

**OKTAY ARAYICI OYUNLARININ EPİK DİYALEKTİK TİYATROYLA “İLİŞKİSİZLİĞİ”****THE “DISCONNECTION” OF OKTAY ARAYICI’S PLAYS FROM EPIC- DIALECTICAL THEATRE****Şeref EROL\*, Cezmi KOCA \*\*****Öz**

Bu çalışmada, Oktay Arayıcı'nın eserlerinin Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramıyla ilişkilendirilme iddiaları incelendi. Arayıcı'nın tiyatro oyunları, Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosunda olduğu savlanan ilişkililiğin geçerli nedenlerinin olmadığı gösterilmesi, Arayıcı'nın tiyatro anlayışının özgünlüğü ve Geleneksel Türk Tiyatrosu ile olan ilişkisinin vurgulanması amaçlandı. Araştırmanın hipotezi olarak, Arayıcı'nın oyunları, Brecht'in tiyatro anlayışı arasında doğrudan bir bağlantının kurulamayacağı savlandı. Buna karşın Arayıcı'nın, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun göstermecî biçimi kullandığı öne sürüldü. Bu hipotez doğrultusunda, araştırmanın nesnesi olarak, Arayıcı'nın ve Brecht'in probleme uygun oyunları seçildi. Arayıcı'nın oyunları, Brecht'in kuramsal metinleri ve tiyatro anlayışıyla karşılaştırmalı olarak incelendi; karakterlerin psikolojik derinliği, olay örgülerinin yapısı ve dramaturjik özellikler analiz edildi. Arayıcı'nın oyunlarının Geleneksel Türk Tiyatrosu ilkelerine, Brecht'in ise modern tiyatro dili olan epik-diyalektik tiyatro ilkelerine ait olduğu, tiyatronun yapısal unsurlarıyla ilişkilendirilerek, açığa çıkarılması hedeflendi. Bu iki tiyatro örneğinin yapısal uygunlukları ve uygunsuzlukları, oyun metinleri ve oyunların sahnelenmeleri incelendi. İnceleme, ilgili kaynak metinler aracılığıyla, karşılaştırmalı eleştirel yöntemle çözümlenerek belirli hale getirilmeye çalışıldı.

**Anahtar Kelimeler:** Epik-Diyalektik Tiyatro, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bertolt Brecht, Oktay Arayıcı, Gestus.

**Abstract**

This study examines claims linking Oktay Arayıcı's works to Bertolt Brecht's epic-dialectical theater theory. It argues that no valid or sufficient grounds support this association and emphasizes the originality of Arayıcı's theatrical approach and its connection to Traditional Turkish Theater. The hypothesis posits that no direct relationship exists between Arayıcı's plays and Brecht's concepts, although Arayıcı is suggested to have employed the demonstrative style of Traditional Turkish Theater. The aim was to reveal, by referencing the structural elements of theatre history, that Arayıcı's plays belong to the principles of Traditional Turkish Theatre, while Brecht's follow the fundamental principles of Epic-Dialectical Theatre, a modern theatrical form. The study reveals that Arayıcı's plays align with Traditional Turkish Theater principles, while Brecht's adhere to the epic-dialectical theater's modern framework. This examination was carried out using a comparative critical method, aiming to clarify the issue by analyzing relevant theoretical texts.

**Keywords:** Epic-Dialectical Theatre, Traditional Turkish Theatre, Bertolt Brecht, Oktay Arayıcı, Gestus.

---

**Araştırma Makalesi / Research Article**

Başvuru tarihi / Received: 1 Ekim 2024 - Kabul tarihi / Accepted: 4 Aralık 2024

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, sereferol@mersin.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0002-2431-0340>, Mersin/TÜRKİYE.

\*\* Emekli Öğr. Görevlisi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, czmkoca@gmail.com, <http://orcid.org/0009-0005-4492-8745>, Mersin/Türkiye.

## 1. Giriş

Antik Yunan filozofu Aristoteles, tragedya ile komedyâ türlerini detaylı bir şekilde incelediği *Poetika* adlı eserinde günümüz tiyatrosunun kökenine dair sahneleme törenlerini “eylemlerin, olayların taklidi” (mimesis) olarak tanımlamıştır (Aristoteles, 2010:45). Tiyatro, tarih boyunca toplumların ve bireylerin inanç, değer ve çatışma eylemlerini yansıtan bir performans sanatı olmuştur. Modern tiyatro yazarlarından Bertolt Brecht, tiyatronun toplumsal değişim için bir araç olması gerektiğini savunarak epik tiyatro kavramını geliştirmiştir. Brecht’e göre tiyatro, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp aktif bir düşünür hâline getirmelidir (Brecht, 1993:71). Peter Brook ise “boş bir mekânda bir kişi yürürken başka bir kişinin onu izlemesiyle başlayan bir etkinlik” olarak tanımlar ve bu tanım, tiyatronun temelindeki beşeri ilişkiye vurgu yapar (Brook, 1968:11).

“Tiyatro tarihçileri, tiyatro sanatının mevsimlik ritüellerden evrilip Antik Yunan’da günümüzdeki ile hemen hemen aynı biçim ve içerikte ortaya çıktığını belirtmektedir” (Nutku, 1985:15-33). Buna göre tiyatro, Eski Yunan’dan, 19. yüzyılın önemli edebi akımı natüralist-realist akıma kadar hep göstermeci bir anlatı biçimine sahip olmuştur. Göstermeci (açık) biçim, sahnedeki gösterinin bir “oyun” olduğuna vurgu yapar. Natüralist-realist tiyatrodâ ise gösteri, yaşam gerçeğine birebir benzetilerek, sahnedeki sürecin izleyici tarafından hayatın ta kendisi olarak algılanmasını sağlamaya çalışır. Bu benzetmeci (kapalı) anlatı biçiminde amaç, gösteri aracılığıyla bir yanılsama yaratmak ve seyirciyle özdeşleşim kurmaktır. Göstermeci ve benzetmeci anlatı biçimlerinin ayrımlarına rağmen her iki anlatı biçiminin de sahnelenenin oyun olduğuna yönelik vurguyu ortadan kaldıramaması, yani yanılsamayı bir bakıma sürdürüyor olması bu iki yapıyı ortaklaştırır. Aristoteles tiyatrosundan beri süregelen bu yanılsama unsuru Brecht’in tiyatro metinlerinde tam olarak ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Yaygın olarak Oktay Arayıcı’nın metinlerinin Brecht’den tiyatro kuramına uygun olduğu, epik-diyalektik tiyatro yapısından etkilenerek oluşturulduğu buna bağlı açık biçimli ve yabancılaştırma unsurunu kullandığı savlanmaktadır. Pala, çalışmasında Oktay Arayıcı’nın *Rumuz Goncağül* ve *Nafîle Dünya* gibi oyunlarında Brecht’in epik tiyatro tekniklerini kullandığını belirtir (Pala, 2009:74-75). Özellikle şu noktaları vurgular:

- **Epizodik Yapı:** Arayıcı'nın oyunları, geleneksel dramatik yapıdan ziyade epizodik bir yapıya sahiptir. Bu, olayların belirli bir kronolojik sıradan çok tematik veya fikrî bağlantılarla bir araya getirildiği bir anlatım tekniğidir ve Brecht'in epik tiyatrosunun temel özelliklerinden biridir.
- **Yabancılaştırma (Verfremdungseffekt):** Arayıcı, oyunlarında seyircinin duygusal özdeşleşmesini engellemek ve onları eleştirel bir konuma yerleştirmek için yabancılaştırma tekniklerini kullanır. Örneğin, *Rumuz Goncağül* oyununda karakterlerin zaman zaman doğrudan seyirciye hitap etmesi veya anlatıcıların kullanılması, bu etkiyi yaratmayı amaçlar.
- **Açık Biçim:** Arayıcı'nın oyunlarında geleneksel hikâye anlatımının dışına çıkılarak, seyircinin düşünmeye ve sorgulamaya teşvik edildiği açık bir biçim tercih edilir. Bu da Brecht'in tiyatro anlayışına paralel bir yaklaşımdır.

Bu ilişkilendirmenin kimi yapısal özelliklerin farklılıklarını gözden kaçırarak kurulabileceği düşüncesinden yola çıkan bu çalışma, böylelikle bu yapısal farklılıkları ortaya koyup onlara odaklanarak Oktay Arayıcı'nın tiyatro metinleriyle, Brecht'in epik-diyalektik tiyatro dili arasında öne sürülen türde bir ilişkinin kurulamayacağını göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışmada, Oktay Arayıcı'nın oyunları incelenerek yazarın oyunlarındaki temel ve ortak özellikler belirlenmiştir. Brecht'in tiyatro anlayışı, tiyatro çevrelerinde sıklıkla dile getirilen Arayıcı oyunlarının Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramına uygunluk içerdiği savları göz önünde bulundurularak irdelenmiş, Brecht'in kuramsal metinleri ile Arayıcı oyunları bu çerçeveden birlikte ele alınmıştır. Oktay Arayıcı'nın metinlerinde geleneksel tiyatromuzdan yararlanmış olmasından dolayı geleneksel tiyatromuzun yapısı, biçimi üzerine yapılmış çalışmalar ve tartışmalar dikkate alınmıştır. Tiyatro üzerine üretilmiş literatür bu minvalde ve karşılaştırmalı eleştirel analiz yöntemlerine tabi tutularak incelenmiş, bilhassa sahneleme biçimlerinin (göstermecî biçim ve benzetmecî biçim) değişimi analiz edilmiştir. Böylelikle Oktay Arayıcı oyunlarının, tiyatro sanatının tarihsel gelişim süreci içindeki kimi unsurlarla ilişkilendirilerek, epik-diyalektik tiyatro ile arasında iddia edilen türde bir ilişkinin kurulamayacağı ortaya konmaya çalışılmıştır. Oktay Arayıcı'nın metinlerinin epik-diyalektik tiyatro bakış açısıyla ele alınması yoluyla Arayıcı'nın oyunlarındaki olay örgüleri, karakterler, epizodik yapılar ve bu unsurları

kullanma yöntemleri analiz edilmiştir. Bu doğrultuda Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosu ile Arayıcı'nın tiyatro metinleri arasında bir karşılaştırmaya gidilerek her iki tiyatro anlayışının benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde yoğunlaşmış ve Arayıcı'nın oyunlarındaki yabancılaştırma tekniklerinin yapısı, karşılaştırmalı eleştirel analize tabi tutulmuştur.

## 2. Oktay Arayıcı Oyunlarının Epik-Diyalektik Tiyatroyla “İlişkizliği”

Tiyatro tarihi göstermektedir ki, tiyatronun, dramaturgi, rejisi, dekor-kostüm tasarımı, sahne-seyir yeri ilişkisi düzlemlerinde, anlatım biçimi olarak iki türle karşılaşılır: “Göstermecî biçim (anlatım), benzetmecî biçim (anlatım)” (And, 1983:219).

“Eski Yunan Tiyatrosu'nun binası, oyunculuğu, *onkos* (maske), *kothurnos* (yüksek tabanlı ayakkabı) gibi kostüm parçaları, *deus ex machina*, *ekkyklema* gibi sahne gereçleri yanılısamayı kırıcı niteliktedirler. Benzer şeyler Roma Tiyatrosu için de söylenebilir” (Brockett, 2000:38-42). Ortaçağ tiyatrosunun simultane sahne anlayışı, alegorik anlatımı, sürekli geliştirilen sahne gereçleri göstermecî biçimin belirgin özellikleridir. Elizabeth Tiyatrosu, tiyatro mimarisi ve buna bağlı olarak seyir yeri-oyun yeri ilişkisinin yarattığı anlam -sahnedeki gerçekleştirilenin “oyun” olduğuna yönelik vurgu- anlatımda yanılısamanın hedeflenmediğine işaret eder.<sup>1</sup> Tiyatronun yapısı gereği anılan özelliklerine karşın seyircinin sahnedeki oyunla, kişiler üzerinden özdeşlik kurduğu bilinmektedir. Eski Yunan tiyatrosu, Roma tiyatrosu ve Ortaçağ'daki gezici topluluklar açısından çelişik görüntü sergileyen bu durumun nedeni, tiyatronun ritüellerden ortaya çıkması ve yüzyıllar boyunca da ritüelistik niteliğini korumasıyla bağlantılandırılabilir. Dolayısıyla seyircinin tiyatroyla kurduğu ilişkide en az “sanat” kadar yer işgal eden “inanç”, söz konusu yanılısamanın oluşumuna neden olmaktadır.<sup>2</sup> Antik Yunan'ın bir bakıma “kendiliğinden” mirasçısı Roma'da eğlence amaçlı komedyaya öne çıksa da inançtan doğan ilişki yok olmaz. Bu çerçevede bakıldığında Elizabeth Tiyatrosu için ayrı bir yaklaşım geliştirmek zorunluluğu vardır. Rönesans'la ilişkili olarak gündeme gelen dinsel dramın yasaklanması, güçlü halk tiyatrosu geleneği, ortaçağın sonunda doruğa çıkan

<sup>1</sup> Ayrıca, Brockett Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda tiyatro mimarisinin ve seyirci ile oyun yeri arasındaki ilişkinin, sahnede gerçekleştirilenin bir “oyun” olduğuna yönelik vurguyu artırdığını belirtir. Bu dönemde kullanılan açık sahne düzeni, ayrıntılı dekorların eksikliği ve oyuncuların seyirciyle doğrudan etkileşimi, anlatımda yanılısamanın hedeflenmediğine işaret eder. Bkz. Oscar G. Brockett, (2000), *Tiyatro Tarihi*, çev. Tülin Sağlam Ankara: Dost Kitabevi, s. 300-313, ayrıca bkz. Metin And, (1973), *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

<sup>2</sup> Eski Yunan tiyatrosundaki sunak taşı seyirciye, inançlarına yönelik olarak kökleri geçmişe dayanan bir köprü görevini üstlenir niteliktedir.

kiliseye yönelik yığın tepkisi, evreni, dünyayı, insanı anlama ve anlamlandırmaya yönelik merak yani bilgiye egemen olma isteği, dolayısıyla insanı merkeze alan aydınlanmaya yani akla, bilgiye olan “inancın” önceki dönemlerdeki ruhani inancın yerine geçmesi, bir başka söylemle yaşantının başka bir düzlemde gerçekleşmesi, izleyicinin özdeşleşim kurmasında etkili olmuştur.

Tiyatro tarihi açısından bundan sonrası, bilinen bir değişimi sergiler, “sanat” olgusunun öne çıkışı, baskın hale gelişi, bir bakıma tiyatronun kitlelerle bağının zayıflamasını beraberinde getirir.<sup>3</sup> Göstermecî biçim, sahnedekinin oyun olduğuna yönelik vurgunun kaçınılmaz olarak artmasıyla tiyatro tarihindeki en yaygın ve etkin biçim anlayışı olarak varlığını sürdürür. Özellikle Rönesans İtalya’sındaki, sahne ve mimariye yönelik arayışlar, ışık ve efektteki buluşlar hiç kuşkusuz sahnedeki gösteriyi gerçeğe daha benzer kılmayı amaçlamaktadır.<sup>4</sup> Bütün bunlara karşın Rönesans ve Klasik Akım tiyatrosu, ara türler, Romantik tiyatro genel hatlarıyla göstermecidir.

Benzetmecî biçimin bilinçli olarak, kuramsal donanımıyla ortaya çıkışı 19. yüzyılda natüralizm- realizm döneminde gerçekleşir. Ardından gelen onca akıma karşın varlığını bugün de sürdüren realist tiyatro benzetmecî biçimin tiyatro tarihindeki biricik karşılığıdır.<sup>5</sup>

Rönesans Tiyatrosu’yla başlayan ritüellerden kopuş ve realizme kadar olan süreçteki ve sonrasındaki göstermecî biçimin egemenliğine karşın, tiyatronun yapısından kaynaklanan nedenlerle yanılısma denilen olgu hep var olagelmıştır ve bugün de varlığını sürdürmektedir. “Brecht’in kendinden önceki tiyatronun bütününe Aristotelesçi tiyatro adını vermesi bundan kaynaklanmaktadır” (Brecht, 1993:38-40). Brecht sonrası tiyatro kuramlarının önemli bir bölümünün tiyatroyu Aristotelesçi ve Brechtien olarak ikiye ayırmasına dayandığı söylenebilir ve bunun temelinde de Brecht’in tiyatro anlayışının temelini “yabancılaştırma”yı koyması, benzetmecî biçimin unsurlarının hepsini yok etme formülasyonuna yönelmesi yatar. Brecht yabancılaştırma efektine verdiği işlevleri şöyle açıklar:

<sup>3</sup> Artaud’nun, Grotowski’nin, Brook’un, Living Theater’in tiyatronun ritüellerle bağının, şimdi ve yeniden canlandırılması üzerine görüş ve uygulamaları sorunun bu boyutuyla ilişkilendirilebilir. Bkz. Jerzy Grotowski, (2000). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Nihat Asyalı, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

<sup>4</sup> Bu konuda daha detaylı bir okuma için bkz. Pelin Yıldız, (2005:432). *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge Bilimsel Açından Bir Analiz*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. s. 432.

<sup>5</sup> Bkz. Sevdâ Şener, (1991:215). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 1. Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Öykünün yorumlanması ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla izleyiciye iletilmesi, tiyatronun ana işlevidir. Ve her ne kadar oyuncuyla ilintisiz hiçbir şeyin yapılmaması gerekiyorsa da, oyuncunun kendisi her şeyi yapmak zorunda değildir. Öykü, oyuncularıyla, dekorcularıyla, maskaları yapanlarca, terzilerce, müzisyenler ve koreograflarca, yani tiyatronun bütünü tarafından yorumlanır, ortaya çıkarılır ve sergilenir. Bu sayılanların hepsi sanatlarını ortak girişimin çatısı altında birleştirirler ama bu arada doğal olarak kendi bağımsızlıklarından da vazgeçmezler (Brecht, 1993:98).

Özellikle Cesaret Ana'nın oğlunun infaz edildiği sahnede, izleyici karakterin acısını derinden hissedebilir. Brecht'in hedefi, izleyiciyi bu trajediyi toplumsal ve ekonomik bağlamda analiz etmeye yönlendirmektir. Ancak, insan doğası gereği, bu tür anlarda izleyici kendini Cesaret Ana'nın yerine koyarak özdeşleşme eğilimi gösterebilir. Bu durum, Brecht tiyatrosunun teorik ideallerinin sahne uygulamasındaki pratik gerçekliklerle her zaman tam anlamıyla örtüşmediğini ortaya koyar. Bu tür özdeşleşme anları Brecht'in dramatik yönteminin insani bir zafiyeti olarak değil, onun tiyatrosunun karmaşıklığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.<sup>6</sup> Kuramda ve uygulamadaki, yanılısamayı ortadan kaldıracı yoğun uğraşa karşın kısa süreli de olsa Brecht tiyatrosunda bile özdeşleşme ortaya çıkmaktadır. Brecht'in yabancılaştırma anlayışına rağmen, sahnelenme sürecinde izleyicinin duygusal bağ kurması tamamen önlenemez. Bu durum, Brecht'in kuramını uygulamaya geçirme sürecindeki insani bir zorluk olarak değerlendirilebilir. Örneğin, *Cesaret Ana*<sup>7</sup> ve *Çocukları* oyununda, Cesaret Ana'nın çocuklarını kaybettiği anlarda izleyicinin duygusal olarak etkilenmesi, özdeşleşmenin Brecht tiyatrosunda bile tam anlamıyla ortadan kaldırılamadığını gösterir.<sup>8</sup>

Göstermecî ve benzetmecî biçimlerin özetlemeye çalıştığımız kısa tarihçelerinden görülmektedir; "dördüncü duvar"<sup>9</sup>in natüralizm-realizmle ortaya çıkıp biçimlenmesine karşın

<sup>6</sup> Bkz. Sevda Şener, (2003:145-147). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

<sup>7</sup> Özellikle Cesaret Ana'nın oğlunun infaz edildiği sahnede, izleyici karakterin acısını derinden hissedebilir. Brecht'in hedefi, izleyiciyi bu trajediyi toplumsal ve ekonomik bağlamda analiz etmeye yönlendirmektir. Ancak, insan doğası gereği, bu tür anlarda izleyici kendini Cesaret Ana'nın yerine koyarak özdeşleşme eğilimi gösterebilir. Bu durum, Brecht tiyatrosunun teorik ideallerinin sahne uygulamasındaki pratik gerçekliklerle her zaman tam anlamıyla örtüşmediğini ortaya koyar. Sevda Şener, bu tür özdeşleşme anlarının Brecht'in dramatik yönteminin insani bir zafiyeti olarak değil, onun tiyatrosunun karmaşıklığının bir göstergesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Daha detaylı bilgi için bkz. Sevda Şener, (2003:145-146), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

<sup>8</sup> Bkz. Sevda Şener, (2003:145). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

<sup>9</sup> Patrice Pavis, *Tiyatro Sözlüğü* adlı eserinde, dördüncü duvarın seyirci ile sahne arasındaki görünmez bir bariyer olarak natüralist tiyatrodaki kullanıldığını, ancak bu yaklaşımın bile seyircinin tamamen illüzyona kapılmasını engelleyemediğini belirtir. Daha detaylı bir okuma için bkz. Patrice Pavis, (1998). *Tiyatro Sözlüğü*, çev. Z. Nutku, Ankara: Dost Kitabevi.

öncesinde de sonrasında da, sahnede gerçekleştirilenin oyun olduğuna yönelik her tür vurgu dahi yanılısamayı tümüyle ortadan kaldır(a)mamaktadır.

Kendini referans alıp kendine yani tiyatroya/oyuna vurgu yapan halk tiyatroları, göstermecî (açık) biçimin dünyanın hemen her coğrafyasındaki temsilcisidir. Antik Yunan Tiyatrosu, Roma Tiyatrosu, Geç Ortaçağ Dönemi Dinsel Tiyatro, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Hint (Kathakali) Tiyatrosu, Pekin Operası, Japon Noh ve Kabuki Tiyatroları, bu niteliğe sahiptir, yani hepsi sahnedekinin oyun olduğuna vurgu yapar. Bu nedenledir ki, halk tiyatroları, Brecht'in, Çin Tiyatrosu başta olmak üzere Doğu tiyatrosundan daha fazla ilgisini çekmiştir. Bu nedenle de dramaturjik bağlamda, epizodik yapısı ve anlatı/cı geleneğiyle, gerçekçi anlayışın uzağında dekor ve kostümleriyle, oyunculuğuyla epik-diyalektik tiyatroya etki etmişlerdir. Ancak bu noktada gözden uzak tutulmaması gereken, Brecht'in bunları bir dünya görüşü çerçevesinde ve kimi özgün eklemelerle -burada *gestus* kavramını özellikle ve altını çizerek anmak gerekir- bir araya getirmesi ve bütünlüklü "yeni" bir kuram -dolayısıyla yeni bir uygulama- ortaya koymasındır. Brecht tiyatrosunda jestin işlevini ve strüktüründe ne denli elzem bir öge olduğunu Benjamin şöyle açıklar:

Epik tiyatro jسته dayanır (*gestich/gestus*). Aynı zamanda geleneksel anlamda ne ölçüde edebi olabileceği ayrı bir konudur. Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir. ... Bir tavrın, bütün olarak yaşamın içinde yer almasına karşın, her ögesinin bu sınıksız kapalı doğası, jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu bizi önemli bir sonuca götürür. Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğrattırsak o kadar çok jest elde ederiz (Benjamin, 2011:17).

Sevda Şener'in ülkemizde Brechtçi tarzda sahnelendiği savlanan oyunlara yönelik eleştirel yaklaşımını<sup>10</sup>, yine bu tarzda yazıldığı yazarı ya da eleştirmenler, incelemeciler tarafından savlanan oyunları da katarak genişletmek olanaklıdır. Oktay Arayıcı oyunlarını böyle genel bir bakış açısını merkeze alarak "yeniden" okumak gerektir.

Brecht'in Antik Yunan ve ortaçağ tiyatrolarının maske kullanımıyla, Pekin Operası, Japon Noh ve Kabuki tiyatrolarının, müzik ve mim aracılığıyla yabancılaştırma sağlayarak yanılısamayı

---

<sup>10</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Sevda Şener, (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

kırdığını, ancak, böylesi tekniklerin anılan tiyatrolarda yanılısamanın da ötesinde bir hipnoza dönüşebildiği tehlikesine dikkat çekmesi önemlidir.

Antik çağın tiyatrosuyla orta çağ tiyatrosu, figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleştirmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları bizimkilerden bütünüyle farklıdır (Brecht, 1993:66).

Aslolan bu araçların amacıdır. Oktay Arayıcı oyunlarındaki göstermecî öğeler, epizodik yapı Brechtçi bir tiyatroya işaret etmekten çok, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun biçimsel özelliklerine daha yakındır. Özellikle Karagöz, orta oyunları ve meddah geleneğinden gelen anlatım yöntemleri, Arayıcı'nın dramatik yapısında belirgin bir şekilde hissedilir<sup>11</sup>. Bu bağlamda, "Arayıcı'nın amacı, Brecht'ten çok Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu modern bir eleştirel anlayışla buluşturmadır" (Pala, 2009:63). Brecht'in tiyatro anlayışında bütünlüğün ve tamamlanmışlığın önemli olduğu, bir başka deyişle söz konusu unsurların hepsinin -eksiksiz- bir aradalığıyla hedefleneneye ulaşılabilceği bilinmektedir.

*Galilei'nin ve Cesaret Ana'nın* (kısmen *Woyzeck'in* öncüllüğünde)<sup>12</sup> anti-kahraman niteliğinin bazı Arayıcı oyunlarında varlığı savlanmaktadır. Arayıcı'nın oyunlarında bu özellik, bireyin toplumsal sistem içerisindeki güçsüzlüğü ve ahlaki ikilemleri üzerinden geliştirilmiştir. Galilei, idealize edilmiş bir kahraman değil, zaafı ve korkularıyla insani bir figürdür.<sup>13</sup> İzleyici, onun ahlaki zayıflıklarını eleştirirken aynı zamanda toplumsal baskının birey üzerindeki gücünü sorgular. *Cesaret Ana*, ahlaki açıdan kusurlu ve bireysel çıkarlarını toplumun iyiliği üzerine koyan bir karakterdir<sup>14</sup>. İzleyici onun eylemlerini yargılar, ancak toplumsal koşulları anlamaya da zorlanır. Buna karşın, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'nin* Haydar'ı ideale yakın bir "kahraman"

<sup>11</sup> Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül* oyununda, olaylar epizodik bir yapıda ilerler ve sahneleme açısından belirgin şekilde göstermecî öğeler kullanılır. Oyun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun unsurlarını içeren şarkılar, açık dekorlar ve seyirciye doğrudan hitap gibi yöntemlerle zenginleştirilmiştir. Bkz. Pala, B. Ç. (2009). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun Ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncağül*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], s.95-96.

<sup>12</sup> Tiyatro'da anti-kahraman olgusunun *Woyzeck'in* öncüllüğünde başladığı ve antikahraman kurgulamada bu sürecin nasıl Brecht'e kadar dayandığı konusunda bilgi ve tartışma için bkz. Akim, M. S., "Büchner'den Koltès'e Karşı-Kahraman: *Woyzeck* ve Roberto Zucco'ya Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2022; 47:165-188 DOI: 10.26650/sdsl2022-1090268.

<sup>13</sup> Daha detaylı bilgi için bkz. Bertolt Brecht, (1995). *Galilei'nin Yaşamı*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

<sup>14</sup> Bkz. Bertolt Brecht, (1992). *Cesaret Ana ve Çocukları*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.



olarak çizilmiştir. Haydar, bireysel çıkarların ötesine geçerek toplumsal sorunlara çözüm arayan bir figürdür. Ancak bu durum, Arayıcı'nın genellikle anti-kahraman figürler üzerinden yürüttüğü eleştirel yaklaşımından farklı bir dramatik tercih olarak öne çıkar (Pala, 2009:57). Seferi *Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*'nın Ramazan'ı için de -başka bir düzlemde- aynı şey söylenebilir. "Kahramanlığın geçerliliğinin yitirildiği bir dünyanın değerlerinin egemenliği ve Komiser Ramazan tipinin kendi bakışı çerçevesinde kendini gerçekleştiremediği için kahraman ol(a)mayışı" (Pala, 2009:57), okur/izleyici gözünde Ramazan'ın kahraman olarak algılanmadığını, algılanmayacağını, idealize edilmeyeceğini göstermeyebilir. Ramazan'a ve serüvenine bakıldığında onun bünyesinde barındırdığı ve uğruna mücadele ettiği değerler çerçevesinde bir kahramana dönüştüğü görülür.

Arayıcı oyunlarının epizodik yapıları nedeniyle Brechtçi tiyatroya yaklaştığı düşüncesinin de bir yanığı barındırdığı söylenebilir. Brecht'in yanılısamayı kırmada ciddi bir etken olarak gördüğü "metnin epizodlardan oluşması" olgusu, anlamını Brecht'in bütünlüklü yaklaşımında bulduğu için kendi başına bir anlam ifade etmez. Oktay Arayıcı'nın oyunlarındaki epizodik yapı, Brechtçi tiyatroya yakınlaştırıcı bir unsur olarak değerlendirilse de bu tür bir yaklaşım iki epizodik yapının farklı türdeki doğaları ve farklı amaçlarla kullanılmaları nedeniyle eksik bir okuma olacaktır. Brecht'in epizodik yapıyı yanılısamayı kırmak ve izleyiciyi eleştirel bir konuma yerleştirmek için kullandığı bilinmelidir<sup>15</sup>. Oysa epizodik yapı, Brecht dramaturjisinde -yabancılaştırma, didaktik öğeler, eleştirel bir bütünlük gibi- diğer unsurlarla birlikte işlev kazanır. Dolayısıyla, Arayıcı'nın epizodik yapılarının Brechtçi tiyatroyla ilişkilendirilmesi, dramaturjik bağlam eksikliği nedeniyle tartışmalıdır (Şener, 2003:112). Brecht tarafından "teatral gösterinin yüreği" (Brecht, 1993:91) olarak gösterilen öykü, metnin de temelini oluşturur. "Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok durumlar sergilemek olduğuna inanır. (...) Gündemdeki ilk sorun, her şeyden önce bu durumları gözler önüne sermektir. Bu ise süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleşir" (Benjamin, 2011:31).

Öykünün "gestus"la ilişkisi, bilhassa öykünün gestus'a dayanan olayları barındıran yapı olması nedeniyle önemlidir. Anlaşılacağı üzere metnin, temelde oyun kişisine yönelik bir kavram olan

---

<sup>15</sup> Şener, Brecht dramaturjisinin bütüncül yapısını vurgulayarak epizodik yapının tek başına Brechtçi tiyatroya işaret etmediğini açıklar. Daha detaylı bir okuma için bkz. Sevda Şener, (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

gestus'la dolaysız bir ilişkisi söz konusudur. "Brecht Tiyatrosu'na göre toplumsal (esas olarak "sınıfsal") tavır'a işaret eden gestus, oyun kişisinde olduğu gibi metinde de varolmak zorundadır" (Raddatz, 2009:336). Bu pencereden bakıldığında Oktay Arayıcı'nın oyunlarının hem metin (öykü) hem de kişiler bağlamında gestus'la ilişkisizliği görülecektir. *Rumuz Goncağül*<sup>16</sup> oyununda gestus kavramının varlığından söz etmek oldukça zordur. Pala, *Rumuz Goncağül* oyununu analiz ederken, İnsaf ve Gülsün karakterlerinin "tipik ev kadınları" olarak genelleştirilebilecek kimliklere sahip olduğunu belirtir (Pala, 2009:63). Bu tespit, karakterlerin toplumdaki genel kadın rollerini temsil ettiğini ve bu bağlamda Arayıcı'nın toplumsal eleştirisine katkıda bulunduğunu göstermektedir. Oyunun hikâyesinin de hiçbir ortak düzlemde, hiçbir ortak tavırla biçimlendirilmediği ortadadır. Sıtkı, Halet Rezaki, Dursun Ali, Refik Mayısöğlü, ve Müfit Mürted'in farklı sınıfsal konumlarına karşın evlilik kurumuna ve kadına bakışlarındaki, Refik dışındakilerin hepsinde görülebilen görece ortaklık, toplumsal ortak tavrın uzağındadır. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*'nde bu sorun yazar tarafından giderilmeye çalışılmış, ancak oyunda, kır soyluları, bürokratlar (ile kolluk güçleri), köylüler ve aydın/yarı-aydınlardan (araştırmacılar) oluşan bir kümeleştirmenin -sınıfsallık içerdiği yanlışıyla- oluşturulmuş olmasıyla, yanlışının bu kez de başka cephede belirmiş olduğu söylenebilir. Epik-diyalektik tiyatronun düşünsel temelini oluşturan Marksizm'e göre adı geçen kümeler toplumsal sınıf kategorisine girmemekte, bu nedenle terminolojide de *kesim* olarak nitelendirilmektedir.<sup>17</sup> Dolayısıyla zaten bu yapıdan sınıfsal bir gestus yaratmak olanaksızdır. Burada acı olan, "sol konumlanışa"<sup>18</sup> karşın böylesi bir yanılaşa düşülmesidir. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*<sup>19</sup> oyununda da yazar tarafından benzer bir yaklaşım sergilenmektedir. Ramazan dışındaki oyun kişilerinin öyküleri, salt 'çıkarcı' ortaklığıyla Ramazan'a karşıtlık içerecek biçimde yapılandırılmıştır. Arayıcı, *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası* oyununda, bireylerin çıkar ilişkileri üzerinden şekillenen bir toplumsal düzen eleştirisi sunar. Ramazan karakteri, toplumsal yozlaşmanın dışında kalmaya çalışan bir figür

<sup>16</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Oktay Arayıcı, (1996). *Bütün Oyunları 1 / Nafile Dünya / Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi / Rumuz Goncağül Tanıllı Dosyası*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

<sup>17</sup> Bkz. Seveda Şener, (1972:127). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, 1. Basım, Ankara: DTFC Yayınları.

<sup>18</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Seveda Şener. (1991:127), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, s. 127.

<sup>19</sup> Bkz. Pala, B.Ç. (2009:32-33). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncağül"*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anasanat Dalı.

olarak yapılandırılmıştır. Ancak diğer karakterler, “çıkar” temelli ilişkilerle ona karşı bir zıtlık oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu, oyunda bireyin sistem içerisindeki yalnızlığı ve toplumsal çürümüşlük arasındaki ilişkiyi vurgulamak için bilinçli bir dramaturjik tercihtir (Pala, 2009:32). Bu ortak tavrın sınıfsallık içermediği oyun kişilerinin farklı kimliklerinden açığa çıkar. Burada irdelenmesi gereken, bir toplumsal ortaklığın olup olmadığıdır. Ramazan dışında çıkar kaygısı gözetmeksizin düşünen ve eyleyen tek oyun kişinin bile olmayışı, toplumda “ahlaksızlığın” boyutlarını göstermekle kalmaz. Böylelikle bu tavrın, toplumsallığı da aştığının göstergesi olur. Kaldı ki böyle bir yapıda Ramazan’ın ve düşünce ile davranış dizgesinin varlığına yönelik sorgulama “saçma”ya veya “anlamsızlık”a yol alır; bu da oyunu Brecht tiyatrosuna değil Absürd tiyatroya yaklaştırır. Ramazan’ın yalnızca etiğe dayalı sapmasız tavrı, 1930’larda<sup>20</sup> şekillenen ve “imtiyazsız”lığı, “sınıfsız”lığı, biricik belirleyeni olan ekonomiden ayrıştırarak formüle eden düşünceden kaynaklandığı öne sürülebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki ahlaklı devlet memuru kimliğiyle Ramazan, olsa olsa bir “mesleki gestus”a işaret eder ki, bu da Brecht’le ilişkilendirilemez; tiyatro düşünce tarihinde kimle ya da neyle ilişkilendirilebileceği sorusunun yanıtı da kolayca bulunamayacağı söylenebilir.

Brecht’in diyalektik anlayışı birey veya bireyin sorunlarıyla ilişkilendirilmez. Brecht diyalektiğine göre, bireyle ilgili olan etik odağa konmaz. Brecht bireyle bağlantılı olmayan, farklı bir diyalektik biçimi uygulamaya çalışır, farklı bir etik anlayışı egemen kılma çabasına yönelir. Bireyin psikolojik derinliği önemli değildir (İrei, 2016:159).

Diğer yandan Brecht Tiyatrosu’nda metnin epizodlardan oluşması gerekliliğindeki temel neden merak ögesini -ve bunun yanılısamaya yönelik ciddi katkısını- yok etmektir. *Seferi Ramazan Bey’in Nafile Dünyası*’na bu bağlamda baktığımızda merak yaratma uğraşından bütünüyle kurtulunamayış dikkat çekmektedir. Sunuş bölümünde Fahri Emniyet Müfettişi, sarhoş olayından İnsaf- Gülsün hikayesine, Gülbeyaz-Bekçi Abdullah sorunundan, kaçakçılar Talip-Seyfo-Zülcüf’e kadar oyunun akışında karşımıza çıkacak durumlar kısaca sergilenir. Oysaki 1, 2 ve 3. sahnelerin odağındaki, Gümrükçü Esafettin’in ihbarıyla gerçekleşen -Ramazan’ın sürgünüyle son bulan-gümrük baskını olayına hiç değinilmemiştir (Arayıcı, 1992:14-91). Bu da okurda/izleyicide doğal olarak, sunuşta öğrendiklerine karşın, oyunun akışındaki diğer olaylara yönelik merak oluşmasına

---

<sup>20</sup> 1932-1935 yılları arasında Y. K. Karaosmanoğlu, Ş. S. Aydemir, V. N. Tör, B. A. Belge ve İ. H. Tökin tarafından çıkarılmış olan Fikir Dergisi.

neden olmaktadır. Gümrük baskını olayının sunuşa alınmamasının nedeninin, yazarın unutkanlığı değil, okurda ve izleyicide merak olgusunu tetiklemek olduğunu düşünmek daha uygun bir analiz olmaktadır. Oktay Arayıcı'nın tiyatronun merak olarak adlandırılan geleneksel ögesinden vazgeçemediğini söylemek olanaklıdır. Tiyatronun varoluşuna içkin, yanılısamanın kaçınılmaz biçimde ortaya çıkışının ve merak ögesinin de Brecht'in tümüyle yadsımadığı bir olgu olduğu, dolayısıyla bu unsuru dramaturgisinde yok saymadığı da söylenebilir. Sevda Şener'in *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı çalışmasında belirttiği gibi Galileo Galilei oyununda Brecht, epizot başında bildirmesine karşın Galile'nin "Venedik'ten ayrılma konusundaki kararını ve kilisenin baskısına nasıl bir direnç geliştireceğini merakla bezemiştir" (Şener, 2003:64). Dikkat edilmesi gereken Brecht'in merak ögesini asla oyunun geneline yaymamasıdır.

Oktay Arayıcı tiyatrosunun, özellikle *Nafile Dünya* üzerinden, Brecht'e en çok yakınlaştırılan yanı "eleştirel bakış"ıdır. Bu eser, toplumsal gerçekliklerin eleştirel bir şekilde ele alındığı ve Brecht'in epik tiyatro anlayışından izler taşıyan bir yapıya sahiptir. *Nafile Dünya*, geleneksel tiyatro yapısını kırarak izleyiciyi bir anlatıya duygusal anlamda kaptırmak yerine düşünsel bir sorgulamaya davet eder. Bu yaklaşım, Brecht'in tiyatrodaki "yabancılaştırma etkisi" (Verfremdungseffekt)<sup>21</sup> olarak bilinen yöntemine benzer. Arayıcı, bu oyunda bireylerin toplumsal sistem içindeki rolleri ve toplumun ahlaki yozlaşması gibi konuları eleştirir. *Nafile Dünya*, kıyı kasabasında yaşayan küçük bir topluluğun bireysel ve toplumsal çıkar çatışmalarını, ahlaki çöküşünü ve adalet arayışını merkezine alır. Oyunun temel meselesi, bu kasabanın sakinlerinin birbirlerine duydukları güvenin zamanla nasıl zedelendiği ve ahlaki değerlerin para ve güç karşısında nasıl aşındığıdır. Oyun, toplumdaki eşitsizlikler ve yozlaşma gibi makro düzeydeki problemlere dair eleştirel bir perspektif sunar. Bunu yaparken de seyirciye düşünme ve sorgulama alanı açar. Örneğin, ana karakterlerin ahlaki ikilemleri, bireysel çabalarının sistemin çarkları arasında nasıl anlamını yitirdiği, seyirciyi bu dinamikleri sorgulamaya iter. Yinelemek

---

<sup>21</sup> Yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt), Bertolt Brecht'in tiyatro kuramının temel kavramlarından biridir. Brecht, bu terimi ilk kez 1936 yılında yazdığı *Küçük Organon (Kleines Organon für das Theater)* adlı metninde detaylandırmıştır. Brecht'in amacı, izleyiciyi olaylara duygusal olarak kapılmaktan uzaklaştırarak onları eleştirel ve düşünsel bir bakış açısına yönlendirmektir.

Daha detaylı bilgi için bkz. Bertolt Brecht, (2002). *Küçük Organon: Epik Tiyatro Üzerine Notlar*. Çev. Nur Nirven, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

gerekiyor, toplumcu gerçekçi sanat kuramcısı Brecht<sup>22</sup>, düşüncelerini Marksizm'i temel alarak oluşturmuştur. Brecht'in sosyalizan bakışı, onun, burjuvazinin gerçekçi tiyatrosuna ve "izleyicinin eleştirel düşünme yetisini yok eden niteliğine (ve bu tiyatronun öncüllerine) karşı savaşımının temelini oluşturur" (Pala, 2009:32). Bu nedenle de poetikasında izleyicinin oyuna eleştirel düşünsel katılımı çok önemli bir yer işgal eder. Burada vurgunun *eleştirelliğe* yöneldiği ayırmsanmaktadır. En ucuz vodvil bile "kendi çapında" izleyiciyi düşündürür. Arayıcı'nın *Nafile Dünya* oyunu, Ramazan tipini olaylar dizisi içinde sunuş biçimindeki ironiyle, Brecht tiyatrosunun 'eleştirel bakış açısı' oluşturma ilkesini gerçekleştirdiği savının eleştirel düşünsel tutuma dair yanı inandırıcılığın uzağına düşebilmektedir. Bir tipin olaylar dizisinde ironik sunumunda ironiyle neyin kastedildiğini anlamak zor. Ancak en azından şu söylenebilir: Söz konusu olan Brecht'yen ironi değildir; çünkü Brecht'yen ironi sahne üzerinde ve oyunculukla tamamlanır, gerçekleşir.

Brecht'in izleyicinin oyuna eleştirel düşünsel katılımını ve sorgulamasını sağlamakta önerdiği ve oyunlarında gerçekleştirdiği iki yöntem vardır. İlki, oyunda sunulan durum üzerine çok yönlü düşünebilmesini sağlamaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için metnin, sunduğu durumun değişebilirliğine yönelik çeşitlenmeleri okurun/izleyicinin zihninde oluşturabilecek bir seçenek zenginliğine sahip olması gerekir (İpşiroğlu, 1992:43-50).

Oysaki *Nafile Dünya* başta olmak üzere Oktay Arayıcı oyunlarının bu açıdan zengin olduğunu söylemek güçtür<sup>23</sup>. İkincisi, oyunda doğruya seçenek başka bir doğrunun daha konması ve izleyicinin bunun ayırdına vararak sorgulamayı oyun sonunda da sürdürüp yeni doğru(lar) peşinde bir arayışa girmesinin kaçınılmaz olduğu düşünülebilir<sup>24</sup>. Arayıcı oyunları bu bağlamda da çeşitlilik içermez. Oyunlarında verili duruma yönelik çok yönlülük görüntüsü içindeki sorgulama da bir "yanılsama"dır. Bütün oyunlarında<sup>25</sup> "farklı sorun kapılarının" ardından "sistem" olduğu

<sup>22</sup> Kimilerine göre "sapma" eğilimleri fazlaca -revizyonist olarak da nitelendirilebilecek- bir teorisyen, kimilerine göreysen Marksist sanat kuramını dogmatizmden ve "ortodoks" yaklaşımlardan arındırmaya çalışan biridir- Lucaks'la olan modern yazına (dışavurumculuğa) yönelik tartışmaları çerçevesinde bu minvalde yaklaşımlar sergilenmiştir, lakin bu tartışmanın burada etrafıca yürütülmesinin bir anlamı, bir lüzumu olmadığı, ayrı bir yazının konusu olduğu açıktır. Burada değinilme sebebi her durumda Brecht'in "sisteme eleştirel yaklaşımının" kesinliğidir.

<sup>23</sup> Arayıcı'nın oyunlarının bu açıdan zengin olmaması, onların iyi oyunlar olmadığı anlamına gelmez, fakat bir oyunun iyi olabilmesinin kesin koşulu olarak görülmemelidir.

<sup>24</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Bertolt Brecht, (2013). *Bütün Oyunları-5*, çev. Ersel Kayaoğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı.

<sup>25</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Oktay Arayıcı, (2018). *Bütün Oyunları*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

söylenbilir<sup>26</sup>. Çözümü belirsiz bu sorunlar “arı bir saptayıcılıkla” ortaya konur. Bu salt saptayıcı yaklaşım Oktay Arayıcı’yı Brecht’e değil, olsa olsa gerçekçi tiyatroya akraba kılar.

Bu çalışma doğrultusunda geleneksel tiyatromuzun özellikleri ile Oktay Arayıcı’nın oyunları arasında güçlü bir bağ olduğu saptanmıştır. Bununla beraber geleneksel tiyatromuzun göstermeci (açık) biçiminin ve özelliklerinin Oktay Arayıcı tarafından oyunlarında çok yaratıcı biçimde kullandığı gözlenmiştir. Brecht’in tiyatro anlayışındaki belirleyici konumdaki ilkelerle Arayıcı metinleri arasında bir bağ kurmak olanaklı değildir. Brecht’in “metnin kesintiye uğratılması” yaklaşımı, “epizodik” metin yapısından farklıdır ve bu olgu Arayıcı oyunlarında metnin kesintiye uğratılması biçiminde değil, çok eskiden beri var olan metnin epizotlardan oluşması biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Brecht’in, sadece “durum gösterme” önermesine karşın Arayıcı oyunları birbirine bağlı bölümlerin bir sonuca yönelmesi biçiminde şekillenmektedir. Literatürde yer alan “Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi” ve “Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro’nun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması Rumuz Goncagül” başlıklı tez çalışmalarında, Arayıcı oyunlarının epik-diyalektik tiyatro ile yakın ilişkisi savunulmaktadır. Ancak örneklendirme ve tartışmalarla ortaya koyduğumuz üzere Oktay Arayıcı’nın oyunlarında Brecht’in etkisi olduğu düşüncesini destekleyecek somut veriler bulunmamaktadır. Tam tersine söz konusu oyunların epik-diyalektik tiyatrodan değil, geleneksel tiyatromuzun epizodik yapısı ve göstermeci biçiminin izlerini taşıdığı açıktır.

### 3. Sonuç

Türk tiyatrosunun önemli temsilcilerinden biri olan Oktay Arayıcı, modern ve sonrası tiyatronun grameri içinde olmasına rağmen eserlerinde geleneksel tiyatronun kimi özelliklerine yer vermiştir. *Nafile Dünya* adlı oyunu bu saptamaya çok iyi bir örnek oluşturur. Bununla birlikte, yazarın metinlerini epik-diyalektik Tiyatro ile zorlama biçimde ilişkilendirmenin anlamlı olduğu söylenemez.

Arayıcı’nın oyunları, geleneksel unsurlar olan mizahı ve toplumsal eleştiriyi sentezleyerek izleyiciyi eleştirel bir bakış açısında konumlandırır. Bu bakımdan Brecht’in epik-diyalektik

---

<sup>26</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Pala, B. Ç. (2009:32). *Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması “Rumuz Goncagül”*.

tiyatrosuna yaklaşıp da Brecht'in psikolojik derinliklerinden yoksun toplumsal dinamikler içinde evrensel unsurlarla donatılmış karakterlerine karşın, Arayıcı'nın karakterleri psikolojik derinlikleri olan yerel gündelik insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oktay Arayıcı'nın oyunları ve Brecht tiyatrosu arasında bir ilişki olduğunu savlayan çalışmalar, genellikle her ikisinde de göstermecî anlatı biçiminin, yabancılaştırma unsurunun kullanılması ve toplumsal eleştiri üzerine kurulması nedeniyle. Ne var ki bu ilişkilendirme her iki tiyatro yazarının, tiyatro sanatı anlayışları açısından yapısal ayrılıklarını göz ardı etmektedir. Bertolt Brecht ve Oktay Arayıcı, tiyatrodaki benzetmecî anlatımı reddederek, seyirciyle eleştirel bir mesafe kurmayı hedefleyen yabancılaştırma anlayışlarını farklı bağlamlarda uygulamışlardır. Brecht, epik tiyatro çerçevesinde geliştirdiği yabancılaştırma efektini şarkılar, anlatıcılar ve sahneleme teknikleriyle evrensel toplumsal sorunları sorgulamak için kullanırken, Oktay Arayıcı bu teknikleri Türk tiyatrosunun meddah ve orta oyunu gibi geleneksel unsurlarıyla birleştirerek yerel bir bağlamda uygulamıştır. Arayıcı, özellikle "Rumuz Goncagül" gibi eserlerinde Brecht'in eleştirel mesafe kurma yöntemini halk kültüründen beslenen bir mizah ve anlatım biçimiyle harmanlamış, seyirciyi düşündürmeyi eğlenceyle birleştirmiştir.

Brecht'in karakterleri ve buna bağlı olarak da karakterlerin başlarından geçen olaylar evrensel soyutluktur, diğer bir deyişle yerel belirlenimliklerden uzaktır. Böylece herhangi bir zamana ve mekâna ait bir toplumun karakterleri ve böyle bir toplumun eleştirisi olmaktan çok, toplum ve salt bir bireyin eleştirisidir.

Bu yapı Brecht tiyatrosunun epik-diyalektik tiyatro olarak adlandırılmasının temel unsurudur. Arayıcı'nın karakterleri ve başlarından geçen olaylar oldukça yerel, belirli bir zaman ve belirli bir mekânın somut verileriyle donatılmış, kahramanlık anlatısından uzak olamayan kurgulardır. Oktay Arayıcı oyunlarında, geleneksel tiyatrosunun kimi özelliklerini ustalıklı biçimde kullanmıştır. *Nafîle Dünya* adlı oyunu bu saptamaya uygun bir örnek oluşturur. Bununla birlikte, şimdiye dek yapılan çalışmalardan farklı olarak bu makalede ortaya çıkarıldığı gibi, yazarın metinlerini epik-diyalektik tiyatro ile zorlama biçimde ilişkilendirmenin anlamlı olduğu söylenemez. Böyle bir ilişkinin söz konusu olmaması durumunda dahi, Arayıcı'nın, Türk Tiyatrosu'na yaptığı katkı göz ardı edilememektedir.

**Kaynakça**

- Akım, M. S. (2022). "Büchner'den Koltès'e Karşı-Kahraman: Woyzeck ve Roberto Zucco'ya Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı 47, s. 165-188.
- Altıkulaç, R. (2003). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, 1. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, 1. Basım, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Arayıcı, O. (1992). *Bütün Oyunları-1*, 1. Basım, İstanbul: Boyut Yayınları.
- Aristoteles. (2010). *Poetika*, çev. İ. Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Hill and Wang.
- Brecht, B. (1992). *Cesaret Ana ve Çocukları*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2013). *Bütün Oyunları-5*, çev. Ersel Kayaoğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (1995). *Galilei'nin Yaşamı*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (2002). *Küçük Organon: Epik Tiyatro Üzerine Notlar*, çev. Nur Nirven, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. A. Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. T. Sağlam, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brook, P. (1996.) *Boş Mekan*, çev. Z. Avcı, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Grotowski, J. (2000). *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Nihat Asyalı, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, 1. Basım, İstanbul: Düzlem Yayınları.



- İrei, N. (2016). "Abolishing Aesthetics", *Rocky Mountain Review*, Sayı 2, s. 150- 174.
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*, 1. Basım, Ankara: De-ki Yayınevi.
- Pala, B. Ç. (2009). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatronun ve Epik Tiyatronun İzleri Bir Reji Çalışması "Rumuz Goncagül*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı.
- Pavis, P. (1998). *Tiyatro Sözlüğü*, çev. Z. Nutku, Ankara: Dost Kitabevi.
- Raddatz, F. (2009). "Brecht'in Anti- Metafizik Tiyatrosu", *Mimesis Dergisi*, Sayı 15, s. 331-341.
- Şener, S. (1991). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, 1. Basım, Ankara: DTFC Yayınları.
- Şener, S. (1991). *Dram Sanatı Üzerine*, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Şener, S. (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 1. Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Şener, S. (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yıldız, P. (2005). "Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge Bilimsel Açından Bir Analiz", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 13, s. 425-442.