

27. Epik tiyatrodaki merak duygusunun kırılması

Arif YILMAZ¹

Fatih BAYRAM²

APA: Yılmaz, A. & Bayram, F. (2023). Epik tiyatrodaki merak duygusunun kırılması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 423-438. DOI: 10.29000/rumelide.1342128.

Öz

Merak duygusunun kırılması, epik tiyatronun en önemli ayırıcı özelliklerinden biridir. Çünkü epik tiyatrodaki seyirciden, olayların nasıl ilerleyeceğini merak etmesi istenmez. Burada Dramatik tiyatrodan farklı bir durum olduğu hemen dikkat çeker. Epik tiyatro anlayışında izleyicinin kendini oyunun akışına kaptırmaması önem arz eder. Merak duygusunun kırılmasının önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Brecht tiyatrosunun bu konudaki tutumunu daha iyi anlama adına olayların nasıl devam edeceğiyle alakalı merakın ortadan kaldırılmak istenmesinin nedeninin ve bunun için uygulanan tekniklerin tespiti oldukça mühimdir. Bu doğrultuda yapılan eser incelemeleri sonucunda epik tiyatrodaki seyircinin ilgisini olay akışından içeriğe yöneltmek için bazı merak kırıcı tekniklerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunların neler olduğunu, oyunlarda ne şekilde kullanıldıklarının belirlenmesi ve değerlendirmesi çalışmamızın amacını oluşturmaktadır. Tiyatromuzun bir dönem Brecht'in etkisi altında kaldığı gerçeğinden hareketle ilgili hususların saptanması için Türk epik oyunları esas alındı. İlgili oyunlar incelendi ve eserlerde bu maksatla kullanılan teknikler tarama yöntemiyle tespit edilip değerlendirildi. Araştırmamız sonucunda, Türk epik oyunlarında giriş bölümü, ara oyun, epizot başlıkları, anlatıcı, projeksiyon-afiş benzeri araç gereçler, tarihselleştirme, enstrümantal müzik, şarkı ve koronun bu doğrultuda kullanıldığı belirlendi. Bu tespitlerin yanında geleneksel tiyatromuzun eserlere bu yönde katkı sağlamış olması da dikkate değerdir. Hem epik hem de geleneksel tiyatronun etkisiyle bu tekniklerin uygulanması ile seyircinin oyunla özdeşleşmesinin önüne geçilmektedir. Toplum sorunlarına duyarlı bu tiyatro anlayışında böylece problemlerin çözümüne ilişkin izleyicide yeni düşüncelerin açığa çıkması istenmektedir.

Anahtar kelimeler: Epik tiyatro, Türkiye'de epik tiyatro, Tiyatrodaki merak, Epik tiyatrodaki merak, Merak kırma teknikleri

Breaking the feeling of suspense in epic theatre

Abstract

The breaking of suspense is one of the critical distinguishing features of epic theatre. Because in epic theatre, the audience is not intended to wonder about how the events will continue. At this point, it is immediately highlights that there is a different situation apart from dramatic theatre. In the principles of epic theatre it is important that the audience does not lose themselves in the flow of the play. The significance of breaking the suspense shapes at this point. For better understanding of Brecht theatre's approach to this issue, it is essential to identify the reason for eliminating the

¹ Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Uşak, Türkiye). arif.yilmaz@usak.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2652-3649 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 11.07.2023-kabul tarihi: 20.08.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1342128]

² Doktora Öğrencisi, Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Uşak, Türkiye), fth_064325_fth@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8539-8166

suspense about how the events will continue and the determination of the techniques performed for this. As a result of researches of works, it has been observed that certain suspense-breaking techniques are used in epic theatre in order to direct the interest of audience from the flow of events to the content. This is the aim of our study to identify what they are and how used in the plays and evaluate. Based on the fact that Turkish theatre was influenced by Brecht for a certain period, Turkish epic plays were primarily discussed to determine the relevant aspect. The relevant plays were analysed and the techniques used for this purpose in the plays were evaluated and identified by a scanning method. As a result of our research, it indicates that the introduction section, interludes, episode titles, the narrator, props like projection-poster, historicization, instrumental music, songs and chorus are used in this respect in Turkish epic plays. In addition to these findings, it is significant that our traditional theatre has also contributed to the works in this respect with the help of the application of these techniques influenced by both epic and traditional theatre, the audience's identification with the play is prevented. The emergence of new ideas for the audience regarding to the solution of problems is desired in this theatre approach that is sensitive to social issues.

Keywords: Epic theater, Epic theater in Turkey, Suspense in the theater, Suspense in epic theater, Suspense-breaking techniques

Giriş

Benzetmeci tiyatro anlayışına bağlı dramatik tiyatrodaki izleyiciye veya okuyucuya oyunun ne şekilde devam edeceğine ilişkin bilgi verilmezken epik tiyatrodaki oyunun devamına dair ifadeler yer verildiği görülür. Böylelikle izleyici olay örgüsünün nasıl gelişeceğini ön görebilir (Altıkulaç, 2003, s. 33). Bu durum, oyunu izleyenler ve okuyanlar için şaşırtıcı olabilir. Çünkü epik tiyatrodaki seyircinin aşına olduğu gibi sürpriz oluşturacak biçimde olaylar iletilemez. Sahne ya da bölüm başlarındaki başlıklarla seyircinin merakı törpülenir (İri, 2017, s. 144). Anlaşılacağı üzere Brecht tiyatrosu da diyebileceğimiz epik tiyatrodaki olayların nasıl devam edeceğini belirten ifadelerle ara ara yer verilir. Dramatik tiyatrodaki ise tam aksine merak oluşturarak seyirciyi oyunun içine çekme düşüncesi vardır.

Brecht tiyatrosunun bu tutumu tiyatronun sadece bu türüne özgü değildir. Bilindiği üzere geleneksel tiyatromuzda da göstermeci tiyatro yöntemi kullanılır ve seyircinin merak duymasının önüne geçilir. Özellikle geleneksel oyunlarımızdan Hacivat-Karagöz ve orta oyununda merak ögesinin ön plana çıkmamasına özen gösterildiği görülür (Pala, 2009, s. 16). Geleneksel tiyatromuz ile epik tiyatronun Doğu tiyatrosunun biçimsel özelliklerinden etkilenmiş olmaları göz önünde bulundurulduğunda şöyle bir çıkarımda bulunulabilir. Göstermeci tiyatro yöntemine bağlı tiyatro eserlerinde seyircinin oyuna dair merak içine girmesi istenmediği için izleyicinin merakını giderecek birtakım yöntem ve teknikler kullanılır.

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunda merakı giderecek kullanımlara başvuran oyunlara oldukça fazla rastlamaktayız. Özellikle Türk tiyatrosunda epik tiyatronun etkisinin fazlaca hissedildiği 1960'tan sonra bu türden oyunlar dikkat çekmektedir (Öztürk, 2012, s. 6). Bu yıllardan sonra Türk oyun yazarları seyircinin merakını kırmada Brecht'in kullandığı teknikleri eserlerinde kullanmaya çalışırlar. Ayrıca şu da ifade edilmelidir ki, ulusal tiyatroyu oluşturma çabalarında geleneksel tiyatromuzun epik tiyatro oyunlarına ciddi katkısı olmuştur.

Seyircinin ve okuyucunun anlatıya bağlı kalmasını engelleyen bu teknikler, Brecht tiyatrosunun en önemli biçim özelliklerinden olan yabancılaşmaya yol açar. Doğu tiyatrosunun başlıca unsuru olan bu

husus, epik tiyatronun da omurgasını oluşturur. Oyun içinde birçok şekilde sağlanmaya çalışıldığı görülür. Bu şekilde bir olay veya oyun kişiisi yabancılaştırılarak doğallık, tanınırlık ve akla yakınlıktan uzaklaştırılıp izleyicide hayret ve merak uyandıracak hale sokulur (Brecht, 2011, s. 89). Buradaki amaç, izleyicinin dikkatini oyun akışından oyunun özüne doğru yönlendirmektir. Oyun, çeşitli yabancılaştırmalar ile kesintiye uğratılarak eleştirel düşünceye fırsat verilir.

Bu şekilde seyircide, oyuna karşı nesnel bakışın oluşmasına çalışılmaktadır (Fuat, 1984, s. 240). Böylece Alman sanatçının “naivete” düşüncesi çerçevesinde izleyicilerin, gösterilenler ve anlatılanlardan hareketle görünenin arkasındakini tespit edebilmelerinin n açılır. Brecht’in epik tiyatro ile gerçekleştirmek istediği noktaya bu sayede varılır ve izleyicinin toplumun karmaşık ilişkileri ve yapısı üzerinde düşünmesine ayrıca bilinçlenmesine imkân tanınır (şener, 2006, s. 264). Bu şekilde de izleyici ve okuyucuda toplumsal değişim ihtiyaı fikrinin oluşması sağlanmaya çalışılır.

Tiyatroya duygunun değil de aklın egemen olmasını isteyen Brecht, bahsi geçen unsurları yeni düşünce ve bakış aırlarının ortaya çıkmasını sağlamak niyetiyle kullanmıştır. Bunun için de öncelik verdiği hususlardan biri de merakın ortadan kaldırılması olmuştur.

Merak duygusunun kırılması ve kullanılan teknikler

Aristo’nun Yansıtma kuramıyla ileri srdği ilkeler, hem kendi dönemindeki sanat faaliyetlerini derinden etkilemiş hem de bugünkü Batı tiyatrosunun temelini oluşturmuştur. Bu etkiyle, benzetmeci tiyatro yöntemini kullanan dramatik tiyatro, yüzyıllarca Batı’da hüküm srmştir. Dramatik tiyatro anlayışı yakından incelendiğinde mimesis ve katarsis önemli iki kavram olarak karşımıza çıkar. Özellikle taklit anlamına gelen mimesis, bu noktada dikkat çekicidir. nk mimesis, uyandırdığı duygularla katarsisin oluşmasını sağlar (Aristo, 2014, s. 29). nl düşünür, doğru ve etkili yapılan mimesisin, seyircide özdeşleşim sağlayacağını, bunun da izleyici üzerinde katarsis oluşturacağı düşüncesine sahiptir. İşte Aristo’nun ortaya attığı bu kavramlar ve tiyatroya yaklaşımı, Batı tiyatrosunda özdeşleşmeyi hkim kılmıştır. Oyuncu, dekor ve seyirci gibi tüm tiyatro unsurları özdeşleşme kavramının etkisi altındadır.

Batı tiyatrosunda Aristocu tiyatro anlayışının hkim olduğu zaman diliminde başka bir tiyatro anlayışının olmadığı akla gelmemelidir. Batı tiyatrosunda epik oyun yöntemi, dramatik tiyatro anlayışının gölgesinde kalmış olmakla birlikte yine de varlığını srdrdğiğini görmekteyiz. Batı dramı ortaya çıktığından beri ikinci bir dram yapısı hep olagelmıştir. Ancak Aristo’nun belirleyici rolü karşısında bu ikinci dram yöntemine, Aristotelesçi olmayan dram yapısı denmiştir (Kesting, 1985, s. 22). Bu oyun yönteminin de varlığı gözden kaçırılmamalıdır.

Aristocu olmayan bu epik oyun biçimi, Doğu tiyatrolarında çok yaygın şekilde kullanılmış ve bu tür oyunlarda dramatik tiyatro anlayışının aksine göstermeci bir oyun anlayışı benimsemiştir. Batı tiyatrosu için önemli olan zdeşleşme, Doğu tiyatrolarında özellikle üstesinden gelinmeye çalışılan bir kavram olmuştur. Bu nedenle oyunlarda zdeşleşmenin kırılması için çeşitli yabancılaştırma efektleri kullanılmıştır. Özellikle in ve Japon tiyatrosunda yabancılaştırma tekniklerinin bahsedilen biçimde kullanılması oldukça yaygındır. nk Doğu tiyatrosu estetiğinin temelini yabancılaştırma kavramı oluşturur (Nutku, 1976, s. 242).

Geleneksel Türk tiyatrosu da göstermeci yöntemi benimseyen bir anlayışta olup oyundaki kişiiler, anlatılanı yaşatmak için değil göstermek için vardır (Turan, 2014, s. 7). Bunda Doğu tiyatrosunun

etkisinin olduğu açıktır. Geleneksel Türk tiyatrosu türleri olan orta oyunu, Karagöz-Hacivat, meddahlık ve köy seyirlik oyunlarında açık biçime dayalı göstermeci tiyatronun etkili olduğu görülür. Oyunlarda anlatıcının olması, oyuncunun role girip çıkması, müzik kullanımı ve seyirci ile temas vb. kullanımların olması tiyatromuzun Doğu tiyatrosundan etkilendiğinin işaretleridir.

Doğu tiyatrolarında sıkça görülen bu göstermeci tiyatro biçimi, yenilik arayan Batılı sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Bu bağlamda 19. Yüzyıl, tıpkı başka alanlarda olduğu gibi tiyatrodada da bir dönüm noktası olmuştur (Nutku, 1976, s. 35). 1800'ü yılların ikinci yarısından itibaren göstermeci biçime sahip epik oyun yönteminin Batılı bazı sanatçılarca denendiği bir gerçektir. Özellikle I. Dünya Savaşı yıllarını takip eden zamanda Aristocu tiyatroya karşı ses niteliğinde metotlar görülmeye başlanmıştır (Turgay & Bozkurt Katıkcı, 2018, s. 1602).

20. Yüzyılın başlarında politik tiyatroyu ön plana çıkaran Piscator'un epik tiyatro tekniklerini kullanmaya başladığını görmekteyiz. Bu sebeple onun sahnelerinde epizodik anlatım, projeksiyon, yürüyen bant, döner sahne gibi anlatım araçları kullanması, Piscator'un epik tiyatronun öncülü olmasını sağlamıştır (Yalçın, 2013, s. 24). Ancak o, bunları belirli bir anlayış çerçevesinde yapmamıştır. Bir süre birlikte çalıştığı Bertolt Brecht ise Piscator'dan öğrendiği epik tiyatro tekniklerini sistematik hale getirerek tiyatrosunda kullanmayı yeğlemiştir.

Brecht, Piscator'dan gördüğü bu yöntemi zaman içinde daha da geliştirmiştir. Bu noktada gerçekçi tiyatronun, dışavurumcu tiyatro anlayışının ve Rusya seyahati sırasında izlediği Çinli bir oyuncunun oyunu ile Doğu tiyatrosuna yönelmesinin onun tiyatro anlayışının şekillenmesinde büyük önemi vardır. Bahsi geçen hususların türlü yönlerden epik tiyatroya katkı sundukları görülür. Öz ve biçim noktasında gerçekçiliğin, biçim ve anlatım yönünden dışavurumculuğun, estetik ve teknik açıdan Çin tiyatrosunun etkisi görülür (Nutku, 2015, s. 110).

Bertold Brecht, dramatik tiyatro anlayışının işlevsel olmadığını düşünmektedir. Ona göre katarsis düşüncesi doğru değildir. O, seyircinin kahramanın yaşantısıyla özdeşleşerek duygulardan arınmasını temel alan katarsisi reddetmektedir (Benjamin, 1984, s. 42). Brecht'in seyirci üzerindeki etkisi yönünden tiyatrodan beklentisi farklıdır. Yaşadığı dönemin Almanya'sının buhranlı hali, onu toplum sorunlarına duyarlı hale getirir. Daha sonra toplumcu-gerçekçi bir anlayışı benimseyen sanatçı, bu problemlerin üstesinden gelme yolunu yine tiyatrodada bulur. Bundan dolayı seyircisine ayrı bir önem veren anlayıştadır. O, dramatik tiyatronun izleyiciye bakışına karşıdır. Brecht, seyirci ile sahne arasına mesafe koyan, ona güleceği ve ağlayacağı yerleri dikte edip belli bir kalıba sokmaya çalışan tiyatrodan, seyirciyi kurtarmak gerektiği fikrindedir (Nutku, 1976, s. 165). Alman tiyatro adamı, bu şekilde düşündüğünden, pasif bir seyirciden yana değildir. İzleyicinin düşünmesini, anlatılanlara eleştirel gözle bakmasını istemektedir.

Epik tiyatrodada seyircinin oyuna ve karaktere dalıp gitmesine izin verilmez. Bunun için yabancılaştırma sağlayan bazı efekt ve kullanımlara başvurulur. Üstelik bunların araştırmanın devamında da açık olarak farkedileceği üzere oyunlarda birden fazla işlevi vardır. Bunlardan biri de merak duygusunu köreltmedir. İşte bunu sağlayan yabancılaştırma teknikleri seyircinin sahnede gösterilenler üzerine düşünmesine imkân tanır. Çünkü bu tekniklerle seyircinin oyunun büyümesine kapılmasına izin verilmez.

Brecht, tiyatro anlayışında seyircinin aktif olmasını ister. Bunun için de özdeşleşmeyi ortadan kaldırmaya çalışır. Bu düşünce ile epik tiyatrodada izleyiciye, sahnede gerçekleştirilenin bir oyun olduğu

sürekli hatırlatılır. Bu şekilde izleyicinin oyuna uzak açıdan yaklaşması ve yargıya varması hedeflenir (Göktaş, 2004, s. 102).

Oyunun nasıl ilerleyeceği ve ne şekilde sonuçlanacağı merakı da seyircinin oyunla özdeşleşmesini sağlayan öğelerdendir. İşte bu durum iki tiyatro anlayışı arasında önemli bir farklılığı daha oluşturur. Dramatik biçimde, sahnede gelişen olaya yönelik seyircinin merakı, devamında ne olacağı yönünde gelişirken, epik biçimde, seyirci bu olayın nasıl ve neden olduğuyula ilgilenir (Sözeri, 2019, s. 8).

Brecht, epik tiyatrodaki seyircinin oyunun nasıl gelişeceğine ve sonuna dair merakını giderici teknikler kullanmaktadır. Çünkü izleyicinin oyuna odaklanmasını yanlış bulur. Brecht, seyircinin oyunun nasıl devam edeceğini merak etmesini istemez. Tam tersine izlediği olayın nasıl ve neden gerçekleştiğini düşünmesini ve bunu dış dünyaya uyarlamasını hedeflemektedir (Çelik, 2010, s. 119). Bu düşünce doğrultusunda oyunlarda bazı yabancılaştırma unsurları merak giderici işlevde kullanılmaktadır.

Bunların tespiti adına öncelikle Brecht'in bazı oyunları incelendi. Görülmüştür ki *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, *Puntila Ağa ve Uşığı Matti* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* eserlerinde Alman sanatçı, oyunun nasıl devam edeceğiyle ilgili seyircinin merakını gidermek için çeşitli teknikler kullanmıştır.

Epik tiyatrodaki merak duygusunu ortadan kaldırmayı amaçlayan teknikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1.Giriş bölümü (Ön oyun)
- 2.Ara oyun kullanımı
- 3.Epizotlarda başlık kullanımı
- 4.Projeksiyon, afiş ve benzeri kullanımlar
- 5.Anlatıcı
- 6.Tarihselleştirme
- 7.Enstrümental Müzik ve şarkı kullanımı
- 8.Koro

Özellikle 1960'dan sonra anayasanın sağladığı özgürlükler neticesinde politik tiyatromun ülkemizde görülmeye başlanmasıyla, tiyatromuzda Piscator ve özellikle Brecht etkisi fazlaca hissedilmiştir. 1960'lardan sonra adeta tiyatromuzda bir epik modası baş göstermiştir. Buna neden olan da Brecht'in oyunlarının ve yazılarının çevrilmesi ve oyunlarından bazılarının sahnelenmeye başlamasıdır (And, 2004, s. 200). Bu etkiyle başta Haldun Taner olmak üzere sanatçılarımızdan bazıları, epik tiyatroya yönelmişlerdir ancak birebir Brecht tarzında kullanmamışlardır. Epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun benzerliğinden yararlanarak bir senteze ulaşmaya çalışmışlardır. Ulusal tiyatro oluşturma amacına bağlı olan bu çabalar da epik tiyatroya olan seyirci ilgisini artırmıştır. Ulusal tiyatromuzu kurma adına geleneksel biçimleri çağdaş anlayış ile ele alan ve epik yöntemi oyunlarında kullanan yazarlarımız olmuştur (Polat, 2019, s. 75). Bu istek doğrultusunda Haldun Taner, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Turgut Özakman ve Sermet Çağan gibi isimler bazı eserlerinde epik tiyatro yöntemini

kullanmışlardır. Bu yazarlar epik tiyatro yöntemini kullanarak, *Keşanlı Ali Destanı*, *Rumuz Goncağül*, *Ayak Bacak Fabrikası* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* gibi önemli eserleri ortaya koymuşlardır.

Başta adı geçen eserler olmak üzere tespit edilen tüm epik oyunlarımız titizlikle incelendiğin görülmüştür ki sanatçılarımız büyük oranda Brecht'in kullanımına sadık kalmıştır. Bu durum da bizi epik tiyatronun farklı özelliklerinden olan merak duygusunu ortadan kaldırma anlayışını eserlerimiz üzerinden tespit etmeye yöneltmiştir.

Bu aşamada eserlerdeki konum sıralarına göre seyircinin merakını törpüleme amacıyla başvuru teknikleri tek tek ele almak yararlı olacaktır.

1.Giriş bölümü (Ön oyun)

Oyunun giriş bölümünde seyircinin karşısına çıkan bir anlatıcı tarafından genellikle oyunun tezi ortaya konulmaya çalışılarak oyunun ne şekilde ilerleyeceğine dair seyirci bilgilendirilir. Böylelikle seyircinin oyun hakkındaki merakı kırılmış, bir ölçüde kurgusal bir yapıya tanıklık edeceği izleyiciye hatırlatılmış olur.

Brecht'in eserlerinde 'ön oyun veya öndeyiş' adını verdiği giriş kısımlarında oyunun geneli ile ilgili bilgi verilir ve olay açıklanır. Bununla seyircinin oyun hakkında bilinçlenmesi ve ne izleyeceğini bilmesi amaçlanır. Oyun konusunun belirtilmesinin yanı sıra taklidi yapılacak kişiler veya ön plana çıkarılacak noktalar yine bu bölümde ifade edilir.

“ANLATAN: (...) Hoş geldiniz

Sefa geldiniz

Bizleri memnun ettiniz.

İmdi

Yüksek müsaadelerinizle

Sizlere bu akşam burda

Bir dersi ibret sunmak isteriz.

Acağıp bir kıssadır bu

Örnek talebe, uysal delikanlı

Gönüllü asker, dürüst vergi mükellefi

Model vatandaş

Vicdani Yurdakuler'in

Bir baştan sona

Bütün bir hayat hikayesi (...)” (Taner, 2019, s. 15)

Epik tiyatrodaki tercih edilen bu bölüme geleneksel Türk tiyatromuzda da rastlanır. Giriş kısmı hem epik oyunlarda hem de geleneksel tiyatromuzda seyircinin oyuna hazırlandığı bölümdür. Genellikle anlatıcı niteliğindeki bir oyuncu tarafından oyun, seyircilere tanıtılır. Karagöz-Hacivat oyununda okunan perde gazeli de benzer işlev görüyor olup bu şekilde oyunun gayesi seyirciye aktarılır (Töre, 2016, s. 68). Anlatıcı, bazen de seyirci ile diyaloga girerek neye dikkat edeceklerine dair açıklamalar yapar. Bu şekilde her iki tiyatro anlayışında da seyircinin ne izleyeceği ile alakalı çeşitli ipuçları verildiği görülür.

Giriş bölümü konusunda epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuz arasında bazı farklar da yok değildir. Bu, daha çok epik tiyatronun politik bir tiyatro olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun yansıması olarak Türk tiyatrosundaki epik oyunlarımızın giriş bölümlerine baktığımızda genellikle bir düzen bozukluğundan bahsedildiğini görmekteyiz. Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*, Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul*, Dinçer Sümer'in *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* eserleri buna örnektir. Oyunların bu bölümlerinde bazen yönetsel bazen siyasal bazen de kapitalist sistemle alakalı bir düzen sorunu vurgusu yapılmaktadır. Oyunların giriş bölümlerinde genellikle bu hususlarla alakalı ifadelerin olması da epik tiyatronun ruhundaki Marksist anlayıştan kaynaklıdır. Felsefe alt yapısıyla oluşturulan bu bölümle, oyunun hangi temel üzerine kurulu olduğu okuyucuya ve seyirciye hissettirmeye çalışılır. *Düğün ya da Davul* eserinden aşağıdaki bölümü bu konuda örnek olarak verebiliriz:

“İBİŞ: Vurup , kırıp...

GABIŞ: Soyup, doyup...

KÖSE: Emirip, kemirip...

ESE: Sömürüp, semirip keyfine bakmaktır.

MEYDANCI: Uzatmayalım, laf aramızda dünyayı deviririz kurduk muydu saf aramızda. Vakitsiz kısılam dilimizi, keserler sonra elimizi. Düzen onların düzeni, yıkarlar sonra temelimizi. (Tekme-davul)

ESE: Temel biziz yıkamazlar.

GABIŞ: Bize karşı çıkamazlar.

KÖSE: Bizim gözümüz açık olsa.

İBİŞ: Böyle keyiflerine bakamazlar.” (Zeybek, 2007, s. 6)

Brecht'in epik tiyatrosu ile tanışma, geleneksel Türk tiyatrosuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Ekinci, 2019, s. 9). Türk oyun yazarlarımızdan bazıları epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuzu birleştirme düşüncesi içine girmiştir. Özellikle 1960 ile 1980 yılları arası birleştirme anlayışına yoğun bir şekilde rastlamaktayız. Bunun bir yansıması olarak epik tiyatro şeklindeki eserlerimizin giriş bölümleri incelendiğinde, yazarlarımızın geleneksel tiyatromuzdan çokça faydalandıkları görülür. Brechtien etkiyle yazılan oyunlarda yerli malzemenin epik biçimde sunulduğu açıktır (Erkoç, 1995, s. 21). Oyunlar irdelendiğinde geleneksel halk üslubu çoğu oyunda rahatlıkla hissedilir. Bazen basit yapıyla şarkılar, bazen tekerlemeyi andıran ifadeler bazen de kafiyeli sözlerle örüntülenmiş metinler geleneksel halk tiyatromuzu çağrıştırmaktadır. Aşağıda yer alan *Ali Ayşe'yi Seviyo* oyunundaki bölüm buna güzel bir örnektir:

“OYUNCU: Neyse efendim, nasıl derler, sözün uzunlu/ kaçırırılmış muhabbetin tadını tuzunu/ İyisi mi 'Al gözüm seyreyle' diyerek/ açalım perdemizi/ görelim gül cemalimizi!” (Sümer, 2013, s. 9).

Ayrıca bu bölümde, diyaloglar veya müzikle ifade edilen yerlerde doğrudan ifade etmenin yanı sıra tersini söyleme veya ironik bir dil kullanımını da görmekteyiz. Bunlar da geleneksel tiyatromuzdan yansıyan izlerdir.

Görüldüğü gibi Türk tiyatrosundaki epik oyun metinlerinin giriş bölümleri incelendiğinde politik, siyasal veya toplumsal düzen sorununun konu edildiği dikkat çeker. Bunun yanında benzerlikler olması sebebiyle epik tiyatro biçiminde yazan çoğu yazarlarımızın geleneksel tiyatro türlerimize ait bazı kullanımları eserlerine yerleştirdikleri fark edilir. Yazarlarımız epik tiyatro ile geleneksel tiyatroyu

sentezlemişler, giriş bölümlerinde oyunun nasıl ve ne şekilde ilerleyeceğinden söz ederek okuyucuda ve seyircide merak duygusunu köreltmeyi hedeflemişlerdir.

2.Ara oyun kullanımı

Ara oyun kullanma, epik tiyatrodaki karşımıza çıkan bir biçim özelliğidir. Bununla oynanacak her epizottan önce bir ön temsil ortaya konur. Burada epizotta nelerden bahsedileceği, nerede ve nasıl gerçekleşeceği konusunda bilgi verilir. Ara oyun bölümlerinde genellikle ön planda olan anlatıcıdır. Anlatıcı bazen tek başına seyirciye yönelerek bazen de diğer oyun kişileriyle doğal bir diyalog içine girerek oyunun seyri ile alakalı bazı ipuçlarını ortaya koyar.

“ANLATICI: Evet öyle gördüler... Çok aç kaldı, işsiz kaldı, evsiz kaldı... Bir iki yıl içinde çok acı çekti Asiyeye... Sonunda bir fabrikada iş buldu. Çalışmaya başlayalı iki ay kadar olmuştu. Halinden memnundu. Bir gün fabrikaya, fabrikanın sahibi gelmişti... Yaşlı bir adamdı. Fabrikanın müdürlüğünü yeğenine bırakmıştı... Ve büyük patron yeğenini terletiyordu...” (Öngören, 2014, s. 99)

Epik tiyatro anlayışıyla yazılan bazı eserlerin ara oyunlarında ise asıl oyundan farklı bir kurgu söz konusudur. Bu da bir nevi oyun içinde oyun biçimidir. Bahsedilen teknikte, ön temsillerle seyirciye bir nevi oyunun ne şekilde ilerleyeceğinin yol haritası sunulur. Seyirci bu ara oyunlarla, epizotlarda olacakları öğrendiğinden, oyun üzerine düşünmeye koyulur. Vasıf Öngören’in, *Oyun Nasıl Oynamalı* eserinde bu tekniği kullandığı görülür:

“SUNUCU: Öyleyse size başarılar dileyelim. Şansınız bol olsun. Sevgili izleyicilerimiz şimdi birlikte hayata dair bir oyun izleyeceğiz. Lütfen oyunu dikkatle izleyelim çünkü yarışmamız bu oyun üzerine... Sorumuz açık. Bu oyun nasıl oynanmalı? (Notere)” (Öngören, 2014, s. 150)

Brecht’in tiyatrosunda kullandığı bu kullanım, Türk tiyatrosunda *Oyun Nasıl Oynamalı*’nın yanı sıra epik tiyatro şeklindeki başka eserlerde de kullanılmıştır. *Düğün ya da Davul* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* bu eserlere örnek olarak verilebilir. Sanatçılarımızın ara oyun kullanımıyla epizotlarda nelerden bahsedileceğini seyirciye ve okuyucuya aktarma düşüncesi vardır. Bu şekilde seyircinin veya okuyucunun epizota farklı gözle bakması sağlanmaya çalışılmaktadır.

Ara oyunlar epizotlardan önce gelerek oyunun nasıl ilerleyeceğini ortaya koyar. Epik tiyatrodaki merakın kırılması anlayışının bir ürünü olan bu bölümler, seyircinin oyun üzerine düşünce üretmesinin yolunu açar. Sahnenin başında merakı giderilen seyirci olayların gidişatını değil bunların ortaya çıkış nedenlerini sorgulamaya başlar (İri, 2017, s. 144).

3.Epizotlarda başlık kullanımı

Brecht’in epik tiyatrosunda biçim olarak öne çıkan en önemli özelliklerden biri epizodik yapı kullanımıdır. Bu yapının sonucu olarak oyunların kısa kısa bölümlerden oluştuğu görülür. Bu şekillendirmenin temeli Brecht’in gerçeğe yönelişi ile bağlantılıdır. Ona göre gerçeği anlayabilmenin ilk koşulu onu parçalara ayırmaktır (Oktay, 1986, s. 153). Bu epizotların da her biri oyun içinde ayrı bir yere sahiptir. Brecht’in tiyatro anlayışında bunlar birbirinden bağımsız bölümlerdir. Üstelik kendi içinde anlamlı bağımsız epizotlar bir başka epizotun sebebi veya sonucu değildir (Turan, 2014, s. 3).

Epizotlar bütünü anlaşılmaması noktasında önemli parçalardır. Seyircinin bu kesitlerden hareketle bazı çıkarımlarda bulunması amaçlanır. Oyunun özüne odaklanılması burada önem arz eder. İzleyicinin dikkatinin korunması adına, oyunun nasıl gelişeceği konusunda bir merak içine girmesi istenmez.

Bunun için de bazı teknikler uygulanır. Bunlardan biri de her epizotun öyküyü kapsayacak başlığının olmasıdır (Kesting, 1985, s. 76). Çünkü bir nevi bu başlıklar epizottaki olaylarla ilgili olarak seyirciye ön bilgi sunar (Çelik, 2010, s. 119).

Türk oyun yazarları epizotlara başlık verilmesinde iki tercihte bulunur. Bunlardan ilki epizotların tablo, sahne, oyun veya epizot adlarıyla ifade edilmesidir. Bu kullanımda oyuna dair bazı noktaların sezdirilmesi gibi bir düşünce yoktur. İkinci kullanım ise epizotların bir başlıkla ifade edilmesidir. Seyirci ve okuyucu bu başlık niteliğindeki ifadelerden hareketle epizotlarda olacaklar hakkında çeşitli çıkarımlarda bulunurlar. Böylece merak duygusu ortadan kaldırılmış olur. Açıkça görülüyor ki başlık tercihindeki ikinci kullanım izleyici ve okuyucunun merak duygusunu ortadan kaldırılmasını sağlar. Epik tiyatro eserlerimizden *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep, Düğün ya da Davul, Eşeğin Gölgesi, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ve Ali Ayşe'yi Seviyo*'da başlık kullanımı bu şekilde tercih edilmiştir. Özellikle Başar Sabuncu'nun kaleme aldığı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep* adlı eserde kullanılan başlıkların daha kapsayıcı oldukları dikkat çeker. "ÖMER AĞA SEVDALANIYOR" (Sabuncu, 2014, s. 22).

Tiyatro metinlerinde yer alan bu başlıkların hem oyunun okunması hem de sahnelenmesi esnasında okuyucunun ve seyircinin merakını giderecek şekilde yabancılaştırma tekniklerinin bazıları ile de kullanıldığı görülmektedir. Epik tiyatro sahnesinde projeksiyon ve bez üstüne yazılan yazılar oldukça işlevseldir (Horzum, 2019, s. 18). Özellikle bilime ve teknolojiye önem veren Brecht'in tiyatrosunda projeksiyon gibi yansıtıcılar oldukça önemlidir. Seyircinin dikkatinin ayakta tutulması için projeksiyon vasıtası ile yapılan açıklamalar epik tiyatrodaki güçlü bir yönüdür (Gürel, 1991, s. 321). Hem Brecht'in hem de Türk oyun yazarlarımızın epik tiyatro şeklindeki oyunlarının metinlerine baktığımızda projeksiyonu, bazen başlığın yazı olarak gösterilmesi bazen de epizot ile alakalı bir görselin yansıtılması için tercih ettikleri dikkat çeker. Projeksiyonun iki türlü de kullanıldığı *Zilli Zariife* oyunu buna en güzel örneklerdendir. "Projeksiyon: Tencere Dibin Kara, Seninki Benden Kara." (Taner, 1966, s. 62).

Fark edileceği üzere epik tiyatrodaki epizodik yapı önemli bir işleve sahiptir. Bu bağımsız epizotların seyircide ve okuyucuda herhangi bir merak oluşturmaması içinse başlık niteliğinde yazı ve görsellerin kullanımına yer verildiğini görmekteyiz. Bunun da bahsettiğimiz çeşitli yabancılaştırma efektleri kullanılarak yapılmaya çalışıldığı dikkat çeker.

4. Projeksiyon- afiş ve benzeri kullanımlar

Projeksiyon, makineleşmenin tiyatroya kazandırdığı önemli bir kazanımdır (Onur, 2005, s. 65). Bilime, teknolojik gelişmelere önem veren Brecht de tiyatrosunda projeksiyon kullanmaya özen göstermiştir. Yansıtıcı kullanımı, epik tiyatro için önemli olan yabancılaştırmanın sağlanmasında mühim bir yere sahiptir (Özmen, 2012, s. 3).

Brecht ve Türk tiyatrosundaki epik tiyatro yazarları oyunlarında projeksiyonu çeşitli amaçlarla kullanmıştır. Epizot başlıklarının veya epizotlar ile ilgili görsellerin yansıtılması en çok tercih sebeplerindedir. Bu şekilde projeksiyon yardımıyla seyircinin oyunun devamı konusunda fikir edinmesi istenir. Epik oyunlarımızdan *Ayak Bacak Fabrikası, Keşanlı Ali Destanı ve Zilli Zariife*'de bu kullanım açık bir şekilde görülmektedir.

"Projeksiyon: Vatandaşları Kötürümlükten Kurtaracak Çara Bulunamadı. Yardımdan da Bir Şey Çıkmadı. Vatandaşlar Geceli Gündüzlü Kutsal Göle Taşındılar. Herkes Duaya!" (Çağan, 2018, s. 59).

Projeksiyon kullanımıyla aynı işleve sahip başka yabancılaştırma unsurları da kullanılır. Yazılı nesnelere, tabelalar veya afişler epik oyunlarda yine benzer sebeplerle tercih edilmiştir. Oyunların nasıl süreceğine ilişkin önemli bazı bilgiler, yer ve zaman hususiyetleri ve oyun hakkında bazı ayrıntılar bu yolla seyirciye aktarılır. *Nafile Dünya, Arafta Kalanlar ve Bir Şehnaz Oyun* bu kullanımın olduğu eserlerdendir.

“Bir güriültü efekti ve dehşet saçan ışıklar içinde, Başmelek iki yanında birer Melek ile “yıldırım gibi” sahneye iner. Aynı anda elma ağacının önünde ve cennet bahçesinin çeşitli yerlerinde “dünyaca” ve “cennetçe” dillerinde yasak, Semavi Bölge! vb. yazılı tabelalar belirir.” (Onay, 2007, s. 66).

Afiş, projeksiyon vb. kullanımlar, oyunlarda seyircinin merakını giderici işlevlerde kullanılmaktadır. Bu gibi yabancılaştırma etkileri ile seyircinin ilgisi ayakta tutulmaya çalışılır.

5. Anlatıcı

Epik tiyatro, göstermeye dayalı bir tiyatro anlayışına sahiptir. Canlandırma yerine anlatmayı temel olan epik tiyatroyun yabancılaştırmaya yönelik özelliklerinden biri de anlatıcının olmasıdır (İri, 2020, s. 249). Anlatıcı, epizotlarda bahsedilecekler hakkında seyirciye ipuçları verir. Bir nevi o, oyunu yönlendiren kişidir. Yönlendirme yaparken seyirciye eleştiri için yol açar. Ayrıca anlatıcı, seyirciye sürekli sahnede bulunan bir oyun olduğunun aktarımını yapar (Dinç, 2021, s. 36). Böylece seyircinin daima uyanık tutulması sağlanmış olur.

Epik tiyatro şekliyle yazılmış oyunlarda anlatıcı önemli bir misyona sahiptir. Özellikle epik-diyalektik tiyatro anlayışının, karşı olduğu özdeşleşmeyi ortadan kaldırdığını görmekteyiz. Anlatıcı niteliğindeki bu oyun kişilerinin, oyun içinde birçok görevinin olduğu dikkati çeker. Başlıca anlatıcı işlevleri, yabancılaştırmanın sağlanması ile seyircinin oyuna kapılıp gitmesini engelleme ve sonraki sahnede olacakları belirterek merak köreltmedir (İri, 2017, s. 142). Bu işlevlerin kullanılması açısından özellikle Turgut Özakman'ın epik oyunları öne çıkmaktadır. *Resimli Osmanlı Tarihi* adlı eserdeki anlatıcı kullanımını buna güzel bir örnektir:

“ANLATICI: Elalem bir padişahın üç oyun çıkarırken bu şaşkın yazar, bir oyuna üç padişah koymuş. Düpedüz israf! Allahtan otuz altı padişah var. Bütün yazarlarımıza yeter de artar bile. Şimdi benim anladığım, Veliht Murat Efendi'yi göreceğiz.” (Özakman, 1999, s. 188).

Geleneksel Türk tiyatrosu tıpkı epik tiyatro gibi açık biçimli göstermeye dayalı bir oyun anlayışına sahiptir. Benzer yapıya sahip olduklarından sanatçılarımız Brecht etkisi ile geleneksel- epik karışımı oyunlar kaleme almışlardır. Yazılan oyunların birçoğunda anlatıcı nitelikli oyun kişilerine yer verildiği görülür. Yazarlarımızın oyunlarında yer alan anlatıcılarına, geleneksel halk tiyatromuzdan da bazı özellikler eklemiş oldukları açıktır. Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*'ndaki anlatıcı tam da bu özelliklere sahiptir. Özellikle 'Al gözüm seyreyle' ifadesi bu noktada oldukça önemlidir:

“ANLATICI: (...) Fehim Paşa konağının arkasında dar bir sokak/ Bir küçük kahve/ Al gözüm seyreyle/ Bakalım İstanbul'da neler olacak” (Özakman, 1999, s. 75).

Türk tiyatrosundaki epik oyun anlayışıyla yazılan temsillerde anlatıcı, farklı şekillerde kullanılmıştır. Anlatıcı kişiler bazen oyun içinde doğal yapılarıyla görülürken bazen de epizot öncesinde anlatıp çekilen bir rolde karşımıza çıkar. Ayrıca epizot öncesindeki ön oyunlarda başka kurgular içinde de yer aldıkları görülmektedir. Bazı oyunlarda ise sabit bir anlatıcı yoktur. Ancak çeşitli diyalog şekilleri ile sonraki epizotun nasıl devam edeceğine ilişkin ifadelerle yer verildiği dikkatleri çeker.

Göstermecî tiyatro anlayışında anlatıcı rolündeki kişi, epik tiyatrodaki Brecht'in seyircinin merakını kırma anlayışına uygun olarak şekillendirildiği rahatlıkla fark edilebilir. Bu sayede izleyici oyuna dalıp gitmez. Anlatıcı sayesinde oyunun nasıl devam edeceğini öğrendiğinden temsilin özü hakkında düşünmeye yönelir.

6.Tarihselleştirme

Bertold Brecht çeşitli görüşler sonrasında Marksizm'de karar kılmıştır. Bu dünya görüşünü benimsemesinin ardından tiyatrosunu da buna göre şekillendirmiştir. Örneğin epik tiyatrosunun en önemli yabancılaştırma etmenlerinden olan tarihselleştirmenin altyapısında Marksizm'in tarihe bakışı vardır. Marksizm ile tarih, sebep-sonuç açısından değerlendirilmiş olup, gelişim yasalarıyla bunun değiştirilebilir bir olgu olduğu görüşü ortaya çıkmıştır (Gençtürk, 2009, s. 24). Brecht bu anlayışla olaylara tarihsel açıdan bakmayı tercih etmiştir. Sorun oluşturan noktaları tarihsel açıdan değerlendirip bu noktaların değişebilir olduğunu göstermeyi amaçlamıştır (Gürtunca, 2018, s. 23). Alman sanatçının, tiyatrosunda bunu esas almasının önemli bir nedeni vardır. O, aslında geçmişle bugünü ilişkilendirip geleceği inşa edebileceğine inanır. Böyle bir anlayış da Brecht'te alışılmadık bir tarih yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Tarihe farklı bakabilmek için tarihi sürecin farklılaştırılmasına önem vermiştir (Gençtürk, 2009, s. 31). Bu şekilde seyircinin oyunda anlatılanlara farklı açıdan bakmasına olanak tanımıştır.

Epik tiyatrodaki tarihi olaylara farklı yönden yaklaşılması söz konusudur. Olaylar tarihi süreç içinde cereyan ettiği şekliyle verilmez. Bu noktada seyirciye olay ve durumların farklı bir gelişimi gösterilir. İzleyici ve okuyucu kafasındaki tarihi bilgiler ile anlatılanları karşılaştırır ve tarihi süreç üzerine düşünce üretimi içine girer. Bunu sağlayan ise seyircinin merak duygusunun kırılmasıdır. Bahsedilen tarihi olaya az çok vakıf olan seyirci ve okuyucu o andan itibaren oyunun nasıl gelişeceğiyle ilgilenmez. Artık seyircinin odak noktası ne anlatıldığıdır. Dikkatini ifade edilenlere veren izleyici bildikleri ile anlatılanları kıyaslama yoluna gider. Böylece yeni düşüncelerin önü açılır. Bu yolla yaşananların bir kader olmadığını, değiştirilebilir olduğu sezinletilmeye çalışılır.

Bazı oyun yazarlarımızın eserlerinde epik tiyatrosunun tarihselleştirme tekniğine uyarak tarihi olay ve süreçleri konu aldıkları görülür. Sanatçılarımızın bu çerçevede en çok Osmanlı'nın son zamanlarını ele aldıkları dikkat çekmektedir. Bu dönem üzerinden içinde bulunulan zamana bazı göndermeler vardır. Oyun yazarları yaşadıkları dönemdeki bazı sorunları tarihselleştirme tekniği ile bahsedilen dönemden yola çıkarak ifade etme tercihi içine girmişlerdir. Bu yolu en çok kullanan tarihselleştirmeye oyunlarında en fazla yer veren sanatçı olarak Turgut Özakman karşımıza çıkmaktadır. Özakman, dört oyununda da Osmanlı döneminin son zamanlarını konu edinmiştir. *Sarıpınar 1914*, bu oyunlardan biridir.

"ANLATICI: Evvel zaman içinde geçer olayımız. /Günümüzle ne ilgisi var ne ilişkisi, /Sözümüz ortaya zaten darılmaca yok, /Ta 1914 yılındayız. (...)" (Özakman, 1999, s. 7).

Epik tiyatrodaki çeşitli yabancılaştırma teknikleriyle seyircinin oyunla ve oyuncularla kendini özdeşleştirmesini engelleme düşüncesi vardır. Bunu sağlamak için yapılacaklardan biri de duygusallığın ortadan kaldırılmasıdır. Brecht anlatacağı olaylara bu noktadan da yaklaşır. Bu yüzden sahnede gösterileni coşkudan arındırma maksadıyla eski bir öykünün yeni bir öyküden daha işlevsel olacağı kanısına varmıştır (Benjamin, 1984, s. 40). Bundan dolayı o, tiyatrolarında bilindik hikayelere yönelmiştir. Bu öykülerin anlatılması seyircide ve okuyucuda merak duygusunu kırıcı bir işleve sahiptir. Brecht'in tıpkı tarihi olaylarda olduğu gibi bilinen hikayelere yönelmesinin sebebi yine seyirci ve okuyucunun oyunda ne anlatılacağına değil de nasıl ele alındığına dikkatini vermesi içindir.

Geleneksel tiyatromuzun bu noktada epik tiyatro ile benzer yaklaşım içinde olduğu görülür. Eski öykülerin oyun malzemesi yapılması tercihi geleneksel oyunlarımızda da vardır. Geleneksel tiyatro seyircisi genellikle oynanan oyunun hikâyesini bilir ve bu yüzden nasıl oynandığına ve taklit edildiğine odaklıdır (Pekman, 2001, s. 87). Bu noktada şunu da belirtmeliyiz ki iki tiyatro anlayışının amacı farklı olduğundan dolayı bu merak törpüleme işlemi farklı niyetlerle yapılmaktadır. Epik tiyatrodaki politik eleştiri ve düşünceye imkân tanımak maksadı mevcutken geleneksel tiyatromuzda ise eğlence temelli bir yaklaşım vardır.

Belirttiğimiz bazı farklılıklara rağmen hem epik tiyatrodaki hem de geleneksel tiyatrodaki anlatılagelen hikâyelerden yola çıkma tercihi benzer düşüncelerle kullanılmıştır. Çünkü temelde seyircinin olayın nasıl devam edeceğine odaklanmasını önleme düşüncesi vardır. Bu anlayış epik tiyatrodaki daha sistematik halde ele alınmaktadır. Oyunlarda tarihselleştirme metoduyla tarihi olaylardan veya bilinen hikâyelerden bahsedilmesi seyircinin oyuna dalmayıp gösterilenler üzerine düşünmesini sağlamaktadır.

7. Enstrümental müzik ve şarkı kullanımı

Epik tiyatrodaki müzik ve şarkılar çokça tercih edilir. Brecht, müziğin etkili bir faktör olduğunu bilmektedir. Ancak onun bu noktada tercihi farklıdır. Alman yazarın anlayışında dramatik tiyatrodaki aksine bir kullanım söz konusudur. Epik tiyatrodaki müzik, oyunu kesintiye uğratmak ve seyircinin olaylara dalıp gitmesini engellemek için kullanılır (Horzum, 2019, s. 54). Şöyle de diyebiliriz ki, müzik ve şarkı kullanımı oyunlarda önemli bir yabancılaştırma tekniğidir. Yadırgatma yoluyla seyirci müzik aracılığıyla oyuna yaklaşmak yerine uzaklaştırılır (Çelik & Şen, 2010, s. 34). Bunun sağlanması için de oyunlarda uyumsuz söz-müzik ilişkisi kullanılır.

Brecht'in anlayışına göre müzik ile uyumsuz olsa da şarkı sözleri büyük önem arz eder. Müzikli mesajlar, şarkılar aracılığıyla vurgulanır (Brecht, 1993, s. 99). Brecht'in oyunlarına ve Türk tiyatrosundaki epik oyunlara baktığımızda şarkıların seyirciye çeşitli iletiler aktardığı açıktır. Bu açıdan bakıldığında epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuz ayrılır. Epik tiyatrodaki şarkılar sahne konularıyla ilintili seçilmektedir (Özmen, 2012, s. 3). Brecht şarkı sözlerinin seyirci üzerinde işlevsel olmasını ister. Bu yüzden epik oyunlarda müzik, iletici bir tutumla şekillendirilir (Çelik & Şen, 2010, s. 32). Türk tiyatrosundaki epik oyunlara baktığımızda bunu açık bir şekilde görmekteyiz. Oyun metinlerindeki müzikli söz ve şarkı kullanım yerlerinde genellikle düzen bozukluğu, kapitalist sistem, siyasal ve ekonomik sorunlar gibi toplumsal hayatımızdaki birtakım problemlerin dile getirildiği hemen fark edilir. *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Nafile Dünya* oyunları buna örnektir. *Eşeğin Gölgesi*'ndeki müzikli bölümlerde bu sorunlara çokça rastlanır:

“BÜTÜN OYUNCULAR: Bu ülkede bir düzendir/ Tutturulmuş/ Gidermiş/ Açık gözler/ Başa geçmiş/ Bildiğinçe yaşarmış/ Kimi emir olmuş sarayda/ Kimi şeyh geçirin tekcede/ Kiminin eli işde gözü oynasta/ Cahilleri yoksulları/ Yolarmış.” (Taner, 2021, s. 9).

Başka açıdan bakarsak müzikli şarkı kullanımı epik tiyatrodaki bir anlatım tasarrufu da sağlar. Şarkılı bölümler, metnin çok uzun bir şekilde vereceği diyalogu veya sahneyi, yoğun bir anlatımla kısa süre içinde sunma imkânı verir (Dinç, 2021, s. 779). Bu şekilde oyunda bazı hususların uzun uzadıya anlatılmasının önüne geçilmiş olur. Haldun Taner, oyuna bu katkısından yararlanan sanatçılarımızdandır. *Keşanlı Ali Destanı*'nda bu kullanıma rastlanmaktadır:

“POLİTİKACI: Bir sabah açtık ki radyoyu/ Silahlı Kuvvetler/İhtilal/Eh bizde de asker/Kanı var/Anayasaya bir evet/Yaşasın zinde kuvvetler/Yaşasın Kurucu Meclis/Düğün olur mu kambersiz/Yine dönüp dolaşıp/Milletvekili/Bendeniz” (Taner, 2020, s. 63).

Müzikli söz ve şarkıların oyunlardaki işlevlerine gelinecek olursa bunların çeşitli sebeplerle oyun metinlerine serpiştirildiğini görmekteyiz. Müzik ve şarkının işlevlerini; sözlerin ön plana çıkarılması ile oyunun düğüm noktalarının belirginleştirilmesi, oyun parçalarının bağlanması veya kişilerin seyirciye tanıtılması şeklinde sıralayabiliriz (Pekman, 2012, s. 24). Bu işlevlerden biri olan epizotların bağlanması görevinin, seyircide merak duygusunu törpüleyici bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü çoğunlukla anlatıcı görevindeki oyun kişisi veya koro, bir sonraki epizotla alakalı bazı bilgileri müzikli parçalarla ifade eder. Bu şekilde epik tiyatrodaki seyirciye oyunun ne şekilde devam edeceğine dair ipuçları verilir.

Enstrümental müzik ve şarkı kullanımı epik tiyatrodaki önemli bir yere sahip olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır. Dramatik tiyatrodaki aksine olan bir kullanımın tercih edildiğini metinlerden de fark etmek mümkündür. Bu müzikli sözlerin seyirciye yönelik tesirlerinden biri de merakın giderilmesidir. Epik tiyatrodaki epizot geçişlerinde bu müzikli sözlerin bazı yerlerde tercih edildiğini görmekteyiz. Bunun da temel amacının merak duygusunu törpülemek olduğu yukarıda bahsedilmiştir. Böylelikle seyirci bu şekilde anlatılanlar üzerine düşünmeye sevk edilir.

8.Koro kullanımı

Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatrodaki müziğe fazlasıyla önem verdiği görülür. Bu yolla oyun yer yer kesintiye uğratılır. Böylece seyircide yabancılaştırma oluşturulmaya çalışılır. Bu yabancılaştırma yöntemini daha da çeşitlendirmek için Brecht, koro kullanımına yönelir. Böylece oyunlarına daha da canlılık getiren Alman sanatçı, bu unsuru çeşitli işlevlerle de kullanmayı ihmal etmemiştir.

Koronun oyunlarda çeşitli maksatlarla kullanıldığı görülmektedir. Seyircilere bilgi verme, bilinmeyen olaylar hakkında açıklama yapma koronun görevlerindedir (Doğan, 2009, s. 412). Koronun epik oyunlardaki işlevleri sadece bu kadarla kalmaz. Koronun sözleri ve şarkıları oyunla ilgili yorumlar içerir ve oyunda daha sonra neler olacağını özetlemesini içinde barındırır (Çelik & Şen, 2010, s. 33). *Bir Şehnaz Oyun*'da bu kullanım açık bir şekilde görülmektedir:

*"KORO: Bu cümbüş hep böyle sürer mi/Yoksa baht, gün gelir döner mi/Düşünme derinden derine/
Gidelim Hürşit'in yerine (...)"* (Özakman, 1999, s. 259).

Koronun ifadelerine dikkat edildiğinde ele alınan düzene dair bazı sorgulamalar yapıldığı ayrıca da oyunun nasıl gelişeceğiyle alakalı seyirciye ve okuyucuya bir bilgi verildiği dikkat çekmektedir.

Belirttiğimiz gibi koronun işlevlerinden biri de neler olacağını özetleme görevidir. Tiyatro yazarları, oyunlarında genellikle bu noktada anlatıcı kullanırken bazı yazarlar ise anlatıcının yerine koroyu kullanmayı yeğlemiş olup bu şekilde seyirciye oyunun ilerleyişi hakkında bilgi sunarlar.

Görüleceği üzere epik tiyatrodaki, çeşitli işlevlere sahip olması yönüyle önem arz eden koro kullanımı, seyircide merak duygusunun yok edilmesinde de önemli bir unsurdur. *Keşanlı Ali Destanı*, *Ali Ayşe'yi Seviyo* ve *Bir Şehnaz Oyun* eserlerinde bu kullanıma yer verildiği görülür.

Sonuç

Dramatik tiyatrodaki oyunun sonuna kadar seyircideki merakın canlı tutulmaya çalışıldığı görülmektedir. Oyunlarda hiçbir şekilde gidişatla ve sonla ilgili ifadelerle yer verilmez. Böylece izleyici ve okuyucuların oyunla özdeşleşebilmelerinin önü açılır. Dramatik tiyatrodaki böyle bir yaklaşım söz konusuysa epik

tiyatrodaki ise tam tersi bir durum vardır. Bu tiyatro anlayışında seyirciye ve okuyucuya ara ara oyunun devamı ile ilişkin çeşitli şekillerde bilgi verilir. Böylece oyuna dalıp gitmesinin önüne geçilir.

Biçim olarak Doğu tiyatrosundan etkilenmiş olmaları sebebiyle epik tiyatro ile geleneksel tiyatromuz arasında benzerliğin olduğu görülür. Bu sebeple izleyicinin merakının giderilmesi noktasında bazı benzer tekniklerin uygulandığı kolayca fark edilmektedir.

Geleneksel tiyatromuzdan da izler taşıyan epik oyunlarımıza baktığımızda seyircinin ve okuyucunun oyunun nasıl süreceği hususunda merakının törpülenmesinde birçok tekniğin kullanıldığını görmekteyiz. Brecht'in epik tiyatro anlayışını incelediğimizde oyun yazarlarımızın bunları kullanmada hangi kaynaktan beslendikleri rahatlıkla anlaşılmaktadır.

Türk tiyatrosundaki epik biçimli oyunlarımızı incelediğimizde giriş bölümü, ara oyun, müzik ve şarkı kullanımı, koro, anlatıcı, projeksiyon-afiş kullanımı, tarihselleştirme ve epizotlara başlık verilmesinin merakın törpülenmesini sağlayıcı işlevde kullanıldıkları kolaylıkla fark edilir. Alman sanatçıdan etkilenen Türk oyun yazarlarının, bu tekniklere bahsettiğimiz maksat doğrultusunda eserlerinde yer verdiklerini görmekteyiz.

Bahsedilen kullanımlar aynı zamanda Brecht'in çok kullandığı yabancılaştırma teknikleridir. Bahsettiğimiz husustaki görevleri seyircinin oyuna dalıp gitmemesi için oyuna dair bilgiler sunmak olsa da eserlerde sadece bu görevlerde kullanılmadığını görmekteyiz. Burada Brecht'e ait bir özellik de ortaya çıkmaktadır. O, kullandığı hiçbir tekniğe tek bir işlev yüklememiştir. Onların oyunlarda birden çok işlevi vardır. Buradan hareketle belirtilen tekniklerin, tek görevinin merak gidermek olmadığı görülmektedir.

Merak giderici işlevde kullanılan tekniklerin oyunlarda yer alış durumlarına baktığımızda ise hepsinin birden kullanılmadığını fark etmekteyiz. Oyun yazarlarının bunlardan birkaçına veya birçoğuna oyunlarında yer verdiklerini görmekteyiz.

Oyunun nasıl ilerleyeceği hususunda bu tekniklerin kullanılmasının önemli bir neticesi vardır. Seyirci ve okuyucu bunların neticesinde, olayların ne şekilde ilerleyeceği ile alakalı az çok bilgi sahibi olmuş olur. Böylece tiyatroyu izleyenlerin ve okuyanların odağı oyunun nasıl ilerleyeceğinden ne anlatılmak istendiğine kayar. Böylece akıl yürütme ve mantık devreye girer, yeni düşünceler ortaya çıkar. Bu şekilde de epik tiyatronun asıl amacı olan toplum sorunları üzerinde bilinç sağlanarak toplumsal düzenin sorgulanmasının yolu açılır.

Kaynakça

- Altıkulaç, R. (2003). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- And, M. (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles (2014). *Poetika* (S.Rıfat, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Yayınevi.
- Çağan, S. (2018). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çelik, Y. (2010). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır?. *Sanat Dergisi*, 2, 117-127.

- Çelik, Y. & Şen, Y. (2010). Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 5, 29-35.
- Dinç, A. (2021). *Haldun Taner'in Epik Tiyatrosunda Müzik*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dinç, A. (2021). Karl Marx'ın Yabancılaşma Kavramının Epik Tiyatro Müziğine Etkisi. *DTCF Dergisi*, 61(2), 774-788.
- Doğan, A. (2009), Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Turkish Studies*, 4(1), 409-422.
- Ekinci, G. (2019). *Geleneksel Türk Tiyatrosunun Biçimsel Özelliklerinin Haldun Taner'in Oyunlarında Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Erkoç, G. (1995). Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 17-25.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gençtürk, K. (2009). *Bertolt Brecht'in Tiyatro Oyunlarında Tarihsellik*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Göktaş, E. (2004). *Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Gürel, Z. (1991). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6, 307-323.
- Gürtunca, M. İ. (2018). *Türkiye'de Kabare Tiyatrosunun Başlangıcı, Gelişimi ve Bugünü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Horzum, E. (2019). *Brecht'in Epik Tiyatro Kavramı Üzerinden Vasıf Öngören'in Asiyeye Nasıl Kurtulur Oyununa Bir Reji Değteri Önermesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İri, E. C. (2020). Dostlar Tiyatrosu'nun Yeniden Üretimi Abdülcanbaz'da Yabancılaştırma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 23(12), 223-258.
- İri, E. C. (2017). Vasıf Öngören'in Asiyeye Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17, 132-150.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Ö. (1976). *Yaşayan Tiyatro*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: BFS Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Onay, Y. (2007). *Toplu Oyunları-1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Onur, A. (2005). *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Öngören, V. (2014). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özakman, T. (1999). *Toplu Oyunları-2*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özmen, Ö. (2012, 26 Temmuz). Epik Tiyatronun Öncüsü: Bertolt Brecht ve Cesaret Ana. Erişim adresi: <https://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=2129>
- Öztürk, A. (2012). Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in "Oyun Nasıl Oynanmalı" Metnine Bakış. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 21(2), 1-16.
- Pala, B. Ç. (2009). Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Pekman, Y. (2001). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pekman, Y. (2012). Haldun Taner Tiyatrosunda "Yabancılaştırma". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 7, 16-39.
- Polat, E. (2019). *Türkiye'de Epik Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Bu Bağlamda Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Oyununun Sahne Tasarımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Sabuncu, B. (2014). *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sözeri, C. (2019). *Epik Tiyatronun Y (yabancılaştırma) Efektini Üzerinden Franz Kafka'nın Dava Adlı Romanının Tiyatro Oyununa Uyarlanma Sürecinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Sümer, D. (2013). *Ali Ayşe'yi Seviyo*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Taner, H. (2021). *Eşeğin Gölgesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2019). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2020). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (1966). *Zilli Zarife*. Devlet Tiyatroları Arşivi.
- Töre, E. (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Turan, A. (2014). *Haldun Taner'in Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ve Eşeğin Gölgesi Oyunlarının Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera ve Sezuan'ın İyi İnsan Oyunları ile Karakter Ögesi Bakımından Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turgay, N.Ö. & Bozkurt Katıkcı, K. (2018). Epik Tiyatroda Müzik. *İdil Dergisi*, 52(7), 1601-1608.
- Yalçın, E. (2013). *1960-80 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zeybek, H. (2007). *Düğün ya da Davul*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.