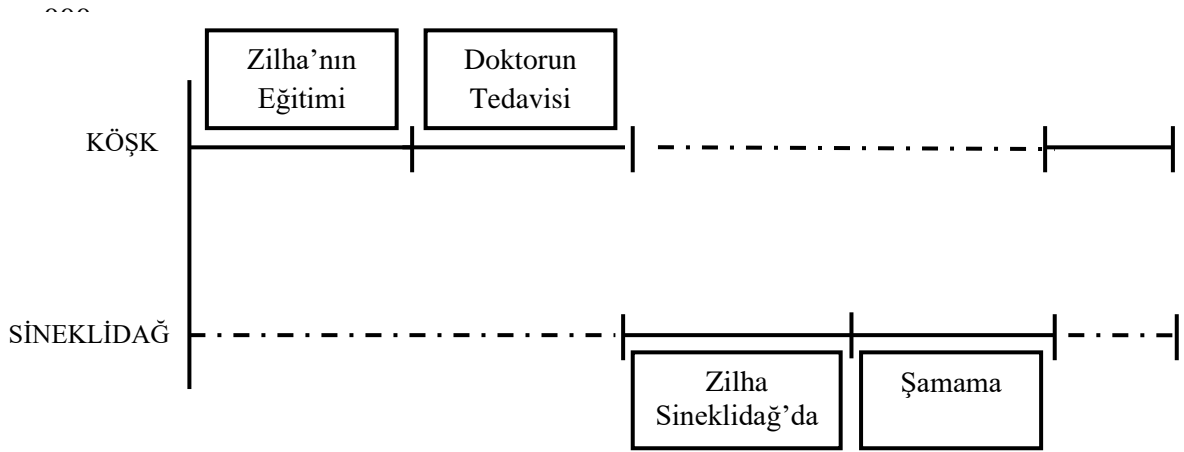


Grafik 4.2’de görüldüğü gibi tempo, Bülent Onaran’ın bayılmasına kadar artarak devam eder. Bülent Onaran’ın bayılmasıyla temponun üst seviyeye ulaşması beklenir. Fakat, Onaran’ın bayılmasının seyircide uyandıracadı beklenti, Profesör ve Madam’ın sevinmeleriyle sonlanır. Sonraki sahnede ise herhangi bir bağlantı yapılmaksızın, Zilha, direkt olarak Sineklidağ’da görülür. Buradaki tempo, sabit ve orta bir hızda devam eder. Bunun nedeni kadınların ve erkeklerin merak ve beklentiyle karışık tepkileridir. şarkı, işte bu noktada söylenir. şarkıdan sonra, Zilha’nın Ali ile tartışması tempoyu arttırır. şarkının burada tempoya yaptığı katkı şöyledir:

- Bayılma olayı ile yükselen beklentiye sonlandırıp, atmosferi ve içeriği değiştirerek tempoyu düşürmek,

- Sineklidağ sahnesinde ahalinin söylemleri ile artmış bir seviyede sabit kalan tempoyu noktalararak, olayı kişiler özelinden, toplumsal söyleme çekmek.

ii) *Oyunun ritmi ve şarkı*: Oyunun ritmik dokusunda iki farklı olay ve iki mekân eş zamanlı ilerler. Zilha'nın köşkte yaşamı, Bülent Onaran'ın bayılması gibi olaylarla ilerleyen ritmik örgü, Zilha'nın Sineklidağ'da görünmesi, ahaliden kadınların ve erkeklerin tepkileriyle üst üste biner (bkz.: Şekil 4.10).



Şekil 4.10: “Şamama” Şarkısının Oluşturduğu Ritmik Örgü.

Şekil 4.10'da görüldüğü üzere şarkı, bir eşzımlilik yaratır. “Şamama” söylenirken bir taraftan da köşk sahnesinin etkisi devam eder. Nitekim şarkıdan sonraki olaylar da tekrar köşkte geçer. Dolayısıyla şarkı uzun bir köşk sahnesinin arasına Sineklidağ'ı yerleştirir. Bu sayede iki mekân, bu iki mekânda geçen olaylar üst üste biner. Zilha, Sineklidağ'da görünerek yeni bir olay ölçüsünü, halihazırda devam eden olaya dâhil eder. Aynı anda iki mekân, iki karakter grubu üst üste biner. Bu ritmik akış, Nevvare'nin kaçırıldığı XI. tablonun sonuna kadar devam eder. Böylece Zilha'nın alt metinde hala asıl mekânından ve oradaki karakterinden kopmadığı imâsı yapılır.

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

Şarkılar aynı mekânda, aynı karakter tarafından seslendirilir. Buna rağmen şarkıların içeriği, karakterin geçirdiği değişim, karakterin mekâna bakış açısı ve mekânın yerleşik ahalisinin şarkıyı söyleyen karaktere bakış açısı, iki şarkının söylenildiği anda mekânda ve karakterlerde imaj değişikliğine sebep olur.

Tablo 4.18: Sineklidağ'daki Delibozuk Zilha ile Onaranların gelini Zilha'nın karşılaştırılması.




	Sineklidağ'daki Delibozuk Zilha	Onaranların gelini Zilha
Zilha'nın mekâna bakış açısı	Şarkıyı söylerken, Sineklidağ'a ait olmadığına dair herhangi bir emare göstermez. Şarkı sözlerinden Sineklidağ'dan kurtulmak istediği anlaşılır. Sineklidağ onun için mezbele olsa da, mekân için görüş belli eder bir tavır içerisinde değildir.	Sineklidağ'a üstten bakar. Sineklidağ'a ait değildir.
Zilha'nın karakterlere bakış açısı	Zilha, karakterlere yakınlık göstermese de onlar hakkında fikir beyan etmez. Onlarla aynı yerde oturur, aynı yerde durur.	Zilha ahaliye üstten bakar. Zilha Ali üzerinden ahaliyi aşağılar. (Zilha: Bu ne biçim konuşma? Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben sizinle muhatap olamam. Zilha: bir kerem bir kadımlan nasıl konuşulur habarınız yok. Şapkanızı çıkarın lütfen. Zilha: Zahmet etmeyin ben pilaki yiyemem. Daha aparatifimi almadım. Ali: Aparatif nedir ulan?)
Karakterlerin Zilha'ya bakış açısı	Zilha'ya acırlar, Zilha'nın talihsiz olduğunu düşürler. (Niyazi: Talihsiz kız vesselam. (...)) Nuri: Kolay mı beyim, vuran sevdalısı, vurulan özbeöz dayısı)	Kadınlar Zilha'nın ahlaksız olarak görür: (Lutfiye: Zilha gelmiş mahleye. Lutfiye: Bir olmuş ki sorma. Kalçalarını helmeleme helmeleme bir yürüyüşü var. Hafize: Göğüslerini cambaz gibi hoplatıyor. Kalçalarını değirmen taşı gibi çalkalıyor. Raziye: (...) Düpedüz o adamın metresi.) Erkekler Zilha'nın kadınlığına vurgu yapar ve ahlaksız olarak görürler: (Niyazi: <i>(Arkasından bakıp)</i> Töbeler olsun töbeler olsun: Temel: Karı kısmı değil mi? Adem babamızı bilem pişman etmiş. Derviş: Ağır işçi olmuş düpedüz. İzmarti Nuri: Farlar, iniş takımları, son model şavrole.)
İleti	Karakterler, sınıf bilinci olmaksızın, topluluğun bir parçası olarak, kendilerine benzerliği üzerinden Zilha'yı kabul eder. -Zilha sınıf bilinci olmaksızın, bireysel bir kurtuluşu, evlilik yoluyla ister.	Karakterler Zilha'yı burjuva olarak kabul etmez. Oyunda sınıf mensubiyeti doğuştan gelir, kast gibidir. Bu yüzden burjuvanın yaptığı hareketleri yaptığında kadınlar onu metres olarak, erkekler de fahişe olarak görür. Zilha eski sınıfını ve yeni sınıfı anlayamaz. İkisine de uygun davranamaz.

Tablo 4.18'de görüldüğü üzere Zilha, "Neyim Eksik Sizlerden" şarkısını söylerken aslında Sineklidağ'a ait Delibozuk Zilha'dır. Her ne kadar yaşamından şikayetlense

de mekâna dair “mezbele” ifadesi dışında bir görüş belli etmez. Sineklidağ halkı hakkında fikir belirtmez. Ahalinin ona yaklaşımı ise daha çok ona hakverir şekildedir. Buradan Zilha’nın ve ahalinin birbirini kabul ettiği sonucu çıkarılabilir. Fakat bu kabulleniş aynı sınıfa mensup olmak bilinciyle değildir. Nitekim Zilha, bu sınıftan kurtulmak arzusundadır. Yine de bu arzusunun detaylarını şarkıdan ve olay akışından net bir şekilde anlayamayız. Zilha yaşadığı yer için bir çözüm bulmak istemez, evlenip gitme isteğindedir.

Onaranların Gelini Sahte Burjuva Zilha, yeniden Sineklidağ’da görüldüğünde ise artık ahali Zilha’ya, Zilha’da ahaliye yadırgayarak bakar. Şarkının söylendiği bu anda Zilha’nın ne eski sınıfını ne de yeni sınıfını anladığı ortaya çıkar. “Şamama” şarkısındaki jestüel uzam, sınıfsal eleştiriyi toplumsal iletiye dönüştüren gestusları barındırır. “Şamama” şarkısındaki jestüel uzam şu şekilde değerlendirilebilir:

Tablo 4.19: “Şamama” Şarkısındaki Gestuslar ve İletiler.

Prodüksiyon			
	I	II	III
Gestus			
	Zilha, Şamama şarkısını seyirciye bakarak söyler (33:47).	Zilha, Şamama şarkısını Sineklidağ ahalisine bakarak söyler (18:10).	Zilha, Şamama şarkısını seyirciye bakarak söyler. Zilha, şarkıyı söylerken arkasında Sineklidağ ahalisi şarkıya dans ederek eşlik ederler. Zilha, şarkının secere ile ilgili kısmını söylemeden diğer dörtlüğe geçer. Ahali “Haddini bil karabaş” kısmını koro olarak söylerler (23:50).

Tablo 4.19: (devamı)

Prodüksiyon			
İleti	Seyirci “karabaş” olarak görülür. Dolayısıyla, Oyun muhatap olduğu toplum sınıflıdır, Oyunun muhatap olduğu sınıf, üst sınıflar tarafından hor görülür, Oyunun muhatap olduğu sınıf, yeme içme, giyinme, barınma haklarını koruyamamıştır.	Sineklidağ ahalisiyle sınırlı kalmıştır. Sineklidağ ahalisi alt sınıftadır ve üst sınıflar tarafından hakir görünür ve hakları gasp edilir.	Seyirciye karşı alınan tavır, ileti oluşturmaya yönelik olsa da, şarkının köpeğin seceresiyle ilgili kısmının söylenmemiş olması, burjuvanın emek yerine soy bağıyla devam eden varlığının anlaşılmasına neden olur. Sineklidağ ahalisinin şarkıya eşlik etmesi, olayın ahaliyle ilgili değil de sadece Karabaş ve Şamama köpekleriyle ilgili olduğunu düşündürür. Şarkı söylenirken, Zilha'nın kadınsılığı ve ahalinin bu kadınsı tavır karşısında hipnotize olmuş halleri, şarkının içeriğinden çok Zilha'nın görünüşüne dikkat çeker.

Tablo 4.19’da görüldüğü üzere icra anında şarkıcının yöneldiği kesim, gestus oluşmasını sağlar. Şarkıdaki sınıf eleştirisi, yalnızca Prodüksiyon I’de toplumsal iletiye dönüşür. Prodüksiyon II’de ileti, oyun kahramanları ve oyunun mekânı içerisinde kalır; Prodüksiyon III’de ise her ne kadar şarkı esnasında seyirciyle temas kurulsa da sözlerin eksik söylenmesi, Zilha’nın görünüşünün sınıfsal değişimi vurgulamak yerine kadınlığının vurgulanması toplumsal iletinin oluşmasında eksiklikler yaratır.

- “Artık Bir Şefimiz Var”- “Büyük Şenlik”⁷⁴- “Var Bu İşin Hikmeti”⁷⁵

Üç şarkı da Ali’nin muhtar seçildikten sonra sırasıyla söylenir. “Artık Bir Şefimiz Var” ve “Büyük Şenlik” şarkısı seçim zaferinden hemen sonrayken, “Vardır Bu İşin Hikmeti” şarkısı ise ikinci perdenin ilk epizodunda yer alır.

⁷⁴ Prodüksiyon III’te “Büyük Şenlik” kullanılmamıştır.

⁷⁵ Prodüksiyon III’te “Var Bu İşin Bir Hikmeti” söylenmemiştir.

Tablo 4.20: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkı Sözleri.

“Artık Bir Şefimiz Var”	
Koro: Artık biz şefimiz var Her belayı o savar	Koro: Artık bir şefimiz var Her belayı o savar
Nuri: Şefin var mı yan gel yat İçin ferah kafan rahat Derdin varsa sallama Düşüme hiç keyfine bak Şef talihler döndürür Şef olmazlar öldürür Şef yağmurlar yağdırır Şef demişler buna uy Suni gübre misali Mahsül bilem açtırır	Nuri: İnsanın eski huyu Kendine hep bir put yapar Oldum bitti böyle bu Kendi yapar kendi tapar Koro: Artık bir şefimiz var Her belayı o savar

Bu üç şarkı “şef” sembolüyle şekillenmiştir. “Şef” sembolü, Türkiye tarihinde akıllara öncelikle İsmet İnönü’yü (1884-1973) getirir. İnönü’ye Cumhuriyet Halk Partisi’nin (CHP), 1938 yılındaki olağanüstü kongresinde “şef” unvanı verilir. Siyasette tek adam olduğu 1938-1945 yılları arasındaki dönem ise bununla bağlantılı olarak “Milli Şef Dönemi” olarak anılır. Yasal olarak demokratik bir düzen olmasına rağmen, çok partili sisteme geçilememiş olması dolayısıyla tek partinin hüküm sürmesi “şef” kavramını otokraziyle birleştirir. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’na ve Avrupa’da öne çıkan diktatörlüklere tekâbül eden bu dönem, seyircide bu zamanı anıştırmak açısından sembolük bir değere sahiptir. “Şef” kavramı “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısıyla iki boyutta verilir (bkz.: Tablo 4.21):

Tablo 4.21: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısında Görünen-Gerçek İkiliği.

İçerik	Şarkı Sözü
Görünen Şef, bir kahramandır. Halkın ona ihtiyacı vardır. Halkı korur. Halkın sahip olduğu ya da olabilmesi mümkün olan her şey şef sayesinde.	Her belayı o salar, Şef talihler döndürür, Şef olmazlar öldürür, Şef yağmurlar yağdırır, Suni gübre misali, mahsül bilem aldırır.
Gerçekte Şefin destanlaşmış kahramanlığını halk yaratmıştır.	İnsanın eski huyu, kendine hep bir put yapar,

Oldum bittim böyle bu, kendi yapar,
kendi tapar.

“Artık Bir Şefimiz Var”, Ali muhtar seçildikten hemen sonra seslendirilir. Ardından, “Büyük Şenlik” parçası ile kazanılan muhtarlık seçimi kutlanır. Sonraki sahnede seslendirilen “Var Bu İşin Hikmeti” şarkısı “şef” kavramına ve “şef”e destek veren halka dair toplumsal bir okuma yapar. Tura, “Var Bu İşin Hikmeti” şarkısının “Sarhoş Rasih Kantosu”nun işlenmiş hali olduğunu söyler yani diğer müziklerden farklı olarak bir uyarlamadır.

Tablo 4.22: “Var Bu İşin Hikmeti” Şarkı Sözleri.

“Var Bu İşin Hikmeti”		
Sarhoş Rasih derler bana	İçin de rakıyı doya doya	Boşuna değil bu ikramlar
Ben babama çok benzerim	Kimi servet kokusunda	Var bunun elbet bir hikmeti
Siyasetten hiç hoşlanmam	Kimi spor totosunda	Serp bir mahmurluk
İşte budur benim de gıdam	Kimi kadın tutkusunda	Ki görmesinler gerçeği
Herkeste var bir iptila	Bu miskinler teknesinde	Şimdi ben buradan giderim
Küçüklere emzik daya	Herkesin ağzında bir marpuç	Bütün barları gezerim
Büyüklere mevki paye	Eshabı Keyf uykusunda	Yüz dirhem daha içerim
At bir kemik aç kurtlara	Sen bilirsin bir iki	Evde karıdan dayak da yerim
Bütün bunlan kanmayana	Ben bilirim on iki	

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

Oyunun esas söylemi bu üç şarkının öncelik-sonralık ilişkisiyle şekillenir:

İlk şarkı olan “Artık Bir Şefimiz Var”ın öncesinde Ali’nin hileli şekilde kazandığı muhtarlık seçimi mücadelesi vardır. Hileli seçim sahnesinin anlama etkileri şu şekildedir:

- Ali’nin kahramanlığı hilelidir, Ali hakiki bir zafer elde etmemiştir. Onu buna rağmen kahraman kılan, farkındalığı olmayan halktır.
- Ali seçimi hileli kazanmıştır. Buna rağmen halk için kahramandır. Nitekim halk da hileli işler yapar. Onlar için ahlak önemsizdir.

Dolayısıyla şarkıda bahsi geçen putlaştırılmış lideri yaratan halk, menfaati için bir diktatörya yaratır.

Sonraki sahnedeki olaylar da şarkı ve şarkıdan önceki sahnenin içeriğini devam ettirir:

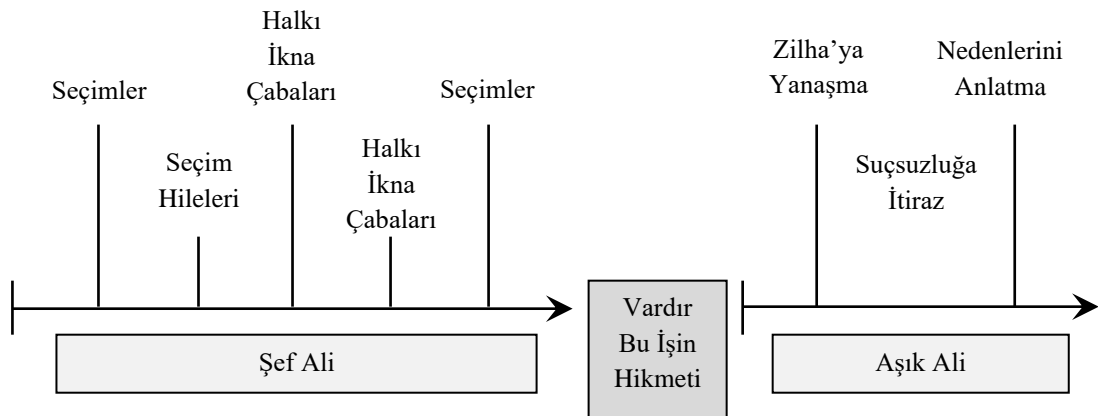
- Ali, Zilha'ya açıldığında, halk için bir kahramanlık emaresi olan cinayeti işlemediğini itiraf eder. Yani Ali, halkı kandırır. Buna rağmen halk onu liderleri yapar çünkü halkın farkındalıksızdır.
- Ali muhtar olduktan sonra ahaliden kendi tebası olarak adlandırdığı onu kahramanlaştıran kimselere iltimas gösterir. Dolayısıyla onlar Ali'nin yaptığı hileleri görmezden gelirler. Halk da en az Ali kadar ahlaksızdır.

“Büyük Şeflik” ise sözsüzdür. Mehmet Akan'ın dans düzenini yaptığı Prodüksiyon I'de koreografi, milli bayram kutlamalarına benzer bir şekilde, halk dansları kullanılarak yapılmıştır. Bu yaklaşım bir önceki şarkıda işlenen “şeflik” olgusunun gücünü pekiştirir. Seçim bireysel bir başarı değil, milli ve topluma mâl edilmiş bir kazanım olarak algılanır.

Sarhoş Rasih'in söylediği “Var Bu İşin Bir Hikmeti” şarkısı, şeflik kavramına yönelir. Şeflik, bu şarkıya göre bir ‘iptila’dır. Halkın otoriter rejim karşısındaki sessizliğine değinir. Şarkıya göre halk ‘eshabı keyf uykusunda’dır ve gözlerine serpilmiş mahmurlukla gerçeği görmezler.

“Var Bu İşin Bir Hikmeti” şarkısından hemen sonraki sahnede ise Ali, Zilha'ya açılır ve cinayeti kendinin işlemediğini itiraf eder. Sonraki sahne aynı zamanda bir aşk sahnesidir. Bu şarkı ile Şef Ali ile iftiraya kurban gitmiş Aşık Ali karakteri birbirinden ayrılır. Şarkı bu geçişi yumuşatır. Ali figürünün oluşum sürecine bir ara verir .

00251678208251677184



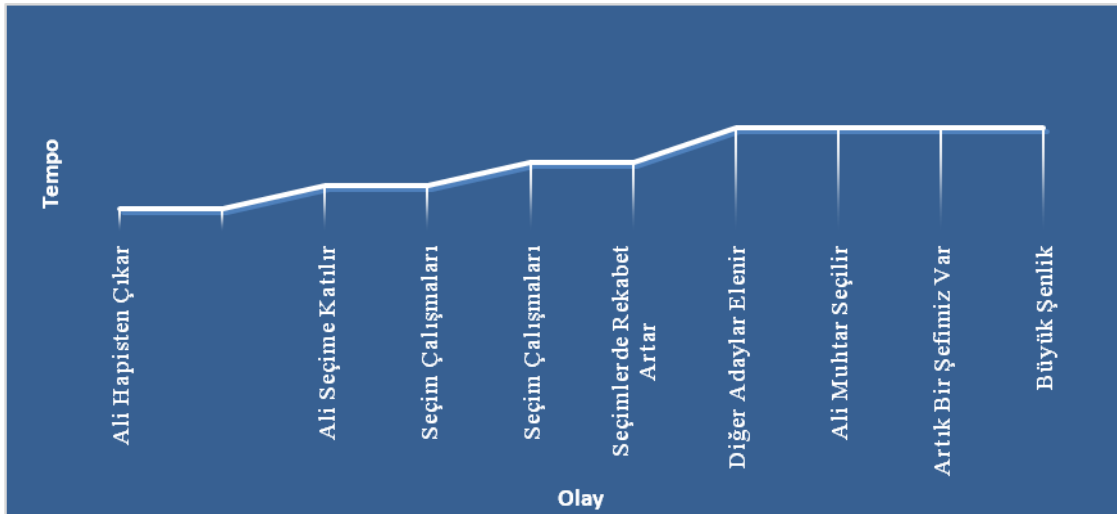
Şekil 4.11: “Var Bu İşin Hikmeti” Şarkısının Ali Karakterine Etkileri.

Şekil 4.11’de görüldüğü üzere şarkıdan önceki ve sonraki Ali birbirinden farklı karakterdedir. Şarkı, çıkarlarını önplanda tutan bir topluma dair tüm eleştirileri özetler ve oyundaki bu kısmı noktalar.

b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi :

“Var Bu İşin Bir Hikmeti” şarkısına kadar oyunda anlatılan mesele muhtarlık seçimleridir. “Artık Bir Şefimiz Var”, “Büyük Şenlik” şarkıları muhtarlık konusuyla ilgili yalnızca birer virgüldürler. Örneğin “Büyük Şenlik” parçası, III. Prodüksiyon’da oyunun sonunda kullanılır. Bu yer değiştirme akışta bir eksiklik yaratmaz. Muhtarlık meselesine asıl noktayı koyan “Var Bu İşin Bir Hikmeti” şarkısıdır. Şarkıların konuya yaklaşım şekilleriyle oluşan bu noktalama işaretleri yapıya da etki eder. Böylece esasen iki büyük parçadan oluşmuş gibi gözükten bölümler, şarkılar ekseninde düşünülünce tek parça gözükür. Bu üç şarkı, epizodik yapıdan ziyade oyunun temposu ve ritmine etki eder.

Grafik 4.3: “Büyük Şenlik” Parçasının Olay-Tempo Grafiği.

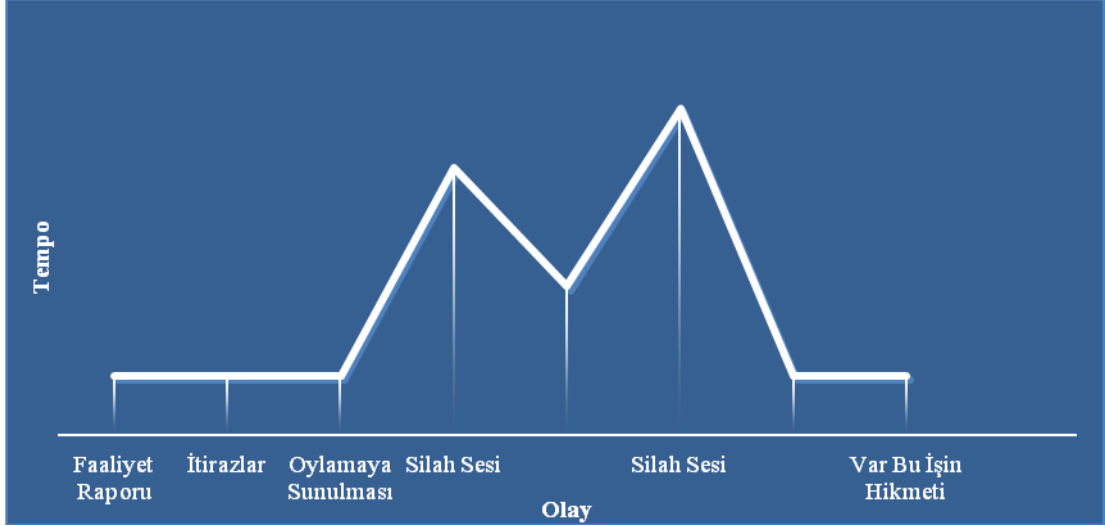


Muhtarlık seçimlerinde yükselen tempo en hızlı noktasına “Artık bir Şefimiz Var” şarkısıyla gelir ve bu hız “Büyük Şenlik” ile korunur (bkz.: Grafik 4.3).

Sonrasında oyunun temposu, Ali’nin faaliyet raporunu okumasıyla sabit bir düzeyde ilerler. Halk oylamasında silahların patlaması tempoyu yükseltir. “Var Bu İşin

Hikmeti” şarkısıyla birlikte tempo düşer, adeta bir sus oluşur. Oyunun iç zamanından çıkılır, başka bir zaman oluşturulur.

Grafik 4.4: “Vardır Bu İşin Hikmeti” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği.




Ali'nin havaya ateş etmesinden hemen sonra “Vardır Bu İşin Hikmeti”şarkısının gelmesi, seyircide oluşan tedirginliği yumuşatılmış, olayın atmosferi dağıtılmıştır. Böylece epik tiyatrodaki duygudan, mantığa yönelme düsturu harekete geçer (bkz.: Grafik 4.4).

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

I. Prodüksiyon'da “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısının icra anında “Nazi Selamı” verilmesi, toplumsal iletinin oluşmasına yardımcı olur. Şarkının icra anı ve sonraki tablolar şu şekildedir:

Tablo 4.23: Prodüksiyon I’de “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısının İcra Anı.

Sembol	<p>Şef</p> <p>Prodüksiyon I: Ali,şarkının girişinde, bir platformun, şarkının sonunda ise ahalinin omuzlarının üzerindedir. Şarkının bitimiyle birlikte ahali “Nazi Selamı” yapar (38:29).</p>		
			
Eylem	<table border="0"><tr><td><p>Tablo IV</p><p>(Ali, Faaliyet Programını okur) I.Kondulu: Demokrasi var fikir beyan etmek yasak mı? Temel: Kes sesini be. Bak hala söyleniyor. Nuri: Demokrasi seçim bitene kadardı. I.Kondulu: Hani zorbalık kalkıyordu Koro: Olacak o kadar Sarhoş Rasih: Hani mano kalkıyordu? Koro: Olacak o kadar 2.Kondulu: Bak akraba koruyor... Koro: Olacak o kadar I.Kondulu: Haraç öldü yaşasın haraç Koro: Olacak artık o kadar Temel: Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı. Nuri: Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç... Ali: (...) Bunun için halk oyuna başvuruyorum. Bu okuduğum programı olduğu gibi itirazsız kabul edenler?.. (Eller kalkar, arka sıralarda kalkmayan eller de görülür) Ali: İyi duyulmadı galiba . (Havaya bir el ateş eder.) Kabul edenler. (Herkes el kaldırır) Ali: Kabul etmeyenler?.. (Bir el daha ateş eder. El kaldıran olmaz) Ali: Oy birliği ile kabul edilmiştir. Teveccühünüze teşekkür ederim arkadaşlar...</p></td><td><p>Tablo: VII</p><p>(Ali faaliyet raporunu gerçekleştirmiştir. Nuri, Ali'nin kurduğu düzeni özetler) Nuri: Ali Abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli'yi. Bir kere konduları yıktırma takririni geri aldırdı. İyi mi? Düşünmüş önümüzde seçimler var. Gelsin de kılımıza dokunsunlar bakalım. Hangi parti iki yüz bin konudulunun oyunu küçümseyebilir? Sizin anlayacağımız şimdilik bu iş yattı. Santralını işletiyor adam. Buranın ilçe olması için bir de teklif yapacak diyorlar... (...) Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi almadan bütçe açığı nasıl kapanır? Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hükümet bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız?</p></td></tr></table>	<p>Tablo IV</p> <p>(Ali, Faaliyet Programını okur) I.Kondulu: Demokrasi var fikir beyan etmek yasak mı? Temel: Kes sesini be. Bak hala söyleniyor. Nuri: Demokrasi seçim bitene kadardı. I.Kondulu: Hani zorbalık kalkıyordu Koro: Olacak o kadar Sarhoş Rasih: Hani mano kalkıyordu? Koro: Olacak o kadar 2.Kondulu: Bak akraba koruyor... Koro: Olacak o kadar I.Kondulu: Haraç öldü yaşasın haraç Koro: Olacak artık o kadar Temel: Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı. Nuri: Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç... Ali: (...) Bunun için halk oyuna başvuruyorum. Bu okuduğum programı olduğu gibi itirazsız kabul edenler?.. (Eller kalkar, arka sıralarda kalkmayan eller de görülür) Ali: İyi duyulmadı galiba . (Havaya bir el ateş eder.) Kabul edenler. (Herkes el kaldırır) Ali: Kabul etmeyenler?.. (Bir el daha ateş eder. El kaldıran olmaz) Ali: Oy birliği ile kabul edilmiştir. Teveccühünüze teşekkür ederim arkadaşlar...</p>	<p>Tablo: VII</p> <p>(Ali faaliyet raporunu gerçekleştirmiştir. Nuri, Ali'nin kurduğu düzeni özetler) Nuri: Ali Abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli'yi. Bir kere konduları yıktırma takririni geri aldırdı. İyi mi? Düşünmüş önümüzde seçimler var. Gelsin de kılımıza dokunsunlar bakalım. Hangi parti iki yüz bin konudulunun oyunu küçümseyebilir? Sizin anlayacağımız şimdilik bu iş yattı. Santralını işletiyor adam. Buranın ilçe olması için bir de teklif yapacak diyorlar... (...) Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi almadan bütçe açığı nasıl kapanır? Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hükümet bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız?</p>
<p>Tablo IV</p> <p>(Ali, Faaliyet Programını okur) I.Kondulu: Demokrasi var fikir beyan etmek yasak mı? Temel: Kes sesini be. Bak hala söyleniyor. Nuri: Demokrasi seçim bitene kadardı. I.Kondulu: Hani zorbalık kalkıyordu Koro: Olacak o kadar Sarhoş Rasih: Hani mano kalkıyordu? Koro: Olacak o kadar 2.Kondulu: Bak akraba koruyor... Koro: Olacak o kadar I.Kondulu: Haraç öldü yaşasın haraç Koro: Olacak artık o kadar Temel: Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı. Nuri: Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç... Ali: (...) Bunun için halk oyuna başvuruyorum. Bu okuduğum programı olduğu gibi itirazsız kabul edenler?.. (Eller kalkar, arka sıralarda kalkmayan eller de görülür) Ali: İyi duyulmadı galiba . (Havaya bir el ateş eder.) Kabul edenler. (Herkes el kaldırır) Ali: Kabul etmeyenler?.. (Bir el daha ateş eder. El kaldıran olmaz) Ali: Oy birliği ile kabul edilmiştir. Teveccühünüze teşekkür ederim arkadaşlar...</p>	<p>Tablo: VII</p> <p>(Ali faaliyet raporunu gerçekleştirmiştir. Nuri, Ali'nin kurduğu düzeni özetler) Nuri: Ali Abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli'yi. Bir kere konduları yıktırma takririni geri aldırdı. İyi mi? Düşünmüş önümüzde seçimler var. Gelsin de kılımıza dokunsunlar bakalım. Hangi parti iki yüz bin konudulunun oyunu küçümseyebilir? Sizin anlayacağımız şimdilik bu iş yattı. Santralını işletiyor adam. Buranın ilçe olması için bir de teklif yapacak diyorlar... (...) Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi almadan bütçe açığı nasıl kapanır? Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hükümet bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız?</p>		

Tablo 4.23’de görüldüğü gibi Prodüksiyon I’de “Nazi selamı”nın verilmesi, seçimle geldiği halde tüm demokratik hakları fes eden bir diktatörü karikatürize eder.

Üç prodüksiyonda göze çarpan fark ise “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısında kullanılan jestüel uzamdadır. Özgün metinde şarkı söylenirken karakterlerin konumlarına dair bir yönerge yazılmamıştır. Ayrıca Ali’nin hikayesinde Şerif Abla’nın tarafsız olduğu da gösterilmiştir⁷⁶. Oyunda Şerif Abla cinsiyetsiz, otoriter ve olaylar karşısında sessizdir. Bu bilgiyle yaklaşıldığında, “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısında Şerif Abla’ya yönelik yorum farklarının anlam değişimine sebep olduğu görülür.

Prodüksiyonlardaki yorum farklarının şarkının içeriğe etkisi şu şekilde olmuştur:

Tablo 4.24: “Artık Bir Şefimiz Var” Şarkısında Şerif Abla’nın Konumu.

Prodüksiyon			
	I	II	III
Şerif Abla’nın konumu	Bu prodüksiyonda Şerif Abla, “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısında da Büyük Şenlik sahnesinde de gözükmez.	Şarkı orijinal metinde, I. ve III. prodüksiyonlarda I. ve III. Nuri karakteri tarafından söylenirken, bu prodüksiyonda Şerif Abla ve tip karakterler birer pasaj söyler.	Nuri, şarkıyı söylerken, helasın önünde duran Şerif Abla’nın kolundan tutup onu dansa zorlar. Şerif Abla bu duruma sinirlendiğini mimikleriyle belli eder.
Şarkıya etki	Şerif Abla anlatıcıdır, oyun sonunda ibret verendir. Otoritenin karşısında gerçekleri söyleyendir ve siyaset üstüdür. Dolayısıyla hileyle kazanılmış bir seçimde ve diktatör bir lider varken gözükmez. Sinekli dağ seçimlerini yaparken Şerif Abla edilgendir.	Şerif Abla’nın şarkıya katılması bir taraf seçtiğini gösterir. Böylece politika üzeri karakteri zedelenir.	Şerif Abla’nın bu seçime karşısında tavrını belli etmez, olaya dâhil edilmekten hoşlanmaz.

I. Prodüksiyon’da Şerif Abla sahnede gözükmez, bu durum Şerif Abla’nın anlatıcılık yönünü pekiştirir. Fakat bir taraftan da Şerif Abla’nın tıpkı Ayak Bacak Fabrikası oyununda, toplumdaki aydın kesimi temsil eden Öküz karakteri gibi sessiz kalarak totaliter bir rejim kurulurken ahaliyi uyarmaz. Şerif Abla, Ali’nin hile yapması

⁷⁶ Örneğin, Ali’nin hikayesinin seyirciye duyurulduğu I. Tablo’daki diyalog şöyledir:

“Nuri: Ne diyorsun abi. Kelepçe taktıkları gün görmeliydiniz beyim. Hey anam hey, hatırlar mısın Şerif Abla?

Şerif Abla: Alafranga hela bunların nesine? Yine angutun biri ayakkabıları ile tahtanın üstüne tünemiş.

Nuri: Ne gündü o be. Her pencerede salkım salkım kadınlar ağlar.

Niyazi: Elde kelepçe. İki yanında candarma...

Temel: Bir yürür ki, bütün yerler sarsılır.

Nuri: Hey gidi erkek güzeli, aslan yavrusu Ali.

Temel: Yazık ki anası yetişemedi oğlunun büyük gününe” (Taner, 2015, s. 29-30).

karşısında susar, yalnızca kendi işine bakar. Dolayısıyla diktatör yaratılmasında halk üzerinde etkisi olan akılların sessizliğinin temsil eder. Prodüksiyon II’de ise Şerif Abla şarkıya eşlik eder. Dolayısıyla tarafını belli eder. Böylece artık, *Eşeğin Gölgesi* oyundaki Ozan gibi oyunun sonunda ibreti veren kişi ya da *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundaki Anlatıcı gibi oyundan bağımsız birisi değildir. Bu yüzden Şerif Abla’nın “dışarıdan bakan göz özelliği” kaybolur. Prodüksiyon III’de ise tıpkı I’deki gibi bir ileti oluşur. Şerif Abla’nın politika üstü bir duruşu zedelenmez. Oyunda yabancılaşmayı sağladığı durumlarla, şarkı söylenirkenki hali birbiriyle çelişmez.

- “Mertlik Belası” Şarkısı:

“Mertlik Belası” şarkısı, Ali’nin Zilha’ya açıldığı Tablo V’in içindedir. Ali tarafından söylenilir.

Tablo 4.25: “Mertlik Belası”nın Şarkı Sözleri.

“Mertlik Belası”			
Ne gelmişse başımıza	İlk adımını atmak	Ben de bilirim hatamı	Mertlikten söver
Mertlik belası kardaş	bizden	Ne var ki artık	insan
	Ama gerisi bizden	mümkünsüz	Mertlikten atar tutar
Mertlikten söver insan	çıkarcı	Olmuş artık bir kerem	Mertlikten eder ataş
Mertlikten atar tutar	Laf büyükelçi değil ki	Kalbim, kafam,	Mertlikten bunca
Mertlikten eder ataş	Beğenmeyince tut geri	mantığım	savaş
Mertlikten bunca savaş	çağır	Evet dese de	Ne gelmişse
		Onurum erkekliğim	başımıza
		İnat etmiş A-ah demiş bir	Mertlik belası gardaş
		kerem	

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

Şarkı öncelik- sonralık ilişkisi bağlamında bu tablo ile sınırlı kalır. Bu tabloda Ali, Zilha’ya açılır ve cinayeti işlemediğini itiraf eder. Hapishanede geçirdiği zamanları ve nasıl kahramanlaştığını tüm gerçekleriyle anlatır. Zilha bu itiraflara inanmaz ve Ali ile birlikte olmak için şerh koşar. Onu, gerçekleri herkese söylemesi konusunda zorlar. Şarkı, Ali’nin bu şerhi neden gerçekleştiremeyeceğine ve neden cinayet konusunda yalan söylediğine dair bir cevap niteliğindedir.

Bu şarkıda, asıl öncelik-sonralık ilişkisi, replikler üzerinden kurulur. Şarkıdan önceki kimi diyaloglar, seyircinin şarkıdaki mertlik kavramına ironi ile bakmasını sağlar.

1. replik:

“Ali: Gözüm döndü birden. Topunuzun anasını avradını diye yürümüşüm. (...) Hepinizin laşesini de ben yere sereceğim diye nara atarmışım. Müdür çıktı karşıma. Tamam, ikrar ediyorsun demek dedi. İkrar ediyorum anasını satayım dedim. İnkâr ettik ne geçti elimize. Bir tokat atacak oldu, sen misin bana el kaldıran! İskemleyi geçirdim başına. Müdürü dövmek hikayesi de burdan çıktı işte. Ertesi gün bir de baktım, ben geçerken bütün o azılı mahpuslar açılıp bana yol veriyor, siftiniyor, sırtımı okşuyorlar. O bana vuranı getirip elimi öptürdüler. Ben ettim, sen etme abi diyor. Meydancı Yedi Bela Sakıp, sen aramızda iken haddime mi diye meydancılığı bana komanço ediyor. Hasılı itibarımız birden yükseldi” (s. 50)

2. replik:

“Ali: Deli etme beni kız. Demem şu ki, bu dünyada namuslu, insaniyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba, katil oldun mu saygı itibar görüyorsun.Efsanemiz bu yalandan çıktı. Hepsi bu kadar...” (s. 51)

Bu gibi replikler, şarkının merkezindeki “mertlik” kavramının, sistem tarafından zorbalıkla eşdeğer tutulduğuna işaret eder. Şarkıda geçen “sövmek”, “atıp tutmak”, “ateş etmek”, “savaşmak” gibi olumsuz göstergeler, mertlik etiketinin altına sığdırılır. İçeriği bu şekilde doldurulan mertlik, epizodun şarkıdan sonraki kısmında kadın-erkek ilişkileri özelinde, toplumun baskısı şeklinde görülür. Ali'nin Zilha'ya davranışını, yanındaki kişilere göre değişir. Ali'ye göre mert olmak hali bir tarafıyla da kadına karşı sert olmaktan geçer. Toplum Ali'den bunu bekler. Epizodun bu kısmından bazı replikler şöyledir:

(Ali, Zilha'ya onunla olması için yalvarırken karşıdan Temel'in geldiğini fark eder.) “(Temel yandan görünür. Ali ile Zilha'nın konuşmasını hayretle dinler. Ali onu fark eder etmez kendine çeki düzen verir. Celalli hâlini alır, sesini yükseltir.)

Ali: *(Kulise ve orkestraya)* Kesin artık film koptu. *(Işıkçıya)* Normal ışık. *(Zilha'ya)* Asabatım bozulursa karışmam bak. Üç gün mühlet sana. Aklını devşir kafana. *(Temel dinliyor mu diye bakar)* Ben mühlet verdim mi sonu ne olur bilirsin.

Ali: *(Zilha'nın gittiğine emin olduktan sonra, cebinden para çıkarır)* Bu da sana küçük bir hediyemiz olsun. *(Temel'i yeni fark etmiş gibi)* Bilirsin dayısı bakardı bu kıza. Onun canını cehenneme yolladık ya. Buncağızın ne taksiri var? Günah...

(...)

Temel: (*Rahat bir nefes alarak*) Ha şu mesele. Ben de başka bir şey sandımdı.

Ali: Başka ne olacakmış ki? Bende eksik eteğe pabuç bırakacak surat var mı be?
(*Bıçağı fırlatıp yere saplar*)

Temel: İstağfurullah. Bilakis. Hoşça kal aslanım...

(...)

Zilha: (*Gözleri hırsıyla parlamaktadır*) Demek böyle. (*İki elini beline dayar*)

(...)

Ali: (*Alçak sesle*) Anla işte, durum vaziyetini kurtarttık a canım...

Zilha: Durum vaziyetini gurtarttın demek. Vay namussuz irezil. Buraya para koyup elaleme afra satarmışsın ha. Senin sadakana ihtiyacım yok. Al da gafana çal, alçak! (*Paraları yırtıp yırtıp atar*).

(...)

Zilha: Kim bilir belki de yardım fonunun parasıdır.

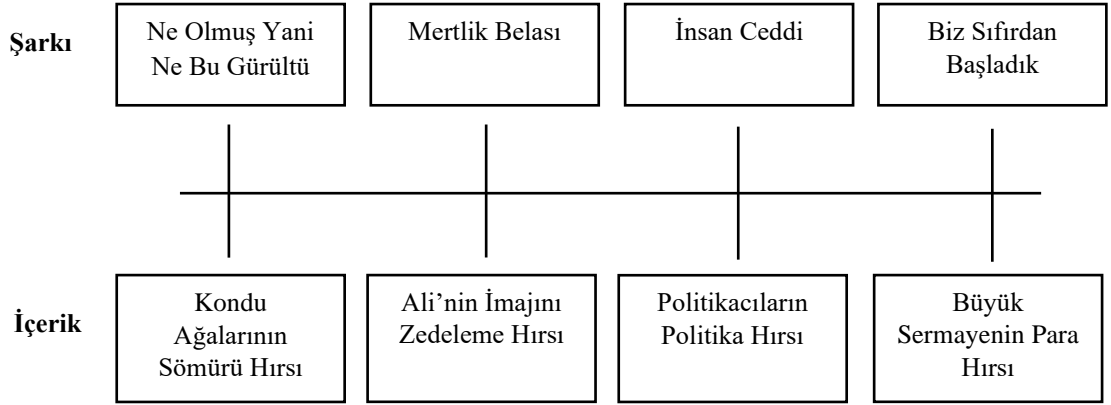
Ali: (*Otomatik*) Yok, bu örtülü ödenek faslından” (Taner, 2015, s. 53-54).

Şarkının söyleminin devam ettiği bu sahnelerle birlikte epizod sonlanır. Böylece şarkı önceki ve sonraki sahnelerin içeriğini açıklar ve yoğunlaştırır. Toplumdaki mertlik anlayışı şarkı ile seyirciye gösterilir.

b) Müziğin eylemle parça-parça düzeyinde ilişkisi:

“Mertlik Belası”, oyundaki V. Tablo ile özdeşleşmiş bir şarkıdır. Şarkı, tabloyu bölmek yerine akışı bozmadan, tabloyu ilerletir. Ali'nin gözünden destanlaşan hikayeyi seyirciye aktarır. Bu tavır daha önce, “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısında, sonrasında ise “İnsan Ceddi” ve “Biz Sıfırdan Başladık” şarkılarında da görülür. Sistemdeki yozlaşmanın, yozlaşmışlar ve yozlaştıranlar tarafından ne türden argümanlarla savunulduğunu açıklar. Bu durumda şarkı, bütün içerisinde şu bağlatılara sahiptir (bkz.: Şekil 4.12):

0

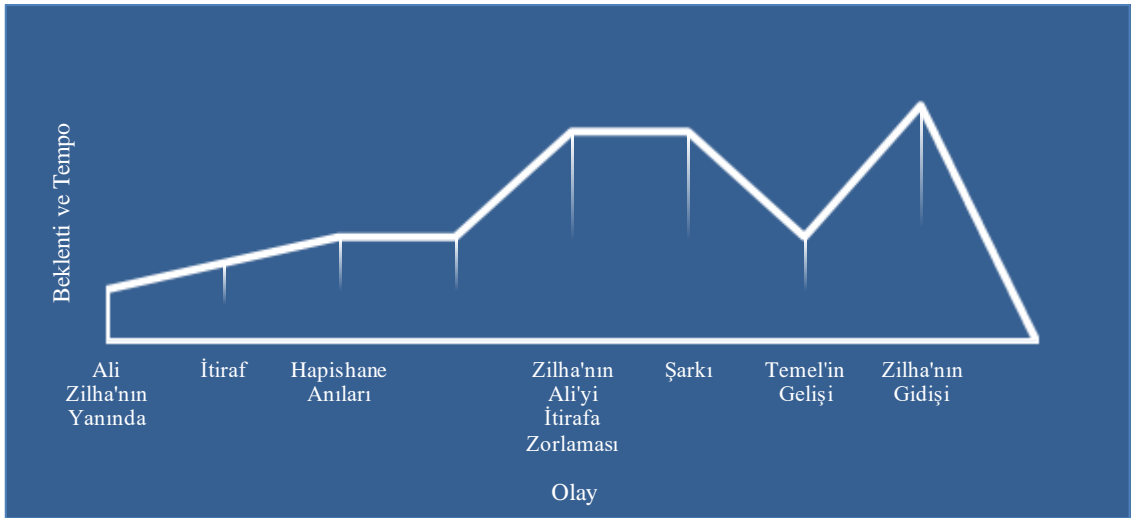


Şekil 4.12: “Mertlik Belası” Şarkısının Diğer Şarkılarla İçerik Açısından İlişkisi.

Şekil 4.12’de görüldüğü üzere şarkı toplumu sömüren kesimin hangi saiklerle bu yola girdiğini ve böylece kendilerini nasıl mazur gördüklerini aktaran bir grup şarkıya dâhildir. Bu şarkılar sistemdeki sömürünün çeşitli ayaklarını göstermeleri anlamında ilişkilidir.

Epizodun temposuna bakıldığında hızın değişken bir seyirde olduğu göze çarpar. Epizod’un başında Ali’nin Zilha’nın yanına gitmesiyle ivmelenen hızın, Zilha’nın suçsuz olduğunu ispatına kadar artarak devam eder ve şarkının araya girmesiyle sabit bir noktada kalır.

Grafik 4.5: “Mertlik Belası” Şarkısının Olay-Tempo Grafiği.



Grafik 4.5, şarkının epizodun hangi noktasında girdiğini görmek açısından önemlidir. Şarkı, temponun yükseldiği bir noktada, Ali'nin Zilha'nın şartını kabul edip etmemesine dair beklentinin olduğu anda söylenir. Böylece beklenti şarkıyla noktalanır. Esasen şarkının, temponun artmasında ya da yavaşlamasında bir etkisi yoktur. Şarkı, konu akışı içerisinde devam eden bir repliğin müziklendirilmiş hâlidir.

Ritim açısından bakıldığında ise, şarkının birbirini tekrar eden aynı olay kalıpları arasına girdiği görülür (bkz.: Şekil 4.13).

Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.

Şekil 4.13: “Mertlik Belası” Şarkısının Oyun İtiraf ne Ret İkna çabası

Şekil 4.13’de görüldüğü üzere şarkıdan öncesi ve sonrasındaki olaylar neredeyse birbirinin aynısıdır. Şarkı araya girerek aynı olay kalıplarının peşpeşe gelerek tekrara düşmesini engeller. Konuyu iki aşık özelinden çıkarır, oyunun Temel iletilisinin dağılmamasını sağlar.

c) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

Ali'nin Zilha'ya şarkı ile verdiği cevap her prodüksiyonda farklı yorumlanır. Bu yorum farklarının oluşturduğu iletiler şu şekilde olur (bkz.: Tablo 4.26):

Tablo 4.26: “Mertlik Belası” Şarkısında Gestus ve İleti.

Prodüksiyon		
	GESTUS	İLETİ
I	Ali, şarkıyı söyleyeceği zaman Zilha sahneden uzaklaşır. Ali, sahnede tek bir şekilde şarkısını söyler.	Ali, kendi nedenlerini açıklarken, mertlik gibi kavramların arkasına sığınan yozlaşmışlıkları seyirciye açıklar.
II	Ali, şarkıyı Zilha'ya cevap verir nitelikte söyler. Beden dili Zilha'ya yöneliktir.	Ali, masum olduğunu itiraf ederse, ahali gözünde suçlu konuma düşeceğini Zilha'ya yönelik açıklar.
III	Ali, şarkıyı seyircilere doğru söyler. Zilha uzaktadır.	Ali, kendi nedenlerini açıklarken, mertlik gibi kavramların arkasına sığınan yozlaşmışlıkları seyirciye açıklar.

Toplumsal iletiyi oluşturmada, Ali'nin şarkıyı söylerken Zilha'ya yönelik tavrı öncelik kazanır. Tablo 4.26'da, Ali'nin konumunun üç prodüksiyonda nasıl olduğu gösterilir. I. Prodüksiyon ve III. prodüksiyonda Ali'nin Zilha'ya yönelik tavrı noktalanır, seyirciye yönelik tavrı başlar. Ali, bu epizod boyunca ilk kez seyirciye yönelir. Ali başından geçenleri öncesinde Zilha'ya duyurmuştur fakat mesele mertlik kavramına geldiğinde bunu Zilha'ya değil seyirciye duyurmaya çalışır. II. Prodüksiyon'da ise şarkıyı söylerkenki hâli ile Ali, Zilha'ya yönelir. Dolayısıyla şarkı, toplumsal ileti yaratmak yerine Zilha'ya yönelik bir açıklama yapma işlevini yerine getirir.

- “İnsan Cediti Şarkısı” ve “Herkes Hesap Peşinde”

Bu iki şarkı birinci perdenin son epizodunda yer alır. Sineklidağ'a seçimler için gelen Politikacı karakteri “İnsan Cediti” şarkısını söyler. Sonraki sekansta Politikacı ile yaptığı anlaşma sayesinde Ali'nin de çıkarları olduğu görülür. Perdenin sonunda ise bizzat seyirciye yönelerek esasen herkesin bir çıkar hesabı peşinde olduğu söylenir.

Tablo 4.27: “İnsan Ceddi” Şarkısının Sözleri.

“İnsan Ceddi”			
Şiirli Konuşma: Bana Kevakibizade derler Tevellüd 1302 Gözümü açtım ki siyasete: İttihat ve Terakki Şansa bak sen Balkan Harbi, Cihan Harbi, Yenilgi Yıl 1918 Miladi İşgal yılları, Mondros, Sevr Vahidettin tahtta, son padişah Damat Ferit, Franche Despres ile Al takke ver külah Ne yapabilirdim bendeniz Naçar onlara yanaştık, evde evladü ayal, Neylersiniz!	Yıl 1919, bir mayıs sabahı Dalgalandı ufuklar, Erzurum Kongresi, Misak-ı Milli Kuvayi Milliye, Kuvayi İnzibatiye Sakarya, Büyük Taaruz Ordular ilk hedefiniz Akdeniz Bir kalpak tedarik edip acele Soluğu İzmir’de aldım bendeniz. Müntehhibi evvel, müntehhibi sani Kulunuz, sekiz devre İzmir Milletvekili Demiryollarla döşendi ya vatan Ondan payımız oldu bizim de Fabrikalarla bezendi ya her yan Onda da tuzumuz bulundu ya	Yıl 1945 dörtlerin takriri mecliste Muhalefet, nerde hareket orada bereket Ver elini, yeni parti bendeniz Ama onlar da sakar, beceremediler Beceremezler efendim, o kadar söyledim A-ah dinletemedim, bendeniz. Bir sabah açtık ki radyoyu Silahlı kuvvetler, ihtilal Eh bizde de asker kanı var Anayasaya bir evet Yaşasın zinde kuvvetler Yaşasın kurucu meclis Düğün olur mu kambersiz Yine dönüp dolaşıp milletvekili bendeniz.	Şarkı: Ya ya işte böyle efendim Darwin bir şey demiş ya hani İnsanın ceddi maymundur diye Palavra İnsan kedi ceddindedir İnsanın ceddi kedi Neden mi dediniz Dört ayak üstü düştüğünden belli

Tablo 4.28: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Sözleri.

“Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Sözleri		
<p>Temel: Memur terfi düşünür Amir prim sezinir Doçent kürsü aranır Fakir pis pis kaşınır</p>	<p>Derviş: Ahçı pirinç aşırır Tüccar vergi kaçırır Patron daktilo alır Müdür adam kayırır</p>	<p>Koro: Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde</p>
<p>Koro: Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde</p>	<p>Koro: Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde</p>	<p>Şerif Abla: İç kalkınma dış yardım Yardım fonu istikrarsız Hava üssü, rampası Özel sektör sermaye Kualisyon iktidar Deli düvenin bütçesi Dostluğu düşmanlığı Cemil cümle diplomatlar Hökümatlar, kurmaylar Say sayabildiğin kadar Hepsinin elinde kalem Hepsinin önünde kağıt Her şeyin ucu hesap Herkes hesap peşinde</p>
<p>Şerif Abla: On bin yirmi iki daha ne eder söyle otuz üç Üçe üç elde var üç Bir sıfır bir sıfır daha Sıfıra sıfır elde var kaç</p>	<p>Şerif Abla: Yekun topla Çıkarma yap Küsuratı çıkar at Böl istersen ya da çarp Parmak ilen hesap et Makine ile mizan yap Boşu doluya koy önce Sonra doluyu kapat Sıfır sıfır elde var kaç</p>	<p>Koro: Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde</p>
<p>Koro: Heç Şerif Abla heç</p>	<p>Koro: Heç Şerif Abla heç</p>	
<p>Şerif Abla: Hesap var iştah arttırır Hesap var uyku kaçırır</p>	<p>Koro: Heç Şerif Abla heç</p>	
<p>Koro: Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde Herkes hesap peşinde</p>	<p>Nuri: Bakan plan tasarlar Partiler oy hesaplar Mahpus günleri sayar İhyalar parsa toplar</p>	

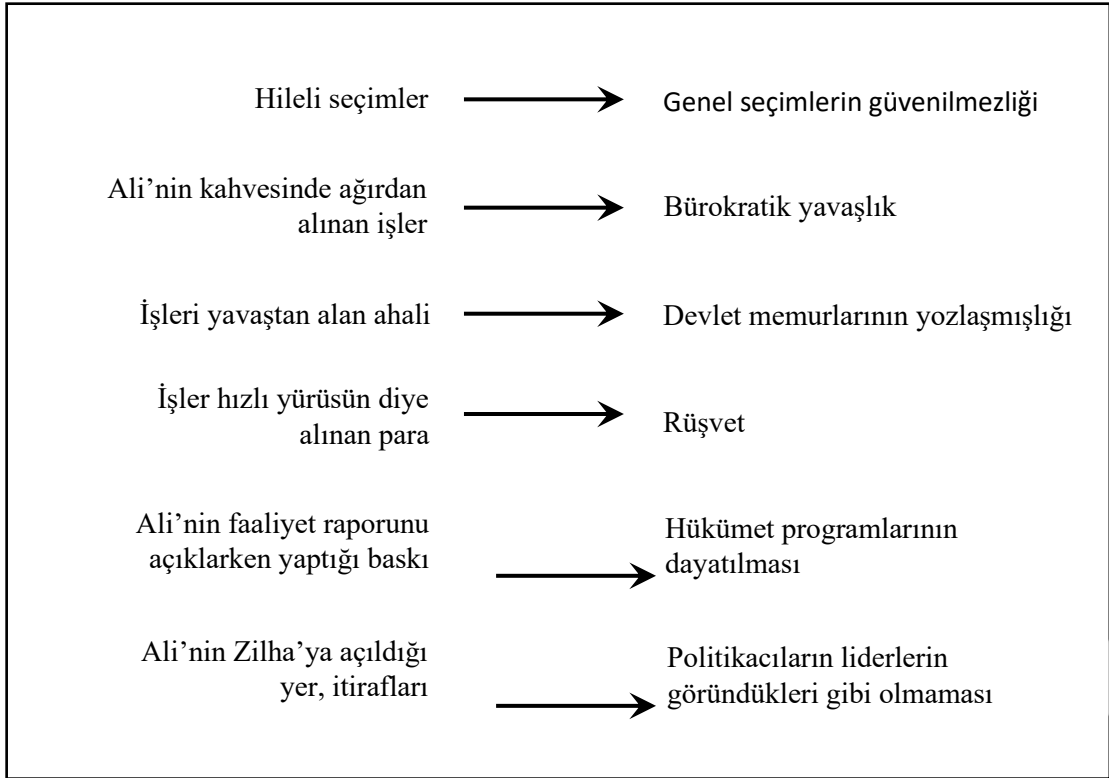
c) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi:

Politikacı karakteri, Taner’in düz yazılarında çokça bahsettiği, epik öncesi oyunlarında işlediği, *Keşanlı Ali Destanı*’ndan sonra *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda da yer verdiği bir karakterdir. *Keşanlı Ali Destanı*’nda Politikacı, hem Taner’in önceki eserlerinde eleştirdiği özellikleri barındırır, hem de Ali’nin gerçek karakterini yansıtır. Politikacı karakterinin Ali ile özdeşleşmesini sağlayan, “İnsan Cediti” şarkısından önceki bölümlerin ve şarkıdan hemen bir önceki sahnenin içeriğidir. Şarkıdan önce genel olarak olan olaylar şunlardır:

Şarkıdan hemen önceki sahnenin içeriği ise şöyledir (bkz.:Şekil 4.14):

Nuri, Ali'nin Sineklidağ'a getirdiği yenilikleri anlatır	Ali'nin kahvesinde devlet dairelerindeki andıran işler yapılır	Bir kadın, hizmetçi almak için Ali'nin kahvesinde çeşitli prosedürleri yapar	Ali bu sırada kâğıt oyunu oynuyordur	Kadın işler hızlansın diye Temel'e rüşvet verir
--	--	--	--------------------------------------	---

Şekil 4.14: “İnsan Ceddi” Şarkısından Önceki Sahnenin İçeriği.



Şekil 4.15: “İnsan Ceddi” Şarkısından Önceki Hareketlerin İçeriği.

Tüm bu öncül hareketler ve politik açıdan karşılıkları, Politikacı sahnede görüldüğü an Ali'nin söylediği şu replikle sonlanır:

“Ali: (*Oyundan kalkarak*) Böyle oynanır bu meret.” (Taner, 2015, s. 61)

Bu son replik öncesindeki tüm hareketleri, şarkıya bağlar. Bu sekans üç prodüksiyonda şöyle yorumlanmıştır:

Tablo 4.29: “İnsan Cediti” Şarkısının Eylemle Öncelik-Sonralık İlişkisi Bağlamında Prodüksiyonlardaki Yorum Farkları.

Prodüksiyon	Eylem	Şarkıdaki içeriğe etki
I	Politikacı görüldüğü anda Ali seyirciye bakarak “işte böyle oynanır bu oyun der”	Ali’nin repliğiyle Politikacı’nın çakışması gestus oluşturur ve şarkının içeriğini Ali ile bütünleştirir, Ali’yi bir mahalle kahramanından çıkarır.Politikacı ile özdeşleştirir.
II	Ali, sahnenin kenarındadır. “İnsan Cediti” şarkısının teması girmeden beş saniye önce “işte böyle oynanır bu oyun” der. Araya oyuncuların yer değiştirme hareketleri girer. Şarkının temasının başlamasından iki saniye sonra Politikacı sahnede görünür.	Ali’nin repliği ile “İnsan Cediti” şarkısı arasında bağlantı kalmaz.
III	Ali, Politikacı sahneye girmeden çok evvel “hah işte böyle oynanır bu oyun” der ve sahneyi terk eder. O sahneden çıktıktan zaman sonra Politikacı sahneye girer.	Ali’nin repliği ile “İnsan Cediti” şarkısı arasında bağlantı kalmaz.

Tablo 4.29’da görüldüğü üzere yalnızca Prodüksiyon I’de önceki hareketler metindekiyle benzer şekilde Ali ile Politikacı karakteri arasında ilişki oluşmasını sağlar. Böylece sistemin en tepesinden en altına kadar yozlaşmış figürlerin söz sahibi olduğu görülür.

Aslında “İnsan Cediti” şarkısı yalnızca Ali karakterine vurgu yapmaz. Şarkıda, dört ayak üzerine düşenin yalnızca politikacılar ya da Ali gibiler olduğu belirtilmez. Oyundaki ezilen karakterleri, kahraman aramaya mecbur bırakılan ahaliyi düşününce şarkıdaki dört ayak üzerine düşen insan göndermesi yerini bulmaz. Epizodun sonundaki “Herkes Hesap Peşinde” şarkısı tam bu noktada tamamlayıcı olur. Bu şarkıda dört ayak üzerine düşmeye çalışan her çeşitten insan betimlenir. Ayrıca şarkı, oyun içerisinde kişileri vurgulamaz herhangi bir karakter üzerinden imâyâya girmez. Şarkıdaki “herkes”, oyun kişileri değil, toplumdaki herkeştir. Dolayısıyla direkt olarak seyirciye yöneliktir. Oyundaki şarkılar içerisinde, imâsız şekilde seyirciye yönelen tek şarkıdır.

a) Müziğin eylemle bütün parça düzeyinde ilişkisi

İki şarkı da, Tablo VII bulunur. “İnsan Cediti” şarkısı, tablonun bütünlüklü yapısını kesmeden, Politikacı karakterine odaklanır. Buradaki akış şöyledir (bkz.: Şekil 4.16):

	Politikacı'nın sahneye girmesi ve şarkıyı söylemesi		
Kahvede rutin işler		Ali'nin kahvedeki rutini bozmadan, Politikacı'ya taleplerini iletmesi	“Herkes Hesap Peşinde”

Şekil 4.16: “İnsan Cediti” Şarkısının Epizodun Akışındaki Yeri.

Şekil 4.16’te görüldüğü üzere ritmik dokuya herhangi bir etki etmemekle birlikte, “Herkes Hesap Peşinde” şarkısı buraya kadar ilerleyen tüm temaları, ritmik kombinasyonları noktalar. Bölüm sonunda bir ölçü çizgisi işlevindedir. Nitekim şarkıdan sonra perde kapanır, ikinci bölüm Onaranlar ve Zilha ilişkisine dair olaylar başlar.

“İnsan Cediti” şarkısı ise bölümün temposunda herhangi bir değişime sebep olmaz. Şarkı, sahnede akan rutin işlere tırnak açarak, Politikacı özelinde bürokrasi sınıfının karakterini betimler. Aynı zamanda, bir önceki sekansın hizmetçi alımı sahnesindeki bürokratik eleştiriyi devam ettirir. Dolayısıyla akışının bir parçasıdır.

“Herkes Hesap Peşinde” ise beklenmedik bir zamanda söylenir ve birinci bölümü sonlandırır. Akışı, yüksek bir tempoya sürükler. Şarkının söylendiği Prodüksiyon I’deki ve III’teki yoğun koreografi ve hareket, şarkının tekrar eden ritmik kalıpları ve tekrar eden “herkes hesap peşinde” mısrası akışı hızlandırır ve en sonunda koronun birlikte son mısrayı söylemesiyle tempo tepe noktasına gelir, perde kapanır.

b) Müziğin eylemle icra anında ilişkisi:

Üç prodüksiyonda Politikacı “İnsan Cediti” şarkısını söylerken sahnede tek başına kalır, odak noktadır. Dolayısıyla senografik ve jestüel uzam, Politikacı’nın ve şarkının merkezde olması için sade tutulmuştur.



Görsel 4.7: Prodüksiyon I’de Politikacı (09:01).

Politikacı figürünün kostüm tasarımı şarkının içeriğine etki eder. Prodüksiyonlarda, aksesuar olarak silindir şapka ve baston kullanıldığı görülür. Silindir şapka, melon şapkanın üst kısmının daha uzun halidir. Nadiren devlet adamları tarafından kullanılsa da esasen hokkabazların ve sihirbazların kullandıkları bir aksesuardır. Bu aksesuarla yapılan gösterilerin en bilindiği içerisinden tavşan çıkartılındır. Baston⁷⁷ ise bir toplumsal statü göstergesi olarak kullanılmıştır. Türkiye tarihinde özellikle Osmanlı aristokrasisinde görülen baston, bir sınıf sembolüdür.

Kısaca silindir şapka ile kastedilen sahtekarlık, baston ile kastedilen sınıf farkı ve otoritedir. Üç prodüksiyonda bu aksesuarları kullanarak oluşturulan yorum farkı ve bu yorumların içeriğe etkisi şöyledir (bkz.: 4.30):

⁷⁷ Baston’un bir statü sembolü olması Mısır’da kölelere yasaklanmasıyla başlar. Eski Yunan’da ise mitolojik kahramanlar, kutsal varlıklar ve soylu kişiler baston taşırken resmedilir. Ortaçağ Avrupa’sında sağ elde taşınan baston asaletin ve kraliyetin gücüyken, sol elde taşınan adaletin temsil eder. Bu dönemlerde kiliseye de çengelli şekilde giren baston Tanrı’nın kudretini simgeler. 1700’lerde özellikle İngiltere’de baston taşımak ayrıcalık olduğundan yalnızca soylular taşıyabilir. Osmanlı’da ise ‘paşa bastonu’ denen baston, emirlerin ve talimatları işaret etmek için kullanılır. Baston özellikle Osmanlı aristokrasisi için bir sembol niteliği gösterir (Yalın, 2019).

Tablo 4.30: Politikacı Figürünün Kostüm Tasarımı Şarkının İçeriğine Etkisi.

Prodüksiyon	Kostüm ve anlam	Şarkının içeriğine etkisi
I	Silindir şapka	-Politikacı karakteri aristokrattır ve şarkıda bahsedilen sürekli meclise girebilme başarısında bu sınıf avantajının etkisi vardır.
II	Silindir şapka ve baston	-Politikacı karakteri otorite sahibidir. Toplumsal bir statüye sahiptir. Halk tarafından seçilse dahi, halkla arasında statü farkı vardır ve bunu belli eder. -Politikacı karakteri sahtekardır. İnsanları yaptığı illüzyonlarla kandırır.
III	Baston	-Politikacı otorite sahibidir ve üst sınıftandır.

“Herkes Hesap Peşinde” şarkısında ise yorum farkı, jestüel uzamda görülür.⁷⁸ Şarkının soru kısımlarını Şerif Abla konuşarak söyler. Bu yüzden öncelikle Şerif Abla’nın konumu ve jestleri ön plandadır. Diğer bir nokta şarkı söylenirken jestüel uzamı oluşturan karakterler ve bu karakterlerin jest ve mimikleridir. Diğer bir unsur ise koreografi esnasında kullanılan materyaller olmuştur.

Şerif Abla’nın konumu I. Prodüksiyon:

Şerif Abla konuşma kısımlarında ayaktadır. Ellerine bellerine koyar ve yerde konumlandırılmış ahalinin başlarına doğru eğilerek konuşur.

⁷⁸ Prodüksiyon II’de şarkıya yer verilmemiştir.









Görsel 4.8: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısında Şerif Abla’nın Konumu (16:52).

Koreografi:

Koreografiye yalnızca Sineklidağ ahalisi katılır. Şerif Abla’nın sözlü kısmı esnasında iki jest söz konusudur.

Tablo 4.31: Prodüksiyon I’de “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Koreografisi.

Önce ayaklarına doğru secde pozisyonundadırlar (16:56).	Dizleri üzerinde çömelmiş halledirler (17:15).
	
Çalgısal kısımda üç jest hâkimdir	
Parmaklarla hesap yapmaya çalışırlar, fakat bu hareket gelişigüze'dir (17:54).	Elleri pençe şeklindedir, önce doğru atılırlar (18:09).
	
Ellerine bakarlar, ellerinin boş olduğunu seyirciye gösterirler (18:11).	Delirmişçesine hareket ederler (18:12).
	

Koronun ‘herkes hesap peşinde’ mısrasının son tekrarlarında, ahali dışında Onaranlar, Profesör, Polisler, Kondu Ağaları gözüktür. mısranın en son tekrarında oyuncular parmaklarıyla seyirciyi gösterirler. Dolayısıyla şarkının asıl muhatabı seyircidir.

Bu prodüksiyonda Şerif Abla’nın jestlerinin olası anlamları;

- öğretmen gibidir,
- sorgular,
- otoriterdir,

Şerif Abla'nın Konumu III. Prodüksiyon







Tablo 4.32: Prodüksiyon III'te "Herkes Hesap Peşinde" Şarkısında Şerif Abla'nın Konumu.

Şerif Abla, Nuri'ye karşı konuşur. Arkada hareket devam eder (33:12).	Şerif Abla soruların cevaplarını ararcasına sorar. Kafası karışır. Anlayamaz (33:13).
	

Koreografi

Koreografi ahalile başlar. Tüm karakterler arasında sürekli bir para alışverişi vardır.

Tablo 4.33: Prodüksiyon III’de “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısının Koreografisi.

1- Herkesin elinde para vardır (33:17).	2- Ahalinin içerisinde pezevenkler ve fahişeler gözüktür. Para alışverişi yaparlar (33:18).
	
3- Birbirlerinin üzerine atlayan, kavga eden figürler vardır (33:45)	4- Ali Polis’lere para yerden aldığı parayı verir (33:25).
	
5- Tüm karakterler birbiriyle kavga etmeye başlar (34:38).	6- Politikacı sahneye gelir. Yanındaki kadınların göğsünden para alarak etrafa saçar (35:07).
	

Tüm oyuncular sahnenin önüne doğru yaklaşarak “herkes hesap peşinde” mısrasını tekrarlar. Son tekrarda paraları sahneye saçarlar.

Prodüksiyon I’de ve III’te yukarıda detaylandırılan jestüel uzamların kullanılması şu iletilerin oluşmasını sağlar:

Tablo 4.34: “Herkes Hesap Peşinde” Şarkısındaki Jestüel Uzam ve İletiler.

Prodüksiyonlar	
	III
Eylemler ve jestüel uzam	Şerif Abla’nın otoriter ve dikte ederek konuşması, oyuncuların secde pozisyonunda ve diz üstünde itaat ederek Şerif Abla’yı dinlemeleri, oyuncuların hesap yaparken, kara kara düşünür gibi yapıp, borç hesaplanmışçasına davranması, oyuncuların şarkı sözlerine uygun hareket etmeleri, oyunun farklı sınıftan, farklı statüden karakterlerin koreografide yer alması, hareketlerin müziğin temposuyla birlikte hareket etmesi ve belirli bir düzen içermesi, Son mısradaki oyuncuların parmaklarıyla seyirciyi göstermesi.
İletiler	İnsanların tek arzusu para kazanmaktır. Yalnızca para kazanmak için hesaplı davranırlar, İnsanlar para kazanmak için bir kargaşa yaratırlar, Toplumdaki akil insanlar, insanların paraya karşı bu açgözlülüklerini anlamlandıramaz, Oyuncular etrafa para saçması ve hemen perdenin kapanması, her şeyin üstünü paranın örteceğini gösterir.

Prodüksiyon I’de insanların her türden ihtiyaçlarını karşılayamaması durumu eleştirilir. Prodüksiyon III’te ise menfaat, para üzerinedir. İnsanlar paraya karşı açgözlüdür. Her problemin üzerini para ile örteceklerini düşünürler.

- **“İstil İle Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen”**

Madam Olga karakterinin seslendirdiği “İstil İlen Nezaketlen” şarkısı Tablo VIII’de yer alır. Bu tabloda, Onaranlar’ın torunu Filiz’in Fransız mürebbiyesi Olga, Zilha’ya “medeniyet” dersleri vermeye çalışır.

“Sevmek İstersen Eğer” şarkısını ise Bülent Onaran’ın, aşığı Ahsen ile kaçan karısı Nevvare seslendirir. Bu iki şarkıyı birlikte ele almamın sebebi “İstil İlen Nezaketlen” şarkısının içerik açısından, “Sevmek İstersen Eğer” şarkısının ise bulunduğu sahne itibarıyla Türkiye’deki modernizm anlayışına ve Avrupa’daki burjuva ahlakına

yönelik eleştiri getirmesidir. Aralarında, biri kısa iki sahne olsa da şarkılar ileti açısından birbirinin devamı niteliğindedir.

Tablo 4.35: “İstil ile Nezaketlen” Şarkısının Sözü.

“İstil ile Nezaketlen”		
Sivilizasyon Ne fabrika demektir Ne de atom patlatıp Dünyayı yere sermektir Sivilizasyon Etiket bilmek Ve bunu tatbik edebilmektir.	Burnunu karıştır Ama zerafetlen İstil ilen nezaketlen Sırtını kaşı Yalnız iyi yakıştır İstil ilen nezaketlen Nezaketle atılan kazık Kazık değildir artık Zerafetle yapılan zina Zina sayılmaz asla	İnsan her yerde aynı kumaş Yalnız istili değişik biraz İstil ilen nezaketlen Adam öldür suç olmaz Sivilizasyon Ne fabrika demektir Ne de atom patlatıp Dünyayı yere sermektir Sivilizasyon Etiket bilmek Ve bunu tatbik edebilmektir.

Tablo 4.36: “Sevmek İstersen” Şarkısının Sözü.

“Sevmek İstersen”		
Kadın deniz gibidir Bir dalgalı bir durgun Hırçın huysuz karpisli Hem çok toydur hem olgun	Ilık bir yel esti mi Coşar bütün hisleri Artık ferman onundur Görmez gözü bir şeyi	Sevmek istersen eğer Boşver olup bitene Sevmek istersen eğer Sünger çek belleğine
Hep suyuna gitmeli Usta bir kaptan gibi Seven koca affeder Ufak tefek şeyleri	Fakat rüzgar dindi mi Her şey birden durulur Tazeleyip rujunu Döner yine yuvaya	

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

Bu iki şarkıda da öncelik-sonralık ilişkisi ile alımlayıcıya yönelik ileti iç içe geçer. “İstil İlen Nezaketlen” şarkısı söylenildiği anlarda Onaranların Konağı görünür. Şarkı, bu yeni mekânın ve buraya ait insanların düsturlarını, davranış biçimlerini gösterir. Bu noktadan sonra *Pygmalion* oyunundakine benzer şekilde burjuva ahlaki eleştiri konusu yapılır. Oyun, şarkıyla birlikte faz değiştirir. Daha önce gösterilen sömürülen sınıf, yerini sömüren sınıfa bırakır.

Bu şarkı önceki şarkılardan ve önceki bölümlerden farklı ve bağımsız olmakla birlikte, kendinden sonraki bölümlerle ve şarkılarla burjuva eleştirisi açısından çeşitli bağlara sahiptir (bkz.: Şekil 4.17):

251682304	251678208	251679232	251680256	251681280	251683328
İstil İlen Nezaketlen	Şamama	Biz Sıfırdan Başladık	Sevmek İstersen		
Mekân: Köşk Konu: Burjuva ahlakı / Modernizmin yanlış algılanışı	Mekân: Sineklidağ Konu: Sınıf atlayan Zilha'nın eski sınıfını ezmesi.	Mekân: Köşk Konu: Burjuvanın sermaye edinme serüveni	Mekân: Köşk Konu: Burjuva ahlakının değer yargıları		

Şekil 4.17: “İstil İle Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen” Şarkılarının Kendilerinden Sonraki Şarkılarla İlişkisi.

Grafikte görüldüğü üzere “İstil İlen Nezaketlen” şarkısıyla başlayan burjuva eleştirisi, “Sevmek İstersen Eğer” ile kapanır.

“Sevmek İstersen Eğer” şarkısını hazırlayan olaylar şu şekildedir:

Şarkıdan hazırlayan olaylar ve replikler:

-
- Nevvare, Ahsen’le kaçıp aile mefhumunu zedeler,
 - Ahsen, Nevvare ile yalnızca Bülent’in hala karısı iken birlikte olmak ister ve onu tekrar evine getirir,
 - Ahsen, Bülent’in Nevvare’yi tekrar kabul edeceğine, medeni ve centilmen olmanın bunu gerektirdiğini öne sürerek emindir.

“Ahsen: Her güzel kadının kaprisli olmaya hakkı yok mudur? Kapristi, geldi geçti dersin. Bir erkeğin mezhebi ne kadar geniş olursa kendi de o kadar centilmen, comme il faut adam sayılır. Bülent’e centilmenliğini prouver etmek fırsatını veriyorsun. Daha ne, elini eteğini öpsün senin” (Taner, 2015, s. 90)

- Nevvare, annelik vasfından tamamen uzaktır. Bu durumu gösteren replik şöyledir:

“Ahsen: Ne t’en fais pas noncuğum. Nedamet gözyaşları ile evine süklüm püklüm dönen güzel kadını, Bilent kolay reddedemez. Mesela ‘çocuğuma dayanamadım’ dersin.

Nevvare: Ha sahi çocuğum. Öyle ya, benim bir çocuğum vardı. İyi akıl ettin” (Taner, 2015, s. 90)

- İkisi de sürekli Fransızca cümlelerle konuşurlar.
-

Önceki ve sonraki sahneleriyle bağlantılı olarak bu iki şarkı ile döneminin şartlarına ve ahlâki paradigmalarına⁷⁹ göre, topluma getirilen eleştiriler şöyle olabilir:

- Modernitenin yanlış anlaşılması: Oyunun yazıldığı dönem, 1960’lı yıllar, DP iktidarının izlerinin hala görünür olduğu ve ülkenin modernite anlayışının, Batıdan alınmış etiketlerle ölçüldüğü bir zamandır. Bu şarkı ile bu üstten inme ve yanlış anlaşılmış moderniteye ironik bir yaklaşım söz konusudur. Şarkılara göre Türkiye burjuvazisi, bireysel ve kitlesel olarak, ambalaja önem verir ve asıl medeniyet unsurlarını kaçıır. Bu ironi İstil İlen Nezaketlen şarkısının sözlerinde görülebileceği gibi, “Sevmek İstersen Eğer” şarkısında Türkçe cümlelerin arasına sıkıştırılmış Fransızca cümlelerle, Nevvare ve Ahsen’in aile ve annelik olgularına bakış açılarında da görülür.⁸⁰
- Burjuva ahlakı eleştirisi: Bu şarkılarla toplumsal sınıflara getirilen eleştiri sadece yerel düzeyde değil, aynı zamanda evrensel düzeydedir. Nietzsche’nin

⁷⁹ Kadın aile ile özdeşleşir. Oyunun yazıldığı dönem göz önüne alındığında bir kadının ahlakı, ailesine kendini adayışı, fedakarlığı ve anneliğiyle ölçülür.

⁸⁰ Dildeki yozlaşma Taner’in epik dönem oyunlarından *Ayışığında Şamata*’da da işlediği bir konudur.

Ahlakın Soykütüğü (1887, *Zur Genealogie der Moral*) çalışmasındaki tespitleri ile Taner'in bu şarkılarda işlediği söylem benzerdir. Nietzsche aristokrasinin ahlak anlayışında “kendini olumlama” eğilimi olduğunu düşünür. Üst sınıfın değerler sisteminde, kaba ve kötü eylemleri yapan ötekidir. Dolayısıyla üst sınıf, evrensel ahlak anlayışıyla çatışan bir eylem gerçekleştirdiğinde - Nietzsche buna “kutsal şeylere saygısızlık yaptıklarında” der- bu, görünmez olur. Hatta her türlü ahlaksızlık iyilikseverlik etiketiyle olumlanır⁸¹ (Nietzsche, 2010 s. 1501). İki şarkının burjuva ahlakına yönelik eleştirileri şöyledir: aldatmak, cinayet ve dolandırıcılık gibi suçlar ve ahlaksızlıklar etiketler üzerinden sıradanlaşır, alt sınıfların yaptığı eylemleri üst sınıflar belirli bir reveransla yaptığında kabalık olarak sayılmaz. Bu medeniyet anlayışı burjuvanın ikiyüzlülüğünü ortaya koyar.

Şarkılarda öncelik-sonralık ilişkisiyle oluşturulan diğer bir taşlama ise Zilha karakterinin dönüşümünde görülür.

Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.

Şekil 4.18: Zilha Karakterinin Dönüşümü.

Şekil 4.18’de görüldüğü üzere Zilha karakterinin burjuva sınıfındaki dengi, Nevvare’dır. Nevvare’nin “Sevmek İstersen Eğer” şarkısı ile sahnede görüldüğü zamana kadar, Zilha karakterinin değişimi seyirciye gösterilir. Aynı oyuncunun oynadığı bu iki karakter ile lümpen proletarya, burjuva özentiliği, burjuva sınıfı gösterilir.

a) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

“Stil ilen Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen” şarkıları, dört epizodu kapsayan bir bütünün başında ve sonunda yer alır. Parçalardan oluşmasına rağmen, bu iki şarkısındaki kısmı bütün olarak görmemin sebebi, kurgunun, mekânsal, zamansal, karakter bazında ve ileti açısından aynı alt yapıyı devam ettirmesidir (bkz.: Tablo 4.37).

Tablo 4.37: “Stil İlen Nezaketlen” ve “Sevmek İstersen” Şarkılarında Mekân, Zaman, Karakter ve Eleştiri.

⁸¹ Örnek olarak, Düello geleneğinin Avrupa üst sınıfındaki çelişkili cinayet algısının ürünü oluşu verilebilir. Cinayet onurlu ölüm etiketi altında kutsanır ve normalleşir.

Mekân	Onaranların Köşkü ⁸²
Zaman	Zilha'nın Köşkte işe başladığı süreden- Sineklidağ'a gittiği süreye kadar
Karakterler	Burjuva sınıfı: Onaranlar, iş adamları, Nevvare-Ahsen
Eleştiri	Burjuva sınıfı ahlakı, lümpen proletaryanın sınıf bilinçsizliği ve ahlaksızlığı.

- “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısı

“Keşanlı Ali Destanı”şarkısı oyun içinde Tablo XIV’ün sonunda, kıssadan hisse söylenmeden hemen önce koro tarafından seslendirilir. Şarkıya dair ilk ipucu aslında daha takdim bölümünde Hidayet karakterinin şarkının temasını mırıldanmasıyla verilir.

Tablo 4.38: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Sözleri.

“Keşanlı Ali Destanı”			
Of, off... Sinekli’de durulmuyor yastan Sağından vuruldun, soluna yaslan, Hey Ali, Koç Ali, babamız Ali, Analar doğurmaz böyle bir aslan	Morgol gömlek giyerdi, Gümüş köstek takardı, Hafif şehla bakardı, Yaktı mı candan yakardı. Kaşta bıçak yarasu Yüzde Halep çibanı, Kurşun yemiş ayağı, Belli belirsiz aksardı.	Of off... Onsuz şimdi bizler nerededeydik, Çöplükteydik ya da evsiz barsız göçebeydik, göçebeydik. Kızlarımız piyasaya düşmüştü, Birimiz kodeste birimiz meyhanedeydik	Küçüğünü candan severdi, Büyüğünü pek çok sayardı, Bir bayramdan bayrama Namaz da bilem kılardı. Bıçaktan hiç dönmezdi, Perva nedir bilmezdi, Açık tetik görürse Korkmadan üstüne giderdi.

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık düzeyinde ilişkisi:

Şarkı, oyunun son şarkısıdır ve tüm epizodların bittiği noktadadır. Bu yüzden önceki ve sonraki eylemle ilişkisi işlevsellik içermez. Yalnızca kendinden önceki şarkılarla içerik açısından ilişkisi sözkonusudur (bkz.: Şekil 4.19).

Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.

Şekil 4.19: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Diğer Şarkılarla İlişkisi.

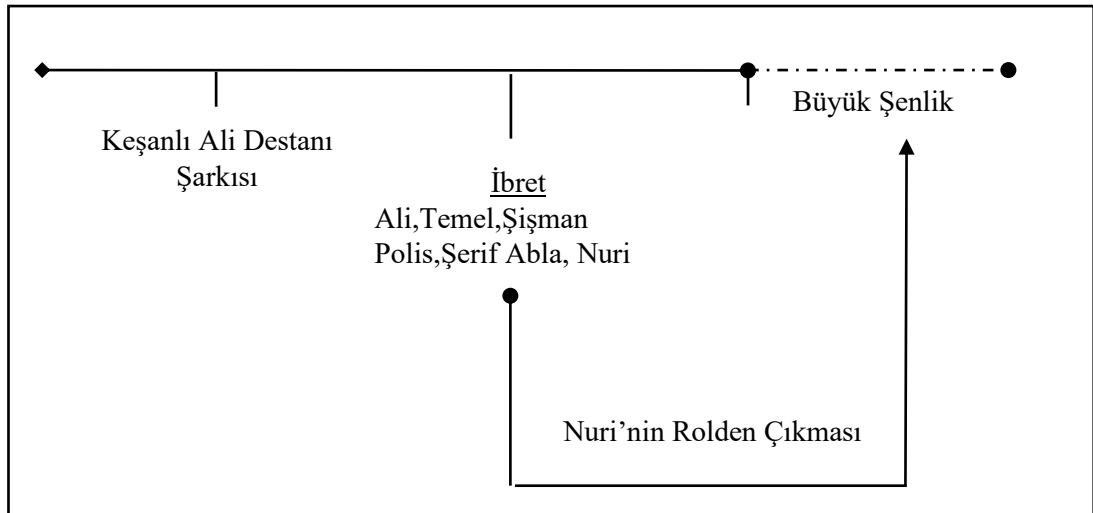
Şarkı, “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısındaki otorite ve putlaştırma kavramlarını, “Mertlik Belası” şarkısından ise mertlik, erk, erkeklik sembollerini alır. Bu kavramalar önceki şarkılardaki gibi bir eleştiri içermekten çok Ali’nin destanının üzerine kurulduğu sembolik kolonlarını vurgular.

⁸² Yalnızca “Şamama” şarkısında mekân kısa bir süreliğine Sineklidağ’a kaymıştır.

Şarkının, öncelik- sonralık açısından diğer bağı ise son sekanstaki “ibret” ile ilişkilidir. Orijinal metinde ve Prodüksiyon I’de “ibret”i, Şerif Abla verir. Prodüksiyon II’de ise oyunun tip karakterleri “ibret”in mısralarını teker teker söylerler. Fakat Prodüksiyon III’te farklı bir yorum getirilir. Şarkıdan hemen sonra sahneden ayrılan Ali, ibret verilirken tekrar sahneye gelir ve Ali rolünden çıkarak ibretin ilk dörtlüğünü okur.

“Böyle işte çoğu destan,
Destan işin afyonu,
Kaldırdı mı altından,
Ali Cengiz oyunu”

“İbret”ten hemen önce, adına destan söylenen ve seyircide dramatik bir etki yaratan şarkının kahramanının rolden çıkarak, “ibret”e eşlik etmesi, yabancılaşmayı sağlar. Şarkıyla birlikte oluşan anlık katharsis dağılır. Ayrıca Nuri karakterinin, “yoksa sen de bizcilen saf mısın ey ahali” dizelerini rolden çıkarak söyleyip, devamındaki “bizim kadar kolayca kanar mısın ey ahali” mısralarını ise Nuri karakterine tekrar girerek söylemesi Ali’yle başlayan yabancılaşma etkisini destekler. Bu replikle birlikte orkestra, aslında Tablo III’ün sonunda olması gereken “Büyük Şenlik” parçasını çalar ve danslar başlar. Böylece “Keşanlı Ali Destanı” şarkısından “Büyük Şenlik” müziğine kadar kısa bir epizod oluşur:



Şekil 4.20: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Oyunun Akışı ile İlişkisi.

b) Müziğin eylemle parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Keşanlı Ali Destanı oyununun sonu *Üç Kuruluşluk Opera*'da⁸³ olduğu gibi bir bitişe sahiptir. İki oyun da sonladığı düşünülen noktada bitmez ve sürpriz bir olay gelişir. *Keşanlı Ali Destanı*'nda durum şöyledir (bkz.: Şekil 4.21):

Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.

Şekil 4.21: *Keşanlı Ali Destanı* Oyununda Son Epizodun Akışı.

Yanlış zamanda konulan noktadan sonraki uzayan kısım, oyunda ritmik açıdan koda⁸⁴ işlevindedir. Tüm oyunun içerisinde işlenen olaylarla bağlantılıdır.

- Ali'nin gerçekten bir cinayet işlemesi (Ali'nin Manyak Cafer'i öldürmesi)
- Kavuşulamayan sevgiliye kavuşma (Zilha'nın Ali ile barışması)
- Ali'nin Sineklidağ'ın koruyuculuğunu yaptığını, eylemsel olarak da göstermesi (Ali, Manyak Cafer, konduları ateşe verdiğiğinde onunla kavga etmek için aşıya inmesi)
- Polislerin, olay gerçekleşirken görünmeyip, ancak tutuklama için gelmeleri (otoritenin asıl amacının kaosu engellemek olmaması).

Oyunun sonunda Ali'nin Sineklidağ'ı yangından kurtarması ve Cafer'i öldürmesiyle destan gerçekleşmiş olur. "Keşanlı Ali Destanı" şarkısı da destanın gerçekleşme anını gösterircesine, oyun boyunca yalnızca bu noktada seslendirilir. Dolayısıyla bu kısa bölüm ve şarkı oyunun bir kodası hâline gelir. Kısaca, bu bölümde oyunun ritmik akışı pekiştirilir.

Tempo ise Zilha ve Ali'nin kavuşma sahnesinde sıfırlanır. Hatta, II. ve III. Prodüksiyon'da seyirci bu kısımda oyunun bittiği sanısına kapılarak alkışlarlar. Ritmin ve temponun artık sonlandığını düşünürler. Fakat, oyunun devam etmesiyle birlikte tempo yeniden hız kazanır. Bu sıfırlanmış tempo Manyak Cafer'in çıkagelmesiyle aniden yükselir. Bu ani sforzando⁸⁵ çıkış Manyak Cafer'in Ali'yi kavgaya çağırması ve Ali'nin tereddütte kalmasıyla birlikte sabit kalır. Ali'nin

⁸³ *Üç Kuruluşluk Opera*'da Sustalı Mackie ele verilir ve idama mahkum edilir. Tam idam edilcekken, bir final bölümü başlar, Kralın atlı habercisi gözüdür ve Kraliçenin taç giyme töreni dolayısıyla Mackie'nin hayatı başışlanır.

⁸⁴ Koda: "Bir çalgı müziği eserinde, (...) yoğun, parlak anlatımıyla coda, eseri son olarak özetler. (...) Eserin bütünü son bir atılımla sonuca bağlar" (Say, 2005, s. 104).

⁸⁵ Sforzando: Temponun aniden yükselmesi.

Cafer'i öldürdüğü an iki el ateşle⁸⁶ birlikte duyulan patlama sesi, bu yüksek temponun bittiği ve “Keşanlı Ali Destanı” şarkısının başladığı noktadadır.

***Keşanlı Ali Destanı* oyununda eylemden bağımsız müzik**

Haldun Taner'in, *Keşanlı Ali Destanı* oyununu yazarken temel düsturu evrensel olanla yerel olanı harmanlamaktır. Oyunun yerel kaynaklarla olan bağı aynı şekilde müziğine de sirayet eder. Oyunun bestecisi Tura, İngilizce baskı için yazdığı önsözde müzikler için en önemli ilham kaynağının halk müziği olduğunu yazar. Hangi yörelerden hangi eserlerin ilham kaynağı olduğunu net bir şekilde belirtmese de kimi halk ezgilerinden esinlendiğini, kimi ezgileri ise halk müziği dilini kullanarak tamamen kendinin yazdığını söyler (2017). Besteci Kemal Günüç, bu müziklerin halk müziğiyle bağı, en güçlü yanları olarak görür ve ona göre, temalar bu bağ sayesinde seyircinin aklında kalır (2018).

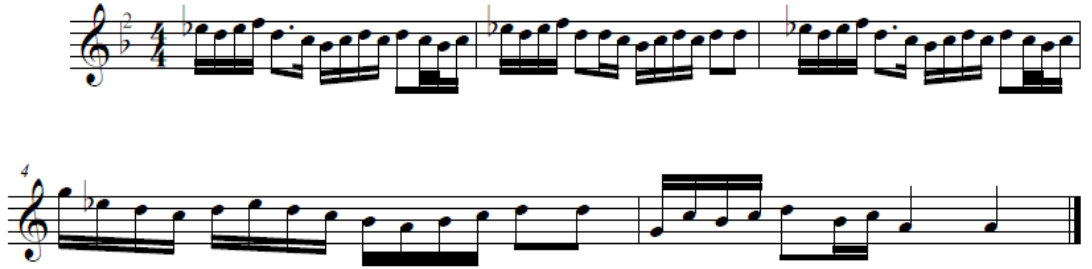
Tüm bu bilgilerden yola çıkarak müzikleri analiz ederken, halk müziğiyle olan bağlarını göz önüne aldım. Bu kategori için birlikte çalıştığım uzman Dr. Öğr. Üyesi Levent Ünlü, görüşmemizde, analizi yaparken sınırları iyi çizmek gerekliliği üzerinde durdu. Müziklerin, Türkiye müzik gelenekleri ile benzerlikleri ön planda ise buna yönelerek, bu çizgi üzerinde bir bütünlük kurmak zorunluluğunu belirtti (2020). Dolayısıyla bu mecburi sınırlılık ile müzik analizi için kullanabileceğim sayısız bakış açısını sınırladım ve bu kısımda özellikle müziklerin yerel kaynaklarını anlamlandırmaya ve müziklerin bu kaynaklara hangi yönlerden benzediğini ortaya çıkarmaya çalıştım. Oyundaki kimi eserler ise Tura'nın tabiriyle piyasa şarkılarından yola çıkılarak yazılmıştı (2017). Bu şarkıların ise türlerini belirleyip, bu türlerin neden seçildiği konusuna eğildim.

Oyunda ilk olarak “Şerif Abla'nın Şarkısı” duyulur. Şarkının ezgi akışı ve ritmik örgüsü, “Bayburt Veysel Barı” ile benzerlik gösterir. “Şerif Abla'nın Şarkısı” tonal bir şarkı olmamakla birlikte, seyir özellikleri, inicilik-çıkıcılık özelliği göstermediğinden makamsal da değildir. Şarkı, her ne kadar garip ayağına benzer şekilde Mi bemol-Fa diyez aralığını gösterse de La karar üzerine transpoze edildiğinde tıpkı “Veysel Barı”nda olduğu gibi Hüseyini ayağı olarak duyulur. Şarkının “Bayburt Veysel Barı”na olan asıl benzerliği ana tartımda da görülür.

⁸⁶ Prodüksiyon I'de ve II'de görülür. Prodüksiyon III'de Ali, Cafer'i bıçakla öldürür.



Nota Örneği 4.1: Şerif Abla'nın Şarkısı⁸⁷.



Nota Örneği 4.2: Bayburt Veysel Bari⁸⁸.

Şarkının I. Prodüksiyon'daki yorumunda, her ölçü sonunda koronun söylediği “hey” nidası, oyun havası ya da bar duyusunu güçlendirir.

“yol ağzıdır (hey) uğrak yeri (hey)

Kondulusu (hey) şehirli (hey)”

“Burda Herkes Bir Olur” şarkısı ise Tura'nın deyimiyle “tekerlemelerin yankısı'dır (2017). Bu şarkı, alanyazında “Patter Song” olarak adlandırılan hızlı söyleme şarkılarının bir benzeridir. Genellikle Opera Buffo'da rastlanan bu teknik, ezgi içerisinde kısa sürede fazla sayıda kelime söylenmesiyle yapılır. “Burda Herkes Bir Olur” şarkısının ikinci bölümünde tekrar eden ritmik ve ezgisel kalıp üzerine yazılmış sözleri, 120 bpm, Allegro tempoda söylenilir. Bu açıdan “Patter Song” havasındadır. Tura'nın bakış açısıyla tekerleme şarkısı olarak adlandırılabilir.

⁸⁷ Taner, 1970, s.4.

⁸⁸ Caner Killik tarafından notaya alınmıştır.

Hay dut yol çe vi rir ken Nal bant nal ça kı lır ken
 Ban ker çek ka ra lar ken Or tak pay da gı lır ken
 Has pa saç ta ra nır ken san töz san ça gı rır ken
 Des pot ka ça tı nır ken Da mat söz ke si lır ken
 lır gat ter dö kü nür ken Kay yum mest di zi nır ken

Nota Örneği 4.3: *Burda Herkes Bir Olur Şarkısı*⁸⁹.

Oyun içerisindeki tek sözsüz parça, “Büyük Şenlik”tir. Tura, oyunun İngilizce baskısında bu parçayla ilgili şöyle yazar:

“Şenlik’teyse, yurdun çeşitli bölgelerinden gelip, bir büyük kentin gecekondulu semtinde birarada yaşayanların doğup yetiştikleri yörelerin halk oyunları yan yana, iç içe sunuluyor. Bir halayla başlayan şenlik, İki Doğu Anadolu oyunu, bir horon, bir Batı Anadolu oyunu, kaşık oyunu ve çengi havasından sonra, baştaki halayla son buluyor.” (2017)

Tura’nın aktardıkları, “Büyük Şenlik”te aranması gerekenler konusunda fikir verir. Tura’nın yalnızca bölgeleriyle verdiği kaynak müzikler, I. Prodüksiyon’da Mehmet Akan’ın yaptığı koreografi ile daha anlaşılır olur. Koreografilerdeki dansların kaynaklarını anlamak ve müzikteki kaynaklarla karşılaştırmak için, halk oyunları ve müziği uzmanı Türkiye Halk Oyunları Federasyonu hakemlerinden Caner Killik ile görüştim. Killik koreografinin “Gaziantep Çepik Oyunu” ile açıldığını belirtti. Kadınlı erkekli oynanan bu oyunun temel figürü, iki dansçının karşılıklı geldikleri yerlerde ellerini birbirlerine vurmalarıdır.

Aynı zamanda dans başlamadan halay başının attığı naranın türü ile müziğin Gaziantep yöresi ile açıldığını kesinleşir. Killik, bu naranın yöresel adının “Yoh” olduğunu belirtir. Halayın başlangıç zamanını belirten bu nara, çeşitli yörelere ve danslara göre farklı sesler ve sözlerle yapılır. Ayrıca bu bölümde oyuncuların dans esnasında attıkları naralar ve zılgıtlar da başta Gaziantep yöresinde, genel olarak da Güneydoğu Anadolu’da görülmektedir. “Büyük Şenlik”in ilk dakikalarında duyulan müzik “Antep Çepik Halayı” ile melodik ve ritmik yürüyüş açısından benzer. “Büyük Şenlik”teki ezgi, “Çepik Halayı”ndan daha sade yazılmıştır.

⁸⁹ Taner, 1970, s.11.



Nota Örneği 4.4: “Büyük Şenlik” Parçasından Çepik Oyunu ile Benzeyen Kesit⁹⁰.



Nota Örneği 4.5: Gaziantep Çepik Oyunu⁹¹.

“Büyük Şenlik”teki ikinci tema “Keşanlı Ali Destanı” şarkısının temasıyla aynıdır. Tura, bu oyunda, akış içerisinde çoğu yerde şarkıların temalarını vererek bütünlük oluşturma fikrini benimsemiştir. I. Bölümün son sahnesinde henüz duyulmamış olan “Keşanlı Ali Destanı” şarkısının temasını vererek, dinleyicide bir aşinalık yaratmak, oyundaki müzik bütünlüğünü kurmak, oyundaki halk dans müziği kökenli temaları peş peşe sıralayarak bir suit mantığı oluşturmak istemiş olabilir.

⁹⁰ Transkripsiyonu Prodüksiyon I’deki ses kaydından yaptım.

⁹¹ Caner Killik tarafından notaya alınmıştır.



Nota Örneği 4.6: “Keşanlı Ali Destanı” ve “Büyük Şenlik” parçalarındaki benzerlik.

“Keşanlı Ali Destanı” şarkısının bir kere tekrarlanan temasından sonra Kars yöresi oyunlarından olan “Terekeme” görülür. Bu kısımda danslarda ortak kullanılan figürler müziğe de yanmıştır. “Terekeme” ile Büyük Şenlik’in üçüncü kısmının tartım ve ezgi açısından benzerliğine dair Ünlü ile görüşmemizde “Terekeme” parçasının TRT Arşiv’deki notasının⁹² özellikle 50. ve 62. ölçülerinin, “Büyük Şenlik”in üçüncü bölümüyle benzerliğine dikkat çeker (2020).



Nota Örneği 4.7: “Büyük Şenlik” Ve “Terekeme” Parçalarının Birbirine Benzeyen Kısım.⁹³

“Terekeme”ye benzeyen ezgiden sonra parça yine altı sekizlik tartımdaki “Artvin Şahlan Halayı”nı çağrıştıran kısımla devam eder.

⁹² Bu kısmın, “Terekeme” parçasının yukarıdaki ölçüleri dışında, tümü ile benzerlik göstermesi sebebiyle eserin tümünü vermenin daha uygun olacağını düşündüm. Terekeme notası için bkz.: Ekler.

⁹³ Transkripsiyonu Prodüksiyon I’deki ses kaydından yaptım.



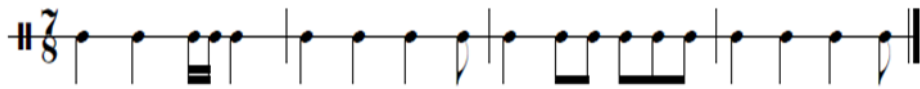
Nota örneği 4.8: Artvin Şahlan Halayı⁹⁴.



Nota Örneği 4.9: Büyük Şenlik Şahlan Oyunu ile Benzeyen Ölçüler.

Yukarıda görüldüğü üzere “Artvin Şahlan Halayı”nın dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci ölçüleri melodik yürüyüş açısından birbiriyle benzerlik gösterir. Ayrıca Killik koreografinin de “Şahlan Halayı”na benzediğini belirtir.

Parçanın hemen sonraki melodisi, ezgisel ve esasen ritmik açıdan, Karadeniz yöresinden “Derule”⁹⁵ şarkısına benzer. Killik koreografinin “Derule”, “Horon Kurma” özellikle de “Akçaabat Horonu” benzerliğine dikkat çekerken, Ünlü de asıl benzerliğin ritmik olduğu yönünde mütabık kalmıştır.



Nota Örneği 4.10: “Büyük Şenlik” parçasından “Derule Türküsü”ne benzeyen ritmik kalıp.

Tura, bu kısımdan sonra Silifke Yöresi oyunları müziklerine benzer bir ezgi kullanır. Killik’le görüşmemizde bu kısımdaki koreografinin “Türkmen Kızı” oyununa

⁹⁴ Caner Killik tarafından notaya alınmıştır.

⁹⁵ “Derule” ya da TRT repertuarındaki diğer adıyla “Oynayın Gız Oynayın” parçasının notaları için bkz.: Ekler.

benzediğini belirtmiş, özellikle “Yayla Yollarında Göç Kater Kater” türküsünün müziğiyle yakınlığına dikkat çekmiştir.



Nota Örneği 4.11: “Büyük Şenlik” Parçasının “Yayla Yollarında Göç Kater Kater” Türküsü İle Benzer Kısmı.



Nota Örneği 4.12: Yayla Yollarında Göç Kater Kater⁹⁶.

Görüldüğü üzere “Büyük Şenlik”teki kesit ile türkünün ikinci portesindeki ezgi sadeleşmiş şekilde düşünüldüğünde benzerdir. Bu kısımdaki danslarda kaşık kullanılması, figürlerdeki yöresel kimliğin daha net anlaşılmasına olanak verir.

“Büyük Şenlik” müziğinin bundan sonraki kısmında potpuri şeklinde kısa figürlerle devam eden halk danslarıyla karşılaşırız. Killik, bunların Kırklareli oyun havaları benzeri figürler içerdiğini ayrıca zeybek, kasap, halay benzeri oyunlar olduğunu belirtir.

Tura, oyundaki müzikleri yalnızca halk müziği dilinden yararlanarak yazmamış, kendi deyimiyle piyasa müziklerine de yönelmiştir (2017). Bunlara örnek olarak “Sevmek İstersen” ve “İstil İlen Nezaketlen” şarkıları gösterilebilir. “Sevmek İstersen” şarkısı *Üç Kuruşluk Opera*’daki “Tango Ballad” benzeri bir şarkıdır. Şarkı habenera ritminde ilerler.

⁹⁶ Caner Killik tarafından notaya alınmıştır.



Nota Örneği 4.13: “Sevmek İstersen” Şarkısının Tartımı.

“İstil İlen Nezaketlen” şarkısı ise caz balad- sentimental balad tarzındadır. Burada gestus oluşturan nokta sözlerle, müzik arasında görülür. Daha çok duygusal, romantik konulardan oluşan sözlere sahip bu ballad türünün aksine, “İstil ilen Nezaketlen” şarkısı burjuva eleştirisi güder. Müzik ve söz arasındaki bu farklılığın seyirciyi sözlerdeki eleştiriye yöneltmesi beklenir.



Nota Örneği 4.14: “İstil İlen Nezaketlen” Şarkısı⁹⁷.

Oyunun son şarkısı “Keşanlı Ali Destanı”ise söylem açısından “Sustalı Macheat Moritat”ıyla (Moritat vom Mackie Messer) benzerlikler gösterir.⁹⁸ Moritat veya murder ballad olarak bilinen türe ait bu şarkılar suçluları ve sansasyonel olayları anlatırlar. Şarkılar, suçluyu yargılamaz ya da kötülemez, sadece onun karakter özelliklerini ya da yaşamını hikâyeleştirir. Aynı benzerliği oyundaki “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısında da görürüz. Nitekim, “Sustalı Mackie Moritat”ı, hırsız, katil, tecavüzcü Macheat ile köpekbalığı arasında analogi kurar ve suçlardan nasıl sıyrıldığını betimler⁹⁹. Türkiye’de, halk müziğinde ise koçaklama türü

⁹⁷ Taner, 1970, s.70

⁹⁸Üç Kuruşluk Opera’da bu şarkı genelde solo olarak söylenir. Fakat, kimi prodüksiyonlarda Keşanlı Ali Destanı’na benzer şekilde koro olarak söylendiği de görülür. Örneğin, 2007 yılında, Northumbria Üniversitesi’ndeki First 8mins of BA Hons Performance & BA Popular Music prodüksiyonunda şarkı koro tarafından seslendirilmiştir, bkz. Url 3.

⁹⁹ “Ve köpekbalığının dişleri vardır, Dişlerini gösterir. Oysa Macheath bir bıçak taşır Kimse bilmez nerededir.

kahramanı, kimi zaman da eşkıyayı anlatır. Mehmet Bayrak, *Eşkiyalık ve Eşkıya Türküleri* kitabında eşkiyalık türkülerinin yakılmasına feodalizmin ve onun ideolojisi ümmetçiliğin neden olduğunu belirtir (1985, s. 10). Esasen kimi eşkıya ya da illegal insan halkın gözünde sisteme karşı çıkmış bir kahramandır. İçerik açısından “Keşanlı Ali Destanı” şarkısı da böyle bir bakış açısının ürünü olarak koçaklama olarak nitelendirilebilir Onur Karabiber, şarkının içerik açısından olduğu kadar müzik açısından da koçaklamaya benzer olduğunu belirtir (2020). Nitekim şarkının biçiminde de bu net olarak görülür. Şarkı öncelikle yavaş bir kısımla başlar. Bu kısım, “Koroğlu Cengi”nin açılışında ve “Dadaloğlu Koçaklaması”nda görülen methetme bölümünü içeren ağırlama¹⁰⁰ kısmına benzer.



Nota Örneği 4.15: “Keşanlı Ali Destanı” Şarkısının Uzun Hava Kısmı¹⁰¹.

Şarkı, oyundaki diğer şarkılarda olduğu gibi tek bir tempoda devam etmez. Koçaklama türünde, yeldirme ya da hoplatma denilen hızlı kısım, “Keşanlı Ali Destanı” şarkısında da mevcuttur. Bu kısım ilk olarak “Büyük Şenlik” eserinde duyulur.

Şarkı, halk müziğinin karakteristik ayaklarından Hüseynidir.¹⁰² Donanımda belirtilmemekle birlikte, şarkı içerisindeki Fa sesleri diyezdir. Şarkı Hüseyni

Ve köpekbalığı kan dökünce, Kızıla keser tüm deniz., Sustalı Mack eldivenli, İz bırakmaz, tertemiz. Nehrin kuytu yerlerinde , Suda şişmiş cesetler yüzer, Ne vebadan, ne koleradan, Karanlıkta Mack gezer. Güneşli güzel bir Pazar günü, Orta yerde bir ölü, Sıvışır Mack gölge gibi, Arkasından kan gölü. Schmul Meiser nalları dikti, Veda etti nice zengin hayata, Paraları Mack hiç etti, Gel sıkıysa ispatla. Rospik Jenny bulunmuştur, Göğsünde bir kamayla, Sustalı Mack keyfindedir, İlgilenmez olayla. Arabacı Alfons Glitte, Göçtü gitti sebepsiz, Hiç boşuna Mackie’ye sorma, Nasıl olsa habersiz. Semtin en güzel gencecik kızı, Akşam üstü parktadır, Bir bakar ki, namus elden gitmiş, Kim bilir Mackie nerededir?” (Brecht, 1997, s. 11-12).

¹⁰⁰ Koçaklamalarda da rastlanan, halk müziğine ait bir eserdeki yavaş hızda n ya da uzun hava gibi serbest ritimde ilerleyen kısım.

¹⁰¹ Taner, 1970, s.109

¹⁰² Geliştirdiği dörtlü armonisistemi ile halk müziğini çokseslendirme üzerine çalışan Kemal İlerici (1910-1987) Hüseyni makamını ulusal karakteri yansıtan ana makam olarak belirler. Ona göre “Türk müziğini ilgilendiren bütün melodik ve armonik sorunlar” bu makamda çözülür (Aydın, 2011, s. 69-

makamının III. derecesi, yani güçlüsü olan Do sesi ile başlar. Buradaki uzun kalıştan sonra karar sesi olan La'ya iner. Böylece Hüseyini makamının belirgin aralığı olan La-Mi aralığı duyulur. Karar sesle noktalanın ağırlama kısmından sonra, inici seyirdeki yeldirme kısmı başlar. Bu kısım da karar ses olan La ile noktalanır.

***Keşanlı Ali Destanı* oyununda müziğin alımlayıcı ile ilişkisi**

Tezin III. bölümünde *Keşanlı Ali Destanı* oyununda işlenen meseleleri otorite problemi, yozlaşmış devlet ve toplumsal sınıflar başlıkları altında değerlendirmiştim. Şarkılar ise bu ana başlıklara dair çeşitli kavramlara teker teker değinir; totalitarizm, yozlaşmış bürokrasi, toplumsal değerlerdeki yozlaşmışlık, burjuva ahlakı, tepeden inme modernizm.

Oyun, “Şerif Abla'nın Şarkısı” ile açılır. Şarkı görünürde Şerif Abla'yı tanıtırken esasen oyunun uzunca bir kısmında mekân olarak kullanılan helaya dair bilgiler içerir. Dekorda muhakkak kullanılıyor olması, aynı zamanda Şerif Abla'nın ve Zilha'nın helada çalışıyor olmaları, polislerden, ağalardan, sermayedarlara, profesöre kadar herkesin mutlaka bir kere helanın yanında görülmüş olması, helanın ne denli önemli bir metafor olduğunu gösterir. Şarkı sözlerinden “kondulusu”ndan, “şehirlisi”ne kadar herkesin yolunun helaya mutlaka düşeceğini ve helanın tam da yol ağzında olduğunu anlarız. Aynı zamanda içerisinde “lüküs kamara” da olan bu mekân, herkesi kabul ederken kimilerine ayrıcalık da sunar. Hela metaforuna dair bu ilk bilgiler yine Şerif Abla'nın söylediği “Burda Herkes Bir Olur” şarkısında netleşir. Bu şarkıya göre, oyunda sınıf farkının olmadığı tek yer heladır. Fakat bu sınıfsız mekân, ki her ne kadar “Şerif Abla'nın Şarkısı”nda lüküs kamara denilerek toplumsal sınıflara dair bir ileti oluşsa da, toplumun yalnızca atıklarını boşalttığı bir yerdir. Çirkin gözükmesine, insanların girerken tiksindmelerine rağmen, insan olan herkes orada olmak zaruriyetindedir. Dolayısıyla insan doğası herkesi orada olmaya mecbur kılar çünkü insan doğasında herhangi bir sınıf farkı yoktur. Herkes bir şekilde aynı şeyleri yapar, her insan birdir ve aynıdır. Fakat oyunda insanların diğerleriyle eşit olduğu tek yer hela olarak kurgulanır. Sistem, eşitsizlikleri ne kadar dayatırsa dayatсын, insan doğası bunu reddeder. Bir başka anlamıyla da hela, toplumun dışlanan kesiminin ve bu kesimin yaşadığı mekânın insan atıklarından oluşturduğunu resmeder. Ötekiler, toplumun aslını oluşturanlardan farklıdır,

70). Tura, Hüseyini makamını kullanarak aynı zamanda, Taner'le birlikte yapmak istedikleri, yerel ile evrensel olanı birleştirme ülküsünü yerine getirmek istemiş olabilir.

insansıdırlar ama neredeyse insan atığı kadar değerlidirler. Nitekim bu ikinci argümanın yansımalarını seçtiğim prodüksiyonlardaki helanın konumundan okumak mümkündür. Prodüksiyon I'de oyunun Sineklidağ'da geçensahnelerinin önemli bir kısmı Şerif Abla'nın helasının önünde geçer. II. Prodüksiyon'da hela, sahne dekorunun ortasında, III. Prodüksiyon'da ise sahneye sağ paralel düzlemde. Dolayısıyla Şerif Abla'nın helası, Sineklidağ'ın merkez noktasıdır. Bu üç sahne tasarımında da hela Sineklidağ'la özdeş bir iç mekândır. Şarkı bu özdeşliğin temelinde yatan şeyin doğası gereği eşit olması gereken insanların, kendi elleriyle kurdukları mekânlar sebebiyle ayrışmasını gösterir. Aynı zamanda Sineklidağ'ında, ülkenin neredeyse bir iç ülkesi olarak onunla bir gibi gözükürken, ondan ayrılmış olduğunu da imler.



Görsel 4.9: Prodüksiyon I, Şerif Abla'nın Helası (03:32).



Görsel 4.10: Prodüksiyon II, Şerif Abla'nın Helası (11:13).



Görsel 4.11: Prodüksiyon III Şerif Abla'nın Helası (10:16).

Mekânsal okuma yapmaya katkı sağlayan diğer bir şarkı “Sineklidağ Şarkısı”dır. Bu şarkıda Sineklidağ, konumunu şehir üzerinden açıklar: “Sineklidağ burası şehre tepeden bakar, ama şehir uzakta masallardaki kadar”. Kendi varlığını, uzakta,

ulaşamayacağı başka bir yer üzerinden tanımlayan Sineklidağ, varlığının başka bir oluşumun varlığı sayesinde oluşur. Kılıçbay, kimliklerin özdeşlik alanı üzerinden tanımlandığını belirtir. Tıpkı Sineklidağ'ın şehirle olan ilişkisi örneğindeki gibi her özdeşlik alanı da “öyle olmayana”, “öyle tasarlanmayana” göre oluşur ve konumlanır. Böylece ne olunduğu değil, ne olunmadığı mesele hâline gelir (aktaran Selçuk, 2012, s. 80). Ayrıca öteki olan, diğerleri tarafından dışlandıça kendisi gerikalardan ayırır ve “ben”, “biz” onlardan farklıız der (Mimar, 2013). Kendini ayırırken, içeride bir bütünlüğün, bir özdeşliğin olduğu görülür. Sineklidağ'ın görünüşü, evlerin şekli bellidir ve birbirinin aynısıdır. Buraya ait insanların yaptıkları işler, nereli oldukları da bellidir. Sineklidağ, öteki olduğunun farkındadır, bunu kabullenir ve bunula yaşar. Sineklidağ merkez-çeper ilişkisinde, eşitsiz gelişme sürecinin nesnesi ve öznesidir. Sineklidağ'ın yarattığı kondululuk duygusu ve sınıfsal fark hiçbir oyun karakteri tarafından sorgulanmaz. Yalnızca Zilha, öteki olmaktan kurtulmak ister. Fakat onu ötekileştiren şeyin toplumsal sınıflar olduğunu farketmez. Esas sorunu göremeyen Zilha'nın, burjuva olmaya çalışması, sınıf atlamak için çabaları ve yeni sınıfına ait olamayışı, ona tıpatıp benzeyen burjuva Nevvare ile farkları toplumsal sınıflar meselesini özetler. Zilha'nın “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı, eksikliği sistemin yarattığından habersiz, bedenine odaklanmış bir lümpen proletaryanın ağzından çıkar. Üst sınıfa ait bir kahraman gelip onunla evlendiğinde ona göre her şey düzelecektir. Hatta üst sınıfa benzemeye çalıştığı zaman seslendirdiği “Şamama”, Zilha'nın nasıl da sınıf bilincinden yoksun olduğunu gösterir. Eski aidiyetliklerini küçümser. Oysa en sonunda tekrar mezbele dediği Sineklidağ'a döner. Çünkü sistemi değiştirmeden yalnızca bireysel kurtuluş için yapılan çaba amacına ulaşamaz. Ayrıca burjuva sınıfı da kendi içerisinde yozlaşmışlıklarla mücadele eder. Nevvare'nin söylediği “Sevmek Nedir” şarkısında ya da Olga'nın söylediği “İstil İlen Nezaketlen” şarkısında olduğu gibi, ahlaki yozlaşmışlıklar etiketler altına gizlenir. “Mertlik Belası” şarkısı da etiket hâline getirilmiş kavramların altındaki çelişkileri alt sınıfın gözünden anlatır.

Sınıf okuması “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” ile “Biz Sıfırdan Başladık” şarkılarında da görülür. “Ne Olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısında feodalizmin atıkları ve esasen küçük burjuvayı simgeleyen konu ağaları tanıtılır. Kendileri de aslında o halktan gelmiş olmalarına rağmen, halkın barınma haklarını, iş yapma özgürlüklerini ellerinden alırlar. Toplumsal tabakanın en üstündeki sömüren grup

olan, büyük sermayedarları ise “Biz Sıfırdan Başladık” şarkısı ile görürüz. Bu sınıf tabakası, işçilerin emekleriyle kazandıklarına, lütfedip onlar veriyormuş gibi davranan ve “işçi besliyoruz” diye böbürlenmiş bir gruptan oluşur. Büyük sermayedarları asıl destekleyense bizzat devlet bürokrasisidir. Siyaset dünyası, Politikacı’nın söylediği “İnsan Cediti” şarkısı ile temsil edilir. Bu şarkı ile demokrasinin gelişmesinin temel engeli olan tozlanmış, değişmeyen siyasi kadrolar olarak betimlenir. Kendi iktidarlarından başka hiçbir şey düşünmeyen bu topluluğun tek yaptığı, sembiyotik bir ilişkinin gereği olarak büyük burjuvaya yardım etmektir. Halk bu zorba düzen içerisinde bir kahramana ihtiyaç duyar. Bu yüzden de başka bir zorba olan Keşanlı Ali’yi yaratırlar. Onu destanlaştırırlar. Bu durum put imajıyla “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısında verilir. Cahillik putlaştırılmış liderler yaratır. Esasen liderlik sembolü, lider ve halk arasındaki bu sembiyotik bir ilişkiyi gizler. Halktan lideri destekleyen kesim, lider tarafından mükafatlandırılır, onunla işbirliği yapmayan kesim ise korku ile baskı altına alınır.

4.2.2 Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım

Haldun Taner’in “şarkılı ibret” olarak tasnif ettiği, epik türdeki ikinci oyunu *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, ilk kez 1964 yılında sahnelenir. Eser, 1974 ve 1984 yıllarında ortaya çıkan siyasal durumlara göre revize edilir. Yüksel, oyunun toplamda yirmi yıl içinde yazıldığını ve dört ayrı seyirci kuşağı tarafından yepyeni bir oyun olarak izlendiğini vurgular (2013, s. 72). Oyunun ilk versiyonu 31 Mart vakası olarak bilinen 1909’daki ayaklanmadan 27 Mayıs 1960 darbesine kadarki süreyi işler. İkinci versiyona 12 Mart 1971 muhtırası sürecini içine alan yeni bölümler eklenir. Son olarak üçüncü versiyonda 12 Eylül 1980 darbesine kadar değişen toplumsal ve siyasal düzene yönelik bir revizyon yapılır.

Ziya Gökalp, “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” sözünü “hak yok vazife var” cümlesine ek olarak söyler. Mustafa Oral’ın, “resmî ideolojinin kuramsal alt yapısını oluşturan organik bir aydın” olarak nitelendirdiği Gökalp bu söz ile bir nevi, “fert yok, cemiyet var” düşüncesinin nasıl işleyeceğini belirtir (Oral, 2006, s. 24). Gökalp’in ideolojisine göre birey, çoğunluk ve çoğunluğun menfaati için koşulsuz şartsız kendini feda edebilmelidir. Oyunun genel söylemi de buna uygun olarak düzen için “ben yok, biz var” diyen bir karakterin aklını yitirmesiyle sonuçlanan

hikayesini işler. Hikayede devlet bürokrasisindeki yozlaşmayı ve toplumun belleğinde kemikleşen kelimeleri andıran sloganlar gösterilir.

Oyunun, yeni bölümlerin sonradan eklenmesine müsait esnek bir yapısı vardır. Bu durum Brecht'in *Galilei'nin Yaşamı* oyununu sürekli revize ederek tamamlamasına benzer. İpşiroğlu, Brecht'in oyunu yazarken aslında tarihsel bir kişiliği yazmak ya da o tarihi anlatmak amacıyla olmadığını, gününün tarihini ve çağının aydınlarının tutucu güçlerle mücadelesini anlatmak istediğini belirtir. Bu yüzden de 1938'deki ilk versiyonda Brecht, Hitler iktidarı karşısında kurnaz, bilge karakteriyle pasif direnişi haklı gösteren bir *Galileo* çizer, Hiroşima saldırısı sonrası tersine pasif direnişin, edilgenliğin ya da susmanın korkunç sonuçlar doğuracağına inanarak, bu minvalde yeni bir *Galileo* tasarlar (2016, s. 26). Taner de aynı güdüyle yazmaya koyulur. Fakat Brecht gibi tarihselleştirme tekniğine başvurup güncel zamanı başka bir tarihe aktarmak yerine birebir tarihsel kronoloji ve gerçek olaylar üzerinden eleştiriye gider.

“Türkiye'nin son yetmiş yıllık panoramasını sergileyen ‘Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım’ adlı oyunda ‘giden ağam, gelen paşam’ politikasının bir sokak adına yansıyan zikzaklarını da vurgulamıştım. İstibdat, İkinci Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı, Mütareke, İstiklal Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Demokrat Parti Dönemi, 27 Mayıs AP, 12 Mart hareketi dönemlerinde adı zamana uyularak durmadan değiştirilen aynı sokağın on ayrı adı, seyirciyi gülümsetiyordu. Frenklerin ‘gerçek haali bastırıldı’ mealinde bir sözü vardır. Bugün bizde sokak adları konusundaki bazı girişimler de herkese daha acı gülümsetiyor” (Taner, 2001, s. 194-195)

Oyun, sürekli değişen sokak adları ve değişmeyen iki karakter üzerine kuruludur. Olaylar tarih tekerrürden ibaret anlayışını onuyormuşçasına sürekli birbirine benzer şekilde seyrederek. Bu değişmezliğin değişebilirliği için harekete geçilmemesi, temel problemdir. Brecht'in “uzun süre değişmeyen şeyler değişmezmiş gibi durur” (1998, s. 383) düşüncesini vurgular, en son bölümde Vicdani'nin “gözlerinizi açın” dediği vakte kadar böyle devam eder. Bu noktada Fredric Jameson'un yabancılaşma teknikleri özelindeki düşünceleri açıklayıcı olabilir.

“Burada aşına ve alışılmış olan ‘doğal’ olarak yeniden tanımlanır ve yabancılaştırılması, değişmez ve ezeli olarak gösteren o görünüşün pençesini kaldırır ve nesneyi bunun yerine ‘tarihsel’, bir siyasal sonuç olarak

eklenebileceği, insanlar tarafından yapılmış veya inşa edilmiş, dolayısıyla onlar tarafından değiştirilebilir veya tamamen yerine başkası konabilir niteliğini ortaya serer” (Jameson, 2013, s. 65).

Taner, Jameson’un düşüncelerini onar ve her şeyin insan yapımı olduğunu, dolayısıyla da insan tarafından değiştirilebilir olduğunu vurgular. Değişmezliği sağlayan şeyi koşullandırılmışlık kavramında arar ve tiyatrosunu özellikle yanlış koşullandırmalar üzerine kurar. Koşullandırılmışlık meselesine en çok değindiği oyun ise *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*’dır. 1979’da bir yazısında şöyle der:

“Yanlış koşullandırmalar oldum olası beni çeken tema. *Lütfen Dokunmayın*’da, Baltacı’nın tarihlere geçmiş, dolayısıyla belleklere yerleşmiş ihanet efsanesini kurcalamak, bu olaya başka olasılık seçenekleri getirmek istemiştım. Bizi en çok yanıltanlardan birinin tarih, daha doğrusu tarihçiler olduğunu düşünerek. *Keşanlı Ali Destanı*, görünüşte gecekondu ortamında bir kahramanlık efsanesinin balonunu deliyordu. Büyük kentlerdeki aynı efsaneleştirme oyunlarının bir parodisi olarak. *Zilli Zarife*, bir genelev içinde ‘sözde ahlak’- ‘gerçek ahlak’ karşılaştırmasını yapıyordu. *Eşeğin Gölgesi*, eski bir masaldan kalkıp bugünkü savaş endüstrisinin bir karikatürünü çizmeye çalışıyordu. *Ayışığında Çalışkur*, yazarın koşullandırmaları ile seyircinin bambaşka koşullandırmaları arasındaki zıtlığı bir fars havası içinde yansıtıyordu. *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*’ın ana teması da bir yanlış koşullandırma. Oyunun ekseni, küçük ezik bir adam. Kapsadığı süre, yakın tarihimizin yetmiş yılı. Dekor, Türkiye ve Yakındoğu haritası. 31 Mart’tan 12 Mart’a kadar oynanan siyasi oyunların zengin arka fonu önünde çeşitli dönemlerin, çeşitli koşullandırma evrelerinin kurbanı olan bir küçük, bir ezik adamın acı tablosunu izliyoruz on beş tablo boyunca” (Taner, 2018, s. 7).

Oyun, yakın tarihi sert şekilde eleştirmesine rağmen sansüre maruz kalmadan Türkiye sahnelerinde binlerce kez¹⁰³ sahnelenir. Fakat bu durum televizyona uyarlandığında değişir. Taner bu durumu şöyle yorumlar:

“*Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*” adlı piyesim, yurttan bini aşkın defa oynandıktan sonra, televizyon oyunu haline getirilince yasaklandı. Televizyon

¹⁰³ “Oyun Küçük Sahne Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda 1964-65 sezonlarında sürekli olarak kapalı gişe 670 defa oynandı. 1968’de yine Ulvi Uraz Topluluğu’ndan Arena Sahnesi’nde 110 defa oynandı. 1974’de *Ali Poyrazoğlu Topluluğu* aynı oyunu 170 defa, 1978’de 20 defa oynadı. 1979’da Devlet Tiyatrosu, Ergum Uçucu’nun rejisi ile Ankara, İstanbul, Trabzon, Antalya, İzmir ve Bursa’da 116 defa oynamıştır. Eserin 1979’daki basımı sırasında da Devlet Tiyatrosu temsilini sürdürmekteydi” (Taner, 2018, s. 11).

filminde piyesinkinden fazla hiçbir şey yoktu. Belki eksik vardı. Ama televizyonun tiyatrodan daha büyük bir yayıcı olması, herhalde ilgililere bu kararı aldırması olacaktı.” (Taner, 2001, s. 19)

a) Oyun Kişileri:

Oyunda toplamda kırk dört oyun kişisi vardır. Kurgu ağırlıklı olarak Vicdani ve Efruzkarakterleri üzerinde olmakla birlikte Anlatıcı rolü, yazarı temsil eden, oyunu yönlendiren bir işlevdedir. Orhan Tahsin, bu üç oyun kişisi dışında kalan hocalar, polisler, müdürler, askerler ve kadınlar gibi öteki kişileri, Karagöz perdesindeki Kürt Bekçi, Laz, Tuzsuz Deli Bekir, Zenno gibi oyunda kısa kalan dolgu karakterlere benzetir (Tahsin'den aktaran Taner, 2018, s. 111-112).

Anlatıcı: Oyun kurgusunu elinde tutan, oyun epizodlarını birbirine bağlayan, kişileri seyirciye tanıtan karakterdir. Anlatıcı sayesinde yazarın olaylara ve karakterlere bakış açısını anlarız. Oyunun zamanını ve mekânını yan öğelerle birlikte Anlatıcı verir. Zamanı belirlediği gibi olaylararasındaki ardzamanlılığı da o sağlar. Anlatıcı, oyunun esnek bir biçimde ilerlemesine yardımcı olur. Yazar, Anlatıcı üzerinden zamanın içerisinde rahatlıkla gezinir ve söylemek istediğini dilediği açıdan aktarır. Anlatıcı'nın başka bir özelliği de kendini oynayan bir role sahip olmasıdır. Yani *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki Şerif Abla gibi aynı zamanda oyundaki bir karakter değildir. Böylece Anlatıcı sahnede olup bitenin dışında kalır (Çamurdan, 2006, s. 42-43).

Vicdani: Taner, bu karakteri bilinçli bir şekilde karikatürize ederek, neredeyse gerçeklikten kopma çizgisinde ve abartılı bir biçimde çizer. Vicdani, düzen içerisinde saflığı, edilgenliği, eleştirmezliği ve anlamazdan gelişi ile tutunmaya çalışır.

“**Vicdani:** (...) Kumarım, işretim, sefahatim yoktur. Pazarları bile çalışırım. Hiç değilse evdeki bozuk muslukları, masaları, saatleri tamir ederim. İlan buyurduğunuz sekreterliğe layık mıyım bilmiyorum. Daha ehil bir kimse varsa onun emeğini almak asla aklımdan geçmez. Ama beni almak inayet ve teveccühü gösterecek olursanız o zaman fedakarane, cansiperane çalışırım. Allaha şükür kanaatkar bir insanım. Bir lokma bir hırka. Ne verseniz kabulüm. Politikadan nefret ederim. Bir memur kendi başına siyasi muhakemeler yürütmeye başladı mı o memlekette anarşi başladı demektir. Allah bizi o günlerden korusun. Amin efendim. Dedikodudan, çalçenelikten de hoşlanmam. İş, gönüller rahat olsun, değil mi efendim? İnsan yurduna ve

amirlerine faydalı olduğunu bir an vicdanının köşesinde hissetsin. Yeter efendim yeter, yeter. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” (Taner, 2018, s. 49).

İlk perdede Vicdani'nin ailesi tanıtılır. Babası Fedai, I. Dünya Savaşı'nın tüm cephelerinde savaşır ve sonra şehit olur. Annesi, o üç aylıkken ölür. Savaş yıllarının tüm sefaletini yaşar, babannesinin yanında yarı aç, yarı tok büyür. Taner'in Vicdani'nin ailesini seyirciye tanıtmasının sebebi, Vicdani'nin içine doğduğu durumu kutsallaştırması, aynı sefaleti kendini gerçekleştiren kehanete dönüştürürcesine yaşamasıdır. Bu eksik başlayış, başından geçenleri kabullenmesine sebep olur. Kendisini daima eksik görmesinde çocukluğunun ve ailesinin etkisi vardır. Neden yoksulluk çektiğini, neden babasının şehit olduğunu, annesinin neden sefaletten öldüğünü sorgulamak yerine bu durumların üstesinden, fedakarlık ve adanmışlık olgularıyla, onları kutsayarak gelir: Vatan için ölünür, vatan için aç kalınır. Vicdani'nin tek amacı devleti tarafından onaylanmaktır.

“Benim hiçbir siyasi görüşüm yoktur. Devletimin, hükümetimin resmi görüşü ne ise, benim görüşüm de odur. Ben sabahleyin kalkarım, radyoyu açarım. Anadolu Ajansı ne buyurlarsa durumumu ona göre düzeltirim memur bey” (Taner, 2018, s. 81) .

Vicdani'nin ilk öğrendiği şey, “büyükler bilirci” tavidir. Aslında zaman zaman gerçeği görmeye yeltenecek gibi olur,¹⁰⁴ ama tekrar eleştirmekten, sormaktan kaçır çünkü kendine göre o, “az gelişmiş bir ülkenin gerizekalı bir yurttaşı”dır (Taner, 2018, s. 86). Vicdani'nin tekerrür eden tarih karşısında değişmez şekilde duruşu, Taner'in sürekli kullandığı sembol olan devekuşu üzerine oturur. O gerçek bir devekuşudur. Hamasi nutukların ardına saklanmış, vatan üzerinden sömüren-sömürülen, ezen-ezilen ikiliklerini sürdürmekle mükellef bir sisteme gösterdiği adanmışlığının arkasında, “aman ağzımızın tadı bozulmasın”cı bir tavır vardır¹⁰⁵. Onun saflığı ve vicdanlı oluşu aslında taraflıdır ve o, aslında bu kadar saf değildir. Okul sahnesinde müslüman olmayanların cehenneme gideceğini öğrendiğindeki tavrından, Psikanaliz epizodunda itiraf ettiği iç dünyasından, Efruz'un sahtekarlıklarını bildiğini ima ettiği sahnelerden, o tutuklanırken Efruz'un serbest

¹⁰⁴“Vicdani: (Gazete okumaktadır, ağlamaklı bir sesle) Efruz, elli bin kişi ölmüş kardeşim.

Efruz: Harp bu Vicdani. Ya öleceksin, ya öldüreceksin.

Vicdani: Doğru haklısın. Müttefiklerimiz Nagasaki'de atom bombası atılırsa, elbette gerektiği için atılmışlardır. Sağlık olsun ne yapalım” (Taner, 2018, 6)

¹⁰⁵ Bu tavrı Anlatıcı örneklerden birisi de Nazım Hikmet'in “Akrep Gibisin Kardeşim” şiiridir.

bırakılması karşısında hukuk bilgisinden şüphe ettiğini söylemesinden her şeyin farkında olmasına rağmen sessiz kaldığını anlarız.¹⁰⁶ Yani esasında Vicdani, tıpkı Efruz gibi bir düzen insanıdır. Efruz’un yaptığı türden olmasa da düzenin devamına katkısını söylenilen yalanlara inanıyormuş gibi yaparak, devlet ve millet kavramlarının ardına saklanarak, sömürüye ses çıkarmayarak müsaade eder.

Efruz: Taner, Vicdani’nin karşıtı bir karakter olarak Efruz’u çizer. Efruz kendini şöyle tanıtır:

“Efruz: (*Girer. Hiç çekingen olmayan bir şekilde*) Adım Efruz, babamın adı Firuz, Anamın Efsayış. İçki içerim, kumar severim. Üzerinize afiyet kadınlara da çok düşkünüm. İçki insanın ayağını yerden keser, frenlerini gevşetir. Kumar insanı paraya cimrice bağlanmaktan kurtarır. Kadın da malumu *Aliniz*, hayatın tuzu, biberi, salçasıdır. İnsana yaşadığını fark ettirir.

Patron: Enteresan. Ben yaşamamı seven insandan hoşlanırım.

Efruz: İnsan dünyaya bir kere geliyor. Her şeyi denemeli değil mi efendim? İçmeli, oynamalı, boynuzlamalı, boynuzlatmalı, kaçakçılık, kalpazanlık etmeli.

Patron: Enteresan, ben gözü pek insanda da çok hoşlanırım.

Efruz: Gelgelelim mAli cepheye. Siz ne vermeyi düşünüyorsunuz, onu bi anlayalım.

Patron: Enteresan. Ben reAlist insanlardan çok hoşlanırım.

Efruz: Masrafım çok olduğu içim maaşım dolgunca olmalı. Vermezseniz çalarım. Göz açtırmazsanız kaçarım. İnsan ne verirse onu alır değil mi efendim? Şimdilik senelik hasılatı safiyeniz ne kadar? Onu tespit edelim. Ben girdikten sonra artandan yüzde on iki prim isterim.

Patron: Enteresan. Ben açkgöz insandan da çok hoşlanırım.

Patron: Peki bonservisiniz?

Efruz: Bir dakika, pardon bu değil. Bu garsoniyerimin anahtarı. Bunlar da değil. Bazı kız arkadaşların mayolu fotoğrafları” (Taner, 2018, s. 50-51).

Alman dostu olan babası I. Dünya Savaşı’ndan kazançlı çıkar ve güçlenir.¹⁰⁷ İyi şartlarda bir çocukluk geçirir. Vicdani’nin yurdun doğusunda zorlu şartlarda yaptığı

¹⁰⁶ “Hoca: Aferin. Binaberin Müslümanlar cennete, zındıklar da cehenneme gideceklerdir”.

Vicdani: Oh olsun. Yağcık balcık. Oh canıma değsin” (Taner, 2018, s.23)

¹⁰⁷ Özellikle oyunda İaşeci İsmail Hakkı olarak geçen ve Topal İsmail Hakkı olarak da bilinen Paşaya dair dönemde vagon ticaretinden haksız kazanç elde ettiğine ve savaştan yararlanarak zenginler

askerliğin aksine sahte doktor raporu alarak İstanbul'da yaverlik görevinde askerlik yapar.

Masonlar güçlenince babası mason olur; Efruz da iltimasla Vagon-li firmasında çalışır. Vagon-li'den taciz sebebiyle atılır; firmaya karşı yapılan protestolara katılıp, muhalif olduğu için atıldığına dair izlenim oluşturur ve bu durumdan da nemalanır. Efruz karakteri, *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki Politikacı karakterinin benzeridir. “İnsan Ceddi” şarkısında Politikacı'nın kendisi için dediği gibi “kedi misali hep dört ayağının üzerine düşer”.

b) Oyunun Politik Alt Yapısı:

Oyun, on zaman kesiti üzerine kurulmuştur. Zaman kesitleri, oyunda bir takvim görevi üstlenen gazete manşetlerinden takip edilir. Gazeteler üzerinden verilen olaylar, mekânsal düzlemi belirler ve her değişimde aynı sokağın adı başka olur. Zaman ve mekân, siyasi olaylarla birlikte şekillenir. Oyundaki sokak adları, zaman kesitleri ve siyasi olaylar şu şekildedir:

- Fehim Paşa Sokağı:

Vicdani ve Efruz doğduklarında sokağın adı Fehim Paşa'dır, Osmanlı İmparatorluğu hâlâ ayaktadır ve Padişah Abdülhamid'dir. Taner, o dönemdeki birçok tarihî karakter arasından özellikle Fehim Paşa adını seçmiştir. Oyun boyunca alt metinde devam eden baskı, sansür, devlet olanaklarını sömüren sınıf, oyunun başında Fehim Paşa karakteriyle verilir. Baskıcı ve otoriterliği sebebiyle Kızıl Sultan olarak bilinen Abdülhamid'in istihbarat işleriyle ilgilenen Fehim Paşa, oldukça şaialı bir hayata sahip olmuştur. Jurnalcılık yapmış, halk üzerinde baskı kurmuş, haraç almıştır. Kadın düşkünlüğüyle de birçok şikayete konu olan Fehim Paşa, Efruz karakterinin tarihteki yansıması gibidir. Dolayısıyla daha oyunun en başında Efruz gibilerin yükselişine atıf yapılır. Epik tiyatrodaki zaman mefhumu bir çizgi üzerinde ilerlemediği için oyunun başındaki bir karakter sonrayla ya da sonraki olaylar zinciri olayın başındaki bir sembolle bağlantılı olabilir.

- 10 Temmuz Sokağı:

1908'de II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi sonrasında 10 Temmuz, İyd-i Milli ya da Hürriyet Bayramı olarak uzun bir süre kutlanır. Taner, sokak tabelasının Mahmut

yarattığına dair iddialar vardır. Ayrıca yine Firuz'un I. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın İstanbul büyükelçisi olan Baron Vangenheim (Hans Freiherr von Wangenheim) ile dostluğu da vurgulanır.

Şevket Paşa ordusundan bir asker tarafından değiştirildiğini, bu sırada da Hareket Ordusu Marşı'nın çaldığını belirtir. İttihat ve Terakki Cemiyeti üyesi olan Mahmut Şevket, “31 Mart Vakası” olarak bilinen 1909'daki isyanı bastıran ve Abdülhamid'i tahttan düşüren paşalardandır. Bu kesitte değinilen diğer bir konu, Osmanlı'nın Almanlar'a yaklaşmasıdır. Adı daha sonra Yavuz olarak değiştirilen Goeben isimli savaş gemisi ve Osmanlı'nın Almanların yanında I. Dünya Savaşı'na katılması olayı ironik bir dille anlatılır: “Göben'i besmeleyle sünnet edip, Yavuz tesmiye eyledik heman’ (Taner, 2018, s. 17).

- Liman von Sanders:

Olay kesiti bir gazetecinin “Tanin, Tasvir, Peyam, Sabah. Yazıyor beyler. İkdam da var. Harbi Umumi'ye girişimizi yazıyor” (Taner, 2018, s. 17) şeklindeki seslenişiyle açılır. Sokak yeni adını, I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı birliklerine kumandanlık yapmış, ardından Yıldırım Orduları Komutanlığı'nı Mustafa Kemal'e bırakmış Alman General Liman von Sanders'ten alır. Bu zaman kesitinde Taner, savaş zenginlerini ve ezilen-ezen çelişmesini gösterir. Taner iki karakter üzerinden toplumun iki cenahını çizer. İlki, Vicdani'nin cephe cephe savaşan babası Fedai'dir. Ötekisi ise Efruz'un babası Firuz'dur. Firuz'un I. Dünya Savaşı'nda Alman Büyükelçisi olan Hans Freiherr von Wangenheim¹⁰⁸ ile yakın ilişkisi vardır, ama asıl dikkat çeken isim İaşeci İsmail Hakkı'dır. Topal İsmail Hakkı olarak bilinen Enver Paşa'nın koruması altındaki bu paşa, dönemin savaş zenginlerinin yaratılmasını sağlayanlardan biridir. Taner, savaşın altında ezilen sınıfla, savaştan beslenen sınıfı çocuklarının yedikleri üzerinden resmeder. Bir tarafta “süpürge tohum yiyen, mısır unu geveleyen” (Taner, 2018, s. 18) Vicdani ve onun gibi çocuklar bir tarafta, “francala, Nestle, Tobler, Pöti-fur” (2018, s. 19) tıkınan Efruz ve onun gibi çocuk diğer taraftadır.

- Damat Ferit Sokağı:

Damat Ferit, son Osmanlı Padişahı Vahidettin döneminin sadrazamıdır. İngiliz yanlısı tutumu ve Anadolu'da Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan kurtuluş mücadelesine karşı duruşuyla bilinir. Oyunun bu kesitinde Taner, Damat Ferit'i “Sevr Antlaşması'nı imzalayan akli evvel” (2018, s. 22) diyerek tanıtır. Bu kesitin atmosferi efektlerle oluşturulmuştur. Atlı bir işgalci askerin silüeti yansıtılır ve fonda

¹⁰⁸ Oyunda adı Baron Vangenheim olarak geçer.

“Zito Zito Venizelos,¹⁰⁹ kato kato Mustafa Kemal”¹¹⁰ sesleri ve buna eşlik eden laterna müziği duyulur. “Zito” yani “yaşa” anlamına gelen bu kelime, 15 Nisan 1919’da İzmir’in Yunan kuvvetler tarafından işgal edilmesi esnasında Türklere zorla söylettirilen nidalar arasındadır.¹¹¹ Bu tarihî kesitin anlatıldığı pasajda, özellikle önemli bir nokta vardır. Anlatıcı olayları detaylandırırken Vicdani, Efruz ve Cemalifer¹¹² üçlü bir koro halinde “Ha heyli hampur heyli hap hup, ya yeyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur beyli bap bup” (2018, s. 22) şeklinde terennüm eder. Bu sahne ile eğitim, eğitimin siyasi olaylar karşısındaki kayıtsızlığı, anlamsız kelimeleri ezberleten bir sistem eleştirisi muhtemeldir. Ayrıca yurdun bir yerinde işgal yaşanırken, bir yerindeki kayıtsızlık, dönemin din hocalarının tutumunu da gösterilir.

- Refet Paşa Sokağı:

Refet Paşa¹¹³ (1881-1963) Kurtuluş Mücadelesinin her safhasında aktif olarak görev yapmış ve Mudanya Mütarekesi¹¹⁴ kurulunda Ankara Hükümeti’ni temsil etmiştir. Oyunun bu zaman kesiti Refet Paşa’nın İstanbul’a gelişiyle başlar. Osmanlı İmparatorluğu dönemi bu kesitle birlikte biter. Anlatıcı, dönemin önemli olaylarını şöyle özetler;

“Cumhuriyetin ilanı

Hilafetin ilgası

Şapka, harf inkılabı

İsviçre Medeni Kanunu

Dil, tarih, coğrafya İnkılabı

Bozkurtların dirilişi

Orta Asya teranesi

İşte bu arada bir

¹⁰⁹ Elefterios Venezilos (1864-1936) Kurtuluş Savaşı Döneminde Yunanistan Başbakanı.

¹¹⁰“Zito”Rumca Yaşa,“Kato” ise Kahrol anlamındadır.

¹¹¹ Bu nidanın önemini anlamak için bu olaylar esnasında “Zito Venezilos”demediği için Yunan Askerler tarafından öldürülen Süleyman Fethi Bey anılabilir.

¹¹² Vicdani ve Efruz’un ilkokula tekabül eden dinî mektepten arkadaşları olan oyun kişisi aynı zamanda Vicdani’nin ilk aşkı.

¹¹³Soyadı kanunundan sonra Refet Bele.

¹¹⁴ 1922 yılında yapılan anlaşma ile Yunan kuvvetleriyle çatışmalar sona erer, Ankara Hükümeti tanınmış, böylece Osmanlı İmparatorluğu hukuken sonlanır.

Halkevi temsili” (Taner, 2018, s. 37)

Taner, Cumhuriyetin ilk yıllarını Türkçülük ideolojisi üzerinden okur. Anlatıcı'nın bahsettiği temsil *Akın* (1932) oyunudur. Oyun Faruk Nafiz Çamlıbel'e (1898-1973) aittir. Gülay Yurt, *Akın* ve devamı niteliğindeki *Özyurt* (1932) oyunlarını, Türk Tarih Tezini¹¹⁵ pekiştirme amacıyla bizzat Atatürk'ün Çamlıbel'e yazdığını belirtir¹¹⁶ (2014, s. 433). *Akın*, Türklerin Orta Asya'daki geçmişlerine odaklanır. Oyun, Kemalist devrimin Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Selçuklu Devleti'ni atlayarak, köken olarak Orta Asya ile bağlantı kurmasını temel alan ideolojiyi ön plana çıkarır. Taner, *Akın*'ın bir skecini vererek dönemin ruhunu gösterir. Taner'in burada göze çarpan iki eleştirisi vardır. Öncelikle karikatürize edilmiş rejisi ve göze batar şekilde yeteneksiz oyuncularını gösterilerek, o dönem sanatın yalnız ideolojik bir propaganda aracı olarak kullanıldığını ve nitelikten yoksun olduğunu eleştirir.¹¹⁷ Diğer eleştiri ise oyundaki başrol oyuncusunun yeteneksiz bir milletvekili kızı olarak kurgulanmasında görülür. Taner her ne kadar devrimle yeni bir oluşum başlatılsa da adam kayırmacılığın ve liyakatsizliğin önceki dönemden farksız olduğuna vurgu yapar.

Bu kesitte geçen bir başka olay da 1933 yılındaki Vagon-li Protestoları'dır. Protestolar lüks vagonlar üreten Vagon-li şirketinde çalışan bir memurun, şirket içerisinde Fransızca konuşma zorunluluğuna uymayıp Türkçe'yi kullanması sebebiyle işten uzaklaştırılmasıyla gelişir. Protestolar, 1928 yılında başlatılan “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyasını alevlendirir. Tüm vatandaşların sokakta Türkçe konuşmasını, tabelaların Türkçe olmasını içeren bu kampanya 1937'de meclise yasa tasarısı olarak sunulup reddedilmesine rağmen defacto olarak varlığını

¹¹⁵ 1931-1938 yılları arasında prensipleri oluşturulan ve Cumhuriyet'in ulusal tarihinin dayanaklarını oluşturan, Atatürk'ün kişisel olarak özellikle ilgilendiği (Yurt, 2014, s.435) Türk Tarih Tezi'nin temel prensipleri şunlardır:

- “1-Türkler, brakisefal ve beyaz ırktandır
- 2- Medeniyetin beşiği Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır
- 3-Anayurtları olan Orta Asya'dan değişik sebeplerle göç eden Türkler böylece dünyaya medeniyeti yaymışlardır
- 4-Anadolu'nun ilk yerli halkları Türklerdir, dolayısıyla buranın ilk sahipleri Türklerdir
- 5- Türklerin İslam Medeniyetine katkıları araştırılmalıdır
- 6-Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ile ilgili iddialara araştırılmalı, gerçek ortaya çıkarılmalıdır” (Tosun'dan aktaran Yurt, 204, s. 435-436)

¹¹⁶ Sanatın ideolojik bir aygıt görevi üstlenmesi aynı dönemde Türkiye'de opera sanatının başlamasını sağlamış ve Atatürk'ün isteği üzerine Türk Tarih Tezi'nin yansıtan içerikte sahne eserleri bestelenmiştir. Ahmet Adnan Saygun'un *Özsoy* operası (1934) bu anlamdaki ilk örnektir.

¹¹⁷ Taner burada sadece bir dönemi değil, propaganda amacı güden sanat anlayışının genelini de eleştiriyor olabilir. Fakat epik tiyatronun da içeriğinde politik bir görüş taşıması o dönemi eleştiriyor düşüncesinin daha ağır basmasına sebep olur.

sürdürür ve azınlıklar üzerinde baskıları arttırır. Cemil Koçak, kamusal alanı kapsayan bu yasa tasarısının tam olarak dönemin ruhunu yansıttığını belirtir (2012). Taner, Vicdani ve Efruz karakterlerini bu olay içerisine yerleştirerek onları dönemin önemli isimlerinden biri olan Ali Çetinkaya (1878-1949) ile karşılaştırır. Çetinkaya, İstiklal Mahkemesi başkanlığı yapmış, İzmir Suikastı gibi davalara bizzat bakmış bir isimdir. Oyundaki kronolojiye göre ¹¹⁸ Vagon-li protestolarının olduğu zaman Ulaştırma Bakanlığı görevindedir.

“Devrin Dördüncü Murat’ı

Yeni münakalat vekili

Eski İstiklal Mahkemesi Başkanı

Ali Çetinkaya

Gene belli etmemek için kendini

Hamal kahyası kılığına bürünmüş

Kasketi ta kulaklarına kadar geçirmiş

Yalnız belli oluyor ensesinden

Gözüküyor durumu iftiharla

Karşıkı Hatay Pastanesi’nden¹¹⁹” (Taner, 2018, s. 41)

Bu kesit içerisinde ayrıca Vicdani ve Efruz’un askerliklerine değinilir. Vicdani şark hizmetine gönderilip Şemdinli, Beytüşşebab, Kızıl Çakçak ve Erzurum’da askerlik yaparken Efruz doktor raporu alır, iltimas ve torpille İstanbul’da kalır. İstanbul II. Ordu Komutanı’nın kızını araya sokarak iyi bilardo bilmesi dolayısıyla komutanın yaveri olur.

- Refik Saydam Sokağı:

¹¹⁸Vagon-li Protestoları 1933 yılında başlar, fakat Çetinkaya 1934 yılında Bayırdırlık Bakanı, 1939 yılında Ulaştırma Bakanı olur. Taner’in bu birkaç yıllık farkı olayları birleştirmek için yapmış olması mümkündür.

¹¹⁹ Taner’in burada özellikle Hatay Pastanesi ismini kullanması dönemin Baylan Pastanesi’ne gönderme olabilir. 1930’larda adı Loryan olan pastane “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyasıyla adını “Baylan” olarak değiştirmiştir. Haldun Taner’in de içlerinde bulunduğu sanat camiasından kişilerin sürekli gittiği bir yer olan bu pastanenin isminden hareketle bu sanatçılara “Baylancılar” adı verilmiştir. Pastanenin kurumsal websitesinde eski müdavimler olarak geçen Baylancılar’dan bazılarının isimleri şöyledir: Atilla İlhan, Behçet Necatigil, Arif Damar, Asaf Çiğiltepe, Cemal Süreya, Edip Cansever, Erol Günaydın, Fazıl Hüsni Dağlarca, Ferit Edgü, F,kret Hakan, Metin Erksan, Orhan Kemal, Peyami Safa, Sait Faik Abasıyanık, Ülkü Tamer (Url 11)

Bu kesit Atatürk'ün ölümüyle başlar; İsmet İnönü (1884-1973) devri anlatılır. Anlatıcı şöyle der:

“Şimdi devir devr-i 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” (Taner, 2018, s.53-54)

Bu zaman kesitinin bir kısmı birinci faslın son sahnesinde biter. Birinci kısım, patronundan hamile olan sekreter kız Lalifer'in sokağa çıkma yasağı ile Vicdani'ye komplo kurup onu evlenmeye mecbur bırakmasıyla sonlanır. İkinci Faslın açılışında İsmet İnönü devrinin devam ettiği, II. Dünya Savaşı'nın başladığı görülür. Taner, Almanya ve İngiltere arasında kalmış bir hükümet ve ekonomi resmi çizer. “Her İş Üzerine Ticaret” isimli bir şirket yaratarak seyircinin dikkatini Almanya ile yapılan krom ticaretine ve bundan nemalanan oluşumlara çeker. 1945 yılını ima eden dönemde Taner, Türk Lirasının düşüşünü ve dönemin ekmek sıkıntısını¹²⁰ anlatır. Ayrıca bu kesitte paralardan Atatürk'ün resminin kaldırılıp İnönü'nün basılması meselesine pullar üzerinden değinir.

“Pul merakı hep baki,
Pul merakı güzel hobi.

¹²⁰ Ekmeğin karneyle dağıtılması.

(Göstermelik: Üzerind krallar, devlet başkanları, başvekiller bulunan pullar)

Hiç düşündünüz mü neden?

Pullarda hep şefler

Krallar

Devlet reisleri

Var

Ne dümencidir şu postalar

Yetmez gibi bunca

Yağcılar

Postaya her mektup atana ille de ille

Büyüklerin kışını yalatacaklar” (Taner, 2018, s. 64)¹²¹

Sahnenin devamında Amerika Birleşik Devletleri (ABD) tarafından Hiroşima ve Nagazaki’ye (1945) atılan atom bombasının Türkiye’den nasıl görüldüğünü gösterir. Anlatıcı’ya şiiri andıran bir pasaj okutur:

“Nagasaki yollarında açmaz olmuş kirazlar

Kurumuş bütün bitkiler

Sönmüş cümle hanüman

Ağlar çekik gözlü yavrular

Her tarafa

Ahü vah

Her zaman kızıl tüten Fuji Yama

Siyah Tüter o sabah” (Taner, 2018, s. 64-65)¹²²

Vicdani’nin ve Efruz’un olay karşısındaki tutumu dönemin bakış açısını verir:

“Vicdani: (Gazete okumaktadır, ağlamaklı bir sesle) Efruz, elli bin kişi ölmüş kardeşim.

Efruz: Harp bu Vicdani. Ya öleceksin, ya öldüreceksin.

¹²¹ Tarihin sadece liderlere, şeflere, krallara yönelmesini ve onları taltif etmes teması ekseninde Brecht’in “Okumuş Bir İşçi Soruyor” şiiriyle birlikte değerlendirilebilir.

¹²² Oyunda Anlatıcı’nın söylediği bu pasaj diğer pasajlardan farklı olarak bir şiir biçimindedir. Dolayısıyla şiiri, Nazım Hikmet’in *Kız Çocuğu* şiiriyle birlikte okumakta fayda var. Hikmet’in şiiri 1956’da yazdığı ve oyunun 1964 yılında yazıldığı düşünülürse Taner’in Hikmet’in şiirini bildiği düşünülebilir. İki şiir arasında teknik ve biçim yönünden farklılıklar bulunsa da ve konuya başka açılardan bakıyor olsalar da olaya dair şiir anlamında fikir verebilirler.

Vicdani: Doğru haklısın. Müttefiklerimiz Nagasaki’de atom bombası attılsa, elbette gerektiği için atmışlardır. Sağlık olsun ne yapalım” (Taner, 2018, 6)

- Harry Truman Sokağı:

Kesit, Gazetecinin “Cumhuriyet, Milliyet, Vatan. Yazıyor Beyler. Akşam da var. San Fransisko Konferansı’na katılabilmek için giderayak Japonya’ya, Almanya’ya ve İtalya’ya harp ilan edişimizi yazıyor” (Taner, 2018, s. 65) şeklindeki seslenişiyle başlar.

Bu kesitin ilk olayı 1945’te elli devletin katılımıyla gerçekleştirilen San Francisco Konferansı’dır. Nitekim konferansın sonunda Birleşmiş Milletler (BM) kurulur. Bu konferansın dönemin Türkiye’indeki etkisini Efruz’un ağzından duyuyoruz:

“Değerli misafirler San Fransisko dönüşü, Milli şefimizin de belirtileri gibi, hür dünyadaki yerimiz ancak ve ancak uluslararası manada liberal bir iktisat politikası ile alabileceğimiz ortadadır. Laissez faire, laissez passer. Bırakınız yapınlar, bırakınız geçsinler. Hükümetimiz asıl Marshall yardımlarından bir hayat aşısı almışsa, iktisadiyatımız da dış sermayenin getireceği iş hacminden böylece yararlanacaktır. Kapılarımız dış yatırımlara ardına kadar açalım. Dış sermayeye layık bir pazar olmaya, milletçe çalışalım. Kökü dışarda bazı menfi cerayanlar bize ne kadar zararlı ise, kökü dışarda sermayeler de o kadar yararlıdır! Türkiye artık uyanmıştır. Yaşasın insan hakları! Yaşasın dış sermaye! Yaşasın Türk-Amerikan işbirliği!” (Taner, 2018, s. 66-67)

Rotary Klübü’nde yapılan bu konuşma Türkiye’de liberalizmin doğuşunun başladığı dönemi gösterir. Konuşmada adı geçen Marshall Yardımları, yakın dönem Türkiye’sinin ekonomik alanını doğrudan etkiler. Yeni ekonomik ilkelerle sosyal yapı değişir, bu değişimin sonuçlarının günümüze kadar uzandığı söylenebilir. Dönemin ABD başkanı Harry Truman (1884-1972), Truman Doktrini olarak bilinen ve Marshall Yardımlarını da içeren bir paketle Yunanistan ve Türkiye’ye yardım yapar. Erhan Çağrı, Truman’ın bu yardımlar konusundaki dayanağının 1947 yılında Amerikan kongresinde yaptığı konuşmasında bulunduğunu savunur. Yardımların görünürdeki sebebi dünyadaki komünizm tehlikesini yok etmektir. Dünya, komünizm ve liberalizm arasında kutuplaşmıştır. ABD Dışişleri Bakanı George Marshall, bu plan dâhilindeki yardımların engellenmesi halinde ABD’nin bu ülkelere ciddi yaptırımlar uygulayacağını belirtir (1996, s. 275-278). Bu yardımların bir sonucu olarak ülkede liberalizm yanlısı bürokrasi çoğalır ve komünizm korkusu aşılanır. Taner, kadın konusu üzerinden bu korkuya şöyle örnek verir:

“Efruz: Kadın ancak bir üretim aracı olursa çekilir.

Vicdani: Efruz yoksa sen de sosyalist mi oldun kardeşim? (şüphe ile uzaklaşır)

Efruz: Ne münasebet! Ne münasebet! Ben sadece oportünist oldum. Yakında gazete çıkarıyorum.

Vicdani: Hayırlı olsun... Demek memleket kültürüne hizmet edeceksin.

Efruz: Hayır, gazetecilikle öbür işlerden daha çok kâr var da onun için

Vicdani: Kapital kimin?

Efruz: Karl Marks'ın

Vicdani: Onu sormuyorum, gazetenin kapitali kimin?

Efruz: Yarısı benim, yarısı Ankara'da dört kişinin..

Vicdani: Kim o dört kişi?

Efruz: Toprak reformuna karşı şu dörtlü takrirı verenler.

Vicdani: Sen deli misin? Tehlikeli işlere giriyorsun.

Efruz: Kazanacağımı kazandım, şimdi de politika alanında bir kumar oynuyorum. Ya herrü ya merrü... Göl maya tutarsa tamamdır işim” (Taner, 2018, s. 69-70)

Efruz'un, gazetesinin ortakları olarak Dörtlü Takrir adıyla andığı kişiler, CHP'den ayrılan milletvekilleri, Adnan Menderes, Celâl Bayar, Fuad Köprülü ve Refik Koraltan'dır. Bu dörtlünün 1945 yılında meclise verdiği önerge, Dörtlü Takrir adıyla anılır; bu olay, anılan isimlerin CHP'den ayrılıp yeni bir parti kurmalarıyla sonuçlanacak sürecin başlangıcıdır.

- 14 Mayıs Sokağı:

Zaman kesiti 14 Mayıs 1950'deki seçimlerini bildiren radyo muhabirinin sesiyle açılır. Oy oranları verilirken fonda gazetecinin sesi duyulur: “Cumhuriyet, Hürriyet, Vatan. Yazıyor beyler. Akşam da var... Demokrat Parti'nin kazandığını yazıyor...” (Taner, 2018, s. 71). Türkiye çokpartili döneme fiili olarak geçmiştir. Taner, dönemin ruhunu bir milletvekilinin konuşmasıyla seyirciye aktarır:

“Başka Bir Ses: Pek muhterem milletvekilleri. Memlekette yeni bir demokrasi devri başlamaktadır. (*Alkışlar*) İlk icraat olarak Cadillac marka makam arabalarını bırakıp işimizin başına ciplerle gelip gitmeye başlamış bulunuyoruz. (*Brovo sesleri*) Zihniyet değişikliğinin bundan güzel ifadesi zannediyorum ki

aransa da bulunamaz. Memlekette sukut eden ahlakı kalkındırmak için, cami inşaatına olanca hızla girişeceğiz. İhmal edilmiş dini ve kutsi hisleri kalkınmanın en büyük faktörlerinden saymaktayız. Türk köylüsü memleketin efendisi olmak hasebile refaha kavuşturulacaktır. Zirai krediler açılacaktır. Amerika'dan alınan yardım paraları hükümetin *İhsamı* olarak köylüye dağıtılacaktır. (*Alkışlar*) Her vatan sathı mayilinde, her köyde, her bucakta, her mahallede bir milyoner yetiştirme yolları aranacak ve behemahal bulunacaktır” (Taner, 2018, s. 71,72).

Taner, Demokrat Parti (DP) döneminin sosyo-ekonomik vaziyetini özellikle *Günün Adamı* ve *Dışarıdakiler* gibi epik tiyatro öncesi oyunlarında işler. Bu kesitte Vicdani'nin gazete köşesindeki sütunuyla dönemin basın anlayışını taşlar. Zaman kesiti, 27 Mayıs 1960 Darbesi'yle biter. Taner, darbeyi şöyle okur:

“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
Donlar mı çıkmadı
Kasadan
Hediye köpeklerin
Hesabı mı sorulmadı
İnceden ince
Herkesin on parmağında
On kara
Herkes jurnalci
Kesilmiş
Birbirini ihbarda” (Taner, 2018, s. 78-79)

Darbeden sonra gazeteye baskın yapılır, Vicdani ve Efruz sorguya götürülür. Efruz soruşturmanın ilk anında işi sorulduğunda “Her İş Üzerine Ticaret Şirketi Halkın Nabzı Gazetesi'nin sahibi imtiyazı” (Taner, 2018, s. 80) cevabını verince, Polis'in “Her mahallede mantar gibi biten milyonerlerden biri (*Dişlerini gıcırdatır, gazapla bakar*)” (2018, s. 80) deyişi DP'nin “her mahallede bir milyoner yaratacağız” sloganına karşı, toplumun iktidar düştükten hemen sonraki tepkisini gösterir. Efruz, üst düzey bürokratlarla ilişkileri sayesinde ceza almadan kurtulur. Fakat Vicdani, Efruz'un kendini kurtarmak için ona kurduğu komplo sonucu tutuklanır. Vicdani kendi tutuklanırken, Efruz'un kurtulmasını anlayamaz:

“Vicdani: Seni nasıl serbest bıraktılar, hayret doğrusu. Hukuk bilgimden şüphe edeceğim!

Efruz: Hukuk bilgini bir tarafa at. Sen iktisat bilmez misin oğlum?

Vicdani: Ne gibi yani?

Efruz: Benim yirmi beş milyon borcum var. Beş milyon da cezayı nakdi kesilmiş, cem'an yekûn 30 milyon ödemek zorundayım. Hapiste kalırsam bunu ödeyebilir miyim?

Vicdani: Ödeyemezsin!

Efruz: Binaenaleyh çıkmalıyım ki, devlet benden bunu alabilsin. Bunu ödeyebilmek için işimin başına geçmem gerek. Bu da kredisiz olmaz. Şimdi bana kredi de açacaklar.

Vicdani: Yok, deve...

Efruz: Göreceksin! Sıhhatim bozulsa , üzerime titreyecekler. Moralim bozulursa, beni eğlendirip çalışma gücümü tazeleyecekler.

Vicdani: Ah keşke ben de sahtekar olsaydım. Tövbe... Tövbe estağfirullah”
(Taner, 2018, s. 83)

- Koalisyon Dönemi:¹²³

Bu zaman kesiti 1960 darbesinden sonrasını gösterir. Taner, kesite 14'lerin tasviyesinden söz ederek başlar. 1960 darbesini yapan, ordu içinden bir grup askerin kurduğu Milli Birlik Komitesi'dir. Bu komite içerisinde darbe sonrasında çeşitli fikir ayrıkları oluşur. Feroz Ahmad, Komite'deki hizipçi iki grubtan ilkinin, iktidarın bir an evvel sivillere devredilmesinden yana olduğunu, Alparslan Türkeş'in de içinde bulunduğu öteki grubun ise yönetimi elde tutmak isteğinde olduğunu belirtir (Ahmad, 2010, s. 150). İktidarı elde tutmak isteyen 14 kişilik cuntacı grup komiteden ihraç edilir ve uzaklaştırılır. Böylece sivilleşme başlar ve 1965 yılındaki seçimlere kadar üç koalisyon hükümeti kurulur.¹²⁴ 1965 seçimlerine DP'nin bir devamı niteliğindeki Adalet Partisi (AP) de girer ve meclisin çoğunluğunu elde eder. Taner, AP'nin 1965 seçimlerindeki başkanı, sonrasında Türkiye Cumhuriyeti Başbakanı olan Süleyman Demirel'den (1924-2015) şöyle bahseder:

“Derken AP kongresi

Çin işi Capon işi

O güne kadar

¹²³Bu kısımdan sonraki başlıkları sokak adlarına göre değil, Taner'in ayrıca verdiği zaman kesitlerine göre inceledim.

¹²⁴DP hükümetine benzer bir oluşum olmasın diye generaller tarafından İsmet İnönü koalisyon hükümeti kurmak için görevlendirilir. Ahmad bu yılların siyasi açıdan istikrarsız olduğunu vurgular (Ahmad, 2010, s. 157)

Johnson'dan başka
Kimsenin tanımadığı
Bilmediği bir kişi
Geldi oturdu hemen
Liderlik tahtına partinin
Su işlerinde çalışan
Yüksek mühendis
Süleyman
Koalisyon hükümetleri
Kıbrıs meselesi
Bütçe müzakereleri
Güvenoyu
Falan filan
Derken
Bir de baktık
Üç günlük politikacı
Yüksek Mühendis
Süleyman Bey
Kündeye getirivermiş
CHP'yi ve
de ihtiyar kurdu” (Taner, 2018, s. 85-86).

Yukarıda alıntılanan kesitte “Johnson'dan başkasının tanımadığı” cümlesinde geçen kişi 1963-1969 yılları arasında ABD başkanlığı yapmış olan Lyndon Baines Johnson'dır. Taner'in, Demirel hakkında seyircinin zihninde soru işaretleri oluşturmak istediği muhakkaktır. Nitekim daha sonrasında da Vicdani ve Efruz arasında milletvekilliği üzerine geçen diyalog, Taner'in politikacı kesiminin güvenilmez olduğuna ve mutlaka gizli emeller barındırdıklarına inandığını gösterir. Efruz, AP'nin Adıyaman listesinden milletvekili olarak seçilir:

“Vicdani: Demek artık yurduna Meclis'ine hizmet edeceksin. Bravo.

Efruz: Hayır Vicdani. Hakkımda on iki icra, dokuz haciz, iki tevkif kararı vardı, şirket hesaplarında. Sırf dokunmasınlar diye mebus oldum.

Vicdani: Nasıl dokunmasınlar?

Efruz: Teşrii dokunulmazlık canım. Takibattan kurtulmak için. Bütün davalar düştü şimdi. Hiç değilse dört yıl için” (Taner, 2018, s. 86)

Alıntı da görülen, dikkat çekici nokta, Taner’in oyun boyunca ülkedeki liyakatsizlik meselesini bir alt metin olarak sürekli işlemesidir. Efruz’un milletvekili olduktan sonra kuracağı şirketin halkla ilişkiler müdürü olarak Vicdani’yi düşünmesi, Vicdani’nin bu pozisyonu “ben haddimi bilirim, benim alanım değil” (Taner, 2018, s. 86) sözleriyle kabul etmemesi üzerine Efruz’un verdiği cevap ülkede liyakatsizliğin nasıl bir anlayışla yayıldığını gösterir:

“Efruz: Herkes kendi bildiği alanda kalsa. İnönü emekli general, Hitler duvarcı ustası, Mussolini avukat, De Gaulle tank uzmanı, Johnson da Texas’da kaz çobanı kalırdı. (...)” (Taner, 2018, s. 86)

Oyunda bu dönemin anahtar kelimeleri; “yolsuz kredi”, “nüfuz ticareti”,¹²⁵ “klikçilik”, “gençleri kışkırtmalar”, “yürüyüşler” ve “kim vurduya gidenler”dir. Taner adalet sistemindeki yozlaşmışlığı, tutuklanmayan katiller, kredilerle gizli kârlar elde edip kaçabilen bürokratlar ile yakalanan gençler ve aydınlar ikilemiyle verir. Ayrıca yapılan protestolara, yürüyüşlere karşı Demirel’in sloganlaşmış sözlerini eleştirir:

“Kim vurduya gidenler

Tutulamayan katiller

İşgaller

Yürüyüşler

Süleyman Bey’in

Yüreği o kadar geniş ki

“Yürümeyle yollar aşınmaz”

¹²⁵5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu’nda (TCK) Nüfuz Ticareti şöyle geçer: Kamu görevlisi üzerinde nüfuz sahibi olduğundan bahisle, haksız bir işin gördürülmesi amacıyla girişimde bulunması için, doğrudan veya aracılar vasıtasıyla, kendisine veya bir başkasına menfaat temin eden kişi, iki yıldan beş yıla kadar hapis ve beşbin güne kadar adli para cezası ile cezalandırılır. Kişinin kamu görevlisi olması halinde, verilecek hapis cezası yarı oranında artırılır. İşinin gördürülmesi karşılığında veya gördürüleceği beklentisiyle menfaat sağlayan kişi ise, bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

Diye atıp tutarken
Cart cart
Geldi çattı bir sabah
12 Mart” (Taner, 2018, s. 87)

- 12 Mart Dönemi:

Bu kesit 12 Mart 1971 Muhtırası¹²⁶yla başlar. Taner, muhtıra sonrasında, ülkeyi terk eden insanlarla dolu bir uçak ve yakalanıp sorgulanan gençler ve aydınlarla çizer.

“KLM’le Zürih’e
Bir de baktı ki uçak
Lebaleb dolu!
Hepsi kulağı delik
İşadamları, ortakları, dostları
Bereket üç gün sonra
Anlaşıldı işin aslı
İki cuntadan sağı tutan
Girişince büyük tevkifata
Baktılar ki yakalananlar
Ya gençler ya aydınlar
Öte yandan
Yolsuz kredileri, gizli kârları
Ne arayan
Ne soran var
Bir zamanlar
Hürriyet heykeline
Şal koymak taraflısı
Nihat Erim Bey

¹²⁶ 12 Mart 1971’te, Genel Kurmay başkanı, Kara, Hava ve Deniz Kuvvetleri komutanları Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’a, Meclis’e ve Senato’ya birer muhtıra gönderir; hükümet istifaya zorlanır. Demirel mecburen istifa eder ve sonrasında demokrasi karşıtı yöntemleri benimseyen, partiler üstü bir hükümet kurulur (Ahmad, 2010, s. 165).

Bu sefer de lüks buldu yeni anayasayı

Sıkıyönetim

Balyoz Harekatı

Aramalar taramalar

Nereye kaçtı delikanlılar

Nerde hangi rafta

Yasak kitap var” (Taner, 2018, s. 88).¹²⁷

“Hürriyet heykelinin üstüne şal koymak” cümlesi, Erim’in “gerekirse demokrasilerin üzerine şal örtülebilir” sözüne yöneliktir (Erim’den aktaran Zarakolu, 2020). Nitekim Muhtıra sonrasında Demirel’in istifasıyla birlikte Nihat Erim önderliğinde anti-demokratik yöntemleri benimseyen bir hükümet kurulur. Ahmad (2010) bu hükümetin ilk çalışmasının sol gruplara yönelik olduğunu ve Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (Dev-Genç), Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO), üniversitelerdeki sol tandanslı dernekler, Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) ve Devrimci İşçi Sendikası (DİSK) gibi her cenahtan sol eğilimli oluşumlara savaş açtığını belirtir. Sıkıyönetim ilan edilir ve baskı uygulanmaya başlanır. Ülkede aydınlara karşı kimi zaman işkenceye varan baskının ilk kurbanları Türkiye İşçi Partisi eski milletvekili Çetin Altan ve İlhan Selçuk olur. Sonrasında Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi yazarların da aralarında bulunduğu kişiler gözaltına alınır.¹²⁸ Sol görüşe alan açan, demokratik haklara öncelik veren, hürriyet ve özgürlükleri

¹²⁷Yasak kitaplar, yasak sözcükler, yasaklar oyunun bu son kısmında özellikle işlenir. Sakıncalı olmakla ilgili olan bu yasaklar ilk oyunu olan *Günün Adamı*’ndan (1953) itibaren işlenmiştir. Taner’in yazın hayatında yer edinmiştir. Akıncı, “sakıncalı olmak-bulunmak” meselesini aslında hem Taner’in tiyatro düşüncesinin hangi noktadan eleştiriye başladığını anlamak adına da önemli olduğunu söyler (Akıncı, 2010, s. 5).

¹²⁸Mina Urgan, *Bir Dinazor’un Anıları* kitabında o günleri şöyle anlatır:

“(…) Nihat Erim demokrasinin üstüne şal örtmek gibi zarif davranışlardan vazgeçip, kendi değişimiyle solcuların üzerine bir balyoz gibi inmeye karar verince, bu listeden yararlanmış. Komünist kodmanları olarak sayılabilecek bizler, Başkonsolos Elram’a karşı rehin alınmışız. Doğrusunu söylemek gerekirse, böyle bir listeye alınmak beni bir hayli onurlandırdı. Ne yazık ki tam listeyi elime geçiremedim. Yanılmış da olabilirim ama anımsadığım kadarıyla, göz altına alınan arasında şunlar vardı: Aziz Nesin, Yılmaz Güney, Melih Cevdet Anday, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Nevzat Üstün, Hasan Ali Ediz, İbrahim Baştımaz, oğlu Dündar Baştımaz, gelini Ayşe Baştımaz, Behice Boran’ın eşi Nevzat Hatko ve oğlu Dursun, Ayla ve Beklan Algan, Demir Özlü, Ruhi Su (...) Turan Selçuk (Url 4)

merkezine almış bir anayasa olarak 1961 Anayasası, Erim hükümetince “lüks” bulunarak değiştirilir.¹²⁹ Taner, dönemin atmosferini oyunda şöyle tarif eder:

“Siyasi baskı
Sorgulama
Yargılama
Kitle halinde tutuklama
Vicdani’nin üst kaatında
Oturun Ruhsati Bey’in
Kızı Solmaz’ın
Nota dolabında
Ravel’in sol el konçertosu
Bulunmuş aramada”

Erim Hükümeti’nin yaptığı Balyoz Harekatı’yla¹³⁰ birlikte toplum gittikçe paranoyaklaşır. Oyunda bu dönem herkesin herkesi jurnalci bildiği, kimsenin kimseye güvenemediği, sağır dilsiz ve kör bir toplumla gösterilir. Toplumdaki paranoyaklık halini *Vicdani*’nin ağzından açıkça şu iki örnekte görürüz:

1- “*Vicdani*: Sen öyle bil. Sordun söylüyorum. Konuşmuyorum çünkü dinliyorlar. Yazmıyorum çünkü yazdığımı yanlış yorumlayabiliyorlar. Okumuyorum, belki okuduğumda yasak bir şey bulurlar. Gözümü kulaklarımı kapıyorum çünkü gördün duydun diye şahit yazar, anamı ağlatabilirler... İşte şimdi öğrendin, artık gidebiliriz...” (Taner, 2018,s. 93).

2- “*Vicdani*: Ama acaba gerçekten suçsuz muyum? İşte bütün mesele...”

Efruz: Hoppala...

Vicdani: Bilinmez kardeşim bilinmez. Babandan bile şüpheleneceksin.Öyle bir devirde yaşıyoruz ki. Ben bugüne dek kendimi hep kendimden sordum.Hüsnühal kağıdımı kendi kendime verdim. Ama kendi kendime

¹²⁹ Ahmad anayasa üzerinde yapılan değişikliklerle Türkiye Devleti’nin artık bir sosyal devlet olmadığını ve uzun vadede de herhangi bir sosyal adalet kurma gibi bir girişimin söz konusu olmayacağını tespit eder (2010, s. 168).

¹³⁰ Balyoz Harekatı, sol tandaslı kişiler ve oluşumlar için Nihat Erim’imin “tedbirler balyoz gibi kafalarına inecektir” sözünden hareketle 1971-72 yılların arasında süren, tüm sola karşı köklü bir saldırıyı başlatan operasyonlardır. Sonucunda birçok oluşum kapatıldığı gibi Deniz Gezmiş, Yusuf Arslan ve Hüseyin İnan idam edilir, birçok genç gözaltında işkenceye maruz kalır. (Url 5).

karşı tarafsız mıyım bakalım. İltimas etmiyor muyum? Di mi ya!” (Taner, 2018, s. 94).

Taner, Vicdani'nin aklını kaybetme sürecini tam da sıkıyönetimin ilan edildiği bu dönemde verir. Baskının en üst noktaya geldiği bu son kısımda artık Efruz görünmez. Nasıl ki *Keşanlı Ali Destanı*'nında Sineklidağ, Türkiye'nin bir prototipi ise, burada da ismi sürekli değişen sokak ülkenin kendisidir. Yaşanan siyasi olaylara karşı sesini çıkarmayan Vicdani ise toplumun kendini ezdiren kesimidir. Aslında Vicdani sessiz kalarak, Efruz sistemi sömürerek ayakta kalır. İkisi de sisteme hizmet eder. Tüm oyun boyunca bu iki cenaha dair meseleler tartışılır.

Meselelerden ilki koşullandırılmışlıktır. Koşullandırılma meselesini Çamurdan, güdülenlerle güdenler arasına konumlandırır. Güdülenler yoksul, saf ve beyinleri yıkanmıştır (2006, s. 26). Beyni yıkanmış olmak durumu oyunun Psikanaliz epizodunda netleşir. Vicdani kendini kaybettiğinde durmaksızın tekrar ettiği birbirinden ilgisiz kelimelerle yaşadığı sürecin onda bıraktığı izleri gösterir:

“Vicdani: Kahramanlar geçiyor. Sokullu Mehmet Paşa mehabetle başını kaldırdı. “Bire kafirler, kafaları vurula” deyu gürledi. NATO'ya, CENTO'ya, Sadabat Pakti'na, Balkan Anlaşması'na bağlıyız. Top Uğur'dan Büyük Ahmet'e geçti. Metin kafa pası, Tarık'ın rövaşatası, gol...

(...)

Vicdani: (...) Ey Tarık nerden gelmiş, nereye gidiyorsun? İşte İspanya hazineleri önündesin. Abdülhak Hamit şairi azam. Ne şu gaz, ne bu gaz, yaz aylarında Kumburgaz. Bizim oğlan bina okur, döner döner yine okur.

(...)

Vicdani: Yeni ayak sesleri duyuyorum. Yeni sokak tabelaları, sürü sürü. Sürüsüne bandım bedava mı sandın. Para virip aldım.

(...)

Vicdani: Egemenlik ulusundur. Padişahım çok yaşa... (*Pencereye gidip perdeyi usulca aralayıp bakar*) İşte, oradalar.

(...)

Vicdani: Zaptiye nezareti, inzibat polisi, Kuvayı İnzibatiye, gizli polis, siyasi polis, ahlak polisi, mali polis, MİT-kontrgerilla-CIA. Yedikule zindanları,

Bekirağa bölüğü. İstiklal mahkemesi. Beşinci Kol. Zuhuri Kolu. Karakol, Karakolda ayna var ayna var” (Taner, 2018, s. 102-103)

Profesör, Vicdani’ye “sahibinin sesi kompleksi” teşhisini koyar. Vicdani ekler: “sahibinin köpek sesi” (Taner, 2018, s. 104). Söyledikleri sistemi idare edenlerin sürekli dikte ettikleridir. Taner, 13 Nisan 1958 tarihli bir yazısında daha bu oyuna başlamadan “milli menfaatlerimiz”, “devlet görüşümüz”, “amme selameti”, “büyüklerin arzusu”, “politik icaplar”, “idari mülhazalar”, “siyasal gidişimiz bakımından” ve “görülen lüzum üzerine” (Taner, 2016, s. 65) gibi formüllerin, basmakalıp sözlerin toplumu “her olayı vicdan ölçüsüne vurma huyundan” her gün uzaklaştırdığını yazar. “Sahibinin sesi” sembolü özellikle seçilmiş olabilir. Sahibinin Sesi firmasının ambleminde yer alan, sahibinin sesini gramofondan dinleyen köpek sembolü, Vicdani ile özdeşleştirilmiş olabilir. Nitekim Vicdani’nin “sahibinin köpek sesi” vurgusu da bu kanaati güçlendirir.

Oyunda Vicdani’yi, Vicdanilik yapmaya iten bir diğeri mesele de eğitimidir. Okul epizodlarında hoca, eğitimi el öpmeye başlatır ve şu sözleri söyler: “El öpmeyi öğrendiniz. Şimdi kıraat dersine geçelim” (2018, s. 19), “hocanın vurduğu yerde gül biter”, “uysal olun, keskin sirke kabına zarar”, “büyüklere karşı çıkan taş olur” (2018, s. 20), “zındıkların kaffesi maymundan gelme ve de Müslümanların cümlesi gökten düşme” (2018, s. 23), “çok düşünmek iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden daha iyi düşünür. Kötü şeylere karşı gözümüzü yummalı, sağır olmalı ve dilimizi yutmalıyız” (2018, s. 24). Bu ve benzeri ifadeler Vicdani ve Vicdani nezdinde toplumun bilinç altına yerleşir. Zaten “Psikanaliz” sahnesi de bu durumun toplumsal bilinç altındaki yerini gösterir:

“Profesör: (...) Eğitim kelimesi sizde ne tedai ediyor?”

Vicdani: Eline ateş sürerim, diline biber. Ö... Acı... Tukaka. Töbe de Töbe... Cız. Öp elimi. Gözünü patlatırım. Öp elimi falakaya yatırırım. Sizi doğduğunuza doğacağımıza pişman ederim, hayvanoğlu hayvanlar.” (Taner, 2018, s. 100)

Oyunda eğitim meselesi, düşünmek meselesiyle paralel şekilde ilerler. Büyüklerin her şeyi herkesten daha iyi bilmesi hali, Vicdani’yi hayatı boyunca bir “devekuşu”¹³¹

¹³¹Haldun Taner için “devekuşu” sembolünün önemi için bkz.: s.88. Taner bu oyunda da sembolü kullanır.

“Hoca: Şimdi hayvanat dersine geçebiliriz. (*Devekuşu resminin göstermeliği iner*) Bu ne kuşudur?”

olmaya koşullandırır. Taner, oyuna “düşünenemek”, “düşünmemek” ve “yasak düşünceler” üzerinden bir zemin daha oluşturur:

“Vidani’ye gelince
Hükümet neyi tutarsa
Vidani de onu tutar
Büyükler elbet
Her şeyi
Küçüklerden iyi tartarlar
İster Yeni Nizam
İster Hür Dünya
Resmi görüş neredeyse
Vidanicik orada” (Taner, 2018, s. 59)

Vidani aslında “büyüklerine karşı çıkmaktan” korkar. Bu yüzden kendi düşünmediği gibi, düşünen kişiden de kaçır ve yaşadığı zaman kesitlerinde düşünen insana karşı yapılan türlü muameleler karşısında korkarak susar:

“Vidani: Sakinim efendim. Ben hiçbir fikir suçu işlemedim ki efendim. Çünkü bende fikir diye bir şey yoktur ki efendim, kafam bomboş. Fikir olmayınca ön fikir, art fikir de olmaz. Değil mi efendim?” (Taner, 2018, s. 103)

Korkan, susan, ne denirse yapan ve oyun başında “model vatandaş” olarak nitelendirilen ve ilk bakışta Efruz’un karşıtı gibi algılanan Vidani, esasen farklı açılardan oportünisttir. Taner, bu noktada ahlak meselesine de değinir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* başlığı bile bir ahlak yozlaşması olarak seyircinin karşısına çıkarılır. Bu cümle, Türkçe’deki “göz yummak” deyimiyile bir arada düşünölmeye uygundur. Göz yumma fiili, Vidani’nin aklını yitirdiği son perdede daha net anlaşılır. Çeşitli kelimeleri sürekli tekrar etmesi, Vidani’nin gözlerini açıp zamana şahit olarak değil, ezberletilenleri tekrarlayarak yaşadığını gösterir. Düşünmemek, göz yummak fiileri ile eleştiriri ve şahitlik devreden çıkar; her türlü ahlaksızlığa karşı sessiz kalınır. Zaten Vidani’nin Efruz’a “keşke ben de sahtekar olsaydım” (2018, s. 83) sözü onun farkındalığını gösterir. Vidani, sorgulamadan her

Vidani: Bu bir devekuşudur.
Hoca: Devekuşu nasıl bir hayvandır? Devekuşu hayvanların şahıdır” (Taner, 2018, s. 24)

ne türlü vazife gelirse gelsin, ne boyutta olursa olsun uygulayıp karşı çıkmayarak, aslında kendi stabil konumunun devamlılığını sağlar. Taner'in düz yazıları da göz önüne alındığında iki türlü aklını yitirmek meselesi ortaya çıkar: İlki göz yummaktan, ikincisi ise cesarettten kaynaklanır .

“... dediği için dün Sukuşunu götürdüler. Evet böyle konuştu. Bunca zaman susan, hatta bilirsin ya herkese, hepimize ölçü, ılımlılık salık veren o Sukuşu, üç gün üç gece, önüne geldiği her yerde böyle konuştu. Sonra da, dediğim gibi gelip götürdüler. Üzülme ama. Vatana hıyanet suçuyla hapisaneyeye değil. İlk İbibik kuşu ile biz de öyle sanmıştık. Hayır, Bakırköy Akliye Kliniği'ne... Klinikte zapta bakmışlar: Bunları bu devirde bu kadar yadırgayarak, açık açık söyleyebilirden şuurunun yerinde olmadığını anlamışlar. Ya işte böyle Devekuşu!” (Taner, 2016, s. 34)

Taner'e göre Vicdani gözyumduğu için, aydının ise konuşup cesaret gösterdiği ve gördüğü için aklını yitirir. Aslında Taner, Vicdani'yi yaşadığı toplumun kendisi olarak görür ve oyunun sonundaki ibrette bu özdeşliği vurgular. Burada Efruz, “sakın benim gibi sahtekar olmayın” gibi bir uyarıda bulunmaz. Bunun yerine Vicdani, “sakın benim gibi olmayın” der, çünkü Taner toplumun çoğunun Vicdani olduğunu düşünür.

“Vicdani: 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

Vicdani: Sakın plak olmayın

Sakın plak olmayın

Sakın plak olmayın” (Taner, 2018, s. 106-107)

c) Oyunun Geleneksel ve Epik Özellikleri:

Haldun Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da belirgin şekilde gölge oyunu, orta oyun ve meddahlık mirasından yararlanır. Gerek Vicdani-Efruz çatışmasının Karagöz-Hacivat çatışmasına ve Kavuklu-Pişekar ilişkisine benzerliği gerekse anlatıcının oyuna çingirak sesiyle başlaması ve üslubu, oyun bölümlerinin birinci fasıl, ikinci fasıl olarak adlandırılması ve oyun sonunda bir ibret verilmesi, geleneksel tiyatro özelliklerin oyunun içinde bir çok unsurda kullanıldığının göstergesidir.

Yüksel, Taner'in Vicdani ve Efruz karakterlerini, Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar gibi kullanarak geleneksel malzemeyi geniş bir zaman aralığında işleyip özellikle Anlatıcı yardımıyla bir tarih şeridi oluşturduğunu yazar (2017, s. 21). Ayrıca geleneksel özelliklerinin yanı sıra zaman zaman Vicdani'nin epik tiyatrodaki görülen rolden uzaklaşma tekniğini kullandığı, buna göre oyundan çıkarak seyirciye oyuncu kimliğiyle seslendiği de görülür (Yüksel, 2017, s. 21). Taner'in “göstermelik” kelimesini yeğlediği projektör vasıtasıyla sahneye yansıtılan görüntüler, sahneleri kesen şarkılar, bir anlatıcının kullanılması epik tekniklere sadık kaldığının da göstergesidir. Oyunu epik tiyatro türüne ait kılan en önemli özelliklerden biri de epizodik ve gevşek yapısıdır. Diğer epik oyunlarından farklı olarak Taner bu yapıyı yazım aşamasına da yansıtmış ve oyunun dramaturjik gevşekliğinden yararlanarak yeni bölümler eklemiştir. Oyunun iç dinamiklerine de yansıyan bu devinim, Brechtien epik tiyatro anlayışıyla tamamen uyumludur.

4.2.2.1 *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda müzik

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, müziksiz yazılmış bir oyundur. 1 Ekim 1964'te Küçük Sahne Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda yapılan ilk temsilinde ve 1974 yılında tekrar revize edildiği şeklinde de müzik kullanılmamıştır. Oyun, ilk olarak 1983 yılında Şan Tiyatrosu için müziklendirilir. Müzikleri, o dönem Ankara'da Devlet Tiyatrosu için çalışan Cem İdiz besteler. İdiz, 2018 yılındaki görüşmemizde bu süreci şöyle anlatır:

“[Bir Şehnaz Oyun] Bitirdikten çok kısa bir süre sonra Turgut Bey [Turgut Özakman] o sırada aynı zamanda genel müdüdü Devlet Tiyatrosu Genel Müdürüdü. Beni ve Ergin Orbey’i ki zaten Devlet Tiyatrosunda rejisördü, bir toplantıya çağırdı, kendi makam odasında gittik. Sizi İstanbul’dan arıyorlar dedi, istiyorlar dedi. Kim dedik. Şan Tiyatrosu dedi. O zaman meşhur Şan Tiyatrosu vardı müzikaller yapan. O Egemen Bostancı dönemi işte Hisseli Harikalar Kumpanyası falan... İşte ne kadar müzikal ya da ne kadar tiyatro tartışılır ama hani hep popüler şeyler yapan bir dönemde orada tiyatro ağırlıklı bir ekip kurulmuş. Ekip de şurada yazıyor zaten. Ahmet Gülhan, Erol Günaydın, Rüçhan Koçer ve daha niceleri... Ve Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım’ı sahnelemek istiyorlar büyük bir müzikal olarak yapmak istiyorlarmış. Benimle iletişim kurmak istiyorlar. Ergin Ağabey ile, daha doğrusu iletişime geçmişler zaten. Ergin Ağabey’in de arkadaşlarıydı onlar. Ama Turgut değil bana danışmak istedi konuyu yapar mısın sen müziği dedi duymuşlar Ankara’dan falan...

(...)

A: Yani Haldun Taner yaşıyor...

C: Haldun Taner yaşıyor. Öyle ki şimdi onu da anlatacağım. Provalara geliyor birlikte saptıyoruz şarkı yerlerini ve birlikte hemen ya o sırada yazıyor şarkı sözlerini ya aynı Turgut Özakman ile çalıştığımız gibi ya yazıyor getiriyor bana ya benim yanımda yazıyor ya da eski yazdığı şarkı sözlerinden oyunun bazı bölümlerinin içeriğine uyanı varsa o uyan hazır yazdığı şarkı sözünü getiriyor koyuyor. Yani şöyle diyeyim meşhur Amerikalı Marshall yardımının Türkiye’ye girişi. Marshall Yardımı’na işte bu aslında yalandır tarihi bir yalandır, Amerika’nın Türkiye’ye girmek ve Türkiye’yi NATO’ya sokmak için bulunduğu bir numaraydı diye anlatırken bir şarkı gerekiyor, eski şarkı sözlerini karıştırıyor, başka sebeplerle yazdığı, bir “yalancının mumu yatsıya kadar yanar” diye bir şarkı buluyor, bir şarkı sözü buluyor. Onu bir yerde kullanmamış o da hazır, ya onu yazıyor getiriyor bana bunu kullanalım mı diye.

A: Yani hocam, bu sürecin başına dönersek sizi çağırdılar gittiniz ve Gözlerimi Kapatım metni size verildi, bunu yapacağız dendi ama şarkı sözleri yok. Ve şarkısız bir oyun var karşımızda ve bunun müziğini yapacağız denildi.

C: Metin var ama şarkı sözleri yok, tabi tabi. Evet. Gözlerimi Kapatım ben bundan birkaç yıl önce izlemiştim öğrenciydim yine. Eski Devlet Tiyatrosunda Büyük Tiyatro’da izledim Ankara’da. O izlediğimde işte bahsettiğim ekip

Alpay İzer, Mehmet Ali Erbil birileri daha şimdi yani sonranın çok iyi oyuncularını o dönemin de tabiiyi oyuncularını var içlerinde. Harika bir oyun çıkmıştı. Fakat hiç müzik yoktu seyler vardı. Oyunda böyle işte Harbiye Marşı geçer, bir yerde Düğün Marşı geçer ileride işte bilmem Mehteran vardır. bir yerde ha heyli bir alaturka bir şey geçer falan. Yani oyuna özgün şarkı anlamında kullanılacak bir müzik yoktu. Nedir atmosfer müzikleri ve geçiş müzikleri vardı orijinalinde ki ilk oynanışında da öyle oynanmış zaten. Onları da zaten yazar yazmıştır. Burada şu marşı kullanın, burada şu tangoyu kullanın falan filan diye ismini de verip. Ama Şan Tiyatrosu'nda söz konusu olunca müzikal yapma gerekliliği ortaya çıkıyor. O gereklilik ortaya çıkınca da benimle ilişki kuruyorlar. Fakat yani gidiyorum İstanbul'a. İstanbul'da buluşuyoruz. Yine Ergin Orbey ve ekip başlamış çalışıyorlar sahneleri çalışıyorlar henüz müziğe girmediler. Müzik bekliyorlar benden. Ve orada da zamana yarış var. Ve ben İstanbul'da yaşamıyorum henüz. Ankara'da yaşıyorum. İstanbul'da bir arkadaşım var koreograf arkadaşım da kalıyorum. Bu koreografisini yapan arkadaşım Nasuh Barın altta da yazıyor. Onunla bir çok sahne müziğinde birlikte çalıştık zaten daha sonra da, onun evinde kalıyorum. Fakat o zamanlar şimdi pek kullanmıyorum ama o zamanlar beste yaparken piyanoya ihtiyaç duyuyordum. Nasuh'un evinde piyano yok. Müsait olduğu zaman Şan Tiyatrosu'nun üst katında ders odası var derslik vardı o derslikte bir piyano vardı onlar aşağıda çalışırken ben çıkıp yukarıya hemen sözü alıp orada beste yapıyordum. Müsait değilse Ahmet Gülhan'ın evine gidiyordum. Bizim başrol oyuncumuzun. Ya Haldun Bey'in, Demet Hanım çünkü bir piyanist evinde de piyanosu var. Caddebostan'daydı evleri şimdi hala orada mı bilmiyorum, yıllar oldu görmüyorum. Böyle birilerinin evine gidip piyano bulduğumuz yerlerde oturup yazıyorum. Böyle getiriyordum. Öyle öyle biz onu müzikal hale getirdik. Onun öyküsü o dur. Yani buna nereden geldik ha Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım ilk bestelenme şekli de bu olmuştur” (2018).

İdiz'in anlattığı besteleme süreci gösterir ki, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* oyunu da tıpkı *Keşanlı Ali Destanı* gibi yazar ve bestecinin işbirliğinin ürünüdür. İdiz ve Taner epik tiyatronun açık özelliklerinden ve epizodik yapısından yararlanarak müzikleri sonradan ekleyebilmişlerdir. Müzikler, besteci ve yazarın yaptıkları istişarelerin sonucunda oluşmuştur. Hatta İdiz'le Taner'in birlikte yazdığı müzikler öylesine spontane ortaya çıkmışlardır ki, kimi şarkılar bu yüzden basılı metinde yoktur ve çoğu prodüksiyonda kullanılmamıştır. Oyunun müziklerini *Keşanlı Ali Destanı*'ndakinden ayıran bir özellik budur. Oyunun sabit bir müziği yoktur. Gerek

ödenekli tiyatrolar ve özel kumpanyalar gerekse amatör tiyatro grupları çeşitli bestecilerle çalışmışlardır.

Müzik açısından yorum farklarını düşünerek, çalışmam için oyunun iki versiyonunu aldım:

Prodüksiyon I: Ankara DT, 2004-2005: yönetmen: Serhat Nalbantoğlu, müzik: Cem İdiz.

Prodüksiyon II: Ankara DT, 2014-2015: yönetmen: Ali Düşenkalkar, müzik: Murat Gedikli.

Bu prodüksiyonları seçmemin sebepleri şöyledir:

- Prodüksiyon I’de, Cem İdiz’in bestelerinin kullanılması,
- Prodüksiyon I’de İdiz ve yönetmen Nalbantoğlu’nun oyundaki müzik akışı üzerinde birlikte çalışmaları (İdiz, 2018),
- Prodüksiyon II’nin Devlet Tiyatroları bünyesinde en yeni sahnelenen *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunu olması,
- Devlet Tiyatrosu’nun Prodüksiyon I ve II’nin dışındaki kayıtlarında görüntü, ses ve akış anlamında teknik sıkıntılar olması.

İki prodüksiyona bakıldığında mevcut şarkılara dair niceliksel farklar olduğu görülür. Prodüksiyon I’de, II’de olmayan şarkılar da vardır. Bunlar Taner’in oyunun 1984 versiyonuna eklediği şarkılardır ve sözleri Taner’e aittir. İki prodüksiyonda ortak olan şarkıların yerleri de birbirininden farklıdır. Sözgelimi “Yalan”şarkısı basılı metinde ve Prodüksiyon I’de ikinci faslın Rotary Klüp Toplantısı epizodunda gelirken, Prodüksiyon II’de ikinci faslın Koalisyon Dönemi epizodunda gelir. Bu farklar sebebiyle iki prodüksiyonda geçen şarkıları sırayla inceledim. Farklı yerlerde geçen ortak şarkıları ise ilk geçtiği prodüksiyondaki sırasında, birlikte, sadece tek bir prodüksiyonda olan şarkıları ise akıştaki yerine göre değerlendirdim.

Bu oyunun çözümlemesine veri sınırlılığı sebebiyle ritim ve tempo kategorilerini eklemedim. Çünkü oyun neredeyse birbirini tekrar eden olaylardan oluşan yoğun bir epizodik yapıya sahip. Bu yüzden değişiklik söz konusu olmadığı gibi ritmik süreklilik söz konusudur. Ayrıca oyunda herhangi bir trajedidekine benzer tempo yükselişleri görülmez. Oyun, epik tiyatronun düsturları doğrultusunda sürprizsiz,

izleyici beklentiye sokmayan bir hızla ilerler ve hız değişkenlikleri söz konusu olmaz.

Oyunun analizinde bir başka handikap, icra anıyla ilgilidir. Şarkılar genellikle olayın atmosferinden çıkılarak sahne önünde ve yalnızca şarkıya odaklanılmış şekilde söylenir. İki prodüksiyonda da şarkılar söylenirken koro sahnenin önüne gelir. Yalnızca kimi şarkılara sade koreografiler eklenmiştir. Dolayısıyla icra anına dair bir çözümleme yalnızca koreografi uygun olduğunda söz konusu olmuştur.

***Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda müziğin eylemle ilişkisi**

- “Karşılama Şarkısı”

Tablo 4.39: “Karşılama Şarkısı”nın Sözleri.

“Karşılama Şarkısı”		
Merhaba dostlar merhaba, Merhaba millet merhaba Hoş geldiniz, sefa geldiniz Bizleri memnun ettiniz Hoş geldiniz sefa geldiniz Bizleri memnun ettiniz. İmdi, yüksek müsadelerinizle	Sizlere, bu akşam burada Bir dersi ibret sunmak isteriz Bir acayip kıssadır bu Örnek talebe uysal delikanlı Gönüllü asker, dürüst vergi mükellefi Modern vatandaş Vicdani Yurdakuler’in	Bir baştan sona bütün hayat hikayesi Buyrun baylar bayanlar Buyrun baylar bayanlar Asker çocuk beş lira Başı bozuk on lira Asker çocuk beş lira Başı bozuk on lira

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Anlatıcı’nın oyunu açan repliği, iki prodüksiyonda da şarkılaştırılmıştır. Bu şarkılar, geleneksel tiyatrodaki açış şarkılarının birer örneğidirler; seyircileri selamlar ve oyunda ne anlatılacağına dair fikir verirler.

Prodüksiyon I’de şarkının girişi, uvertür olarak kullanılır. Bu kısa giriş kısmından hemen sonra koro şarkıyı söylemeye başlar. Bu sırada perde kapalıdır. Koro, oyunda çeşitli karakterlerde göreceğimiz oyuncularından oluşur. Anlatıcı da şarkıya eşlik eder. Şarkı bittikten hemen sonra ise sözler, Anlatıcı tarafından müziksiz olarak tekrar edilir.



Görsel 4.12: Prodüksiyon I “Karşılama Şarkısı” (01:40).

Prodüksiyon II’de ise şarkı başlamadan önce oyuncular sahneye bir giriş müziğiyle yerleşir. Sonrasında sahne başlarındaki gazete manşetlerinden, Cumhuriyet’in ilanına kadar olan kısım okunur. Koro, oyun kişilerinden oluşur ve aynı zamanda tüm koro elemanları sırayla Anlatıcı rolünü üstlenir. Bu prodüksiyonda şarkı söylendikten hemen sonra gazetecinin sesi duyulur ve Vicdani anlatılmaya başlanır.



Görsel 4.13: Prodüksiyon II “Karşılama Şarkısı” (03:28).

Şarkıların öncelik-sonralık ilişkisi yalnızca kendilerinden önceki giriş müziği ile oluşur. İki prodüksiyonda da şarkıdan hemen sonra Vicdani'nin hayat hikayesine başlanır. Bu şarkılardan sonra sokak adları, mekân ve gazeteler üzerinden zamanı verilir. “Karşılama Şarkısı”, akışın başlangıç noktasını temsil ederler. Dolayısıyla bu anlamda bütünü başlatan ama bütünden bağımsız bir pozisyonadlardır.

b) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

İki prodüksiyonda da karşılama korosunda oyundaki tüm karakterler vardır. Bu durum yabancılaşma bağlamında önemlidir. Çünkü şarkıyı söyleyenler az sonra oyunda Vicdani, Efruz ve Lalifer gibi ana karakterleri canlandıracaklardır.

Ayrıca Prodüksiyon II’de sözler Vicdani’yi anlatmasına ve sahnede Vicdani de olmasına rağmen koroya dâhil edilmez. Bu oyunun sonraki kısımlarında Vicdani’nin toplum tarafından görünmezliğine ve umursanmadığına dair fikir verir.



Görsel 4.14: Prodüksiyon II, “Karşılama Şarkısı”ndaki Jestüel Uzam (04:07).

- “Kurander Şarkısı” (Prodüksiyon I ve II)

Tablo 4.40: “Kurander Şarkısı”nın Sözleri.

“Kurander Şarkısı”		
Bir zamanlar av yüzünden Bir zamanlar kadın yüzünden Bir zamanlar din uğruna Bir zamanlar fütuhatten Çıkmış bütün savaşlar Bugünkü savaşlar	Aktif pasif hesabından doğar Hamasi nutuklar, trampetler, borazanlar Hep bu hesabı örter Ya nezle olur ya harbe girer Kuranderde oturanlar Kabak dönüp dolaşır	Dört yol ağzında patlar Ya nezle olur ya harbe girer Kuranderde oturanlar Kabak dönüp dolaşır Dört yol ağzında patlar

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

“Kurander Şarkısı” prodüksiyonlarda, basılı metindekenden farklı bir yerde konumlanır.

Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.
Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.
Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.

Şekil 4.22: “Kurander” Şarkısının Oyun Akışındaki Yeri.

Metinde şarkı okul sahneleri arasında girer.

Tablo 4.41: “Kurander” Şarkısından Önceki ve Sonraki Sahneler.

Şarkıdan önce <i>Okul-I sahnesi</i>	Şarkıdan sonra	Şarkıdan sonra <i>Okul-II sahnesi</i>
(...) Hoca: uysal olun çocuklar, uysal. Keskin sirke kabına zarar. Üçlü koro [Vidani, Efruz Cemalifer]: Uysal olacağız hoca efendi uysal. Keskin sirke kabına zarar. Hoca: Büyüklere karşı gelen ne olur? Cemalifer: Taş olur hoca efendi, taş olur. Hoca: Kes sesini yerine otur. Hadi şimdi dersimiz bitti. (...) Gazetecinin sesi: Tanin Tasvir, Peyam, Sabah. Yazıyor beyler. İkdam da var. İttihatçılar Alman tahtelbahiri ile Avrupa'ya kaçışını yazıyor. Üçlü koro: Ha heyli hamour heyli hap hup, ya yeyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur beyli bap bup.	KURANDER ŞARKISI Anlatıcı: Müttefik donanması demir atmış limana Çevirmişler taretleri saraya. Kol gezer işgal polisi. Palikaryalar gemi almış azıya. Değişti yine sokağın adı. Damat Ferit sokağı Damat Ferit malumu aliniz sevri'i imzalayan aklı evvelin adı. Üçlü Koro: Ha heyli hamour heyli hap hup, ya yeyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur beyli bap bup.	Hoca: Dersimiz malumatı tabbiye dersi, bu nedir bakayım? Cemalifer: Kuru kafa. Hoca: <i>(Tokat atar, Cemalifer eğilir, tokadı yine Vidani yer)</i> Aldırma, hocanın vurduğu yerde gül biter. Vidani: Bunların yüzünden suratım çiçek bahçesine döndü, hoca efendi. Hoca: Sen söyle bakayım, bu nedir Vidani? Vidani: Bu bir insan insan iskeletidir efendim. Hoca: İnsan nereden gelmiştir? Cemalifer: Maymundan gelmiş efendim. Hoca: Ne? Neuzubillah! Senin ağzını yırtarım. Vidani: İnsan Hazreti Adem'den gelmiştir hoca efendi. (...)

Tablo 4.41’de görüldüğü üzere basılı metinde şarkı, gazetecinin İttihatçıların Almanya’ya ve Avrupa’ya kaçışlarını anons etmesinden hemen sonra söylenir. Önceki ve sonraki epizodlarda savaştan ya da savaşa dair herhangi bir şeyden bahsedilmezken şarkı savaş konusunu anlatarak araya girer. Sonrasında okul sahnesi olduğu yerden devam eder. Böylece şarkı, okul sahnelerini tam anlamıyla böler ve epizod hâline getirir. Bu kopukluk seyircinin sahnedeki olaylara kendini kaptırmasını, dolayısıyla katharsisi engeller. Ayrıca şarkı, giriş kısmında bahsedilen politik olaylarla bağlantı kurar. Böylece seyirci uyarılır. Giriş kısmındaki olaylar hatırlatılır ve konu bütünlüğü sağlanır.

Şarkı, okul sahnesini ikiye böldüğü, eylemi duraklattığı için kesen işlevindedir. Ayrıca Okul-I sahnesindeki diyaloglar, şarkıda geçen sözlerle bağlantılıdır. Bu durum bütünlüğe katkı sağlar.

Tablo 4.42: "Kurander" Şarkısının Sözlerinin, Önceki Diyaloglarla İlişkisi.

Diyalog	Şarkı sözü
Hoca: Kes sesini yerine otur. Hadi şimdi dersimiz bitti . On dakika teneffüs. (<i>Hemen fırlarlar</i>)	Hamasi nutuklar Trampetler hep bu hesabı örter.
Hoca: Höst! (<i>Çocuklar hemen hatırlayıp dururlar</i>)	Ha ha ha ha hapşu Ya nezle olur
Üçlü Koro: Padişahım çok yaşa. Padişahım çok yaşa. (<i>Hoca her yaşadan sonra hapşurur</i>)	Ya harbe girer Kuranderde oturanlar Kabak dönüp dolaşıp Dört yol ağzında patlar Bizim başımıza patlar

Prodüksiyon I ve II’de ise şarkı okul sahnelerinden önce gelerek giriş bölümündeki anlatının devamını oluşturur.

Tablo 4.43: "Kurander" Şarkısının Önceki ve Sonraki Repliklerle İlişkisi.

	Şarkıdan önceki replik	Şarkıdan sonraki replik
Prodüksiyon I	<p>Gazetecinin sesi: Tanin, Tasvir, Peyam, Sabah. Yazıyor beyler. İkdam da var. Harbi Umumiye girişimizi yazıyor.</p> <p>Anlatıcı: Ta en başından beri Alman dostu, Alman hayranı olan Enver Paşa için bulunmaz bir fırsattı bu, Göben’in vurulması, 1914 Kasımında ya Bismillah diyip girdik Birinci Dünya Savaşı’na, yani aldık belayı başımıza.(...)</p> <p>Gazetecinin sesi: Tanin Tasvir Peyam Sabah yazıyor beyler. İkdam da var. Yazıyor beyler. İttihatçıların Alman denizaltısıyla ile Avrupa’ya kaçışını yazıyor.</p> <p>Anlatıcı: İttihatçıların üç paşası Enver, Talat ve Celal yenik düşünce Osmanlı bir denizaltıya binerek Avrupa’ya kaçtılar. Enver Paşa belki bilirsiniz, Sarıkamış’ta binlerce askerimizin donarak öldüğü bir facianın müsebbibi.</p>	<p>Hoca: Hayvanoğlu hayvanlar, Koro: Allah razı olsun.</p> <p>Hoca: Kemiğiniz ebeveyninizin etiniz benim. Ben adamı falakaya yatırır gözünü patlatırım.</p> <p>Koro: Hiiii, eyvaaah,</p> <p>Koro: Yallah. Bu</p>
Prodüksiyon II	<p>Anlatıcı: (...) Öttü acı acı bir Ağustos sabahı, Nara limanında, Kılıçından vurulmuş Göben. Topladı Türk zabitanı, Gros Admiral Von Şuson “Mayne herşafın” dedi “önde isabet yok ama arkada var bir delik”. “Aldırma Her Amiral” dedik. “Büyük sayılmaz hasar” O kadirlik delik sende de va, ben de var” Alman eski dostumuz, Moskof ise can düşman. Göben’i besmeleyle sünnet edip, Yavuz ismini verdik hemen.</p> <p>Gazetecinin Sesi: Tanin, Tasvir, Peyam, Sabah. Yazıyor beyler. İkdam da var.</p>	<p>Anlatıcı: Sokağın adı Liman von Sanders oldu. Liman von Sanders malumu aliniz, Damadı Şehriyari, başkumandan Enver’in dostu. Vicdani’nin babası Fedai Bey, Hamiyetli bir mülazimi sani. (...)</p>

Şarkı, iki prodüksiyonda da, I. Dünya Savaşı'ndan bahis geçtiği zaman girer. Fakat aslında şarkı yalnızca I. Dünya Savaşı'na yönelik değildir. Savaş nedenlerine genel olarak bakarken gerçekte günümüz savaşlarına dair bir çıkarım yapar.

- “Kafasızlar Korosu” (Prodüksiyon I ve II)

Tablo 4.44: "Kafasızlar Korosu" Şarkısının Sözleri.

“Kafasızlar Korosu”		
Metin	Prodüksiyon I	Prodüksiyon II
<p>Koro: Madem düşünüyorsun Öyleyse yoksun Düşünmezler diyarında Üçlü Koro: Ha heyli hampurleyli hap hup la leyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bambur beyli bap bup Yaaaa Bacaklar yürümek Kollar sarmak sarılmak Saçlar taranmak için Göğüs nişan takınmak Gerekirse pir aşkına Kurşuna hedef olmak için Düşünmezler diyarında Baş gereksiz insana İki omuz ortasında Netameli¹³² bir bomba Yaaa Düşünen: (Anlamış) Koro: Madem düşünüyorsun Öyleyse yoksun Düşünmezler diyarında Sende bizim gibi yap Sök kafanı çıkar at Midenle yaşa rahat Düşünmezler diyarında</p>	<p>Koro: Ha heyli hampurleyli hap hup la leyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur bambur beyli bap bup Bacaklar yürümek Kollar sarmak sarılmak Saçlar taranmak için Göğüs nişan takınmak Gerekirse pir aşkına Kurşuna hedef olmak için Ha heyli hampurleyli hap hup la leyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur bambur beyli bap bup, ha heyli hala hula hampur heyli hao hup Düşünmezler diyarında Baş gereksiz insana İki omuz ortasında Netameli bir bomba Ha heyli hampurleyli hap hup la leyli yampur yeyli yap yup, ba beyli bala bula bambur bambur beyli bap bup, ha heyli hala hula hampur heyli hap hup</p>	<p>Koro: Madem düşünüyorsun Öyleyse yoksun Düşünmezler diyarında Bacaklar yürümek Kollar sarmak sarılmak Saçlar taranmak Göğüs nişan takınmak Gerekirse pir aşkına Kurşuna hedef olmak için Düşünmezler diyarında Baş gereksiz insana İki omuz ortasında Netameli bir bomba Madem düşünüyorsun Öyleyse yoksun Düşünmezler diyarında Sende bizim gibi yap Sök kafanı çıkar at Midenle yaşa rahat Düşünmezler diyarında</p>

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi:

Şarkı, II. Prodüksiyon'da basılı metindekiyle aynı akışa yerleştirilmiş, fakat I. Prodüksiyon'da farklı bir dramaturji kullanılmıştır.

¹³² “Gizli bir tehlikesi olduğu sanılan, tekin olmayan” Url 6.

Tablo 4.45: "Kafasızlar Korosu" Şarkısından Önceki Sahneler.

Şarkıdan Önceki Sahneler		
	I. Sekans	II. Sekans
Metin ve Prodüksiyon I	<p>(...)</p> <p>Hoca: Gelelim iskelete: İskeletin iki eli var, ne için?</p> <p>Efruz: Oynamak için.</p> <p>Cemalifer: Dikiş dikmek için.</p> <p>Vicdani: (<i>sabırsızlık içinde</i>) Söyleyeyim mi?</p> <p>Hoca: Söyle</p> <p>Vicdani: (<i>Otomatik</i>) Çalışmak için. Çalışan kazanır. Çalışan insanı hayvandan tefrik eder. Çalışan çocukları büyükleri pek sever.</p> <p>Hoca: Aferin. Bir ihsan daha kazandın 399 Vicdani Efendi</p> <p>Vicdani: Sayeyi alinizle efendim.</p> <p>Hoca: İnsanın bir kafası var (<i>Sopa ile gösterir</i>) Ne için? Sen söyle Efruz.</p> <p>Efruz: Kolalı fes giymek için.</p> <p>Hoca: Sen söyle.</p> <p>Vicdani: Düşünmek için Hoca efendi</p> <p>Hoca: Aferin! Amma...</p> <p>Üçlü Koro: Amma çok düşünmek de iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden iyi düşünür.</p> <p>(...)</p>	<p>Hoca: Şimdi hayvanat dersine geçebiliriz.</p> <p>(<i>devekuşu resmini göstermeliği iner</i>)</p> <p>Hoca: Bu ne kuşudur.</p> <p>Vicdani: Bu bir devekuşudur.</p> <p>Hoca: Devekuşu nasıl bir hayvandır? Devekuşu hayvanların şahıdır.</p> <p>Koro: Devekuşu çok sevimli bir hayvandır. Devekuşu hayvanların şahıdır.</p> <p>Hoca: Aferin.</p> <p>(...)</p>
Prodüksiyon II	<p>(...)</p> <p>Hoca: İnsanın bir kafası var (<i>Sopa ile gösterir</i>) Ne için? Sen söyle Efruz.</p> <p>Efruz: Kolalı fes giymek için.</p> <p>Hoca: Sen söyle.</p> <p>Vicdani: Düşünmek için Hoca efendi</p> <p>Hoca: Aferin! Amma...</p> <p>Üçlü Koro: Amma çok düşünmek de iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden iyi düşünür.</p> <p>(...)</p> <p>Üçlü Koro: Kötü şeylere karşı gözümüzü yummalı, sağır olmalı, dilimizi yutmalıyız.</p>	<p>Hoca: Aferin, haydi ilk dersimiz bitti, şimdi on dakika teneffüs.</p> <p>Hoca: Höst! (<i>Çocuklar hemen hatırlayıp dururlar</i>)</p> <p>Üçlü Koro: Padişahım çok yaşa. Padişahım çok yaşa. (<i>Hoca her yaşadan sonra hapsurur</i>)</p>

Şarkının merkezinde düşünmek eylemi bulunur. Tablo 4.45'te görüldüğü üzere önceki sahneler ise eğitim sisteminin, düşünen insana yaklaşımına yönelik taşlamalar içerir. Şarkı, bulunduğu nokta itibarıyla önceki sahnelerin iletisini yoğunlaştırır.

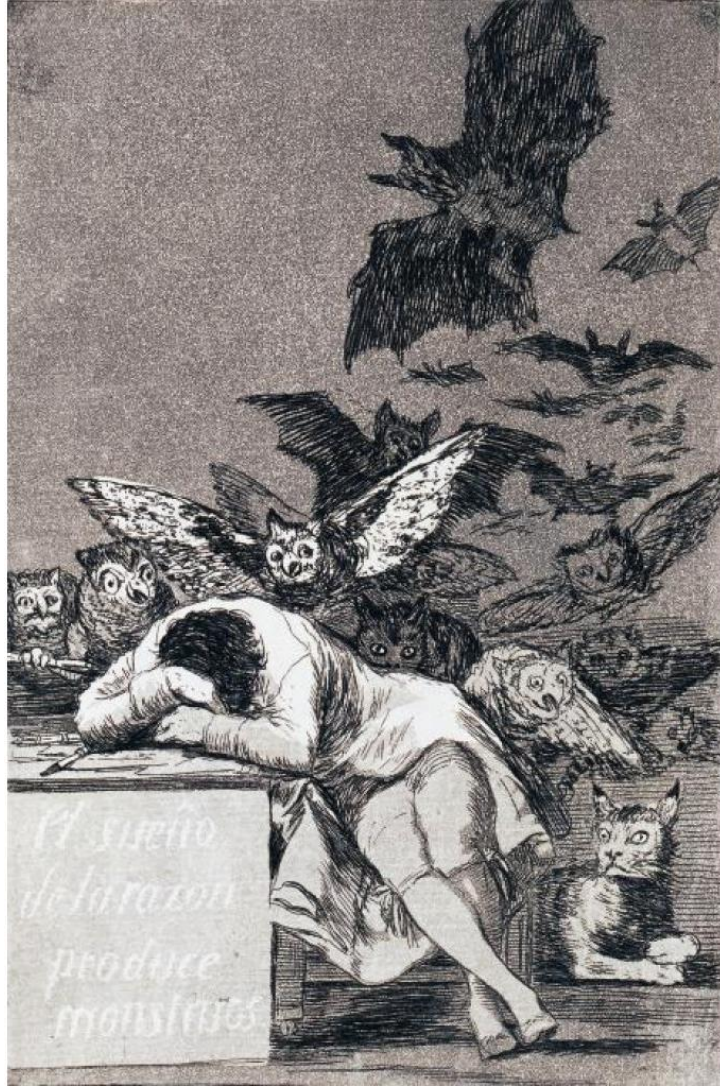
Burada öncelik-sonralık ilişkisi anlamında önemli bir ayrıntı devekuşu sembolüdür. Bu kısım Prodüksiyon I'de oyundan çıkarılmıştır. Devekuşu sembolünün taşıdığı önem şu şekildedir:

- Öncelikle devekuşu bir nevi Taner'in imzasıdır,
- İnsan iskeleti ve düşünmek eyleminin taşlandığı sahnenin hemen arkasından devekuşu anlatılır. Sonrasında "Kurander Şarkısı"nın kullanılmasıyla devekuşu olma olgusu düşünmek eylemiyle birleştirilir.
- Ayrıca sırasıyla, önce insan ve düşünmek; sonra hayvanat ve devekuşu konusu ve nihayet şarkı ile düşünmezlik olgusu peşpeşe gelerek devekuşu sekansını bir epizod hâline getirir.

Ayrıca şarkı ile eğitimdeki yozlaşmanın sebebi verilerek okul sahneleri kapanır. Sonrasında, ahlak meselesine değinilen, Saat epizodları gelir ve ahlaki yozlaşma konusu açılır. Eğitim meselesine dair bir sonraki eleştiri ise oyunun sonundaki Psikanaliz epizodunda yapılır.

b) Müziğin icra anında eylemle ilişkisi:

Şarkının "düşünmezler diyarı" sözleri, seyirciyi öncelikle mekâna odaklanmaya yöneltir. Şarkı anında iki prodüksiyonda da dekor belirsizdir. Mekânın az önceki okul olup olmadığı anlaşılmaz. Dolayısıyla önerme, "düşünmezler diyarı yalnızca okul değildir, oyunda geçen tüm mekânlardır" olabilir. Prodüksiyon I'de şarkı, Hoca Efendi çıktıktan sonra söylenilir. Ancak koro elemanlarının haremlik-selamlık olarak şarkıyı söylemeleri, "itaat" fikrini vurgularcasına ellerini göğüslerinin altında bağlamaları, az önce baskı altında kaldıkları okulda olduklarını düşündürür. Prodüksiyon II'de ise Hocanın sahneden henüz ayrılamadan söylenmesi, "düşünmezler diyarının" okul olduğu kanısını yaratır. Dolayısıyla, şarkının tam anlamıyla muhattabı eğitim sistemidir ve düşünmezler diyarının yaratıcısı da bu sistemdir. Şarkı esnasında Hoca uyur; bu şarkı ona bir ninni gibi gelir. Burada uyku, hakikate gözlerini yummak veya akli devre dışı bırakıp düşünmekten kaçmak izlenimini yaratır. Bu yaklaşım Francisco Goya'nın (1797-1799) eğitim sistemini eleştirdiği "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır" (El sueño de la razón produce monstruos) gravürünü anıştırır.



Görsel 4.15: Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır (Url 7).



Görsel 4.16: Prodüksiyon II “Kafasızlar Korusu”nda Jestüel Uzam (16:55).

Prodüksiyon II'deki bir diğer ayrıntı Vicdani karakterinin şarkı boyunca kulaklarını kapamasıdır. Vicdani, şarkıyı duymak istemez. Buradan onun, oyundaki tüm yozlaşmışlıkları neden bir kez olsun düşünmediğini ve olaylara karşı çıkmadığını anlarız. Vicdani'nin düşünmemesi, onun seçimidir.

- “Atlar” (Prodüksiyon I) / “Torpil Piston İltimas” (Prodüksiyon I)

Tablo 4.46: “Atlar” Şarkısının Sözleri.

“Atlar”	
Atlar insandan üstün Nedeni açık dostlar Çünkü bütün safkanlar Veli Efendi’de her koşuya Aynı hizadan başlar.	Atlar insandan farklı Parkurları düz rahat, İnsan deparda değil Parkurdada eşitsiz.

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Bu iki şarkı yalnızca Prodüksiyon I’de kullanılmıştır. “Atlar”, askerlik epizodlarından sonra, büro epizodlarından önce gelir. “Torpil Piston İltimas” ise büro sahnelerinin arasındadır.

“Atlar” şarkısına dair fikir verecek önceki olaylar ve Anlatıcı’ın replikleri şöyledir:

Tablo 4.47: “Atlar” Şarkısından Önceki Sahneler.

Askerlik sahnelerinden önce	Askerlik I	Askerlik II
<p>Anlatıcı: Hitler adında bir onbaşının Bunak Mareşal Hindenburg’u Kafese koyup başvekil seçildiği 1933 yılı baharı Bizim iki delikanlının askerlik çağı Firuz’un oğlu Efruz Muhallebi çocuğu Zora gelmez, çıtkırıldım İlla İstanbul da kalacak Gelsin yine Torpil Piston İltimas Firuz’un oğlu demişler ona İsteddiği yerde kalır Sırtı bile terlemeden Tezkeresini bile alır.</p>	<p>Efruz, İstanbul II. Ordu Kumandanı’nın kızını araya sokarak, kumandanın yaveri olur.</p>	<p>Anlatıcı: Vicdani asker oğlu değil mi? İlla şark görevi yapacak Gelsin Şemdinli, Beytülşşebab, Kızılçakçak Vatanın topraklarını kaniyle olmasa da Teriyle sulayacak, Vicdani Erzurum’da nefer Erzurum’un havası serttir Üşünür.</p>

Oyunun ilk anlarından itibaren Anlatıcı'nın verdiği bilgilerden Vicdani ve Efruz'un hayatlarına, eşit ve adil olmayan bir şekilde başladığını biliriz. Bu eşitsiz durum oyun boyunca dozu artarak devam eder. Askerlik ve büro epizodları ise, Anlatıcı'dan dinlediğimiz, eşit ve adil olmayan sistemin ilk kez görünür olduğu sahneleri içerir. “Atlar” ise oyun akışından çıkarım yapmasını beklenmeden bu durumu net bir şekilde seyirciye deklare eder. “Torpil Piston İltimas” şarkısı ise bu eşitsizliğin ve adaletsizliğin sebeplerini gösterir. Dolayısıyla iki şarkı birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır. Hatta büro sahnesinin dekoru hazırlanırken piyanist bir önceki epizodun şarkısı olan “Atlar” şarkısını çalar.

Tablo 4.48: “Torpil Piston İltimas” Şarkısının Sözleri.

“Torpil Piston İltimas”		
Yüz güzel mi sorun yok	Ben güzele meftunum	İştah açar büroda
Yüz çirkinse sorulur	Güzele bakmak sevap	Kulakta iri küpeler
O dediğin	Güzel yüzün gamzeside	Bir esansın büyüğü
Bonservis ve referans	Her gün güneş ışıldar	Sırrını ele verir
Torpil, piston, iltimas	Güzel bir yüz iç açar	Suskun dursa dudaklar

“Torpil Piston İltimas” şarkısı iki büro sahnesinin arasındadır. İlk sahnenin içeriği şöyledir:

Tablo 4.49: Büro I Epizodunun İçeriği.

Büro I		
I. Sekans	II. Sekans	III. Sekans
Vicdani ve Efruz sekreterlik başvurusu için bir şirkete başvururlar. Öncelikle Vicdani gelir. Heyecanlıdır. Tüm eğitim hayatını birincilikle bitirdiğini, askerliğini gönüllü olarak Doğu'da yaptığını söyler. Ahlaklı oluşundan, kanaatkarlığından söz eder. Patron onu işe düşük bir maaşla alır.	Efruz başvuru için Patron'un yanına girer. Kendine güveni tamdır. Her türlü ahlaksızlıktan hoşlandığı söyler. Dolgun bir maaş istediğini yoksa çalabileceğini belirtir. İlegal işlerde sessiz kalacağını ima eder. Patron bu ahlaksızlıkları yaşamamasını sevmek, gözü peklik, açıkgozlülük olarak değerlendirir. Efruz Patrona garsoniyerinin anahtarını verir ve kız arkadaşlarının mayolu fotoğraflarını gösterir. Böyle dolgun bir maaşla, kalemi mahsus müdürü olarak işi alır.	Sekreterlik işi için iki kadın başvurur. İlk aday abartılı derecede yetkin özelliklerinden bahseder. Üç dil bilir, daktiloyu ileri derecede kullanır, deneyimlidir. Diğer aday Lalifer ise ikinci dili olmayan, ilkokul dörtten terk, daktilo kullanmasını bilmeyen biridir. Patron dış görünüşünden ötürü bu iki adaydan Lalifer'i seçer. Vicdani'nin bu seçime şaşırması üzerine, Lalifer'i seçmesinin sebebinin onu yetiştirmek olduğunu söyler.

“Torpil Piston İltimas” şarkısı Tablo 4.49’da görülen haksız işe alım sonrasında söylenilir. Fakat esasen iki şarkı da oyun kişilerinden ve oyunun akışından bağımsız, genel bir söyleme sahiptir. O andaki olayları değil, seyircinin yaşadığı zamanı ve sistemi işaret ederler. Dolayısıyla seyircinin Vicdani’nin öyküsüne takılmasını engellenir. Ayrıca bu şarkılar sayesinde Vicdani’ye seyircinin acımasının ya da bu sahnelerdeki komik unsurlardan dolayı konudan kopmasının önüne geçilir. Yakın aralıklarla söylenmeleri ise seyircinin dikkatini esas meselede tutar; şarkıların öncesindeki ve sonrasındaki sahneleri ileti açısından birbirine bağlar. Şarkılar açıklayan ve yoğunlaştıran işlevindedirler.

“Torpil Piston İltimas”ın oyun içerisinde işlevsel bir görevi de vardır. Basılı metinde bulunmayan bu şarkı, Büro epizodunun akışını böler. Böylece iki küçük epizod oluşturur. Şarkının basılı metinde olmamasına rağmen, sonradan eklenmesi, bütünü parçalamasına rağmen metinde ileti anlamında ve işlevsel olarak yer edinmesi, oyunun epizodik yapısının esnekliğini kanıtlar niteliktedir.

- “Harp Yılları”

Tablo 4.50: “Harp Yılları” Şarkısının Sözleri.

“Harp Yılları”		
Şarkı	Şiirli Konuşma	Şarkı
Harp yılları, kulaklar radyoda Kim kazanırsa ona göre bir rota Hüküme ne yaparsa şirket de onu yapar.	Hem Alman’a krom satar Hem İngiliz’e meyankökü, üstüğü Hitler Selanik’e yaklaşınca Açtı Menemenci Boğazlar’ı Gelsin Türk Alman ticaret anlaşması Her iş üzerine Ticaret Şirketi Böylece arttırdı krom ihracatını Vicdani’ye gelince	Hükümet neyi tutarsa Vicdani de onu tutar Büyükle elber her şeyi Küçüklerden iyi tartar. İster Yeni Nizam, ister Hür Dünya Resmi görüş neredeyse, Vicdanicik orada Vicdani şirkette müfettiş İki ayın biri teftiş Müfettişlik yorucu ama Terfi var, yolluğu Harcırahı var.

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Bu şarkı yalnızca Prodüksiyon II’de vardır. Esasen, Anlatıcı’nın ikinci faslın başındaki repliğinin müziklendirilmesiyle oluşmuştur. Fakat şarkı, ikinci faslın başında söylenmez. Çünkü birinci faslın son epizodu ile ikinci faslın giriş epizodu birleştirilmiştir. Şarkı bu iki epizodun birleştiği noktada söylenir.

Prodüksiyon II’de perde arası verilmez; yönetmen birinci faslı Vicdani’nin aldatılma sahnesinden sonra bitirir; evlilik ve aldatma sahneleri birleşir. Bu kısımda yönetmen Vicdani’nin aldatılışını trajik bir şekilde işler, perde kapanmadan onu kalbi kırılmış, ağlar vaziyette bırakır. Böylece bu kısımdaki dramatik yükseliş kesintiye uğramaz, katharsis gerçekleşir.

Şarkının işlevi araya girerek duygusal yoğunluğu olan uzun bölümü epizodik hâline getirmektir. Bunu sağlayan en büyük etken, şarkının içeriğinin konudan farklı olmasıdır. Şarkı, II. Dünya Savaşı’nı, o dönemki Türkiye’nin krom ihracatını, bu sayede zengin olan şirketleri ve böyle bir şirkette müfettiş olan Vicdani’nin çalışma programını anlatır. Bu içerik farklılığı sebebiyle şarkı, kesen işlevini görür. Epizodlar oluşturur. Sonraki epizodla direkt bağlantısı yalnızca, Vicdani’nin zaman zaman seyahate gittiğini belirtmesidir. Aldatılma olayı da böyle bir seyahatin son anda iptali nedeniyle ortaya çıkar. Şarkı önceki ve sonraki sahnelerle bağlantısı olmayan yalnızca iki sahneyi epizodlandırmak için kullanılmış bir repliğin müziklendirilmiş hali olarak görünür.

- **“Yalan” Şarkısı (Prodüksiyon I ve Prodüksiyon II)**

Tablo 4.51: “Yalan” Şarkısının Sözleri.

“Yalan”		
Yalancının mumu	Yalan uğur getirir	Nerelere nerelere gidilir
Yatsıya kadar	Yalan servet üretir	Yalancının mumu
Bir yalan söyleyene	Yalan naziktir	Yatsıya kadar
Bir daha inanmazlar	Yumuşak olur	Bir yalan söyleyene
Ne var ki hep yalan atan	Centilmendir	Bir daha inanmazlar
Fark olunmaz, yakalanmaz.	Yalanın kanatları var	Ne var ki hep yalan atan
Yalan balına avlar	Toz pembe buluttan	Fark olunmaz, yakalanmaz.
Yalan güzel kız tavlar	Sırtına bindin mi yalanın	

a) Müziğin eylemle öncelik – sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Şarkı, küçük dramaturjik farklarla basılı metinde ve Prodüksiyon I’de aynı yerde kullanılmıştır. Fakat Prodüksiyon II’deki yeri, bu iki kaynaktan tamamen farklıdır. Şarkıdan hemen önceki akış şu şekildedir:

Tablo 4.52: “Yalan” Şarkısından Önceki Akış.

Basılı Metin	<p>Radyo: This is the voice of Amerika. Burası Amerika'nın Sesi Radyosu. San Fransisko Konferansı'na katılmış olan müttefik Türkiye Cumhuriyeti bilindiği gibi Türkiye'nin Hür ve Demokrat Milletler Camiası içerisindeki yerini şerefle alacağını, insan hakları beyannamesi gereğince antidemokratik kanunları derhal kaldıracağını, halkoyunun tam tezahürünü sağlayarak umumi seçimlere gidileceğini ve gerekirse kendi partisinin, iktidarı yeni bir partiye devredebileceğini söylemiştir. İyi haber alan mahfillerden bildirildiğine göre... (fading)</p> <p>(...)</p> <p>Efruz: Hükümetimiz nasıl Marshall yardımlarından bir hata aşısı almışsa, iktisadımız da dış sermayenin getireceği iş hacminden böyle yararlanacaktır. Kapılarımız dış sermayeye layık bir Pazar olmaya, milletçe çalışalım.</p> <p>Sesler: Çok güzel!..</p> <p>Efruz: Kökü dışarıda menfi cerayanların bozguncu propagandasına kulak asmayalım. Kökü dışarıda cerayanlar bize ne kadar zararlı ise, kökü dışarıda sermayeler de o derece yararlıdır. Türkiye artık uyanmıştır. Yaşasın insan hakları! Yaşasın dış sermaye! Yaşasın, Türk-Amerikan işbirliği!</p> <p>(...)</p>
Prodüksiyon I	<p>Efruz: Hükümetimiz nasıl Marshall yardımlarından bir hata aşısı almışsa, iktisadımız da dış sermayenin getireceği iş hacminden böyle yararlanacaktır. Kapılarımız dış sermayeye layık bir Pazar olmaya, milletçe çalışalım.</p> <p>Sesler: Çok güzel!..</p> <p>Efruz: Kökü dışarıda menfi cerayanların bozguncu propagandasına kulak asmayalım. Kökü dışarıda cerayanlar bize ne kadar zararlı ise, kökü dışarıda sermayeler de o derece yararlıdır. Türkiye artık uyanmıştır. Yaşasın, Türk-Amerikan işbirliği! Yaşasın dış sermaye! Yaşasın insan hakları!</p> <p>Efruz: Thank you very much!</p>
Prodüksiyon II	<p>Vicdani: Tebrik ederim Efruz. Demek artık vatanına Meclis'te hizmet edeceksin.</p> <p>Efruz: Hizmet! Yok, Vicdani. Hakkımda on iki icra, dokuz haciz, iki tevkif kararı vardı, şirketin hesaplarında. Sırf dokunmasınlar diye mebus oldum.</p> <p>Vicdani: Yuh, nasıl dokunmasınlar?</p> <p>Efruz: Teşrii dokunulmazlık canım. Takibattan kurtulmak için. Bütün davalar düştü şimdi. Hiç değilse dört yıl için.</p> <p>(...)</p> <p>Efruz: (...) sen her salı bana, yapılacak işlere ait bir rapor hazırlayacaksın. Senin raporun, bana sağduyunun, namusun, doğruluğun, dürüstlüğün, iyi niyetin yolunu gösterecektir.</p> <p>Vicdani: Ondan şüphelen olmasın.</p> <p>Efruz: İşte benim pusulam bu rapor olacak.</p> <p>Vicdani: Demek onu aynen uygulayacaksın.</p> <p>Efruz: Bilakis kardeşim. Ben onu başka bir şey için istiyorum.</p> <p>Vicdani: Ne için istiyorsun Efruz?</p> <p>Efruz: Başarıya ulaşmak için tam tersini uygulayacağım da.</p>

Basılı metinde ve Prodüksiyon I'de şarkı, Marshall Yardımları ve Türkiye'de liberal ekonominin yükseldiği dönemden hemen sonra gelir. Şarkının öncesindeki, Efruz'un konuşma sahneleri, bu dönemdeki siyasi konjonktürün kendini olumlamaya çalıştığı propagandalara bir örnektir. “Yalan” şarkısı dar anlamda Amerikan-Türkiye işbirliğinin arkaplanına vurgu yapar. Her ne kadar bir dostluk ilişkisinin sonucu gibi

görünse de Amerika, göndereceği yardımların reddilmesi durumunda Türkiye'yi ciddi bir yaptırım uygulamakta tehdit eder. Ayrıca konuşmada vurgu yapılan noktalardan birisi de insan haklarıdır. Oyun içerisinde insan hakları konusu sadece bu konuşmada geçer. Sonrasında “Yalan” şarkısı gelir ve ileriki sahnelerde sorgulamalar, aramalar, hukuksuz tutuklamalar başlar. “Yalan” şarkısı oyunda ne zaman hamasi konuşma yapılsa, sonrasında insan haklarını ihlal eden bir uygulamanın geleceğinin habercisidir. Kendinden hemen önceki ve sonraki sahnelerin arka planını açıklar niteliktedir.



Görsel 4.17: Prodüksiyon I “Yalan Şarkısı”nda Jestüel Uzam (11:19).

Prodüksiyon II’de ise şarkı, Koalisyon Dönemi kesitine alınmıştır. Efruz, 1965 yılındaki seçimlerde AP’den milletvekili olmuştur. Bu kesitte AP’nin lideri Süleyman Demirel ve dönemin Amerikan Başkanı Lyndon Baines Johnson ile olan bağlantısına değinilir. Sonrasında ise Efruz’un milletvekili olmasının ardında gizli amaçlar olabileceğini ima edilir. Dolayısıyla, şarkı dar anlamda politikacılara yöneliktir. Genel anlamda ise tıpkı Prodüksiyon I’deki gibi tüm hamasi konuşmaların yalan olduğu ve gizli ilişkileri örtbas etmek için yapıldığı intibasını verir. Ayrıca, hemen önceki epizodda Efruz’un Vicdani’den dürüstlük, doğruluk timsali raporlar

hazırlamasını isteyip başarıya ulaşmak için tam tersini yapacağından bahsetmesi, şarkı ile ironik bir bağ oluşturur. Bu durumda şarkı açıklayan işlevini görür.

“Yalan” şarkısı, epizodik yapının müzikle ilişkisine dair çok net bir örnektir. Şarkı, iki yorumda birbirinden tamamen farklı yerlerde kullanılmış olmasına rağmen ne oyunun bütünlüklü yapısında ve oyunun akışında ne de oyunun bütününe ya da epizodlarının söyleminde değişikliğe sebep olur. Bu durum şarkının oyunüstü ve müstakil söylemini kanıtlar.



Görsel 4.18: Prodüksiyon II “Yalan Şarkısı”nda Jestüel Uzam (03:25).

- “Bizim Klik” Şarkısı

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Şarkı metinde ve prodüksiyonlarda Dörtlü Takrir epizodunun sonrasında, DP’nin iktidar olduğu seçimlerin anlatıldığı epizodun öncesindedir.

Şarkıdan önceki ve sonraki akışı şu şekildedir:

Tablo 4.53: “Bizim Klik” Şarkısından Önceki ve Sonraki Akış.

Önce	Sonra
<p><u>DÖRTLÜ TAKRİR</u></p> <p>Efruz, Vicdani’ye bir gazete çıkaracağından ve bu gazetenin kapitalinin “toprak reformuna karşı dörtlü takriri veren” kişiler olduğundan bahseder. Vicdani, bunu tehlikeli olabileceğinden endişe eder. Efruz, buna karşı şöyle der:</p> <p>“ (...) Gazete trampendir kardeşim. Bizim kliğimiz var”</p>	<p><u>SEÇİMLER</u></p> <p>“Radyo: Amasya DP: 365.483, CHP:2.175; Burdur DP:55.084, CHP: 1.450.</p> <p>Gazetecinin sesi: Cumhuriyet, Hürriyet, Vatan yazıyor beyler. Akşam da var... Demokrat Parti’nin kazandığını yazıyor.</p>

Şarkı dar anlamda “Dörtlü Takrir” meselesinin, klikleşmek ile bağlantılı olduğunu ima eder ve diyaloglarda söylenilmemiş olanı açıklar. Hemen sonraki sahnede DP’nin seçimi kazanmış olması da şarkının bu imasını güçlendirir. Böylece klikleşme meselesi didaktik bir şekilde değil, şarkı aralığıyla açıklanır ve dönemin nasıl bir oluşum içerisinde olduğu gösterilir. Şarkı, bulunduğu bölümden sıyrılıp incelendiğinde, şarkıda anlatılanın Efruz’un mensup olduğu klik olmadığı, söylemin seyircinin içinde bulunduğu sisteme yönelik olduğu görülür. Ayrıca şarkı, yapısal olarak da işe yarar. Öyle ki, esasen birbirinin devamında bütünlük bir şekilde akacak olan konu kesintiye uğratılır. Kısa bir bölüm içerisinde iki epizod oluşur.

Şarkının bir başka özelliği de diğer şarkılarda olduğu gibi oyunun bütününde işlenen konularla bağlantılı olmasıdır. Bunun en bariz örneği 1960 darbesinden sonraki siyasi konjontürün anlatıldığı Soruşturma epizodunda görülür. Vicdani ve Efruz DP’ye olan yakınlıklarından dolayı sorguya çekilirler, fakat Efruz şirketinde yaptığı usülsüzlüklere rağmen serbest kalır, Vicdani ise tutuklanır. Anlatıcı şöyle der:

“Ömrü boyunca sempati yatırımı yapmıştı hazret, durmadan sağa sola.

Askere ve sivile, bin türlü hali var dünyanın diye,

Tanıdığı mason bir komite üyesine çıktı Efruz,

Kurtardı kendini büsbütün şaibeden

Ve de mahalle arkadaşı Vicdani’yi kodesten”

Bir kliğe mensup olmak, yeni bir klik yaratmak ya da bir klikten sempati toplamak güçlü olmanın kaynaklarından. Bu durum, diyaloglar arasındaki ayrıntılardan çok, şarkı sözlerinden anlaşılır: “birimize bir dokun, kışındadır tekmemiz.” Şarkıda bir kliğin malı olmak halinin de altı çizilir. Şarkıya göre Efruz’un gazete aracılığıyla mensubiyetlerin menfaatini korumaktır.

Ayrıca, klikçilik kelimesinin anlamındaki nüans da şarkının oyunla bağlantısında farklı bir bakış açısı yaratır. Klikçilik, Türk Dil Kurumu’nun (TDK) sözlüğünde hizipçiliğin eş anlamlısı olarak kullanılır. Hizipçilik ise “örgütlenmiş bir topluluğun içinde bütünlüğü bozacak biçimde yeni bir topluluk oluşturma”¹³³ anlamına gelir. Şarkı, temel olarak çoğul konuşmanın, bir gruba ait olmanın verdiği güvenden bahsederken alt metinde bu güvene sahip olmak için dışlanmış birilerinin olması gerektiğini de imler. Bu yüzden yalnızca ait olmak üzerinden değil, dışlamak üzerinden de değerlendirme yapılabilir. Vicdani hiçbir oluşuma mensup olmadığı için sistem içerisinde ezilir. Vicdani, zaten o anki konjonktür ne derse ona inanan, fakat o inancına bile tam anlamıyla mensup olmaktan korkan bir yapıdadır. Hatta 12 Mart’tan sonraki en son soruşturmasında aidiyet belirten her şeyini yok eder:

“Anlatıcı: (...) Resimlerini yaktı,
Çocukluk anılarını
Meralifer’in saç kakülünü
Babaannesinin portresini,
İki elifba cüzünü
Lise diplomasını
Takdirnamelerini
Erzurum’da iken sakallı çıkmış
Bir resmini
Asker kasketini
(...)”

Şarkı, bütün içerisindeki tüm sahnelerde Vicdani’nin sadece kendi olarak var olması meselesinin sonuçlarını böylece açıklar ve birbirine bağlar.

¹³³Uf1 8.

b) Müziğin eylemle icra anında ilişkisi

Prodüksiyon I’de şarkı *acapella* söylenir. Koro, şarkıya vücutlarına ve ayaklarını yere vurarak çıkardıkları seslerle eşlik eder. Hem görüntü açısından hem de ses açısından yekvücut bir bütün olarak görünürler. Şarkının eşliksiz olması da ayrıca bu kliğin dışarıdan hiçbir desteğe ihtiyaç duymadığını anıttırır. Vücutlarından çıkardıkları seslerle ilkel bir dansı andıran bu koreografi klikçiliği, klancılıkla aynı kefeye koyar. Bu, bütünlüğün ilkel ve kabilesel doğasını eleştirir. Dans esnasında Efruz, Vicdani’ye kafasıyla sen de katıl işareti yapar ve “hadi” der. Fakat, Vicdani ayak uyduramaz. Bütünün içerisinde sırtır. Koro sahneden ayrıldığında da öylece, yalnız başına kalır. Bu bir dışlanmışlığın yani hizipçiliğin sonucu olduğu gibi aynı zamanda bir kliğe dışarıdan birinin uyum sağlamasının imkansızlığını gösterir.



Görsel 4.19: Prodüksiyon I “Bizim Klik” Şarkısında Jestüel Uzam (15:47).

Prodüksiyon II’de ise müzik, kasap havasının parodisidir. Koreografi, müziğe uygun olarak kasap havası dansının stilize edilmiş hareketlerinden oluşur. Halaylardaki topluluk olma durumu, kasap havasında da görülür. Bu topluluk, birlikte olma halini kutlar. Topluluğun içerisindeki herkes, kendi istekleriyle o topluluğa mensuptur. Bu

birliktelik klikçiliğe vurgu yapar. Kasap havasının şehirli bir tür halay olması ise oyunun tümünün şehirde geçmesiyle, üniversite mezunu bir adamın hikâyesiyle bağlantılı olabilir. Dans esnasında, Vicdani koroya dâhil değildir. Dekorun ortasındaki tahterevallide oturur, seyirci orada olduğunu bilir ama o görünmezdir. Şarkı, DP'nin kazandığını duyuran anonsa kadar sürer. Anons şarkının bitiş çizgisindedir. Anons esnasında da koro sahnede, şarkının son anında yaptıkları hareketle donmuş vaziyettedir. Anons anındaki bu bekleyiş, DP iktidarının zaferinde ve sonrasındaki süreçlerinde klikçiliğin etkisi olduğu izlenimini yarattığı gibi, aynı zamanda Efruz'un milletvekilliğini kazanmasında klikçiliğin etkili olduğunu izlenimini yaratır. Efruz, sahneden çıkarken seçimlerdeki başarıyı kutlar havadadır.



Görsel 4.20: Prodüksiyon II “Bizim Klik” Şarkısında Jestüel Uzam (08:12).

- “Basın” Şarkısı (Prodüksiyon I)

Tablo 4.54: “Basın” Şarkısının Sözleri.

“Basın”	
Basın olay kovuşturur Kamu oluşturur Pireyi deve yapar bazen Bazen deveyi pireleştirir Göz telekste, kulak kırıste Bazen işte, bazen oynışta Çat burada, çat kapı arkasında	O ne dedi, bu ne kodu Kim yürüyor kabineden, Kızıştırır, yatıştırır Karıştırır, barıştırır, Basın olay kovuşturur Kamu oluşturur

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün ilişkisi:

Basılı metinde ve Prodüksiyon II’de bu şarkı yoktur. Şarkı, Gazete İdarehanesi-I epizoduna konumlandırılmıştır. Öncesindeki ve sonrasındaki olaylar şöyledir:

Tablo 4.55: “Basın” Şarkısından öncesindeki ve sonrasındaki olaylar.

Önce	Sonra
<p>Efruz kurduğu Halkın Nabzı Gazetesi’nin yazı işleri müdürü ve yönetici ile gazetenin yüksek tiraja nasıl sahip olabileceği hakkında önerilerde bulunur. Bunlar;</p> <ul style="list-style-type: none">- Amerikanvari gazetecilik yapmak yani sansasyon yaratmak,- Bu millet seksüel olarak aç olduğu için bu açlığı kullanmak,- Siyasi olayları lafı geveleyerek anlatmak,- Nabza göre şerbet vermek. <p>Efruz, Vicdani’ye gazetesinde “Mahzun Kalpler Sütunu” köşesini verir. Bu kısımda yapması gerekenlere dair şöyle önerilerde bulunur:</p> <p>“Efruz: Bak Vicdani ben bu sütunda olmayacak, inanılmayacak şeyler istiyorum. Hani mesela birisi karısının yüzüne kezzap dökse değil mi?</p> <p>Vicdani: Allah korusun. Aman yapma canım. Yazık, günah değil mi?</p> <p>Efruz: Birisi evi yaksa, birisi ne bileşm annesini bıçaklas, anlıyorsun değil mi istediğimi? Halkın Nabzı Gazetesi’ni bir an önce Türkiye’nin en çok satılan gazetesi haline getirmemiz lazım.”</p> <p>Bu arada Efruz’un gazetede çalışanların maaşlarını vermediğini öğreniriz.</p>	<p>Vicdani’ye “Mahzun Kalpler” sütunu için mektuplar atan Nilüfer, onunla görüşmeye gelir. Nilüfer histerik bir kızdır. Sevgilisinden ayrılmıştır ve intihar etmek istediğini Vicdani’ye söyler. İntihar etmeden önceki vasiyetini yapması için ona baskı yapar. Daha sonra Anlatıcı aracılığı ile Vicdani’nin kızı kurtardığını öğreniriz.</p> <p>Sonrasında yine Anlatıcı’dan 1960 Darbesi’nin olduğunu ve Yassıada Mahkemeleri’nin başladığını öğreniriz. Bu dönemi Anlatıcı şöyle betimler:</p> <p>“Anlatıcı: Devir bir karışık devir yine, Tahkikat komisyonu, terör, sıkıyönetim. İsmet Paşa’nın “sizi ben de kurtaramam” dediği yıllar. (...) Ordunun duruma el koyması, iktidara ciplerle gelmişti ya baştakiler, iktidardan yine ciplere doldurulup gittiler. Genç kurmaylar geçti başa. Emekli olup marullarını sulayan Cemal Gürsel Paşa alınıp getirildi İzmir’den hemen ı gün sabahı uçakla. Başladı Yassıada Mahkemeleri, donlar mı çıkmadı kasadan, hediye köpeklerin hesabı mı sorulmadı inceden ince... Herkesin on parmağında on kara, herkes jurnalci kesilmiş, birbirini ihbarda.”</p>

Şarkı, Tablo 4.55’te görüldüğü gibi Gazete-I epizodunu ikiye böler. Sonraki sahnede işlenen Vicdani ve Nilüfer konusuyla bağlantısız durur. Bu noktada şarkı, kendinden hemen önceki sahne ile içerik açısından, kendinden sonraki sahne ile ise işlevsel açıdan bağlantılıdır. Şarkı, önceki sahnede Efruz’un söylediği her şeyi bir kez daha vurgular, netleştirir, özetler. Bir önceki kısımdaki diyaloglar, şarkının sözlerinde de görülür. Şarkı, böylece önceki sahnenin içeriğini yoğunlaştırır. Zaten, Halkın Nabzı Gazetesi’nin ismi bile kamuoyu oluşturmak üzerinedir. Ayrıca erotik habeleri öne almak, siyasi haberleri basitleştirmek kısaca piyeyi deve yapmak da Efruz’un gazetesinin görevleri arasındadır. Efruz’un gazetesinden yola çıkarak,

ülkenedeki tüm basın camiası eleştirir. İcra anında koronun, ellerindeki gazeteleri birer jop gibi kullanmaları da bu söylemi, basının elindeki güçle birleştirir.



Görsel 4.21: Prodüksiyon I “Basın” Şarkısı (24:18).

- “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısı (Prodüksiyon I)

Tablo 4.56: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısının Sözleri.

“Herkes Pusuda İspiyon”	
Herkes herkesin peşinde, Herkes pusuda ispiyon, Her yerde gizli gözler var, Dört açılmış kulaklar, Mektuplar açılır gizlice Telefon dinlenir	Kalem şeklinde teypler var Duvarda gizli kamera Fısıldasan duyarlar Neredeyse kafandan geçeni de Okuyacaklar.

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Yalnızca Prodüksiyon I’de kullanılan bu şarkı, Vicdani’nin serüveninde ve dolayısıyla oyunda bir milât noktasıdır. Şarkıdan önce “12 Mart Muhtırası” ve Vicdani’nin evinde yapılan arama sahneleri vardır. Şarkıdan sonra ise Büro-I epizodu gelir. Bu sahnede ise birlikte çalıştığı arkadaşı Hikmet, onu herkesin jurnaci

olduğuna, kendisinin ise suçlu olabileceğine dair şüpheye düşürür. Sonraki tüm epizodlar, Büro II, Park, Nuh Kuyusu, Psikanaliz bu şüphenin katlanarak büyümesiyle gelişir. Şarkıdan önceki ve sonraki diyaloglar şöyledir:

Tablo 4.57: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısından önceki ve sonraki diyaloglar.

Önce	Soruşturma	I.Memur: Cıvıma hemen. Ucuz kurtuldun yine. Vıcdani: Siz beni ne sandınız memur... I.Memur: Müfettiş. Vıcdani: Teftiş Bey. Benim alnım ak, vıcdanım pak ve berraktır. Benim bugüne dek en küçük siyasi kusurum tespit edilememiştir. I.Memur: Orası hiç belli olmaz, hiç belli olmaz. (<i>Bunu pek manidar söylemiştir</i>)
	Büro I	Hikmet: Demek özür dileyip gittiler? Vıcdani: Ne var bunda şaşacak? Benim alnım ak, vıcdanım pak ve berraktır. Hikmet: Ben sana bir şey söyleyeyim mi? Çok sevinme. Vıcdani: Neden?. Hikmet: Bizim İhsan Enişte, biliyorsunuz 1950’lerde illegal komünist partisindendi. Vıcdani: Sus ay aman, ağzından yeller alsın. Hikmet: “1950’lerde partiyi ilk kurduğumuz zaman daha ilk günden polis aramıza sızmış da haberimiz olmamış” derdi rahmetli. Bütün gizili toplantıları izler ama mahsus hiç kimseyi tevkif etmezmiş. Polis taktiği. Sabırla beklemişler ki bakalım daha kimler girecek. İş nerelere varacak. Öğrenip ondan sonra balyozu incecekler. Anlıyor musunuz? Üç yıl sonra başlamış büyük tevfiyat. Sapır sapır hepsini yakalamışlar. Vıcdani: Yahu bunun benimle ne alakası var? Hikmet: Senin karşında tecrübe konuşuyor. Seni olta gibi kullanıyoruz, hareketlerini, temaslarını izliyoruz diyecek değillerdi ya! Vıcdani: Beni izleyip ne bulabilirler ki! Hikmet: (<i>çok manidar</i>) Belli olmaz. Vıcdani: Yahu neredeyse kendimi anarşist ya da mafya sanacağım. Yoksa siz de mi benden şüpheleniyorsunuz Hikmet Bey? Ahmet: Bugüne bugün babandan bile şüphe edeceksin.
Sonra	Anlatıcı	Siyasi baskı, sorgulama, yargılama, kitle halinde tutuklama, Vıcdani’nin üst katında oturan Rahmi Bey’in kızı Solmaz’ın nota dolabında Ravel’in sol el konçertosu bulunmuş aramada. Bir başka gün, havagazı saatini tamir için paket kolunda götürən Hüdayi Bey, saatli Bomba götürüyor sanılıp yakalanmış Kızılay’da.
	Büro II	[Vıcdani telefonları açmaz, kimseye konuşmaz, kimseyi duymamak için kulaklarını kapatır] Efruz: Hayrola Vıcdani, rahatsız mısın? Vıcdani: (<i>Yo hayır işareti</i>) Efruz: Büro arkadaşların bazı hareketlerini yadırgamış da. Vıcdani: (<i>Ne var halimde yadırganacak jesti</i>) Efruz: Evrakı okumuyormuşsun, Görmemek için gözlerini, işitmek için kulaklarını tıkıyormuşsun.
	Park	(<i>şarkının temasıyla açılır</i>) Efruz: Nedir bu esrar havası? Neden beni bu parka getirdin? Vıcdani: (<i>sağa sola, öne arkaya bakınır, sonra onun kulağına eğilir, kısık sesle</i>) Çünkü büroda dinleme cihazları var. Efruz: Saçmalıyorsun. Vıcdani: Sen öyle bil. Sordun söylüyorum. Konuşmuyorum çünkü dinliyorlar. Yazmıyorum çünkü yazdığımı yanlış yorumlayabilirler. Okumuyorum, belki okuduğumda yasak bir şey bulurlar. Gözümü kulaklarımı kapıyorum çünkü gördün duydun diye şahit yazar, anamı ağlatabilirler. (...)

Şarkı, Tablo 4.57’de görüldüğü üzere sonraki epizodlarda Vicdani’nin gittikçe artacak olan şüphesini öncüller. Nitekim şarkının sözlerini ileriki epizodlarda Vicdani’nin repliklerinde duyarız. Dolayısıyla aslında bu şarkı bir dönüm noktasıdır. Bu şarkıdan sonra Vicdani’nin bilinçaltı dökülmeye başlar. Öncelikle kendinden sonra çevresindeki her şeyden şüphelenir. Bu zamana kadar tanık olduğu olaylar, Vicdani’nin bilinç altından dökülmeye başlar. Bu yüzden, şarkı içerik açısından yeni bir bölümün başlangıç sesidir.

Şarkının ikiye bölmesiyle önceki Vicdani ve sonraki Vicdani şöyledir:

Tablo 4.58: “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısının Vicdani Karakteriyle İlişkisi.

Önce	Sonra
Vicdani bilişsizdir Vicdani sisteme karşı çıkmayarak kendini güvende hisseder Vicdani insanlara güvenir	Vicdani’nin bilinçaltı ortaya çıkar Vicdani sistemin onu suçlamasını kabul eder ve güvensiz hisseder Vicdani insanlardan korkar ve güvenemez

Tablo 4.58’de de görüldüğü üzere Vicdani’nin kişiliğindeki, davranışlarındaki değişim şarkıdan sonra oluşur. Ayrıca, şarkı konuyu Vicdani özelinden çıkarır ve 12 Mart döneminde ülkenin atmosferini betimler, dolayısıyla söylemi yoğunlaştırır. Son olarak da şarkı, seyirciyi uyarır. Baskısı gittikçe artan otoritenin sonuçları, şarkı ile seyirciye gösterilir. Bütün açısından bakıldığında şarkı sayesinde oyunun Vicdani’nin değişimini temel alan iki parçaya ayrıldığı görülür. Bütün, iki epizod hâline gelir.



Görsel 4.22: Prodüksiyon I “Herkes Pusuda İspiyon” Şarkısı (43:19).

- “Yasak Kelimeler” ve “İbret” Şarkıları

Tablo 4.59: “Yasak Kelimeler” Şarkısının Sözleri.

“Yasak Kelimeler”	
Yasak Kelimeler Şarkısı sözleri: Anamız, babamız, hocalarımız Öğretir bize kelimeleri Neye ne deneceğini, neye ne denmeyeceğini Denirse başımıza neler geleceğini. (önce solo, sonra koro) Abdulhamit devrinde sıkıysa tut da burun de Hürriyet de ya da Yıldız, ya zindan ya da fizandaydınız Kelimelerle uğraşmayalım dostlar Bırakalım özgürce yaşasınlar (şiirli konuşma) Vahdettin ve Damat Ferid’in en illet olduğu kelime Mustafa Kemal ve de kuvayı milliyeye Rejim düşmanı sayılırdık o saniye Devr-i İsmet’te tabutluklar revaçta Dediğim dedikti, Kullanılmayacak kelimelerse Fikir tartışması ve demokrasi Dört toprak ağası kurup Demokrat Partiyi getirdiler ya başa Onların da kara listesinde Yasak iki kelime, toprak reformu ve İsmet Paşa 27 Mayıs ilan edildi, Kullanılmayacak kelimeler tahkikat komisyonu ve Menderes	Süleyman Bey’in malumdü alerjisi CIA’den ¹³⁴ ve üstlerden söz eden Mimlenirdi hemen. 12 Mart da elbette getirecekti kendi yasaklarını Yeraltı, hücre diyemezdimiz biyoloji dersinde bile olsanız Kelimelerin de mutlusu var ve de kısmetlisi Kelimelerin de eyyamcısı var ve her devirde geçineni Bir de iki de bir yargılananı var, sorgulananı İtibardan düşürüleni, dövüleni, işkence edileni Kelimelerle uğraşmayalım dostlar Bırakalım özgürce yaşasınlar Kelimleri üst üste istif edip Yaksak farz-ı muhal Düşüncüyü kaldıramayız ya ortadan, Kelimelerle uğraşmayalım dostlar Bırakalım özgürce yaşasınlar. Anamız, babamız, hocalarımız Öğretir bize kelimeleri Neye ne deneceğini, neye ne denmeyeceğini Denirse başımıza neler geleceğini.

“Yasak Kelimeler” şarkısı, basılı metinde ve Prodüksiyon I’de kullanılmıştır. Şarkı, şiirli konuşma bölümlerinde kimi dönemlerde yasaklanan kelimeleri anlatır; ezgili bölümlerinde ise kişinin, dolayısıyla toplumun lügatinin, dilinin kimler tarafından, nasıl oluştuğu anlatılır. Pierre Bourdieu, konuşulan dilin zihni şekillendirdiğini belirtir. Hatta, davranışların, düşüncelerin, tefekkürün büyük bir kısmında, “ben” diye bahsedilen özne, aslında “biz” öznesidir¹³⁵. Bourdieu’nun bu iki tespiti, “Yasak Kelimeler” şarkısının özünü tarif eder. Şarkı, yasak kelimelerle oluşturulmuş bir zihni ve dili var eden kurumları işaret eder. “İbret” şarkısı ise oyunun sonundaki koro repliklerinin müziklendirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu şarkı ise herkesi “Yasak Kelimeler” kullanılmadan kaydedilmiş bir plağa benzetir ve kelimelerin insanların

¹³⁴ Şarkıda “siyayiye” şeklinde okunuyor.

¹³⁵ (url (14)

bilinçlerine nasıl doldurulduğunu gösterir: sözlerindeki haliyle, baba evinde, sokakta, mitingle, gazetelerle, radyolarla, televizyonla, nutukla, vaazla, zılgıta, copla...

“İbret Şarkısı” ise daha çok şiirsel konuşma şeklinde söylenir. Yalnızca şarkının sonundaki “sakın plak olmayın” mısrası ezgili söylenir.

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Şarkı, oyundaki diğer şarkılarla içerik açısından bağlantılıdır. Oyunun daha başlarında, okul epizodları ve bu epizodların sonundaki “Kafasızlar Korosu”, “Yasak Kelimeler” şarkısıyla eğitim ve düşümezlik eleştirisi açısından ilişkilidir. Okul, aileden sonra “Yasak Kelimeler”i var eden kurumlardan birisidir. Okul epizodlarında, öğrencilerin söylecekleri kelimeler Hoca tarafından seçilir ve sansürden geçemeyen kelimeler söylenemez. Aksi halde Hoca, cezalandırıcı bir Tanrı'nın yeryüzündeki halifesi olarak çocuk dimağları cezalandırır ve onları cezalarla şekillendirir. Bu epizodun şarkısı, “Kafasızlar Korosu” ise Hoca ile temsil edilen eğitim sisteminin hedeflediği “düşünmezler toplumu”nu anlatır. Özetle, dil ve düşünce ilişkisi bağlamında iki şarkı birbirine öncelik-sonralık ilişkisi açısından bağlıdır. Oyundaki bir başka şarkı “Yalan”dır. Bu şarkı yalanın “kudretine” atıfta bulunur. Tıpkı, “Basın” şarkısında olduğu gibi “Yalan” şarkısı da manipülasyon meselesini ele alır. Sistemin dili istediği amaç doğrultusunda kullandığı bu şarkılarla görülür. Dolayısıyla esas yasak, kelimelere değil, kullanılma amaçlarına göre oluşur. Sansürlenene, düşüncenin kendisidir. Şarkıdan hemen sonra Nuh Kuyusu epizodu gelir. Bu epizodda Vicdani'nin şüpheleri doruk noktasına çıkar ve şarkıyla asıl bağlantılı epizod olan Psikanaliz hazırlanır. Nuh Kuyusu epizodu öncelikle ismi dolayısıyla Psikanaliz sahnesini öncüller. Oyunda epizod isimlerinin sahneye yansıtıldığını biliyoruz. Dolayısıyla seyirci sahne ismine vakıftır. Günümüzde de Nuh Kuyusu adıyla anılan caddenin ismi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Reisu'l- etibbâ denilen, ülkenin halk sağlığından sorumlu Nuh Efendi tarafından açılan kuyudan¹³⁶ gelir. Dolayısıyla sonraki sahne bireysel psikoloji ile ilgili değil, halk sağlığıyla ilgilidir. Taner, bu yüzden Vicdani'nin kendini bulma serüvenini birçok alternatif dururken, hatta isim verme zorunluluğu yokken özellikle bu mekânda verir. Dolayısıyla bir sonraki sahne bireysel psikoloji hakkında değil, toplumun psikolojisi hakkındadır. Kuyu metaforu da bilinçaltının derinliklerine, psikanalize işaret eder.

¹³⁶ Url 9.

Şarkının esas bağlantılı olduğu Psikanaliz epizodunda ise Vicdani'nin aklını kaçırma hali, sürekli tekrar ettiği kelimelerle gösterilir. Bu kelimeler Vicdani'ye toplum öğrettiği, yasak olmayan kelimelerdir ve aslında yasakların tahribatını gösterir. Özetle şarkı, öncesindeki şarkılarla bağlantısı açısından ve sonraki Psikanaliz epizodunu haber vermesi açısından öncülleyen işlevindedir.

“İbret Şarkısı”, “Yasak Kelimeler” şarkısının açıklayıcısıdır. Yasal olan kelimelerin insanlara, toplumun her kurumuyla nasıl entegre edildiği gösterilir. Şarkı sözleri, bu kelimelerin aileden başlayıp en son copla yani şiddetle ezberlenmeye mecbur bırakıldığını vurgular. Şarkının devamında ise şarkıda eleştirilen yasakların ve aslında tüm yozlaşmışlıkların çözümünü verir: “sakın plak olmayın”. Bu cümle koro tarafından beş kere kreşendo olarak tekrarlanır.

b) Müziğin eylemle icra anında ilişkisi

“Yasak Kelimler” şarkısı, Vicdani'nin Efruz'la konuşmak için geldiği parkta söylenir. Efruz ayrıldıktan sonra Anlatıcı, zamanın aktığını seyirciye bildirirken de sabit bir şekilde parkta oturur.



Görsel 4.23: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısından Önceki Sekans (51:09).

Şarkıdan önce Vicdani'nin yanında çocuk rolünü canlandıran oyuncu gelir ve oturur. Şarkının, “anamız babamız hocalarımız, öğretir bize kelimeleri, nelerin denileneceği neye ne denmeyeceğini, gelirse başımıza nelerin geleceğini” kısmını *acapella* olarak söyler.



Görsel 4.24: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısı (51:35).

Daha sonra koronun diğer elemanları gelir; eşlikli olarak şarkıyı söylerler. Şiirsel konuşma kısmı söylenir. Vicdani tüm bu sahnelerde donuk, hareketsi ve tepkisizdir. Vicdani'nin az sonra gerçekleşecek aklını kaybetme sahnelerinin aslında çocukluğundan başladığı, dolayısıyla sistemdeki tüm yozlaşmışlıkların baskılanmış çocukların edilgenliğiyle gerçekleştiği de imâ ediliyor olabilir.



Görsel 4.25: Prodüksiyon I “Yasak Kelimler” Şarkısı (52:26).

***Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda eylemden bağımsız müzik¹³⁷**

Analiz için seçilen iki oyundaki müzik anlayışı birbirinden oldukça farklıdır. Prodüksiyon I’de şarkılara yalnızca piyano ile eşlik edilir. Oyunun bestecisi Cem İdiz, bu kurgu ile sessiz sinema eşlikçisi bir piyanist görünümü yaratmak istediğini belirtir. Böylece tıpkı sessiz sinemadaki gibi dikkat, sahneye, görüntü diline ve anlatılmak istenene kayacaktır. Charlot karakteri komik sahneleri canlandırıyormuş gibi Vicdani’nin de hayatını eğlenceli şekilde anlatılır. Prodüksiyon II’de ise I’deki aksine oyun, Vicdani karakterinin hüznü öyküsüne dönüşür. Alaturka stildeki müzik ve Türk müziği çalgılarından oluşan bir orkestra kullanılır. Belki bununla müsemma olarak, belki bestecilerden Ahmet Baran’ın kanun sanatçısı olması, belki de müzik aracılığıyla tarihselleştirme¹³⁸ yapmak için müzikler makamsal olarak kurgulanmıştır.

¹³⁷ Bu bölümdeki nota örneklerinin kaynağı, Devlet Tiyatroları arşivinden edindiğim partiyonlardır.

¹³⁸ Makamsal müziğin Osmanlı İmparatorluğu’nu anırtması, halihazırda zaten oyunda kostümler ve makyajların herhangi bir coğrafyaya atıfta bulunmaması, her ne kadar oyunda yakın tarihimizin belirli zamanları açıkça söylene de, belirsiz bir zamanı vurgulamak için yapılmış olabilir.

İki prodüksiyon da basılı metinde sözleri mevcut olan “Karşılama Şarkısı” ile başlar. Prodüksiyon I’de şarkı, Si bemol minör tonundadır. Tempo değişimleri söz konusudur. Önce 120 bpm olarak başlayan şarkı daha sonra 130 bpm’ye yükselmiştir. Tempo değişiminin şarkıyı ikiye böldüğü görülür. “Vidani Yurdakuler’in bir baştan sona bütün hayat hikayesi” dizeleri *ritardando* ile yavaşlarken cümle, tonun dominantıyla sonlanır. Bundan sonraki kısım bir öncekinin aksine *accelerando* olarak gittikçe hızlanır. Oyunun sonunda da görülecektir ki oyundaki tüm şarkılarda tempo değişkendir.

Prodüksiyon II’de ise giriş şarkısından hemen önce, ilk sahnenin atmosferini betimleyen *Oyun Parkı* isimli çalgısal parça seslendirilir. Parça duyulurken oyuncular yerlerini alırlar. Belirgin tema, *Daha Dün Annemizin ya da Yaşasın Okulumuz* diye bilinen çocuk şarkısındanadır:



Nota Örneği 4.16: Oyun Parkı.



Görsel 4.26: Oyun Parkı (02:49).

Oyunun başında bir çocuk şarkısından alıntı yapılması, oyunun sonunda aklını yitiren Vidani’nin Psikanaliz sahnesinde çocukluğundan referans veren kelimeleri tekrarlamasıyla ilişkilidir. Aslında çocukluk sahnelerindeki olaylar ve olgular oyunun bütünüyle ilgilidir. Bu müzikten sonra “Karşılama Şarkısı” gelir.



Nota Örneği 4.17: “Karşılama Şarkısı”.

Şarkı Nikriz makamında başlar. Nikriz makamı Rast kararlı olmasına rağmen bu şarkıda yerinden yazılmamıştır. Ünlü, notaya alan kişinin Batı müziği esasları ile hareket etmesinin ve eserin piyanoda çalınması durumunda rahatlık sağlayacağını düşünmesinin şarkının transpoze edilmesine sebep olabileceğini belirtti.¹³⁹



Nota Örneği 4.18: Yerinden Nikriz Dizisi.



Nota Örneği 4.19: Karşılama Şarkısındaki Dizi.

“Karşılama Şarkısı”ndan sonra iki prodüksiyonda da “Kurander Şarkısı” gelir. Prodüksiyon I’de ilk dikkat çekenci unsur, tempodaki ve tondaki değişimler olur. Şarkı, öncelikle Mi minör tonda, 120 bpm tempoda; sonra Re minör tonda, yavaşlayarak; sonrasında yine Re minör tonda fakat baştaki temponun aynısıyla devam eder ve bu tonda biter. Ton ve tempo takip edildiğinde sözlerin üç parçaya bölüldüğü fark edilir.

“Kurander Şarkısı” Prodüksiyon II’de Re armonik minör dizisi üzerine kurulmuştur. Makamsal açıdan bakıldığında ise Kürdi olarak algılanır.

¹³⁹ Ünlü ile yüz yüze görüşmemizden (2020).



Nota Örneği 4.20: “Kurander Şarkısı”.

Ünlü, bu durumun da “Karşılama Şarkısı”ndaki sebeple Kürdi makamının özellikleri vurgulanarak yazılmadığını belirtir. Ayrıca eser içinde, Re armonik minörün karakteristik özelliği olarak yedinci sesin yarım ses tizleştirilmesi ile Hicaz makamı aralığına (Si bemol- Do diyez) benzer bir duyuş yakalanmış, böylece şarkının makamsal özelliği daha çok ortaya çıkmıştır.

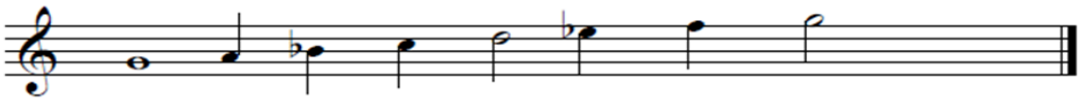


Nota Örneği 4.21: Kürdi dizisi.



Nota Örneği 4.22: Re Armonik Minör Dizi.

“Kafasızlar Korosu” ise Prodüksiyon I’de de II’de de makamsaldır. Prodüksiyon II’de tonal açıdan Re minör kullanılırken, seyir açısından Buselik’in Sol perdesindeki şeddi olan Nihavend makamı duyulur.



Nota Örneği 4.23: Nihavent Dizisi.



Nota Örneği 4.24: *Prodüksiyon II “Kafasızlar Korosu”.*

Nota Örneği 4.24’de görüldüğü üzere şarkı Re minör olarak yazılmış, aralıklar ve seyir açısından Nihavend olarak kurgulanmıştır.

Prodüksiyon I’de ise besteci oyunun şarkılarının genelinde tonal ezgiler kullanmasına rağmen “Kafasızlar Korosu”nu makamsal kurgular. Şarkı, Do majör donanımda, Segah makamındadır.



Nota Örneği 4.25: *Prodüksiyon I “Kafasızlar Korosu”.*

Şarkının makamsal olması, sahnenin içeriği ile ilgilidir. Şarkı, medrese eğitiminin karikatürize edildiği sahnelerden sonra gelir. Sahnenin geçtiği zaman Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemleridir. Şarkıda asıl dikkat çekici olan ise ritim ve koreografidir. Dokuz sekizlik tartım, Raks Aksağı usulüne (2+3+2+2) göre şekillendirilmiştir. Bu yürüyüş, tekke müziklerinde kullanıldığı gibi, aynı zamanda kantolarda da görülür.



Nota Örneği 4.26: *Prodüksiyon I “Kafasızlar Korosu”nun Tartımı.*

Koreografiye bakıldığında, öncelikle haremlık-selamlık olarak ayrılmış koro elemanları görülür. Erkekler, Mevlevî ayinlerindeki “devri veledi”¹⁴⁰ yürüyüşünü

¹⁴⁰ Mevlevî ayinlerinin bir parçası olan Devr-i Veleği’yi Gölpinarlı şöyle açıklar: “Peşrev çalınırken devr-i Veleği başlar. Şeyh önde olduğu halde herkesardarda ve bir sıra halinde, peşreve ayak uydurarak ve sessiz bir halde içinden ism-i celâl çekerek yavaş yavaş yürümiye başlar. Şeyhin kırmızı postunun önüne gelen posta ve hattı istivaya basmamak ve arkasını semâ’hâneye dönmemek şartıyla karşı tarafa geçerken geriye döner. Arkadan gelen, postun öbür tarafında durur. Birbirlerinin yüzlerine ve kaşlarının arasına bakıp birbirlerine karşı baş keserler. Sonra postun solundaki, yine semâ’hâneye arka çevirmeden döner ve yürür. Arkasındaki, aynı tarzda onun yerini alır, kendisinden

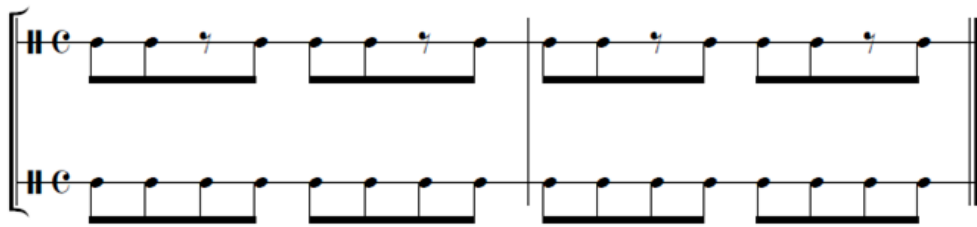
andırır şekilde sahnede yürürler. Ellerini bağlama şekilleri ile emir bekler haldedirler. Kadınlar ise sahnenin önünde kanto danslarının benzeri figürler yaparlar.



Görsel 4.27: Prodüksiyon I “Kafasızlar Korosu”nda Jestüel Uzam (14:21).

Böylece sahnede, Raks Aksağı usülünün hem kanto hem de derviş ilahilerinde kullanılmasıyla pararel bir jestüel uzam oluşur.

“Atlar” şarkısı ise yalnızca I. Prodüksiyon’da kullanılır. Şarkının dikkat çeken özelliği bas yürüyüşünde görülür. Ritmik kalıp sabit şekilde ilerler ve süreklidir. Bu süreklilik at koşuşlarını taklit eder.



Nota Örneği 4.27: Prodüksiyon I “Atlar” Şarkısının Tartımı.

sonrakıyla niyazlaşır. Sıranın en sonundaki nev-niyaz, şeyhle karşılaşmış olur ve birbirlerine baş kesip niyaz ederler. Böylece semâ’hâne üç kere devredilir” (2012).

“Atlar” şarkısından sonra yine sadece Prodüksiyon I’de bulunan “Torpil Piston İltimas” şarkısı gelir. Şarkıda ritim ve tempo değişimleri oldukça fazladır. Dikkat çeken nokta ise hem kanto hem de tango ritimlerinin kullanılmasıdır. Şarkı öncelikle 9/8’lik (2+2+2+3) olarak başlar. Ben *Kalender Meşrebim*, *Küçükten Eğlenceyi*, *Çadırımın Üstüne* gibi bilindik kanto şarkılarına benzer şekilde, 9/8’lik bir usul olan Evfer kullanılmıştır. Ayrıca bu ilk kısmın sözleri de kanto müziğindekiyle benzer ifadeleri içerir.

Ben güzele meftunum

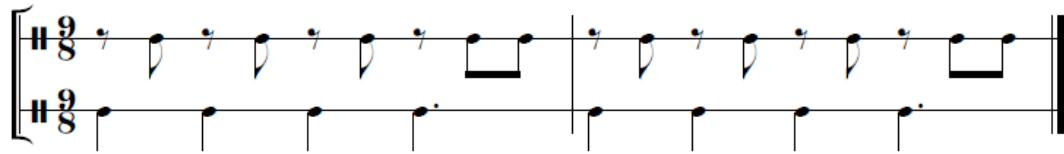
Güzel bakmak sevap

Güzel yüzün gamzeside

Her gün güneş ışıldar

Güzel bir yüz iç açar

İştah açar büroda



Nota Örneği 4.28: *Prodüksiyon I “Torpil Piston İltimas” Şarkısının Tartımı.*

Bu ilk kısmın hemen sonrasında tango kısmı başlar. Şarkıda kullanılan tango ritmi kalıpları şöyledir:



Nota Örneği 4.29: *Tango Ritim Kalıpları.*

“Yasak Kelimeler” şarkısı ise şiirli konuşmadan oluşur. Re minör tondaki şarkıda peşpeşe gelen 16’lıklar tıpkı bir çivi çakılır gibi periyodik bir ritim oluşturur.

Şarkının sözleriyle bağlantılı olarak dikte edilmiş, zorla işlenmiş düşünceler ritimle anlatır. 16'lık notaların “hocalarımız”, “kelimeler”, “deneceği”, “denmeyeceğini”, “geleceği” gibi sözcüklerde kullanılması da bu düşünceyi destekler.

A na muz ba ba muz ho ca la rı muz Öğ re tir bi ze ke li me le ri Ne
ne ne deneceği ni ne ye ne denmiy ce ği ni de nir se ba şı mı za ne le rin ge le ce ği ni

Nota Örneği 4.30: “Yasak Kelimeler” Şarkısı.

“Yasak Kelimeler” şarkısıyla birlikte değerlendirdiğim “İbret” şarkısında ise dikte etme hali *stacatto* vurgularla yapılmıştır. Hecelerin kesik kesik ve vurgulu söylenmesi şarkı aracılığıyla verilen ibretin didaktik olmasını sağlar.

Her kes bir plak za tén kü çük yaş tan dol du rulmuş

Nota Örneği 4.31: “İbret” Şarkısı.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyununda alımlayıcı için ileti

31 Mart Vakası’ndan, 12 Mart’a kadar belirli bir zaman kesitinin verildiği oyunda, durumlar ve olaylar ne kadar değişirse değişsin çürümüşlüğü baki kaldığı anlatılır. Çürümüşlüğü devamlılığını sağlayan Efruzlardan çok Vicdanilerdir. Vicdanileşme hali seçildiği an gözler, kulaklar, sistemin tüm yozluklarına kapanır. Taner, yozlaşma karşısında Vicdani’nin halini saf bir edilgenlik üzerinden verir. Vicdani’nin hali, örneğin Shakespeare Hamlet’inde bahsedilen yozlaşmış krallık karşısında Marcellus’un tavrından farklıdır.¹⁴¹ Marcellus, Danimarka Krallığı’nda farketmediği çürümüş şeyin peşine düşer, oysa Vicdani çürümüşlüğü peşini bırakır. Aslında bıraktığını sanır; nitekim oyunun sonunda seyirci, Vicdani’nin sistemin kurbanı olduğunu görür. Taner, Vicdani’deki bırakmışlığın, koşullandırmalar yüzünden

¹⁴¹Marcellus’un “çürümüş bir şey var Danimarka Krallığı’nda” diyip, Horatio’nun Tanrı’nın olayın rengini belirleyeceğini söylemesi üzerine, “biz de peşini bırakmayalım” tepkisinden farklıdır.

olduğuna işaret eder. Koşullandırmaları ivmeleyen ilk kurum, eğitimidir. Medrese eğitimin anlatıldığı sahnede duyduğumuz “Kafasızlar Korosu” seyirciye oyunun esas meselesi olan koşullandırmanın nasıl başladığını anlatır. Bu şarkıda öncelikle sistemin adı verilir. Yaşanılan yer, “düşünmezler diyarı”dır. Burada kişi, tüm vücut parçalarıyla bu diyara hizmet eder, fakat baş “netameli¹⁴² bir bombadır”. Düşünmezler diyarı, baş ile değil “pir aşkına” kendini siper edecek göğüsle var kalır. Kendini siper eden göğüsler, nişanlar takınılarak taltif görür. Bu şarkıdaki, can feda edilecek “pir”, oyun boyunca daima şekil değiştirir. Kimi zaman bir medrese hocası, kimi zaman başbakan, kimi zaman patron, kimi zaman sadakatsiz bir eş olur. Akla yönelmesi engellenen körpe zihinlerin sonu, oyunun finalinden bir önceki “Yasak Kelimeler” şarkısında görülür. Hiçbir politik düşüncesi olmayan Vicdani’nin aslında apolitik olmanın mümkün olmadığını ve sessiz kaldığı sistemin kendisini de yutacağını anladığı zaman, “Yasak Kelimeler” şarkısı söylenir. Bu şarkı, Psikanaliz epizodundan hemen öncedir. Vicdani onu Vicdanileştiren tüm kelimeleri bu şarkıdan sonraki sahnelerde birbir kusar. Taner seyirciye, yok edilmeye çalışılan, baskılanan her kelimenin bir çıldırma anında mutlaka geri geleceğini, hatta çıldırma anına bizzat bu yasakların neden olacağını gösterir ve kelimelerin düşüncelerin ta kendisi olduğunu ve her ne kadar yasaklansalar da düşüncenin mutlaka bir çıkış kapısı bulacağını söyler. Taner’in gösterdiği toplum tepkisel indirgemeciliğin ağına düşmüş ve her kelimeyi tartar hale gelmiştir. Taner bu şarkıda artık “düşünmezler diyarı”nın tam olarak Türkiye olduğunu söyler ve belirsizliği sonlandırır. Abdülhamid devrinin kelimeler üzerindeki sansüründen 12 Mart’a kadar teker teker sayar. Yasaklanan kelimelere karşın yalan cümleler Taner’e göre hep kazanır. “Yalan” şarkısında, sistemin yalancıları beslediği, yalan söyleyenin asla yakalanmadığı görülür. Şarkıya göre yalanın ilkokulu, mektebi vardır; yalan öğrenilir, öğretilir. “Kafasızlar Korosu”nda gösterilen düşünceleri yasaklayan eğitim sisteminin yalan söylemeyi meşrulaştırdığı anlaşılır. Böylece sistem, iki grup yaratır: İlki Vicdanileşip düşünmemeyi seçenler, ikincisi yalanla sistemi ele geçirenlerdir. Taner, ikinci grubun birbirini desteklediğinden ve sistemi nasıl ele geçirdiklerinden “Bizim Klik” şarkısında bahseder. “Birimiz hepimiz için” diyen grup, ötekileştirir ve ezer. Klikleşme hizipçidir. Bu bir destekleyişten çok, sembiyotik bir ilişkidir. Menfaatler üzerine kuruludur ve tek başına kazanması olası olmayan bireyler, birlikte güç

¹⁴² Netameli: Gizli bir tehlikesi olduğu sanılan, tekin olmayan

kazanır. Taner klikleşerek güç elde etmenin, sistemin kendisinden kaynaklığını olduğunu ise “Atlar” ve “Torpil Piston İltimas” şarkılarında verir. Düzen adil değildir ve menfaate dayanmayan hiçbir ilişkinin yoluna açık değildir. Özellikle “Atlar” insanların daha en başından bir kast sistemine tabi olduğunu düşündürür. Hayatları birer yarışa dönüştürülmüş insanlar, çukurlarla dolu yollarda, eşitsiz mesafeleri koşarak yaşamlarına başlarlar. “Torpil Piston İltimas’ta ise “düşünmezler diyarı”na atıfta bulunur gibi aklın değil dış görünüşün önemli olduğu, özellikle de kadınların yalnızca kadınlıklarını kullanarak ekonomik olarak varlık bulabilecekleri gösterilir. Akıllı yok sayan, belirli bir grubun elindeki adaletsiz sisteme karşı toplumun isyan etmemesini sağlayan ise basındır. Basın önemli olanın ne olduğunu belirler, sistemin ihtiyaçlarını tartar ve manipülasyonla toplumu uyutur. Şarkı, biraz da *Keşanlı Ali Destanı* oyununda, Sarhoş Rasih karakterinin söylediği kanto tasvir edilen “ashab-ı keyf uykusunda”ki topluluğun nasıl uyutulduğunu açıklar. Sisteme karşı çıkmak ise neredeyse mümkünsüzdür. Taner, bu yozlaşmanın karşısında durulduğunda neler olabileceğini “Herkes Pusuda İspiyon” şarkısıyla verir. Her sivriyen kişi, karşısında herkesi bulur. Tanıdığı, bildiği herkes düşmanlaşır. Sistem sorgulandığı anda devamlılığını korumak adına, bir anda her şeyi bulanıklaştırır, kişileri paranoyaklaştırır ve korku salar. Esasen, devamlılığı sürdüren asayişin, kolluk kuvvetler tarafından değil, sıradan vatandaş tarafından sağlandığı görülür. Güruha uymayan herkes korkuyla yüzleşir. Sistemin ne için var olduğu, hizipleşen topluluğun arasında çatışmanın kaynağı, neden kişilerin düşünmesinin engellenmeye çalışıldığı, neden kelimelerin yasaklandığı ise “Kurander” şarkısında, daha oyunun en başlarında verilir. Günümüzdeki savaşların temel sebebi “aktif-pasif hesabı”dır. Bu hesabın arasında kalan ise kuranderde yani cereyanda kalır, Taner’in tabiriyle kabak sıradan vatandaşın başına patlar. Taner burada aktif varlıklardan ve pasif kaynaklardan¹⁴³ bahseder. Dolayısıyla esas mesele mülkiyet ve paradır.

4.2.3 Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

Haldun Taner, Münir Özkul ve Çetin İpekkaya 1969 yılında *Bizim Tiyatro*’yu kurarlar. *Bizim Tiyatro* perdelerini 11 Ekim 1969 tarihinde *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ile açar. Oyun adeta *Bizim Tiyatro*’nun manifestosudur. Giriş repliği, kumpanyanın ismini ve amacını açıklar:

¹⁴³ Aktif varlıklar bir işletmenin halihazırda varolan ve aynı zamanda alacaklarını gösteren varlıkları, pasif kaynaklar ise o işletmenin sermayesi ve borçlarıdır.

“Başoyuncu: (*Pulover ve pantolonla gelerek*)

Sevgili seyircilerimiz

BİZİM TİYATRO’ya hoşgeldiniz

Özlemimiz adımızdan belli

BİZİM TİYATRO kumpanyamızın adı

BİZE has bir tiyatro

İstedüğimizden kelli.

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

Nasıl sefalet çekmişler

Aramışlar bulmuşlar
Aldanmışlar ummuşlar
Gerçeği bulduklarını sanıp böbürlenmişler
Sonra da çıkmaza girdiklerini anlayıp
Nasıl üzölmüşler
Tıpkı bugünkü bizler gibi
Sonra da çıkmaza girdiklerini anlayıp
Nasıl üzölmüşler
Tıpkı bugünkü bizler gibi
Oyunumuzu tiyatromuzun gelmiş geçmiş
Bütün gönüllülerine
Ve en büyük tiyatro gönüllüsü
Ahmet Vefik Paşaya adadık
Evet ne demiş ustalarımız
İsim isme, kisib kisbe, semt semte benzer
Geçmiş zaman söylenir
Yalan gerçek vakit geçer

Diyelim mevlâm işimizi rastgetire!” (Taner, 2015, s. 17-18).

Bizim Tiyatro, Taner’in evrensel olanla yerel olanı bütünleştirme, şahsına münhasır bir tiyatro yaratma, geleneği devam ettirme arzularının somutlaşmış halidir. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*’nı tiyatronun kurucularından Çetin İpekkaya yönetir. Bu prodüksiyonda Tomas Fasulyeciyan rolünü yine tiyatronun kurucularından Münir Özkul, Hıranuş’u Suna Selen, Ahmet Vefik Paşa’yı Öcal San, Holas’ı Hüseyin Kutman, Satenik’i Sevil Üstekin, Virjinya Zagakyan’ı Meriç Başaran, Ahmet Fehim’i Zeki Yurtbaşı, Küçük İsmail’i Çetin İpekkaya, Vizantel Efendi’yi Refik Kemal Arduman, Şebrenk Bacıyı Madalet Tibet, Suflör Kâzım’ı Yalçın Kaftaş, Kahveci’yi Yıldırım Ataç, Asım Efendi’yi Önder Göç oynar. Oyunun dekor ve kostümlerini Doğan Aksel hazırlar, ışık ve efekti Coşkun Aslanca yönetir. Oyun müziksiz sahnelenir.

Oyunun davetiyesi ise şu şekildedir:

“Hüdavendigâr Valisi Ahmet Vefik Paşa Hazretlerinin himayei âliyelerinde Tomas Fasulyeciyan Efendinin riyâsetinde 14 Teşrinsani Cuma gecesi 21.30’da Teşvikiye, Emlâk Caddesi 59 numarada Lâm Cim Cim salonunda vereceğimiz KISKANÇ HERİF yahut JORJ DANDİN ve yahut SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI nam üç fasıllık facia, komedy ve tuluat temsilimize huzurunuzla şeref vermenizi istirham ederiz. MÜDÜRİYET, BİZİM TİYATRO” (Taner, 2015, s.16)

Oyun, daha sonra 3 Şubat 1973’te Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından Küçük Sahne’de, 1977’de İstanbul Şehir Tiyatroları, Muhsin Ertuğrul Sahnesi’nde, 1986 sezonunda da Bursa Devlet Tiyatrosu’nda oynanır (Taner, 2015, s.98).

a) Oyunun Fabeli ve Oyun Kişileri

Oyun, Jean-Baptiste Poquelin Molière’in (1622-1673) 18 Temmuz 1668 tarihinde sahneye koyduğu *George Dandin* (*George Dandin ou le Mari confondu*) komedyasını konunun merkezine oturtur. Bu oyunu sahnelemek isteyen, taşradaki bir tiyatro kumpanyası üzerinden Türkiye’nintiyatro tarihi anlatılır. *George Dandin*, aynı oyuncular tarafından, her bir perdede farklı bir çeviri, isim ve teknikle yorumlanır:

- I. Perde- Kıskaç Herif- Çevirmeni belli değil
- II.Perde- Yorgaki Dandin- çevirmen, Ahmet Vefik Paşa
- III. Perde- Sersem Kocanın Kurnaz Karısı- tuluat tiyatrosu

I.Perde’de Başoyuncu, oyunun konusu hakkında bilgi verir, oyuncularını tanıtır ve kendisinin Thomas Fasulyeciyan karakterini canlandıracağını belirtir. Mekân, Bursa, Melekzad bahçesidir. Fasulyeciyan’ın kumpanyası İstanbul’dan ayrılıp Bursa’ya gelmiştir.

“Küçük İsmail: “(Seyircilere) Efendim, bizim usta, Güllü Agop’la bozuştuktan sonra İstanbul’da tutunamayacağını anlayarak bizlerden bir heyet kurdu. Kapağı attık Bursa’ya. Şimdi burada Molyer’in şey... neydi onun adı?

Ahmet Fehim: Georges Dandin komedyası.

Holas: Komedy deyin de gene kafası atsın. Adam bunu facia diye oynuyor.

K. İsmail: Neyse işte bunu “Kıskaç Herif” adı ile hazırlıyoruz” (Taner, 2015, s. 19).

Nitekim on dokuzuncu yüzyılın sonunda, Türkiye tiyatrosunun kurucularından Güllü Agop'un İstanbul'da tiyatro tekeli elinde tutması sonucu pek çok tiyatrocunun şehirden ayrılır. İlk perdede *George Dandin* oyununun, çevirmeni belli olmayan *Kıskanç Herif* versiyonu¹⁴⁴ Fasulyeciyan tarafından Mınakyan üslubunda sahnelenmeye çalışılır. Mardiros Mınakyan (1839- 1920) bir dönem Güllü Agop'un tiyatrosunda çalışıp, sonrasında ayrılır ve kendi tiyatrosunu kurar, Thomas Fasulyeciyan, Ahmet Fehim gibi oyuncularla çalışır. Oyun aslında komedi olmasına rağmen Fasulyeciyan'ın oyunu özellikle *facia* olarak oynamak istemesi, Mınakyan üslubuna atıftır. Yervat Tolayan, Mınakyan'ın Avrupa komedilerine değil, melodramlara yöneldiğini belirtir (Tolayan, 2018). Melodram havasında oynamak istemesine rağmen, Fasulyeciyan'ın Molière'in bir komedisini seçmesinin sebebi dönemin Bursa Valisi¹⁴⁵ Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'e olan düşkünlüğüdür.

"Ahmet Fehim: (Seyircilere) Bu oyunu seçişimiz sebepsiz değil. Sadrazamken birkaç ay önce olmayacak bir jurnalle Bursa Valiliğine sürülen Ahmet Vefik Paşa, şifa bulmaz bir tiyatro ve Moliere hastasıdır.

K. İsmail: Belki oyunumuza gelir de bir ihsanda bulunur ümidi yok mu ya. Açlıktan kursağımız kurudu. Midemizin cidarları birbirine yapıştı.

Ahmet Fehim: Eldeki piyesin mütercimi meçhul. Osmanlı Dram Kumpanyasında çalışırken, bu defter nasılsa ustanın eline geçmiş.

Holas: Yürütmüştür, huyudur.

¹⁴⁴Molière'in *George Dandin* isimli eseri, Türkçe olarak ilk kez *Kıskanç Herif* adıyla 1873 yılında sahneye konulur.

¹⁴⁵ Tarihi kişileri ve gerçekleri konu alınsa da oyundaki tarihlerle, gerçek tarihler arasında uyumsuzluk vardır. Sahneye gelen Başoyuncu oyunun vak'a zamanını 1876 olarak söyler. Oysa ki bütün kaynaklar Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa valiliğine 1876 yılında değil, 1879 yılında atandığına işaret etmektedir. Hatta, Ali Özçelebi, Ahmet Vefik Paşa, "Bursa ve Molière" isimli yazısında Tomas Fasulyeciyan topluluğunun Bursa'ya gelişini şöyle anlatır:

"Bursa valisi olur olmaz uzun zamandan beri beslediği, Bursa'da bir tiyatro kurma, bunun için bir bina yaptırma, bir topluluk oluşturma ve onlara Moliere'den yaptığı uyarlamaları ve çevirileri oynatma hayallerini gerçekleştirme hazırlıklarına girişir. Lütfü Ay'a göre tam o sıralar II. Abdulhamit'in Gedikpaşa Tiyatrosu'nu kapatırması üzerine işsiz kalan oyuncular Ahmet Vefik Paşa'ya başvururlar. Bu olay işleri hızlandırır. Paşa masrafları vilayetin bütçesinden ödenen Bursa Tiyatrosu'nu yaptırır. Bu tiyatroyu geliri hastane vakfına katkı olsun diye yaptırdığı söylenir." (Özçelebi, 2019)

Ali Özçelebi'ye göre, Tomas Fasulyeciyan, Güllü Agop'la bozduğu için bir topluluk oluşturup Bursa'ya gelmemiş; Gedikpaşa Tiyatrosu kapatıldığı için tiyatro kadrosu işsiz kalmıştır. Yine metinden çıkardığımız sonuç, Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularını, Ahmet Vefik Paşa'ya müracaatları sonucu Bursa'ya gelmişlerdir. Bu tespitlerden sonra şunu söyleyebiliriz, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, tarihi gerçeklik üzerine bina edilmiş olsa da sonuçta kurnaca bir eserdir. Burada tarihin gerçekliği yerine sanatın gerçekliği söz konusudur.

Satenik: (Seyircilere) Paşayı Gedikpaşa tiyatrosundan tanırız. Gençliği Paris’te geçtiğinden şansonları çok sever. Bu yüzden oyundan önce söylemek üzere bir şanson hazırlıyoruz. Haydi Holas Efendi. (Holas piyanoda çalmaya, Satenik şarkı söylemeye başlar.)

Ahmet Vefik Paşa, kumpanyayı ziyaret eder ve onları desteklemeye karar verir.

II.Perdede *George Dandin* oyununun, Ahmet Vefik Paşa tarafından Türkçe’ye çevrilmiş versiyonu *Yorgaki Dandin* prova edilir. Oyunda tarihi kişiliğine sadık kalarak gösterilen Ahmet Vefik Paşa, devlet adamı, diplomat, dilbilimci ve çevirmendir. Liseyi Paris’te Louis Le Grand’da tamamlar. Fransızcanın yanında İtalyanca, Yunanca ve Latince de öğrenmiş olan Ahmet Vefik Paşa, 1837 yılında Türkiye’ye dönünce Tercüme Odası’nda memuriyete başlar; 1840’da elçilik katibi göreviyle Londra’ya gider ve İngilizce öğrenir. Molière’nin on altı eserini Türkçeye uyarladığı gibi; Victor Hugo ve Voltaire’den de tercüme yapar. Bütün bu yükselişlerden sonra Bursa valiliğine atanması tiyatro tarihimiz için büyük önem arz eder. Bursa Valiliği döneminde (1879 – 1882) Osmanlı coğrafyasında ilk taşra tiyatro binasını inşa ettir. Bursa Valisi iken şehre farklı bir mimari getirmeye çalışan Paşa, Hükümet Konağı, Memleket Hastanesi, Belediye Binası da yaptırır. Valiliği döneminde Gedikpaşa Tiyatrosu’ndan ayrılan oyuncularını Bursa’ya getirterek yaptırdığı tiyatro binasında Molièreoyunlarını temsil eder. Nitekim *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda, Paşa’yı Bursa Valiliği döneminde Fasulyeciyan’ın kumpanyasına yardım ederken görürüz. Oyunda tarihi gerçeklikle tek çelişen nokta ilk perdede oyunun tarihinin 1876 olduğunun söylenmesidir. ZiraPaşa 1879 yılında Bursa’ya gelmiştir. Oyunda Paşa’nın etkin olduğu bu perdeyi Fasulyeciyan şöyle açar:

“Fasulyeciyan: Biz Bursa’ya, küçük bir ihsan ümidi ile gelmiştik. Bakın şu işe ki, Tanrı bize Ahmet Vefik kulunun eliyle koskoca bir teatro ihsan eyledi. Paşa dört ay içinde postane karşısındaki kahvenin yerine şıpınışı otuz localı bir teatro binası kondurdu. Bizleri hepten maaşa geçirdi. Ben ilk iki ay altı buçuk lira alordum, şimdi sekiz liraya yükseldim. Vefik Paşa, Fransa Konsolosu Mösyü Jemargi, Avusturya Konsolosu Fagelyen, Aşar Nazırı Vizantel Efendi, eşraftan Hoca İbrahim Efendiden bir Teatro Muhibleri Cemiyeti kurdu. İbrahim Efendiye hüsnü inşad dersleri verdirtip ekibin bozuk diksiyonunu düzelttiriyor. (...) Paşa Efendi oynanacak ibretli temaşaları bize bizzat analiz ve meşk ettiriyor. Şehirde herkesi teatroya abone yazmaya başladı. Olmayanlara zor

kullanor. Teatrosunun adı Bursa Osmanlı Teatrosu. Biz naçiz aktörleri yine bir George Dandin provası yaporuz. Ama bu seferki, paşamızın bizzat yaptığı bir Dandin adaptasyonu. Paşa vakayı Paris'ten İstanbul'da Fener'deki Rum muhitlerine aktarmış. “Dandin”, “Orgaki Dandini” olmuş.” (Taner, 2015, s.45)

Bu perdede İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte* ile Türkiye halk tiyatrosu Ortaoyunu arasındaki benzerlikler gösterilir. Ahmet Vefik Paşa'ya göre, Molière, eserinin konusunu *commedia dell'arte*'den almış ve zenginleştirmiştir (Taner, 2015, s.56).

II. Perde, Mahkeme-i Şeriye Naibi¹⁴⁶ Asım Efendi'nin salona girmesi ve Ahmet Paşa'ya “tiyatroya gitme, tiyatroya abone olma” konusunda çıkışmasıyla sonlanır:

Asım: İmkânsız bir şey, tiyatroya gitmek tab'ıma mani.

Ahmet Vefik Paşa: Tab'ını değiştir mirim.

Asım: Tab değişir mi paşa?

Ahmet Vefik Paşa: Öyleyse sen niye benimkini değiştirmek istersin. Benim tab'ım da böyle işte. Tiyatrodan hoşlanmayan nadanların kapısını da ördürür, bacasını da tıkatırım.

Asım: Makul olun paşa. Mahkeme-i Şeriye Naibine tiyatroya gitmek gibi bir hafiflik yaraşır mı?

Ahmet Vefik Paşa: Ağır otur da molla desinler değil mi? Kendi şahsında bir ağırlık yoksa, bunu tiyatroya gitmemekle, abus bir çehre ile mi yaratacağım sanırsın? Gülmekten korkma Asım Bey. Gülmesini bilmeyen düşünmesini de bilmez. Lamı cimi yok, abone olacak, tiyatro seyredecek, Moliere'in senin gibi sahte-ciddilerle nasıl zevklendiğini öğrenip hizaya geleceksin. Bu herkesten çok sana lazım.

Asım: Hayır, abone olmayacağım, tiyatroya gitmeyeceğim, bu hareketinizi de derhal Dersaadet'e şikâyet edeceğim.” (2015, s.77)

III.Perdede *George Dandin*, Küçük İsmail'in tuluat üslubu ile yorumlanır ve adı *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* olarak değiştirilir. İkinci perdenin zamanından, dokuz

¹⁴⁶ Şeriat mahkemesi vekili.

buçuk yıl geçmiştir. ¹⁴⁷ Birinci perdenin açılışında sahneye gelen Thomas Fasulyeciyan, geçen zaman ve olaylar hakkında bilgi verir:

“Fasulyeciyan: Aradan tam dokuz buçuk yıl geçti. Bursa’daki o tatlı günler hayal oldu. Mazinin sisleri arasında kayboldu gitti. Paşamızı olmayacak bir jurnalle, ama daha çok, memlekete teatroyu sevdior diye yine sürdüler. Bizleri de, sankim sanatkâr değiliz de, düşman bir memleketin casusu imişiz gibi, sorgu suale çektiler. Kumpanya dağıldı. Ben oraa girdim, buraa girdim. Sonunda kendi namıma bir heyet kurup turneye çıktım. Hatta şöyle Balkanlara bilem uzandım. Filibe’de otelde rehin kaldımsa tuvaletin penceresinden dar attım kendimi.” (Taner, 2015, s. 91-92)

III. Perdenin başlarında sahnenin sağ ve sol tarafları ışıkla ikiye ayrılmıştır. Sağ taraf karanlıktır; sol tarafta, lokal ışıkta sadece borulu bir gramofon görülür. Sağ taraf Ahmet Vefik Paşa’nın kütüphanesidir. Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği’nden azledilmiştir. Sebeplerinden birisi ise tiyatro ile ilgilenmesidir:

“Ahmet Vefik Paşa: Onuncu maddeden sonrasını oku.

Vizental: Madde on: Valiliğe tayininden azline kadar tiyatro ile uğraşmış, İstanbul’dan getirttiği Fasulyeciyan namında birinin idaresindeki kumpanyaya haftada üç gece tiyatro oynatmıştır.

Ahmet Vefik Paşa: (Alayla) Bakındı hele şu vatan hainine...

Vizental: Biletleri vilayet matbaasında bastırılmış ve zaptiye çavuşları vasıtasıyla halka dağıtmıştır. Kabul etmeyenleri tehdit ve rahatsız etmiştir.

Ahmet Vefik Paşa: Oh, iyi varmışım da yapmışım.

Vizental: (Devamla) Zaptiyeden teşkil edilen bir muzika takımını tiyatroya tahsis etmiştir. İşi daha da ileri götürerek...

Ahmet Vefik Paşa: Bak daha da ileri gitmişiz. Orda dursana bari.

Vizental: İşi daha da ileri götürerek haftanın birkaç gecesinde tiyatroyu kadınlara da oynatmak cüretini göstermiştir.

Fasulyeciyan: Vay budalalar vay!

Ahmet Vefik Paşa: Oku oku, dahası da var.

¹⁴⁷ Bu nokta da oyundaki zaman ve gerçek zaman örtüşmez. Ahmet Vefik Paşa, 2 Nisan 1891 yılında vefat etmiştir. Buna göre III. perdenin zamanı Ahmet Vefik Paşa’nın ölümünden altı ay öncedir; yani 1890 yılının Kasım ayıdır. Oysa III.perdede Ahmet Vefik Paşa hâlâ yaşıyordur ve oyunu izlemeye gider.

Vizental: (Okur) Kız mektebi edebiyat muallimi İbrahim Efendiyi aktör ve aktrislerle hoca tayin ederek...

Fasulyeciyan: Bütün güzel Türkçemi o rahmetliye borçluyum.

Vizental: (Devamla) Hoca tayin ederek halkın ondan nefret etmesine ve bu yüzden birtakım kızların mektebi bırakmasına sebep olmuştur.” (Taner, 2015, s.94-95)

Bu sırada Ahmet Vefik Paşa'nın köşkü önünden geçen çığırtkan, Küçük İsmail'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ismiyle tuluat tarzında temsil edeceği oyunun duyurusunu yapar. Paşa ve Fasulyeciyan oyunu izlemeye karar verirler. Tomas Fasulyeciyan, Ahmet Vefik Paşa huzurunda son bir kez sahne almak ister. Fakat Küçük İsmail oyunun tuluat olacağını ve Fasulyeciyan'ın metinsiz oyunlardan haz etmediğini söyler. Diyaloglardan Fasulyeciyan'ın bir his ile Paşa'ya olan vefa borcu olarak oynamak istediği anlaşılır:

“İsmail: İyi ama sen kitapsız oynamazsın, tuluatı sevmezsin?

Fasulyeciyan: Öyle deme. İmprovizasyon, yani tuluat teatronun ruhudur. Ben Hamdi ile az oynadım? Ayrıca bu gece müstesna bir gecedir bilorsun. Paşamız çok hasta İsmayil İsmail: Adamcağız bizim piyesi görünce büsbütün hastalanır. Biz onun piyesini çok değiştirdik. Fasulyeciyan: Paşayı tanımazsın? Ona teatro olsun da ne olursa olsun” (Taner, 2015, s.79).

Bu perdede Küçük İsmail, İbiş'i; Hıranuş, Mahpeyker'i; Virjinya Zagakyan İşvebaz'ı; Ahmet Fehim Karanfilzade, Tarçın'ı oynar. Karakterlerin tümü Türkleştirilmiştir. Thomas Fasulyeciyan ise Himmet Ağa'yı oynar:

“Fasulyeciyan: Anlat evladım.

İsmail: Şimdi usta, sen bu perdede tirit oluyorsun. Adın Himmet. Ben de uşağınım, yani İbiş oldum.

Fasulyeciyan: Oldun sonunda İbiş? (Şaka ile başını sallar.) İbiş, Arlöken olmuş, Himmet de Pantalone.” (Taner, 2015, s. 79)

Oyun bittikten sonra; yaşlanmış ve hasta Ahmet Vefik Paşa, sahneye çıkarak oyuncularla sohbet eder. Küçük İsmail, Paşa'nın olumsuz bir tepki vereceğini sanır. Halbuki Paşa, çok müspettir:

“İsmail: Bana kızmadınız ya paşam?

Ahmet Vefik Paşa: Neden kızayım evlat. Kendine göre Dandini'yi pekâlâ avamileştirmiş ders-i ibreti de sonuna iyi yerleştirmişsin. Daha ne! (*Derin bir soluk alır, düşünür*) Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rastgele Avrupa piyeslerini, sözümona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişiyle kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi de yetersiz.

Ahmet Fehim: Peki. Doğru yol hangisidir paşam?

Ahmet Vefik Paşa: Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarısın artık...” (Taner, 2015, s. 119-120)

Oyunun sonunda Fasulyeciyan sahneye gelerek tiradını okur ve perde kapanır:

“Zaten aktör dediğin nedir ki, Oynarken oynarken varızdır. yok olunca da sesimiz bu boş kubbeye bir hoş seda olarak kalır. Bir zaman sonra da unutulur gider. Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız. Görürüm hepiniz gardroba koşmaya hazırlanırsınız. Birazdan teatro bomboş kalacak ama teatro işte o zaman yaşamaya başlar. Çünkü Satenik'in bir şarkısı şu perdelerden birine takılı kalmıştır. Virjinya'nın bir diyalogu eski kostümlerin birinin yırtığına sığınmıştır. İşte bu hatıralar, o sessizlikte saklandıkları yerden çıkar, bir fısıltı halinde yine sahneye dökülürler. Artık kendimiz yoğuz. Seyircilerimiz de kalmadı ama repliklerimiz fısıldaşır dururlar. Sabaha kadar. Gün ağarır, temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçıtır. Perde.” (Taner, 2015, s.94)

b) Oyundaki Meseleler

Türkiye'nin 1879-1891 dönemi tiyatro tarihinin belgeseli niteliğini gösteren *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, üç perdelik bir oyundur. Daha önce de ifade ettiğim gibi oyunun her perdesi farklı bir yorumu, “oyun içinde oyun tekniği” ile dikkatlere sunar. Haldun Taner, eseri şöyle tanıtır:

“Ruhsatınız olursa sizlere Tomas Fasulyeciyan Kumpanyasını tanıtmak isterim. Gelin. Melekzad Bahçesindeki provalarına girelim. Moliere nam Fransız edib-i şehirinin, “George Dandin” komedyasını nasıl kotardıklarını birlikte görelim. Bu oyunun ilk iki perdesi Bursa şehrinde geçer. Ahmet Vefik Paşanın

Hüdavendigâr Valisi olduğu yıllarda. Son perde ise paşanın Rumelihisarı'ndaki evinde ve Göksu mesiresinde.

Üç perde boyu sizlere tiyatrocunun milletinin duygusal, dolayısıyla değişken ve çelişken, yoksul ama iyimser, renkli ve hareketli, canlı ve coşkulu ve bütün bunlara karşın, yahut bütün bunlardan ötürü, her zaman sıcak ve sevimli yaşamını, sahne-üstü çalışmalarını, sahne-dışı çatışmalarını ve her gece ramp ışığında, on dört-on beş metre karelik, sahne denen bir yükseltide, üç yüz kişiden gelen alkışla sefaletlerini nasıl bir mutluluğa dönüştürdüklerini yansıtmak isteriz.

Üç perde boyu, üç ayrı üslup içinde provasını gördüğümüz oyunun ilk şekli Frenk usulüne göre Minakyan vari bir tarzda sunulur. İkinci perdede Ahmet Vefik Paşanın işe karışması ile oyun Fenerli Rumlar ortamına uygulanır. Üçüncü perdede ise Küçük İsmail tarafından tuluat oyunu hâline getirilir. Bu üç evreyi bağlayan tek unsur Ahmet Vefik Paşanın kişiliğidir. Bir oyun ki kişileri tiyatrocudur. Yani sizlerin gecelerinizi biraz renklendirebilmek için.

Türlü yoksulluk içinde, arkası yamalı tarihi kostümlerle ve aç karnına sahneye çıkıp asil rolleri oynamaya kalkan fakir komedyenlerdir. Bir oyun ki içinde, büyük ününe kavuşmadan önce tıpkı Fasulyeciyan gibi göçebe tiyatroculuk yapmış Moliere'in, bir eseri prova edilir. Ve nihayet bir oyun ki, içinde bütün o babacan ve delişmen kişiliği ile Ahmet Vefik Paşamız vardır, böyle bir oyun bize sahneden ille sıcak bir rüzgâr estirmek zorundadır. Estiremezse suç yalnız ve yalnız bizdedir.

Bu oyun, ölümünün üç yüzüncü yılını dünyaca andığımız Moliere'in ve onun büyük hayranı Ahmet Vefik Paşa'nın anılarına adıyoruz.” (Taner, 2015, s. 9-10)

Oyunun manifestosu sayılabilecek bu yazıda görüldüğü üzere, dert edinilen temel mesele Türkiye Tiyatrosu ve buradan yola çıkarak tiyatrodaki kimlik yaratma problemidir. Türkiye’de toplumun tiyatro ihtiyacı yüzyıllar boyunca iki gelenekten karşılanır: Köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu geleneği. Köylü tiyatrosu geleneği, dinî ritüellerden doğan, takvime bağlı, canlıcı (animist) bir karakter gösterir ve bu özellikleriyle Şaman ayinlerine kadar gider. Esasında halk tiyatrosunun arkeolojisini dikkate alırsak, Meddahlığın, Şamanlığın bir devamı olduğu söylenebilir. Halk tiyatrosu, Meddahlık, gölge oyunu, Ortaoyunu, kukla gibi türleriyle zengin bir tiyatro geleneğine sahiptir. Bu gelenek Osmanlı Dönemi’nde de devam eder. On dokuzuncu

yüzyıla gelindiğinde hayatın her alanında olduğu gibi Batılılaşma cereyanı tiyatrodan da görülür ve Batılı tiyatro kumpanyaları Osmanlı seyircisinin karşısına daha sık çıkmaya başlar. Diğer taraftan gayrimüslim cemaat, özellikle Ermeniler arasında, tercüme, adapte ve telif olmak üzere kendi dillerinde temsiller verilir. Ermeni cemaati amatör çalışmalarını daha da profesyonelleştirme yoluna giderler. Fırat Güllü, 1840'larda, İstanbul'daki tiyatro gruplarının tamamının Ermenilerden oluştuğunu, zaman zaman turneyle gelen Avrupalı kumpanyaların da bulunduğunu belirtir. Ermenilerin oluşturduğu kumpanyalar, Türkleri de tiyatroya çekebilmek için çokdilli bir repertuar oluştururlar. Bu repertuarlar Türkçe tiyatronun gelişmesini sağlar (Güllü, 2007). Yine bu dönem Türk seyirci için Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Namık Kemal'in kaleme aldığı *Vatan yahut Silistre* gibi Türkçe oyunlar sahneye konulur. Özellikle Ermeni sanatçıların sahne aldıkları telif, tercüme ve adapte Türkçe oyunlar dönemi başlar.

Ortaoyunu sanatçıları ise seyircisini yeniden kazanabilmek için Batılı tarzda tiyatroları taklit etmeye başlar. Bu taklitten "Tuluat" dediğimiz tiyatro türü ortaya çıkar. Tuluat tiyatrosu, Ortaoyunun sahneye çıkmış hâlidir. Ahmet Fehim Bey bu durumu şöyle anlatır:

"(...) Fasulyeciyan fena halde kızdı. Kumpanyadan çıktı. Tabii aç kalamazdı. Oyun oynamak mecburiyetinde idi. Ama o hak yalnız Güllü Agop Efendi'ye verilmişti. Ne yapsın? Düşünmüş taşınmış, nihayet meşhur Kavuklu Hamdi'yi bulmuş. Kulekapısı'nda Pirinççi'nin gazinosunu kiralamış ve orada saz için yapılmış küçük sahnede Hamdi ile kitapsız, suflörsüz "Çingirak" komedisini oynamıştı.

"Bu iş kazanç itibariyle Hamdi'nin de hoşuna gitmişti. Buna ilâveten orta oyuncusu Abdürrezzak da pandomimadaki "Kleon" gibi bir makijaj ve kıyafet uydurarak adına "İbiş" demişti. Hokkabazın konuşması ile, Karagöz ve ortaoyunu konuşmalarını karıştırmış, ortaoyununun "Meydan"ından ve "Yeni Dünya"sından kurtularak sahnede dekor içinde ortaoyunu pusadları (elbise) ile oyun oynamaya başlayınca iş çığırından çıkarak tulûata dökülmüş, bu san'at dalı tam mânâsı ile vücut bulmuştu.

(...)

Abdürrezzak'ın pusadcısı (Gardıropçu)'nın çırağı olan "Kel Hasan" kendi meşhur ünvanı ile Şehzadebaşı'nda tulûatçılığa başladı. Özellikle Abdürrezzak

Saray'a alındıktan sonra büyük bir ün kazandı. Esasen benim aktörlük zamanımda başlayan tulûatçılık üç şahsiyetle tekemmül etmiştir:

“Hamdi icad, Abdi tamamlamış Hasan da taklit ederek bu iyi veya kötü çıkırın kapısını açmışlardır. Yalnız şu muhakkak ki buna tiyatro denemez. Bu yaptıkları tulûatın alaturkasıdır ve perdelisidir.” (Ahmet Fehim'den aktaran Alpman, 1977, s. 25-26)

Tuluat tiyatrosunun doğuşu hakkında Metin And ise şöyle yazar:

“1875 yılında ilginç bir habere rastlıyoruz: Hamdi Efendi yönetiminde Zuhuri Kolu, Moliere'e öykünen gösterimlere başlamış, Aksaray'da bir sıra locası olan 300 kişilik yeni bir tiyatrodaki, bir İtalyan orkestrasıyla temsiller veriyordu. Bu tiyatrodaki erkekler kadın rollerini de oynamaktadır. Nitekim gazetelerde bundan sonra “Hamdi Efendi idaresinde Hayalhane-i Osman!” başlığı altında duyurulara sık sık rastlıyoruz. Ortaoyunculardan oluşan Hayalhane-i Osmanî topluluğunun kuruluşu, tiyatro tarihimizde önemli yeri olan tuluat tiyatrosu'nun da başlangıcıdır” der.(And, 2014, s. 88)

Tuluat tiyatrosunda konu ister geleneksel kültürden, isterse Batılı oyunlardan gelsin, bir kanavaya bağlı oyunun seyri, ortama göre değişir. Oyunların belli bir metni yoktur. Her şey oyuncunun espri kabiliyetine bağlıdır. Batılı oyunların isimleri halkın seveceği biçimde değiştirilir ve kültürümüze adapte edilir. Mesela Shakespeare'in *Othello*'su, *Arabın İntikamı* ismi ile sahneye getirilir. Tuluat tiyatroları çoğunlukla gezgin topluluklardır. Sinema, kahve, bahçe ve gazino gibi her ortamda sahne alırlar. Tuluat tiyatrolarında oyundan önce ve perde aralarında kantocular mutlaka sahneye çıkarlar. Bazen de kanto ve düetoyu topluluğun oyuncuları gerçekleştirir.

Tuluat tiyatrosunda Kavuklu Hamdi, Kavuklu Abdürrezzak, Kel Hasan, Naşit, Muammer Karaca, Münir Özkul gibi şöhret kazanmış sanatkarları sayabiliriz. Bu tür, 1960'lara, son temsilcisi İsmail Dömbüllü'ye kadar devam eder.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatromuz içerik ve biçim olarak giderek Batı tiyatrosuna özenirken İsmayil Hakkı Baltacıoğlu gibi eğitimci aydınlar yeni bir Türk Tiyatrosu arayışına girerler. Bu arayışlardan birisi de Haldun Taner'in “Bizim Tiyatro” adını verdiği ülküdür. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunu, bu ülkünün vücut bulmuş hâlidir. Haldun Taner, “Neden Bizim Tiyatro” başlığı ile bu düşünceyi şöyle sunar:

“Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var, Avrupa’da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklere benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar.

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerde Türk tiyatro üslubu?

“Bizim Tiyatro” işte bunun peşinde gidecek. Bize özgü olanı araştırıp bulup önünüze sermeyi deneyecek.

Tiyatro, elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa ortak ve zengin bir birikim sağlıyor. Ama her ulus da ona yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunmuş, bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görünen yolların çoğu işte hep bu eski ve yeni yöresel katkılardan doğuyor.

Türk oyun tarzı, Türk oyun yazımı, Türk jesti, mimiği derken şovence bir duyguya kapıldığımız, aman sanılmasın. Biz derken de bencil bir kısıtlamadan yana, hiçbir zaman olmadığımız lütfen hatırlansın.

Amacımız, tekelci bir kendi içine büzülüş değil, tam tersi, dünyaya, evrene açılış. Ama kendi kişiliğimizle. Bu ortak birikime kendimize özgü bir şeyler katıp yararlı olarak.

Türkiye anlamına gelen bizden, insanlık boyutundaki BİZ’e uzanmak istiyoruz.” (Taner, 2015, s.7-8)

Oyunun sonunda Ahmet Fehim’in: “Peki. Doğru yol hangisidir paşam?” sorusu üzerine Ahmet Vefik Paşa’nın verdiği cevap, Taner’in “Bizim Tiyatro” düşüncesini özetler:

“Ahmet Vefik Paşa: Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarsın artık...” (Taner, 2015, s. 119-120)

Oyun yeni tiyatro düşüncesinin izleneceği yola dair bir izlek çizmesinin yanında tiyatro tarihindeki üslup ve tekniklere dair bir kayıt oluşturur. Molière’in bir fars olarak kabul gören *George Dandin* oyunu Ahmet Vefik Paşa ve diğer oyunculara göre bir komedyadır; Thomas Fasulyeciyan’a göre ise tragedyadır. Fasulyeciyan bu oyunu, Güllü Agop’un Gedikpaşa Tiyatrosu’nda da bu tarzda oynamıştır. Ona göre,

Ahmet Fehim'in ifadesiyle "kıskançlık ve zina" teması üzerine kurulmuş oyunun trajik boyutları mutlaka olmalıdır. Fasulyeciyan, Dandin'i sınıf atlamak isterken komik durumlara düşmüş; hezeyanları ve kıskançlık krizleriyle dolu trajik bir ruh hali içinde yorumlar:

"Holas: Usta bu bana biraz santimantal geldi. (İsmail göz kırpar) Bu oynadığımız komedyaya değil mi?"

Fasulyeciyan: Bilakis faciadır. Güllü Agop'ta da böyle başlar idim oyuna. George Dandin burada bize kaderinden tazallüm edor. Bunu sırtarak yapşın istorsun Angut? Bu oyun bir jalousie ve adultere hikâyesidir.

K. İsmail: O nedir o?"

Ahmet Fehim: Kıskançlık ve zina." (Taner, 2015, s.22-23)

Oyunda bu sahnelerde geleneksel tiyatroya bağlı Küçük İsmail'in üslubu da görülür:

K. İsmail: Yok rolümü seviyorum da usta, İsmimi sevmiyorum. Şunu İbiş yapsak olmaz mı?"

Fasulyeciyan: Olur. Ben de Memiş olayım. İbiş'le Memiş'in Maceraları. Deli misin evlâdım? Tuluat değil bu, facia deorum." (Taner, 2015, s.24)

Küçük İsmail, metin dışına çıkarak tuluat yapmaya başlar:

"Lubin: Herkes diyor ki kocası pek kıskançmış, boynuzlanmaktan hoşlanmazmış. Hasılı huysuz, densiz, titiz, esekli, terelelli, heyheyli, osuruğu cinli bir herifmiş.

(Dandin her sıfat için mimik yapmıştır, sonuncuda duralar.)

Fasulyeciyan: Bir dakke. Tuluat istemem İsmayil. Bu son lafına nasıl mimik uydurayım? Al şu oyuna bir nazar et. "Osuruğu cinli" gibi adi laflar vardır ki burada? Ortaoyunu değil bu. Klasik Molyer faciası. Molyer oynarken insan hazırol durmalı, önünü iliklemeli.

K. İsmail: (Birdan pantolon düğmelerini açık bıraktığını görür, sırtını dönüp usulca ilikler.) Bozulma usta, Molyer'in lafları biraz kofti geldi de neşlendirelim dedik" (Taner, 2015, s.26)

Oyunun kısaca ekalliyetler ve ahlak meselelerine de değinir. Tanzimatın ilk dönemlerinden itibaren Batı tarzı tiyatroyu temsil eden unsur, Yahudi ve Rumlara rağmen Ermenilerdir. Ermeniler, Osmanlı'da Batı tarzı tiyatronun öncüleridir. Oyunda bu durum şöyle geçer:

“Fasulyeciyan: Telaffuzu beğenmor. Zo, Ermeniler olmasa idi memlekette teatro olurdu?”

Hıranuş: Biz olmasa idik sen şimdi bu piyesi kart zenneler ile oynar idin avalet.

Fasulyeciyan: Fransa nasıl medeniyetin merkezi ise Ermeniler de bunda Fransa'nın şubesidir. Abuş. Sonra elde Molyer'den bir bu tekst vardı. Mecburduk.” (Taner, 2015, s.39-40)

Oyunda, azınlıkların tiyatroya yaptıkları katkı belirtilmekle birlikte toplumun onlara bakış açılarındaki çarpıklığın altı çizilir. *George Dandin*'in teması, Ahmet Vefik Paşa'nın ifadesiyle “zina”dır. Ona göre böyle bir temanın Müslüman topluma eklememesi mümkün değildir. Bu yüzden uyarlamayı Rum toplumu üzerinden yapar.

“Ahmet Fehim: Paşam. Ayıp olmazsa bir şey soracağım.

Ahmet Vefik Paşa: Sor soracağımı Ahmet Fehim. Sormak neye ayıp oluyormuş? Asıl merak edip de sormamak ayıp.

Ahmet Fehim: Paşam, sizin çoğu adaptasyonlarınız hep Türkler arasında geçer. Neden bu sefer vakayı Fener'deki Rumlar arasında geçirdiniz?

Ahmet Vefik Paşa: Evladım, bu oyunun baş aksiyonu nedir? Zina. İslam camiası içinde zina olur mu hiç? Hafazanallah. Adları İslam yapsak inandırıcılık vasfını kaybeder. Onun için vakayı ister istemez ekalliyete aktardık.

K. İsmail: Oyun Türkler arasında geçebilse idi daha bir sıcak olurdu. Değil mi paşam?

Ahmet Vefik Paşa: Onu ben de bilirim evlat. Neylersin ki başka çıkar yol bulamadım. Aslında beni de tatmin etmiyor.

Fasulyeciyan: Anlayacağın, paşamız vakayı Fransa'da geçirmemiş, bizde de geçirememiş, dönmüş dolaşmış, kabak yine ekalliyetlerin başında patlamış...

Ahmet Vefik Paşa: Ama bakarsın yüzyıl geçer, Türkiye Frenkleşme yolunda epey mesafe kateder. Bin dokuz yüz yetmişte, yetmiş beşte onlardan farkımız kalmaz. Zina bizim camiada da olağan hadisattan sayılır. Ahfadımız bu oyunu yerli isimlerle rahatça oynar. Hiç kimse de gocunmaz...

Fasulyeciyan: Nerde o günler paşam.

Ahmet Vefik Paşa: Sandığından da yakındır, sandığından da yakın.” (Taner, 2015, s. 69)

Oyun son perdede ise *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ismiyle Türk karakterlere uyarlanır. Böylece Türkler ve ahlâk meselesine dair Paşa'nın düşünceleri anlamsızlaşır. Ahlaksızlığı Türk toplumuna konduramayan Paşa, bu perdede tiyatro sevgisinden dolayı suçlanır, neredeyse ahlaksız ilan edilir. II. Perdede Mahkeme-i Şeriye Naibi¹⁴⁸ Asım Efendi, Ahmet Paşa'ya "tiyatroya gitme, tiyatroya abone olma" konusunda çıkışır.

"Asım: İmkânsız bir şey, tiyatroya gitmek tab'ıma mani.

Ahmet Vefik Paşa: Tab'ını değiştir mirim.

Asım: Tab değişir mi paşa?

Ahmet Vefik Paşa: Öyleyse sen niye benimkini değiştirmek istersin. Benim tab'ım da böyle işte. Tiyatrodan hoşlanmayan nadanların kapısını da ördürür, bacasını da tıkatırım.

Asım: Makul olun paşa. Mahkeme-i Şeriye Naibine tiyatroya gitmek gibi bir hafiflik yaraşır mı?

Ahmet Vefik Paşa: Ağır otur da molla desinler değil mi? Kendi şahsında bir ağırlık yoksa, bunu tiyatroya gitmemekle, abus bir çehre ile mi yaratacağım sanırsın? Gülmekten korkma Asım Bey. Gülmesini bilmeyen düşünmesini de bilmez. Lamı cimi yok, abone olacak, tiyatro seyredecek, Molière'in senin gibi sahte-ciddilerle nasıl zevklendiğini öğrenip hizaya geleceksin. Bu herkesten çok sana lazım.

Asım: Hayır, abone olmayacağım, tiyatroya gitmeyeceğim, bu hareketinizi de derhal Dersaadet'e şikâyet edeceğim." (Taner, 2015, s.77)

c) Oyunun Geleneksel ve Epik Özellikleri

Oyunda ilk göze çarpan, "oyun içinde oyun tekniği"nin kullanılmasıdır. Üç farklı perdede çoklu mekân ve zaman kullanımı seyirciyi doğal bir yabancılaşmaya sokar. Ayrıca Fasulyeciyan'ın seyirciyle doğrudan ilişkisi de hem geleneksel hem de epik tiyatro teknikleriyle ilişkilidir. Oyunda dekor ve kostüm değişimleri seyircinin karşısında yapılır. Oyun zaten konusu itibarıyla geleneksel olanla bağlantılıdır. Son perdede tuluat tiyatrosu gösterilirken, oyuncular kanava etrafında doğaçlama olarak onarmış gibi görünürler.

¹⁴⁸ Şeriat mahkemesi vekili.

4.2.3.1 *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda müzik

Sersem Kocanın Karısı, *Keşanlı Ali Destanı*'nın ya da Taner'in onayı ve yönlendirmesiyle sonradan müziklendirilen *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununun aksine müziksizdir. Yalnızca, birinci perdenin ilk sahnelerinde Satenik'in mırıldandığı romans türündeki “Plasir D'amour” şarkısı hem metinde hem de prodüksiyonlarda kullanılır¹⁴⁹.

Oyun, Devlet Tiyatroları'nda 2018 yılına kadar on bir kez sahnelenir. Bu prodüksiyonlardan dört tanesine müziklenir. Fakat bu prodüksiyonlar içerisinde yalnızca 2011-2012 sezonunda, Semih Seren yönetmenliğinde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen, Kemal Günüş'ün bestelerini yaptığı oyunun kayıtları sağlıklıdır, ayrıca notaları arşivde mevcuttur. Dolayısıyla çözümleme için bu prodüksiyonu seçtim. Esasen çözümleme de çeşitlilik yaratmak için İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Orhan Alkaya yönetmenliğinde sahnelenen ve müziklerini Melih Kibar'ın yaptığı prodüksiyona ulaşmaya çalıştım. Fakat, müdürlük Youtube'da ikinci perdesi olan oyunun, arşivlerinde olmadığını belirtti. Dolayısıyla bu yorumun, yalnızca ikinci perdesi olduğundan ve “Bir Sanatkar Asla Ayı Değildir” ya da “Asude” gibi ünlü şarkılarına ulaşamadığım için çözümlemeye dâhil edemedim.

¹⁴⁹Oyun başlarken karakterler oyunun bu sahnelerinin geçtiği mekân olan Bursa'daki Melekzad Bahçesi'ndedirler. Bu mekânda provaya hazırlanan oyun kişileri görülür. Bunlardan birisi de Satenik'tir.

Müziğin eylemle ilişkisi

- “Giriş Şarkısı” ve “Plasir D’amour”

Tablo 4.60: “Giriş Şarkısı” Şarkısının Sözleri.

“Giriş Şarkısı”	
Homerostan çıktık yola, Selam verdik sağa sola, Sofoklesle Dedem Korkut, Gazamız Mubarek Ola, Sofokles Pazara giderken Yolda Shakespeare’a rastlamış İnsanı insanlara demiş Anlatacak bir yol bulalım	Haldun Taner ıslık çalsın Arthur Miller ateş yaksın, Pirendollo, Yıldız Kenter, Anton Çehov, Cüneyt Gökçer, Al gözüm seyreyle derken, Kel Hasan, Molier kakhaha atсын, Haydi gelin çoğalalım, Dünyayı güzel kılalım, Sizlerden tek dileğimiz Yeni oyunlarda buluşalım.

Basılı metinde olmayan, bu şarkının söz yazarı belirsizdir.¹⁵⁰ Şarkı, *Keşanlı Ali Destanı*’nda, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da ya da *Eşeğin Gölgesi*’nde gördüğümüz karşılama şarkılarının bir benzeridir. Epik ve geleneksel tiyatrodaki, açış şarkılarının kullanılması hem oyuncuların rolden çıkarak seyirciyi karşılamaları açısından yabancılaşmayı sağlar, hem de oyunun iletisine dair seyirciye fikir verebilir. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*’nda “Giriş Şarkısı” perde açılır açılmaz tüm oyuncuların katılımıyla söylenir. Şarkının, seyirciyi selamlamak dışında, tiyatro tarihine bulunduğu atıflar ile oyunun içeriğine seyirciyi hazırlamak gibi bir işlevi vardır. Daha oyunun en başında seyirci, oyunun konusunun taşradaki bir tiyatro kumpanyasından öte, tiyatro tarihiyle ilgili olduğunu anlar. Nitekim, zaten şarkının hemen sonrasında başoyuncu, “Bizim Tiyatro” repliğini söyler. Böylece tiyatro tarihi imâsı daralır ve öz meselenin Türkiye Tiyatrosu olduğu anlaşılır. Bu replikten hemen sonra “Plasir D’amour”¹⁵¹ şarkısı gelir:

¹⁵⁰Notalarda söz yazarı yazılmamıştır. Oyunun bestecisi Kemal Günüş ise yüzyüze görüşmemizde sözleri kimin yazdığı hatırlamadığını belirtmiştir.

¹⁵¹1784 yılında yazılan şarkının sözleri, Jean-Pierre Claris de Florian’a, müziği ise Jean-Paul-Égide Martini’ye aittir. Öncesinde “Keçi Çobanının Aşk Macerası” olarak tanınan eser, 19’uncu yüzyılın ilk yarısında ‘Plaisir d’Amore’ adını alır. Eserin başarısı öyle büyük olur ki, 1859’da Hector Berlioz orkestra uyarlamasını yapar. Yıllar içerisinde giderek daha popüler hale gelen eser, 19 yüzyıl sonlarında, kayıt teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte türünün en büyük icracıları tarafından kaydedilir. Günümüzde tüm dünyada kafeler ve localarda mırıldanan ‘Plaisir d’Amour’, Fransız tarzı bir ask macerasını anlatan bir elçi hâline gelir (Url 12).

Tablo 4.61: “Plasir D’amour” Şarkısının Sözleri.

Aşkın Tadı	Plasir D’amour
Aşkın tadı bir an sürer, Kederi ise bir ömür. Her şeyi nankör Sylvie için bıraktım. Beni terk etti ve başka bir sevgili aldı. Aşkın tadı bir an sürer, Kederi ise bir ömür. Bu su sorunsuz aktığı sürece Çayıra sınırı olan akıntıya doğru Kendi kendime tekrar edeceğim Sylvie: seni seviyorum Su hala akıyor ancak değişti, Aşkın tadı bir an sürer, Kederi ise bir ömür.”	Plaisir d'amour ne dure qu'un moment Chagrin d'amour dure toute la vie Tu m'as quittée pour la belle Sylvie Elle te quitte pour un autre amant Plaisir d'amour ne dure qu'un moment Chagrin d'amour dure toute la vie Tant que cette eau coulera doucement Vers ce ruisseau qui borde la prairie Je t'aimerai, te répétait Sylvie L'eau coule encore, elle a changé pourtant Plaisir d'amour ne dure qu'un moment Chagrin d'amour dure toute la vie

Taner, “Plasir D’amour” şarkısını oyunun üç yerinde vurgular. Esasen şarkı, oyunun hiçbir yerinde bütün sözleriyle ve sahnede seyirciye yönelik söylenmez. Bir nevi oyunun iç müziğidir. Hatta, duyulmadığı zamanlarda da şarkıdan bahsedilmesi şarkının fonda hep devam ettiği algısını yaratır.

Şarkı, ilk olarak I.perdede başoyuncu “Bizim Tiyatro” repliğini bitirir bitirmez Satenik tarafından mırıldanılır. Bu sırada, diğer oyuncular rollerine hazırlanırken görünürler. Bu an, şarkının sözleri ve melodisinin birlikte ilk ve son kez duyulduğu yerdir.



Görsel 4.28: I. Perdede “Plasir D’amour” Şarkısı Söylenirken 1 (06:10).



Görsel 4.29: I. Perdede “Plasir D’amour” Şarkısı Söylenirken 2 (05:32).

Şarkından hemen sonra kumpanyanın oyuncularını teker teker tanıtılır. Böylece, kumpanya ile şarkı arasında bir kader bağı olduğu imâsı oluşur. Yazarın gerçekten bu bağı kurduğunu, ancak üçüncü perdenin başında anlarız. Burada, şarkının ezgisi akordeonla çalınır. Sonra, Fasulyeciyan repliğini okur.

“Plaisir d'amour ne dure qu'un moment,

Chagrin d'amour dure toute la vie.

Ne doğru söylüyor şu şarkı. Sadece aşkın değil, teatronun da zevki bir an sürer, mihneti ve cefası ise bütün ömre yayılır. Aradan tam dokuz buçuk yıl geçti. Bursa'daki o tatlı günler hayal oldu. Mazinin sisleri arasında kayboldu gitti. Paşamızı olmayacak bir jurnalle ama daha çok memlekete teatroyu sevdirecek diye yine sürdüler. Bizleri de, sankim sanatkar değiliz de, düşman bir memleketin casusu imiş gibi, sorgu suale çektiler. Kumpanya dağıldı. Ben oraa girdim, buraa girdim. Sonunda kendi namıma bir hete kurup turneye çıktım. (...) (*Karanlıktaki sağ tarafı gösterip*) Şu adaçayı kokan oda, paşamızın Rumelihisarın'da Kayalar'daki kütüphanesi. Paşamız şimdi inzivaya çekildi. Kimselerle görüşmüyor. Gençlik hatıraları ile baş başa yaşıyor, bazen de...” (Taner, 2015, s.73).



Görsel 4.30: III. Perdede “Plasir D’amour” şarkısı söylenirken (17:16).

Dolayısıyla ilk perdede şarkı ile karakterler, son sahnede şarkı ile Ahmet Vefik Paşa arasındaki bağın tiyatro aşkı olduğu ve bu aşk uğruna çekilen mihnet ve cefa seyirciye anlatılır. Şarkının kumpaya ile bağlantısı son sahnede Fasulyeciyan’ın tiradı ile netleşir. Bütün bir oyun boyunca bir oyunun üç farklı tarzda provalarını yapan ve son perdenin temsilini gerçekleştiren oyuncuların hepsi ölmüştür. Türkiye tiyatrosunun bu önemli şahsiyetleri aynı zamanda bir süreci de temsil ederler. Şarkı, bu şahsiyetlerin sahne dışındaki yaşantılarını seyirciye aktarır. Tıpkı Tarık Buğra’nın, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyuncularının geleneğinden gelen Naşit’in hikâyesini anlattığı *İbiş’in Rüyası* isimli romanda bu hayatların görünmeyen trajik boyutlarını gösterdiği gibi, şarkı ile de tiyatro aşkı için feda edilen hayatlar imlenir. Oyuncular, oyunda da gösterildiği gibi tiyatro hevesi için, türlü fedakarlıklar yaparlar. Aileleri tarafından reddedilirler, toplumdan soyutlanırlar, aşağılanırlar, aç kalırlar... Oyunun sonundaki tirad da, ışıklar kararıp, perde kapandıktan sonra tiyatrocuların gerçek hayatlarının başladığını şarkıdaki aşk betimlemesine benzer şekilde anlatır:

“(Sahne kararırken ön sol yanda lokal ışık içinde Fasulyeciyan’ın sarı benizli yüzü görülür.)

Fasulyeciyan: Evet, öyle dedi paşamız ve o geceden altı ay sonra da, sizlere ömür, mefat oldu. Artık ne o sevroş suflör var, ne uyanık Ahmet Fehim, ne de

hazır-cevap Küçük İsmayil. Hepsine Tanrı rahmet eylesin. Dalgacı Holas, şık ve zarif Hıranuş, Virjinya Zogakyan, Satenik ve kulunuz Tomas Fasulyeciyan da dünya deniştirdik. Bizim de toprağımız bol olsun.

Zaten aktör dediğin nedir ki? Oynarken varızdır. Yok olunca da sesimiz bu boş kubbede bir hoş seda olarak kalır. Bir zaman sonra da unutulur gider. Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız. Görürüm hepiniz gardroba koşmaya hazırlanorsunuz. Birazdan teatro bomboş kalacak. Ama teatro işte o zaman yaşamaya başlar. Çünkü Satenik'in bir şarkısı şu perdelerden birine takılı kalmıştır. Benim bir tiradım şu pervaza sinmiştir. Hıranuş'la Virjinya'nan bir diyalogu eski kostümlerin birinin yırtığına sığınmıştır. İşte bu hatıralar, o sessizlikte saklandıkları yerden çıkar, bir fısıltı hâlinde yine sahneye dökülürler. Artık kendimiz yoğuz. Seyircilerimiz de kalmadı. Ama repliklerimiz, fısıldaşır dururlar sabaha kadar. Gün ağarır, temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçıtır. Perde..." (Taner, 2015, s.120-121)

Şarkı ile Paşa'nın ilişkisi ise öncelikle I. perdenin son sekansında görülür. Bu noktada, Paşa şarkıyı geçmişte yaşadığı bir aşkla anar:

"A.Vefik Paşa: Sizi dinlerken ben de ağladım madam. Ben bu şarkıyı ilk defa toyluğumda, Saint Louis Lisesi'nde okurken aşık olduğum Jannette adlı bir Fransız kızdan dinlemişim. Ne doğru aşkın zevki bir an sürer. Mihneti ise koca bir ömür. Sizi görünce birden içim ısındı. Sağ olun, var olun. Hizmetiniz müzdat olsun." (Taner, 2015, s.40)

Paşa, bu sözlerinden sonra Fasulyeciyan kumpanyası için bir tiyatro binası bulacağını ve onları finanse edeceğini belirtir. III. perdede, şarkıyı tekrar duyduğumuzda Paşa'nın tiyatro aşkı yüzünden görevinden azledildiğini görürüz. Bu sahnede, aynı zamanda Paşa'nın insanlardan uzaklaşıp, hatıralarını düşünerek vakit geçirdiği belirtilir. I. perdenin sonunda lisede hissettiği aşk ile Fasulyeciyan kumpanyasına yardım ederken duyduğu heyecan aynılıştır. İki his de sonunda hezimete dönüşür. Şarkı, Paşa'nın bu duygularını görünür kılar.

Oyun ve şarkı arasındaki bir bağ ise şarkının zamanın geçiciliğine, değişken şartlara yaptığı göndermede görülür. Oyunda zamanla birlikte, tiyatro üslupları değişir. Toplumsal yapı farklılaşır. Paşa'nın ve Fasulyeciyan'ın üslupları, bakış açıları mazi olarak kalır.

Görüldüğü üzere Taner şarkıyı, mesaj kaygısıyla, bir ileti vermek için değil, karakterlerin iç dünyalarına ve tiyatro ile olan bağlarına yönelik bir sembol olarak kullanır¹⁵². Oyun, tiyatro tarihimize arkeolojik bir kazı yapar ve bir dönemi seyircinin zihnine kaydeder. Oyun içerisinde sürekli farkedilen varlığı ile “Plasir d’Amour” da, olayları ve karakterleri birbirine bağlar.

4.2.4 Eşeğin Gölgesi

Çetin İpekkaya (1937-2016) yönetmenliğinde, ilk kez 1965 yılında, Şehir Tiyatroları’nda sahnelenen *Eşeğin Gölgesi*, Taner’in politik anlayışını en net ifade ettiği oyundur. Mülkiyet kavramı¹⁵³ ekseninde hukuk, iktisat, felsefe, psikoloji, retorik gibi bir çok alanın mevzularını irdeler.

Taner, oyunun kaynağını Samsatlı Lukianos¹⁵⁴ (*Loukianòs ho Samosateús, Lucianus Samosatensis*, m.s.125-180) isimli bir hiciv yazarından alır. Bu antik hikâyeye aslında birçok yazar tarafından kullanılmıştır. İlk olarak ikinci yüzyılda Lukianos’un çağdaşları, avukatlık mesleğinin yozlaşmışlıkları üzerinden hikâyeyi işler. Ardından on sekizinci yüzyılda Christoph Martin Wieland (1733-1813), 1788 yılında *Lucian’s Works* çalışmasında *Abderalılar, Eşeğin Gölgesi Davası* ismi ile hikâyeden bahseder.¹⁵⁵ Sonrasında Richard Strauss (1864-1949) tarafından operalaştırmak istemişse de çalışma bitmez. Hikâyeye, yirminci yüzyılda da çeşitli edebi türlerde işlenir. Çekya asıllı yazarlar Amerikalı Jiří Wachsmann (1905-1981) ve Jan Werich (1905-1980) hikâyeyi Hitler’i hicveden bir kabare oyununa dönüştürmüşlerdir. Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) hikâyeden esinle bir radyo skeci yazmıştır. Taner ise kaynak hikâyeyi on birinci yüzyılda Abdalya isimli hayali bir Yakındoğu ülkesine taşır ve özellikle masal dilini kullanır. Orijinal snopsisin ana kısmını muhafaza edip, devamına yeni epizodlar ve kişiler ekler (Taner, 1965, s. 7-8). Oyun, ilk sahnelenişinden bir sene sonra 1966 yılında sakıncalı görülerek sansüre uğrar. Bu

¹⁵² Dolayısıyla bu oyun için alımlayıcıya yönelik ileti kategorisi incelemeye dail edilmemiştir.

¹⁵³ Türk Dil Kurumu sözlüğünde “sahiplik” olarak geçen mülkiyet kelimesinin Vedat Aytaç, Antik Yunan’dan günümüze kadar eşya ile birey arasında bir egemenlik ilişkisi olarak açıklandığını belirtir (1996).

¹⁵⁴Günümüzde Adıyaman’ın bir ilçesi olan Samsat’ta doğan Lukianos, retorik, felsefe, tarih, Yunan dilleri ve hiciv alanında çalışmıştır (Url 13).

¹⁵⁵Kitabın çevirmeni Vural Ülkü, *Abderalılar* kitabının güçlü özelliklerinden birisinin açık biçimde yazılmış olduğunu iletir. Eşeğin Gölgesi hikayesi de dâhil olmak üzere Abdera halkıyla ilgili çok sayıda hikaye, bir çok farklı karakterle birlikte anlatılmış, bütünlük yaratmak adına karakter ve olay devamlılığına gerek duyulmamıştır (Wieland, 2017, s.20). Taner’in de Aydınlanma Devri yazarlarından olan Wieland gibi hikâyeyi daha net anlatmak için açık biçime yönelmesi dikkat çeken bir benzerliktir.

dönemde Taner hakkında, sonradan aklandığı, ‘sınıfları kışkırtmak’ suçundan dava açılır ve sonrasında aklanır (Taner, 2001, s. 19). Taner, süreci şöyle anlatmıştır:

“Eşeğin Gölgesi’nin Şehir Tiyatroları’nda oynanışı 1966 genel seçimleri¹⁵⁶ öncesine rastlamıştı. Bazı TİP’li seyircilerin abartılı alkış ve tezahürü AP’li çevreleri tedirgin etmişti. O zamanlar bir zat vardı. Kırmızı Saçlı, Amerikalı gibi kırmızı yüzlü bir müteahhit.. Demirel’in de yakın arkadaşı idi, hatırlayacaksınız.

SOYSAL: Evet, evet Şellefyan’ın da ortağı. İstanbul ve Ankara’da birkaç gazeteyi birden almıştı, bir basın tröstü oluşturmaya çalışıyordu İzzettin Turanlı.

TANER: Tamam. İşte bu zatın gazeteleri aleyhimde bir kampanyaya girişti. Bu gammazlamalar ve tahriklerle savcılık piyesi sahneden kaldırdı, mahkemeye verildim. Sınıfları tahrik suçuyla yargılanıyordum. Savcı istiyordu. Bu davada beni Orhan ve Burhan Apaydın kardeşler savunuyorlardı. Sonra seçimler yapıldı. Genel af çıktı. Dava düştü. Ama oyun kaldırılmış oldu. Bu benim yasaklanan ikinci piyesim oluyordu” (Url-15).

a) Oyunun Fabeli:

Birinci perde

Berber çırağı Şaban panayır yerine gitmek için, Eşekçi çırağı Mestan’dan eşek kiralar. Yolculuk esnasında iki çırak da, birbirlerine kendini patron gibi tanıtır. Hava çok sıcaktır. Şaban, sıcaktan kaçmak için eşeğin gölgesine sığınır, kıvrılır uyur. Mestan, Şaban’dan eşeğin gölgesinin parasını ister. Bunun üzerine aralarında büyük bir tartışma yaşanır. Tartışma sonucunda ikili şeriat mahkemesine dava açmaya gider. Mahkemede, Mansur ve Matlup isimli iki avukat onların savunmalarını üstlenir. Kadı Kambur Ese ve Kâtip Kara Köse tarafından yürütülen dava herhangi bir sonuca bağlanamaz ve bir üst mahkemeye taşınır.

İkinci Perde

Şaban, davayı kazanabilmek, dava ücretini ödeyebilmek ve arkasını güçlendirmek için karısı Boncuk’u politikacı Toraman Tittara’nın evine yarı fiyatına hizmetçiliğe

¹⁵⁶ *Eşeğin Gölgesi*’nin 1965 yılındaki sahnelenmesinden sonraki ilk genel seçimler 1965 yılında olmuştur. 1966 yılında ise gelen itirazlar üzerine yalnızca Hatay ilinde seçim tekrar edilmiştir. Dolayısıyla burada Taner’in bahsettiği genel seçimlerin yılı muhtemelen 1965 yılı olup, tarihsel anlamda bir karışıklık söz konusu olabilir.

gönderir. Mestan'ın karısı Güllübahar ise tarikat şeyhi Aygır Hoca'yı kendi taraflarına çekmek için kadınlığını kullanır. Mansur ve Matlup davayı kazanabilmek için Bilge Büzürkmürç'e akıl danışmaya giderler. Dava bir üst mahkeme olan Yüce Kadılar Katı'na intikâl eder. Kadılar arasında fikir uyuşmazlığı yaşanır. Dava sonunda Ozan, tüm davayı eleştirdiği için mahkemeye hakaretten salondan atılıp, kelâm hakkı elinden alınır. Muhzır isimli bir bilirkişi konuyu değerlendirip ikisini de hem haklı hem haksız bulur. Şaban ve Mestan, bilirkişi Muhzır'a hakaret suçundan hapse atılır. Dava üst mahkemede de sonuçsuz kalır.

Üçüncü Perde

Ülkenin iki siyasi partisi Sohbeti Fırkası ve Halveti Fırkası, davadan dolayı isimlerini Gölgeciler Fırkası ve Eşekçiler Fırkası olarak değiştirir. Ülkedeki tüm localar, takkeler, gazeteler gibi vatandaşlar da iki taraftan birini seçer. Yüce Yüzler Meclisi'nde görüşülen konu tartışmaya dönüşür. Ülkede iç savaş çıkar. Çırakların patronları tüm sektörlerin hâkimi olduğu için bu süreçte zenginleşir ve ülkeyi terk eder.

Oyun kurgusunu devam ettiren argümanlar ve bu argümanları savunan taraflar şöyledir (bkz.: Tablo 4.62):

Tablo 4.62: Eşeğin Gölgesi Oyunundaki Argümanlar ve Taraflar.

Oyundaki argümanlar ve taraflar		
TEMEL ARGÜMANLAR	Eşeğin gölgesi özel mülkiyete mi girer? Taşıt aracı olarak kiralanmış bir cismin gölgesi de taşıt kirasına dâhil midir, değil midir?	
	ŞABAN MESTAN	
ARGÜMAN	Gölge dediğin karartı parçasıdır	Sadece eşeği kiralamın gölgesini değil
	Eşek neden gölge veriyor, güneş var diye, gölge güneşin, güneş de herkesin.	Eşek olmadan gölge olur mu?
	MANSUR MATLUP	
SAVUNMA	“Burada üzerinde mülkiyet iddia edilen nesne nedir? Bir gölgedir. Gölge nenin gölgesidir? Eşeğin gölgesidir. Şu halde gölge eşeğin aksamından maduttur. Tıpkı kulağı, bacağı, kuyruğu ve... şeyi gibi gölge her zaman eşeğe refakat eder. Eşek bir külse gölge de onun cüz’üdür” (Taner, 1986, s. 50).	Eşeğin gölgesi kiralanabilirse kira verilmelidir. Yok, kiralanamaz ise, Şaban kiralanamayan bir şeye el koymuştur. Demek ki amme malını kendi inhisarına almıştır. Bu durum da cezayı müstelzimidir (Taner, 1986, s. 63).
	“gölge tartıya, teraziye, ölçüye, endazeye gelir mi? Masrafı nedir? Sahibine ne külfet yükler? Kimden kaçınmıştır? Faturası, gelir vergisi var mıdır?	
SUÇLAMA	Şaban berberliğiyle insanlara yardım ettiği için gölgelenmeyi hak etmektedir. Mestan ona hoyrat davranarak aslında insanlığa böyle davranmıştır.	Şaban ramazan ayında şarap içen, dinden, imandan uzak biridir. Dükkanda vazifesine yapabilecekken, sırf gezmek için çıkmıştır. Eşek ve Mestan da sıcaktan bunalmışken o eşeğin gölgesinden nasipleniyor. Sarhoş ve imansız olduğu için hem haksız hem de füzulî yere zaman kaybettiriyor.
	Mestan bir gölge karaborsacıdır. İleride gölge stokçususu olabilir. Bedava veya ucuza kapattığı gölgeleri talep yükselince dışarıya sürebilir.	
	MUHZIR	
SAVUNMA	Eşek bir bakıma gölge olmadan düşünülebilir de gölge eşek olmadan mülhaza edilemez.	Anlaşma eşeğin gölgesinden faydalanmak üzere değil, sadece üstüne binilip bir yerden bir yere gitmek için yapılmıştır
	Hukuki teamüle göre, bilumum gölgelerden vatandaş bilabedel istifade etmişlerdir. Bu gölgeler tek tek kişilere ait olmayıp umumun malıdır. Satılamaz, kiralanamaz, hediye edilemez.	Bazı gölgeler ise bunun dışındadır. Örneğin bir kahvecinin gölgedeki masaları, güneştekilere göre daha pahalıdır.
	Şaban eşeğin gölgesinden mola verdiklerinde yararlanmışlardır.	Eşek hareket ederken, Mestan eşeğin sol tarafından yürüyerek Şaban’ın gölgesinden yararlanmışlardır.
OZAN’IN ARGÜMANI:		
“Düşünün bu eşek yahut şu ustura, şu makas... Nenin nesi? Kimin malı? Önce bu soruyu çözün, bir kalem senin mi? İşte asıl mesele. Bir şey, ona hazırından konanın mı, yoksa onun için ter dökenin, hayat verenin, çalışıp yorulanın mı?		

b) Oyunun Kişileri:

Taner oyun kişilerinin birey olarak karakterlerini vermez, bunun yerine çeşitli toplumsal grupları temsil edecekleri şekilde çizer. Buna göre Berber Şaban ve eşek sürücüsü Mestan oyunda emekçi sınıfını temsil eder. Bu iki figürün en belirgin özelliği sınıf bilincinden yoksun oluşlarıdır. Kendi sınıflarına dair tavırları daha oyunun en başından çizilir. Birbirlerinin işçi olduklarını sezdikleri ilk an hoyratça davranırlar, ne zamanki yalan söyleyip, kendilerini patron olarak tanıtırılar, o zaman birbirlerine saygı duyarlar. Eşekle yaptıkları yolculuk boyunca birbirlerine aslında patronlarının sahip olduğu lüks zevklerden, boş zaman uğraşlarından bahsederler. Bu öykünme sahnelerinin gerisinde, iki işçi, gittiği yerden dönmeye yetecek kadar parası olan Şaban ve geçimini zor sağlayan Mestan vardır. Taner, Şaban'ın cebindeki parayı, eşeğin kirasını tamı tamına eşit olarak gösterir. Böylece eşeğin gölgesi için Mestan'ın istediği bir akçeyi vermesi mümkün olamaz.

İlker Belek, sınıf bilincinin asgari koşullarını kendi sınıfının çıkarlarını bilmek, entelektüel faaliyetle ve siyasi öncülerle temas hâline girme düzeyine ulaşma olarak belirtir (2012). Kendi sınıflarını saklayan ve birbirlerine ancak bu şekilde saygı duyan ikili, sonrasında da siyasi bilinçsizlikleriyle ve entelektüel faaliyetler konusunda yetersizlikleriyle karşımıza çıkar. Birbirlerine dava açtıklarında neyle karşılaşacaklarını, yaşadıkları düzenin adalet anlayışını bile idrak edememiş oldukları görülür. Birbirleriyle inatlaşmalarından nemalanan adalet sistemi, problemi çözmek için adım atmadığı gibi, meseleyi uzattıkça uzatır.

Oyunda, yazarın ideolojisi, olaylar, kişiler ve kurumlar hakkındaki düşünceleri Ozan karakteri aracılığıyla verilir. Ozan, Şaban ve Mestan'ın tarafındadır. “Mülkiyet kimindir?” sorusu, Ozan sayesinde oyunun merkezine oturur; emek-sermaye çelişkisini anlatır ve işçi sınıfının arkasında durur. Taner, oyundaki tek adil ve akılcı olan bu kişiyi, anlatıcı/anlatan olarak adlandırmak yerine Ozan olarak adlandırarak Anadolu tarihindeki muhalif ozanlara bir gönderme yapar. Böylece, kahramanların hayali olmadığını, doğruyu söyleyenlerin ve halkı uyaranların geçmişte de var olduğunu söyler. Dadaloğlu, Köroğlu, Kul Nesimi, Pir Sultan Abdal, Âşık Hüdai, Âşık Mahsuni Şerif gibi, otoriter ve baskıcı siyasi erkin karşısında duran Anadolu ozanları, Ozan karakteri için kaynaklık etmiş olabilir. Aynı zamanda, Ozan karakteri

mahkemede “ben tanığım” (1986, s. 69) diyerek, olaylara şahitlik eden ve zamanını kavrayan, cesur bir aydın modeli çizer. Ozan, oyunun özünü şöyle anlatır:

Ozan: “Pek hoşlandınız bu davadan değil mi beyler?

Dallandırın, budaklandırın, tozu dumana katın.

(Kambur Ese bir dosya silkeler, tozu Mestan'ın gözüne kaçar. Şaban da hapşurur.)

Toz içinde, gözü yanmaktan ya da muttasıl hapşurmaktan

Düşünmeye vakit bulamaz insan.

(Avukatlar cüppelerini giymeye başlamışlardır)

Avukatlarınıza iş çıktı, bilginlere meşgale

Gazetecilere tiraj şansı, ayaklara sermaye

Gıcirtıya dönecek şimdi, mevzuatınızın hurda çarkı

Aylarca vakit tüketip, binlerce ton evrak öğütüp

Maksat gerçeği örtüp, dikkati başka yana çekmek

Pireyi deve yapıp, asıl işi uyutmak,

Eşek kimin sorusu sorulmasın, kurcalanmasın da tek,

İsterse dünya birbirine girsin, ne umrunuz.” (Taner, 1986, s. 45-46)

Oyunun sonunda Ozan'ın kelâm hakkı mahkemece elinden alınır ve vatan haini ilan edilir. Geçmişte olduğu gibi aydınlar susturulur, fikir hürriyeti yok sayılır.

Sermaye sınıfı, Abid ve Zahid adlı iki patron tarafından temsil edilir. Berber Şaban'ın patronu Abid, piyasanın hizmet sektöründeki tekellerin, Zahid ise mal ve ulaşım sektöründeki tekellerin temsilidir. Bu iki tröst, iki kahramanla birebir bağlantılı olmalarına rağmen oyunda çok nadir görülürler. Göründükleri sahnelerde, toplumun“eşekçiler” ve “gölgeciler” olarak hizipleşmesinden mutlu oldukları görülür. Aslında toplumun bölünmesi için ellerinde tutukları sektörlerin gücünü kullanırlar. Ahlaki değer yargıları olmayan bu ikili yalnızca sermaye biriktirme çabasıyla olaya yaklaşırlar ve işbirliği yaparlar; çalışanlarıyla herhangi bir temas kurmazlar. Genellikle görünmeyen, müdahale eden ve manipüle eden, onlardır.

Abid ve Zahid'i güçlü kılan en belirgin özellikleri de gazete sahipleri olmalarıdır. Taner, basının yozlaşmasını ve medya patronluğu ile sermayenin etkisi altında

kalmasını *Dışarıdakiler ve Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyunlarında da irdeler. İlginçtir ki bu oyun sonrasında kendisi de bazı medya patronlarının verdiği talimatla çeşitli basın kuruluşlarının saldırısına uğrar.

Taner, Büzürkmürç ve Muhzır adlı iki bilgin karakterle, yozlaşmış akademinin iki farklı yüzünü taşlar. “Süper Bilgin Büzürkmürç Hazretleri”, akademinin satın alınabilen kısmını temsil eder. Dava için akıl almaya gelen avukatlar Matlup ve Mansur’a, davayı lehlerine çevirmeleri için fikirlerini satar. Sıradan halk bilgilerinden yararlanamaz.

Oyunda adâlet üzerinde tek etki sahibi, adeta bir savcı gibi davranan Muhzır ise sorunun çekirdeğine inmeden, aynı anda hem her iki tarafı olumlayan, hem her iki tarafı suçlayan fikirlerle argümanlar üretir. Sorunun ana sebebi olan mülkiyet fikrini göz ardı eder ve günlük, popüler konuları mesele hâline dönüştürür. Kendi halkını dinlemeyen ve tanımayan, sistemin kendisiyle ve devamlılığıyla sorunu olmayan, sürekli yeni fikirlerle akıl karıştıran, her tarafı dozunda onaylayan ve suçlayan, ürettiği argümanların *de facto* karşılığı söz konusu olmayan, ideolojik tarafı belirsiz bir akademik cenahı temsil eder.

Yasama organı olan “Yüce Yüzler Meclisi”ni (YYM) yönlendiren Halveti Fırkası önderi Tosun Tittara ve Sohbeti Fırkası başkanı Toraman Tattara, oyunun üçüncü perdesinde ortaya çıkarlar. Tittara’nın eşekçileri tuttuğunu tevatürlerden öğrenen Tattara, olayın daha ne olduğunu bile bilmeden gölgecileri tutar. Böylece meclis, “eşekçiler” ve “gölgeciler” olarak ikiye bölünür. Partiler mecliste yaptıkları tartışmalarla hem yasamayı aksatırlar, hem de ülkeyi kutuplaştırarak bir iç savaş çıkmasına neden olurlar. İki partili bir meclisle¹⁵⁷ demokrasiyi temsil edemezler; halkı temsil etmek yerine çeşitli vakıf, dernek ve loncaları kendi saflarına çekmeye çalışırlar. Temel mevzulardan uzak, günlük siyaset içerisinde birbirlerinin yaşam tarzlarını tenkit eden ve suçlayan bir dil kullanırlar. Örneğin, dans eden bir kadın fahişe midir, sanatçı mıdır ya da ramazanda şarap içilir mi, içilmez mi gibi amaçsız sorularla gündemi oyalarlar.

Mahkemelerde çeşitli kademelerinde Mansur, Matlup, Kadı Kara Köse, Katip Kambur Ese ve Kadılar, yozlaşan ve tıkanan adalet sisteminin karakterleridir.

¹⁵⁷Oyunun sahnelendiği tarihten yalnızca altı sene öncesine kadar Türkiye Büyük Millet Meclisi’ndeki partiler Demokrat Parti ve Cumhuriyet Partisi’ydi. Dolayısıyla Taner iki partili meclis tahayyülü için kendi zamanını bu kısımda da işliyor olabilir.

Mansur ve Matlup, müvekkillerinin malına göz dikmiş,¹⁵⁸ celseleri uzatmak için işbirliği yapan avukatlardır. Sürekli bir üst mahkemeye taşınan davalar ile adâlet ertelenir. Sistemin yavaşlamasında payları vardır. Kara Köse ve Kambur Ese, başvurulan ilk mahkemenin yetkilileridir. Kararlarını rüşvete göre belirlerler. Maddi kazanç sağlayamadıkları davaları uzatırlar. Kara Köse şöyle der:

“Ben kadı Kara Köse,
Bu katibim Kambur Ese
Buranın adaleti İkimizden sorulur
Her devrin, rejimin
Kendine has bağımsız adaleti olur ya hani
Burada da her dava
Abdalya kıtasına vurulur.
Köküne, özüne inilmez hiçbir işin
Sade yanından
yordamından (yöresinden) geçilir.
(...)
Bir taraf besili kaz
Öbür taraf bir kese akçe
Getirdi mi
Kararda müşkülât çekeriz
Davayı uzatırız
Bugüne yarına atarız
Belli bir gün vermeyiz.” (Taner, 2018, s. 31-33)

¹⁵⁸Avukatlar:

“Mansur: Vekâlet ücreti verebilirler mi dersin?

Matlup: Veremediler diyelim. Sen heybe ile ben eşek ile yetiniriz.

Mansur: Ben berberin vekili olayım istersen.

Matlup: Ben de eşekçinin.

Mansur: Acaba dertleri ne ki?

Matlup: 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.” (Taner, 1986, s. 34-35)

Bir üst mahkeme olan “Yüce Kadılar Katı”nın (YKK) üyeleri olan üç kadı ise siyasi baskı ve bağlı oldukları tarikatlerin görüşleri doğrultusunda daha dava başlamadan bir karara sahiptirler. YKK sahnelerinde göze çarpan en önemli şey kadıların Farsça kelimelerle donatılmış, çok ağır bir hukuk dili kullanmasıdır. Davacıların hiçbir şey anlamadıkları bu dil, sahne boyunca devam eder:

“Soldaki - Hata bizim, hata-ı âla, hilafil kıyas sabit olan şey makusinalayh olamaz.

Sağdaki - Velakin celbi menafi de defi mefasitten evla tutulamaz.

(Orta kadı bu sahne boyunca tenis maçı seyircisi gibi başını hızlı hızlı bir sağa bir sola çevirecektir.)

Soldaki- Bilmez misiniz ki külfet nimete ve nimet de külfete tabidir.

Sağdaki- Ne var ki âdet mutterit ya da galip oldukta muteberdir.

Mestan- Gel bir akçeyi elden.

Şaban - Zırnık bile vermem.

Soldaki- Kelâmda aslolan manayı hakikidir.

Sağdaki- Manayı hakiki muteazzır oldukda mecaza gidilir.

Soldaki- Ama mani zail oldukta memnu avdet eder.

Sağdaki - Şu da var ki cüz'ü küle ait farzetmek icap eder.

Mestan - Gel bir akçeyi elden.

Şaban - Zırnık bile vermem.

Soldaki- Tasrih mukabelesinde delâlete itibar yoktur.

Sağdaki - Mevridi naasta içtihata mesağ yoktur.

Soldaki - İlle velâkin şek ile yakın zail olamaz.

Sağdaki - İçtihad içtihad ile nakzolunamaz.

Ortadaki - Susun be başım döndü” (Taner, 1986, s. 68).

Kadıların kullandıkları dil, onların önemli şeyler söylediklerini düşündürse de aslında çok şey söyler gibi görülüp hiçbir şey anlatmadıklarını gösterir. Sonuçta Kadılar konuyu herhangi bir karara bağlayamaz. Ozan bu duruma “mülkiyet kimindir?” sorusuyla dâhil olur. Kendini şahit göstererek itiraz eder ve aslında Taner’in bu mahkeme için düşüncelerini dile getirir:

“Ozan- Beni susturamazsınız. Allem ettiniz kallem ettiniz. Asıl davayı uyutup buncağızları birbirine saldınız. Bir saçma gölge davası ikame ettirdiniz. Şimdi de şu iki laf cambazı, şu iki laklakaperdaz, şu iki hafızı mecelle, enteşeden menteşeden şu ahkâm çıkar şu maddeden diye mugalatayı daha da büyüttüler. Korkarım burda da karara varamayacaksınız. İş çığ gibi büyüyecek.” (Taner, 1986, s. 69)

Ozan’ın bu çıkışından sonra mahkeme, sermaye sahipleri Abid ve Zahid’in “bu vatan hainini kurşuna dizmeyecek misiniz? müdahale etmeyecek misiniz?” (1986, s. 70) nidaları ve kışkırtmalarıyla tek bir karar verir: Ozan mahkemeden atılır, kelâm hakkı elinden alınır ve vatan haini ilan edilir. Daha fazla konuşması durumunda hükmün idam cezasına kadar gideceğini belirtilir. Kadıların bu ceza konusunda fikirbirliği yaptığı kurumlar ve kişiler büyük sermaye sahipleri, tarikat lideleri ve siyasi erklerdir. Bu grupları “ulusal birlik” olarak adlandıran bu üst mahkeme, halktan ya da herhangi bir sendikadan bahsetmez:

“Bir tek hususta tüm locaların
Tröstlerin, tarikatların, fırkaların
Dış sermayenin, iç sermayenin
Sanayinin, ticaretin
Hükümetin, idarenin
Hasılı kelam, cümle milletin
Ulusal birliğin (...)” (Taner, 1986, s. 71-72)

Böylece çarpık adalet sistemi, yalnızca aydınlara ve doğruyu söyleyen kimselere karşı cezai yaptırım uygulamak için kullanılır.

c) Oyundaki temel meseleler:

Oyundaki toplum, tabakalaşmış vesınıflara bölünmüştür. Bürokrat seçkinler devlete egemendir ve bürokrasinin içerisinde çeşitli kademelere gelen tarikatler, müritlerine ayrıcalıklar sağlamaktadır.¹⁵⁹ Oligopol ekonomik düzende kâr odaklı tröstler

¹⁵⁹“Mestan: İthalat müsadese, vergisi, permisi, komisyoncu yüzdesi, ayrı dava... Ne var ki ustam bilir işini, ustam, Hoşafî tarikati şeyhi Ebu Mükrim Mukaffa Hazretleri’nin en sadık bendesi. Her dairede en azından üç dört mürit bulunur bizim tarikatten ,ustanın işi kolay yürüyor bu yüzden. Oysa pialvilerin şeyh, Aygır baba diyolar adına sözüme meclisten dışarı, aygır gibi yer, aygır gibi şarap içer, aygır gibi azıp etrafa saldırır. Tekkesinde her gece işi nûş, günahı boynuna, rivayete bakılırsa kız bile oynatmış.” (Taner, 1986, s. 23)

ellerindeki tüm sektörlerde manipülasyon¹⁶⁰ yapar. Adalet mercileri ise rüşvetle ve siyasi erkin baskısıyla karar verir ve davaları uzattıkça uzatır. Ülkedeki kapitalist pazarın gerekliliklerini tüm sınıflar çatışmasız bir şekilde,eksiksiz yerine getirir. Ekonominin taşıyıcısı ve aynı zamanda ezilen tarafı olan işçi, sermayedarın hakkını koruyarak mülkün gölgesi için bile para ister. Oyundaki sistem ağının içerisinde oyunun asıl sorusu sorulur: “mülkiyet kimindir?”

“Ozan: Nenize gerek, mülkiyet davası, gölge eşek nizamı

Patron musunuz, a mübarek! Senin bütün sermayen, şu tabanı yarık

Bir çift ayak, seninkisi de, şu nasırlı 20 parmak.

Alemi var mı kavganın? Başbaşa verip bir düşünün

Bu eşek yahut şu ustura, şu makas, nenin nesi, kimin malı?

Önce bu soruyu çözün, bir kalem senin mi?

Şaban: Yoo!

Ozan: Senin mi?

Mestan: Hayır?

Ozan: İşte asıl mesele bir şey, ona hazırdan konanın mı,

yoksa onun için, ter dökenin, hayatını verenin, çalışıp yorulanın mı?

Avukatlarınıza iş çıktı

Bilginlere meşgale

Gazetecilere tiraj şansı

Aylaklara sermaye.” (Taner, 1986, s. 43-45)

Bu pasajda kapitalist, liberal ekonomiler ile kolektivist, sosyalist ve komünist ekonomilerin temel farkı olan üretim araçlarının kimin sahipliğinde olduğu meselesi basit bir şekilde anlatılır. Aynı zamanda bu pasajla Taner’in, mülkiyet paylaşımından

İlginç olan ileriki sahnelerde Mestan’ın karısı Güllübahar, davada kendi taraflarına geçsin diye Aygır Baba’ya gidip dans etmiş ve kadınlığını kullanarak onu etkilemiştir. Böylece kendi çıkarları için, inançlarının aksini yapan bir grup seyirciye gösterilmiştir.

¹⁶⁰“Zahid: İmde ne edip edip elimizdeki basını velveye verip bunu kamu efkârına mal etmeli.

Abid: ki halkın karışsın aklı

Zahid: Ki muzır fikileri düşünmeye kalmasın vakti

Abid: Ki böylece oyalansın çarçur meselelerle..

Zahid: Ki büyük davalara karşı uyanmasın.

Abid: Ki kazancımız devam etsin” (Taner, 1986, s. 79)

yana olduğu ve mülk üzerinde emeğin söz sahibi olması gerekliliği fikrinde olduğu farkedilir. Bu açıdan sol tandansa yakındır.

Oyunda merkezde duran konulardan birisi de yozlaşmış adalettir. Ozan'ın düşünmedikleri için, “düşünün” dediği, sömürülen sınıf, hakkını savunmak için ne zaman adalete başvurursa, rüşvetle dönen ağırlaşmış bir bürokrasiyle karşılaşır. Toplum kesimlerinin denetiminden uzak bu sistem, eleştirilmeden kabul edilip, içselleştirilmiştir:

“Şaban: Karun kadar servetin olsa

Yine de uyanık olup

Kimseye metelik

Kaptırmayacaksın

Direneceksin. Ezeceksin.

Gücün kime yeterse onu sömüreceksin

Efendime söyleyeyim

Bir yolunu bulup üste çıkacaksın

Yol yoksa

Açacaksın...

Engel mi var?

(*Tekme işareti*) kaldıracaksın.” (Taner, 1986, s. 20-21)

Sonuçta gerçek problemi kendileri de göremeyen işçiler, tek çareyi eşeği kesmekte görürler. Kendileri farkında olmasa da bu teşebbüs, mülkiyeti tamamen yok etmek ve sorunun kaynağını ortadan kaldırmak içindir. Fakat bu anarşist tavrı da nihayete ediremezler.

d) Oyunun Geleneksel ve Epik Yönleri:

Oyun karakterlerinde, gelenekselden yararlanma net bir şekilde görülür. Mestan ve Şaban hem ortaoyundaki, bilgisiz, cahil halkı temsil eden ‘İbiş’ ve Karagöz-Hacivat olarak, hem de Zahid’le Mestan’ın diyaloglarında olduğu gibi Pişekar ve Kavuklu olarak kurgulanmıştır. Yine ortaoyundakine benzer şekilde “curcuna” ya da gölge oyunundaki gibi “perde gazeli” ve “ibret sunma” bölümleri kurguda mevcuttur

(Yüksel, 2013, s. 82-83) Ozan ise bir nevi meddah ve masal anlatıcısıdır (Yüksel, 2017, s. 21).

Oyunda kullanılan temel epik tiyatro tekniği ise tarihselleştirmedir. Tarihselleştirme ve onun bir getirisi olarak olayı, mekânı ve zamanı soyutlaştırma, hem yabancılaştırmayı sağlar, hem de Sokullu'nun belirttiği üzere bu tarihsel uzaklık ve düş öğelerinin kullanımı ile oyundaki taşlamanının ağırlığı hafifletilir (1979, s. 207). Belirsiz tarihe rağmen eşeklerin birer otomobillerinkine benzer özelliklerle anılması¹⁶¹ ya da Ozan'ın Shakespeare'e atıfta bulunması¹⁶² ve rotatif¹⁶³ gibi makinelerden bahsedilmesi yabancılaşmayı sağlayan diğer etkenlerdir. Ayrıca oyunda kesin bir son verilmez. Seyirciye ülkenin karıştığı ve iç savaşın çıktığı gösterilir, ama bunun için herhangi bir sistem önerisine girilmez.

4.2.4.1 *Eşeğin Gölgesi* oyununda müzik

Eşeğin Gölgesi oyunu Devlet Tiyatroları bünyesinde, günümüze kadar toplamda dört farklı yorumla sahnelenmiştir.¹⁶⁴ Bu prodüksiyonlar içerisinde ses ve görüntü kaydı çözümlenmeye en elverişli olan Adana Devlet Tiyatrosu'nun 2005-2006 sezonunda sahnelediği yönetmenliği Halil Akarsu, müziğini Kemal Günüş'ün yaptığı prodüksiyondur. Akarsu, Günüş'le birlikte *Eşeğin Gölgesi* oyununu Adana Devlet Tiyatrosu için sahnelemeden önce 2000-2001 sezonu için Van'da sahneler. Akarsu 2018 yılındaki yüzyüze görüşmemizde iki oyunun gerek üslup gerekse müzikler açısından birbirinden farklı olduklarını belirtti:

“İki kere *Eşeğin Gölgesi* oyununu sahneleyip, ikisine de ayrı çalıştık. Ülkenin toplumsal koşulları bambaşka, şehirler başka, oyuncular başka. Bir kere ben müzikleri oyuncudan başka düşünemem. Oyuncuların yapılarına malzemelerine göre düşünürüm. Van'daki başka, adanada yaptığımız başka. O zamana kadar politik olarak da çok şey değişti, hayat olarak da çok

¹⁶¹ “Şaban- Markası ne?”

Mestan - Merzifon - 1235 Model. (*Eşeğin gözlerini hohlar, siler; kulaklarını temizler, tüylerini tumar eder.*) Her yaylayı yaylamış, her diyarı boylamış tecrübeli bir eşektir. Rahvan yolludur. İyi tırıs gider. Güzel yokuş alır. Üç vitesi var. Debriyaj. Firenleri de sağlam işler.

Şaban- Panayıra gidiş dönüş ne vereceğiz?

Mestan - Taksimetreyi açarım. Ne yazarsa verirsin” (Taner, 1986, s. 25)

¹⁶² “Ozan: Ama ben tanıgım. Söyleyeceğim var. Bu dava başından saçma bir dava. Hep söyledim dinletemedim. Gölge diye tuturdunuz. Asıl meseleyi uyuttunuz. Eşek kimin? Sahibinin mi? Yoksa uğrunda ter dökenin mi? İşte Şekspir'in dediği gibi asıl mesele.” (Taner, 1986, s. 69)

¹⁶³ Hızlı ve çok sayıda baskıyı aynı anda yapabilen baskı makinesi.

¹⁶⁴ Trabzon DT, 1998-1999: yönetmen: Ergül Uçucu, müzik: Turgay Uzuner;
Van DT, 2000-2001: yönetmen: Halil Akarsu, müzik: Kemal Günüş,
Antalya DT, 2011-2012: yönetmen: Işıl Kasapoğlu, Müzik: İhsan Kılavuz

şey değişti. Ki aralarda az bir zaman var gibi gözükür ama dört sene var ve bu zamanda Türkiye’de çok şey değişti. Bu metinlerin en önemli meselesi bu değişimi verebilmek. Doğurganlık duygusu.” (Akarsu, 2018)

Akarsu görüşmemizde ayrıca iki oyunda da müziğin doğrudan işlevi olmamasına rağmen üç perde olan oyunu iki perdeye düşürerek son perdeyi müzikal olarak düzenlemek istediğini, fakat oyuncuların altyapısı, zamanın yetersizliği ve seyircinin oyunu uzun algılama olasılığı gibi sebeplerden bunu yapmadığını belirtti. Ona göre son perde müzikal olsaydı, müzik epik tiyatrodaki işlevinin dışına çıkabilirdi.¹⁶⁵ Akarsu’ya göre Adana’daki oyun, Van’a göre tam anlamıyla epiktir. Van’da odak nokta eğlence olmuş ve oyun, komediye yaklaşmıştır. Akarsu Adana’da yerel olana yaklaştığını belirtir; daha politiktir ve bu şarkı seçimlerine de yansır:

“Van’da eğlence önemliydi. Oradaki kumaştan, biz onu sağladık, komediye yatkındı. Adana’daki oluşum başkaydı. Türkiye kriz atlattı, farklı bir iktidar vardı. 2002 krizinden sonra hiç alışılmadık bir siyasi oluşum çıktı. İnsanlar ne oluyoruz dedi. O dönem bu değişimi yansıtmak mümkündü, örneğin uykulu bir bakan doğrudan oyuna aktarılabilirdi ama bugün bunu yapmanın imkanı yok. Bu iktidar bu tür şeylere izin vermiyor. Böyle bir yerelleşme durumuna izin vermiyor. Çok ağır mesafe koyuyor. Bugün Türkiye’de ne oluyor ne bitiyor bilmiyoruz. O zaman da aynı aymazlık vardı. Aymazlık siyasi ortama göre değişir demiyorum. Ama ciddi alışkanlık dışında çok farklı bir iktidarla karşılaşmıştı halk... O zaman politik yön ortaya daha çok çıktı. Bu müziklere de yansdı. Son sahnelerde çok yoğun çıktı.” (Akarsu, 2018)

Adana’da oyunun ideolojik bir perspektif süzgeçinden geçirilerek sahnelenmesi oyunun yaratım sürecinde de görülür. Nitekim Akarsu görüşmemizde bu iki oyunun müziklerinde Günüş’le işbirliği yaparak çalışmanın ve aynı ideolojik perspektiften bakmanın etkin olduğunu söyledi. Fakat ona göre aynı paydada bulunma durumu Brecht’le Weill’inki gibi değildi. Günüş’le birlikte kendisini repertuar tiyatrosu sanatçısı olarak gören Akarsu, Brecht ve Weill’inkine benzer üretim süreci için zamana sahip olmadıklarını belirtti. Çünkü ona göre politik bir bakış açısının hâkim

¹⁶⁵ Akarsu 2018 yılındaki görüşmemizde müziğin epik tiyatrodaki işlevini şöyle açıklar:

“Mesela müzik, epik tiyatrodaki gibi duygusal değişimleri vermez ve akış içerisinde gitmez. Bir Çehov oyununu müzik koymadan da oynayabilirsiniz. İbsen’inki gibi durum gerçekliğine göre sahnelenmiş oyunlarda, müziğin varlığını bile hissetmezsiniz. Oradaki müzik atmosferiktir ve orada aldığınız cümlelerin içerisinde bir parçadır ama epik ya da buna benzer kabare gibi oyunlarda müzik kendi başına bir enstrümandır. Anlatımın bir enstrümanıdır” (Akarsu, 2018).

olduğu laboratuvar ortamını yaratmak için birbirinin ne düşündüğü bilen oyuncu, yönetmen, besteci, ışıkçı ve sahne tasarımcılarının uzun yıllar birlikte çalışıyor olması gerekir. Oysa repertuar sanatçıları belirlenen bir oyunun, sahnelendiği şehrin dokusuna göre belirli bir zaman prova edip, sonra sahneleyip yeni oyunlara yönelirler. Bu noktada tercih söz konusu değildir. Fakat Akarsu yine de görüşmemizde özellikle Adana'daki *Eşeğin Gölgesi* oyununun müziklerine doğrudan katkı ve eleştiri getirdiğini belirtti. Süreci şöyle değerlendirdi:

“Oyun müziklerine doğrudan katkı eleştiri getirdim. Doğrudan etkiledim. Ele alış nedenleri önemliydi. Biz piyasayı, sermayedarları başta eleştiriyorduk. Kemal’le önce oyunu süzdük. Ben hiçbir bestecimle çatışmam. Ortak düşünme ortamı yaratamak benim için çok önemli. Meselelerimiz bir kere birlikte anladığımız zaman, anlaşılır. Düşünme ortamını yaratmak çok önemli.”
(Akarsu, 2018)

Oyunun bestecisi Kemal Günüç’le 2018 yılında yaptığımız yüzyüze görüşmede yönetmenden, tıpkı Akarsu’nun da söylediği üzere, müziklere, katkı ve eleştiri getirmesini beklediğini söyledi. *Eşeğin Gölgesi* oyununda olduğu gibi öncelikle kendinin metni çok iyi anladığını ve metnin içeriğine göre yazdığı müzikte amaçlarını belirlediğini söyledi. *Eşeğin Gölgesi*’nde müzikleri yaparken sözü ön plana çıkardığını, hatta bu yüzden ezgiden çok vurmaları çalgılara yöneldiğini belirtti. Bunun sebebini, anlatıcılığı ön plana çıkarmak ve seyircinin “neden?” sorusunu sormasını sağlamak olduğunu ifade etti. Ona göre müziğin *Eşeğin Gölgesi* oyunundaki en belirgin işlevi, konuşmaların ve düşüncelerin altını çizmekti. Burada oyunculardan şarkıyı söylerken beklentisi ise şarkıyı iyi söylemek değil, metni iyi ve anlaşılır okumak olmuştuk. Günüç’e göre oyundaki müzikler politik amacına ulaşmıştı. Bunu o dönem sahnelendiğinde, oyunun büyük sermayedarların tepkisini çekmesinden yola çıkarak söylemiş, farklı zamanlarda görüştüğüm Akarsu da benzer ifadeleri kullanmıştı.

Oyunun yönetmeninin ve bestecisinin verdikleri bilgilerden yola çıkarak çözümlemede ana amacım politik mesajları irdelemektir. Ayrıca Günüç’ün de belirttiği üzere, müziklerde asıl mesele metnin anlaşılabilirliğidir. Dolayısıyla önceliğim şarkıların alımlayıcıya yönelik iletileri ve işlevsel özellikleridir.

Müziğin eylemle ve alımlayıcıyla ilişkisi¹⁶⁶

- Para Babalarının Şarkısı¹⁶⁷

Şarkıyı, eşekçi çırağının patronu Zahid ve berber çırağının patronu Abid söyler. Şarkı, Ozan'ın Abdalya ülkesini tanıttıktan sonra söylenir.

Tablo 4.63: “Para Babalarının Şarkısı”nın Sözleri.

“Para Babalarının Şarkısı”
İkimiz de aynı kulübün üyesi Arasına tavlâ, peçiç oynarız, Gerek birazdan, göreceğimiz kavgada, Piyasada, pazarda Rakip görünsek de dışarıdan Yine de inanmayın siz, Esasta daima Biriz beraberiz, ikimiz.

a) Müziğin Eylemle Öncelik-Sonralık Düzeyinde İlişkisi:

Abid ve Zahid karakterlerioyunda, Abdalya'nın ekonomisini yönlendiren sermayedarları temsil eder. Hammaddede üreten ve işleten, ulaşımı ve turizmi elinde bulunduran bu iki tröst, sahip oldukları ana sektörlerle, piyasayı ellerinde bulundurarak, adaleti ve politikayı manipülasyon edebilme yetisine sahiptirler. Yalçın, piyasaya sahip olma gücünün topluma etkisini şöyle tarif eder:

“Değişimin gerçekleşmesinin, şu ya da bu görünümüyle ‘değerler’ ile çakışmak üzere, kuşkusuz içinde toplumsal emek içerilmiş toplumsal ürünlerin ancak birbirleri ile ilişkileri içinde ve birbirleri karşısında fiyatlanmalarını düzenleyen "mekanizma" olarak piyasa; sadece meta ve sermaye ilişkilerinin değil ama tüm toplumsal ilişkilerin oluşma ‘merkezi’ vurgusuyla çoktan kutsallık katına

¹⁶⁶ “Müziğin İcra Anında Eylemle İlişkisi” başlığı bu oyun için söz konusu değildir. Şarkılar, sahne önünde, seyirciye yönelerek ve sahnede herhangi başka bir eylemle ilişkiye girilmeden söylenir. Dolayısıyla bu başlık altında bir okuma yapmak için gerekli veriye ulaşamadım.

¹⁶⁷ Bu şarkının ismini, şarkıdan hemen önce Ozan'ın ağaları tanıtırken onlara para babası sıfatını yakıştırmamasından esinlenerek verdim. Ozan'ın repliği şöyledir:

“Irmağın hemen öte kıyısında,
Zahir Ağa denir,
Başka bir para babası varmış,
Onun da bir yamağı varmış.
Adı: Mestan.
Aldı burdan ötesini
Abid Ağa ile Zahid Ağa.
Bakalım ne derler:”

yüceltilmişti. Tüm toplumsal yaşamın, yalnızca ekonomik değil ama en insani yönleriyle bütün bir yaşamın hesabını piyasa tutuyordu. ‘Tanrı’nınki gibi niteliklere sahip olduğu varsayıldı! Her şeyi, toplumsal ve yaşamsal olanın bütününü, hiçbir sorumluluk üstlenmeksizin ama tam yetkiyle ve kendiliğinden belirliyordu” (Yalçın, 2001).

Dolayısıyla oyunun içerisinde nadir gözükseler de Abid ve Zahid, hem tüm sistemi dizayn eder, hem de toplumsal hiyerarşiyi oluşturup, kendilerini en üst katmana yerleştirirler. Üstelik piyasaya hakimiyetleri sayesinde halk ve bürokrasi, tıpkı yukarıda Yalçın’ın betimlediği üzere onları Tanrısallaştırır. Taner, daha oyunun en başında onları tanıtarak ve birbirleriyle olan ilişkilerini söyledikleri şarkı ile vererek Abdalya’daki piyasa ve pazarın arkasında öncelikle onların işbirliği olduğunu gösterir.



Görsel 4.31: Para Babaları (08:52).

Abid ve Zahid şarkıdan hemen önce, kendilerini tanıttıkları pasajda ellerindeki ekonomik ve stratejik gücü açıklarlar:

Tablo 4.64: Abid ve Zahid'in Kendilerini Tanıttıkları Replikler.

Abid		Zahid	
1	Benim adım Abid Ağa, Eşraftanım Abdalya'da Bununla birlikte Yirmi dükkanım daha var çarşıda. Birinde saç kırpılır, Ötekinde makas bıçak yapılır, Birinde tozu Yezdan'dan gelip Hapı burada ilaç imal edilir. On üçünde bütün bunlar piyasaya sunulur.	2	Benim adım Zahid Ağa Gün görmüş, umur görmüş Bir eşraf oğluyum ben deniz de Mal sahabası... Bu eşek garajından başka Yedi tane daha var. Ün salmışım, dal budak salmışım Koca Abdalya'da... Kırk beş eşeğim, on dört devem, Yüz on iki katırım.
3	Ezca sanayii, kozmeetik sanayii Demir, çelik eşya benim elimde	4	Taşıt araçları, deveçiler, eşekçiler, Turizm tesisleri tröstü de bende
5	Piyasada gedik, kollamak gerek	6	Hangi işte akçe varsa Akçeyi oraya sürmek
8	Üç kuşak öteye geleceği sağlamışız.	7	Sırtımızı dış sermayeye dayamışız.

Tablo 4.64'de gördüğümüz, sahne öncesi diyaloglar ve hemen ardından dinlediğimiz şarkı, Abid ve Zahid'e dair iki boyutu ortaya çıkarır. Diyaloglar sermayedarların tekellerinde tuttıkları sektörleri, kuşaklar sürececek güçlerini, dış sermaye ile olan bağlarını gösterirken, şarkı görünmeyeni yani birbirleriyle olan ilişkilerinin esasını anlatır. Görünürde rakip olan bu iki gücün, esasında piyasada, pazarda ve sosyal ilişkilerde işbirliği içerisinde olduğu şarkı sayesinde bilinir. Şarkıda işlenen görünür ve gerçek arasındaki fark, aslında tekelci kapitalizmin temel düsturlarına da bir atıftır. Liberal ekonominin rekabete dayanan ve bu rekabetin fiyatları makul oranlara düşürmesi sayesinde zaman zaman tüketicinin kârına olan tutumu, şarkıda görülmez. Çünkü şarkı kapitalizmin emperyalizme dönüşme evresine bir atıftır. Lenin, emperyalizmin, kapitalizmin doğrudan devamı olduğunu ve kapitalizmin özelliklerinin gelişmiş şeklini bünyesinde bulundurduğuna belirtir ve ekler: kapitalizmin gelişiminin yüksek olduğu zamanlarda kimi temel özellikler karşıtına dönüşür. Bu yükseliş sosyoekonomik yapıda kendini kapitalist emperyalizm olarak gösterir. Bu dönüş ancak, serbest rekabetin yerini kapitalist tekelin almasıyla yaşanır. Bu sistemde düzenleyici ya da denetleyici bir mekanizma yoktur (Lenin'den akt Yalçın, 2001). Taner, şarkı ile emperyalizme dönüşmüş, denetimsiz bir kapitalizmi gösterir. Daha sonra da anlaşılacağı üzere bu sistemde piyasayı ellerinde tutan iki

tröst, sosyal organizasyonu tamamen ele geçirip, adalet ve meclis organlarını kendi lehlerine çevirebilme erkindedir. Şarkının daha aksiyon başlamadan önce, oyunun sonunda seyirciye gösterilecek olan, sermayedarların aldıkları pozisyonu önceden göstermesi, tam da emperyalist kapitalizmin gerektirdiği gibi onların dışarıdan rekabet, içeriden işbirliği tutumunu açığa çıkarması, şarkının önceleyen işlevinde olduğunu gösterir. Gölge davasının başlamasından sonra eşekçiler ve gölgeciler meselesi kızışırken, patronlar sahnede uzun bir süre gözükmezler. Ortaya çıktıkları Yüce Kadılar Katsahnesinde ise yalnızca Ozan'a karşı tutumları görülür. Ancak ikinci perdenin sonunda, şarkının öncelediği işbilikleri ve asıl niyetleri ortaya çıkar. Böylece şarkı, sermayedarların planlarını çok önceden açık ederek, seyircideki sonrasına dair merakı, sonradan ortaya çıkması muhtemel sürprizlerin yaratacağı gerilimi engelleyerek epik tiyatronun işlevlerini yerine getirir:

“Abid: Sevgili arkadaşım.

Zahid: Buyur benim can yoldaşım.

Abid: Davanın içinden YKK'da çıkamadı.

Zahid: İsteddiğimiz de bu değil mi zaten.

Abid: Şimdi iş YYM'ye kaldı.

Zahid: İmdi ne yapıp edip elimizdeki basını velveleye verip, bunu kamu efkarına mal etmeli.

Abid: Ki halkın karışsın aklı.

Zahid: Ki muzır fikirleri düşünmeye kalmasın vakti.

Abid: Ki böylece oyalansın çarçur meselelerle...

Zahid: Ki büyük davalara karşı uyanmasın.

Abid: Ki kazancımız devam etsin.

Abid-Zahid: Hah ha ha...

Zahid: Ey sevgili arkadaşım.

Abid: Buyur benim kader yoldaşım.

Zahid: Bu yaz yazlığa nereye niyet?

Abid: İsviçre'yi düşündüm eğer olursa kısmet...

Zahid: Geçen yaz ne eğlenmiştik St.Moritz'de.

Abid: Maaile.-

Abid-Zahid: Ha ha ha...” (Taner, 1965, s. 81-82)



Görsel 4.32: Abid Ağa (07:31).



Görsel 4.33: Zahid Ağa (07:53).

Kimliklerine dair tüm detaylar şarkının öncesindeki diyaloglar ve şarkı ile verilen sermayedarların, işçi sınıfına bakış açısı ise şarkıdan hemen sonraki diyaloglarla görülür (bkz.: Tablo 4.65).

Tablo 4.65: Abid Ve Zahid’in Çıraqlarıyla Diyalogları.

1. Abid- Mestan	2. Zahid-Şaban
Abid: Seni açlıktan kim kurtardı?	Zahid: Bana bak Şaban.
Mestan: Sen kurtardın ustacığım.	Şaban: Buyur benim ustam.
Abid: Seni kim yetiştirdi, adam etti?	Zahid: Sen benim çırağım, ırgatımsın. Benim senin nenim?
Mestan: Sen yetiştirdin, adam ettin ustacığım.	Şaban: Sen de benim ustam, patronum, velinimetim.
Abid: Seni kim everdi?	Zahid: Yediğin ekmeği hak etmek için daha nice çalışman gerek.
Mestan: Sen everdin ustacığım.	Şaban: Ne yapsam ödeyemem efendim.
Abid: Ha şöyle aferin. Hadi ben şimdi gidiyorum.	Zahid: Hah şöyle aferin. Şimdi ben gidiyorum.
Dükkan sen göz kulak ol.	Dükkan sana emanet. Aman dikkat et.
	Şaban: Sen hiç fütur getirme usta.
	Zahid: Yoksa ne olur bilirsin. Ben adamın gözünü oyar, kulağını keser, cebime koyarım.

Sermayedarın, yanında çalışan işçilerden, onlara merhamet ve mağfiret vaat eden cömert bir Tanrı gibi davranması isteğini, Taner daha önce *Keşanlı Ali Destanı* oyununda “Biz Sıfırdan Başladık” şarkısında da verir. Hatta Aziz Nesin’in *Ölmüş Eşek* kitabındaki yirmi üçüncü mektubuna dair, Yasin Durak’ın yaptığı yorum da bu minvaldeki patron-işçi ilişkisini anlamak için değerlidir:

“Aziz Nesin, işçi sınıfının içerisinde bulunduğu durumdan kurtulma girişimine dair esaslı bir gözleme sahip olmadığından, “kurtuluş” tasavvurunun kendisini bir tür “yanlış bilinç” olarak yorumladığı söylenebilir. Ölmüş Eşek’teki 23. Mektup burjuva ideolojisinin “iyilik” ve “kurtuluş” nosyonlarını nasıl alt üst ettiğinin güzel bir örneğidir: “İşçilerini verem eden” koşullarda çalıştıran bir fabrikatör, ironik bir şekilde “iyilik” olsun diye verem hastanesi yaptırır. Öldüğünde bu iyiliği karşılıksız kalmadığı gibi, yoksullar en fazla cennete gidebilirken o cennet-i ala’ya yükseltilir.” (Durak, 2014, s. 65)

Nitekim şarkıdan sonra Abid ve Zahid’in çıraqlarıyla olan diyalogları, “iyilik” kavramının “emek” boyutu düşünülmezsizin, işçiler ve patronlar gözünden nasıl yanlış gözüktüğünü gösterir. Öngen, kapitalizmin hem üretim biçimlerini hem de iktidar ilişkilerini anlamak için emek sürecinin çözümlenmesiyle mümkün olduğunu söyler. Bu süreci anlamak, sınıf ilişkilerinin yayıldığı alanı da verir. Öyle ki, sınıf

ilişkileri yalnızca ekonomik alanın içerisinde kalmaz ve toplum her alanında yeniden üretilir. Kısaca tüm alanları ele almak sermayenin emek üzerindeki etkisini daha anlaşılır kılar” (1994, s. 314) Tablo 4.64’de Abid ve Zahid’in işçileriyle olan diyalogları da sermayenin emekçinin yaşamının her alanına sızdığını seyirciye gösterir.

Şarkıdan önceki ve sonraki sahneler düşünüldüğünde, şarkı ile birlikte sistemin, patron-işçi ilişkisinin çeşitli boyutları sırayla ele alındığı görülür. İlk sahne sermayenin sahip olduklarını ve dolayısıyla Abdalya’nın ekonomik düzenini betimler, sonrasında gelen şarkı ile sermayenin kendi içerisindeki ilişkisi, topluma karşı tavrı netleşir ve şarkıdan sonraki diyaloglarla ise sınıflı toplumun kavramsal kargaşası gösterilir.

- Avukatların Şarkısı

Şarkıyı, Şaban ve Mestan mahkemeye gittikleri anda onları davaya zorlayan iki avukat Mansur, Matlup söyler. Yozlaşmış adaletin temsilcisi olan bu iki figür, I.perdenin son şarkısını söyler:

Tablo 4.66: “Avukatların Şarkısı”nın Sözleri.

“Avukatların Şarkısı”	
Akçe evrenin ekseni, doksan sekizin sekseni Ak akçe diye döner şu devran, Ak akçe diye inler asuman Akçe ile av avlanır, akçe şeytan tüyüdür. Akçe uğur tılsımı, akçe ile at alınır Üsküdar’a geçilir. Akçen var mı Sen kralısın herkes senin uyruğun Akçen yok mu Her kapıda kısıtırlar kuyruğun	Akçe akçe diye öter şu kuşlar Akçen varsa düz yol olur yokuşlar Akçe için ne uçurlar çözülür. Akçe için ne yuvalar bozulur Akçe için bazen her şey satılır Akçe evrenin ekseni Doksan sekizin sekseni Ak akçe diye döner şu devran Ak akçe diye inler asuman

a) Müziğin eylemle öncelik sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi

Şarkı, Şaban ve Mestan’ın mahkemeye gitmesi ile başlayan olaylar silsilesinin ortasında söylenir. Mahkemeye vardıklarında avukatlar Mansur ve Matlup ile karşılaşılırlar. Bu iki avukat, Şaban ve Mestan’ı farkederek fakettez, onları para kaynağı olarak görür:

“Mansur: Vekâlet ücreti verebilirler mi dersin?

Matlup: Veremediler diyelim. Sen heybe ile ben eşek ile yetiniriz.

Mansur: Ben berberin vekili olayım istersen.

Matlup: Ben de eşekçinin.

Mansur: Acaba dertleri ne ki?

Matlup: 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.” (Taner, 1986, s. 34-35)

Bu diyaloglar, şarkının ana konusu “para”ya bir giriş niteliğindedir. Gölge davasının başladığı, iki çırağın adalet sistemi ile karşılaştıkları bu ilk anlarda avukatların önce diyalogları, sonra da şarkı ile konuyu paraya getirmesi, oyundaki emek-mülkiyet meseleleri açısından önemlidir. Para, temelde metaları karşılaştırmayı kolaylaştırmak için geliştirilmiş bir ölçüttür. Marksizme göre para, karşılaştırmayı kolaylaştıran yapısı sebebiyle zamanla metaların bir formu hâline gelir. Paranın mübadelede etkin olması zamanla her şeyin satın alınabileceği bir sistem yaratılmasına neden olur. Ollman'a göre para insani gerçeklerin sağlayamadığı imkânları insanlar için sağlar. Birinin doymak için yemek almasını yalnızca aç olduğu gerçeği sağlamaz ya da birinin kişilik özellikleriyle elde edemediği bir kadını elde edebilmesi için yalnızca onu istemesi kâfi değildir. Dolayısıyla para, bu dengede ihtiyacın yerini alır. Ollman, insanların gereksinim duydukları şeylere, sadece gereksinimleri olduğunu beyan ederek elde etme yetisinin, paranın satın alma gücü ile sonlandığını belirtir. Para emek güçlerini, ürünlerini ve meziyetlerini satma zorunluluğunun bir fonksiyonu hâline gelir” (Ollman, 2015, s. 299-300). Şarkıda da paranın tam her şeyi satın alma gücü ve her şeyin satılabilir olduğu sistem gösterilir.

Oyunda paranın, varlık ve yokluk durumlarını temsiliyeti, şarkıda özetlenir. Şarkı paradan bahsederken varlık alanına ve yokluk alanına değinir. Nitekim Jameson da olumlu çağrışımlarının yanı sıra, paranın işsizlik anında olumsuzluğu anıştırdığını

belirtir ve ekler para ile temsil edilen işçilerin emekleri değil, onların yoksulluklarıdır (2013, s. 213). Şarkıda oyundaki konuya benzer bir yaklaşım vardır. Yalnızca bir akçe için tartışan Şaban ve Mestan şarkıda her kapıya kuyruğu kısıtılan akçesiz insanlardandır. Onlar için bir akçe yoksulluğu temsil eder. Nitekim Şaban'ın Mestan'a verecek bir akçesi yoktur. Mestan'ın da Şaban'dan gelecek bir akçeyi almak için yoksulluk gibi geçerli bir nedeni vardır. Tüm bunlar olurken, adalet mercilerinde rüşvet sayesinde sürekli bir para akışı söz konusudur. Para akışımından nemalanan diğer grup da alevlenen kavga sayesinde kapitallerini sürekli arttıran sermayedarlardır. Bu durumda para akışını başlatan ise iki çırağın yoksulluklarıdır. Fakat şarkıdan sonraki sekanstaavukatların paraya dair methiyesi niteliğinde şarkıya hak vermeleri gösterir ki iki işçi meselenin kendi yoksullukları olduğunu anlamaz. Üstelik onlar avukatların şarkıda söylediği her şeye hak verirken avukatlar, adalet dünyasından çeşitli kişilere rüşvet vermek için, onlardan yeniden para ister. Tüm olanlara uzaktan bakan Ozan, mahkemeye sahnesiyle başlayıp, şarkı ile detaylandırılan para konusunu, mülkiyet meselesine bağlar:

“Ozan: Ustalı taslayayım derken, bakıyorum usta sandınız kendinizi gerçekten.Oysa siz bir kıkuyruk çıraksınız. Yaylanız yok, yurdunuz yok, davarınız yok, kurdunuz yok. Nenize gerek mülkiyet davası, gölge eşek nizası, patron musunuz a mübarek! Senin bütün sermayen şu tabanı yarık bir çift ayak, seninkisi de şu nasırlı 20 parmak. Alemi var mı kavganın? Başbaşa verip düşünün, bu eşek yahut şu ustra, şu makas. Nenin nesi? Kimin malı? Önce bu soruyu çözün bir kalem. Senin mi?

Şaban: Yoo!

Ozan: Senin mi?

Mestan: Hayır!

Ozan: İşte asıl mesele. Bir şey, ona hazırdan konanın mı, yoksa onun için ter dökenin, hayatını verenin, çalışıp yorulanın mı?” (Taner, 1986, s. 42-43)

Böylece şarkı öncesi ve sonrası ile birlikte para kavramından, mülkiyet meselesine geçişi sağlar. Ayrıca şarkı oyundaki para meselesini özetlemesi sebebiyle de yoğunlaştırıcıdır.



Görsel 4.34: Avukatlar ve Çıraklar (40:43).

- **“Bitiş Şarkısı”**

Oyunun sonunda Ozan tarafından Bitiş Şarkısı söylenilir. Taner’in diğer oyunlarından *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’daki ibret şarkısı ile benzer nitelik ve içeriktedir. Oyun şarkı ile noktalanır ve seyirci uyarılır:

Tablo 4.67: “Bitiş Şarkısı”nın Sözleri.

“Bitiş Şarkısı”
Ozan: Böyle biter masalımız Onlar ermiş muradına Biz çıkalım kerevetine Ve kafa kafaya verip düşünelim Bir çözüm bulalım bu derde

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık düzeyinde ilişkisi:

Şarkı, oyunun son epizodu olan “Yüce Yüzler Meclisi”nde söylenir. Bu epizodda öncelikle ülkenin meclisi gösterilir. İki ana parti ve bu partilerin başkası Tattara ve Tittara eşekçilik ve gölgecilik meselesi yüzünden çatışma halindedir. Ozan kısmı “Öyle çığ gibi aldı yürüdü ki mesele, mesele de vurabilisen vur, durdurabilirsən

durdur” (Taner, 1986, s. 96) sözleriyle kapatır. Bundan sonraki kısa kesitte halkın büyüyen çatışma karşısında düştüğü duruma değinilir. Toplumda herhangi bir sorun çözüme dahi yanaşılmadan eşekçilik ve gölgecilik bahanesiyle tartışmaya dönüşür. Öyle ki artık kaynanalar eşekçi, gelinler gölgeci, Yeşilaycılar eşekçi, meyhaneciler gölgecidir. Bu sırada, daha sonra Abid ve Zahid’in örgütlediği anlaşılan çığırkanlar etrafı velveleye verir. Şarkıdan hemen önce Abdalya artık eşekçiler ve gölgeciler olarak tamamen bölünür, iki güruh arasında iç savaş çıkar. Gerilimi alevlendiren Abid ve Zahid kargaşadan yararlanarak zenginliklerine zenginlik katarlar:

“Ozan: Oldu ağaların istediği. Büyüdü kavga, arbede Tirajdan kazandılar, silahtan kazandılar. Doldurdular küplerini. (...) Sonunda Abid ve Zahid Ağa kazanacaklarını kazanmışlar, Küplerini Karakaçan’a yükletip, tuttular yolu. Abdalya’dan ayrıldılar. Başka aptallar aramaya gittiler” (Taner, 1986, s. 99).

Tüm bunlar karşısında Şaban ve Mestan’ın hâli ve yozlaşmış adaletin karşısında düştükleri son durum gösterilir. Hâlâ bir akçenin peşindedirler, yargıçlarsa içtihat hakkında bilinmez cümleler kurar, birbirleriyle fikir yarıştırlar. Ayrıca ülkedeki iki cemaat Pilaviler ve Hoşafiler de birbirlerinin tekkelerini basıp, bu kargaşaya katılırlar. Ozan, bu son kısımda tüm olayı özetleyen bir konuşma yapar. Konuşmanın ibret kısmını içeren son sözlerini ise şarkı olarak söyler:

“Ozan: Neden bir gölge için, eşeğin gölgesi mahkemeyi YKK’yi, YYM’yi derken aldı içine tüm Abdalya’yı, insan şuurunu, aklını... Bir daha niceyek bu minval üzre (gidenleri işaret eder) gidecek, niceyedek onları ihya etmek için birbirine girecek. Millet niceyedek onları ihya etmek için. Millet niceyedek mugalata ıvır zıvar gerçekleri gölgeleyecek. Şu hale bakın, bir yanda yeşil takkeliler, bir yanda sarı gömlekliler, bir yanda Saasan sermayesi, öte yanda Yezdan. Burda Pilaviler, orda Hoşafiler, burda Eşekçiler, orda Gölgeciler. Hani nerede ışıkçılar, hani nerede ışıkçılar. Yedi günün biri salı, kesme bindiğin dalı, dinle de bak ibret al. Bu gece masalı... Ne maval, ne martaval. İşıtilmedik bir masal.” (Taner, 1986, s. 100-101)

Şarkıya kadar olan kısım, oyunun diğer bölümlerindeki emek-mülkiyet, toplumsal sınıflar meselelerine dair iletiler düşününce, Marksizme göre kapitalizmin kendini yok ettiği son evreyi akıllara getirir. Elbette bu evre bilinmez bir zamanın bilinmeyen ülkesinin meselesi değil, bizzat seyircinin yaşadığı toplumun meselesidir. Bu durumu özellikle şarkının muhattap olarak seyirciyi almasından, ona “senin meselen” demesinden anlarız. Nitekim Taner’in *Eşeğin Gölgesi*’nde gösterdiği sosyoekonomik

sistemde çağdaş seyircinin içinde bulunduğuyla benzerdir. Mahfi Eğilmez yirminci yüzyıl Batı kapitalizminin, büyük sermaye kapitalizmi olduğu ve serbest piyasadan, oyunda olduğu gibi oligopolistik sisteme dönüştüğünü belirtir; oyundaki sistem krizinin bir örneğinin de demokrasisi gelişmemiş ülkelerde olduğundan bahseder. Bu ülkelerde kuralların iyi belirlenmemişliği, piyasalara ahlaksızca müdahaleleri mümkün kılar ve dolayısıyla yolsuzluklar söz konusu olur. Böylece gelişmiş ülkelere göre işçi haklarının verilmediği bu ülkelerde siyasal ve ekonomik krizler meydana gelir. Hatta Eğilmez bu kapitalizmi “ahbap çavuş kapitalizmi” diye niteler (2016).

Sistemin tüm tükenmişliğine çözüm bulacak olan seyirci ise de şarkı herhangi bir çözüm önerisi vermez. Yalnızca tavsiye edilen, toplumun kafa kafaya gelerek çözüme ulaşması gerekliliğidir. Taner son şarkı ile seyirciyi kolektif aksiyona yönlendirir.



Görsel 4.35: Ozan (03:49).

4.2.5 Zilli Zarife¹⁶⁸

Oyun ilk kez, Engin Cezzar-Gülriiz Sururi Tiyatrosu tarafından 1966 yılında sahnelenir. Taner, oyunu “traji-komedi” olarak adlandırır. Bu etiketi “bir hadiseye yakından bakınca trajedi, uzaktan bakınca komedi olur” sözleri doğrultusunda yaptığını belirtip seyirciyi gülüp- ağlama konusunda özgür bırakır (Taner, 1966, s. 1).

Oyun, dekor olarak genelevi kullanan, eksen oyun kişilerin fahişeler olduğu Türkiye tiyatrosunda 1960’lı yıllarda yazılmış oyunlardan ilkidir. Sonrasında Sadık Şendil’in 1968’de yazdığı *Kanlı Nigar* ve Vasif Öngören’in 1969’da yazdığı, söylem ve tür olarak *Zilli Zarife*’ye benzeyen *Asiye Nasıl Kurtulur?* gelir. Bu tarz oyunların özellikle bu dönemde yazılabilmesinin ana sebebi, 1961 yılında yürürlüğe giren Genelevler Tüzüğü ile seks işçiliğinin Türkiye’de yasal olarak görünür olması ve sosyal temsile açık bir alanın yaratılmasıdır (Yumuşak, 2019, s. 14).

Zilli Zarife, Anlatıcı’nın herhangi bir gazeteden seçtiği, herhangi birkaç haberin birbiriyle ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan bir kurguyla başlar. Haberler şunlardır:

- “1.diapozitif: Tanınmış iş adamı Hurşit Bey ticaret odası idare kuruluna seçildi.
- 2.diapozitif: Missouri Uçak Gemisi yirmi beş yıl sonra ilk kez limanımıza geldi.
- 3.diapozitif: Birbirimizi sevelim, dünyayı cennete döndürelim parolası ile faaliyete geçen Temiz Ahlak Derneği’nin balosu çok başarılı geçti. Resimde başkanı Dürdane Hanım ve idare kurulu üyesi hayır seven hanımları görüyorsunuz.
- 4.diapozitif. Genelevlerin ve randevu evlerinin il hudutları dışına çıkarılacağı haberi üzerine bu evleri işletenler ve onlarda çalışanlar dün sabah pankartlarla bir gösteri yürüyüşü yaptılar. Resmimiz abideye çelenk koyan Abanoz Sokağı sakinlerini gösteriyor.
- 5.diapozitif: İLAN. Hac seferini Hacı Kaptan Haccacı Mansure Gemisi ile yapanlar iki katlı sevaba girerler. Gemide alaturka hela, gusulhane, kurnalı hamam, çarşafli hostesler servisi. Müracat: Bahçekapı 112, tel: 141418” (Taner, 1966, s. 6-7).

¹⁶⁸ Oyunun metni basılmamış olduğu için referanslarda herhangi bir tarih kullanmam mümkün olmadı.

Zilli Zarife, Taner'in oyunları içerisinde, alegoriye en az başvurduğu ve eleştirilerini doğrudan yaptığı, anlatmak istediğini alt metinlere gerek duymaksızın söylediği tek oyundur.

a) Oyunun Fabeli

Birinci ve İkinci Tablo:¹⁶⁹

Giriş kısmı Turgut'un (aynı zamanda Anlatıcı ve Doktor rollerinde) orkestradaki bir çalgıcı ile girdiği diyalogla başlar. Diyaloglar, *Zilli Zarife* rolünde göreceğimiz Gülriz karakteriyle devam eder. Seyircilere dair yorumlar yapılır. Turgut, teknisyenden, gazete haberlerinden beş kesiti sahneye yanıtmasını ister ve seyircilere haberlere dair yorumlarını sorar. Hikâye bu kesitlerden oluşacaktır. Turgut, hikâyede yer alacak olan kişileri birbir sahneye davet eder. Giriş kısmından sonra oyun hikâyesi başlar. Mekân genelevdir. Sahnede Hürmüz, Radar Selma ve Cemşit'in/Hurşit'in¹⁷⁰ oğlu Cihangir vardır. Aniden Cemşit içeri girer, telaşlıdır, bir mektubu Cihangir'e verip uzaklaşır. Bu arada olaylar genelev atmosferini yansıtır şekilde müşteriler ve kızlar arasındaki diyaloglarla ilerler. *Zilli Zarife* bir müddet sonra dışarıdan gelir, bu sırada telefon çalar. Arayan Cemşit'tir ve *Zarife*'ye intihar ettiğini söyler, sonra telefon kapanır.

Üçüncü Tablo:

Sahne Hurşit'in /Cemşit'in evinde başlar. Avukat Abida, Hurşit'in vasiyetini, onun ölümüne pek de üzölmüş gibi gözükmeyen aile eşrafına okur. Vasiyetnamede Hurşit'in genelev maması *Zilli Zarife* ile uzun zamandır birlikte olduğu, bu birliktelikten Cihangir adında bir çocuklarının olduğu ve tüm mirasını bu çocuğa bıraktığı yazılıdır. Abida, sahte noter olarak, vasiyetin diğer kopyasını *Zarife*'den almak üzere geneleve gider. Burada *Zarife* ile Cemşit'in tanışma hikâyeleri ve birbirlerine neler hissettikleri, Cemşit'in ilişkinin ortaya çıkmasını engellemek için intihar ettiği, gerçek saygıyı ve sevgiyi *Zarife*'nin yanında bulduğu anlaşılır. Abida daha *Zarife*'yi kandıramadan gerçek bir noter gelir ve vasiyeti *Zarife*'den alamaz. Abida'nın başarısız olmasından sonra birçok oyun karakteri *Zarife*'ye kandırmaya çalışır. Fakat kimse onun zekasını yenip başarılı olamaz. Vasiyeti geçersiz kılmak için Cemşit'in eşi Dürdane, Cihangir'i kaçıır. *Zarife* çocuğu almaya geldiğinde, ona

¹⁶⁹ Oyun metninin mevcut bir baskısı olmadığından, Devlet Tiyatrolarından temin edilmiştir. Bu metinde Birinci Tablo belirtilmiş olup, II. tablonun nerede başladığı belli değildir.

¹⁷⁰ Genelevde adı Cemşit, karısının ve asıl ailesinin olduğu yerde Hurşit.

vasiyetten vazgeçmesi için para teklif ederler fakat o kabul etmez, Cihangir'i almayı başarır. Zarife ile alicengiz oyunlarıyla başedemeyeceklerini anlayan Cemşit'in ailesi, genelevi ihbar eder, Zarife'yi tutuklattırır. Zarife'nin tutuklanması nedeniyle kızlar ve müşteriler protesto yürüyüşü yaparlar. Protestoları karşılık bulur ve Zarife serbest bırakılır. Zarife'nin serbest bırakılmasından sonra Cemşit çıkagelir. İntihar etmeyi başaramamıştır. Servetinin bir kısmını genelevde çalışan kızlara çeyiz olarak, bir kısmını da karısına verir. Karısını boşar ve Zarife ile birlikte yaşamaya karar verir.

b) Oyun Kişileri

Ruh doktoru Mennan, oyunda Anlatıcı rolündedir. Yazarın olaylar hakkındaki düşüncesini net şekilde ortaya koyar ve kurgunun ilerlemesini sağlar. Oyunun esas meselelerinde yargılayıcıdır. Bu karakterde Taner'in kendi yaşamından yansımalar vardır. *Mennan* karakteri 147'ler Olayı ile üniversiteden ihraç edilmiş ve geri dönmemiştir.

Zilli Zarife oyunda, gerçek ahlakı temsil eden bir genelev patroniçesidir. Hurşit'in karısı Güzel Ahlak Derneği'nin başkanı Dürdane ise doğuştan burjuvadır. Burada iki farklı kadın imajı çizilir. Elbette bu noktada oyunun yazıldığı dönemin kadına bakış açısını ve ahlâklı kadın temayülünü düşünmekte fayda var. Yazıldığı dönemle paralel olarak kadın ahlakı aile, eşe bağlılık ve annelik kavramlarıyla özdeş ele alınır. Bu bakış açısı Taner'in epik dönem oyunlarının hemen hepsinde gözlemlenebilir. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı*'nda Nevvare'yi ahlâksız yapan baskın özelliği, kocasını aldatması değil, anneliğini unuttusudur. Zilha ise Nevvare'nin unuttuğu kızına yakınlık gösterir, anaçtır. Aynı şekilde daha sonra detaylandıracağım üzere *Ayışığında Şamata*'da ahlâklı kadın doğurgandır, ailesine bağlıdır. Bu oyunda da Zilli Zarife fahişe olmasına rağmen ilk olarak Cemşit'e bağlılığı ve ona çocuk vermesi, aslolarak da dürüst olması sebebiyle ahlâklıdır. Oysa Dürdane kocasını sevmez, onunla parası için evlidir, ona çocuk vermez ve ona ikiyüzlü davranır.

Hurşit, aslında yalnızca Zilli Zarife'nin yanında Cemşit olarak gerçek benliğini yaşar. Nitekim polislerin geneleve yaptığı baskında, yakalanan erkeklerin de genelevde olma nedenlerinin kendi gibi olmak, kendi gibi davranmak olduğunu anlarız. Diğer erkeklerin hisleri de Hurşit'in kimlik değiştirerek gerçek duygularını yaşamasıyla benzerdir. Karısı tarafından sevgi görmemiş, çocuk sahibi olmak

istememesine rağmen bu arzusu karısı tarafından reddedilmiştir. Yalnızca, Zarife'nin yanında tüm arzuları gerçekleşir. Ayrıca ailesinin onu parasıyla tanımlaması, onu aile kavramını sorgulamaya sürükler.

Beşir, klasik bir din taciridir. Hurşit'in yüzde elli bir hissesine sahip olduğu Hacı Kaptan, Haccacı Mansur Hac Acentası'nın diğer ortağıdır; belirgin zaafı cimriliğidir. İnanç üzerinden yasadışı işler yapar; titizdir, takıntılıdır. Hurşit'le olan ticari ilişkisi tamamen onu sömürmeye yöneliktir. İkiyüzlülüğü, genelev sermayeleriyle olan ilişkilerinde ve Hurşit'in mirası için takındığı tavır ile seyirciye gösterilir.

Ayrıca, oyunda hukuk sistemindeki yozlaşmışlığın timsali olan Abida isimli bir avukat; Hurşit'e şantaj yapıp para koparmaya çalışan ve onu intihara teşebbüse sürükleyen Dürdane'nin kardeşi Sedat karakterleri vardır. Zarife, bu karakterleri şöyle tarif eder:

“ Zarife: Benim oğlumu benden almak ha, şaşarım aklınıza, bir de kibar evmiş burası. Sen cennet arsalarının tellahı, din komisyoncusu Beşirbin Talat. Sen hukuk bilgini, kafasını en çok verene kiralayan Abida, sen kariyerinden başka şey düşünmeyen soysuz kukkuması sükse Sedat, sen kendini dünyanın mihveri sanan bencillik numunesi, şalgam faresi, kokozlu Dürdane, siz topunuz birleşseniz yine de şu kızların kirli donu etmezsiniz.” (s. 55)

c) Oyunun Temel Meseleleri

Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda, ancak 1900'lerin ortalarında Müslüman Türkler arasında zina ve aldatmanın normal karşılanacağına işaret ederken bir kehanette değil, ona göre toplumsal yozlaşmanın neticesini belirten bir öngöründe bulunur.¹⁷¹ 1966 yılında yazdığı *Zilli Zarife*'de ise söyleyeceklerini tam da bu konu üzerinden söyler. *Zilli Zarife* oyunu konusunu ve ismini fahişelikten gelen ve sonrasında randevuevi patroniçesi olan Zilli Zarife ismiyle şöhret kazanmış bir kadının etrafında gerçekleşen olaylardan alır.

İnsanlığın en eski mesleklerinden fahişeliğe Sümer, Akad ve Hitit metinlerinde rastlarız. Sümer tabletlerinde geçen “kar.kıd” sözcüğü fahişe kelimesinin karşılığıdır. Tapınaklarda Tanrıça İştâr¹⁷² adına erkeklerle birlikte olan rahibeler, yani “kutsal

¹⁷¹ “Ahmet Vefik Paşa: Ama bakarsın yüzyıl geçer, Türkiye Frenkleşme yolunda epey mesafe kateder. Bin dokuz yüz yetmişte, yetmiş beşte onlardan farkımız kalmaz. Zina bizim camiada da olağan hadisattan sayılır. Ahfadımız bu oyunu yerli isimlerle rahatça oynar. Hiç kimse de gocunmaz...” (Taner, 2015, s.69)

¹⁷² İnanna, güzellik tanrıçası; Afrodit.

fahişeler” ya da “tapınak fahişeleri” için “kar.kıd” sözcüğü kullanılır. Toplumda saygı duyulan kar.kıd’lar, aşağılık görülen sermaye fahişelerden ayrılmaları için evli ve dul kadınlar gibi başlarını örterler, bu prosedür kanunlarla mecburi kılınır. Dolayısıyla kar.kıd’lar, diğer onurlu kadınlarla aynı değere sahiptirler. Fahişelerin o dönem kutsal olarak addedilmesinin bir örneğini de Gılgamış Destanı’nda vahşi Engidu’yu ehlileştirip toplum içine çıkarma görevinin bir fahişeye verilmesinde görülür (Yiğit, 2002, s.73-81). Engels’e bakıldığında Antik Yunan’da ve Sparta’da da fahişelik kurumunun değerli olduğu görülür. Hatta Engels, fahişe kadınların Yunan kadın karakterini oluşturmada etkin olduğunu belirtir (2019, s. 52).

Tektanrılı dinler zamanına gelindiğinde ise kanunlar, lânetli olarak gördükleri fuhuş ve fahişelik kavramlarını yasaklar. Fakat fahişelik, her şeye rağmen bütün toplumlarda varlığını gizli veya açık şekilde sürdürür. Bu durum, Selçuklu ve Osmanlı toplumları için de böyledir. Fuhuş ve fahişeliğe, gerçekçi halk hikâyelerinde, gölge oyunu Karagöz’de rastlanır. Hatta Karagöz’deki bazı tipler, “Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi” gibi halk hikâyeleri; Namık Kemal’in *İntibah*’ındaki Mahpeyker, Recâizâde’nin *Araba Sevdası*’ndaki Periveş, Zilli Zarife’nin prototipleridir.

Taner, Zarife karakterinde fahişeliğin arkasında yatan uzun tarihi göz önüne alır. Zarife’nin fahişeliğin önemine dair yaptığı tiradda, Taner’in tarihi tahlil ettiği görülür. Taner, Zarife karakterinin arkasına, “ahlâkın temeli riyakârlık ve sahtekârlıktan uzak olmaktır” söylemini yerleştirir. Zarife oyundaki en ahlâklı kişidir, iyi bir insandır. Tutuklandığı zaman Gazeteci’nin ona dair yaptığı konuşmaya göre Zarife, herkese sevgi ve saygı gösteren, ağlayanın gözyaşına, gülenin neşesine katılan; sırtındakini çıkarıp fakir fukaraya dağıtan, tok gözlü, şefkat dolu, hayat dolu, candan, dürüst bir kadındır. Zarife’nin evi, dertlerin avutulduğu, yaşların kurutulduğu, umutsuzlara sevgi aşıl原因an; nice yuvaları yıkılmaktan kurtaran, nice genç için cinsel üniversite olan bir sığınaktır. Zarife’nin hayatından, yargıçtan hırsıza, profesörden katile, senatörden dolandırıcıya kadar herkes geçmiştir. Ancak Zarife bu kadar yaşanmışlığa rağmen, hatıralarını yazması için yapılan teklife kesinlikle karşı çıkar, kimseyi ifşa etmez. Gazeteci’ye göre gerçek ahlâkla, toplumun

geneline hâkim olan sahte ahlâk arasında, ilkinin temsil eder. Hatta Taner, bu açıdan 147'ler¹⁷³ olayına atıfta bulunur:

“Gazeteci: Bir keresinde falan beyde müşterin mi diye soracak oldum. Sen beni ne sandın, o zaman üniversitedeki Jurnalcilerden ne farkım kalırdı. Diye hakarete uğramış gibi kükredi.” (s.55)

Bilim dünyasındaki jurnalciliği, Zarife bile kabullenemez ve Taner bu jurnalcileri fahişelerden ahlâksız ilan eder. Taner, ahlâksız olanın kim olduğunu sorgular. Hatta bu konu üzerinden Dürdane ile Zarife arasındaki şöyle bir konuşma gelişir:

“Dürdane: Onun için mi o evi işletiyorsunuz?

Zarife: Hayır. Bana küçükken başka meslek öğretmedikleri için.

Dürdane: Ne de güzel meslek ya: Muhabbet tellallığı.

Zarife: Ne yapalım, sizin dünyanızda herkes bir şeyin tellalı. Kimi ev tellalı, kimi din tellalı, kimi politika, kimi ticaret tellalı, müteahhit. Kimi para tellalı tefeci. Kimi mal tellalı komisyoncu. Sen bilem şefkat tellalı geçinmiyor musun?”(Taner, s. 54)

Böylece “lânetlenmiş sınıf” beden emekçileri ile orta tabaka karşı karşıya gelir. Toplumsal sınıflar ve ahlâk tartışması esasen oyunun en başında, dramatik durumu başlatan ve bitiren Hurşit/Cemşit ikiliğiyle başlar. Temiz Ahlâk Derneği'nin başkanı Dürdane'nin eşi Hurşit, pek çok alanda söz sahibi zengin bir iş adamıdır. Aynı Hurşit, yirmi beş yıl önce ABD deniz kuvvetlerine ait Missouri Uçak Gemisi'nde tanıştığı Zarife'ye kendisini Cemşit olarak tanıtır. Yirmi beş yıl sadakatle devam eden bu ilişkinin meyvesi Cihangir isimindeki çocuktur. Yirmi beş yıllık ilişkiye rağmen Zarife, Cemşit'in asıl isminin Hurşit olduğunu, yirmi beş yıllık eşi Dürdane ise eşinin Cemşit ismini kullandığını bilmez. Bu ikili hayat, karşımızda çok önemli bir kişilik ve ahlâki problem olarak durur: Hurşit, neden ikiye bölünmek zorunda kalmıştır? Evlendiği günden beri kendisine sevgi ve çocuk vermeyen, daima yukarıdan bakan Dürdane ile neden yirmi beş yıl devam eder? Bu sorunun cevabı *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'ndaki Dandin'in durumunda da görülür. Tıpkı oradaki gibi bulunduğu sınıfa ait olmayan, kendini ifade edemeyen bir adam, üst

¹⁷³ 147'ler olayı tıpkı 1950'lerde ABD'de başlayan komünist avına benzer. McCarthycilik de başlattığı cadı avı ile pek çok aydını ve sanatçıyı büyük soruşturmalara maruz bırakır; Ethel ve Julius Rosenberg idam edilirler. Bu dönemde yargılanan ünlü yönetmen Elia Kazan ve tiyatro yazarı Arthur Miller'in gizli tanıklık yaptıklarına dair söylentiler vardır. Benzer bir olay 1960'da Türkiye'de gerçekleşir.

sınıfa mensup bir kadınla evlenir ve ortaya traji-komik durumlar çıkar ve toplumsal sınıflar arasındaki uçurumlar, temel mesele hâline gelir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren Türkiye’de ortaya çıkan türedi zenginlerin bir örneği olan Hurşit, ruhsuz ve kimliksiz, sosyete¹⁷⁴ Dürdane’nin gölgesinde bir statü kazandığını sanır. Yirmi beş yıl sürecek gönüllü köleliğe rıza gösterir. Haldun Taner, Hurşit karakterini özellikle 1950’lerden itibaren ortaya çıkan ve iktidarlar tarafından desteklenen sonradan görme bir sınıfı gözlemleyerek yaratır. Bu sınıfın ahlâki değerleri belirsizdir. İktidar ne tarafa yönelirse o tarafa yönelirler. Hurşit de sınıfının karakterine benzer şekilde hem eşini hem Zarife’yi aldatır. Zarife ise ilk tanıştıkları gündünden itibaren Hurşit’e ihanet etmemiş, bütün sevgisini ona vermiştir. Buna rağmen Hurşit, Cemşit ismiyle ilişkisine devam eder. Dürdane’nin kendisinden esirgediği, Zarife’den olan çocuğa kendisini tanıtmaz ve en vahimi Cihangir’in bir randevuvinde yetişmesine göz yumar. Dolayısıyla Hurşit’in bir mektupla kimliğini ortaya koyması, mirasını Cihangir’e bağışlaması onu yüceltmez, affettirmez. Oyunun sonunda ortaya çıkıp mirasının bir kısmını sermaye kızlara çeyiz parası olarak vermesi de Hurşit’in ahlâki zaafını kapatmaz. Hurşit’in yaptığı ahlaksızlık Türkiye’deki orta sınıfın, sermaye sahiplerinin ikiyüzlülüğünü simgeler. Büyük sermayeye göre her problemi çözecek yegane anahtar, paradır.

Doğuştan burjuvaya ait olan, insanlığa ve topluma dair hiçbir değer üretmeyen, ruhsuz ve kimliksiz Dürdane, Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunundaki Fuhuşla Mücadele Derneği için çalışan Seniye Hanım’la benzerlik gösterir. Dürdane için sosyete edindiği itibar, aileden, eşten, çocuktan önemlidir. Hatta o, kocasının ölümünden bir eş olarak etkilenmek yerine sosyete arasındaki itibarından korkar.

Dürdane’nin önceki evliliğinden olan kızı Perizat, bir kuşak değişiminin simgesidir. Perizat, parayı ve itibarı bütün değerlerin üzerine koyan bu sınıfa karşı bir başkaldırı peşindedir. Uyuşturucu kullanan, Camus okuyan, nihilist, isyankâr, alaycı bir züppedir. Haldun Taner, Perizat ve arkadaşı Sakallı Şirar ile aksiyona geçmemiş, temelsiz, sözde muhalefeti alaya alır:

¹⁷⁴ Sosyete sözcüğü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde: “Topluluk, toplum, cemiyet. Bir topluluktaki gelir düzeyi yüksek ve kendilerine özgü yaşama biçimleri olan topluluk” şeklinde tarif edilir. Sosyete, Batı toplumlarında belli bir toplumsal katmanı işaret eder. Hâlbuki Türkiye’de, Tanzimat’tan itibaren ortaya çıkan sosyete, Batı kültüründen farklı bir kimlikle görünür ve bozularak devam eder. İkili zihniyet, Ahmet Midhat Efendi’nin “Felâton Beyle Rakım Efendi” isimli eserinde eleştirildiği gibi Recaizade’nin “Araba Sevdası”nda ironik bir biçimde gösterilir. Ortaya çıkan bu yeni sınıf Cumhuriyetle birlikte daha da varlığını sürdürür.

“Sakallı Şırar: Bir sigara ver, harmanım.

Perizat: Al (Atar, Şırar tutar.)

Sakallı Şırar: Eyvallah (Toplantıyı fark eder) ne o İdare Heyeti toplantısı mı?

Perizat: Bozuk çalışıyorlar yine. Hurşit amca intihar etti de... Miras dalgası

Sakallı Şırar: (Aç gözlülükle) Miras mı dedin? (Saçını tükürüpleyip düzeltir.)

Perizat: Pis burjuvalar. Onaylamıyorum tutumlarını. Leşe konan kargalar. (Şırar’a viski ve havyarlı sandviç verir.)

(...)

“Perizat: Nedir elindeki?

Sakallı Şırar: Şiir kitabımın provaları.

Perizat: Adı ne?

Sakallı Şırar: Keşkekçinin keşkeklenmiş keşkek kepçesi (Saçını tükürükleyip düzeltir.)

Perizat: Hi bayıldım. Sıfırlaştım.

Sakallı Şırar: Öyleyse sonsuzda buluşacağız demektir.

Perizat: Bugün yine çok sıkılıyorum.

Sakallı Şırar: Ben de bunalım içindeyim.

Perizat: Bunalıyoruz. Öyleyse varız. “

(...)

Sakallı Şırar: Ben yalnız değilim ki. Şuur altım da bugün bana misafir.

Perizat: Ben de bugün ruhumun dublörü ile beraberim şimdi. Sinemadan birlikte döndük.

Sakallı Şırar: Çok güzel, madem kare tamam. Bir bezik partisi çevirebilir.

(...)

Perizat: Beni fırtınalı hava gibi elektrikliyorsun Fidel Kastrom. (Histerik) Al çıkar beni bu kokuşmuş yozlaşmış çevreden.

(...)

Perizat: Ben de birazdan dergiye uğrayacağım. Çevremizde kadının sosyal durumu adlı bir röportaj ya..” (Taner, s. 21)

Perizat ve Sakallı Şırar, oyunun başında kullanılan traji-komik kavramına en uygun tiplerdir. Uzaktan bakınca komik gelen durumları, derine inince trajikleşir. İçinde yaşadıkları dünyanın sahteliğini, yozluğunu, riyakârlığını fark ederler, ancak doğru

yolu bulamazlar; hem içte ve hem dışta çırpınıp dururlar. Camus okurken varoluşçuluğu, Fidel Castro'yu anarken temsil ettiği ekonomi-politiği bilmezler. Oyunun belki de en önemli traji-komik tipleri bu gençlerdir. Cahilliklerine rağmen, bir şeyler yapmak için kendilerince uğraşırlar. Perizat, “çevremizde kadının sosyal durumu” konulu bir röportaj yapmayı planlar. Dürdane'nin Temiz Ahlak Derneği'nin faaliyetlerine rağmen Perizat'ın projesi daha ümit vericidir. Böyle bir teşebbüs, Perizat'ı, kadını ve toplumu doğru şekilde anlamaya götürebilir.

Oyunda ayrıca hukuk müessesesine yönelik tenkitler de vardır. Ortasınıf ahlâkı, kendi menfaatlerine göre şekillendirecek Abida gibi hukukçular yaratır. Hurşit ve Dürdane çiftinin avukatları Abida, Hurşit intihara teşebbüsten önce yazdığı vasiyetnameyi ele geçirmek için önce noter kılığına girer; daha sonra bu vasiyetnameyi geçersiz kılmak için olmadık yollar dener.

“Abida: Bu oybirliğinde memnuniyetle görüyorum ki dinsel acıyı temsil eden Hacı Beşir bin Talat arkadaşımızın (Beşir kalkar temenna yapar.) Fetvası ve diplomatik teamülü temsil eden Nejat bey kardeşimizin notası (Nejat kalkar reverans yapar.) Türk kadınının iffet ve güzel ahlâk mümessili olan Dürdane Hanımefendi hemşiremizin noktai nazarı (Dürdane gülümser.) ve acizane ilmi ve hukuki görüşü acizane temsil eden bendenizin iddiası bir noktada toplanıyor. Evvel emirde şu vasiyetin imhası...

Bu da bitti şimdi karara geçelim.”

(...)

“Yiğidin kalesi inkârdır, fetvasınca evvela bu vasiyetin yakılmasına küllerinin da savrulmasına (püfler derken yapar.) saniyen kilitli şahsi kasasında şirketimizin, ailenin menfaatine uygun daha önce yazılmış her hangi bir vasiyetnamenin bulunup bulunmadığını tespit için mezkur kasanın bir maymuncuk uydurulup açılmasına

İvedilikle

Tezelden

Aciliyetle...”

Abida'nın Dürdane hanıma verdiği cevap da düşündürücüdür.

“Dürdane: Ah hurşit, ah Hurşit nasıl yaptın bunu bana., bu rezalet bir duyulursa Güzel Ahlak Demeği beni bir gün dahi başkanlıkta tutar mı. İdare heyetindeki arkadaşlarım ne der. Aidat topladığım zenginlere, şirketlere ne yüzle çıkarım bundan sonra.

Abida: Unutmayınız ki her kanunun bir takım aralık kapıları vardır.”(s .65)

Oyunda ahlâksız tarafı temsil eden bir başka kişi, Dürdane'nin hariciyeci kardeşi Nejat'tır. Nejat, menfaatleri ve ikbâli için her türlü ahlâksız yola başvurabilecek biridir. *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'i gibi sözlerinin arasına yanlış da olsa Fransızca sözcükler yerleştirir. Dilde bu tarz bir yozlaşma ve ahlâk eşleşmesi *Keşanlı Ali Destanı* ve *Ayıışığı Şamata*'da da işlenir. Nejat, Berna Moran'ın "alafranga züppeden, alafranga haine" düşüncesinin bir temsilidir. Moran, yazısında Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılılaşma çabasına giren Osmanlı toplumunda görülmeye başlanan alafranga tipi karakterlerin, sosyo-ekonomik yapı değiştikçe ahlâki değerler açısından çöküntüye uğramış tiplere dönüştüğünü belirtir. Esasen eğitilmiş, ekonomik refah içerisindeki bu kişiler tamamen bireysel bir tatmin peşindedirler. Oyunda Nejat karakterine işlenmiş bu kişilikler Batı hayranlığını, emperyalizm yanlılığına dönüştürürler. Nejat'ın hariciyeci olması da bu noktada önemlidir (Moran, 1977, s. 259-268). Nejat, öylesine yozlaşmıştır ki para almak adına eniştesi Hurşit'in yasak ilişkisini öğrendiğinde ona şantaj yapar. Kendisini şu şekilde ifade eder:

"Hepsi ile senli benli olup Zarife mamaya reis diyorum. İki saat içinde halkçı oluyorum. Snopluk diyebilirsiniz Yahut da egzantrisite Paradoks pötetr Kö vule kö ji fess yani. Hem pardesü lö marşe. Buradakiler daha ijiyenik ve sıhhi. Ben gonoremi sosyeteden almıştım. Eh biyen, se tu, mersi."(s. 58)

Taner, son olarak evlilik kurumunu eleştirir. Doktor'u şöyle konuşturur:

"Perizat: Peki ama evlilik kutsanmış falanmış filanmış.

Doktor: Doğru ama hangisi. Çıkar üstüne kurulmayı. Aktarca hesaplara dayanmayı. Dürdane'ninki ve benzerlerinin gibi olmayı. İş hesaba bindi mi, bu çeşit evlenmelerin buradaki birleşmelerden farkı olmasa gerek, orada toptan burada perakende. Bazı en çok artıranın üzerinde kalır. Buradaki, maktu tarifeye göre kiralılır. Buncağızlar üstelik vergi de verir caba. Birinin vitrini balolar suareler, öbürününki kapıdaki dikiz aralığı." (s. 62)

Taner, *Zilli Zarife* ile tenkit ettiği düzenin arkasında yatan nedenlerin toplum tarafından anlaşılmadığı düşüncesindedir. Nitekim Anlatıcı gazete haberlerinden bahsettikten sonra bu haberleri neden seçtiğini ve arkasında ne olduğunu seyirciye sorduğunda sırasıyla Amerikan sermayesi, Rus parmağı, seçim propagandası, çapanoğlu, Ali Cengiz oyunu cevaplarını alır (s. 7). Anlatıcı, bunların hepsini ağız kalabalığı olarak görür ve arkada olan asıl şeyin toplumdaki büyük çatlaklar olduğunu söyler. Oyunda toplumdaki ahlâk yozlaşması para kaynağının alt sınıfa geçmesiyle görünür olur. Oysa toplum ahlâki yalnızca cinsellikle bağlantılı algılar.

Toplum meşrulaştırıldığı sürece hertürlü ahlâksızlık ahlaklı gözükür. Oysa ki esas mesele toplumsal sınıflar ve bu sınıfların oluşmasına neden olan ekonomik eşitsizlik ve sosyal statü anlayışındaki etikleme anlayışıdır.

d) Oyunun Geleneksel ve Epik Özellikleri

Oyunda hem epik hem de geleneksel tiyatroya uygun olarak anlatıcı kullanır. Seyirciyle iletişim azami düzeyde tutulur. Anlatıcı, hem oyunun içerisine eklemlenir, hem de oyun dışı bir bakış açısına sahiptir. Başta anlatıcı ve Zarife olmak üzere oyuncuların role uzaklıkları dikkat çeker. Hatta aynı zamanda Menan rolündeki anlatıcı rolden çıkarak oyuna müdahale eder: “Mennan: Epik piyesi duygusallaştırmayalım. Devam.” (s. 36)

Oyunda çalışmanın diğer bölümlerinde de detaylandığı, Taner’in diğer tüm oyunlarında kullandığı projeksiyon kullanma, seyirciyle doğrudan iletişim, göstermeci yaklaşım, yabancılaştırma, oyuncunun rolden çıkması gibi epik tiyatro teknikleri kullanılmıştır.

4.2.5.1 Zilli Zarife oyununda müzik

Devlet Tiyatroları arşivinde *Zilli Zarife* oyununun yalnızca bir kaydı mevcuttur. 2002-2003 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen bu prodüksiyonun yönetmenliğini Soner Ağin, müziklerini ise Can Atilla yapar. Basılı metni bulunmayan oyunun Devlet Tiyatroları’ndan temin ettiğim metninde bulunan şarkılar ile oyundaki şarkılar aynıdır.

Zilli Zarife oyununda müziğin eylemle ilişkisi ve alımlayıcıya yönelik ileti

- “Girizgâh Şarkısı”¹⁷⁵

Şarkı, I. perdenin I. tablosunun girizgah kısmında koro tarafından seslendirilir. Taner’in diğer oyunlarındaki ilk perde şarkılarından farklı olarak seyirciye “hoşgeldiniz” deme amacından çok, seyircinin oyuna bakışını değiştirmeye, neler görmesi gerektiğine dair fikir vermeye çalışır ve şarkının sonrasında gelişecek olaylara karşı seyirciyi uyanık olma konusunda uyarır:

¹⁷⁵Taner, şarkıya herhangi bir isim vermemiştir. Şarkı, I.Tablo’da, Girizgâh kısmında bulunduğu için şarkıyı “Girizgâh Şarkısı” olarak adlandırdım.

Tablo 4.68: “Girizgâh” Şarkısının Sözleri.

“Girizgâh”

Her neye iz-an ile baksan olur iş aşına
Etmış istila cihan-ı hâbı gaflet perdesi
Kıl tefekkürle temaşa hissemend olmak için
Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi

a) Müziğin eylemle öncelik-sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Anlatıcı rolünü üstlenen Mennan karakteri, az sonra Zarife rolüne girecek olan oyuncu ile oyunun açışını yapar. Şarkıya kadar sürecektir olan bu kısımda oyunun içeriğinden bahsedilmez. Yalnızca, seyirci üzerinden topluma yöneltilen çok yoğun bir taşlama söz konusudur. Şarkıdan hemen önce, Zarife karakterini canlandıracak oyuncu, rolüne hazırlanmak için sahneden ayrılır. Anlatıcı ise “ruh hekimi” Mennan karakterine girer:

“Anlatan/Mennan: (...) Ben insanların ve toplumun bütün girdisini çıktısını bu meslekte öğrendim. 147 olduktan sonra fakülteye öğrendim. 147 olduktan sonra fakülteye de dönemedim. 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 çıkararak papazın yerini almış bulunuyor. Herkes gelir ruhunun en mahrem yanlarını ona boşaltır gider. Rahat eder. insanların ruhu cife, nifak, işkil, kin ve haet dolu. Adeta çöp tenekesine benziyor. Ben bazen kendi içime girerken bile lağımçı çizimleri giyerim. Evet size bugün toplumdaki çatlaklardan bahsetmek istiyorum. Bak yine gülüyorlar. Elimize tokmak aldık. Doktor kılığında girdik. En ciddi ilmi laflar ediyoruz yine gülüyorlar. Bu kadar laçka millet yer yüzünde görülmemiştir. Dinleyelim efendimç (*Kulise*) Ben bunlarla baş edemeyeceğim. Koro gelsin meseleyi anlatsın.

Koro: [*Şarkıyı söyler*]” (s. 6)

Şarkı, Anlatıcı karakterinin kendini ifade edemediğini düşündüğü noktada söylenir. Şarkı seyirciyi, o ana kadar söylenilen her şeyi tekrar düşünmeye davet ederken oyunun ileriki bölümlerini birer ibret olarak görmesi için uyarır. Dolayısıyla yalnızca bulunduğu yere değil, sonraki tüm bölümlerine dair bir yönerge niteliğindedir.

Şarkıdan hemen sonra Mennan, oyunun konusunu oluşturmak için gazete haberlerini seçmeye başlar. Seçilen haberlere dair seyircilerin fikirlerini öğrenmek isteyen Mennan, aldığı cevapları beğenmez. Böylece daha bir sekans önce uyarılan seyircinin, uyarıları pratiğe dökmediği görülür. Oyunun başından beri çürümüş, farkındalıksız olarak etiketlenip, önyargılı yaklaşılan seyirci, şarkıdaki tenkiti devam ettirir, surete odaklanır, durumunu korur.

Biçim açısından bakıldığında şarkının, oyundaki epizodik yapıya katkı sağladığı görülür. Girizgâh kısmını ikiye böler. Anlatıcı'nın ve Zarife'nin girizgah kısmının ilk dakikalarında sahneledikleri kısmı bir ön oyuna dönüştürür, noktalar ve konuya geçişi rahatlatır.

Şarkı, kendinden sonraki kısmın başlangıcı olarak da görülebilir. Öyle ki şarkıdan önceki kısmı atıp, şarkı ile oyunu başlatsak, bir kopukluk olmaz.

Şarkı sözlerinin üslubu günümüz Türkçesine göre eskidir. Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda Ahmet Vefik Paşa'nın zina ile ilgili kısmı ekalliyete aktarması gibi seyircinin zihninde zaman ve mekân konusunda bulanıklık yaratmak istemiş ve bu noktada yabancılaşmayı sağlamak niyeti gütmüş olabilir. Eskiye çağrıştıran cümlelere rağmen, şarkıdan hemen sonra günümüzde görmemizin olası olduğu haberleri okuması bir çatışma yaratır. Nitekim oyunun tüm metnine bakıldığında yalnızca bu şarkının sözlerinin farklılık yarattığı, bütünden kopuk durduğu görülür.



Görsel 4.36: Girizgâh (08:20).

- “Civucuk” ve “Hostesler Marşı”

İlk perdenin şarkılarından olan “Civucuk”u ve “Hostesler Marşı”nı birlikte değerlendirmemin sebebi, iki şarkının birbirleriyle neredeyse arada diyalog olmaksızın peşpeşe olmaları ve iki şarkıda da Hacı Kaptan Haccacı Mansur Hac Acentası’nın hostesleriyle alakası olmasıdır.

Tablo 4.69: “Civucuk” Şarkısının Sözleri.

“Civucuk” Şarkısının Sözleri
Beşir: Dah duru durucuk Geldi konu bir serçecik Civucuk civucuk Gele gele geldik buraya

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

“Civucuk”, *Keşanlı Ali Destanı* oyunundaki Şerif Abla’nın Şarkısı’na benzer bir tekerleme şarkısıdır. Ondan farklı olarak bu şarkı herhangi bir ileti içermez; anlamsız sözlerden oluşur. İşlevi daha çok biçimseldir. Şarkı epizodik açıdan önemlidir.

Girizgah Şarkısı’ndan itibaren kesintisiz devam eden akışın sonunda, yeni bir konuya geçilirken Civucuk söylenir. Hemen öncesinde Cemşit’in, Zarife’ye mektup bırakmak için randevu evine geldiği sahne yer alır. Şarkının içerik açısından bu sahne ile herhangi bir bağlantısı bulunmamakla birlikte bu sahnenin sonuna üç nokta koyar. Konu yarım kalır, konunun devamı ancak daha sonraki sahnelerde anlaşılır. Şarkı, seyircide oluşan merakı başka bir konuya aktarır. Şarkıyı söyleyen ve koreografıyı oluşturan oyuncular, aynı zamanda bir sonraki sahnenin karakterleridir. Şarkıyı, Hacı Kaptan Haccacı Mansur Hac Acentası’ndan Cemşit’in ortağı Beşir söyler. Yanında hac seyahati gemisinde çalışan hostesler görülür. Beşir, anlamsız sözlerden oluşan bu şarkıyı söylerken hostesler birbirlerinin ardında dönerler. Beşir’in elinde tıpkı bir çoban gibi değnek bulunur. Sahnedeki mizansende tavuklarını ya da kazlarını güden bir çoban imajı görülür. Şarkı sözlerinin bir kaz çobanının tekerlemelerine benzerliği ile bu mizansen birbirini tamamlar.



Görsel 4.37: “Civucuk” Şarkısında Jestüel Uzam (18:04).

Civucuk ile Hostesler Marşı arasında kısa bir diyalog vardır:

“Beşir: Neuzibillah! Sevabına hanım kızım. Şu hatunlardan biri desturun sıkıştı da yüzünüze güler. Ayak yolu ne tarafta aceba?

Radar: A buyurun öyleyse. Biz müşteri sanmıştı da... (Kadınlara) Siz kimsiniz, kimlerdensiniz?

Bir Hostes: Madem sordunuz öyleyse dinleyinç. (Gidecek olan hostesi de tutarlar ve birlikte söylerler)(s.11)

[Hostesler Marşı]”

Bu kısa pasajdan sonra hostesler kendilerini tanıtmak için Hostesler Marşı'nı söylerler:

Tablo 4.70: “Hostesler Marşı” Şarkısının Sözleri.

“Hostesler Marşı”		
Biz hacı kaptan Acentası Haccacı Mansur Hac Seferi Hostesleriyiz. Pasaport muamelesi, Suudi arabistan Vizesi Gümrük Muayenesi, Gidişiniz, Gelişiniz Üstelik Cennetinizi, Garantiye alışınız Hepsi hepsi içinde Hediyesi sudan ucuz, On bin Beş Yüz Türk Lirası İş bilenenin, kılıç kuşananın Değil mi ki burası Türkiye	Değil mi ki din maden Bunu işletmemek haram Kimi oy koparır dinden Kimi sadece yol parası Ayıp bunun neresi Gemimizde suret yoktur Desturun abdest bozulmasın deyu Dans edilmez, içki yasak Harama uçkur çözülmez Gemimizin bacası bile İslamca öter Dumanı süneti şerife üzre tüter Lostromodan kaptana kadar	Bütün personel hacı Her ne kadar aramada Kaçak eşya eroin çıksa da bazı Kim ne derse desin Gemimiz mukaddesatçı Biz hacı kaptan Acentası Haccacı Mansur Hac Seferi Hostesleriyiz. Değil mi ki burası Türkiye Değil mi ki din maden Bunu işletmemek haram Kimi oy koparır dinden Kimi sadece yol parası Ayıp bunun neresi

Din istismarı meselesinin özünü veren şarkı, “Hostesler Marşı”dır. “Civucuk” şarkısında kaz gibi güdülen hostesler, “Hostesler Şarkısı”nın ilk kısmında gemideki dinî değerlerini, ikinci bölümde bu değerlerin arkasına sığınarak yaptıkları yasadışı işleri, son kısımda da dinden nasıl nemalandıklarını anlatırlar. Sonraki bölümlerde şarkıda özetlenenler örneklendirilir. Beşir’in Zarife’nin sermayelerinden Radar lakaplı fahişe ile konuşması şarkıyla bağlantısı açısından ilginçtir:

“Radar: Peki nasıl bu kadar zengin oldunuz?

Beşir: Para biriktirerekten, kendim yerine başkalarını çalıştıraraktan..

Radar: Para biriktirmeyle zengin olunur mu hiç?

Beşir: Olunur zahir. Ben bir kere gazeteye hiç para vermem. Taksim gezisindeki ışıklı gazeteyi okurum. Radyoya para vermem komşu çalıyor nasıl olsa. Ondan dinlerim. Ayrıca para vermem her yere yaya giderim. Sigaraya para vermem. Bu suretle hiç öksürmem hem de doktora eczacıya kazandırmam. Bayram yaklaşınca cümle emlakimi kaynıma satmış görünür, bayram geçtikten sonra geri alırım. Böylece zekât da vermem.

(...)

Hem akıllıyım hem de aşırı derecede namuslu ve iffetliyimdir. Namusumun üstüne titrerim. Ben eyalimin kızımın gelinimin bikirlerini kasamda saklarım” (s. 16)

Hac turizmi yapan Beşir, cimri, kolay kazanç yolunu seçen, din ticareti yapan birisi olarak şarkıda bahsi geçen geminin bir tasviridir. Aynı Beşir, karısı, kızı ve gelinine namus baskısı uygularken, fırsat bulunca fuhuş yapmaya hazırdır:

“Beşir: İyi öyleyse haydi çabuk gel. (Radar gider.) Oğlum Beşir ne yapıyorsun. Aklını başına devşir. Nerde kaldı ahlâk kavaidi. Nerde kaldı dinin fevaidi. Yok yok ben gidiyorum. (Birden) Erkek değil miyim ben kalıyorum.” (s. 21)

Şarkıdan sonra Beşir’in sermayelerle olan diyalogu dışında din istismarına yönelik başka bir taşlama yapılmaz. Dolayısıyla şarkı, “görünen-gerçekte olan” ikiliğini “din” konusuna getiren tek unsurdur.

Şarkı sözleri ile paralel içerik oluşturan bir başka nokta da icra anıdır. Hostesler şarkıyı söylerken, yavaş yavaş soyunurlar. En sonunda da çarşaflarını çıkarırlar. Böylece görüntü ve gerçek ilişkisi bir kez daha taşlanır.



Görsel 4.38: “Hostesler Marşı” Şarkısının Jestüel Uzam 1 (19:07).



Görsel 4.39: “Hostesler Marşı” Şarkısının Jestüel Uzam 2 (19:09).

- “Zarife’nin Şarkısı”

Şarkı, oyunun ana karakteri Zarife tarafından ikinci perdede solo olarak seslendirilir:

Tablo 4.71: “Zarife’nin Şarkısı”nın Sözleri.

“Zarife’nin Şarkısı”		
Ey halka verip talkını Kendi yutanlar salkımı Ey onu bunu çamurlayıp Kendini pirü pak sananlar Her şey paraya vurulduktu	Dünya çıkara dayandıktu Her işin fiyatı bulunduktu Biz dünyaya lazımız Demek ki biz lazımız Melek değiliz mal meydanda	Amenna Teceremiz dibi kara sizinki bizden de kara Kişiliklerini, kafalarını En çok verene satanlar Ne haddinize bize çatmak

a) Müziğin eylemle öncelik- sonralık ve parça-bütün düzeyinde ilişkisi:

Zarife, sermayelerinden Belma’nın bir müşteri tarafından onuru kırılması sonucunda şarkıyı söyler. Müşteri, Belma’ya para verirken fırlatır. Belma durumu Zarife’ye ağlayarak anlatınca Zarife müşteriye yanına çağırır. Şarkıdan hemen önceki bu kısım, şarkının içeriğine yönelik bir giriş niteliğindedir.

“Zarife: (*Parayı alıp herifin suratına çarpar*) Al şu paranı. Toz ol. Bir daha da ayağımı bu eşikten attığımı görmeyeyim.

Adam: (*Şaşırmıştır*) Ne oldu Zarife Abla?

Zarife: Buraya keresteler giremez. Sen haneye değil, bıçkınhaneye yaraşırınsın.

(...)

Zarife: Niye zırlıyor bu gene? Gene onuruna mı dokundu?

Belma: Yok ablacığım, bu sefer hassasiyetime dokandı.

Zarife: Toplanın buraya hepiniz. (*Sermayeleri toplanırlar*) Ben size külot üzerine ant içirdiğim gün ne demiştim?

Koro: Bizim mesleğimiz şerefli bir meslektir demiştiniz

Zarife: Elbette ya, bir çok meslekler gibi yalan üstüne kurulmamış bu meslek. Hiç değilse kimseyi aldatmıyorsunuz. Sahtekârlık, riyakârlık yapmıyorsunuz. Sizin cemiyette bir faydanız bir vazifeniz var. Şu halde siz lâzımsınız? (...) Siz insanlığın başladığı günden beri mevcut olmuş; pirimiz Solon'un kanunu ile lüzumu ve meşruluğu bütün medeni âlemde resmen kabul edilmiş ve tarihe beşeriyetin medarı iftihar olan, Aspasiolar, Kleopatralar, Messalinalar, Lugrece Borgialar, Kristin Keler Ter, Mandi'ler yetiştirmiş bir mesleğin şerefli mensuplarısınız" (s. 45)

Önceki repliklerden şarkıya sızan "biz dünyaya lazımız" önermesi, ikinci perdenin son epizodunda Zarife ve Temiz Ahlak Derneği üyelerinden Mekşufe arasında geçen diyalog ile tekrar edilir:

"Zarife: Biz olmasak şu dünya ne olurdu bilir misin?

Mekşufe: Cennet olurdu. Derneğimiz bunun için uğraşiyor zaten.

Zarife: Ses sus sen anlamazsın. (*Dürdane'ye*) Siz aslında bir elimizi bırakıp, ötekini öpmelisiniz.

Mekşufe: (*İğrenmiş gibi*) Allah göstermesin.

Dürdane: Niye elinizi öpecekmisiz?

Zarife: Siz namuslu sanılın diye, biz namussuzluğu üstümüze almışız da ondan.

Mekşufe: Bu ne biçim sözler kuzum.

Zarife: Genel toplumun subabıdır hanım. Biz olmasak bu kazan patlardı. Randevu evi medeniyetin kıstasıdır.

Mekşufe: Bir bu eksikti.

Zarife: Sen hiç hayvanlar arasında genel ev gördün mü?

Mekşufe: Ne diyor kuzum bu?

Zarife: Hiç fahişe tavuk olun mu? Zaniye deve, kokot inek tanıdın mı? Bir memlekette ne kadar randevu evi varsa o milletin kültürü ve refah seviyesi de o rütbe yükselmiş demektir. Refah arttıkça Amerikan yardımı çoğaldıkça daha da gelişecektir. İstatistikler ortada” (s. 54)

Böylece şarkının önceki sahnenin iletisini yoğunlaştırarak kendinden sonraki epizodlara aktardığı görülür. Şarkı, oyunda tenkit edilen çarpık ahlâk anlayışının özetini verir. Şarkı aracılığı ile ahlâk bekçiliği görevindeki bir gürûhunun toplumsal normları belirlediği anlaşılır. Şarkı, toplumsal bölünmüşlüğü iki kutbunu, bedenini satanlar ile aklını, kişiliğini sattığı halde onları çamurlayanlar olarak verir. Burada esas mesele bedeni satmanın aklını satmaktan daha ahlâksız görülmesi ile ilgilidir. Nitekim şarkının devamındaki sekansta çıkarılara dayalı olduğu müddetçe kutsanmış, ulvileştirilmiş her şeyin gerçekte etiketi gibi olmadığı vurgulanır:

“Doktor: İşin içine tarih an’ane girdi mi gel de duygusallaşıp, aptallaşmaç

Perizat: Cemşit’e hak veriyor musunuz doktor?

Doktor: Aş eren kadınlar nasıl kireç, skorbite tutulan çocuklar nasıl limon kemirirse, sevgisiz şefkatsiz, aşksız ve çocuksuz kalasn bir erkek de bunu ilk bulur gibi olduğu yere koşacaktır.

Perizat: Peki ama evlilik kutsalmiş falanmış filanmış.

Doktor: Doğru ama hangisi. Çıkar üstüne kurulmayı. Aktarca hesaplara dayanmayı. Dürdane’ninki ve benzerlerinininki gibi olmayanı. Dış hesaba bindi mi, bu çeşit evlenmelerin buradaki birleşmelerden farkı olması gerek, orda toptan, burada perakende. Bazı en çok artıranın üzerinde kalır. Buradaki, maktu tarifeye göre kiralanır. Buncağızlar üstelik vergi de verir caba. Birinin vitrini balolar, suareler, öbürününki kapıdaki dikiz aralığı” (s. 47).

Taner’in Zarife’nin şarkısıyla özetlemek istediği mesele Ömer Hayyam’da da benzer şekilde yer alır. Hayyam’ın *Şeyh Fahişe’ye Demiş Ki* rubayisi Zarife’nin Şarkısı’nda dile getirilen çelişkinin, “Hostesler Marşı”nda betimlenen din istismarıyla olan bağlantısını ilişkilendirerek okumayı kolaylaştırır. Taner ve Hayyam gerçek ahlâkın görünenin ötesinde olduğu düşüncesini yansıtırlar. Onlara göre bir eylem toplumsal sınıflara göre ahlâklı ya da ahlâksız sayılmadığı gibi evrensel ahlâka eşitlik aracılığı ile ulaşılması mümkündür.

“Şeyh fahişeye demiş ki: - Utanmaz kadın;Her gün sarhoşsun, onun bunun kucağında. Doğru, demiş fahişe, ben öyleyim; ya sen? Sen bakalım şu görüldüğün adam mısın?” (Hayyam’dan aktaran Doğan, 2019)

4.2.6 *Ayışığında Şamata*

İlk kez 1977 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları’nda Zihni Küçümen (1929-1999) yönetmenliğinde sahnelenir. Esasen Taner’in 1954 yılında yazmış olduğu *Ayışığında Çalışkur* başlıklı öyküsünün oyunlaştırılmış halidir. Bu oyundan sonra Taner, epik tiyatro türünde başka eser vermez ve ağırlıklı olarak kabare tiyatrosuna yönelir.

Yüksel, *Ayışığında Şamata*’yı açık biçimin en üst düzeyde kullandığı oyun olarak görür (Yüksel, 2013, s. 99). Oyun, Taner’in oyunları içerisinde, Brechtçi epik tiyatro anlayışını en yoğun kullandığı oyunudur. İki perde, bir ara oyun, bir epilogdan oluşur. Birinci perdedeki karakterlerin ve olayların tam aksi şekilde işlendiği ikinci perde, seyirci rolündeki oyuncuların ara oyunda verdikleri direktifler doğrultusunda şekillenir. Bu ikinci bölüm epilogla son bulur. Metin yapısının esnekliği ve ara oyunda oyuncuların sıradan insanlar gibi davranması oyundaki gerçeklik-kurgu algısında illüzyona yol açar.

a) Oyunun Fabeli:

Birinci Perde:

Oyun, kapıcı Saime ve bekçi Zülfikâr’ın apartman önündeki diyaloguyla başlar. Anlatıcı lüks bir apartman olan Çalışkur Apartman’ındaki kişileri tanıtmaya başlar. Apartmanın sahibi Cemil Çalışkur ve Mufahham isimli çalışanı, şantiyedeki kontrol mühendisi ve eşine rüşvet için verecekleri hediyeleri kararlaştırırlar. Bu sırada bir alt katta kızları Beyhan, doğum günü partisi vermektedir. Tüm apartman doğum günü partisine katılır ve sohbet etmeye başlar. O esnada haberlerde duydukları öğrenci ve işçi ayaklanmaları üzerine fikirlerini ortaya dökerler. Bu sırada Cemil Çalışkur’un fabrikasında çalışan işçiler, Çalışkur Apartmanı’na doğru yürüyüşe geçerler. Sesleri uzaktan gelir. Onlar gözden kaybolurken, Melahat ve Nuri isimli iki işçi genç, Çalışkur Apartmanı’nın önünde oturup mehtâbı seyretmeye başlarlar. Tam öpüştükleri sırada bekçi Zülfikâr onları yakalar, anarşizm, hırsızlık ve zina suçundan karakola götürür.

Ara Oyun: Bu bölümde oyun bitti gibi gözükür ve seyirci rolü yapan oyuncular ilk perdeye itiraz ederler. Oyunun yeniden kendi düşüncelerine göre oynanmasını isterler.

İkinci Perde:

İkinci perdedeki olayların hepsi teker olmakla birlikte yalnızca diyaloglar ve karakterlerin kişilikleri değişmiştir. Bu değişim Tablo 4.72’de görülebilir. Oyunun sonunda ise Nuri ile Zülfikâr arasında bir tartışma yaşanır ve Zülfikâr bıçaklanarak ölür.

Epilog:

Bu kısa bölüm, oyunun tamamıyla değil yalnızca ikinci sahneyle ilgilidir. Anlatıcı Zülfikâr’ın yaralanmasından sonra karakterlerin başına neler geldiğini anlatır. Nuri cezaevine düşmüş ve orada çok değişip namuslu biri olmuştur. Çıktığında Melahat ile evlenir. Evlenmelerine Suzan yardım eder. Sevim, Florence Nightingale nişanı alır. Beyhan ile Müştak evlenir. Çocukları olur ve adını Zülfikâr koyarlar, çocuk okul hayatında çok başarılı olur. Epkem kendini hayır işlerine verir.

b) Oyun Kişileri:

Birinci perdedeki karakterleri, ara oyundaki seyirci direktifleri doğrultusunda ikinci perdede kişilikleri tamamen değişmiş şekilde görürüz.

Tablo 4.72: *Ayışığında Şamata* Oyununda Perdelere Göre Oyuncuların Kişilikleri.

Karakterler	Birinci Perde	Ara Oyun (İtirazlar)	İkinci perde
Zülfikar	Cahildir. Hapse giren arkadaşının karısıyla birlikte olan, despot ve şiddete meyilli bir bekçi, çocuklardan haz etmeyen biri.	- Perde sayısı bir olmamalıdır. - Paşa rolü sert olmamalı, yumuşak ve iyi kalpli olmalıdır. - Türk Bekçisi iyi gösterilmeli, ahlaklı olmalıdır.	Entelektüeldir. Fransız edebiyatına hâkimdir. Arkadaşının eşine daima kardeşçe yaklaşır, korur kollar. Çocukları çok sever.
Saime	Kaba saba bir apartma görevlisi. Kocasını hapisteyken onun arkadaşı Zülfikar'la birlikte	-Saime edepli ve terbiyeli olmalıdır. -Sevim, Türk kızları iffetli ve edepli olduklarından o da öyle olmalıdır. -Hicabi, ülkemizdeki yaşlılar ilim irfan, takva sahibi olduklarından öyle olmalı.	Çok kültürlü, zarif birisidir. Özellikle Simone de Beauvoire hayranıdır. Kadınlığın farkına onunla vardığını söyler. Sadık bir eştir.
Suzan	Çok varlıklı olmasına rağmen doyumsuz, herkese, her şeye özenen, kıskanç bir kadındır. Cemil Çalışkur'un karısı.	-Cemil çok iyi ve ahlaklı insanlar olmalıdırlar. -Müntekim'in adı değişmeli ve tam tersi karakterde olmalı. İlerici ve cinsel özgürlükten yana olmalıdır.	Herkese acıyan bir kadındır.
Cemil	Çalışkur Apartmanı'nın sahibidir. Çok zengindir, bunun yanısıra, dolandırıcı ve sahtekârdır. İşçilerin haklarını gaspedir.	-Erol- Aygen çifti aydın ve ülkesini seven bir çift olmalıdır. -Epkem sürekli divan şiiri okumamalı, Osmanlı dizeler söylememelidir.	Çalışıp kazanan, namuslu, onuru için yaşayan birisidir. Vicadanlıdır, vergilerini kuruşu kuruşuna öder. Vatanseverdir.
Mufahham	Cemil'in kirli işlerini yapan, kontrol mühendisi ve eşine istediklerini yaptırmak için rüşvet olarak hediye götüren kişidir.		
Ömer Özcan Özer	Özcan sürekli başka başka kızlarla birlikte olan ve bunları kayda alan biridir. Ömer ve Özcan'a bu kayıtları dinletip, bununla sükse edinmeye çalışır. Birlikte sürekli kadınları konuşurlar.		Ömer Boğaziçi Üniversitesi'nde fizik Bölümü'ndeki Profesör olan hocasının dersini sürekli kayıt altına alır ve arkadaşlarıyla birlikte bu kayıtları dinlerler. Sürekli fizik, kimya, matematik üzerine konuşurlar. Tevazu sahibi, zeki ve ahlaklıdırlar.
Pop İsmet	Konuşmasına sürekli İngilizce kelimeler katan, baldızı Sevim'le birlikte.		İsmine bu bölümde Baba İsmet denir. Müşfik bir aile babasıdır. İngilizce bilmelerine rağmen, konuşmalarında doğru bir Türkçe kullanırlar.

Karakterler	Birinci Perde	Ara Oyun (İtirazlar)	İkinci perde
Sevim	Bavul ticareti yapar. Eniştesiyle birlikte. Cümlelerini zaman zaman İngilizce olarak konuşur.		Gönüllü hemşirelik yapan. Doğudaki yetim çocuklara yardım eden, vatansever bir kadındır.
Hicabi	Teleskopuyla tüm mahalleyi gözetler. Pedofildir. Çocuk yaştaki kızları soyukken izlemeye çalışır.		Eski kozmografya öğretmenidir. Emekli olduktan sonra kendini iyice bilime ve astronomiye vermiştir.
Jale	Dış görünüşüne çok önem verir. En karakteristik özelliği gülerken ağzının kenarları buruşmasın diye, ağzının kenarlarını tutarak “hoh hoh” diye gülmesidir.		Çok gülen ve idraki zayıf bir kadındır.
Epkem	Sosyetenin kürtajcı doktorudur. Yasadışı kürtajla zenginleşmiştir. Özel ilgi alanı Divan Edebiyatıdır.		Türkiye'nin sayılı kadın doğumcularındandır. İşini dürüstlükle yapar. Nüfuz artışına önem verir. Doğum kontrolüne ve kürtaja karşıdır. Sesi çok güzeldir. Sürekli şarkılar söyler.
Hidayet	Yeteneksiz, anlama yeteneği kıt biridir. Fakat eş dost sayesinde banka müdürlüğüne kadar yükselmiştir.		Çok akıllı ve zeki bir adamdır. Her espriyi kıvrak zekasıyla anlar. Esprilidir.
Erol ve Aygen Evren	Birirlerinden hiç ayrılmayan bu çift yirmi beş senedir Amerika'da yaşamış ve süre zarfında Türkiye'ye dönmemişlerdir. Türkçe'yi unutmuşlardır. Türkiye'deki kültürden bir hayli uzaklaşmışlardır. Ülkeyi beğenmez, sürekli eleştirir ve hor görürler.		Yirmi yıl Amerika'da kalmalarına rağmen Türkçe'yi harika konuşurlar. Türk kültürüne ve adetlerine hayrandırlar.
Müntekim	Müntekim aşırı dindar bir ailenin çocuğu. Öç alan anlamına gelen bu ismi ona dedesi koyuyor. Her şeye dini açıdan bakan ve bağınaz birisidir. Sürekli dedikodu yapar.		Buradaki adı Müştaktır. Dedesi Zındık Rasih adında bir Bektaşî şeyhidir. Müştak kelimesinin anlamı her şeye açık olduğundan o da her şeye açıktır. Çok moderndir.

Karakterler	Birinci Perde	Ara Oyun (İtirazlar)	İkinci perde
Paşa	Emekli Paşa olduğundan apartman onu Paşa diye anıyor. Baskıcı, otoriter ve aşırı disiplinli birisi. Aynı zamanda apartmanın yöneticisi.		Emekli Paşa, her şeyin çözümünü diyalogda bulur. Barış yanlısıdır.
Beyhan	Cemil Çalışkur'un kızıdır. Ruh hali sürekli değişkenlik gösterir. Kişilik problemleri yaşar. Zenginliğin verdiği bir şımarıklığa sahiptir.		Düzgün bir kişiliği vardır. Oyun sonunda mutlu bir ailesi olur.
Melahat ve Nuri	Evlenmek üzere olan iki işçi gençtirler.		Melahat randevuevlerinde çalışan, vesikalı bir hayatkadınıdır. Aynı zamanda patronuyla da ilişkisi vardır. Nuri hırsız ve uyuşturucu satıcısıdır.

c) Oyundaki Temel Meseleler

Ayıışığında Şamata'nın kurgusunu, çürümüş toplumsal düzeni anlatan bir tiyatro piyesinin, halkın istekleri doğrultusunda değiştirilmesi oluşturur. Böylece oyun, halkın eleştirileri doğrultusunda yeniden şekillenen eklenti bölümle birlikte iki kısımdan oluşur. İkinci bölümde oyun kişileri hem toplumsal olarak hem de kişilik açısından yeniden üretilir. Burada eleştirinin ilk hedefi sanat dünyasıdır. Yazarlar, çürümüş toplum gerçeğine rağmen halktan eleştiri almamak, halkın yüzüne gerçekleri söylememek için popülizme kayarlar. Halk kendini nasıl görmek istiyorsa, sanatçı da eserini ona göre şekillendirir ve ütopyik bir sosyal yapı çizer. Gerçekten uzak bu tavra karşı çıkan Taner, toplumun gerçekteki yansımasının birinci perde olduğunu, ikinci perdedeki bilinçli abartılı oyunculuk ve dildeki suni düzgünlük ile verir. Oyunun ara perdesinde gösterilen toplum ise stereotipler üzerinden insanları değerlendirir ve gerçeklikten uzaktır. Onlar için yaşlılar irfan sahibidir, zenginler çalışkan oldukları için zengin, bekçiler Türk bekçisi oldukları için adil ve vatanperverdir. Eğer sokakta birisi öpüşüyorsa o genelevde çalışan bir fahişedir ya da birinin kıyafetleri eski, ekonomik durumu kötüyse muhtemelen hırsızlık yapacaktır. Taner, gerçek insanlarla bu stereotipleri çatıştırır ve toplumun “kendini bilmezliğine” müdahale etmeyen aydınları eleştirir. Her ne kadar oyunun sonunda kötülüğün

cezasız kalmayacağı, iyiliğin de mükafatlandırılacağı ibreti verilse de esasen oyunun gerçek kazananı, önyargılar olur.

Çamurdan, *Ayıışığında Şamatada*'ki temel sorunu gerçeklik ile görünmek istenen arasındaki karşıtlıkta görür. Gerçekte olup biten, olması gerekene yenilir. Toplumun değer yargıları düzmece olanı şekillendirir. Oyunda gerçek olan ne kadar yaşamın içinden ve doğal gözüküyorsa, düzmece olan da o kadar fantezi ürünü olarak kalır. Söylemler ve kişilikler yapaydır, mantıkdışıdır. “Topluma örnek olma” halinin gerçekte toplumda karşılığı yoktur. Bu fantazide herkes birbirinin aynısı gibidir ve birer robot gibi hareket eder. Burada “toplumsal maske” meselesi ortaya çıkar. Seyirci kendini olduğu gibi görmek istemez. Bu ikiyüzlülük, namus, ahlak, sevgi gibi maskelerin arkasına gizlenir. Toplumsal değerler ise bir kostüm gibi giyilip değiştirilebilir (2018, s. 19; 71). Yüksel ise iki perde arasındaki çelişki ile seyirciye, burjuvanın karanlık esasının gösterildiğini söyler (Yüksel, 2013, s. 99-100).

Toplum, yazarın Tanrısal bir gözle, evlerin odalarında neler olduğuna kadar bilmesiyle, kişilerin ne düşündüklerini anlaması haliyle karşılaşınca itiraz eder. Taner, toplumda saygın olan birçok kişinin esasında görüldüğünden farklı olduğunu söylemeye çalışır. Bu noktada ayıışığı imajı, toplumsal sınıfları, gizlenen gerçekleri, önyargıları, kişilileri karanlıktan çıkarır.

İpşiroğlu, oyunun, yoksullarla varlıklıların yaşamının bir gecelik kesitini sunan öyküsüne odaklanır. Otoriter sistemin ve bunun bir sonucu olarak sansür ve otosansür kavramlarının öykünün zeminine oturduğunu söyler. Ona göre sansürün en dramatik etkisi, idealize edilmiş yapay bir dünyada görülür ve bu yüzden ikinci bölümün dili piyasa edebiyatına benzer. İpşiroğlu, gerçekleri gizleyen bu sansürcü tavır dolayısıyla oyunun gizli polis üzerine bir taşlama olduğunu düşünür (İpşiroğlu, 2017, s. 35-36).

d) Oyunun Epik Özellikleri

Taner epik tiyatro döneminin en son oyunu olan *Ayıışığında Şamata*'da geleneksel tiyatro öğelerine yönelmeyip tamamen epik tiyatro tekniklerini kullandığı görülür. Açık biçime sahip oyunda ikinci perde birinci perdeyle eş zamanlı ilerleyen paralel bir olay örgüsü çizer. Bu paralellik iki perdenin mukayesine sebep olduğu için diyalektik tiyatro anlayışına da uygundur. Neredeyse birbirlerinin üzerine istiflenmiş

şekilde oluşturulan bu karşıt perdeler birbirlerinin alternatifidir. Birinci veya ikinci olarak adlandırılrsa da ara oyun çıkarıldığı zaman öncelik sonralık ilişkisi kalmaz.

Oyunculuk açısından bakıldığında, tamamen köşebaşı anlatısı düsturu benimsendiği görülür. Özellikle ara oyun, oyuncuların tamamen kendilerini oynadıkları bir kısımdır.

“Erhan: Sonra Hicabi Bey, sabi sübyan düşmanı gösterilen o zavallı ihitiya, onu yazar niye ille öyle göstermiş, olgun yaşlarında kendilerini sühdü takvaya yahut ilmü irfana veren ihtiyarlar az mı cemiyetimizde?

Hicabi: Ben de hicap duyuyorum bu rolü oynarken. İki aydır bu aydır bu rolü oynayalı beri konu komşu beni kötü gözle görür oldular., ben eve gelince çocukları sokaktan -eve kapatıyorlar. Komşular perdelerini çekiyorlar.” (Taner, 2016, s. 47-48)

İkinci perdede ise özellikle yapılan abartılı oyunculukla ara oyundaki bu tavır devam ettirir. Seyirciyle iletişimi asıl sağlayan ise Anlatıcı’dır. Anlatıcı, oyunda yabancılaştırmayı sağlayan en büyük unsurdur. Daha oyunun en başından itibaren seyircinin ileri düzey bir yabancılaştırma içerisine sokulmasında en büyük pay onundur. Özellikle açılış sahnesinde, seyirci karşısında yerleştirilen dekorun sağladığı atmosferi, Anlatıcı’nın teknik ekiple girdiği diyalog tamamlar.

“Anlatıcı: Şu işe bak ayı unuttuk. Hem Ayışığında Şamata’yı oynuyoruz hem ay yerinde değil. (*Arka planda teknisyenin seslendiği duyulur*)

Teknisyen: Ayın repliğini senden alacaktım ya , ağabey. Provada değiştirmedik mi? “Maltepe sırtlarından doğuverdi.” Replik bu.” (Taner, 2016, s. 15-16)

Taner’in Brecht’e benzer bir tavrı da, oyunun mutlu sonla bitmesinde görülür. Brecht’in *Üç Kuruşluk Opera*’da yapay, mucizevi bir olayla aniden tüm problemleri çözmesi gibi, Taner de epilog kısmıyla oyun kişilerinin sonraki hayatlarında ne kadar mutlu olduklarını seyirciye iletir. Brecht’te İtalyan Operası’nın bir hicvi gibi görülebilirken, Taner ucuz edebi türleri hedef alır.

4.2.6.1 Ayışığında Şamata Oyununda Müzik

Ayışığında Şamata, Taner’in epik oyunları içerisinde *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ile birlikte müziksiz tahâyül ettiği iki oyunundan birisidir. Aslında Taner iki oyun için yalnızca birer müzik olmasını ister. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununda bu müzik *Plasir D’amour* iken, *Ayışığında Şamata*’da ise Beethoven’ın *Op. 27 No. 2*

Ayışığı Sonatı'dir. Taner'le de bizzat çalışmış olan besteci Cem İdiz, 2018 yılındaki görüşmemizde Taner'in oyunu Beethoven'ın bu sonatından yola çıkarak yazmış olabileceğini belirtti. Bu yüzden oyunu "Ayışığında Şamata" olarak değil, "Ayışığı'nın üstünde şamata" olarak düşünmeyi önerdi. Oyun müziksiz olmasına rağmen, müzik inşasını anlamak adına edindiğim, Sivas Devlet Tiyatroları'nda 2004-2005 sezonunda sahnelenen prodüksiyonun yönetmeni Halil Akarsu ise görüşmemizde *Ayışığı Sonatı*'nın, bizim değerlerimiz, onların değerleri diye kafa karışıklığı yaşayan insanların çelişmesini anlatmak için kullanılmış olabileceğinin altını çizdi. Ayrıca yüksek kültürün ürünü olmasına rağmen, eserin popülerleşmiş olması da sonatın oyunla bütünleşmiş olmasına neden olabilir. Sonat bir açıdan da popülerleşmiş değerlerin, belirli sınıfların aidiyetliklerinin etiketine dönüşen eserlerin arkasına sığdırılmış bir yozlaşmanın temsili olabilir. Ayrıca Akarsu'nun sahnelemiş olduğu versiyonunda oyunun başında sahneye yansıtılan Sivas görüntülerine, *Ayışığı Sonatı*'nin eşlik ediyor olması da dikkat çekicidir. Yüksek kültür ile Anadolu kültürünü karşılaştıran bu sahneler, kültürel yabancılaşmaya örnek olarak görülebilir.

5. SONUÇ

Haldun Taner, epik tiyatro türündeki ilk oyununu 1964 yılında yazar. Oyun, Türkiye Tiyatrosu'nda türünün ilk örneğidir. Geleneksel tiyatrodan aldığı tekniklerle epik tiyatroyu yerelleştiren yazar, *Keşanlı Ali Destanı* oyunundan sonra epik türde beş oyun daha kaleme alır. Bu oyunlar, *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969) *Ayıışığında Şamata* (1977) ve aslında 1965'te yazdığı, fakat 12 Mart 1971 muhtırasından sonra revize ettiği *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'dir. Bu oyunlardan, metinle kemikleşmiş ve günümüze kadar değiştirilmeden kullanılan müzikleriyle, besteci-yazar işbirliğinin bir ürünü olarak *Keşanlı Ali Destanı*, “epik tiyatrodaki müzik nasıl kullanılır?” sorusuna cevap niteliğindedir. Yazarın *Ayıışığında Şamata* dışındaki diğer epik oyunları da farklı bestecilerin yorumlarıyla müzikli şekilde sahnelenmiştir. Müzik, Taner'in oyunlarının biçim, içerik, işlev açısından önemli bir parçasıdır ve şarkılar, seyirciyi içinde buldukları sisteme dair eleştiriye yönlendiren iletiler içerir. Buradan hareketle, çalışmamda Haldun Taner'in epik tiyatro oyunlarında kullanılan müziğin işlevini, özelliklerini ve müzikler aracılığıyla alımlayıcıya yönlendirilen iletileri saptamaya çalıştım.

Alayazın taramamı iki zemin üzerine inşa ettim. Bunlardan ilki burjuva-proletarya arasındaki sınıf çatışmasını odak alan Alman siyasi tarihine ve sanatına dair kaynaklar ve Brecht'in kendi kaleme aldığı eserler; diğeri ise Haldun Taner'in yazdıkları ve 1950'lerden sonra çok partili hayata odaklanan Türkiye tarihi ve Türkiye politik sanatıdır. Alanyazın taramasını desteklemek adına arşiv taraması yaptım, kamusal belgelere ve Haldun Taner'in evrak-ı metrukesine ulaştım. Oyunların kayıtları için Devlet Tiyatroları arşivine başvurdum. Buradan elde ettiğim kaynaklar üzerinde okuma yapabilmek için oyunların yaratıcı kadrosuna ve epik tiyatro üzerinde uzmanlaşmış tiyatroculara yönelmem gerekiyordu. Oyunları ve oyunlardaki müzikleri nasıl yorumladıklarını anlamak, müzikleriyle birlikte oyunların sahneleniş süreci hakkında bilgi almak ve yazıya dökülmemiş deneyimlere ulaşmak için oyuncular, yönetmenler ve bestecilerle görüşmeler yaptım. Çünkü epik

tiyatro ürün kadar sürece de odaklanır ve kolektif bir çalışmayı öngörür. Dolayısıyla çalışmam için diğer bir veri kaynağım, yarı yapılandırılmış sorulardan oluşan yüz yüze görüşmelerdir. Görüşmeler aracılığıyla öncelikle besteleme süreçlerine dair veriler elde ettim. Her ne kadar *Keşanlı Ali Destanı*'nın müzikleri hakkında Yalçın Tura'dan yeni bir bilgi edinemesem de, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununun bestecisi Cem İdiz'den besteleme sürecinin, *Keşanlı Ali Destanı* ile benzer şekilde işlediğini öğrendim. *Eşeğin Gölgesi* oyunu için görüştüğüm besteci Kemal Günüş ve yönetmen Halil Akarsu ise Van'da ve Adana'da sahneledikleri oyunlardaki temel farklara dair konuştular ve oyunların politik olanla ilişkisi üzerinde durdular. Ayrıca Günüş ve Akarsu aynı ideolojik çerçeveden baktıklarını ve besteleme sürecinde birlikte çalıştıklarını belirttiler. Araştırma kapsamındaki oyunların yaratıcı ekibinşn dışında, epik tiyatro ve Haldun Taner tiyatrosu konusunda uzman sanatçılarla görüşme yapmam da oyunlara yaklaşımımı belirledi. Özellikle Zeliha Berksoy, toplumsal sınıf meselesinde, yaratıcı ekibin katkısına dair bilgiler verdi. Onun açtığı yol ile *Keşanlı Ali Destanı* oyununda Zilha'nın ve Nevvare'nin şarkılarında toplumsal sınıf okuması yaparken gestus ve iletiler üzerinde özellikle durdum. Ayrıca yaratıcı ekibin ideolojisinin oyuna yansımaları meselesi, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununu incelerken karşıma çıktı. Her ne kadar çalışmamda yönetmenlerin bakış açısına dair yorum yapmasam da, iletileri ve gestusları değerlendirirken Berksoy'un verdiği ipuçları önem kazandı. Orhan Alkaya ile görüşmemiz *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* merkezinde ilerledi. Alkaya, Şehir Tiyatroları'nda oyunu sahnelediğinde müzikler için Melih Kibar'la çalışır. Bu prodüksiyon, zengin şarkılarıyla oyunun sahneleniş tarihinde önemli bir yerdedir. Fakat İstanbul Şehir Tiyatroları Müdürlüğü, ikinci perdesi Youtube'da olduğu halde, oyunun arşivlerinde olmadığı belirtti. Bu sebeple oyunu çalışma kapsamımdan çıkarmak zorunda kaldım. Her ne kadar kendi prodüksiyonu üzerine konuşmalarımızı bir veri olarak kullanamasam da Alkaya ile görüşmemizde, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nin tarihine, özelliklerine, içeriğine dair bilgi edinme imkânı buldum. Ferhan Şensoy ise Taner'in tiyatro anlayışı üzerinde durdu. Taner okuması yaparken alacağım kerteriz noktalarını belirlememde rol oynadı. Besteci Sarper Özsan'la görüşmemiz çalışmamın asıl konusu olan epik tiyatro müzikleri konusunda oldukça aydınlatıcıydı. III. bölümde değindiğim, Özsan'ın bestelediği *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununun müziklerine bakış açımın oluşması, diğer tüm epik tiyatro müziklerine yaklaşımım üzerinde etkili oldu. Özsan, müziğin oyunun biçimi

üzerindeki etkisinden ve epizodik yapının müzik aracılığıyla oluşma şekillerinden bahsetti. Bu bilgiler özellikle *Keşanlı Ali Destanı* ve *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunlarında şarkılar aracılığıyla oluşan epizodik yapıyı anlamamı sağladı. Ayrıca tıpkı Berksoy gibi Özsan da ideoloji ve müzik üzerinde durdu, her iki sanatçıdan aldığım bilgiler, müziklerin alımlayıcıya yönelik iletilerini çözümlememde yol gösterdi. Görüşmelerim sayesinde edindiğim verilerle, aynı oyuna ait farklı prodüksiyonları mukayeseli ve eş zamanlı olarak çözümlerken tespit ettiğim yorum farklarını anlamlandırabildim. Ayrıca oyunların yazıldığı ve sahnelendiği zamanların toplumsal bakış açısını, siyasi olarak değişimini, düşün dünyasını, estetik bakış açısını, epik tiyatro anlayışını müzikler aracılığıyla betimleme imkânı buldum.

Çalışmamın önceliklerinden biri epik tiyatrodaki müziğin ne olduğu/ne olmadığı sorunsalıydı. 1930’larda Almanya’da Bertolt Brecht tarafından kuramsallaşan epik tiyatro, temellerini Maksizm ve Hegelyan diyalektikten alır. Kullandığı tekniklerde ideolojik kökenlerinin yansımaları mevcuttur. Bu yansımaların en etkin olanı sömüren sistemin bir sonucu olan yabancılaşma kavramıdır. Marksizm, yabancılaşmanın öncelikle ekonomik olarak var olduğunu, sonrasında toplumsal düzene aktarılıp kişinin tüm yaşam alanına sıçradığını tespit eder. Yabancılaşma kavramı, yabancılaştırma efekti olarak epik tiyatrodaki vücut bulur. Epik bir oyunda yabancılaşmayı sağlayan temel unsurlardan birisi oyunun müzikleridir. Oyunlarda öncelikle biçim üzerinden epizodik bir yapı kurularak yabancılaştırma yoluna gidilir ve epizodik yapı özellikle müzikler aracılığıyla yapılır. Müzikler epizodik yapının birbiriyle bağlantılı şekilde ilerlemesini sağlar ve aynı zamanda oyunun bütünü parçalar.

Politik içeriğe sahip ve epik tiyatro müziğinden beklenen özelliklere göre bestelenmiş ve uygulanmış bir müzik ile seyirciyle oyun arasında mesafe kurulabilir ve böylece seyirci,¹⁷⁶ oyunun dikkat çektiği meselelere daha eleştirel bakabilir. Oyun ile seyirci arasında aktif ve diyalektik bir ilişki kurulabilir, seyirci aktif, eleştiren, tartışan ve karar veren konumuna dönüştürülebilir. Brecht diğer yabancılaştırma efektleri gibi müzikle de seyircinin oyuncularla özdeşleşmesini, oyunun akışına teslim olmasını engellemeye çalışır. Şarkılar aynı zamanda oyunların politik iletilerinin

¹⁷⁶ Yüksel, seyirci için “soyut bir seyirci kavramından çok devrimci nitelikleri olan sınıf ve tabakalardan insanların oluşturduğu seyircileri anlamak gerekir” (2013, s. 14) der.

aktarımını sağlayan kompakt yapılardır. Oyunun içeriğinden süzülen, hatta içeriğinde olmasa dahi seyirciyi sisteme dair bir eleştiri getirmeye teşvik eden düşünceleri barındırırlar, oyundan bağımsız da varolabilen anlam katmanları oluştururlar.

Epik tiyatrodaki kullanılan müziğe dair kriterleri netleştirdikten sonra, bu kriterlerin Haldun Taner'in epik oyunlarının müziklerinde aramam, Taner'in oyunlarındaki müziklerin varsa sahip olduğu farklı özellikleri belirlemem gerekiyordu. Fakat bunun için literatürde, gösterilerin içerisindeki müzikleri çözümlenmeye yönelik herhangi bir yöntem yoktu. Bu zorunlulukla, epik tiyatrodaki kullanılan müzikleri, oyun içerisindeki varlıklarıyla birlikte çözümlenmek için bir yöntem geliştirdim. Bu yöntem için Patrice Pavis'in (2000) *Gösterilerin Çözümlemesi* kitabından, bir gösterinin bütününe parçalayarak ortaya çıkardığı temel bileşenlerin özelliklerini aldım ve epik tiyatro müziğinin bu bileşenlerle gireceği etkileşimin üzerinde durdum. Nihayetinde oluşturduğum sistem bir gösterinin içerisinde kullanılan müziğin eylemle ilişkisini, eylemden bağımsız olarak varlığını ve alımlayıcı ile ilişkisini ortaya çıkarmama imkân verdi. Müziğin eylemle ilişkisi ve eylemden bağımsız varlığı her ne kadar her epik oyun için genel geçer kıstaslara dayansa da alımlayıcıya yönelik ileti için oyunun yerel olanla bağlantısının anlaşılması gerekiyordu. Politik tiyatrodaki alımlayıcıya yönelik iletiler, sınıf bilinci, sınıfsız toplum, eşitlik benzeri evrensel içeriklere sahip olabileceği gibi, oyunların yerel karakterlerine uygun olarak, yaratıldıkları ülkenin şahsına münhasır toplumsal, siyasi, ekonomik problemlerini içerebilir. Dolayısıyla müziklerin yerel seyirciye yönelik iletilerini anlamak için Türkiye'nin yakın siyasi tarihini araştırdım. Çalışmamın tarih ve sosyoloji alanına sızdığı nokta, bu araştırma alanlardan edindiğim verileri kaydettiğim "Türkiye'de Epik Tiyatro" başlıklı üçüncü bölüm oldu. Bu bölümde Türkiye'deki epik tiyatroyu ivmeleyen, ona alan açan, eleştirilerinin hedefi olan siyasi ve toplumsal olayları irdeledim. Bu sayede Taner'in çağdaşları olarak nitelendirilebilecek politik tiyatro yazarlarına ve uygulayıcılarına yönelik bilgiler edindim. Türkiye'de epik tiyatro toplumcu sanatın ivmelendiği 1960'larda görülür. Bu tarihler aynı zamanda Demokrat Parti iktidarının hızlandırdığı kapitalizmin ülkenin ekonomisini domine ettiği ve toplumsal tabakalaşmanın görünür olmaya başladığı dönemdir. 1961 Anayasası ile birlikte sol cenahın sesini duyurabilme imkânı edinmesi, aynı zamanda sınıflı toplumun da artık kamusallaşmasının göstergesidir. Bu durumla müsemma olarak toplumcu tiyatro, gelişme alanı ve kalabalıklaşan şehirlerde seyirciye ulaşma

imkânı bulur. 1960'lar aynı zamanda Brecht'in oyunlarının Türkiye'de sahnelenmeye başladığı dönemdir. AST, Brecht oyunlarını sahnelediği gibi, yerel epik oyunların seyircisine ulaşmasına olanak sağlar. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* bunlardan ilkidir. Ayrıca TÖS sendika tiyatrosu olma farkıyla, bağlantılarını kullanarak Anadolu seyircisine epik oyunları götürür. 1970'lere gelindiğinde ise Türkiye solunun alanlara indiği, sınıf mücadelesinin ideolojik zemininin sağlamlaştığı görülür. Dönemin epik tiyatro alanında yoğunlaşan oluşumları Devrimci Hareket Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu'dur. Bu oluşumlar dünyadaki epik tiyatro örneklerini sahnelemekle birlikte, yerel politik oyunlara da yer verirler. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?*, Başar Sabuncu'nun *Zemberek*, Bilge Erenus'un *Nereye Payidar?* oyunları bunlardan bazılarıdır. Bu oyunlar müzikli oyunlardır. Türkiye Tiyatrosu'nda 1960'lardan 1980'lere kadarki süre Taner'in üretim süreci ile aynı gelişim çizgisine sahiptir.

Türkiye'deki epik tiyatronun gelişimini anladıktan sonra, Haldun Taner'in epik tiyatrosuna gelmeden önce, epik dönemde kullandığı tekniklerin, ideolojik alt yapının arkeolojik kalıntılarını görmek için yanılısamacı döneminin tiyatrolarına bakmak gereklidir. Bu dönemde Taner teknik açıdan yanılısamacı türde yazıyor olsa da içerik açısından epik tiyatro döneminde işlediği konulara değinir. 1949'da yazdığı *Günün Adamı*, bürokrat olan bir profesör üzerinden, politik yozlaşmışlığı ve akademiye yönelik eleştirileri içerir. 1957 yılında yazdığı *Dışarıdakiler* oyununda ise politik yozlaşmayı toplumsal yozlaşmayla ilişkilendirerek anlatır. 1958'de sahnelenen *Ve Değirmen Dönerdi* oyununda eleştirilerinin hedefi sanat dünyasıdır. 1960 yılında yazdığı *Fazilet Eczanesi* kapitalistleşen ülkede değişen toplumsal yapıya odaklanır. Epik tiyatroya en çok yaklaştığı yanılısamacı oyunu olan, nesnellik kavramı üzerinde durduğu ve historiyoğrafi üzerinden ülke tarihine göndermeler yaptığı oyunu *Lütfen Dokunmayın*, 1960 tarihlidir. Yanılısamacı döneminin son oyunu olan *Huzur Çıkmazı*'nda ise *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunundaki *Vicdani* karakterinin bir eskizini yapar ve toplumun edilgenliğini eleştirir.

Sırasıyla Türkiye'deki epik tiyatroyu, yakın siyasi tarihi ve Taner'in epik tiyatro öncesi dönemini betimlemek çözümleme yöntemimdeki kategorilerden olan müziğin alımlayıcı ile ilişkisini ortaya çıkarmamda önemli rol oynadı. Oyunların alımlayıcı ile ilişkisini ortaya çıkarabilmek adına, olay örgülerini, içerdikleri ideolojik ve sosyal

iletileri, siyasi meseleleri tahlil etmeye çalıştım. Tüm oyunlar için ortak meselelerin söz konusu olduğunu tespit ettim. Oyunlardaki tüm şarkılar ortak meseleler üzerinden birbirine bağlıydı. Bu meselelerin başında sınıflı toplum sorunsalı gelir. Tabakalaşmış toplumun insan doğasıyla uyumsuzluğu meselesi *Keşanlı Ali Destanı*'nın toplumsal sınıfları betimleyen şarkılarında görülür. *Keşanlı Ali Destanı* oyununda, toplumsal sınıfları betimleyen dört şarkı vardır: büyük sermayedarlar “Biz Sıfırdan Başladık”, küçük burjuva “Ne olmuş Yani Ne Bu Gürültü”, lümpen proletarya “Neyim Eksik Sizlerden”, eğreti burjuva “Şamama” şarkılarıyla gösterilir. Zilha karakterinin önce lümpen proletarya, sonra özentili bir burjuva olarak söylediği şarkılar toplumsal sınıflara dair başlı başına bir söylem geliştirir. Taner, Zilha'nın söylediği şarkılar ile eşitsizliğe getirilecek çözümün suni bir sınıf atlamak olmadığını vurgular. Taner çözümü, eleştiri ile birleştirir ve Şerif Abla'nın söylediği “Burda Herkes Bir Olur Şarkısı”nda insan doğasının sınıfsız oluşu üzerinden verir. Toplumların neden ve nasıl tabakalaştığı meselesi ise *Eşeğin Gölgesi* oyununun şarkılarında anlatılır. Toplumsal sınıfları var eden, eşitliği bozan mülkiyettir. “Para Babalarının Şarkısı” mülkiyeti tekelinde tutan tröstleri betimler. Toplumsal sınıflar ve dolayısıyla mülkiyet meselesinin sonuçları da şarkılarla anlatılır.

Taner'in ele aldığım tüm oyunlarda, adaletsiz sosyoekonomik şartların ağırlığı altında ezilen halk, çözümü sistemi değiştirmekte değil, bir kurtarıcı yaratmakta bulur. Halkın yarattığı kurtarıcı halihazırda bozulmuş sistemin bekâsına hizmet eder ve sistemden yararlanmaya, kendi erkini devam ettirmeye çalışır. *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki “Artık Bir Şefimiz Var” şarkısı, suni kurtarıcının, totaliter zorba bir lidere dönüşmesinde halkın rolünü gösterir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunundaki “Yasak Kelimeler” şarkısı ise baskıcı bir sistemin toplum üzerine saldırdığı korkunun ve düşünce suçu kavramının üzerinde durur. Baskıcı liderin, koyunlaştırdığı tebasından beklediği davranışlar ise yine aynı oyundaki “Kafasızlar Korosu” şarkısında betimlenir. Aynı zamanda şarkıda tüm baskıcı ülkelerin adı konur: “düşünmezler diyarı”.

Mekânsal betimlere girişen iki şarkı ise *Keşanlı Ali Destanı* oyunundan “Şerif Abla'nın Şarkısı” ve “Sineklidağ Şarkısı”dır. Bu şarkılar hem toplumsal sınıfların mekânsal görünürlüklerine dair okuma yapma imkânı verir, hem de seyircinin yaşadığı ülkeyi betimler. Taner'in oyunlarındaki tüm şarkıları bir bütün olarak

düşünürsek, adı düşünmezler diyarı olan bu ülke, periferide, mezbele, adaletsizliğin, korkunun ve baskının kol gezdiği ve toplumun içini boşalttığı bir heladan farksızdır.

Müzikler aracılığıyla eleştirilen diğer bir konu yozlaşmışlık meselesidir. Oyunların müzikleri siyasetteki yozlaşma, adalet sistemindeki yozlaşma, eğitimdeki yozlaşma ve nihayet tüm alanlardaki çürümenin müsebbibi olan toplumsal yozlaşmayı içerir. Müzikler aracılığıyla eleştirilen yozlaşmışlık, Taner'in diğer yazıları da düşünüldüğünde, başlangıcı olmayan ve sürekli kendini tekrar eden sistemin temel özelliğidir. Siyaseten yozlaşmayı işaret eden ilk şarkı *Keşanlı Ali Destanı* oyunundaki “İnsan Cediti” şarkısıdır. Politikacı karakteriyle sembolize edilen politika camiasının çürümüşlüğü, tıpkı diğer yozlaşmışlık alanlarında olduğu gibi ne zaman çürümeye başladığı bilinmeksizin ve sanki hep öylemişçesine süregelir. Şarkı Politikacı'nın tüm ideolojilerde, tüm rejimlerde, her türlü sosyal değişimde ayakta kalabilmesinden bahseder. Yozlaşmışlık ve değişmezlik eleştirilerini mesele edinen diğer bir şarkı da *Eşeğin Gölgesi* oyunundaki “Avukatların Şarkısı”dır. Şarkı adalet sisteminin satın alınabildiği hayali bir dünya üzerinden, tarihselleştirme yaparak seyirciye ulaşırken, yine değişmeyen bir sistemden bahseder. Klasik tragedyadaki kader motifine bir atıf niteliği olan değişmezlik kavramının işlendiği bir diğer yozlaşma alanı eğitimidir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyunundaki “Kafasızlar Korosu” eğitim sistemin hedeflediği toplumu irdeler. Şeyhine ki şeyh kimi zaman patron, kimi zaman sermayedar, kimi zaman hamasi konuşmalar yapan bir diktatördür, körü körüne bağlı bir gürûh, tüm eğitim hayatları boyunca dikte edildiği üzere düşünme eylemini tehlikeli görür. Oyunların şarkılarında eğitimle birlikte, toplumları uyutmaya ve yozlaştırma çalışan diğer bir yöntem de din istismarıdır. *Zilli Zarife* oyunundaki “Hostesler Marşı” din istismarını konu alır. Şarkıda adı geçen “Haccacı Mansur Hac Seferi Gemisi” hem din istismarına yönelik bir sembol hem de ülkenin bir prototipidir. Şarkı, Taner'in oyunlarında kullandığı bir ikilemi yansıtır, görünen ve olan arasındaki çelişki. Kutsalın bir pazarlama yöntemine dönüşmesi meselesinde durur. Şarkı, dinin üzerine giydiği her türlü yozlaşmışlığı, topluma kabul ettirebilir olduğunu gösterir. Oyunların, şarkılarla işaret ettiği toplum da esasen yozlaşmıştır. *Keşanlı Ali Destanı* oyununda Sarhoş Rasih'in söylediği “Var Bu İşin Hikmeti” şarkısı sınıf, statü ayrımı olmaksızın toplumun tüm kesimlerini hedef alır. Şarkıya göre eshabı keyf uykusunda olan toplum, kendi mahmurluğunun da sorumlusudur. Yine aynı oyunda “Herkes Hesap Peşinde” şarkısı

toplumsal yozlaşmanın altında yatan problemin çıkarıcılık olduğunu ortaya çıkarır. Çıkarıcılık, toplumun ve dolayısıyla sistemin organik bir parçası olmuştur. “Torpil Piston İltimas” ve “Atlar” şarkısı nepotizm, kronizm ve siyasi patronaj gibi erk sahibinin yakınlığı olan kesimlere iltimas sağlaması meselesini, çıkarıcılık kavramıyla birleştirir. Sistem içerisinde çıkar elde etmek ancak bağlarla mümkündür. Nitekim “Bizim Klik” şarkısında çeteleşmiş, ilkel bir dayanışma içerisinde olan topluluklar gösterilirken, şarkının bulunduğu sahne itibarıyla bunun öncelikle siyasette sonra da tüm alanlarda olduğu betimlenir. Şarkılar gösterir ki ahlâksızlaşmış toplum aynı zamanda ahlâk bekçiliğine soyunmuştur. *Zilli Zarife* oyunundaki “Zarifenin Şarkısı” yukarıda değindiğim tüm şarkılarda eleştirilen yozlaşmışlıkların ve ahlâksızlıkların müsebbiblerinin, “öteki” olanı ahlâksız olarak mimlemesi üzerinedir. Şarkının temel sorusu toplumsal normları belirleyenlerin kimler olduğudur. Yoz toplum, kişileri etiketler üzerinden değerlendirir ve hamasidir. Bunu en net gösteren şarkı *Keşanlı Ali Destanı*’ndaki “Mertlik Belası”dır. Şarkı, her şeyi gösteriş için yapan bir toplumun, kişilerin eylemleri üzerindeki etiketlerini gösterir.

Taner, görünen ve olan ikiliğini yalnızca alt sınıfların meselesi olarak görmez. Burjuva ahlakını, yanlış anlaşılmış modernizmin Türkiye toplumunun kaymak tabakası “Beyaz Türkler”de yarattığı dejenerasyonu ise “İstil ilen Nezaketlen”, “Sevmek İstersen” şarkılarıyla betimler. Tüm bunlardan yola çıkarak, ele aldığım oyunlardaki müziklerin, Taner’in epik oyunlarının içeriğini kompakt bir şekilde taşıdığını tespit ettim. Müzikler, tek başına bir propagandanın ya da herhangi bir siyasi görüşün marşı olarak kullanılmamış, daha çok taşlama aracı olmuşlardır. Bu şarkılar, toplumsal sınıflar arasındaki çatışma, tabakalaşmış topluma yönelik eleştiriler; totaliterlik, otokrasi, devlet baskısı; merkez-periferi ikiliğinde mekân algısı; burjuva ahlâkı ve kondululuk duygusu; toplumsal etiketler; yozlaşmış adalet, eğitim ve ahlak problemleri ve din istismarı temalarına yönelik yoğun mesajlar içerir.

Çözümleme yöntemimdeki bir diğer kıstas müziğin eylemle ilişkisidir. Bu kısımda özellikle biçime ve harekete yöneldim. Şarkılar oyunlardaki epizodik yapının kurucusu olarak yerleştirilmişti. Örneğin “Şerif Abla’nın Şarkısı” gibi parçalar, seyircide uzaklaştırmayı sağlamak için uzun bölümleri ayırıyordu. Ayrıca şarkılar tematik bir bütünlüğü sağlıyorlardı. Söz gelimi Zilha’nın şarkıları oyun boyunca çeşitli epizodlarda sınıflı toplum temasını seyirciye hatırlattı. Aynı şekilde *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda ilk epizodlarda duyulan “Kafasızlar Korosu”,

son epizodlardaki “Yasak Kelimeler” şarkısı ile tematik bir ilişki kurması ile bütünlüğe etki ediyordu. Ayrıca şarkılar epizodik yapı ve açık biçimin avantajı sayesinde her bir prodüksiyonda farklı yerlerde kullanılabilirlerdi. Örneğin *Keşanlı Ali Destanı* oyunundaki “Büyük Şenlik” parçası I. ve II. prodüksiyonda I.perdenin sonunda kullanılırken, III.prodüksiyonda oyunun sonunda kullanıldı. *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi* yaparım oyunu için ele aldığım prodüksiyonlarda ise şarkıların konumları birbirinden oldukça farklıydı. Yönetmenler bu avantajı içeriğe ve biçime dair yorum geliştirmek adına kullanmışlardı. Ayrıca şarkılar, oyunların iç zamanlarına etki etmiştir. Şarkılar sayesinde hareketin sağladığı ritmik tekrarlar vurgulanmış, tempo yavaşlatılmış ve/veya hızlandırılmıştır.

Eylemden bağımsız müzik kategorisinde ise müziklerin Taner’in evrensel olanla yerel olanı harmanlama ülküsüyle benzer şekilde, Türkiye’ye has ezgileri ve ritimleri içerdiği tespit ettim. Şarkılar, epik tiyatrodaki kullanılan müziğin düsturları doğrultusunda, profesyonel müzik eğitimi olmayan oyuncuların söyleyebileceği tonal aralıklardan, ritmik kombinasyonlardan ve akılda kalan melodi parçalarından oluşur.

Son tahlilde bu çalışma gösteriyor ki, özellikle çoklu sanat alanlarının birlikte kullanıldığı politik tiyatrodaki, parçadan bütüne kadar tüm unsurlar seyirciyi uyarma görevi edinir, yaşadığı sisteme dair eleştiri yapmak adına perspektif sunar ve toplumsal açıdan değişimin mümkün olabileceğini gösterir. Taner’in oyunlarının ve bu oyunlarda kullanılan müziklerin güncel bir okumayla anlaşılabilir olması ise oyunlarda eleştirilen sistemin hala varlığını sürdürdüğüne işaret eder.

KAYNAKLAR

- ADORNO, T. W.-BENJAMİN, W.-JAMESON, F. (2016), **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Bülent Aksoy, Taciser Belge, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ADORNO, Theodor W. (2005), **Minima Moralia**, Çev: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.
- ADORNO, Theodor W. (2012), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AHLQUIST, Karen E. (1991), **Opera, Theatre, and Audience in Antebellum New York. (Volumes I and II)**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, The University of Michigan.
- AHMAD, Feroz (1996), **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, Çev: Ahmet Fethi Yıldırım, Hil Yayınları, İstanbul.
- AHMAD, Feroz (2010), **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- AHMAD, Feroz (2010), **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Hil Yayınları, İstanbul.
- AKDENİZ, B. Emel (2017), **J.P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni**, Pales Yayınları, İstanbul.
- AKI, Niyazi (1968), **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- AKINCI, Uğur (2010), "Oyun Yazarlarımızın Çok Partili Sisteme, Politikaya Ve Politikacıya Bakışı (1946-1960)", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, XXIX, 171-183.

- AKKURT, Bülent (2004), **Salyangoz ve Tiyatro Ankara Sanat Tiyatrosunun Kuruluş Öyküsü**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- AKTÜREL, Teoman (1982), “Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılışı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Mart: 43.
- ALBRECHT, E.-WEILL, K. (1961), “Gestus” in Music”, **The Tulane Drama Review**, VI, 1, Eylül : 28-32.
- ALPKAYA, F.-DURU, B. (2012), **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, Phoneix Yayınevi, Ankara.
- ALPMAN, Hafi Kadri (1977), **Ahmet Fehim Bey’in Hâtıraları**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- ALTAY, Ahmet Aykut, (2019), “1960’lar Türkiye Sosyalist Basınında Çok Partili Yaşam Ve Parlamentarizm Tartışmaları”, **Alternatif Politika**, 11 (1): 234-262.
- ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ, Refika (2012), “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı: Oyun İçinde Hangi Oyun?”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 5, Ocak : 30-39.
- AND, Metin (1970), “Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1 (1) , 19-31.
- AND, Metin (1973), **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- AND, Metin (2014), **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatrosu**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AND, Metin (2017), **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANDERS, K. Karolin (2017), **Bertolt Brecht’s The Threepenny Opera: The Tension Between Textual Variation And Contextual Adaptation In Translation**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, B.A.
- ANTAKY, D., M. (2007), **A Study Of Certain Aesthetic Principles Of Drama As Found In The Works Of Bertolt Brecht**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University Of Southern California.

- ARICI, Oğuz (2006), “Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 18, 87-104.
- ARICI, Oğuz (2011), “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ölümü”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, 19, 1-30.
- ARIKAN, Yılmaz (2006), **A’dan Z’ye Tiyatro Kılavuzu**, Pozitif Yayınları, İstanbul.
- ARVIDSON, J., ASKANDER, M., et al (2007), **Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality**. Intermedia Studies Press.
- ATAM, Z.-KARAKOÇ, S. (2009), “Tiyatronun Güncel Gelişmelere Sanatla Direnişi”, **www.cafrande.org**, Erişim Tarihi: 10 Şubat 2019 Erişim Saati: 10:00 Erişim Linki: <https://www.cafrande.org/tyatronun-guncel-gelistmelere-sanatla-direnisi-zahit-atam-selda-karakoc/>
- AUGUST, Whitfield (2010), **Kurt Weill: The 'Composer as Dramatist' in American Musical Theatre Production**, Queen Mary, University of London.
- AURIN, Andreas (2013), **Dialectical Music and the Lehrstück**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of New South Wales.
- AVCI, Suna (2013), **Style And Context In Kurt Weill’s American Songs**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Indiana University.
- AYDIN, Kemal (2018), “Max Weber, Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma”, **Journal of Economic Culture and Society**, 57, 245-267.
- AYTAÇ, Gürsel (2012), **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- AYTAÇ, Vedat (1996), “Mülkiyet Üzerine Değınmeler”, **Teori ve Politika Dergisi**, Sayı 2. Bahar.
- BABCOCK, Reene E. (1996), **The Operas of Hindemith, Krenek, and Weill: Cultural Trends in the Weimar Republic, 1918-1933**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of Texas, Austin.

- BASUKI, Ribut (2002), “Brecht’s Epic Theatre as a Modern Avant-Garde and Its Influence on Postmodern Theatre/Drama”, **k@ta**, IV, 2 : 135-147.
- BAXANDALL, Lee (1967), “Brecht in America, 1935”, **TDR** , XII, 1 : 69-87.
- BAYRAK, M., (1985), **Eşkiyalık ve Eşkiyalık Türküleri**, Yorum Yayıncılık-Matbaacılık, Ankara.
- BEIRAGHI, B.- BEHROOZ, M., et al. (2016), “Brechtian Epic Elements in Caryl Churchill’s Top Girls”, **Open Access Library Journal**, 3, February : 1-7.
- BELEK, İ., (30 Ocak 2012), “Sınıf Bilinci Sorunu”, **haber.sol.org.tr**, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2020, Erişim Linki: <https://haber.sol.org.tr/yazarlar/ilker-belek/sinif-bilinci-sorunu-51037>
- BELKIS, Özlem (2004), “1960’tan 1970’e OYUN Yazarlığımızın Genel Görünümü”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, 6, Nisan, 69-81.
- BENJAMIN, Walter (1996), **Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin**, Çev: Ahmet Cemal, **www.halksahnesi.org**, Erişim Tarihi: 27 Eylül 2018 Erişim Saati: 13:00 Erişim Linki: <http://www.halksahnesi.org/1996/03/06/epik-tiyatro-uzerine-uc-metin-walter-benjamin/>
- BENJAMIN, Walter (2018), **Brecht’i Anlamak**, Çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul.
- BICK, Sally (2003), “Political Ironies: Hanns Eisler in Hollywood and Behind the Iron Curtain”, **Acta Musicologica**, LXXV, 1, 65-84.
- BİLGE, Sitare (2011), “**Müzikal Tiyatroda Oyunculüğün Diğer Temel Disiplinlerle Etkileşimi Ve Metodolojik Uygulamaları**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- BİRKAN, Tuncay (2016), “Dünyalı bir aydın, Fransız Halk Cephesi ve DP”, **T24**, (07.05.2018) **t24.com.tr**, Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2018 Erişim Saati: 21:00 Erişim Linki: <https://t24.com.tr/k24/yazi/kitapsiz-kalmis-metinler-haldun-taner,640>

- BORA, Tanıl (2017), **Cereyanlar, Türkiye’de Siyasi İdeolojiler**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BRANSCOMBE, Peter (1961), “Brecht, Weill and Mahagonny”, **The Musical Times**, CII, 1422, Aug : 483-484+486.
- BRECHT, Bertold (1994), **Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması**, Çev: Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- BRECHT, Bertold (2005), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev: Ahmet Cemal, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1964), “Rol Dağıtımı Üzerine”, Çev: Teoman Aktürel, **Oyun Dergisi**, 12-13.
- BRECHT, Bertolt (1981), **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1989), **Tüm Oyunları Cilt-9**, Çev. Ahmet Cemal, Aziz Çalışlar vd., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1998), **Tüm Oyunları Cilt-8**, Çev. Ahmet Cemal, Aziz Çalışlar vd., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- BREMER, Carolyn (2013), **Kurt Weill: One Composer in Two Worlds**, Yüksel Lisans Tezi, California State University, Long Beach.
- BREUER, H.P.-LYON, J., K. (1995), “Choices of Evil: Brecht's Modernism in the Work with Eisler and Dessau William Grange 1995”, **University of Delaware Press**, 147-157.
- BUĞLALILAR,Eren (2014) **Kadife Koltuktan Amele Pazarına**, Tavır Yayınları, İstanbul.
- BULLERJAHN, C.-MARKUS, G. (1994), “An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis”, **Psychomusicology**, 13,99-118.
- BULUT, Sedef (2009), “Üçüncü Dönem Demokrat Parti İktidarı (1957-1960): Siyasi Baskılar ve Tahkikat Komisyonu”, **Akademik Bakış Dergisi**, II, 4, Yaz.

- BURROWS, C., S. (2010), **Cabaret: A Historical And Musical Perspective Of A Struggling Era** , Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of North Carolina, Greensboro.
- CALICO, J., H. (1999), **The Politics of Opera in The German Democratic Republic**, 1945-1961, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Duke University.
- CANDAN, Aysın (2003), **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- CARSON, David (2014), **Pic Tanztheater: Bausch, Brecht, And Ballet Opera**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bowling Green State University, Ohio.
- CLARK, Toby (2017), **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- COLBY, Michael (1991), "Kurt Weill: The Threepenny Opera by Stephen Hinton; Lenya: A Life by Donald Spoto", **Notes**, IIL, 1 : 113-115.
- CONNELLY, Stacey J. (1991), **Forgotten debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Indiana University.
- COŞKUN, M. Kemal (2013), **Sınıf, Kültür, Bilinç**, Dipnot Yayınları, Ankara.
- COŞKUN, M. Kemal (2014), **Emekçileri Okumak**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul.
- CROW, Brown (2009), "African Brecht" , **Research in African Literatures**, XL, 2 : 190-207.
- ÇAĞAN, Sermet (1993), **Ayak- Bacak Fabrikası**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ÇAĞRI, Erhan (1996), "Ortaya Çıkışı ve Uygulanışıyla Marshall Planı", **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Cilt 51, Sayı 01, 275-287.
- ÇAMURDAN, Esen (2006), **Haldun Taner Seyir Defteri**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

- ÇAMURDAN, Esen (2018), **Kendi Olmak Veya Ol(A)Mamak**, Habitus, İstanbul.
- ÇUBUKÇU, A., (2014), “İşçi Sınıfı Kültürü, Sorunlar ve Olanaklar”, Ed. Mustafa K. Coşkun, **Emekçileri Okumak**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul.
- DAVID, Drew (1965), “Weill's School Opera”, **The Musical Times**, CVI, 1474 : 934-937.
- DAVIDOV, Yuri (1990), **Özgürlük ve Yabancılaşma**, Çev. Sargut Şölçün, Bilim Ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.
- DELLALOĞLU, F. Besim (2014), **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Say Yayıncılık, İstanbul.
- DESI, T. - SALZMAN, E.,(2008), **The New Music Theater: Seeing The Voice, Hearing The Body**, Oxford University Press. Oxford.
- DIETZ, Robert- E. T. S. (1970), J.Marc Blitzstein and the "Agit-Prop" Theatre of the 1930's, **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, 6: 51-66.
- DİCLE BAŞBUĞ, Esra (2017), Haldun Taner'in Tiyatro Oyunlarında Söylemin Kuruluşunun Anlatıbilimsel İncelenmesi, Kerem Karaboğa (Ed.), **Haldun Taner'le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner** içinde, 40-56.
- DOĞAN, Abide (2009), “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi” **Turkish Studies**, IV- 1.
- DOĞAN, İlkan (2019), “Yüzyıllar ötesinden isyanın sesi: Ömer Hayyam”, **www.evrensel.net**, Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2020 Erişim Saati: 23:00 Erişim Linki: <https://www.evrensel.net/haber/376386/yuzyillar-otesinden-isyanin-sesi-omer-hayyam>
- DREW, David (1961), “Musical Theatre in the Weimar Republic David”, **Proceedings of the Royal Musical Association**, 88 : 89-108.
- DREW, David (1962), “Musical Theatre in the Weimar Republic”, **Proceedings of the Royal Musical Association**, LXXXVIII: 89-108.

- DREW, David (1963), “The History of Mahagonny”, **The Musical Times**, CIV, 1439: 18-24.
- DURAK, Yasin (2014), “Aziz Nesin Öykülerinde İşçi Sınıfı”, **Emekçileri Okumak**, s.59-66.
- E. CEBBAR, Ayça (1970), “Epik Tiyatro Asiya ve Türkiye’de Devrim”, **Ant Dergisi**, Mart: 170.
- EĞİLMEZ, Mahfi (2016), “Kapitalizm”, **www.mahfiegilmez.com**, Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2018 Erişim Saati: 14:00 Erişim Linki: <https://www.mahfiegilmez.com/2016/04/kapitalizm.html?m=1>
- ENEZ, S.- TANER, D. (2008), **Haldun Taner’in Timsahı**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- ENGELS, F., (2019), **Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev. Mustafa TÜZEL, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- EREZ, Selçuk (27 Mart 2005) Selçuk Erez, Cumhuriyet Gazetesi.
- ERMAN, Tahire (2004), “Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları”, **European Journal of Turkish Studies**, 1-20.
- EROL, Türker (2015), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlar, Tiyatro Müziği Besteciliği Ve Bu Alanın Günümüzdeki Durumu Üzerine Değerlendirmeler**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- ESSLIN, Martin (1966), “Brecht and the English Theatre”, **The Tulane Drama Review**, XI, 2 : 63-70.
- FERRAN, Peter Wigglesworth (2000), “The Threepenny Songs: Cabaret and the Lyrical Gestus”, **Theater**, XXX, 3 : 5-21.
- FINN, Bonnie P.(2011), **Kurt Weill And Erich Wolfgang Korngold: Composers Of Two Worlds**, Bitirme Tezi, Maryville College,
- FRIEDLANDER, E.-FRIEDLANDER, M.G.(2012), “Setting the Stage, Staging the Voice: On Directing Weill and Brecht's Der Jasager”, **Qui Parle**, XXI, 1 : 203-234.

- GARİPER, Cafer (2005), “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme”, **İlmi Araştırmalar**, 20 : 89-120.
- GERDERMAN-KLEIN, Ellen (1995), **The Dramaturgical Integration Of Text And Music In Brecht's Schweyk Im Zweiten Weltkrieg**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois.
- GEVGİLİLİ, ALİ (1989), Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar. **Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi**, 24: 45-96.
- GILBERT, M. J. TYLER (1985), **Bertolt Brecht And Music: A Comprehensive Study**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Wisconsin, Madison.
- GLESNE, Corrine (2013), **Nitel Araştırmaya Giriş**, Anı Yayıncılık, Ankara.
- GÖKDAĞ, Ebru (2003), “Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı”, **Ankara Üniversitesi Dergisi**, (15), 166-184.
- Göktaş, E. (2004). **Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası**. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdulkaki (2012), “Sema ve Mukabele”, **semazen.net**, Erişim Tarihi: 7 Haziran 2019 Erişim Saati: 15:00 Erişim Linki: <https://semazen.net/sema-ve-mukabele/>
- GULDENRING, Claudia Bullerjahn Markus (1994), Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis, *Psychomusicology*, 13,99-118 AN.
- GÜLLÜ, Fırat (2007), “Osmanlı Tiyatrosu: Çok Kültürlü Tiyatro Geçmişimiz”, **www.art-izan.org**, Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2020, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <http://www.art-izan.org/artizan-arsivi/osmanli-tiyatrosu-cok-kulturlu-tiyatro-gecmisimiz/>
- GÜRDAŞ, Bora (2015), **1960'larda Türkiye'de Siyasi Ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- GÜREL, Zeki (1991), “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine”, **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 6:307-323.
 - GÜRÜN, Dikmen (2000), **Tiyatro Yazıları**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
 - GÜRÜN, Dikmen (2006), “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, 8, 5-18.
 - GÜRÜN, Dikmen (2017). “Haldun Taner 100 Yaşında”, Kerem Karaboğa (Ed.), **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner** içinde, 25-30.
 - HANSON, Rynice K. (2004), **An Operatic Theatrical Honors Thesis Show: Operatic Influences in Musical Theatre**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ball State University Muncie, Indiana.
 - HARDEN, Susan C. (1972), **The Music For The Stage Collaborations Of Weill And Brecht**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of North Carolina.
 - HARSH, Ed (1996), “With Intent to Stage: Editing Kurt Weill's Music for the Theater”, **Performance Practice Review**, IX, 2: 126-145.
 - HECHT, Werner (1961), “The Development of Brecht’s Theory of the Epic Theatre 1918-1933”, **The Tulane Drama Review**, VI, 1, Sep : 40-97.
 - HEINSHEIMER, Hans Walter (1953), “Weill: Die Dreigroschenoper by Weill”, **The Musical Quarterly**, XXXIX, 1 : 155-157.
 - HINTON, Stephen (1983), “Hanns Eisler: Political Musician by Albrecht Betz and Bill Hopkins; Music and Politics: Collected Writings 1953-81 by Hans Werner Henze and Peter Labanyi”, **Music & Letters**, LXIV, 3/4, 287-290.
- <https://gasmekan.wordpress.com/2018/11/28/merkez-ceper-sorunsalini-yeniden-konu-landirmek-2/>
- https://www.youtube.com/watch?v=EJtU_ZA9pc8&list=PLk_zKJvUU5Q9-q3s6AR3v3D1C9xwm4dUS&index=57&t=1132s
- INNES, Christoper (2004), **Avant-Garde Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman, Dost, Ankara.

- İLYASOĞLU, Evin (2009), **Yalçın Tura**, Tual Ofset Baskı, Ankara.
- **in The Dramatic Works of Bertolt Brecht**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of Michigan, USA.
- İNAÇ, Hüsamettin (2017), **Faşizmin ve Sosyalizmin Sosyo-Politik Kökenleri**, Bilgi Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Zehra (1988), **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Zehra (2014), **Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama**, Habitus Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Zehra (2016), **Dünden Bugüne Brecht**, Habitus Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Zehra (2017), “Haldun Taner’de Gülmece ve Taşlama, Kerem Karaboğa (Ed.)”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner** içinde, 31-36.
- JACKSON, Margaret R. (2003), **Workers, Unite! The Political Songs of Hanns Eisler, 1926-1932**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The Florida State University.
- JAMESON, Fredric (2013), **Brecht ve Yöntem**, Habitus Yayıncılık, İstanbul.
- JENKINS, Megan B. (2010), **Madness, Sexuality And Gender In Early Twentieth-Century Music Theater Pieces: Four Interpretive Essays**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The City University of New York.
- JOSHI, Vaibhav R. (2012), **Bertolt Brecht’s Epic Theatre: An Evaluation**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sardar Patel University, Gujarat.
- KALAYCIOĞLU, Ersin (2009), “1960 sonrası Türk Politik Hayatına Bir Bakış”, **Türkiye’de Politik Değişim Ve Modernleşme**, Editörler: KALAYCIOĞLU, Ersin, Ali Yaşar Sarıbay, Dora Yayıncılık, İstanbul.
- KARABOĞA, Kerem (2003), Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, 2, 23-36.

- KARABOĞA, Kerem (2009), Türkiye’de Tarih Yazımı Ve Oyun Yazarlığına Yansımaları, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, XXVIII, 2, 7-18.
- KARABOĞA, Kerem (2010), **90. Yaşında Haldun Taner’i Anarken**, Bilgi yayınevi, Ankara.
- KARABOĞA, Kerem (2017), **Haldun Taner’le Yaşamak, 100. Doğum Yılında Haldun Taner**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul .
- KARABULUT, Tufan (2014), **Modern Tiyatro**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- KARACABEY, Süreyya (1997), “Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 12, 1-10.
- KARAHASANOĞLU S.-YAVUZ E. D. (2015), **Müzikte Araştırma Yöntemleri**, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- KELEŞ, Ruşen (2004), **Kentleşme Politikası**, İmge Kitapevi, İstanbul.
- KESTING, Marianne (2005), **Epik Tiyatro**, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut yayınları, İstanbul.
- KEYDER, Çağlar (2014), **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KIMBALL, Abigail (2016), **Kurt Weill's Little Masterpieces**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Arizona State University.
- KING, Deborah D. (1993), **Operatic Appropriations: Transformations Of Stage Direction Of Opera in The Twentieth Century**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Stanford University.
- KOÇAK, Cemil (04.06.2012), “Vatandaş Türkçe Konuş!”, **Agos Gazetesi**, [agos.com.tr](http://www.agos.com.tr), Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2020 Erişim Saati: 13:00 Erişim Linki: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/1577/vatandas-turkce-konus>
- KOWALKE, Kim H. (1993), Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in Theory and Practice, **Cambridge Opera Journal**, V, 1, Mart : 55-78.

- KUBİLAY, Çağla (2014), “Demokrat Parti Döneminde Bir Baskı Ve Denetim Mekanizması Olarak Cevap Ve Düzeltme Hakkının Kullanımı: Ulus Örneği (1956-1960)”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, XXXIX, Ocak: 187-201.
- KUHN, TOM (2016), “Brecht’s Legacy And Influence”, **essentialdrama.com**, Erişim Tarihi: 6 Aralık 2018 Erişim Saati: 14:00 Erişim Linki: <http://essentialdrama.com/2016/09/06/brechts-legacy-and-influence/>
- KULA, O. Bilge (2013), **Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat**, Türkiye İş Bakanı Kültür Yayınları, İstanbul.
- KULA, O. Bilge (2014), **Brecht-Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat**, Türkiye İş Bakanı Kültür Yayınları, İstanbul.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), **Postdramatic Theatre**, Routledge Taylor and Francis Group, London.
- LEWRIN, Allan (1964), “Epik Yanılsama”, Çev. Gürkan Aylan, **Oyun Dergisi**, 13.
- LEWRIN, Allan (1964), “Tiyatro da Dip Notları Kullanabilir” , Çev. Gürkan Aylan, **Brecht Oyun Dergisi**, VI.
- LINDBLADE, Thomas W.(1995), **Tactical Measures: The Interaction Of Drama With Music**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Stanford University.
- LYNAM-WILLIS, Keyona (2015), **The Crossover Opera Singer: Bridging the Gap Between Opera and Musical Theatre**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The Ohio State University.
- MANAV Ö.-NEMUTLU M., (2012), **Müzikte Alımlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- MARDİN, Şerif (2009), “Türk Siyasetini açıklayabilecek bir anahtar merkez-çevre ilişkisi”, **Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme**, Çev. Şeniz Gönen, editörler: Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay Dora Yayıncılık, İstanbul.

- MARVIN, Carlson (2007), **Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel Ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çev. Buğlalılar E., Yıldırım B., Basım Yayın LTD. ŞTİ, Ankara.
- MARX, Carl (2010), **Das Kapital. Kritik Der Politischen Ökonomie**, Çev. Selik M., Satlıgan N., Özalp E., Cilt 1, Yordam Yayıncılık, İstanbul.
- MAYER, Hans (1998), **Brecht'i Anımsamak**, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- MERRIAM, B. Sharan (2013), **Nitel Araştırma**, Nobel Yayın, Ankara.
- MERT, Necati (1968), **Tiyatro Yönünden Haldun Taner**, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- MITCHELL, Stanley (1995), "Brecht Benjamin ve Epik Tiyatro", Çev. Yurdanur Salman, **Kuram Dergisi**, 9, Eylül: 93-36.
- MİMAR, Artun, (2013), "Öteki, Ötekiler, Ötekileştirme" **Agos Gazetesi**, [agos.com.tr](http://www.agos.com.tr), Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2020 Erişim Saati: 15:00 Erişim Linki: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6246/oteki-otekiler-otekilestirme>
- MİYASOĞLU, Mustafa (1988), **Haldun Taner**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- MORALES, Robin Lee (2008), **A Performer's Guide to the American Musical Theater Songs of Kurt Weill**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, The University Of Arizona, Tucson.
- MORAN, Berna (1977), "Alafranga Züppeden Alafranga Haine", **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, 1, 259-268.
- MORELLI, Henriette M. (1998), **Somebody Sings: Brechtian Epic Devices In The Plays Of Caryl Churchill**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Saskatchewan Saskatoon.
- MORRIS, Mitchel (2004), "Cabaret", America's Weimar, and Mythologies of the Gay Subject, **American Music**, Vol. XXII, 1: 145-157.
- MULLER, Roswitha (1987), "Montage in Brecht", **Theatre Journal**, XXXIX, 4, Dec : 473.

- NADAR, T., R. (1974), **The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau**
- NADAR, Thomas Raymond (1974), “The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the Dramatic Works of Bertolt Brecht”, UMI, Michigan Üniversitesi: 486.
- NEKIMKEN, Albert L. (1978), **The Impact of Bertolt Brecht on Society and the Development of Political Theater in Turkey**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University Of California Riverside.
- NELSEN, K. ELIZABETH (2002), **Difference Of Opinion: Reinventing The Threepenny Opera In G.W. Pabsts 1931 Film Master Of Music History & Literature**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Nevada-Las Vegas Kansas City, Missouri.
- NIELSEN, Carl (1995), “Sezuan’ın İyi İnsanı Çeşitli Sahnelerde Nasıl Oynandı”, Çev. Adalet Cimcoz, **Oyun Dergisi**, 13 : 19-20.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010), **Ahlakın Soykütüğü, Batıya Yön Veren Metinler**, Derleyen: ALEV ALATLI, 1500-1506, Melisa Matbaacılık, İstanbul.
- NOBLE, Yvonne (1966), **John Gay The Beggar’s Opera**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yale University in Candidacy, Michigan.
- NUTKU, Özdemir (1970), “Orta Oyunu'nda "Yabancılaştırma" Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1.1: 33-47.
- NUTKU, Özdemir (1971), Ayak-Bacak Fabrikası’nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2(2), 29-76.
- NUTKU, Özdemir (1993), Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı, **Ayak-Bacak Fabrikası**, 9-15, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (2001), **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (2011), **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (2015), **Bertold Brecht ve Epik Tiyatro**, Özgür Yayınları, İstanbul.

- O'KEEFE, D. Franklin (2007), **Ballad Opera, Imitation, and the Formation of Genre**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Northwestern University.
- O'NEILL, Michael C. (1990), "Die Driegroschenoper by Bertolt Brecht and Kurt Weill", **Theatre Journal**, XXXXII, 2, May: 253-254.
- ODACI, Serdar (2010), "Kafkas Tebeşir Dairesi Ve Keşanlı Ali Destanı'nda Ortak Yönler", **Türkbilig**, 20 : 200- 215.
- OKUTAN, M. Ç.-TEKİN, Y. (2011), **Türk Siyasal Hareketi**, Orion Yayınevi, Ankara.
- OLLMAN, Bertell (2015), **Yabancılaşma, Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı**, Çev: Ayşegül Kars, Yordam Kitap, İstanbul.
- ORAL, Zeynep (2010), "Haldun Taner Tiyatrosu'nda Yerellik ve Evrensellik", **90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken**, Bilgi Yayınevi, İstanbul:97-125.
- OSKAY, Ünsal (1982), **Müzik ve Yabancılaştırma**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- ÖNGEN, Tülin (1994), "Tekelci Kapitalizm ve Sınıf Yapısı". **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 49 (03), 303-349).
- ÖNGÖREN, Vasıf (1970), **Asiye Nasıl Kurtulur?**, San Matbaası, Ankara.
- ÖZÇELEBİ, Ali (2019), "Ahmet Vefik Paşa, Bursa ve Moliere", **www.bursadakultur.org**, Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2020, Erişim Saati: 14:00, Erişim Linki: http://www.bursadakultur.org/ahmet_vefik_pasa.htm
- ÖZMEN, Özlem (2015), "Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, LV, 1, 415-429.
- ÖZSOYSAL, Fakiye (2002), **Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri**, Altkitap Online Yayınevi.
- PARKAN, Mutlu (2015), **Brecht Estetiği ve Sinema**, Yazılama Yayınevi, İstanbul.

- PAVIS, Patrice (1999), **Sahneleme**, Çev. Sibel Kamber, Dost Kitapevi, Ankara.
- PAVIS, Patrice (2000), **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şahsuvar AKTAŞ, Dost Kitapevi, Ankara.
- PEKMAN, Yavuz (2005), “**Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma**”, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 7: 16-39.
- PEKMAN, Yavuz (2010), **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- PISCATOR, Erwin (2012), **Politik Tiyatro**, Çev: Mustafa Ünlü- Suavi Güney, Metis Kitap, İstanbul.
- POPEIL, Lisa (2007), “Popular Song And Music Theater The Multiplicity of Belting” **Journal of Singing**, LXIV, 1:77–80.
- POTTER, Pamela M. (2005), “What Is "Nazi Music"?", **The Musical Quarterly**, LXXXVIII, 3 : 428-455.
- RESIDE, Douglas L. (2003), **A Literary Approach To Musical Theater**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Truman State University, Kirksville, Missouri.
- ROBINSON, Andrew (2016), “An A to Z of Theory | Augusto Boal: Brecht and Beyond – The Boal Method”, **ceasefiremagazine.co.uk**, Erişim Tarihi: 06 Aralık 2018, Erişim Saati: 15:00, Erişim Linki: <https://ceasefiremagazine.co.uk/augusto-boal-brecht-boal-method/>
- RUBSAMEN Walter H. (1941), “Political and Ideological Censorship of Opera” , **Papers of the American Musicological Society**, 30-42.
- RULAND, Richard (1963), The American Plays of Bertolt Brecht ,**American Quarterly**, XV, 3 : 371-389.
- SAADATI, Amin (2015), **Türk Tiyatrosu’nda Açık Biçim Üzerine İki Oyun İncelemesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.
- SACHS, Joel (1970), “Some Aspects of Musical Politics in Pre-Nazi Germany”, **Perspectives of New Music**, IX, 1 : 74-95.

- SAĞLAM, Tülin (2008) “Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 25, 7-20.
- SALMON, RICHARD J. (1981), “Two Operas For Beggars: A Political Reading”, **Theoria: A Journal of Social and Political Theory**, 57 : 63-81.
- SARGIN, Güven Arif (2018), “Merkez-Çeper Sorunsalını Yeniden Konumlandırmak”, **gasmekan.wordpress.com**, Erişim Tarihi: 06 Eylül 2019, Erişim Saati: 17:00, Erişim Linki: <https://gasmekan.wordpress.com/2018/11/28/merkez-ceper-sorunsalini-yeniden-konumlandirmak-2/>
- SAY, Ahmet (2005), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SAYERS, Sean (2018), **Marx ve Yabancılaşma**, Çev. Ferhat Sarı, Kor Yayıncılık, İstanbul.
- SCHEBERA, Jürgen (1998), “‘Hangmen Also Die’ (1943): Hollywood’s Brecht- Eisler collaboration”, **Historical Journal of Film, Radio and Television**, XVIII, 4 : 567-573.
- SCOTT, Derek B. (2005), **Mimesis, Gesture, and Parody in Musical Word-Setting**, Ed. J. Williamson, University of Liverpool Press, Liverpool : 10-27.
- SELÇUK, Senem Sönmez (2012), “Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacılaştırılması: “Öteki” ve “Ötekileştirme””, **Türkiye Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 15 Sayı: 2 , 77-99.
- SELVİ, Seçkin (1999), “Seçkin Selvi ile Söyleşi”, **MİMESİS Tiyatro / Çeviri – Araştırma Dergisi**, Söyleşen Metin Göksel, **www.mimesis-dergi.org**, Erişim Tarihi: 08 Nisan 2019, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-7/seckin-selvi-ile-soylesi/>
- SELVİ, Seçkin (27 Mart 2013), Depar: “Bir zamanlar örgütlüydük”, **www.youtube.com**, Erişim Tarihi: 08 Nisan 2019, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki:

- SEZGİN, Bülent (2013), Brecht, Boal, Heathcote Ve Bolton Açısından Tiyatronun Ve Dramanın Öğretici Niteliği, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 36:2013/2, 8-20.
- SHOUT, John D (1985), “The Musical Theater of Marc Blitzstein” , **American Music**, III, 4 : 413-428.
- SILVERBERG, Laura (2007), **The East German Sonderweg To Modern Music, 1956-1971**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Pennsylvania.
- SOKULLU, Sevinç (1979), **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- SOYSAL, İlhami, (1999) “Tiyatro ve Köşe Yazarı, Unesco Üyesi, Öğretim Görevlisi Haldun Taner’le Kitapları ve Yazarlık Yaşamı Üstüne Söyleşi: Tek Pencere Başucumdaki Kitaplardır.”, **Taha Toros Arşivi**, 8-10.
- SOYŞEKERCİ, Hülya (2015), “Benzersiz Bir Kültür İnsanı”, **t24.com.tr**, Erişim Tarihi: 30 Temmuz 2019, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <https://t24.com.tr/k24/yazi/benzersiz-bir-kultur-insani,273>
- STATKIEWICZ, Max (2000), **Theatrum Platonicum: New Perspectives on the“Old Quarrel” between Philosophy and the Theater**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, State University Of New York, Stony Brook.
- STEMPEL, Larry (1992), “The Musical Play Expands”, **American Music**, X, 2: 136-169.
- STERN, Guy (1996), **Structured Song Recitals: An Innovation in Musical Theatre**.
- STOFFEL, David N. (1982), **The Rise And Fall Of The City Of Mahagonny: An Interpretive Staging As Applied To University Opera Theater Productions**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, The Ohio State University.
- SWAIN, Dan(2013), **Marx’ın Teorisine Bir Giriş, Yabancılaşma**, Çev. Hande T. Urbarlı, Akım Tanıtım Yayıncılık, İstanbul.

- ŞİPAL, Kamuran (1981), **Bertold Brecht Epik Tiyatro**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- TANER, Demet (2018), **Canlar Ölesi Değil**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (...), **Zilli Zarife**, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Ankara.
- TANER, Haldun (04 Haziran1970) “Tiyatro Üzerine Bir Soruşturma, Haldun Taner’e Sorular, Konur Ertop”, **Cumhuriyet Gazetesi Sanat Edebiyat Eki**.
- TANER, Haldun (1965), “Eşeğin Gölgesi Üzerine”, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı:364, Ekim s. 7-8.
- TANER, Haldun (1966), **Zilli Zarife**. Ankara: Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivi.
- TANER, Haldun (1970), **The Ballad of Ali of Keshan**, Gün Matbaası, İstanbul.
- TANER, Haldun (1982), **Fazilet Eczanesi**, Bilgi yayınevi, Ankara.
- **TANER, Haldun (1986)**, “Yetmiş Yılın Ardından Tiyatroya Bakışı”, **Varlık Dergisi**, Sayı 940/300, Söyleşen Cengiz Gündoğdu.
- TANER, Haldun (1986), ”Oyunum yasaklanınca meşhur oldum”, **Haldun Taner’le Son Söyleşi, Füsün Özbilgen** Taha Toros Arşivi, Dosya No: 34.
- TANER, Haldun (1986), **Eşeğin Gölgesi**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- TANER, Haldun (2001), **Koyma Akıl, Oyma Akıl**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- TANER, Haldun (2014), **Berlin Mektupları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2015), **Keşanlı Ali Destanı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2015), **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2015), **Yalıda Sabah**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2016), **Ve Değirmen Dönerdi- Lütfen Dokunmayın**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- TANER, Haldun (2016), **Ayışığında Şamata**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2016), **Devekuşuna Mektuplar 1, Önce İnsan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2016), **Sancho'nun Sabah Yürüyüşü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2016), **Yaşasın Demokrasi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2017), **Berlin Mektupları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2017), **Devekuşuna Mektuplar 2, Yaz Boz Tahtası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2017), **Günün Adamı-Dışarıdakiler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2018), **Onikiye Bir Var**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2018), **Onikiye Bir Var**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2018), **Vatan Kurtaran Şaban**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2018), **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANER, Haldun (2018), **Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TAYLOR, Millie (2003), "Collaboration or conflict", **Studies in Theatre and Performance**, 23:2, 117-124.
- TEKEREK, Nurhan (2003), "Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Birleştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar Two Patterns for Efforts of Synthesizing Western Theatre With Our Traditional Theatre", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 16.
- TEKEREK, Nurhan (2005), "Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: "Kafa

Tamircisi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl:1, Sayı:1, s.157-172.

- TEMELTAŞ, Gülayşe (2010), Bir Uygulama Modeli Olarak “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 29: 1300-1523.
- TEMELTAŞ, Gülayşe (2014), Unutulmaz Keşanlı Ali Destanı Temsili - Haldun Taner’in Ayak İzlerinden 1960’lı Yıllar - Keşanlı Ali Destanı’nı Yeniden Sahneleme Denemesi, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 38: 1300-1523.
- TOLAYAN, Yervant, (2018), “20. Yüzyıl Başında Ermeni Tiyatrosu Üzerine Söyleşiler 1”, Yayına Hazırlayan: Erdi Aydın – Maral Çankaya., **www.art-izan.org**, Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2020, Erişim Saati: 14:00, Erişim Linki: <http://www.art-izan.org/artizan-arsivi/20-yuzyil-basinda-ermeni-tiyatrosu-uzerine-soylesiler-1/>
- TÖREL, Adnan (2012), Tiyatro Oyunculuğu ve Gestus, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, ART-E, Kasım Özel Sayı.
- UMUT, Erkal (2019), “Ayak Bacak Fabrikası İle At Gözü Ya Da Fink Ekmeği İle Kör Atlar”, **erkalumut.wordpress.com**, Erişim Tarihi: 13 Ocak 2019, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <https://erkalumut.wordpress.com/2019/04/19/ayak-bacak-fabrikasi-ile-at-gozu-ya-da-fink-ekmegi-ile-kor-atlar/>
- ÜNLÜ, Mustafa (2012), “Sunuş”, **Politik Tiyatro**, Yazar: Erwin Piscator, Metis Kitap, İstanbul.
- WHITFIELD, Sarah (2010), **Kurt Weill: The 'Composer As dramatist' in American musical theatre production Queen Mary**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of London.
- WHITLOCK, E. Rose (2011), **The Threepenny Opera: Connect. Confront. Create**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, University Of California, San Diego.
- WIELAND, C. M. (2017), **Eşeğin Gölgesi Davası Abderahılar**, Çev. Vural ÜLKÜ, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.

- WYATT, Susan B. M. (1993), **Kurt Weill: A Song Composer In Wartime**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of North Texas.
- YALÇIN, Kadir (2001), “‘Serbest Piyasa’ Ve Tekelci Egemenlik”, **ozgurlukdunyasi.org**, Erişim Tarihi: 20 Ocak 2020, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <https://ozgurlukdunyasi.org/arsiv/352-sayi-114/1357-qserbest-piyasag-ve-tekelci-egemenlik>
- YALIN, İrfan (2019), “Bastonun Kültür Tarihi”, **t24.com.tr**, Erişim Tarihi: 24 Ağustos 2020, Erişim Saati: 13:00, Erişim Linki: <https://t24.com.tr/yazarlar/irfan-yalin/bastonun-kultur-tarihi,24184>
- YEN, Yu-Fen (2013), **Conductor’s Guide To Hanns Eisler’s Lenin (Requiem)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Illinois, Urbana, Illinois.
- YILDIZ, Nedim (1995), “Çağdaş Türk Tiyatrosu Müziğinin Geleneksel Kaynakları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 12, 1003-110.
- YILDIZ, Nuran (1996). Demokrat Parti İktidarı (1950-1960) Ve Basın. **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, LI, 1, 481-505.
- YILMAZ, Aydın (2011), “Türk Beşleri”, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları**, Ankara.
- YİĞİT, Turgut (2002), “Boğazköy Arşivi Belgelerine Göre Kar.Kıd Üzerine Bir İnceleme”, **Tarih İncelemeleri Dergisi**, Cilt/Volume: XVII, 73-8.
- YUMUŞAK, Cansu (2019), “Yasallaşan Seks İşçiliğinin Dönem Oyunlarında Sosyal Temsiller Kuramı Işığında Feminist Bir Bakışla İncelenmesi”, **Pivolka**, Cilt: 9, Sayı: 31, 13-16.
- YURT, Gülay (2014), “Faruk Nafiz’in Akın ve Özyurt Oyunlarının Türk Tarih Tezine Katkısı Açısından İncelenmesi”, **Eğitim Öğretim Araştırmaları Dergisi**, Cilt:2013, Sayı:4.
- YÜKSEL, A., (2019), **Güneşin Sofrasında, Genco Erkal’ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- YÜKSEL, Ayşegül (1986). Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı, **Milliyet Sanat Dergisi**, 114, 9-11.

- YÜKSEL, Ayşegül (1995), “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış Ve Gelişmeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 12, 123-130.
- YÜKSEL, Ayşegül (1997), **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL, Ayşegül (2007). “Ibsen’den Beckett’e: Yıkım Öncesi Ve Sonrası”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, XXIII, 25-34.
- YÜKSEL, Ayşegül (2009), “Türkiye’de ‘Yazar Tiyatrosu’”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, XXVII, 1 : 125-136.
- YÜKSEL, Ayşegül (2013), **Dram Sanatında Sınırları Zorlamak**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL, Ayşegül (2013), **Haldun Taner Tiyatrosu**, Habitus Yayınları, İstanbul.
- YÜKSEL, Ayşegül (2017), “Gelenekten Bugüne Tiyatroda Haldun Taner, Kerem Karaboğa (Ed.)”, **Haldun Taner’le Yaşamak 100. Doğum Yılında Haldun Taner** içinde, 14-30.
- YÜKSEL, Ayşegül (2019), **Güneşin Sofrasında Genco Erkal’ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- YÜKSEL, Ayşegül (7 Kasım 1993), “Neydi AST’ı Ötekilerden Farklı Kılan”, **Cumhuriyet Kültür**, 2.
- ZARAKOLU, Ragıp (2020) “Remzi Bey’in Sürgünleri”, **yeniyasamgazetesi.info**, Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2020, Erişim Linki: <http://yeniyasamgazetesi.info/remzi-beyin-surgunleri/>.
- Url 1- <http://www.anayasa.gen.tr/1961ay.htm>, erişim tarihi: 05.01.2020.
- Url 2- <https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/7308/15-16-Haziran-1970-Turkiye-isci-sinifinin-en-buyuk-eylemi-gerceklesti>, erişim tarihi: 18.01.2020.
- Url 3- https://www.youtube.com/watch?v=Ij3o4kMTPGg&ab_channel=TonyBaker, erişim tarihi: 18.01.2020.
- Url 4- <https://www.wattpad.com/243218554-bir-dinozorun-an%C4%B1lar%C4%B1-ads%C4%B1z-b%C3%B6l%C3%BCm-6>, erişim tarihi: 18.01.2020.

- Url 5- <https://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/yaklasan-firtinanin-habercisi-12-mart-haberi-40186>) erişim tarihi: 20.03.2020.
- Url 6 - <https://sozluk.gov.tr/> erişim tarihi: 20.03.2020.
- Url 7-https://www.google.com/search?q=akl%C4%B1n+uykusu+canavarlar+yarat%C4%B1r&rlz=1C1FWBA_enTR782TR782&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjC0Pegx-7tAhVaAxAIHWQQBQoQ_AUoAXoECAyQAw&biw=1366&bih=625#imgrc=4vnxeqiZab3TpM, erişim tarihi: 01.06.2020.
- Url 8- <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 9- <https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/kuyular/44/nuh-kuyusu/716> erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 10- <https://core.ac.uk/download/pdf/38329449.pdf> , erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 1- <http://www.anayasa.gen.tr/1961ay.htm>, erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 2- <https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/7308/15-16-Haziran-1970-Turkiye-isci-sinifinin-en-buyuk-eylemi-gerceklesti>, erişim tarihi: 07.07.2020.
- Url 3- https://www.youtube.com/watch?v=Ij3o4kMTPGg&ab_channel=TonyBaker. erişim tarihi: 03.07.2020.
- Url 4- <https://www.wattpad.com/243218554-bir-dinozorun-an%C4%B1lar%C4%B1-ads%C4%B1z-b%C3%B6l%C3%BCm-6>. erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 5- <https://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/yaklasan-firtinanin-habercisi-12-mart-haberi-40186>), erişim tarihi: 21.06.2020.
- Url 6 - <https://sozluk.gov.tr/>. erişim tarihi: 18. 05. 2020.
- Url 7-https://www.google.com/search?q=akl%C4%B1n+uykusu+canavarlar+yarat%C4%B1r&rlz=1C1FWBA_enTR782TR782&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjC0Pegx-7tAhVaAxAIHWQQBQoQ_AUoAXoECAyQAw&biw=1366&bih=625#imgrc=4vnxeqiZab3TpM . erişim tarihi: 27. 05. 2020.
- Url 8- <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 30. 05. 2020.

- Url 9- <https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/kuyular/44/nuh-kuyusu/716>, erişim tarihi: 15. 08. 2020.
- Url 10- <https://core.ac.uk/download/pdf/38329449.pdf>. erişim tarihi: 15. 08. 2020.
- Url 11- <http://baylangida.com/eski-baylan-mudavimleri>. erişim tarihi: 15. 08. 2020.
- Url 12- <http://www.musimem.com/martini>. Htm. erişim tarihi: 18. 05. 2020.
- Url 13- <https://www.britannica.com/biography/Lucian>. erişim tarihi: 25.11.2019.
- Url 14- https://www.youtube.com/watch?v=W8GpEFruVMg&t=48s&ab_channel=%C3%87eviriKonu%C5%9Fmalar. erişim tarihi: 12.10.2020.
- Url 15- <https://core.ac.uk/download/pdf/38329309.pdf>. erişim tarihi: 15.05.2019
- Url 16- <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459>

EKLER

EK-1: Yüz Yüze Görüşme Soruları

1.1 Ortak Sorular

- 1- Müzik “Epik Tiyatro”da hangi işlevi görür?
- 2- Müzik, Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerinde hangi işlevi görür?
- 3- Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserleri için bestelenen ve/veya kullanılan müziklerin ortak özellikleri nelerdir?
- 4- Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerinde müzik ve metin ilişkisini nasıl tarif edersiniz?
- 5- Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerinde müzik, seyirci ile hangi türden ilişki kurar?
- 6- Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerinde müzik ve toplum ne türden bir ilişki içerisindedir?
- 7- Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerindeki müzikler ile oyunun politik görüşü/mesajı arasında bir ilişki var mıdır?
- 8- Brecht sanatın sisteme değil, sistemin sanata uygun hale getirilmesi gerektiğini belirterek, ‘sanat eseri sistem ve toplum için uygun mu?’ sorusu yerine; ‘sistem ve toplum sanat eseri için uygun mu?’ sorusunun doğru olduğunu söylemiştir. Buradan hareketle toplumun hazır bulunuşluk düzeyi ve toplum yapısı ile Taner epik tiyatrosundaki müzikler arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendirirsiniz?
- 9- Epik Tiyatroda müziğin metinden bağımsız bir şekilde kullanılması gerekliliği hakkında ne düşünüyorsunuz? Haldun Taner’in epik tiyatro türündeki eserlerinde ve sizin prodüksiyonlarınızda ‘bağımsız olma’ durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

1.2 Bestecilere Yönelik Sorular

- 1- Tiyatro müziği besteciliğiyle ilgili bir eğitim aldınız mı?
- 2- Genel olarak Epik Tiyatro için, özel olarak Haldun Taner'in epik tiyatro türündeki eserleri için müzik bestelerken nelere dikkat ediyorsunuz?
- 3- Müziğiniz için hangi teknikleri kullandınız, hangi malzemelerden yararlandınız?
- 4- Geleneksel müzik dilinden yararlandınız mı? Yararlandıysanız bundaki amacınız nedir?
- 5- Haldun Taner'in epik türde oyunları için bestelediğiniz müziklerle takınmak istediğiniz bir tavır var mıydı?
- 6- Bestelerken seyircide nasıl bir reaksiyon görmeyi umdunuz?
- 7- Oyun sahnelendiğinde ne düşündünüz, memnun oldunuz mu, varsa sorunlar neydi?

1.3 Yönetmenlere Yönelik Sorular

- 1- Genel olarak epik tiyatro, özel olarak Haldun Taner'in epik tiyatro türündeki oyunları için yönetmen açısından '*müziği bilmek*' ne anlama gelir?
- 2- Müzik ve oyun teknik açıdan birbirine uygun mu?
- 3- Müziklerin uygulanması zor mu?
- 4- Siz, kendi prodüksiyonunuzda oyun müziklerine katkı veya eleştiri getirdiniz mi?
- 5- Rol dağılımı yaparken, şarkılar için ses rengi, söylem tarzı gibi unsurları göz önüne aldınız mı?

1.4 Oyunculara Yönelik Sorular

- 1- Genel olarak epik tiyatro, özel olarak Haldun Taner epik tiyatrosu oyuncusu için '*müziği bilmek*' ne anlama gelir?
- 2- Oyuncu olarak müziğe müdahale ettiniz mi?
- 3- Müziklerin uygulanması zor mu?
- 4- Şarkıları söylerken nelere dikkat ettiniz?

5- Haldun Taner oyuncusunun rolü algılayışı ve müzikleri seslendirışı arasında nasıl bir bağlantı vardır?

EK-2: Aydınlatılmış Onam Formu

Değerli Sanatçımız,

Bu görüşme Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bilim Dalı bünyesinde, Ayşegül DİNÇ'in yürütmekte olduğu "Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik" konulu doktora tezi için gerçekleştirilmektedir. Görüşmenin amacı, araştırma konusuyla ilgili bilgilerinizden, deneyimlerinizden ve görüşlerinizden istifade etmektir. Görüşmede paylaşacağınız bilgiler tezin niteliği ve bir sonuca varabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmada ortaya çıkacak sonuçların, gelecekteki prodüksiyonlara ışık tutması ve bu alandaki yeni araştırmalara katkı sağlaması beklenmektedir.

Çalışmamızda kullanılmak üzere, görüşmemiz esnasında ses kaydı ve/veya görüntü kaydı alınacaktır. Görüşmemizden sağlanan bilgiler bahsi geçen tezin ve bu tezden yola çıkılarak yazılacak olan akademik yayınların dışında herhangi bir yerde kullanılmayacaktır. Görüşmede verdiğiniz bilgiler hiçbir şekilde değiştirilmeyecek, cümleleriniz anlamını yitirecek ya da başka anlamlara gelecek şekilde kesilmeyecek, kısaltılmayacaktır. Kişilik haklarınız, fikir ve düşünce özgürlüğünüz korunacaktır.

Çalışmamıza katılmayı kabul ediyorsanız, lütfen formu imzalayınız.

Katılımınız için teşekkür ederiz.

- 1) Araştırmanın ikinci aşamasında Devlet Tiyatroları'ndan temsiller te'min edilecektir. Devlet Tiyatroları'ndan istenen temsil kayıtlarına yönelik telif hakları taahhütnamesi EK-3'te sunulmuştur. Haldun Taner'in altı epik oyununun şimdiye kadarki tüm temsilleri içerisinde alarak oluşturduğumuz örneklemimiz şöyledir:

Keşanlı Ali Destanı

- 1- TRT, 1988, yönt: Genco ERKAL, müz: Yalçın TURA
- 2- İzmir DT, 2005-2006 sezonu: yönt: Bülent ARIN, ork şef: Cem İDİZ
- 3- Ankara DT, 2006-2007 sezonu: yönt: Faik ERTENER, ork şef: Kemal GÜNÜÇ

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım

- 1- Bursa DT, 1997-1998: yönt: Ayşe SELEN; müz: Cem İDİZ
- 2- Ankara DT, 2004-2005: yönt: Serhat NALBANTOĞLU; müz: Cem İDİZ
- 3- Ankara DT, 2014-2015: yönt: Ali DÜŞENKALKAR; müz: Murat GEDİKLİ

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

- 1- İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1999: yönt: Orhan ALKAYA; müz: Melih Kibar
- 2- İstanbul DT, 1991-1992: yönt: Semih SERGEN; müz: Cem İDİZ
- 3- Ankara DT, 2011-2012: yönt: Semih SERGEN; müz: Kemal GÜNÜÇ

Eşeğin Gölgesi

- 1- Trabzon DT, 1998-1999: yönt: Ergül UÇUCU; müz: Turgay UZUNER
- 2- Van DT, 2000-2001: yönt: Halil AKARSU; müz: Kemal GÜNÜÇ
- 3- Adana DT, 2015-2016: yönt: Halil AKARSU; müz: Kemal GÜNÜÇ

Zilli Zarife

- 1- Bursa DT, 2002-2003: yönt: Soner AĞIN; müz: Can ATILLA

Ay Işığında Şamata

1. Sivas DT, 2004-2005: yönt: Halil AKARSU

EK-3: Taahhütname

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bilim Dalı bünyesinde çalışmakta olduğum "Haldun Taner Epik Tiyatrosunda Müzik" konulu doktora tezim için talep ettiğim oyunları almam durumunda, eserlerle ilgili maddi ve manevi hakları ihlal etmeyeceğimi; çoğaltma, değiştirme, dağıtma, her türlü işaret, ses veya görüntü nakline yarayan araçlarla umuma iletme ve yayımlama gibi herhangi bir eylem gerçekleştirmeyeceğimi; eserleri satışa arz etmek, satmak, kiralamak veya ödünç vermek suretiyle ya da sair şekilde yayma, ticarî amaçla satın alma, ithal veya ihraç etme, tez ve tezden yayımlanan akademik çalışmalarda kullanım amacı dışında elimde bulundurma ya da depolama gibi hukuka aykırı herhangi bir durum gerçekleştirmeyeceğimi; kaynak göstermeksizin iktibasta bulunmayacağımı; eserlerle ilgili olarak yetersiz, yanlış veya aldatıcı mahiyette kaynak göstermeyeceğimi; eserleri bahsi geçen tezin ve bu tezden yola çıkılarak yazılacak olan akademik yayınların dışında herhangi bir yerde kullanmayacağımı; eserlerdeki müziklerin notalarının tamamen kullanılmayıp yalnızca örnek oluşturacak kısalıkta alınacağını, eserlerde yer alan tüm ekibin kişisel haklarını ve eserleri bünyesinde barından, finanse eden başta Devlet Tiyatroları olmak üzere bütün kurum ve kuruluşların kurumsal hak ve saygınlıklarını koruyacağımı ve telif haklarına riayet edeceğimi,

Taahhüt Ederim.

Arş.Gör.Ayşegül DİNÇ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 457
İNCELEME TARİHİ : 11.11.1992

YÖRESİ
KARS
KİMDEN ALINDIĞI
RASİM NAZ - NEVZAT ÇINARLI
BÜRESİ :

TEREKEME OYUN HAVASI

DERLEYEN
MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI
DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

The image displays a musical score for the piece 'TEREKEME OYUN HAVASI'. The score is written on ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is arranged in a single melodic line across the staves.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad:

Doğum Yeri ve Tarihi:

Adres:

E-Mail:

Lisans.: Atatürk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Y.Lisans : Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

İş Deneyimi: