

HALDUN TANER TİYATROSUNDA “YABANCILAŞTIRMA”

Yavuz Pekman*

Giriş:

“Yabancılaştırma”nın bir kavram olarak tiyatro sanatına girişi 1930’lu yıllara rastlar. Bu dönem, ana hatlarıyla, özdeşleşmeye dayalı alışıldık geleneksel tiyatro formlarının temelden sorgulandığı ve egemen tiyatro anlayışının baştan ayağa ters yüz edildiği bir dönemdir. Bu süreç, elbette, yalnızca tiyatro sanatının kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmamıştır. Otuzlu yıllarda tiyatro sanatında meydana gelen bu köktenci değişimi, modernizmin o dönemki son aşaması olan, sanayileşme, kapitalizm, sınıflararası dengelerin değişimi, dünya savaşı gibi kimi ekonomik, politik, sosyal gelişmeler ve bu gelişmelerin karşısında ortaya çıkan yeni felsefi, ideolojik yaklaşımlar ve öncü sanat akımları da tetiklemiştir. Bu açıdan bakıldığında, yabancılaştırmaya dayalı tiyatro anlayışı, en kaba ifadesiyle, dünyayı ve/veya düzeni değiştirmeyi amaçlayan bir dünya görüşü üzerine temellenen; eleştirici, sorgulayıcı ve hatta yıkıcı bir ideolojiden ve sanat anlayışından kaynaklanmıştır. Dünyaya ve düzene yönelik bu radikal tutum, kendisinden önceki mevcut tiyatro formlarının da kökten değişmesini öngörmüştür.

Yabancılaştırmaya dayalı tiyatro anlayışının Türkiye’de ilk kez görülmeye başlaması, 1950’li yıllara denk gelse de, “epik tiyatro”nun Türkiye’de asıl olarak tanındığı ve yabancılaştırma tiyatrosunun ilk kalburüstü örneklerinin verildiği dönem, 1960’lı yıllardır. Bu dönem, Türkiye için, 1960 anayasasının oluşturduğu görece bir özgürlük dönemi olarak tanımlanabilir. İşçi haklarının, grev ve sendika serbestisinin, basın ve yayın özgürlüğünün ortaya çıktığı bu dönemde, düzeni değiştirmeye soyunan ‘sol’ düşüncenin de yaygınlaşarak tartışıldığını ve Türkiye’de geniş bir kitle tarafından benimsenmeye başladığını görmekteyiz. Bu ortam, doğal olarak, Türkiye’de kendi tiyatro anlayışını da oluşturmaya başlamıştır.

* Yard .Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirilenliği ve Dramaturji Bölümü

Haldun Taner de, 1949 yılında kabaca 'benzetmeci' türde oyunlarla başladığı tiyatro yazarlığını, altmışlı yılların hemen başından itibaren temelli bir biçimde değiştirerek, yabancılaştırmaya dayalı 'epik' bir anlayışa dönüştürmüştür. Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* gibi Türk tiyatrosunun bugüne dek en fazla sahnelenmiş oyunları ile süren bu 'epik' dönemi, sadece yazar için değil tiyatro yazınımız için de bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Öyle ki, Taner'in epik tiyatro'ya kattığı, Türk halk tiyatrosu geleneğinin göstermeci öğeleri, Türk tiyatro yazınının ilk örneklerinin görüldüğü Tanzimat Dönemi'nden beri tartışılmalı "ulusal tiyatro" ve "Türk tiyatrosunun kimliği" sorunlarına farklı ve özgün bir açılım da getirmiş, bu açılım Türk oyun yazarlığının önünde yeni bir kulvar açmıştır.

Bu çalışmada, Haldun Taner'in altmışlı yılların başından itibaren üretmeye başladığı "yabancılaştırma tiyatrosu" örnekleri değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde, 'yabancılaştırma'nın asal dinamikleri, tiyatrodaki kullanım biçimleri, işlevleriyle birlikte ele alınacak, ikinci bölümde kısaca geleneksel Türk tiyatrosunun doğasında yer alan yabancılaştırma etkisine değinilecek, üçüncü ve son bölümde ise yabancılaştırmanın Taner'in oyunlarındaki kullanım biçimi ve üstlendiği işlevler tartışılacaktır. Bu tartışma sonucunda, Taner'in, kendine özgü tiyatro anlayışının, dünya görüşünün ve özellikle de geleneksel tiyatromuzun kendine has özelliklerinin, "yabancılaştırma tiyatrosu"na katkısı, getirdikleri yeni açılım ve bu bağlamda Türk tiyatrosunda oluşmaya başlayan özgün kimlik değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Kavram Olarak "Yabancılaştırma":

Yabancılaştırma, bir kavram olarak, ilk kez Bertolt Brecht tarafından kullanılmış, formüle edilmiş ve gerek oyun yazarlığında, gerekse sahnelemede yine Brecht tarafından ilk kez uygulamaya sokulmuştur. Brecht, kendi epik tiyatro anlayışıyla, temelde özdeşleşmeye ve oyun biçimi olarak 'canlandırma'ya dayalı geleneksel tiyatro biçimlerine karşı çıkarak, özdeşleşmeyi tamamen dışlayan ve 'anlatma'ya dayalı, yeni bir tiyatro biçimi ortaya koymuştur. Bu tiyatro biçiminin asal dinamiği "yabancılaştırma"dır.

Yabancılaştırma kavramını Brecht ilk kez 1936'da yazdığı "Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri" adlı yazısında kullanıyor. Duyguları dizginleyerek, konuyu düşünsel düzeye aktarmak amacıyla kullandığı anlatıcı öğeleri de "yabancılaştırma etkisi" (verfremdungseffekt) olarak tanımlar. Canlandırmanın temel aracı nasıl "duyubirliği"yse (einfühlung), anlatmanın da "yabancılaştırma"dır. Brecht yabancılaştırmayı "anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesi" olarak açıklar. Yabancılaştırma yoluyla ele alınan konuyu, yazar-yönetmen-oyuncu üçlüsü benzetmecilikten öylesine uzak bir biçimde sunar ki, izleyici bir tiyatro oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağını bulur.¹

Aziz Çalışlar da yabancılaştırmayı, "epik tiyatro'yu benzetmeci, yanılsamacı ve dramatik tiyatro'dan olduğu kadar, natüralist tiyatro'nun 'dördüncü duvar' anlayışından, geleneksel psikolojik gerçekçi tiyatro'nun *einfühlung* (yaşantı birliği) anlayışından ve Stanislavski yöntemi'nden kökten ayıran başlıca belirleyici öğe" olarak tanımlarken, "diyalektik maddeci açıdan gerçeklik'i temsil edebilmenin (ortaya koyabilme'nin) bir anlatım tekniği olarak, yani, gerek gerçeklik'i görünüşle özdeşleştiren metafizik maddeci anlayışın, gerekse gerçeklik'i belli bir öz'le özdeşleştiren idealist anlayışın karşısında, nesnel gerçeklik'i gözlemleyebilme ve onun hakkında bir yargıya varabilme amacıyla fiili-görünüş'te olan'dan bir uzaklaştırma"² olarak değerlendirmiştir.

Bu tanımlamalar göz önüne alındığında, yabancılaştırma tiyatrosu'nda temel dinamiğin, 'gerçeklik'in ele alınış ve temsil ediliş biçiminde düğümlendiğini görmekteyiz. Bu dinamik, gündelik yaşam içinde alıştığımız (ya da alıştırıldığımız), kanıksadığımız, farkına varmadan yaşadığımız, özetle 'özdeşleştirdiğimiz' 'gerçeklik'in ve onu oluşturan tarihsel, toplumsal, sınıfsal, ekonomik, vb. faktörlerin, nesnel ve neredeyse bilimselci bir yaklaşımla, uzak açıdan ele alınarak değerlendirilmesini öngörür. Bu yaklaşım, yaşam içindeki bireyi, kendini 'gerçeklik'in akışına bırakmış, Marx ve Engels'in ifadeleriyle, " kendilerinin dışında yer alan, nereden geldiğini, nereye gittiklerini bilmedikleri, bu yüzden de artık hükmedemedikleri"³ bir güce

¹ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, İst., Çağdaş Yayınları, 1995, 2.baskı, s:39

² Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İst, May Yayınları, 1980, s: 345

³ Karl Marx, Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**, çev: Sevim Belli, Ank., Sol Yayın., 1999, 4.baskı, s: 60

koşulsuz teslim olmuş, edilgen bir halden çıkartıp; onu ‘gerçeklik’e bir bakıma yabancılaşarak, gözlemleyen, sorular soran, sorularına yanıtlar alan ve bu yanıtlar sonucunda bir yargıya vararak ‘gerçeklik’i dönüştürme ya da değiştirme potansiyeline sahip, etken bir konuma getirir.

Tiyatro ‘gerçeklik’in bir temsili olarak düşünüldüğünde, aynı durum hem tiyatro uygulamacıları, hem de seyirci için geçerlidir. Brechtgil tiyatrodaki seyirci, bilincin ötelenerek duyuların merkeze alındığı özdeşleşme tiyatrosu anlayışından tamamen farklı olarak, edilgen bir izlemeci olmaktan çok etken bir gözlemci veya yargıcıya dönüşür. Bu bağlamda seyirci, tıpkı yaşamda olduğu gibi, ‘kendisine verilen’e merak ve heyecanla kendini kaptırıp, oyunun sonunu (yani bir bakıma kendi kaderini) beklemek ve bu sonu kabullenmek yerine, oyun’a belli bir bilinçle yaklaşan; tartışmacı, sorgulayıcı, karar verici ve sonuç olarak değiştirici bir konuma taşınır.

Oyuncu, yansıladığı kişiyle özdeşleşemeyeceği için, bu kişiye belirli bir açıdan bakabilecek, onun üzerinde ne düşünüldüğünü açığa vuracak ve kendisiyle özdeşleşmeye zorlamadığı seyircisini de yansıladığı kişiyi eleştirmeye çağırabilecektir. Oyuncu için böyle bir bakış açısı, toplumsal eleştiri açısıdır. Oyuncu olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal güçlerin belirlediği karakter çizgileri üzerinde durur. Böylelikle, oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliği kazanır. Oyuncu, seyircileri, mensup oldukları toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır.⁴

Brecht’in sözünü ettiği bu çağrının sahnede gerçekleşebilmesi, kuşkusuz tiyatrosunun o güne dek uygulanagelen hemen bütün unsurlarının yeniden ele alınarak, devrimci bir biçimde değiştirilmesini gerektirir. Bu değişim, metin, sahneleme, oyunculuk, sahne ve giysi tasarımı, müzik, ışıklama gibi tiyatrosunun tüm elemanlarına yayılan bir genişlikte değerlendirilmektedir. Bu elemanların sahne üstünde köktenci bir değişimle yer alması, geleneksel izleme biçimiyle koşullanmış seyirci için başlı başına bir yadırgatma ya da yabancılaştırma etkisi yaratacaktır. Seyirci ilk olarak, izlediği yeni oyun biçimi yoluyla sahneye ve dolayısıyla sahneden kendisine sunulan gerçeklik’e yabancılaşarak, kendi izleme alışkanlığını da değiştirmeye zorlanacaktır.

⁴ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev: Kamuran Şipal, İst., Cem Yayınevi, 1997, s: 164

İzleme alışkanlığında meydana gelmesi beklenen bu değişim, doğal olarak, ‘yaşama alışkanlığı’na yönelik bir tutum değişikliğini de öngörmektedir.

Hemen belirtmek gerekir ki, Brecht’in yabancılaştırma kavramını olgunlaştırmasında en büyük etkiye, onun Marksist okumaları, Şkolovsky gibi Rus biçimcilerinin *ostrananije* (yabancılaştırmak) fikrine dayanan yenilikçi düşünceleri ve izlediği geleneksel Çin tiyatrosu örnekleri sahiptir.⁵ Bu etkilerden ilkinde; Marxist felsefenin ortaya koyduğu, düzen içinde emeğin ya da kitlenin kendi ortak çıkarına ‘yabancılaşma’sı durumuna karşı, Brecht’in bu durumu sergilemekte bulduğu yöntem, izleyicinin böylesi bir ‘yabancılaşma’ya yabancılaştırılması biçiminde ortaya çıkmış, böylelikle Marxist felsefe yabancılaştırma tiyatrosu’nun düşünsel çatısını oluşturmuştur. İkincisine gelince, “ Şkolovski’ye göre, sanatın işlevi, ele aldığı konuyu ‘yabancılaştırmak, tekrardan gözlenebilmesini, yeni bir şeymiş gibi algılanmasını sağlamaktır. Sanat eseri, bunu, dikkatleri kendi sanatsal niteliğine, yani kullandığı araçlara, malzeme ya da tekniğe çekerek başarabilir. Örneğin, resim sanatı boya malzemesiyle çalışıldığını, şiir sanatı sözcüklerin bir araya getiriliş mantığını ya da sözcüklerin mekanik uyumunu ve tiyatro sanatı ise teatral düzenlemeleri gizlememelidir.”⁶ Bu görüş, Brecht’in tiyatronun tiyatro, oyunun da oyun olduğunu seyirciden gizlemeyen yabancılaştırma tiyatrosu anlayışının temel belirleyeni halini almış, dolayısıyla bu tiyatro düşüncesinin estetik çerçevesini oluşturmuştur. Üçüncü etki olarak da, Brecht’in Çinli oyuncu Mei Lan Fang’ın ve tabii ki geleneksel Çin tiyatrosunun oyunculuk biçiminden çıkardığı sonuçları saymak gerekir. Nitekim Brecht, Çin tiyatrosunda oyuncunun, “benzetmeci tiyatro oyuncusunun tersine, izlenildiğinin her an bilincinde olduğunu” ve “kendisini sürekli denetim altında tuttuğunu, bilinçli oynadığını izleyiciye duyumsattığını” belirtmektedir. Çinli oyuncu, “örneğin bir bulutu canlandırdığında, onun birden belirerek yavaş yavaş biçim değiştirmesini, hem kendi yaptığı devinimleri aşama aşama izleyerek, hem de izleyiciye dönüp sanki aralarında işbirliği varmışçasına, ‘evet bu gerçekten öyle değil mi?’ diye sorarcasına oynar. Özdenetim, oyuncuyla oynadığı rol arasında belli bir uzaklık kurulmasını sağlar.”⁷ Tiyatro, temelde, oyunculuk sanatı olduğuna göre,

⁵ bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz., Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s: 202-210

⁶ **a.g.e.**, s: 207

⁷ Zehra İpşiroğlu, **a.g.e.**, s: 39-40

Brecht'in Çin oyunculuk sanatından bu yararlanması da, onun yabancılaştırma tiyatrosu'nun sanatsal, ya da daha doğru bir ifadeyle, *pratik* boyutunu oluşturur.

Teknik Olarak “Yabancılaştırma”:

Yabancılaştırma tiyatrosu, daha önce de belirtildiği üzere, tiyatronun metin, oyunculuk, sahneleme, müzik, dekor, kostüm gibi bütün elemanlarını, kendi anlayışına göre yeniden biçimlendirmiştir. Denebilir ki, yabancılaştırma, uygulamaya girdiği andan itibaren tiyatronun bütün elemanları için bir tekniğe dönüşmüştür. Bu teknik, kabaca, sahnede yaşamın bir benzerini “canlandırma”ya çalışan, izleyicide seyrettiğinin sanki gerçek olduğu yanılsamasını yaratmayı amaçlayan ve seyircinin duygularını harekete geçirerek sahneyle özdeşleşmesini sağlayan benzetmeci/yanılsamacı tiyatronun alışıldık ve gelenekselleşmiş tekniğinin tam karşıtıdır.

Metin açısından bakıldığında, yanılsamacı tiyatronun, seyircide yaratmak istediği illuzyona yönelik olarak kullandığı, birlik kuralları, kesintisiz anlatı, tutarlılık, çizgisel zaman anlayışı ve karakterlere dönük gelişim çizgisi gibi teknikler, yabancılaştırma tiyatrosunda terk edilir, hatta tamamen tersine döndürülür. Zira, yabancılaştırma, yanılsamacı tiyatrodan farklı olarak, süreci değil sonucu hedefler.

Bu tür oyunda, oyunun yapısı baştan sona doğru gelişen ruhsal devinimi değil, episod bölümlenmesi ile gösterilen sonuçları kapsar. Bunun için de, oyunun yapısını kuran bu episodları birbirine bağlayan açıklamalara ve anlatımlara yer verilir. Bu açıklama ve anlatım tekniği ise “yabancılaştırma”nın önemli bir ögesidir; her an bir tiyatro seyredildiğini hissettiren bu açıklamalar, sahne “illuzyon”unu ortadan kaldırarak seyircinin sahne üzerindeki olaya salt duygusal yoldan katılmasını önler.⁸

Yabancılaştırma tiyatrosunda, oyunun oluşturacağı gerçeklik yanılsamasının kırılması ve seyircideki özdeşleşmenin sekteye uğratılması için, genellikle parçalı ve bölümlenmeli anlatı kullanılmıştır. Bu parçalı anlatı çoğunlukla (gerçek yaşamdakine benzemeyen ve izleyiciyi metne yabancılaştıran) zaman atlamaları ya da geriye dönüşler de içerir. Yabancılaştırma tiyatrosu bununla da yetinmeyerek, gerçeklik

⁸ Özdemir Nutku, **Uzatmalı Gerçekler**, İst., Remzi Kitabevi, 1985, s: 173

duygusunun tamamen ortadan kalkması için bölüm aralarına, oyun dışı bir anlatıcı, bölümleri birbirine bağlayan şarkılı anlatımlar, projeksiyon teknikleri, koro gibi dışsal elemanlar eklemiştir. Bütün bunlar, bir yandan özdeşleşmeyi sekteye uğrattırken, bir başka yandan seyircinin izlediğine dışardan ve eleştirel bir gözle bakmasına dönük, bir yandan da seyirciye izlediğinin bir oyun ya da tiyatro olduğunu sürekli hatırlatan bir işlev üstlenmişlerdir.

Yabancılaştırma tiyatrosunda, öykü önemini yitirir. Çünkü bu tiyatro anlayışında, çarpıcı ve etkileyici bir öykünün yaratacağı duygulanımdan öte, oyunun sonuçta yaratacağı düşünsel açılım hedeflenir. Bu yüzden, örneğin Brecht, kimi zaman herkes tarafından bilinen konu ve öykülere yönelmiş, bu öyküleri çağının dinamiklerine göre tekrar (bazen aynı konuyu birkaç değişik şekilde) yazmış, bir açıdan bilindik öyküleri *tarihselleştirmiş*, başka bir açıdan da öykünün izleyicide yaratabileceği merak duygusunu ortadan kaldırmıştır. Bunun yanında, “Brecht’in yapıtlarında konunun, işlevi belli bir düşünceyi dile getirme olduğundan, dramatik tiyatrodaki görmediğimiz bir esnekliği ve değişkenliği vardır.”⁹ Bu esneklik ve değişkenlik, aynı oyunun (ya da öykünün) farklı biçimlerde ele alınmasının yanında, oyunun kendi içinde değişikliğe uğrayabilmesi özgürlüğünü tanır. Bu bakımdan oyun içinde, oyuncuya boş alanlar bırakılması, oyuna yeni bölümler eklenmesi veya eski bölümlerin çıkarılması gibi bir esneklik de sağlanır.

Oyunculuk açısından bakıldığında, yabancılaştırma tiyatrosunun özdeşleşmeye dayalı ‘canlandırma’ tekniğini tamamen dışlayarak, anlatımcı bir yöntem izlediğini görmekteyiz. Bu anlatımcı yöntem, farklı epik formlarda o forma özgü farklı tekniklerle kendini gösterse de, temelde sahnede bulunan kişilerin gerçekmiş gibi algılanmasını engelleyen bir yaklaşıma dayanır. Zira yabancılaştırma tiyatrosunda ana hedef; oyun kişilerinin kendi öznelliklerinden çok, onları belirleyen/oluşturan nesnel koşulların açığa çıkartılması, bu kişilerin çevreleriyle ele alınarak toplumsal konum ve tavırlarının ortaya konması ve topluca bakıldığında kişilerle düzen arasındaki ilişkinin eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulması olarak tanımlanabilir. Böyle bir oyunculuk anlayışı iki temel boyutta kendini gösterir. İlki, oyuncu ile rol arasındaki ilişkide, diğeri de oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkide karşımıza çıkar.

⁹ Zehra İpşiroğlu, *a.g.e.*, s: 51

Oyuncu ile rol kişisi arasındaki ilişkiye bakıldığında, asal belirleyen, oyuncunun oynadığı rol kişinin toplumsal konumunu, toplumsal tavrını (gestus) izleyiciye ‘anlatacak’ şekilde sahnede yer alması, oyuncu ile rol arasında bir yabancılaşma ilişkisinin ortaya konmasıdır.¹⁰ Bu noktada, oyuncunun, sahnede olduğunun bilinciyle, kendisiyle rolünü birbirinden ayırarak, rolüne belli bir mesafeden eleştirel (hatta ironik, alaycı ya da yıkıcı) bir tutumla yaklaşması söz konusudur. Oyuncunun rolüyle kurduğu bu mesafeli ve belki de yanlı ilişki, izleyicinin de sahnede izlediği kişilere karşı benzer bir tutum takınmasını sağlamaya dönüktür. Böylece, sahnede tek tek kişilerden öte, rol kişinin toplumsal konum ve tavrı, onu oluşturan çevresel faktörler ve topluca bakıldığında kişileri belirleyen ‘düzen’ merkeze alınarak, yabancılaştırma tiyatrosunun yukarıda sözü edilen ana işlevi yerine getirilmeye çalışılır.

İkinci olarak, oyunculukta yabancılaştırma, “oyuncunun, sahnenin bir oyun yeri olduğunu belli edecek şekilde, sahne ile oyuncu arasında”¹¹ da karşımıza çıkar. Bu durum, oyuncunun, bulunduğu yerin bir oyun alanı, yaptığının da bir oyun olduğunu seyirciye sezdirmesi, anımsatması veya açıktan açığa bildirmesi ile oluşur. Böylelikle, izleyicide belli bir illuzyon meydana getiren (ve izleyici yokmuş gibi davranan) ‘dördüncü duvar’ anlayışı tamamen ortadan kaldırılmış, tiyatrodaki izleyici merkeze alınmış olur.

Yabancılaştırma tiyatrosunda, dekor, kostüm gibi elemanlar da aynı asal amaç ve işleve hizmet edecek biçimde düzenlenmektedir. Bu tiyatro anlayışında, dekor ve kostüm, izleyicide aldatıcı bir gerçeklik duygusu oluşturmaya yönelmezler. Dolayısıyla, çevre ve kıyafet düzeni sahnede gerçek yaşamın bir benzerini oluşturmaya çalışmaz. Burada asıl amaç, diğer bütün elemanlarda olduğu gibi, bulunulan ortamın, başka bir deyişle çevrenin temel dinamiklerinin seyirciye gösterilmesi ve sahnedeki kişilerin toplumsal konumlarının izleyiciye anlatılmasıdır. Bu yüzden, sahnede işlevi olmayan hiçbir ayrıntıya yer verilmez. Kaldı ki, dekor ve kostüm tasarımı da, sahnedekinin bir oyun olduğu bilincini izleyiciye sunan bir anlayışla gerçekleştirilir.

¹⁰ Aziz Çalışlar, a.g.e., s: 345

¹¹ a.g.e., s: 345

Aynı durum müzikleme için de geçerlidir. Yabancılaştırma tiyatrosunda müzik, gerçeklik duygusunu oluşturmak üzere, bir fon olma, bir atmosfer yaratma ya da sahnenin duygusunu güçlendirme gibi benzetmeci tiyatroya ait unsurların bütünüyle terk edilmesiyle, farklı bir boyut kazanır. Bu tiyatro anlayışında müzik, özellikle sözlerin ön plana çıkarılmasıyla, kimi zaman oyunun düğüm noktalarında izleyiciye dönük bazı saptamaların yapılmasını, kimi zaman oyunun parçalarının birbirine bağlanmasını, kimi zaman da kişilerin seyirciye tanıtılmasını (ve tabii onların tavırlarının öne çıkarılmasını) sağlar. Bu bakımdan, müzik (şarkılı anlatım) başlı başına bir yabancılaştırma etmeni olarak karşımıza çıkar.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda ‘Yabancılaştırma’:¹²

Türk halk tiyatrosu geleneğinin, Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla gibi, bütün formlarının herhangi bir kuramsal çabaya gerek duyulmaksızın, kendiliğinden göstermeci olduğunu; bu tiyatro türlerinde izleyicinin illuzyon içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını söylemek mümkündür. Bu noktada, Brechtgil yabancılaştırma tiyatrosuyla geleneksel tiyatromuz arasındaki temel ayrılık, geleneksel tiyatromuzun, bu yabancılaştırma etkisini yaratırken, kabaca, düzeni değiştirmek gibi bir saikle hareket etmemesidir. Denebilir ki, halk tiyatrosu geleneğimizin bütün türleri, doğası gereği göstermecidir.

Daha önce de belirtildiği gibi, yabancılaştırma tiyatrosunu oluşturan ana dinamikler, Avrupa’da modernizmin ve bunun sonucu olan burjuva kapitalizminin yirminci yüzyılın başında ulaştığı noktanın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa bu dinamikler, Avrupa’dan tamamıyla farklı olarak, bizim toplumumuzda, tarihsel veya toplumsal pek çok nedenle, oluşmamıştır. Bu bakımdan, yabancılaştırma tiyatrosunun ideolojik ve kuramsal bir temelle karşı çıktığı benzetmeci tiyatro anlayışının zemini Osmanlı toplumunda mevcut olmadığından, gerçekçi bir tiyatro anlayışından da söz edilemez.

¹² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İst, Mitos-Boyut Yay., 2002. Metin And, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1970, sayı: 1. Özdemir Nutku, “Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1970, sayı: 1

Örneğin, Avrupa tiyatrosunda, özdeşleşmeye dayanan oyunculuk anlayışının altyapısını oluşturan karakter kişileştirmesi kavramının temellerini, ortaçağın yıkılmasıyla oluşmaya başlayan *birey*'de aramak gerekir. Nitekim, tiyatrodaki karakter kişileştirmesinin zirvesi sayılabilecek gerçekçi tiyatro anlayışının, Avrupa'da bireyin altın çağına denk gelmesi de bu yüzdendir. Sanayileşmenin ve dünya savaşlarının yıkıma uğrattığı birey ise, artık hem kendisine hem de içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış, kendine olan inancını yitirmiş bir kişidir; ancak mesleği, cinsiyeti ya da daha önemlisi mensubu bulunduğu sınıfsal konumla tanımlanabilir. İşte insanın birey sonrası bu hali, Brecht'in göstermecilik oyunculuk anlayışının da çıkış noktasıdır. Oysa geleneksel tiyatromuzun oyunculuk açısından bu türden sorunları yoktur. Çünkü, özellikle Türk halk tiyatrosu geleneği açısından bakıldığında, Osmanlı toplumunda 19. yüzyılın sonlarına kadar ne bireyden, ne de bireyi oluşturan dinamiklerden söz etmek mümkündür.

Osmanlı toplumu kulluk ilişkisine dayanan ümmetçi ve modernleştirici dinamiklerin kendiliğinden oluşmadığı *geleneksel* bir toplumdur; Böyle bir toplumda bireyin oluşumunu beklemek olası değildir. Dolayısıyla, bireyin olmadığı bir toplumun tiyatrosunda, *karakter*'in ve karakterlerden oluşan gerçekçi/benzetmecilik yöntemin varlığından söz edemeyeceğimiz gibi, ortalama tiyatro seyircisinin de karaktere dayalı bir kişileştirme ile özdeşleşebileceğini, duygusal bir yakınlık kurabileceğini düşünemeyiz. Nitekim, geleneksel toplumda kişiler bireysel farklılıklarıyla değil toplum içinde üstlendikleri geleneksel rollerle (kadın/erkek rolleri, mesleki roller, statüye dayalı roller gibi) varolurlar ve tanımlanırlar. Bu açıdan kişiler, tiyatro sahnesinde de bireysel özelliklerinden çok, toplumsal rolleri ve bu roller içindeki zaaflarıyla ele alınırlar. Sonuç olarak, geleneksel tiyatromuzda, tıpkı Brecht'te olduğu gibi, duyguların ya da bireysel öznelliklerin yerine, söz ve davranışlar ön plandadır. Oyun kişileri özel birtakım karakterler değil, izleyiciye genellemesine sunulan tiplerdir. Bu tipler, izleyiciye son derece tanıdık gelen, toplum içinde ortak bazı – sınıfsal, mesleki ya da soya dayalı- özelliklerle tanımlanan kimi kesimleri *temsîl* ederler.

Geleneksel tiyatromuzda oyuncu, kişileri (konuşma şekli, şivesi, giyimi, davranışları, sözleri gibi) tipik bazı özellikleriyle kabaca biçimlendirilerek seyirciye sunar. Hatta, Karagöz, Meddah ve Kukla'da olduğu gibi, bu tiplerin hepsini kendisi

oynar. Böylelikle, oyuncunun bir kişi ile özdeşleşmesi, o kişiye bürünmesi mümkün olmadığı gibi, izleyicide de herhangi bir gerçeklik duygusu da oluşamaz. Bu tiyatronun seyircisi için önemli olan, tiplerin ardındaki oyuncunun o tiplere söyleteceği sözler, onları sokacağı çoğu komik çatışma durumlarıdır. Bir anlamda, seyirci için oyuncunun (geleneksel tiyatro için *ustanın*) o tipler aracılığıyla, toplumsal olaylara bakışını, tavrını izlemek önem kazanmaktadır.

Unutmamak gerekir ki, geleneksel tiyatromuzda özdeşleşmeci ve gerçekçi bir yönelimin olamayışının bir başka önemli nedeni de, Osmanlı toplumunun bir İslam toplumu oluşu, İslam'ın Avrupa'dakine benzer bir reform yaşamamış olmasıdır. Metin And'a göre, Şii geleneğinin oluşturduğu *Taziye* geleneğini saymazsak, "hiçbir İslam ülkesi ne özgün, ne de başka dram örneğinde bir dram yaratabilmiş değildir".¹³ Bunun nedenini, kabaca tanıya şirk koşmak olarak görülen, fotoğraf, resim, heykel, hatta dram gibi benzetmeci sanatların İslam'da yasaklanmış olmasında aramak gerekir. İslam ülkelerinde, yaşamın bir benzerini *yaratana* ya da sunan bu tür sanatlar varlık bulamamış, bunun yerine ya işlevselci ya da göstermeci birtakım formlar gelişmiştir.

Brecht'in oluşturmaya çabaladığı parçalı ve esnek yapının bir benzeri geleneksel tiyatromuzda da kendini gösterir. Örneğin Karagöz oyunlarının hemen tümü, perde gazeli, muhavere, tekerleme, fasıl gibi birbirinden bağımsız parçalara ayrılmış, hatta bu yapıda parçaların birbirini izlemesi ya da tamamlaması da aranmamıştır. Geleneksel tiyatromuz, (hiç tanışmadığı) Brechtgil eklemli yapıyla yetinmez, "seyirci ve oyuncu arasındaki bir alışveriş temeli üzerine kurulmuş, sözleri ve oyun kişilerinin davranışları seyircinin kimliklerine, ilgilerine ve isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen ... esnek ve değişken"¹⁴ bir yapı da gösterir. İşte bu yapıyla, geleneksel tiyatronun tüm türleri, her çeşit değişikliğe ve en önemlisi, izleyicisine sonuna kadar *açık* bir *biçim* içerir. Öyle ki, geleneksel tiyatronun izleyicisi, sahnede olup bitenin bir oyun olduğunu bilmekle kalmaz, aynı zamanda ona katılabilmek veya oyun esnasında ona müdahale edebilme hakkına da sahiptir.

¹³ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İst., İnkılap Kitabevi, 1985, s: 26

¹⁴ Cevdet Kudret, **Ortaoyunu**, Ank., İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s: 86

Geleneksel tiyatromuzun, en temel özelliklerinden biri, tıpkı Brecht'te olduğu gibi, izleyicinin, yanılısamacı tiyatrodaki gibi sahnedeki oyunda bir gerçekliği yaşamak yerine, o gerçeğin anlatımını seyretmesidir. Bu anlatımda, birer ustalık sanatı da olan geleneksel türler için, kuşkusuz oyuncunun o gerçeği ifade ediş biçimi, yani o gerçekliğe ilişkin yorumu son derece önemli bir yer tutar, bu da ancak oyuncu ile seyirci arasında bir mesafe konulması ile sağlanabilir. Yalnız, geleneksel tiyatro formları seyircisine gerçekliği anlatırken, bu gerçekliğin içindeki her tür olumsuzluğun altını çizerse de, aslında hiçbir zaman bu olumsuzlukların ortadan kaldırılması için, Brecht'te olduğu gibi, yeni bir düzen önerme yolunu tutmaz. Hem Karagöz, hem Ortaoyunu, hem de Meddah, bir anlamıyla değişmesi gereken bir dünyayı anlatırlar belki, ama asla onun topyekün değişebilir olduğunu, ya da birlik olup değiştirilmesi gerektiğini ifade etmez; olsa olsa seyirciye anlatılan *kıssadan bir hisse* çıkarması yolunda bir telkinde bulunurlar. Bu türlerin işlevi, temelde, belli toplumsal, insani veya ahlaki kuralları izleyiciye hatırlatmak olabilir. Bu bakımdan, geleneksel tiyatromuz, diğer bütün popüler sanat biçimlerinde olduğu gibi, düzeni değiştirmek yerine, toplumun ortalama değer yargılarıyla ve yaşam biçimiyle uzlaşan bir yapıya bürünür.

Geleneksel tiyatrodaki oyuncu ve seyirci arasındaki uzaklığın kurulması için hiçbir özel çabaya gerek duyulmaz. Anlatımı, Karagöz'de olduğu gibi, deve derisinden yapılmış *tasvir*lerle ya da Kukla'da olduğu gibi elle ya da ipele oynatılan kuklalarla sağlayan türlerde, oyuncu ile seyirci arasında, bu oyunların yapısı gereği zaten birtakım 'aracı'lar girmektedir. Bu araçlar, bir yandan seyircinin izlediği ile özdeşleşme şansını ortadan kaldırır, öte yandan oyuncunun da bütün tiplere uzaktan, mesafeli bir açıdan bakmasını sağlar. Aynı durum, tiplerin oyuncular tarafından izleyiciye gösterildiği Ortaoyunu ve Meddah türleri için de geçerlidir; her iki türde de izleyici, değişmez ve kalıplaşmış tiplerle izleyeceğini bilerek oyuna gelir.

Geleneksel tiyatro türlerinde, gerek oyuncunun gerekse seyircinin sahneye olan uzaklığına dair somut bir örneğe *Büyücü Hoca* oyununda rastlıyoruz:

Pişekar: Bak birader tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim (sürükler) Hah yetiştik atla birader, atla (sıçrayarak) Hop! Haydi birader, ne duruyorsun atlasan a! Aman kondoktor efendi, sakın düdükleme ... (oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar) Haydi bindik düdükle de gidelim. (düdük çalar

gibi yapar) .. bize iki bilet kes Şehremini 'ne ... yoo vallahi verdirmem, misafirimsin!.. Sana katiyen masraf ettirmem...

(muttasıl dönmekte devam ederler)

Kavuklu: İsmail, tramvay beni pek sarsıyor, ben iyeğim.. hop .. (diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur) Haydi sen yürü, ben biraz dinleneyim. Nasıl olsa sana yetişirim; çünkü senin buradan bir yere gideceğin yok.

Pişekar: Canım bak, şuracığa geldik. Haydi kalk. (tutar kaldırır)

Kavuklu: Haydi İsmail şuradan çekil git de, ben de kendime selamet bir yol bulup gideyim. Yoksa ikimizi birden götürüp tıacaklar.

Pişekar: Canım ne haddine! Nereye tıacaklar?

Kavuklu: Tımarhaneye, oğlum tımarhaneye! Ulan, bir saattir şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırın mı yoksa eğleniyor musun?¹⁵

Bu söyleşmenin de gösterdiği gibi, yabancılaştırma etkisi çeşitli biçimlerde geleneksel tiyatromuzun içine sinmiş, onun neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Oyunda Pişekar, hem kendi, hem tramvay, hem vatman, hem adeta oyunun efektörüdür; gerçekçi bir kişileştirmeye yer verilmesi şöyle dursun, oyuncunun aynı anda farklı kişi ve hatta cansız nesnelere bile oynamasında sakınca görülmemiştir. Kaldı ki, oyuncular tüm davranış ve hareketlerinde *gibi yapmakla* yetinmezler, bir de bu hareketlerin oyun alanında dört dönmekten başka bir şey olmadığını söyleyerek kendileriyle dalga geçmektedirler. Bu, hem oyuncunun hem de seyircinin 'oyuna yabancılaşması' olarak görülebilir.

Geleneksel tiyatromuzun tüm türleri, dekor, kostüm ve aksesuar kullanımında da yabancılaştırma etkisini taşırlar. Örneğin, meddahların tüm malzemesi, ellerindeki (kimi kez bir silah, kimi kez de bir bağlama yerine geçen) değnek ve omuzlarındaki (kimi zaman bir başörtü, kimi zaman bir mendil olan) *makreme* denilen büyükçe bir bezden ibarettir. Yine Ortaoyunu'nda oyun yeri olarak genişçe bir alan yeterliyken, dekor da *dükkan* adı verilen yaklaşık 70 cm. yüksekliğinde iki kanatlı masaya benzer küçük bir kafes ile, yüksekliği yaklaşık bir buçuk metre olan üç ya da dört kanatlı bir

¹⁵ Cevdet Kudret, a.g.e., s: 193-194

paravan olan ve *yenidünya* adı verilen bir panodan ibarettir. Bu iki dekor parçası çok çeşitli mekanları temsil ederler.

Haldun Taner'in Oyunlarında Yabancılaştırma:

Haldun Taner ilk oyunu olan *Günün Adamı*'nı 1949 yılında yazmış ve 1962 yılında yazdığı *Keşanlı Ali Destanı*'na kadar, Ayşegül Yüksel'in sınıflandırmasıyla,¹⁶ genel olarak 'yanılsamacı' başlığı altında toplanabilecek oyunlar üretmiştir. Yine de Taner, 1962'den itibaren yönelmeye başladığı 'göstermecî' tiyatro anlayışına gelinceye dek yazdığı yanılsamacı oyunlarında bile kimi epik ve yabancılaştırıcı öğeleri oyunlarına katmayı denemiş, bir bakıma ileride Özdemir Nutku'nun deyişiyle "Türk tiyatrosuna gitmesi gereken yolu"¹⁷ gösterecek oyunlarının ilk işaretlerini vermiştir.

*Günün Adamı*¹⁸, dört perde boyunca süren gerçekçi bir anlatım ve olay örgüsü ile yazılmıştır. Ancak oyunun sonunda yeniden başa dönülerek, oyun boyunca yaşananların bir rüya, bir karabasan olduğu söylenir. Bir bakıma, oyun boyunca yazar tarafından kurulan gerçeklik duygusu yerle bir edilmiş, izleyici sarsıcı ve şaşırtıcı bir sonla karşı karşıya bırakılmıştır. Oyun, yapı itibarıyla temelde yabancılaştırıcı bir oyun olmamakla beraber, bu sonla yazar seyirciyi bir bakıma oyunun bütününe yabancılaştırmış olmaktadır.

Günün Adamı'nı biçimsel açıdan çarpıcı kılan ise olayların, seyircinin beklentilerini tersine çeviren şaşırtıcı dönüşler içinde yön değiştirmesi ve oyunun beklenmedik bir "son"la noktalanmasıdır. Taner'in daha sonraki oyunlarında da uygulayacağı bu yöntemle, Eski Yunan'dan günümüze dek uzanan ve seyircinin "mutlu son" beklentisine karşılık veren güldürü geleneğinin dışına çıktığı ve yirminci yüzyıl dünyasının güldürücü ve sarsıcı gerçeklerini iç içe vermeyi amaçlayan çağdaş ustaların izinde yürüdüğü görülmektedir. ... çağdaş güldürü, olayların gelişimi içinde **beklentinin tersine çevrilmesiyle, seyirciyi düşünsel düzeyde sarsmayı ve uyardı amaçlar.**¹⁹

¹⁶ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, Ank., Bilgi Yayınevi, 1986

¹⁷ *Keşanlı Ali Destanı* oyun broşüründen. **Vatan**, 12 Temmuz 1965

¹⁸ Haldun Taner, **Bütün Oyunları 4**, Ank., Bilgi Yayınevi, 1990

¹⁹ Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s: 29-30 (vurgu bana ait)

Yukarıdaki alıntıda vurguladığımız gibi, Taner daha ilk oyununda yabancılaştırma tiyatrosunun temel amaç ve işlevine dönük bir tekniği uygulamış, bir ölçüde klişe de olsa, bu yolla izleyicinin izleme ve alımlama alışkanlığını sarsmaya ya da ters yüz etmeye yönelik bir yabancılaştırma etkisi yaratma yolunu tutmuştur. Taner'in bu yabancılaştırma etkisini, kimi zaman parçalı anlatıyla, kimi zaman da zaman atlamalarıyla, diğer yanılısamacı oyunlarında da metin düzlemine yerleştirdiğini görmekteyiz. Ama yazarı göstermecî oyunlara hazırlayan asıl denemelerini, 1960 yılında sahnelenen *Fazilet Eczanesi*²⁰ ve yine aynı yıl yazılan *Lütfen Dokunmayın*²¹ adlı oyunlarında buluruz.

Fazilet Eczanesi oyununda Taner, Karagöz oyunlarındakine benzer bir mahalle atmosferini kullanmıştır. Böylece oyunda karşımıza çıkan (büyük ölçüde kaba hatlarla çizilmiş olan) *tipler* ve bu tiplerin oluşturduğu (belli bir öyküye bağlı olmayan) kimi olay ve durumlar yoluyla Taner, genel olarak bir çevre oyunu oluşturmuştur. Öykünün bulunmayışı ve kişiler yoluyla özdeşleşmenin olmayışı, oyunu genel olarak topluma dönük bir düzleme taşımakta, Taner'in arzuladığı düşünsel boyutu oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, Taner oyunda anlatıcı kullanımıyla da yanılısamacı anlatımı bir ölçüde sekteye uğratarak, açık biçime dönük bir yaklaşım sergilemiştir.

*Fazilet Eczanesi, Taner'in daha önce yazmış olduğu üç oyunundan belli biçimsel özellikleriyle ayrılır. Bu oyunda, öteki oyunların bir dolantı çevresinde oluşan yapısı yerine, **açık biçim özellikleri taşıyan bir yapı** benimsenmiştir. Oyun, bir "anlatıcı" tarafından açılır ve on yıl önce yaşanmış olaylar, geçmişteki zaman dilimine dönülerek sergilenir. Oyunu belirli bir dolantı çevresinde yer alan olaylar yerine, eczane ile yakından ya da uzaktan ilişkili olaycıklar ve durumlar oluşturur. Tüm bu olaycıklar ve durumlar üç günlük bir zaman dilimi içinde dile getirilir. *Fazilet Eczanesi* yaşamı gerçek yaşam hızında sergileyen **gevşek dokulu** bir oyundur.*²²

Lütfen Dokunmayın, Taner'in göstermecî dönemine geçiş aşamasında yer alan ve yazarın kedi ifadesiyle "epik unsurun ilk denemesini"²³ yaptığı, kısmen

²⁰ Haldun Taner, *Bütün Oyunları* 7, Ank., Bilgi Yayınevi, 1994

²¹ Haldun Taner, *Bütün Oyunları* 5, Ank., Bilgi Yayınevi, 1992

²² Ayşegül Yüksel, *a.g.e.*, s: 42-43 (vurgular bana ait)

²³ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, Ank., Bilgi Yayınevi, 1998, s: 5

yabancılaştırmacı bir oyundur. Bu oyunda yabancılaştırma açısından iki önemli unsur dikkat çekicidir. Bunlardan ilki “oyun içinde oyun” tekniğidir. Bu teknik, bir yandan süreğen bir öykünün ortadan kaldırılmasıyla özdeşleşmeyi yok eder, bir yandan da Brechtgil yabancılaştırmanın önemli elemanlarından biri olan ‘oyunun oyun olduğunu izleyiciden gizlememe’ düşüncesini destekler. Oyundaki ikinci unsur, Osmanlı tarihine ilişkin bir malzemenin kullanılmasıdır. Brecht’in oyunlarında da sıkça görülen bu yöntem, bir yandan *tarihselleştirmeyi* sağlarken, öte yandan da bilinen bir konuya izleyicinin alışıldık, kanıksandık olandan farklı bir gözle bakmasını, bir bakıma gerçekliğe yabancılaşarak sorunun düşünsel düzleme taşınmasını beraberinde getirir.

En geniş anlamda, “oyun içinde oyun” yöntemiyle biçimlendirilen oyun dört ayrı gerçeklik düzleminde yer alır. ... Birinci gerçeklik düzlemindeki oyun kişileri, öteki üç düzlemde yer alan sahneleri keserek, sorular sorar, yorum yaparlar. Oyun içindeki oyunları gösteren tablolar sahneye yansıtılan yazılarla açıklanır.²⁴

Haldun Taner 1962 yılından itibaren, yazdığı altı oyunla (*Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata*) oyun yazarlığının yönünü tamamen, yabancılaştırmaya dayalı epik bir anlayışa doğru çevirmiştir. Ancak Taner bunu yaparken, Brecht’ci epik anlayışı bir kalıp olarak almak yerine, tiyatro tarihinin içinde birikmiş olan farklı göstermecî unsurlardan ve özellikle de geleneksel tiyatromuzun epik özelliklerinden yararlanarak, özgün bir yol tutmayı kurmuştur. Taner bir yazısında bu düşüncesini şöyle özetlemektedir:

Epik tiyatro ne Brecht’le başlamıştır, ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmıştır. Brecht, Uzakdoğu, Yunan parabese’leri, Ortaçağ morathy’leri, Elisabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline getirmiştir. Brechtîyen tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildirlen. Bilakis kendi çevrelerine, kökenlerine ve katılımlarına yönelip, yen, yen, epik yollar arayıp bulmalıdırlar.²⁵

²⁴ Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s: 54

²⁵ Haldun Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, s: 158

Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'yla başlayarak yazdığı tüm bu göstermeci oyunlarında, “seyircinin oyun izlerken düşünsel bir süreçten geçip, aldatıcı görüntülerin maskeleydiği gerçeklerin bilincine varmasını sağlamak”²⁶ hedefiyle, seyircinin özdeşleşme, yanılısıma gibi ‘geleneksel’ izleme alışkanlıklarını ortadan kaldırarak onu yaşadığı gerçekliğin kanıksadığı çelişkilerini görmeye zorlayan bir niyetle, temelde Brecht’e yaklaştığı, hatta ondan etkilenerek yararlandığı muhakkaktır. Ancak Taner iyi tanıdığı (ve daha önce de söylendiği gibi içinde doğal olarak epik bir yapı barındıran) yerli bir malzemeyi, Brecht’çi bir kalıba dökmek yerine, her iki birikimi bir arada yoğurarak ortaya yepyeni ve özgün bir oluşum çıkarmayı seçmiştir. Bu noktada Taner, Brechtgil yabancılaştırma tiyatrosundan bir başka önemli özelliğiyle de ayrılır. Brecht’te yabancılaştırma kabaca düzeni değiştirmeye yönelikken, Taner’de kitleleri harekete geçirerek topyekün bir düzen değişikliği amacı görülmez. Bu anlamda Taner, halk tiyatrosu geleneğimizin, kıssadan hisseci tutumunu çağdaş bir eleştirel gerçekçiliğe doğru taşımıştır.

*Taner’in epik-göstermeci tiyatrosu bu temel çıkış noktası açısından Brecht’in epik tiyatro anlayışı doğrultusundadır. Ancak Taner, yaptığı epik-göstermeci tiyatroyla kendi toplumu özelindeki sorunların ayrıntılarına daha somut bir yaklaşımla inen, öncelikle ulusal, toplumsal bir yazardır. Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner’in ise eleştirel gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner’in epik-göstermeci oyunlarında gerçekleri eleştirme kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur.*²⁷

Taner göstermeci oyunlarının hemen hepsinde bir oyun duygusu yaratır, seyircinin kendini sahnede olan bitene kaptırmasını engellemek için ‘oyun’ olgusunun altını bıkmadan çizer:

*Ali: (kızgın durur, sahne önüne gelir, seyircilere) İçim yanıyor 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***

²⁶ Ayşegül Yüksel, “Haldun Taner: Batının Tadına Doğunun Lezzeti Katmış Bir Oyun Yazarı”, **Haldun Taner Kitabı**, İst., Yapı Kredi Yayınları, 1993, s: 52

²⁷ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s: 67

*zurna taksimi döktür arkadaşım. (dediği yapılır) (ışık kulübesine) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı, boru mu bu. (mavi ışık) Ha şöyle ...*²⁸

Haldun Taner, göstermecî oyunlarında bir yabancılaştırma etmeni olarak, ‘oyun içinde oyun’ tekniğini de kullanmış, hem sahnedeki, hem de ‘sahne içindeki sahne’de gelişen olay ve durumlara farklı açılardan bakmayı sağlayarak üç boyutlu bir eleştirel yaklaşım yaratmaya çalışmıştır. Örneğin *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, bu tekniğin ustaca uygulandığı bir yapıt olarak karşımıza çıkar. Taner oyunun üç ayrı perdesinde “tiyatromuzun Tanzimat’tan bu yana geçirdiği evrelerden üçünü seçerek Molière’in *George Dandin* oyununun bu üç evredeki üç ayrı yorumunu”²⁹ sunar. Böylelikle yazar, Türk tiyatrosunun ve dolayısıyla Türkiye’nin batılılaşma serüveninin eleştirisini yaparken, geçmiş, bugün ve gelecek üzerine kurduğu bir tartışma zemini yaratır. Taner’in kurduğu bu ‘oyun içinde oyun’ tekniği, bir yandan “Batı geleneği ile yerli geleneğin çatışması, oyuncuların konuşma biçimlerinin iç oyuna da yansması, iç role girme çıkmalar, provalar sırasındaki sataşma ve nükteli konuşmalar”³⁰la oyunun eğlendiriciliğini arttırıp, onu daha canlı, daha renkli bir yapıya sokarken, bir yandan da tiyatro yapıtının sahnelenmesine ilişkin çalışmalar, yorum sorunları ve sanatçılar arasında geçen tartışmalar, seyirci önünde sergilenerek, tiyatroculuk uğraşımın sahneye yansımayan evrensel sorunlarını ve gerçeklerini gözler önüne serer.³¹

Yapısal olarak bakıldığında, Taner’in bütün göstermecî oyunlarında uzunlu kısısalı tablolardan oluşan episodik bir yapı kurduğu görülür. Önce de belirtildiği gibi, bu tür bir yapı seyircide özdeşleşme olgusunu yaratacak kesintisiz bir anlatıma seçenek olarak, kısa oluntulardan oluşan, esnek dokulu, geleneksel halk tiyatrosu ve Brechtgil diyalektik anlatım tekniklerinin bulunduğu bir yapıdır. Brecht’in oyunlarında, tıpkı tarihin ardı ardına gelen dönemleri gibi, birbirini diyalektik bir zorunluluk ve zincirleme bir neden sonuç ilişkisiyle takip eden sahnelerle karşılaşırken, Taner’in oyunlarında bu kez bu ilişkinin daha gevşek kurulduğunu görürüz. Öyle ki, 31 Mart Olayı’ndan 12 Mart’a kadar yakın tarihimizi belli tarihsel dönüm noktalarının tablolaştırılması yoluyla anlattığı *Gözlerimi Kaparım Vazifemi*

²⁸ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, s: 57 (vurgular bana ait)

²⁹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s: 107

³⁰ Hasan Erkek, *Oyun İçinde Oyun*, Ank., Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s: 126

³¹ Yavuz Pekman, *a.g.e.*, s: 134-135

Yaparım, bazı sahnelerin tamamen oyundan çıkarılmasına ya da (yazarın kendisinin de yaptığı gibi) yeni sahneler eklenmesine açık bir yapıda olmasıyla dikkat çeker.

Taner, oyunlarının bu eklemlili yapısını oluşturan tabloları farklı biçimlerde ama hep kendi özgün biçimini oluşturmaya yönelik yabancılaştırma unsurlarıyla birbirine bağlamıştır. Bu kimi zaman bir anlatıcı iken, başka bir zaman şarkılı anlatım, bir başka zaman da projeksiyon tekniği olabilmekte, bu elemanlar aynı oyunda yan yana da kullanılabilir. Yazarın *Keşanlı Ali Destanı* 'nda kullandığı projeksiyon tekniği, Brecht'in de oyunlarında sık sık başvurduğu bir yabancılaştırma etmenidir. Taner oyunda, tablolardan önce, izlenecek tabloda olup bitecekleri özet halinde önceden seyirciye söyleyerek, bir bakıma oyunbozanlık yaparak, adeta bilinçli olarak oyunun heyecanını kaçırmaktadır. Bu heyecanı kaçırmaktan kasıt, elbette, izleyicinin öykü yoluyla oluşması muhtemel merak duygusunu ortadan kaldırmak, bu yolla oluşması muhtemel özdeşleşmeyi yok etmek, izleyici ile sahne arasına belli bir aralık koymak, dahası oyunun her aşamasında seyircinin etkinliğini arttırmaktır.

Projeksiyon:

*SİNEKLİ'DE DEVRİ SAADET. ALİ, TORİK İŞLETİP NAMLU GÖSTERİP OLMAYACAKLARI OLDURTUYOR.*³²

Taner'in *Fazilet Eczanesi* ile başlayarak, oyunlarında sıklıkla anlatıcı kullandığını da görürüz. Yazarın bazı oyunlarında anlatıcı, diğer oyun kişilerinden ayrı, adeta bir öykü anlatıcı gibi bağımsız bir kişiyken, bazı oyunlarında da anlatıcılık işlevi oyun kişilerinden birine, mesela *Keşanlı Ali Destanı*'nın tuvaletçi Şerif Abla'sına verilmiştir. Her iki durumda da anlatıcı, açık biçimin vazgeçilmez bir unsurudur, her iki durumda yabancılaştırmanın temel malzemesidir.

Anlatan: Şu işe bak, ayı unuttuk. Hem Ay Işığında Şamata'yı oynuyoruz hem ay yerinde değil.

Teknisyen: Ayın repliğini senden alacaktım ya, ağabey. Provada değiştirmedik mi? Maltepe sırtlarında doğuverdi. Replik bu.

*Anlatan: Tamam. Tamam. Kafa mı bıraktınız bende.*³³

³² Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, s: 70

³³ Haldun Taner, *Ayışığında Şamata*, Ank., Bilgi Yayınevi, 1996, s: 16

Haldun Taner'in şarkılı anlatımı, bu tür anlatımın bütün olanaklarını uygulamaya sokarak, Türk tiyatro yazınında en yetkin biçimiyle ilk kez kullanan tiyatro yazarı olduğunu söylemek mümkündür. Taner şarkı formunun hızlı ve vurucu oluşundan yararlanırken, dramatik anlatımın başa çıkamayacağı genişlikte, ama oyunun zaman zaman tarihsel zemininin oluşması için zorunlu, zaman zaman da yazarın söylemini öykünün tek boyutundan kurtarıp büyüterek çok boyutlu hale getiren, son derece önemli bir malzemeyi sezdirmeden seyirciye aktarır. Taner'in şarkıları, Brecht'de olduğu gibi izleyici için belli durak noktaları, özdeşleşmeyi kesen aralıklar ya da eleştirel söylemin vurgulandığı ana damarlar olmakla beraber, geleneksel tiyatromuzun eğlenceyi amaçlayan vazgeçilmez şarkılı anlatımından da yararlanmakla, eşi bulunmaz bir doku oluşturur.

Yabancılaştırma açısından bakıldığında, Taner'in göstermecî oyunlarının en belirgin tarafı, oyun kişilerinin kaba hatlarla çizilmiş ve toplumun belli kesim ya da sınıflarına ait insanların bazı ortak yanlarını gösteren tiplerden oluşmasıdır. Bu kişiler, toplum içinde üstlendikleri belli roller, davranış kalıpları ve zaaflarıyla seyirci karşısına çıkarılırlar. Taner'de eksen kişiler, tıpkı geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi, çoğunlukla olumsuz çizilmiştir. Bu yüzden, seyirci tanıdık (hatta belki de kendisini) bulduğu bu kişilerle, kendini hiçbir zaman özdeşleştirmez; bu tiplere her zaman belli bir mesafeden bakar. Bu yolla yazar, toplum içinde düzelmesini istediği bazı durum ve davranışlara izleyicinin dikkatini çekmiş olur.

Sonuç:

Haldun Taner, daha ilk oyunlarından başlayarak, yabancılaştırma kavramını oyunlarında kullanmış, özellikle 60'lı yıllarda yöneldiği epik oyunlarında bu kavramı başat unsur haline getirmiş, adeta oyunlar yoluyla hedeflediği ana amaç için yabancılaştırmayı kullanmıştır. Ancak, görülen o ki, Taner'in oyunlarında yabancılaştırma, Brecht'te olduğu gibi bir yadırgatma ve seyircinin sahneye uzak açıdan bakarak düşünsel bir etkinliğe sokulması niyetini taşımakla beraber, sonuç olarak toplumcu değil eleştirel gerçekçi bir anlayışa hizmet edecek bir biçimde kullanılmıştır.

Yabancılaştırma olgusu, Brecht'te tarihsel/toplumsal dinamiklerin oluşturduğu bir altyapıdan ve temelde geleneksel tiyatro ve geleneksel izleme alışkanlıklarının sorgulanarak tersine çevrilmesinden kaynaklanır. Oysa Taner'de durum bir ölçüde farklıdır. Taner'de yabancılaştırma işlev olarak Brecht'e yaklaşmakla beraber, aslında halk tiyatrosu geleneğinden yararlanmakla, ülkemizde mevcut geleneksel tiyatro ve izleme alışkanlıklarından beslenir. Dolayısıyla, iki ayrı tiyatro anlayışında asal işlev seyirciyi sahneye yabancılaştırmak olduğu halde, Taner'in oyunlarında Türk izleyicisinin izleme alışkanlıkları korunmuş, yabancılaştırma izleme alışkanlığının tersine çevrilmesiyle değil, daha çok yazarın yönlendirmesiyle sağlanmaya çalışılmıştır. Bu durumda yabancılaştırma yoluyla izleyicinin kendiliğinden ulaşması beklenen sonuç, Taner'de söze yüklenmiş, bu 'söz' zaman zaman yazarın seyirciye dayattığı bir sonuç haline gelmiştir.

Ayşegül Yüksel'e göre bu tutum, "Taner tiyatrosunun toplumsal uyarı işlevini daha açık bir seçikle benimsediğini, bu doğrultuda seyirciye daha açık seçik bir biçimde seslenmeye yöneldiğinin"³⁴ bir göstergesidir. Ancak böylesi bir yazarın, tıpkı kendini toplumun üzerinde gören Tanzimat aydınları gibi, seyircisiyle bir tartışma zemini kurar gibi gözüküp aslında ona bazı doğrular dayatmaya çalışması, oyunların yer yer de olsa kabalaşmasına, dahası yabancılaştırma olgusunun işlev kaymasına uğramasına neden olmaktadır.

Vicdani: Ey benim kardeşlerim

İbret olsun hayatım

Açın ne olur gözünüzü,

Sakın siz de benim gibi

Safçasına

Plak olmayın

Gözlerimizi açalım

Gerekeni yapalım

Koro: Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım

Vicdani: Sakın plak olmayın

Sakın plak olmayın³⁵

Aslında bu sorun belki de kaçınılmazdır. Nitekim, Brechtgil yabancılaştırmayı oluşturan tarihsel, toplumsal ve tabii ki teatral dinamikler ülkemizde oluşmamıştır. Demek ki, Taner'in kendi ülkesinin ve seyircisinin dinamiklerinden yola çıkması (eleştiriye açık olmakla beraber) doğal karşılanmalıdır. Zaten toplumcu sanat kuramı dahi *ulusallık* başlığı altında, farklı coğrafyalarda ve kültürlerde yaşayan yazarların, kitleyi kavramak için kendi özgün yapılarından yararlanmaları ve kitlenin beğenisine uygun eserler üretmelerinin zorunlu olduğunu söylemektedir.

*... en önemlisi toplumcu sanatın "ulusal" bir sanat olası önerisidir. Burada hemen belirtiyim ki, "ulusal sanat" deyiminin ne gizemci bir halk duyarlığı, ne de ırkçı nitelikte bir bağnazlıkla ilgisi vardır. Üzerinde durulması gereken nokta, her ulusun geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçeğidir.*³⁶

Bu açıdan bakıldığında Taner'in oyunları Türk tiyatrosunun, toplumsal ve tarihsel koşullarını içermesi ve kendi özgün tiyatro dilini bulma niyetiyle, Türk tiyatro yazınının önemli yapı taşlarından biridir. Bir bakıma, tiyatromuzda bu anlamıyla bir yol gösterici halini almıştır. Nitekim, 60'lı yıllarda Brechtgil yöntemi bir şablon ya da bir formül olarak ele alan toplumcu Türk yazarlarının aksine, Taner özgün bir tiyatro dili ve sahne anlayışı oluşturma yolunda önemli bir adım atmış, böylelikle yabancılaştırma kavramına da yeni ve ulusal bir açılım getirmeyi başarmıştır. Bu açılım, yöntem olarak Brecht'e benzemekle, hatta ondan büyük ölçüde yararlanmakla birlikte, asal amaç ve uygulama biçimiyle Brecht'ten ayrılmakta, daha ziyade geleneksel tiyatromuzun yapısına ve izleyici/sahne ilişkisine yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımın en belirgin görünümü Taner'in *kıssadan hisseci* ya da *ibretçi* tavrında kendini gösterir.

Sonuç olarak, Haldun Taner'in oyunlarında önemli bir yer tutan yabancılaştırma kavramı, yazar tarafından farklı ve özgün bir biçimde kendi tiyatrosuna uygulanmış, bu uygulama gerek Taner'in oyun yazarlığına, gerekse Türk tiyatro yazınına yeni bir açılım kazandırmıştır. Bu açılımın en önemli sonucu, Türk

³⁴ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, s: 88

³⁵ Haldun Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, Ank., Bilgi Yayınevi, 1992, s: 118 (vurgular bana ait)

³⁶ Georgy Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, İst., Payel Yayınları, 4. basım, 1986, s: 119

izleyicisinin beğenisinin ve izleme alışkanlıklarının merkeze alınmasıdır. Bu bir açıdan, halkın beğenisi ve izleme alışkanlığıyla belli ölçüde bir uzlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bu uzlaşma, kuşkusuz bir beğenilme ya da çok satma kaygısından kaynaklanmaz, aksine yazarın arzuladığı işlevin izleyici üzerinde daha kolay oluşması amacını taşır. Bu bakımdan Taner'in epik oyunları için toplumcu epik oyunlar demek yerine, halk tiyatrosu anlamında *popüler epik* oyunlar demek daha doğru olacaktır. Böylesi bir yapıyı oluşturan iki temel faktör de, Brechtgil yabancılaştırma tiyatrosunun işlevsel öğeleri ve geleneksel Türk tiyatrosunun göstermeci/eleştirici yapısıdır demek yanlış olmayacaktır.

Kaynakça

- AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985
- AND, Metin; “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1970, sayı: 1
- BRECHT, Bertolt; **Epik Tiyatro**, çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul., May Yayınevi, 1980
- ERKEK, Hasan; **Oyun İçinde Oyun**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999
- İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1995
- KARABOĞA, Kerem; **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2005
- KUDRET, Cevdet; **Ortaoyunu**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986
- MARX Karl-ENGELS Friedrich; **Alman İdeolojisi**, çev: Sevim Belli, Ankara., Sol Yayınları, 1988, 4. baskı
- NUTKU, Özdemir; **Uzatmalı Gerçekler**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985
- PEKMAN, Yavuz; **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2002

- TANER, Haldun; **Toplu Oyunları 4**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1990
- TANER, Haldun; **Toplu Oyunları 5**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1992
- TANER, Haldun; **Toplu Oyunları 7**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1994
- TANER, Haldun; **Keşanlı Ali Destanı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1998
- TANER, Haldun; **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1992
- TANER, Haldun; **Ayışığında Şamata** , Ankara, Bilgi Yayınevi, 1996
- YÜKSEL, Ayşegül, **Haldun Taner Tiyatrosu**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986

Abstract

The article examines the “alienation” in Haldun Taner’s theater. In the first part, it focusses on the concept of “alienation” and the techniques and process of alienation in Brecht’s epic theory with its social and theatrical dynamics. In the second part, it discusses the “alienation” in the traditional forms of Turkish theater such as Karagöz, Ortaoyunu and Meddah. Finally the article focusses on the “alienation” in Taner’s dramatic works and tries to find out the importance of “alienation” in contemporary Turkish theater.