

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerinde Bir İnceleme

Cafer Gariper*

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerinde Bir İnceleme

Haldun Taner, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna yeni yönelişler, anlayışlar ve tarzlar getirmiş bir tiyatro yazarıdır. *Keşanlı Ali Destanı* ile epik tiyatro türünde başarılı bir eser ortaya koymuştur. Devlet gücünün ve kanunların değil de zorbalığın hâkim olduğu gecekonduların hayatını konu aldığı bu eserle yerli tipler yaratmış, onların konuşma, davranış ve hayat anlayışlarını iyi bir şekilde sergilemesini bilmiştir.

Anahtar Kelimeler. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, epik tiyatro, Türk tiyatrosu.

A study on the Epic of *Keşanlı Ali* by Haldun Taner

Haldun Taner is a playwright who introduced new directions, approaches and thematic views to Turkish theater. With his work *Keşanlı Ali Destanı*, he brought in a new successful example of epic theatre. In this work, he describes skillfully the lives of people living in shanty houses and creates new characters. He also displays beautifully their ways in daily conversations, behaviour, and their philosophy of life in general.

Key Words. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, epic theater, Turkish theatre.

* Yard. Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.
gariper@fef.sdu.edu.tr

Haldun Taner (1915-1986), Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna yeni yönelişler ve anlayışlar getirerek ufkunun genişlemesini sağlamaya çalışan bir tiyatro adamı olmuştur. Bunda uzun yıllar Almanya’da öğrenim görmesinin ve Viyana’da tiyatro faaliyetinde bulunmasının önemli payı vardır. Onun tiyatro çalışmasına yöneldiği yıllarda Avrupa’da tiyatro hem rağbet görüyor, hem de yeni gelişmelere sahne oluyordu. Bertolt Brecht’in bir metot olarak geliştirdiği epik tiyatro, Avrupa’da rağbet görmeye başlamıştı. İşte bu tiyatro anlayışını kaynağından görerek öğrenen Haldun Taner, epik tiyatroyu Türk tiyatrosunun geleneğe bağlı koluyla birleştirerek yeni bir tiyatro tarzını Türkiye’ye getirmek istemiştir. Onun, içinde inceleme konumuz olan, “*oyun yazarlığımız için önemli bir atılım*”¹ sayılabilecek *Keşanlı Ali Destanı*’nın da bulunduğu, bir grup tiyatro eseri bu çabanın ürünüdür.

Daha ilk oyunlarından itibaren yerli tipler çizmenin ve bize has bir atmosfer kurmanın peşinde olan Haldun Taner, birbiri peşi sıra yayımlanan oyunlarının konusunu genellikle hikâyelerinden alır.² Yazar, bir bakıma hikâyelerinde işlediği konuları tiyatro türünün imkânları içerisinde yeniden yazarak sahneye koyma uğraşına girişir. Haldun Taner’in tiyatro eserlerinin ilk ürünlerinden itibaren geleneğe bağlı oyunlarımızla ve Türk halkının sürdürüğü yaşama biçimiyle sıkı bağlar kurma yoluna gittiğini belirtmemiz gerekir.

*Haldun Taner Tiyatrosu*³ başlığı altında yazarın tiyatro eserlerini inceleyen Ayşegül Yüksel, onun tiyatro eserlerini “*yanılsamacı türde oyunlar*”, “*göstermecî türde oyunlar*” ve “*kabare oyunları*” olmak üzere üç gruba ayırarak geniş bir değerlendirmesini yapar:

1. *Yanılsamacı tiyatro*: Yanılsamacı tiyatro, izleyicinin sahnedeki olayları o anda yaşıyormuş yanılsamasını uyandırmaya çalışan tiyatrodur. Sahnede gerçekliğin bir yanılsamasının yaratılabileceği ve yanılsamanın (sahne faktörleriyle vb.) araya katıştırılmasıyla düz gerçekliğin değiştirilebileceği anlayışına dayanır. Mimesis esasına bağlı bu tiyatro, Aristotelesçi ve benzetmecî tiyatro ile eş anlamlıdır. Bu manada Brechtçi epik tiyatro, yanılsamacı tiyatronun tam karşısında yer alır. Haldun Taner’in bu gruba giren oyunları *Günün Adamı* (1961), *Dışardakiler* (1959), *Ve Değirmen Dönerdi* (1959), *Fazilet Eczanesi* (1960), *Lütfen Dokunmayın* (1960), *Huzur Çıkmazı* (1961)’dir.

2. *Göstermecî türde oyunları*: Göstermecî tiyatro, sahnede hayatın benzetilerek verilmesi veya hayatın bir yanılsamasının kurulması yerine, hayatın gösterilmesine dayanır. Birtakım yabancılaştırma öğeleri kullanılarak seyirciyle oyun

¹ Özdemir Nutku, “*Keşanlı Ali Destanı*”, Türk Dili, C. 13, nr. 155, Ağustos 1964, s. 860.

² Mustafa Miyasoğlu, *Haldun Taner*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 27.

³ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 25-141.

arasında belirli uzaklık yaratılır. Hayat ile oyun arasında özdeşlik kaldırılır. Göstermecî tiyatroyu belirleyen temel özellik, dramatik olmayan, açık oyun biçimi tiyatro olmasıdır. Doğu tiyatrosu ve gelenekli Türk tiyatrosu göstermecî tiyatro özelliği taşır. Brecht, göstermecî tiyatrodan hareketle dramatik tiyatroya karşı epik tiyatroyu kurmuştur. Haldun Taner'in epik tiyatroları arasında *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964), *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1971) ve *Ayışığında Şamata* (1977)'yı sayabiliriz. Bunlardan *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Ayışığında Şamata* gibi bir kısım oyunları bazı değişikliklerle kabare tiyatrosunda da sahnelenir.

3. *Kabare oyunları (Fr. Cabaret: içkili lokal)*: Kabare tiyatrosu daha çok günlük siyasî konuları, sosyal ve kültürel alandaki yozlukları, şakayla karışık acı, iğneleyici bir dille, sivri bir biçimde taşıyan, toplum eleştirisi yapan şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, şiir ve karikatürden vb. kurulu, doğaçlamaya açık gösteri ve oyunların sahnelendiği, oyuncularla izleyenlerin içli dışlı oldukları, yazar ve izleyicinin de katılabileceği (daha çok büyük kentlere has) küçük tiyatro türüdür. Kökü oldukça eski dönemlere giden bu tiyatro, Paris'te 1881'den itibaren ressam R. Salis tarafından *Le Chat Noir* adlı kahvehanesinde gerçekleştirilmiş ve 20. yüzyılda diğer ülkelere de yayılmıştır. Türkiye'de 1906-1910 yılları arasında Henry Yan, yabancı oyuncularla kurulu *Catocloom* tiyatrosunda bu türde oyunlar sahnelemişse de siyasî taşlama ve toplum eleştirisi içinde Haldun Taner, kabare oyunlarının ülkemizdeki 1967-1968 döneminde asıl tanıtıcısı ve uygulayıcısı olmuştur.⁴ O, 1955'te felsefe ve tiyatro tarihi öğrenimi için gittiği Viyana'da izleyip beğendiği kabare oyunlarından hareketle bu türü uygulama alanına koymuştur. "*Olaylara ve insanlara yönelttiği bakışı, parodiler, skeçler ve şarkılarla bileyen, etkili hâle getiren Haldun Taner, epik türden sonra bunun da öncüsü olmuştur.*"⁵ Dört arkadaşıyla birlikte Ekim 1967'de *Devekuşu Kabare Tiyatrosu*'nu kuran yazarın bu sahnede *Vatan Kurtaran Şaban* (1967), *Bu Şehr-i İstanbul ki, Astronot Niyazi* (1970), *Ha Bu Diyar, Dün-Bugün* (1971), *Aşk u Sevda* (1972), *Yar Bana Bir Eğlence* (1974), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1971), *Ayışığında Şamata* (1977) *Hayırdır İnşallah* (1980), *Dev Aynası, Çıktık Açık Alınla* (1977), *Yalan Dünya* adlı oyunları sahneye konmuştur. Bu oyunlardan son birkaçının yazımı, düzenlenmesi ve sahneye konması işinde kabare tiyatrosundan başka tiyatro adamlarının da katkısı olmuştur.⁶

Bu sınıflandırmadan sonra inceleme konumuz olan *Keşanlı Ali Destanı*'nın içinde yer aldığı yukarıda temas ettiğimiz epik tiyatro türü üzerinde kısaca dur-

⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 348-349.

⁵ Mustafa Miyasoğlu, *Haldun Taner*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 33.

⁶ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 121-141.

mamız gerekecektir. Epik tiyatro, Bertolt Brecht'in Aristotelesçi anlayışa ve dramatik tiyatroya karşı, diyalektik materyalizmin tiyatrosu olmak üzere bir metot hâline getirdiği tiyatro anlayışı ve tarzıdır. Epik tiyatro, Brecht tarafından kökenleri Çin tiyatrosuna uzanan göstermecî tiyatro özelliklerinden, Piscator'un politika tiyatrosundan ve Meyerhold'un tekniklerinden yararlanılarak ortaya konmuştur. Nitekim Brecht de, “*Üslup açısından Epik Tiyatro pek de yeni değildir. Sergileme karakteri ve artistliğe verdiği önem bakımından, eski Asya tiyatrosuyla akrabalığı vardır.*”⁷ diyecektir. Brecht'e göre, “*Dramın malzemesini tarihin kendisi sağlar, birey tarihin akışı içinden gelir ve ancak tarihin içinde gerçekleşir. Tarihin akışı süreci, art arda süreklilik ve karşıtlıklar şeklinde, evrim ve devrim uğraklarıyla görüldüğü için, dramatik görüntünün bütün bunları göstermesi gerekir. Yalnızca yapıyla yetinemez, onun için epik biçim gereklidir.*”⁸

Bu tiyatrodaki seyirci gözlemci kılıp etkin bir duruma sokulur. Yargı verdimeye götürülür. Bir olay karşısında bırakılarak o olayı incelemesine çalışılır. Oyun tartışmalarla sürdürülür. İnsan bir araştırma konusu hâline getirilerek oluşumu içinde ele alınır. Her sahne kendisi için var olur. Dünya ne olmaya başladyysa o değişimi içinde kavranır ve mantikî olarak öne çıkarılır. Dünya olabilirliği içinde yorumlanır. Varoluşun gerçeklik bakımından belirlenişi sergilenir. Burada en önemli unsur yabancılaştırma öğesidir. Seyirciyle sahne, sahne ile oyuncu, oyuncu ile rol, rol ile mekân arasında belli bir uzaklık yaratılması sonucunda, sahnede tarihîleştirilmenin gerçekleştirilmesine çalışılır. Denebilir ki, “*epik tiyatro, kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğu bu bilinç, gerçekliğin öğelerini deney âletleriymişçesine kullanmasına*” imkân tanır.⁹

Bu değerlendirmelerden sonra yazarın asıl konumuz olan *Keşanlı Ali Destanı* üzerinde yapacağımız incelemeye geçebiliriz. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*¹⁰ 1962'de yazılır, önce İstanbul Operası'na, sonra Devlet Tiyatrosu'na sahnelenmek üzere verilir. Eserin müziğinde değişiklik yapılması teklifi üzerine yazar, piyesin müziğinin oyuna ve epik tiyatroya uygun olduğunu ileri sürerek her iki tiyatrodan da oyununu geri çeker. Haldun Taner'in müzik-sahne yazısı konusunda taviz kabul etmemesi oyunun sahnelenmesini iki yıl geciktirir.

⁷ Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev. Kâmuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s. 36.

⁸ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s. 197.

⁹ Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, (Çev. Haluk Barışcan-Güven Işışag), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2000, s. 18.

¹⁰ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, İzlem Yayınları, (baskı yeri ve tarih kaydı yok. Ayşegül Yüksel, eserin yayımlanış tarihini 1964 olarak gösterir, bkz. Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*. Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 19). İktibaslar ve metin içindeki sayfa numaraları bu ilk baskıdan yapılmıştır.

Haldun Taner, ilk epik Türk tiyatrosu olarak nitelendirilen *Keşanlı Ali Destanı*'ni konu, dil ve üslup bakımından bütünüyle yerli özellikleri yansıtıcı şekilde oluşturmak istemiştir. Göstermecî türde bir tiyatro eseri şeklinde kaleme almak düşüncesinde olduğu *Keşanlı Ali Destanı*'ni gözlemlerine dayanarak yazmıştır. Oyununu yazmak için örneklediği yer, Ankara'nın gecekondu semtlerinden Altındağ'dır. Bu konuda o, eserin 4. baskısı için yazdığı 4 Temmuz 1983 tarihli ön sözde *Keşanlı Ali Destanı*'nin kaleme alınışı hakkında şu bilgileri vermektedir:

“1960’larda Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin çağrılısı olarak, Tiyatro Enstitüsü’nde konuk hoca sanıyla dersler verirdim. Bunun için her ayın son haftası gider, Ankara’da kalır, sonra İstanbul’daki fakülteme dönerdim. Altındağ’la ahbablığım o tarihte başladı. Çoğu akşamlarım ve gecelerim orada geçti. Gün geçtikçe onlarla övür oldum. Gecekondu dünyasında geçecek bir oyun tasarlamaya da işte, o tarihte başladım. Konu ne kadar bizdense, oyunun üslubu da o kadar bizden olsun istiyordum. 1960’da *Lütfen Dokunmayın*’da kısmen ilk denemesini yaptığım epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermecî öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum.”¹¹

Keşanlı Ali Destanı, Karagöz, meddah, gölge oyunu ve orta oyunu gibi “açık biçimli” bir tiyatro tekniğine sahiptir. Açık biçimli eserlerde seyircinin biçim vericiliği, yönelticiliği öne çıkar.¹² Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*’nda modern epik tiyatroyla halk tiyatrosunu birleştirerek yeni bir üslup kurmak istemiştir. Konur Ertop’a verdiği mülâkatta bu sözlerine benzer şekilde:

“*Keşanlı Ali Destanı*’nda ise, bildiğiniz gibi bizim halk gösteri biçimlerimizle modern epik tiyatronun akrabalığından faydalanıp epik bir Türk halk tiyatrosu üslubuna yöneldim. Kendi kişiliği ile çevrenin onda kurduğu kişilik arasında bocalayan Ali’nin iç çatışması renkli bir gecekondu ortamına oturtulmuştu. Bu yabancılaştırma efekti ile büyük kentin gülünç düzeninin parodisi yapılıyordu. Oyunun yapısında meddah, ortaoyunu, tulûat gibi halk gösterilerimizin anti-illüzyonist öğelerini, dil ve diyalog özelliklerini, söz kalıplarını, tekerlemelerini bol bol kullandım. Çok modern bir özle hiç yeni olmayan bizim, içten, sıcak biçimlerimizin kaynaşması, ortaya yepyeni bir oyun, belki de bir üslup çıkardı.”¹³

demektedir.

Yazıldığı tarihten iki yıl sonra 31 Mart 1964’te Türk seyircisinin önüne çıkan *Keşanlı Ali Destanı*, oldukça başarılı bir temsil grafiği sergiler. Seyirciler

¹¹ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yayınevi, 8. Baskı, Ankara 2000, s. 5.

¹² Metin And, “Tiyatrodaki ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, nr. 1, Ankara 1970, s. 30-31.

¹³ Mustafa Miyasoğlu, *Haldun Taner*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 37.

tarafından çok beğenilen oyun, kapalı gişe olarak aylarca oynanır. Basında uzun süre tartışılır. Altı yedi yıl içerisinde Türkiye’de 130 defa sahnelenir. Bu temsil sayısının, 1960’lı yılların tiyatro hayatı düşünüldüğünde, yüksek bir sayı olarak değerlendirilmesi gerekir. 1964’te İstanbul’da sahnelenmeye başlanan eser, 1965’te Ankara’da, 1966’da İzmir’de, Adana’da, Konya’da, İzmit’te, Mersin’de ve 1967’de de Balıkesir’de temsiller verir. İlk sahnelenişinden bu yana hemen hemen her on yılda bir (1973, 1984-1985) sahneye yeniden konan oyun, yurt içinde binin üzerinde temsil verir.¹⁴ Piyetin Türk seyirci arasında geniş ilgi ile karşılanması oyunun başarısının yanında seyircinin de artık tiyatro sanatı bakımından belirli bir noktaya geldiğini gösterir.

Mükemmel bir ekip çalışması sonucu ortaya çıkan ve seyirci tarafından coşkuya karşılanan *Keşanlı Ali Destanı*, yalnızca yurtiçinde başarılı bir şekilde sahnelenmekle kalmaz. Batı dillerine çevrilerek yurt dışında da sahnelenir ve beğeniyle seyredilir. Değişik Avrupa ülkelerinde (İngiltere, Almanya, Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya) 342 defa sahneye konması bunu gösterir¹⁵. *Keşanlı Ali Destanı*’nın sahnelendiği şehirler Bonn (1966), Köln (1966), Frankfurt (1966), Stuttgart (1966), Münih (1966), Nürnberg (1966), Erlangen (1967), Londra (1968), Beyrut (1974), Brunn (Çekoslovakya, 1974), Budapeşte (1978), Priens (Yugoslavya, 1979), Berlin (1980), Hamburg (1981), Bochum (1982) gibi önemli merkezlerdir. Oyunun yabancı ülkelerde başarı kazanmış olmasını Tahir Özçelik, eserin dokuz yıl sonra tekrar sahneye konması üzerine yazdığı yazıda, “o ülkenin yerel koşullarına göre yorumlandığında, içeriğindeki evrensel özün zedelenmemesiyle” açıklar¹⁶.

Burada *Keşanlı Ali Destanı*’nın sinema ve televizyon alanındaki başarısına da dikkat çekmek gerekir. Atıf Yılmaz tarafından 1965’te filme de alınan *Keşanlı Ali Destanı*, ayrıca 1988’de dizi film hâlinde çekilmiş ve birkaç defa televizyonda gösterilmiştir.

Keşanlı Ali Destanı, iki perde, on beş tablolu bir müzikli komedidir. Müziğini Yalçın Tura hazırlamıştır. Şef, Carlo d’Alpino Capocelli’dir. Sahne âmiri ise Aydemir Akbaş’tır. Piyet, ilk defa 31 Mart 1964’te sahnelenmiş ve olağanüstü bir ilgi görmüştür. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu’nun sahneye koyduğu bu ilk temsiline sahne düzenini Genco Erkal, sahne tasarımını Duygu Sağıroğlu, kostümünü Nil Gerede gerçekleştirmiştir. Zilha’yı Gülriz Sururi, Ali’yi Engin Cezzar, Şerif Abla’yı opera sanatçısı Semiha Berksoy, İzmarit Nuri ve Politikacı’yı Genco Erkal

¹⁴ Zeki Gürel, 1991 tarihli bir yazısında “Bu eser Türkiye’de 1425 kere oynanmış; (...)” demektedir. Bkz. “Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerine”, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, nr. 6, Ankara 1991, s. 307.

¹⁵ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yayınevi, 8. Baskı, Ankara 2000, s. 6.

¹⁶ Tahir Özçelik, “*Keşanlı Ali Destanı*”, Yeditepe, nr. 202, Mayıs 1973, s. 5.

oynamıştır. Sayısı elliye yaklaşan (47) oyuncu kadrosuyla piyes, oldukça geniş kişiler dünyasına sahiptir.

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, Türk edebiyatında epik-göstermecî tarzda yazılmış ilk yerli müzikli oyundur. “Brecht ‘epik’ tiyatrosunu biçimlendirirken özgün buluşlara yönelmek yerine, tiyatro tarihi boyunca değişik yapılar içinde yer almış çeşitli öğelerden, söz gelimi antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun ‘Anlatıcı’sından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu (episodik) anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından, Ortacağ tiyatrosunun ‘ibret’ kotarma yaklaşımından kendi tiyatrosunun amacı doğrultusunda yararlanarak özgün bir bireşim oluşturmuştur. Taner ise Türk ‘epik’ tiyatro biçimini belirlerken, hem Brecht’in bireşiminden yararlanmış, hem de Türk seyircisinin çok yakından bildiği bir kaynağa, geleneksel tiyatromuzun verilerine yönelmiştir. Açık biçim taşıyan geleneksel ‘göstermecî öğelerini Brecht’in ‘epik’ tiyatro anlayışıyla kaynaştırarak yeni bir biçimsel deneme gerçekleştirmiştir.”¹⁷ Ancak onun epik oyunları bu tarzın kurucusu durumundaki Bertolt Brecht’in anlayışından ve tiyatrosundan bazı farklarla ayrılır. Her şeyden önce Haldun Taner tiyatrosu yerli ve millî öğeler taşır. Kendi toplumunun problemlerinin ayrıntılarını daha somut bir şekilde gösterir. Brecht tiyatrosu sosyal gerçekçi yapı sergilerken, Haldun Taner tiyatrosu eleştirel gerçekçi bir ifadeye yönelir.¹⁸

Ayşegül Yüksel, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'ndan itibaren yazdığı oyunlarda kullandığı geleneksel göstermecî unsurlar hakkında şu tespitlerde bulunur:

“Karagöz ve ortaoyununda seyircinin yanılısamaya sokulmayı ve seyirciye bir ‘oyun’ izlediğinin anımsatılması; öndeyiş, sondeyış kullanımı; oyunun sonunda ‘ibret’ çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip boyutunda abartmalı olarak çizilişi, söz oyunları, tekerlemeler, bol “nükte” kullanımı. Taner, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığı içinde yer alan bu tanıdık, göstermecî ‘biçim’leri, geleneksel tiyatromuzda ağırlıklı olarak yer almayan bir ‘içerik’le, başka bir deyişle, toplumsal-politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir ‘içerik’le kaynaştırarak özgün bir Türk ‘epik-göstermecî’ tiyatrosu bireşimi oluşturmuştur. Brecht’in, ‘epik’ tiyatroyu gerek kendi ülkesinde gerekse Avrupa’da ve Amerika’da benimsetebilmede zorluk çekmiş olmasına karşın, Taner’in seyircisini ilk Türk ‘epik’ tiyatro örneğine kolayca ısındırabilmesini bir yabancı araştırmacı şöyle açıklıyor:

¹⁷ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 67-68.

¹⁸ Age, s. 67

‘Brecht, *Üç Kuruluşluk Opera*’sı ile kuşaklar boyu yanılısamacı, Aristocu tiyatroya alışmış Avrupa seyircisini çok yadırgatmıştı. Taner ise *Keşanlı Ali Destanı* ile halkın hiç yabancı olmayan ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı öğeleri çağdaş bir anlayış içinde kaynaştırarak Brecht’inkinden çok farklı, hem yerli, hem modern yepyeni bir epik üslup getirmiş ve bundan ötürü hemen benimsemiştir.”¹⁹

Keşanlı Ali Destanı, ilk baskısında yazarını, müzisyenini ve rol dağılımını gösteren listenin üzerinde yer alan ibareyle “*oyun, 2 bölüm, 15 tablo*” olarak takdim edilmiştir. Halbuki oyunun metni on dört tablo hâlinde numaralandırılmıştır. Tablo olarak numaralandırılmayan baştaki “*Takdim*” kısmı ayrıca bir tablo şeklinde düşünülmüş olmalıdır. Nitekim, manzum sözler üzerine kurulu bu kısa meclis tablo özelliği gösterir. Yazarın tiyatro terimi “*perde*” yerine edebî türler içinde hikâye ve romanda kullanılan “*bölüm*” kelimesini tercih etmesi dikkat çekicidir. Bu tutumu onun oyunun kuruluşunda da yansıtmacı tiyatrodan farklı yapı kurmak istemesiyle birlikte düşünülmeye müsaittir.

Keşanlı Ali Destanı’nda, senelerdir ağaların hâkim olduğu sömürü düzenine baş eğmek zorunda kalan halk, kendi çıkarlarını kollayacak bir kahraman yaratmak zorundadır. Kahraman yaratma yönüyle, bu eserle Türk destan geleneği (*Koroğlu*)²⁰, eşkiya hikâye ve romanları (*İnce Memed*) arasında benzerlik kurulabilir. Öbür taraftan kahramanın parodisini yapması bakımından Ömer Seyfettin’in *Yalnız Efe* adlı eseriyle arasında metinlerarası ilişkilerden söz edilebilir. Diğer yandan bu yapı, Bertolt Brecht’in *Galile’nin Hayatı*’nda Galile’ye söylediği, “*Yazıklar olsun kahramana gereksinim duyan ülkeye*” sözünü ister istemez çağrıştırır.²¹ Aslında Sinekli, Türkiye’nin bir kesiti olarak bütün ülkeyi yansıtmak durumdadır. Bir bakıma ülkenin sembolüdür. Ülke insanı, her bunalım ortamında kendine bir kahraman aramış, bulduğu kahramanların devri kapandıkça yenilerini araştırmış, bulmuş ve üretmiş; ama, bir türlü problemleri bitmemiştir. Ülkenin temsil kabiliyeti olan bir kesiti görünümünde karşımıza çıkarılan Sinekliadağ’daki başıbozukluk,

1. Otorite boşluğu ve kanunların olmayışının,
2. Ekonomik bakımdan zayıflığın,
3. Cehaletin,

¹⁹ Age, s. 68-69.

²⁰ *Keşanlı Ali Destanı*’nın bir destan kahramanı olarak ismiyle *Koroğlu Destanı*’nın kahramanının ismi arasında bağ kurulabilir. *Koroğlu*’nun asıl adı Ruşen Ali’dir. Ayrıca Türk-İslâm kültüründe halk arasında Hazreti Ali menkıbeleri de önemli bir yer tutar. *Keşanlı Ali*’nin isminin bu menkıbelerle de irtibatının kurulabileceğini belirtelim.

²¹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 70.

4. Ahlâkî değerlerin aşınmışlığının

bir ürünüdür. Böyle bir ortamda ancak kaba gücün hükmü geçerli olacaktır.

Sinekli'nin aradığı ve ürettiği kahraman Ali'dir. Keşan'dan gelme olan Ali, sevgilisi Zilha'nın dayısı Çamur İhsan'ı öldürme suçundan dört yıl hapis yatmıştır. Yokluğunda etrafında oluşan efsaneye halk arasında “şerbelli”, “kurşun işlemez” özelliği kazanmış, adına “*destan*” yazılmış çulsuz, sahipsiz bir kişidir. Onun halkın arasında şöhretinin yayılmasında Çamur İhsan'ın kötücül bir karakter olmasının da rolü vardır. Aslında Çamur İhsan'ı gerçekten öldürüp öldürmediği de oyunun başında ve gelişme seyrinde pek belirlilik kazanmaz. Yazar, böyle bir düğüm atar ve eserin sonuna kadar bunu iyi bir şekilde idare etmesini bilir. Fakat, bütün umudunu ona bağlayan Sinekli halkının gözünde, “*Keşanlı Ali biraz da kimsesiz, terkedilmiş halkın, düzen, güven, korunma ihtiyacının yarattığı bir düş kahramanıdır.*”²² Bu kimliği ile Ali, halk için polisin, kanunun, politikacının, hukukun, kısacası bütün devlet otoritesinin yerini tutan bir *destan* kahramanına, sembolik kişiliğe dönüşür. Şehrin uzağında gecekondular yerleşiminde kaderine terk edilmiş insanlar, otorite boşluğunun zeminini oluşturduğu güvensizliği ve düzensizliği umut bağladıkları ve düş gücüyle yarattıkları içlerinden çıkan *destanlaşmış* Keşanlı Ali'de ararlar. Böylece eser, hukuk yoluyla düzenlenemeyen otorite alanının hukuk dışı yollarla doldurulacağı fikrini verir.

Keşanlı Ali Destanı, giriş müziği ile başlar, “*Kıssadan Hisse*” başlığını taşıyan manzum sözlerle sonuçlanır. Eserin “*Birinci Bölüm*” başlığının altında yer alan “*Takdim*”de sahnede görünen Hidayet, makamsız sesiyle şarkı söyleyerek bir kâğıda basılmış resimli şarkı sözlerini epik tiyatroya has teknikle seyircilere uzatır, bir ara durur, “*Sinekli Dağın Efesi Keşanlı Ali Destanı*”nın Ali'nin fizik özelliklerini veren ilk dördüklüklerini okumaya başlar:

“*Morgol gomlek giyerdi*”²³

Gumus kostek takardı

Hafif şehla bakardı

Yaktı mı kalpten yakardı.

Kaşta bıçak yarası

Yüzde Halep çıbanı

Kurşun yemiş ayağı

Belli belirsiz aksardı ”

²² Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s. 112.

²³ *Keşanlı Ali Destanı*'ndan yapılan iktibaslarda eserin İzlem Yayınları tarafından yapılan ilk baskısındaki imlâya aynen bağlı kalınmıştır.

Böyle bir girişle oyun kişisi Hidayet, sahnelenecek oyunu seyircilere takdim işini yerine getirir. Hidayet'ten sonra söz alan Şerif, *Karagöz* oyunu ve *meddah* hikâyesinin “*Hak dostum hak!*” diye başlayan sözlerini hatırlatan,

“*Hoş dostum diye başlayım soze
Hoş olsun beyler kıssamız size
Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir
Destanı var işte her yerde söylenir*”

söyleyişiyle dikkatleri oyunun baş kişisi Ali üzerinde toplar. Bu arada devreye giren koro, *Karagöz* oyunu ile *meddah* hikâyesinden gelme,

“*Edelim meclise bir kıssa beyan
Kıssadan hisse ala arif olan*”

beytiyle seyircilere bir hikâye takdim edileceğini haber verir. Şerif'in ve koronun *tiyatro* yahut *oyun* yerine hikâye manasına gelen “*kıssa*” demesi de geleneksel tiyatro ile kurulmak istenen irtibatla ilgilidir.

Oyun kişileri bozuk düzen manzum sözlerle kendilerini tanıtmaya devam ederler. Yazar, oyun kişilerinin gecekondulu kimliklerini öne çıkarmaya ve ağır özelliklerini vermeye özen gösterir:

“*H a f i z e : (İri memelerinden birini kavrar)
Kırım ineğinden gürdür sütüm
Şehre iner süt satarım
Adım Hafize
Ben sütneyim
T e m e l : Çeşme başı dalaşı
Karı kızan dalgası
Arsa duvar kavgası
Eeeyi bıçak bileriim.*”

Müzikli komedi olan *Keşanlı Ali Destanı*'nda bu tanıtım ve takdim, gecekondulu insanının ekonomik kaynağını da gösterecek mahiyettedir. Ancak, yazarın kelimeler üzerindeki oyunu çeşitli çağrışımlara zemin hazırlayacak şekildedir. Hafize'nin kendini takdim ederken söylediği “*Ben sütneyim*” sözü, her ne kadar dilimizde yaygın bir kelime olan “*sütüne*”yi hatırlatıyorsa da, belki kulakta daha çok “*süt ineği*” çağrışımı bırakır. Bu da şüphesiz kent insanının ekonomik gücü zayıf gecekondulu insanına bakış açısını gösterir bir ifade olarak değer kazanır.

Orta oyununda olduğu gibi oyunun başında kendilerini müzik eşliğinde seyircilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş, kurmaca figür durumundadırlar. “*Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu gene ortaoyunundan alınmış türlü tekerlemeler ve söz oyunlarıyla verilir. Halk*

tiyatrosuna özgü olan bu özellikler çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren projeksiyonlar, kişilerin kendi dünya görüşlerini ve düşüncelerini içeren koro ve oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirebilmiştir.”²⁴

Oyunun konusu, adı verilmeyen büyük bir kentin büyük bir gecekondu semtinde geçer. Gecekondu olgusu Türkiye’de 1950’lerde başlayan ve gittikçe büyüyen sosyal bir problemdir. 1950’lerde köylere tarım makinelerinin girmeye başlamasıyla topraksız köylüler işsiz kalır. Aynı dönemde kentlerde yaşanan endüstrileşme süreci içinde yeni iş alanları, fabrikalar açılmaktadır. Köyde işsiz kalan topraksız köylüler, iş bulabilmek ümidiyle şehre akın eder. Gerekli hazırlığın ve alt yapının içinden gelmeyen köylüler, gecekondulaşmayı ortaya çıkarır.²⁵ Bu göç sırasında devlet tarafından gerekli plânlama yapılmadığından daha önce köydeki toprak sahipleri için çalışan insanlar, bu sefer de gecekondu ağalarının eline düşmüş, başlarını sokabilecekleri bir gecekonduya yasa dışı yollarla elde edebilmek için gecekondu ağalarının sömürüsüne boyun eğmek zorunda kalmıştır.

Köyden gelerek gecekondu kuran insanlar bu çarpık yapılanma içinde ne köylü kimliklerini koruyabilmişler, ne de fabrika işçisi olarak kentlileşebilmişlerdir. Kısa sürede çarpık ekonomik, kültürel ve sosyal yapı içine sürüklenmişlerdir. Artık gecekonducular ne köylüdür, ne de kentli. Plânlamadan uzak, çarpık ve yanlış sosyal yapılanmanın müşahhas örneği durumundadırlar. Onlar, köy-kent zıtlığını ve çelişkisini sosyolojik bir olgu olarak yaşamak zorundadırlar. Çünkü köy toplumundan gelmenin alışkanlıkları, yaşama biçimi, kültür öğeleri ile kent hayatı arasında kalmışlardır. Böyle olunca da başta ekonomik yetersizlikler ve sosyal statünün getirdiği olumsuzluklarla mekân olarak köyden uzak, şehre yakın; kültürel olarak kentten uzak köye yakın yeni bir hayat tarzı geliştirmeye başlamışlardır. Bu durum, mesafenin yakınlığı ve ilişkilerin sıklığı çerçevesinde, üçüncü kültür çevresi olarak beliren gecekondu ile kent arasında belirli bir çatışmayı ve zıtlığı gerekli kılmıştır. Söz konusu gecekondu-kent çelişkisi, Taner-Tura ikilisinin trajikomik giriş türküsünde şöyle vurgulanır:

*“Sinekliadağ burası
Şehre tepeden bakar
Ama şehir ırakta
Masallardaki kadar”*

²⁴ Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1988, s. 152.

²⁵ Karpat, Kemal H, *Türkiye’de Toplumsal Donuşum*, (Çev. Abdülkerim Sönmez), Imge Kitabevi, Ankara 2003 , s 103-114.

Görüldüğü gibi, şehre tepeden bakan Sineklidağ'a şehir, masallardaki kadar uzak olarak nitelendirilir. Bu uzaklık, birinci plânda mekâna ait mesafe olarak düşünölmeye müsait olmakla birlikte, daha çok onu da aşan ikinci anlam düzleminde kent-gecekondu arasındaki sosyal statü farkını işaret etmeye yarar.

Hukuk sisteminin hâkim olmadığı gecekondu mahallesi Sineklidağ'de "ağa"lar vardır ve "haraç alma" prensibine dayanan zorba bir düzen hâkimdir. Cınayet, yol kesme, kabadayılık halkı güç duruma düşürmüştür. Sosyal hayatın bozukluğuna ek olarak yerleşim yerinin fizikî şartları da hiç iyi değildir. Çünkü, gecekondu bölgesi belediye hizmetleri götürölmeyen bir yerdir. "Takdim" kısmı oyunun olay örgüsünün geçeceği mekânı, sosyal çevreyi ve oyun kişilerinin kendi ağzından karakteristik yanlarını göstermeye yarayacak şekilde düzenlenmiştir. Çoğu kez koro, bazen oyun kişileri, kendilerini tanıtmanın yanında, Sineklidağ'ı ve orada yaşayan insanları genel özellikleriyle sergiler. Epik tiyatro tekniğı ile oyunun olaylar dizisinin takip edeceği istikamet.n ipuçları da bu kısımda seyircilere verilir.

Eserin birinci tablosu Keşanlı Ali'nin etrafında oluşan söylentiler ve onun hapishaneden çıkış haberi üzerine kurulmuştur. "Takdim"de Ali ismi etrafında yaratılan merak unsuru, bu tabloda piyes kişileri arasında geçen konuşmalarla daha da genişler ve Çamur İhsan'ı öldürenin Ali değil bir başkası olduğu görüşüyle farklı bir istikamet kazanır. Umumî helâda geçen tabloda, Ali'nin adını ilk defa duyan Zayıf Polis'in Keşanlı Ali'nin destanlaşan hikâyesini merak etmesi ve Sipsi'nin Çamur İhsan'ı öldürenin Ali değil Manyak Cafer olduğunu ileri sürmesi ile bir çatışma alanı da yaratılır. Keşanlı Ali'nin efsaneleşen kahraman kişiliğine inancı bir kahramanlık ögesi olarak yıllar yılı içlerinde büyüten diğer "kondulular" ile Sipsi arasında başlayan sözlü sataşma, itişip kakışmaya hatta bıçak çekmeye kadar varır. Bunu Ali'nin hapishaneden çıkıp gelmesi üzerine düzenlenen karşılama gösterisi ve halkın kalabalık bir topluluk oluşturması takip eder. Ali, Sinekli'de krallar gibi karşılanır. Muhtarlık seçimleri yaklaşmaktadır. Ali gibi yürekli bir kabadaydan başka kim aday olarak düşünölebilir? Ali de muhtar olmaya gönüllüdür. Gecekondu ve hapishane yaşayışı içinde şekillenen hayat felsefesine göre, "Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin. Ya da üste çıkıp ezeceksin. İkinin ortası yok"tur²⁶. Sürdürölen bu hayat tarzı içinde Ali, dersini iyi öğrenmiştir: "Bozuk ekonomik düzenle birlikte tüm ahlâk değerleri de altüst olan toplumsal düzende 'kim güçlü ise' onun yasası geçerli, onun buyruğı egemen olur."²⁷

²⁶ Keşanlı Ali Destanı, İzlem Yayınları, (baskı yeri ve tarih kaydı yok), s. 27.

²⁷ Sevda Şener, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s. 112.

Türkiye’de geçmişte yapılan genel seçimlerin parodisi olan üçüncü tabloda, gecekondlu ağalarının engelleme çabalarına rağmen Ali ve ekibi, hilenin de yardımıyla muhtar seçiminden başarıyla çıkar. Diğer muhtar adaylarından Rüstem ve adamları Ali’ye hazırladıkları tuzağa kendileri düşerler. Ali’nin kahvehanesine önce esrar koyar, sonra şikâyetle bulunurlar. Fakat aranan esrar, Nuri’nin uyanıklığı ile, Rüstem’in kuşağının arasından çıkar. Rüstem, böylece seçim dışı kalır. Seçimde propaganda unsuru olarak dinin kullanılışı da dikkat çeker. Ali, seçimden hemen önce halkla konuşurken cuma namazına gittiği için geç kaldığını, onları bu sebeple beklettiğini bildirerek özür yollu sözler söylemiş olur (s. 32). Taraftarları ise bu din nosyonunu büyüterek propaganda aracı hâline dönüştürür.

Yukarı mahallenin kütüklerinde Ali’nin talimatı üzerine yapılan “*tahrifat*”la muhtar adaylarından Kâzım da saf dışı kalınca Keşanlı Ali, rahatlıkla muhtar seçilir. Nuri, seçimin hile ile kazanılışını: “Elim üstünde oynadık biz kazandık. Ne yaparsın? Karşıdaki dinsiz olursa sen de imansız olacaksın.” (s. 35) şeklinde dile getirir.

Mahalleli, bir öndere kavuşmuş olmanın çılgınca sevinci içindedir. Artık bir “*şef*”leri vardır. Kafaları rahat bir şekilde, yan gelip yatacaklardır. Çünkü “*şef*”, onların yerine olmazı olur kılacak güce sahiptir. Eserin bu tablosunda böylece halkın her şeyi başkalarından bekleme, birini önce kahramanlaştırma, sonra da yüceltme duygusuyla hareket edişi sergilenir. Toplum içerisinde daha önce kişilikten mahrum kalmış, kendine yer edinememiş Ali de herkesin kolaylıkla elde edemeyeceği bir konuma yükselmiştir. Böylece toplumun Ali’nin kişiliğinde bir kahraman ve kurtarıcı yaratması eserde yerini bulur. Bu durum, Nuri’nin

*İnsanın eski huyu
Kendine hep bir put yapar
Oldum bitti böyle bu
Kendi yapar kendi tapar.” (s. 37)*

sözleriyle anlamını bulur.

Üçüncü tabloda gerilim ve heyecan unsurları, iyi bir şekilde tabloya yayılmıştır. Bunlardan ilki propaganda yasağına rağmen Nuri’nin sandalyenin üzerine çıkarak konuşmaya kalkışması ve polise ihbar edilmesi, ikincisi halkın tezahüratı arasında sandalyeye çıkarak konuşan Ali’ye Zilha’nın, dayısının katili sıfatıyla karşı çıkması, üçüncüsü yapılan ihbar üzerine polisler tarafından Ali’nin kahvehanesinde esrar aranmasıdır.

Dördüncü tabloda muhtar seçilen Ali’nin çalışma metotları sergilenir. Sineklidağ halkı haraççıların, çıkarıcıların, ağaların baskısından kurtulmuştur. Ancak, kahramanın etrafında yeni bir sömürü düzeni kurulmuştur. Bu sefer

zorbalığa başvuran Ali'dir. Ali, tuvalet kâğıdı rulusunun üzerine yazılı çalışma prensiplerini mahalleliye okur, silah zoru ve oybirliği ile bu prensipleri kabul ettirir. Hukukun bıraktığı boşluğu Keşanlı Ali kendince kurallar koyarak doldurmuştur. Böylece halk yeni bir düzenle karşılaşmıştır. Bu durum gecekondular arasında şöyle değerlendirilir:

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

Koro : Olacak artık o kadar.

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

Nuri : Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç..." (s. 39)

Beşinci tabloda piyeste ilk kez diyaloga giren Zilha ile Ali'nin aşk hikâyesi dile getirilir. Zilha, dayısını öldürdüğü için Ali'ye küskündür. Shakspeare'in *Romeo ile Jülyet* piyesinin aşk sahnesinin parodisi olan gecekondulu dili ve tavrıyla kurulmuş bu tabloda Ali, Zilha'ya Çamur İhsan'ı öldürenin kendisi olmadığını söyler. Suçsuz yere tutuklandığı için hapishanede durmadan ağladığını, adının "gözü yaşlı Ali"ye, "ana kuzusu"na çıktığını anlatır. Tavla oynadığı koğuş arkadaşının hile yaptıktan sonra Ali'nin buna müdahale etmesi üzerine adamın tavlayı kafasına geçirişini, bayılışını, iki saat sonra kendine gelince herkese meydan okuyarak bu adamı elinde makasla kovalayışını nakleder. Çamur İhsan'ı öldürdüğünü de bu esnada ilân etmiş ve suçu üstlenmiştir. Artık bu hâdiseden sonra herkesin itip kaktığı Ali, koğuşta baş tacı edilmeye başlanmıştır. *Koroğlu Destanı*'nda Ruşen Ali, herkesten korkan ve kaçan kişiliksiz bir genç iken üzerine saldıran çok sayıda köpeğe karşı koymaya çalışan cılız köpeğin başarısından, saldırgan köpekleri geriletmesinden ders çıkarıp kendini korumaya çalışarak ve mücadelelere girişerek zamanla Koroğlu adıyla destan kahramanı olur.²⁸ *Keşanlı Ali Destanı* ile *Koroğlu Destanı* arasında bu düzlemde metinlerarası ilişki kurulabilir. Ali'nin bu hareketiyle kahramanın doğuşu gerçekleşmiştir. Ali bunu, aynı zamanda hayat felsefesini de yansıtan, şu sözlerle dile getirir:

"Demem şu ki, bu dünyada namuslu insanıyetli oldun mu alaya alınıyorsun.

Zorba, katil oldun mu saygı itibar görüyorsun. Efsanemiz de bu yalandan çıktı.

Hepsi bu kadar..." (s. 45)

Fakat, Zilha'yı inandırmak hiç de kolay değildir. Mahalleliden birinin yanlarına yaklaştığını gören Ali, aşağıdan almayı kesip tekrar kabadayı kimliğine bürünür. Zilha'yla barışma çabası böylece sonuçsuz kalır. Üstelik Zilha'nın oradan ayrılmasıyla Ali'nin, yanına yaklaşan Temel'e onun uzaklaşıp gittiğini düşünerek Çamur İhsan'ı öldürdüğünü açığa vuran sözler söylemesi, Zilha'yı küçültücü şekilde konuşması, Zilha'nın geri dönerek gizlice konuşmaları dinlemesi, sonra Ali ile tartışması üzerine iş çıkmaza girer. Böylece Ali'nin Çamur

²⁸ Zekeriya Karadavut, *Koroğlu'nun Ortaya Çıkışı*, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, Bişkek 2002, 146.

İhsan'ı öldürenin kendisi olmadığını söylemesiyle çözümün başladığı düşünülürken gerilim ve merak Ali'nin Temel'e söyledikleriyle ve Zilha'nın Ali ile tartışması üzerine daha da yükselir.

Altıncı tablo Zilha üzerine kurulmuştur. Zilha, gönlünde çeşitli duygularla, başında hayallerle dolaşan ezik bir gecekondulu kız olarak sergilenir. Oyunun başından itibaren Zilha, yaşadığı yoksul hayata karşı tepki gösteren, dilinde Kraliçe Süreyya'nın gazetede okuduğu aşk hikâyeleri, düşlerinde kendisini atına alıp uzaklara götürecektir “*şehzade*”, yüreği sevdiği Ali'nin dayısını öldürmüş olması ile aralarına giren kırgınlığın acısıyla doludur. O, istek ve arzuları ile aklı ve kendisini kuşatan dış gerçeklik arasında sıkışıp kalmıştır. Yaşadığı iç çatışma da buna dayanır. Zilha'nın dilinde duyguları şu şekilde ifadesini bulur:

<i>“Boyle mi geçecek omrüm</i>	<i>Neyim eksik sizlerden</i>
<i>Yetti be kaderin cevri</i>	<i>Kel miyim çopur mu ben</i>
<i>Bana günah değil mi</i>	<i>Çoğunuzdan ince belim</i>
<i>Batakta solan bir gülüm</i>	<i>Hepinizden ateşliyim</i>

*Pek küçüktür benim yaşım
Yaşamaya aşka açım
N'olur gelin beni alın
Kurtarın bu mezbeleden
Kurtarın” (s. 19)*

Haldun Taner'in 1962'de *Gen-Ar Tiyatrosu*'nda ilk kabare tiyatrosu denemesini yaptığı *Bu Şehr-i Stambul ki* piyesinde yer alan “*Gültepe No. 8*” başlıklı tablonun kahramanı gecekondulu kızın daha geliştirilmiş bir çeşitlemesi olan Zilha, çarpık gecekondulu şartlarında yetişmiş güzel genç kız tipini bütün boyutlarıyla sergiler. Zilha, bir yandan kendi sosyal sınıfından seçtiği sevgilisinin verdiği düş kırıklığı, diğer yandan saygın bir sosyal sınıfa atlayarak ferdi kurtuluşunu gerçekleştirme arzusuyla gazete ve dergilerde maceralarını okuduğu yüksek tabakadan kadınlara duyduğu hayranlık içinde *gerçekle gerçekdışını* iç içe yaşar. Zilha, toplum yapımızda *yükseliş* ya da *düşüş* hikâyelerini basında çokça gördüğümüz, “*düşleri resimli dergi ve fotoroman türünde yayınlarla beslenmiş, kurtuluşu şarkıcı, film yıldızı olmakta ya da kentli bir ‘bey’in korumasına girmekte arayan, ‘arabeskleşmiş’ gecekondulu kızının başarılı bir ilk örneğidir.*”²⁹

Bu tabloda Zilha'nın beklediği “*şehzade*” ortaya çıkar. Baraj yapımı için gerekli işçileri bulmak maksadıyla gecekondulu mahallesi Sinekli'ye müteahhit İhya Onaran ile oğlu Bülent Bey gelir. Kızı Filiz'in arkasından Şerif Ablanın işlettiği umumî helâya girerken Zilha'yı gören Bülent, yıldırım çarpmışçasına yere yıkı-

²⁹ Ayşegül Yüksel. *Haldun Taner Tiyatrosu*. Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 73.

lır³⁰. Bunun üzerine helâda tesadüfen bulunan Onaranların dostu Profesörün isteği ile Zilha, Onaranlar tarafından hemen şehre götürülür.

“*Sinekli’de Devri Saadet*” başlığı ile takdim edilen yedinci tabloda Ali’nin muhtar olarak icraatı sergilenir. Bu tablo, dördüncü tablonun devamı durumundadır. Dördüncü tabloda, muhtar seçildikten sonra yapacağı işleri tuvalet kâğıdı rulosundan okuyarak Sineklidağ halkına deklare eden Ali’nin yedinci tabloda ilan ettiği program çerçevesinde uygulamalarını ve politik davranış şekillerini buluruz. Bunu, oyun kişilerinden Nuri seyircilere dönerek şöyle anlatır:

“(…) Ali abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli’yi. Bir kerem konduları yıktırma takririni geri aldırdı. İyi mi? Düşünmüş, önümüzde seçimler var. Gelsin de kılıma dokunsunlar bakalım. Hangi parti iki yüz bin kondulunun oyunu küçümseyebilir? Sizin anlayacağınız şimdilik bu iş yattı. Santralını işletiyor adam. Buranın ilçe olması için bir de teklif yapacak diyorlar. İyi mi? İnşaat seslerini duyuyor musunuz? Yardım fonu parası ile evsizlere dört yıl vadeli maliyet fiatına kulübeler inşa ediliyor. Kan davası güdenlerden üçünü (haritayı gösterir) şehrin en işlek yerlerine taksit kaahyası nasbetti. O iş de böylece yattı. İyi mi? Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi alamadan bütçe açığı nasıl kapanır. Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hükumat bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız. Hasılı erkânı harp gibi adam. Tanrı nazardan saklasın.” (s. 52-53)

Devlet bürokrasisinin parodisinin yapıldığı tabloda Ali, işlettiği kahvehane-yi muhtarlığının yönetim merkezine dönüştürmüş, seçimde kendisi için çalışanları çeşitli iş takip masaları kurarak görevlendirmiş, devletin ihmal ettiği Sinekli’yi, gecekondu yaşayışının getirdiği metotlarla da olsa, kendince kurallar ihdas ederek sahiplenmiştir. Ali, âdeta bir devlet organı gibi yönetimini sistemleştirmiştir. Kentte gecekondu halkı arasındaki ilişkiler ağını Ali tayin eder. Dışarı işi yapan işçi, hizmetçi vs. hepsi Ali’nin denetimine girmiştir. Onlardan vergi, pay, haraç alır. Ali, kentten hizmetçi, ırgat, ve diğer işlerde çalıştırılmak için işçi istemek üzere gelenlere bürokrasi metotlarını uygulamaktadır. Meselâ, hizmetçiye ihtiyaç duyan bir kadın altı yedi masa dolaştıktan, bir yığın kâğıt imzala-dıktan, noterden evrak, hastaneden sağlık raporu getirdikten ve Temel’e rüşvet verdikten sonra istediğini elde edebilir.

Bu sahneden sonra oyun alanına politikacı tipi girer. İttihat ve Terakki döneminde politikaya gözünü açan ve Damat Ferit Hükümeti’nden itibaren ülkenin başına geçmiş bütün yönetimler içinde kendine yer edinmesini bilmiş, sekiz

³⁰ Ayşegül Yuksel, bu sahneyi “*Baraj yapımı için gereken işçileri bulmak amacıyla Ali’nin kahvesine girip çıkan İhya Onaran’ın oğlu Bulent, Zilha’ya gorur gormez yıldırım çarpmışçasına yere yıkılır*” şeklinde belirlemektedir. Fakat, söz konusu sahne Ali’nin kahvesinde değil, Şerif Ablanın işlettiği umumi helada geçer. Bkz. age, s. 73-74.

defa milletvekili seçilmiş kurt politikacı, 1960 ihtilâlîne ve arkasından gelen 1961 seçimlerine kadar politika macerasını manzum sözlerle seyircilere sunar. Bu, her durumda kendisini kurtarmasını bilmiş, çıkarı arı doğrultusunda hareket etmiş, her devrin adamı durumundaki Politikacı'da seçim yatırımı olarak bu defa mahalleye su, elektrik ve havagazı getirilmesin. isteyen Ali, yüklü bir de çek alır. Yani oyun, “*kuralınca*” oynanmaktadır. Böylece oyunda Türk demokrasisinin politikacı tipinin de parodisi yapılmış olur.

Tabloyla birlikte birinci bölüm, Ali'nin Politikacı'dan aldığı çektaki parayı hesaplamaya başlaması, içeri giren Hafize'nin de kendi hesabını çıkarmaya çalışması gösterildikten sonra herkesin hesap peşinde olduğu yolunda manzum sözlerin söylenmesiyle tamamlanır.

İkinci Bölüm'ün girişini Zilha yapar. Bölüm epik, açık, göstermeci tiyatroya uygun düşen şu sözlerle başlar:

“Z i l h a : (Paravanı aralayıp başını uzatarak) siz perde arasında sigara içerken burda neler oldu neler... İki buçuk aydır müteahhit İhya Başaranların evinde çalışıyorum. Burası Kaf dağımın ardındaki fil dişinden saray gibi bir yer. (Geriye bakar) Dekor tamamlansın, siz de göreceksiniz birazdan.” (s. 63)

Sekizinci tablo önce Zilha'nın Madam Olga'dan aldığı adabımuâşeret dersleriyle başlar. Bernard Shaw'un *Pygmalion* piyesinin parodisinin yapıldığı bu tabloda Onaranların Zilha'ya gösterdikleri ilginin sebebi anlaşılır. İhya Onaran'ın oğlu Bülent, Zilha'ya tıpatıp benzeyen karısı Nevvare tarafından terk edilince bunalıma girmiştir. Onu gördüğünde de sevdiği karısına benzeterek düşüp bayılmıştır. Zilha'nın kentli bir “*hanumefendi*” olmak için eğitimden geçirilmesi ve Bülent Bey ile evlendirilmesi plânlanmaktadır.³¹

Dokuzuncu tabloda belirli bir eğitimden geçirilen Zilha'nın kentli modern bir kadın kılığında Ali'ye gösteriş yapmak için mahalleye gelişi sergilenir. Kentli kıyafeti ve kırıtkan yürüyüşü ile mahallelinin dikkatlerini üzerine çeken Zilha hakkında önce mahallenin kadınları aralarında konuşur ve onu ayıplar:

“L u t f i y e : Bana baksana Hafize hanım huu.

H a f i z e : (Sağdan birinci çerçeve belirir) Ne var kardeşim?

L u t f i y e : Duydun mu, duydun mu?

H a f i z e : Hayrola.

L u t f i y e : Zilha gelmiş mahleye.

H a f i z e : Sen gördün mü?

L u t f i y e : Bir olmuş ki sorma. Kalçalarını helmeleye helmeleye bir yürüyüşü var.

H a f i z e : Ne iş yapıyormuş şeherde?

³¹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 75.

L u t f i y e : Maskot oldum ben diyormuş. Maskot ne demek acep?

H a f i z e : Onu bilmeyecek ne var. Kokotun tohuma kaçmışı.

L u t f i y e : Olan olmuş desene.

Zilha aynı şekilde sahneyi bir baştan bir başa yürür.

H a f i z e : Raziye hanım huu. Baksana biraz.

R a z i y e : (Sağ çerçevenin içinde belirir) Ne var kardeşim?

H a f i z e : Duydun mu, duydun mu?

R a z i y e : Hayrola?

H a f i z e : Zilha gelmiş mahleye.

R a z i y e : Sen gördün mü?

H a f i z e : Bir olmuş ki sorma. Göğsünü cambaz gibi hoplatıyor. Kalçalarını değirmen taşı gibi çalkalıyor.

R a z i y e : Ne yapıyormuş şehirde

H a f i z e : Ben kokot oldum diyesiymiş.

R a z i y e : Onu bilmeyecek ne var düpedüz o adamın metresi.

H a f i z e : Olan olmuş desene.” (s. 72-73)

Kadınların aralarındaki bu haberleşme, bilgilendirme ve ayıplama zinciri devam eder gider. Sonra erkekler Zilha'yı ayıplayıcı şekilde konuşur. Daha sonra ise Ali ile Zilha karşı karşıya gelir. Bu arada Zilha'nın yanında gezdirdiği dişi süs köpeği Şamama'ya Ali'nin kuyruğu kesik pis erkek köpeği Karabaş musallat olur. İki köpek arasındaki sınıf farkı Zilha'nın ağzından bir şarkıyla (yazarın *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* hikâyesindeki benzer şekilde) verilir. Bu konuşma, aynı zamanda sembolik anlam taşıyan bir mahiyette, yeni imajı içindeki Zilha-Ali farkını da ortaya koyacak ve aristokrat kesimle halk kesimi arasındaki sınıf farkını vurgulayacak tarzda mesaj yüklenir:

“Yavaş gel yavaş

Şamama kim sen kimsin

Haddini bil Karabaş

Ulan kırloş pasaklı

Ulan şaflı suratlı

Sulu salyalı ayyaş

O hiç senin küffun mu

O bir küçük hamfendi

Trençkota burunmuş

Benburi marka

..

Bruksel'de bir dükten

Almış bunu Bulent Bey

Arap atı misali

Şeceresi var bunun

Babası İran şahında

Anası Ibnussut'ta

Teyze oğlu yengesi

Londra'da bir lortta

...

Talibi var kum gibi

Hani şu Foks Terriye

İngiliz sefaretindeki

Bir de buçür Pekimuva

İsveç elçisinininki

Şamama'yı görünce

Flort flort kıyamet” (s. 74-75)

Ali, kısacık etekleri ve kırıtkan kentli yürüyüşü ile ortalıkta dolaşan Zilha'nın mahalleyi terk etmesini ister. Bir baş işaretiyle yanına çağırıldığı İzmarit'e:

Burası Müslüman mahallesi. Söyle çekip gitsin edebilen. (s. 76)³²

der. Fakat Zilha, eski mahallesini terk etmeye pek yanaşmaz. Ali de onunla konuşmaya karar verir. Bu diyalogda Ali'nin kaba, argolu konuşmasıyla Zilha'nın kentli kırıtkan-kondulu sırtkan konuşması şöyle geçer:

A l i : (Kararını vermiş) Bu böyle olmayacak (Zilha'nın olduğu yere ilerler). Bana baksana sen.

Z i l h a : (Zilha sağ elinin küçük parmağı havada olarak) Bir şey mi dediniz?

A l i : (Hiddetli) Al kirişi burdan dedim. Anlıyor musun?

Z i l h a : (Küçükseme ve acıma ile) Bu ne biçim konuşma. Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben size muhatap olamam.

A l i : Bana bak. Bana sökmez böyle kibar ağızları. Şimdi ağzını yırtarım.

Z i l h a : (Ali'nin sıçrattığı tükrükleri çok zarif bir el hareketiyle siler) Üstüme tükrük sıçratıyorsunuz. Bir kerem bir kadımlan nasıl konuşulur habarınız yok. Şapkanızı çıkarın lutfen.

A l i : (Dalgınlığa gelip şapkayı çıkaracakken inadına kulağına kadar geçirir) Ulan alay sancağı mısın sen be?

Z i l h a : (Karabaşa) Hoşt köpek.

A l i : Bana mı. Bana ha. (Döner. Derviş, Niyazi, Temel, Nuri ve Hidayet'e bakar. Onlar hiç duymamış gibi başlarını öbür yana çevirirler.)

Z i l h a : Hayır köpeğe söyledim. Siz niye alımıyorsunuz. İnsana köpek muamelesi etmeğe terbiyem müsaade etmez bir kerem.

A l i : (Ne karşılık vereceğini bulamaz) Şu surata bak. Bu ne biçim kıyafet. Deli saraylı gibi.

Z i l h a : (Edalı bir yürüyüşle İzmarit'in yanına gelir) Arkadaşınız rahatsız mı Nuri Bey? Niye bir doktora göstermiyorsunuz? (İzmarit korku ile arkadaşlarının arkasına saklanır.)” (s. 77-78)

Zilha bu konuşmalar sırasında Ali'ye tokat atar ve Bülent Beyin arabayla gelmesiyle onun koluna girerek mahalleden ayrılır.

Onuncu tabloda Zilha ile Bülent'in düğünlerine yer verilir. Gecekonducularla aynı kökenden gelen, fakat kısa yoldan zengin olan açık gözler dikkatlere sunularak taşlanır. Zengin olma sanatının da incelikleri ve sırları sergilenir:

³² Burada destan kahramanı kabadayı, haraççı, sarhoş Ali'nin dini bir değer olarak ileri sürmesi hayli ilgi çekicidir. Bu, oyunun kurmaca dünyasında insanların istismarcı yapıda pragmatik bir mantıkla dini istediği gibi işine geldiği şekliyle nasıl kullanmaya müsait olduğunu göstermeye yönelik bir motif olarak değer kazanır.

*“Biz sıfırdan başladık
Alnımızın teriyle
Hilemiz yok çok şukur
Hesabımız apaçık*

*-Ben çırağımanavda
-Ben kâtiptim dükkânda
-Ben yamaktım bakkalda
-Ben komiydim büroda*

*İlim kitap göz yorar
Şeref meref geçici
Mevki mensip boş laflar
Tek bir şey var kalıcı*

*Siz yan gelmiş uyurken
Biz paraya yöneldik
İşte sizden farkımız
Kazanmayı becerdik” (s. 83)*

*Saadetin formulu
Ne şundadır ne bunda
Kesededir kasada
Paradadır parada.*

On birinci tabloda düğün sürmektedir. Diğer yandan Nevvare’yi kaçırın Ahsen onunla bir süre yaşadıkdan sonra Onaranların evine geri getirir. Bu, “*bir natür meselesidir.*” Çünkü Ahsen, çocukluğundan beri annesinin bütün ısrarlarına rağmen kendi evlerinde bir şey yememiş, misafirlğe gittiği komşu evlerinde yemekler çekici geldiği için tıka basa yemeye alışmıştır. Evlerine gittiği Nevvare de dostu Bülent’in hanımı olarak ona güzelliğiyle çekici gelmiştir. Fakat beraber kaçtıklarında burun buruna yirmi dört saat geçirince, çocukluk yıllarında kendi evlerindeki yiyecekler gibi, Nevvare çekici olmaktan uzaklaşmıştır. Ahsen, onu kaçırdığı yere iade edecek, sonra bu dost evine gelip gidecek, Nevvare’ye de önceki gibi bağlanacaktır. Bu tabloda bir taraftan burjuva ve sosyetedeki erkek-kadın ilişkisinin parodisi yapılırken, diğer yandan erkeklerin mizacı bir tarafıyla sergilenmiş olur.

Evin içinde Nevvare ile Zilha karşılaşır. Zilha, Nevvare ile olan benzerliğinden hareketle durumu anlar. Nevvare’ye çok benzediği için Nevvare’nin yedeği olarak Bülent’le evlendirilmek istenmektedir. Buna kadınlık gururuyla karşı çıkar ve pencereden atlayarak evden kaçır. Diğer yandan düğünü haber alan Ali, Zilha’yı kaçırmak kararıyla Onaranların evine gelir, yanlışlıkla Zilha sandığı Nevvare’yi yakaladığı gibi sırtına vurup kaçırır. Bu arada Zilha da gecekonduda mahallesine gelmiştir. Durum anlaşılır. Polisle birlikte gelen Onaranlar, Şerif Ablanın yanında kalan ve kendisine dokunulmayan Nevvare’yi sevinçle kabullenerek evlerine dönerler. Karışıklık içinde Nevvare’nin Ahsen’le kaçması hâdisesi bu son macera üzerine hatırlanmaz bile.

On ikinci tabloda mesele çözümlenmiştir. Ali ile Zilha başbaşadır artık. Fakat, onları kutlamaya gelen konu komşu bir araya yeni gelen sevgililere rahat vermez, onları bir türlü başbaşa bırakmazlar.

On üçüncü tabloda epik unsur olarak oyunun bu mutlu sonla bitmesine karar verilir. Fakat, perde tam kapanırken İhya Onaran'ın kendisine işçi vermeyen Ali'yi öldürmesi için parayla tuttuğu adamı, Çamur İhsan'ın gerçek katili Cafer içeriye girer. Cafer'in aynı zamanda işlediği cinayetin sağladığı prestiji kullanan Ali ile görülecek hesabı vardır:

“C a f e r : (Salonun gerisinden girmiştir. Seyircilerin arasından geçer)
Hayyt!.. Ağır ol arkadaşım bu oyun bu kadar tatlı bitmez. (s. 96)

Ali, irkilir. Zilha, onu tutar. Cafer, Ali ile kavga çıkarmak için yapmadık rezillik bırakmaz:

C a f e r : Ulan ispanak az bana bak. Duydum ki gerdeğe giriyormuşsun bu akşam. Bülent Bey kullanacağı kadar kullandı artığı da sana mı kaldı? (s. 96)

(...)

Ağzını yesinler senin. Sizin memlekette erkekler saklanır da karılar mı dalaşır. Çık ulan veledizina. Benim cinayetimin üstüne oturup dünyayı sindirmişsin. Gel bakalım, çık ortaya da Çamur'u kim öldürmüş millet öğrensün...” (s. 97)

Bu arada gecekondulu halkı da toplanmaya başlamıştır. Cafer, sataşmalarını, meydan okumalarını sürdürür:

“C a f e r : Anasına sövdük çıkmadı. Nişanlısına döşendik çıkmadı. Can kurban böyle efeye be. Ulan ipi kırık, kabız mı oldun korkudan, niye çıkmıyorsun. (Havaya bir el ateş eder) Çık ulan erkeksen...” (s. 97)

Cafer, gecekondulu evlerinden birini ateşe verir. Zilha'nın bütün çabasına ve itirazlarına rağmen Ali, korksa da, çıkmak ve Cafer'i durdurmak zorundadır:

“A l i : Tab'am beni bekliyor. Durmak olmaz Zilhacığım.

Z i l h a : Boş ver tab'ana. Korkmuyor musun?

A l i : Korkmasına korkuyorum. Ama neylersen ki ortada destan var. Destanı yalan komak olmaz.

Z i l h a : Havva Adem'e ne şart koşmuş. Ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart koşuyorum. Ya ben ya destan.

A l i : Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. (Mehabetle kal-kar) İnsanlar ölür, destanlar kalır. Ben gidiyorum.” (s. 98)

Dışarıya çıkan Ali, Cafer'le kapışır. Bir el tabanca sesi duyulur ve Cafer yere düşer. Polis gelir. Ali'nin eline kelepçe vurur. Ali'nin hürriyetini ve mutluluğunu, Zilha'nın kavuştuğu sevgilisini ve mutluluğunu kaybetmesi pahasına da olsa, “yalan” gerçek olmuş ve destan doğrulanmıştır. Sinekliadağ, tekrar korumasız kalmıştır. Mahalleli, hâdise hakkında duygu ve düşüncelerini söyledikleri destanla, birinci dörtlüğünde *Genç Osman Destanı*'nın ve bir halk türküsünün yer yer paradisi durumuna düşerek, şöyle dile getirir:

"K o r o · Of, off.

*Sinekli 'de durulmuyor yastan,
Sağından vuruldun, soluna yaslan
Hey, Ali, koç Ali, babamız Ali
Analar doğurmaz boyle bir aslan*

*Morgol gömlek giyerdi
Gümüş kostek takardı
Hafif şehla bakardı
Yaktı mı kalpten yakardı.
()" (s. 99)*

Böylece oyun, kıssadan hisse çıkarılarak sonuçlandırılır:

*"Sayın baylar bayanlar
Bizi seven ihvanlar
Burda biter kıssamız
Gordumuz ışıttınız*

*Aydın kişilersiniz
Siz bunu yemezsiniz
Kaldırın örtüleri
Üfurun şu tülleri*

*Boyle işte çoğu destan
Destan ışın afyonu
Kaldırdın mı altından
Ali cengiz oyunu*

*Arayın bulursunuz
Kazıyın görürsünüz
Yanlı mı, öyle değil mi?
Neden sus pus oldumuz?" (s. 100)*

*Biz yutarız cahuliz
Yumruk kadar kafamız
Ama sizler okumuş
Gözlük bilem takınmış*

Böylece oyunun konusu üzerinde ve halk destanları hakkında seyircinin düşünmesi istenir.

Haldun Taner, Sineklidağ gecekondü yerleşiminin "*mikro dünyasında*" çarpık sosyal düzenin ve sınıf ilişkilerinin "*gülmeceli bir taşlamasını yaparken, çağdaş halk güldurusunun yetkin bir örneğini de ortaya*" koyar.³³ "*Yalçın Tura'nın öykününün tüm dokusuna sindirircesine işlediği müziğin desteği ile, güncel politik-toplumsal taşlamadan ince gülmeceye, alaydan söz güldürüsüne dek çeşitli öğelerle oluşturulan yoğun bir güldürü ortamı içinde sunulan oyun, yine de ağızda buruk bir tat bırakır.*"³⁴

³³ Çalışlar Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayanları, İstanbul 1994, s. 174.

³⁴ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 78.

Keşanlı Ali Destanı'nda çatışma ve gerilimi sağlayan unsurlardan da söz etmek gerekecektir. Ali, iki alanda çatışma yaşar. Birincisi muhtar seçilmek ve gecekondulu halkını istediği gibi bir düzen içinde yönetmek. İkincisi ise Zilha'ya kavuşmak. Bunlardan birincisinde muhtar seçilir ve önemli bir başarı yakalar. İkincisinde ise Zilha'ya tam kavuşmuş iken ortaya Çamur İhsan'ın gerçek katilinin çıkmasıyla gerçekleşmek üzere olan bu arzusu yarıda kalır.

Zilha'nın içine sürüklendiği çatışma gerçekte hayal arasında yaşanır. Çünkü o, hayallerini süsleyen prensin sağlayacağı kentli zengin hayatı ile küçük yaşından itibaren gönül verdiği ve dayısının katili olarak bildiği Ali'nin aşkı arasında kalmıştır. Birincisinde Onaranların evine götürülmesi üzerine orada gördükleri ve yaşadıklarıyla hayalinde kurduğu dünyanın balonu delinir. Böylece Zilha, kendi gerçekliğine yani gecekondulu semtine ve Ali'ye döner.

Değerli çalışmasından geniş olarak faydalandığımız Ayşegül Yüksel, bu eserin muhtevasının

1. Gecekondulu ortamında oluşmuş bir efsanenin balonunun delinmesi,
2. Büyük şehirlerin kenarlarında oluşan gecekondulu mahallerinde yaşayan insanların problemlerine eğilmek,
3. Baş edilemez zorbalığa karşı kurnazlığın gündeme getirilmesi,
4. Devlet güvencesine duyulan ihtiyacın gösterilmesi

şeklinde iç içe geçmiş dört katmanda düzenlendiğini belirtir.³⁵ Biz bunlara,

1. Piyes kişilerinin sosyal hayat içinde fert olma kimliğini kazanamamasını,
2. Kişinin kendi kaderini kendisinin eline alması gerektiği fikrini ekleyeceğiz.

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'nın içeriği Ayşegül Yüksel'in de ifade ettiği gibi dört boyutta sunulur:

“Taner, gecekondulu ortamında yeşermiş bir ‘kahramanlık efsanesinin’ balonunu delerek, İrlandalı ünlü oyun yazarı G. M. Synge'in Babayiğit oyununda kendi topluma ilişkin olarak yaptığı gibi, toplumumuzun önemli bir yanlış koşullandırılmışlığını gözler önüne serer. Keşanlı Ali Destanı, Ali tipi aracılığıyla erkek kişilerin bekliliklerinden bu yana koşullandırıldıkları ‘yiğitlik’, ‘gözüpекlik’ değerlerinin geçerliliğini tartışır; Keşanlı Ali, Türk tiyatrosunun ilk önemli karşı-kahramanıdır.

Bir başka boyutta, büyük kentlerin çevresinde oluşan gecekondulu mahallelerdeki insanların sorunlarına eğilir Taner; ‘gecekondulaşma’ olgusunda yansıyan toplumsal çarpıklığı, gecekondulu ve kent yaşamı arasındaki uçurumu gözler önüne sererek verir. Taner, aynı kentte yaşayan ayrı kesimden insan topluluklarının yaşantıları, duygu ve düşünceleri, konuşma ve davranma biçimleri arasındaki

³⁵ Age, s 78.

çelişkiyi ilk kez sahneye çıkararak, ‘gecekondu’ olgusunu –bireysel, toplumsal, politik boyutlarıyla- ilk kez sahnede tartışan yazarımızdır.

Taner, ‘gecekondu’ sorunu özelinde, toplumun yaşadığı toplumsal ekonomik-politik açmazları dile getirir. Keşanlı Ali Destanı, ‘ezilen’in -toplumda tutunabilmek için- ‘ezen’ konumuna geçme çabasının oluşturduğu ‘ezenler-ezilenler’ zincirini, genç demokrasimiz içinde yaşanan politik oyunların bu zincirin bir halkasından ötekine nasıl ulaşıp, çeşitli boyutlarda nasıl yinelendiğini gösteren ilk yerli oyundur.

Keşanlı Ali Destanı, baş edilmez zorbalığa karşı en etkili savunma aracı olan ‘kurnazlığın’ oyunudur bir bakıma. İzmirli Nuri ve öteki kondulularda yalın düzeyde yansıyan ‘kurnazlık’, Keşanlı Ali’nin korkak-yiğit, barışçı-kavgacı, yumuşak-sert, özverili-çıkarıcı kişiliğinde Brecht’in Shen – Te – Shui – Ta, Cesaret Ana, Galileo ve Azdak’ında olduğu gibi daha karmaşık boyutlara ulaşır ve düzen eleştirisinin hedefi olan sorunlardan biri olarak somutlaşır.³⁶

Bir komedi olarak kaleme alınan *Keşanlı Ali Destanı*’nda komedi unsuru tabiatıyla geniş olarak yer tutar. Oyun, gecekondu insanından başlayarak kent insanının, devlet sisteminin, sosyal yapının, fert olarak insanın, politik hayatın, hukuk düzeninin bir parodisi durumundadır. Belki bunlardan daha ziyade, bütün bunları hazırlayan doğu toplumlarının az gelişmişliği içindeki çarpık zihniyet probleminin bir parodisidir. Eserin bütününe iyi bir şekilde yayılmış olan komedi havası, bazı kısımlarda daha öne çıkarılır. Bazen davranış şekilleriyle, zihniyet çarpıklığıyla, bazen de sözle birleşen tavırlarla sergilenecek komik unsuru yaratılır. Telefonla konuşurken karşısındaki insana söz anlatmakta güçlük yaşayan Derviş’in anlaşmayı sağlamak için başvurduğu kelimelerdeki sesleri ifade etme tekniği buna güzel bir örnektir:

“Allo. Burası Keşanlı Ali Beyin kahvesi. Hayır beyim Apti beyin değil, Ali beyin kahvesi. Ali Beyin Ali! Angutun A’sı Lahmacuncunun L’sı itoğlu itin İ’si. Ne etti? Ali.” (s. 53)

Yedinci tabloda Ali’nin politikacıdan aldığı çeklerdeki rakamları hesaplar-ken Hafize’nin de elindeki parayı:

“H a f i z e: (Gelerek) Hesap mı yapıyorsunuz? İyidir iyi. (Yere bağdaş kurar) Ben de hesap yapacaktım. Seksen seksen yüz seksen kırk da emmim oğlundan. Yüz seksen kırk. On da Abdullabudun Memetten itti mi sana yüz seksen kırk on.” (s. 60)

şeklinde hesaba girişmesi bir komedi sahnesine dönüşür.

³⁶ Age, s. 78-79

Keşanlı Ali Destanı, kişiler dünyası çerçevesinde değerlendirildiğinde gecekondular insanının kendi içinde yaşadığı çatışmalar ağının yanında iki farklı çevrenin karşılaşmasının tiyatro eseri olarak belirir. Bunlardan birinci halkayı gecekondular çevresi, ikincisini ise kent çevresi oluşturur. Ancak, sosyal statünün, daha çok da ekonomik şartların belirlediği bu çevreler arasında geçişkenlik ve iletkenlik söz konusudur. Zilha'nın Bülent'le evlendirilmek için götürüldüğü evde şehir hayatına girmesi gibi, Ali tarafından Zilha'nın yerine kaçırılan Nevvare de gecekondular çevresine taşınır. Ayrıca "*sınıf atlama açısından bakıldığında, gecekondular çevresindeki kişilerin benzerleri kent çevresinde bulunmaktadır.*"³⁷ Dikkat edildiğinde kent çevresini oluşturan kişilerin gecekondular çevresinden farklı olmayan bir kökten geldikleri kolayca anlaşılır. Yalnızca daha kentte bulunmanın ve fırsatları kendi çıkarlarına değerlendirmenin sağladığı imkânlarla sahiptirler. Bu da tarihî süreç içerisinde derin bir sosyal sınıf ayrımı yaşamayan toplum yapısına uygun düşer.

Yazar, vak'a'ya uygun tip ve karakterler yaratmada, onları tabii çevreleri içinde göstermede önemli bir başarı sağlamıştır. Oyun kişileri yaşadıkları çevre, yaptıkları iş ve sosyal statüleri içerisinde kimlik kazanır. "*Oyunun başlıca kişileri çifte kimlik ve kişilik çatışması içinde çizilmişlerdir. Bu durum Ali'de ve Zilha'da özellikle belirgindir.*"³⁸ Vak'anın tematik gücü durumundaki Keşanlı Ali, kendi öz kimlik değerlerinden çok toplumun ona yüklediği kimlik değerlerine sahip çıkan ve bunu yaşama şekline dönüştüren biridir. Her ne kadar hapis hanede uğradığı bir haksızlığa karşı çıkararak ilk adımı kendisi atmış olsa da bu, durumu değiştirmez. Yuvarlak bir tip olarak çizilen Ali'nin vak'anın gelişme seyri içerisinde değiştiğine ve yeni bir kimliğe büründüğüne şahit oluruz.

Çevresini gözlemleyen, kendisine yapılan haksızlıklara karşı koyma güdüsüyle hareket etmeye başlayan Ali, hapis hanede önemli bir yer edinmiş, şöhreti kısa zamanda yayılmıştır. Hapishane onun için bir mektep fonksiyonu görmüş, bilgisiz, tecrübesiz saf Ali'nin gözü burada açılmıştır. Piyas kişilerinden Nuri'nin muhtarlık seçimlerinde yaptıkları hileyi anlatırken: Ali abi verdi bu taktiği, mapushanede boşuna dirsek çürütmemiş. (s. 30)

cümlesinde, okulda öğrenim görmekle ilgili "*dirsek çürütme*" deyimini kullanması da bunu gösterir. Ali, hapis hanedeki hayatını boşa geçirmemiş, hayatın mantığını hapis hanede kavramış ve hayat felsefesini bunun üzerine kurmuştur. Ali, oyunda değişen ve gelişen bir karakter olarak sergilenir. Oyunun başında korkak biriyken sonunda cesur birine dönüşür ve kişiliğine tat katar.

Ali'den sonra oyunun öne çıkan karakteri Zilha'dır. Duygularıyla akli arasında çatışma yaşayan, Ali'yi sevdiği hâlde dayısını öldürmüş olmasının şart-

³⁷ Hasan Anamur, "*Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme*", Tiyatro Anadolu, Güz 1989, s. 96-97

³⁸ Age, s. 97

lanmışlığı içinde bunu kabullenemeyen, bir yandan da okuduğu gazete ve dergilerin etkisinde kalarak kent hayatına özenen, kendisini Sinekli'den kurtaracak prensini bekleyen güzel bir gecekondulu kızıdır. Eserin birkaç yerinde geçen “*deli bozuk Zilha*” söz grubu bu karakterin psikolojik tarafını sezdirecek cinstendir. Yazarın Ali tipinde olduğu gibi çifte kişilikle oyunun kurmaca dünyasında yerini alan Zilha tipinde de önemli bir başarı yakaladığı söylenebilir.

Kentli ve zengin bir kişi olarak beliren müteahhit İhya Onaran'ın şahsında burjuva tipi çizilmiştir. Garip huyları olan Tartıçinizade Ahsen ise aristokrat bir aileye mensuptur. Suhandan Gülperi, Davut Daltaban, Dürdane Daltaban, Kâzım Kaltaban, Kâmile Kaltaban, Ahmet Düztaban, Duzişe Düztaban, Şakir Şaklaban, Şahinde Şaklaban isimlerinin son seslerinde benzerlik kurulmuş olması dikkat çeker. Ancak, bu kent insanların isimleri yaşama tarzlarını ve karakterlerini gösterecek şekilde seçilmiştir.

Oyunun konusunun geçtiği sosyal çevreye uygun olarak kişilere lakaplar da verilmiştir. Bu lakaplar kişilerin yaptıkları işe, davranış şekillerine veya fizikî özelliklerine göre seçilmiştir. Bazen lakaplar isimlerin önüne geçer. Kimi zaman bir oyun kişinin diğerini aşağılaması veya ayıplamasında kullanılır. Zilha ile Ali'nin karşılaştığı beşinci tabloda Zilha, Ali'yi aşağılamak ve alaya almak için ona “*Kurşuncu Hasibe'nin sidikli Alisi*” (s. 48) demek ihtiyacını duyar. Derviş, Niyazi'ye onun beş vakit namaz kılmasından hareketle “*Beş vakit*” (s. 53) diye seslenir. Sipsi Selim, Çakal Rüstem, Sarhoş Rasih birer lakap taşıyan oyun kişileridir. Oyunda rol alan iki polis bir birinden ayrımı vücut ölçülerine göredir: Şişman Polis ve Zayıf Polis.

Altıncı tabloda oyundaki yerini alan Profesör, meslekî formasyonunun icabı bilgili, güçlü bir zihne sahip olması gerekirken aksine hafıza zaafına uğramış biridir. Tuvalet bile niçin geldiğini unutan, çevresinde bulunanlara soran, böylece komiği veren bir kimliğe sahiptir. (s. 50)

Oyun kişilerinde isim sembolizasyonuna da gidilmiştir. Meselâ müteahhit yaptığı işe uygun düşen İhya Onaran adını taşır. Üstelik “*ihya*” kelimesi ile “*onaran*” kelimesi eş anlamlı sayılabilecek ölçüde birbirine yakın mana taşır. Gecekondu ile kent arasındaki farklılık isimlerde de belirir. Konduluların adları Ali, Nuri, Hidayet, Derviş iken kentli, yüksek tabakaya mensup müteahhit İhya Onaran'ın oğlunun ismi Bülent'tir. Nevvare'yi kaçıran Bülent'in arkadaşının ismi ise Ahsen'dir. Gecekondu kadınların Zilha ve Hafize gibi adları taşımalarına karşılık kentli hanımların adları Nevvare, Filiz ve Olga'dır.

Haldun Taner, gecekondulu çevresinde geçen vak'a'ya uygun tip ve karakterler yaratmanın yanında bu tip ve karakterleri kendi tabii çevreleri içerisinde konuşturma yoluna gider. Eserin dramatik örgüsüne yerleştiği köy-kent tezadını oyun kişilerinin konuşmalarında da çarpıcı bir şekilde vermekten geri

durmaz. Köylülükten kentliliğe geçiş sürecinin başlangıcında olan gecekondular, köydeki sosyal yaşayışlarına paralel tarzda konuşma üsluplarını da önemli ölçüde sürdürürler. Bunun yanında kentli olma özentsine kapılan bazı oyun kişileri köy-kent konuşması arasında, kentli konuşmasına özenen yapmacık bir dile yönelirler.

Bu tür konuşmaları daha çok Onaranların evine gidip tekrar Sineklidağ'a dönen Zilha'nın ağzından işitiriz. Magazin dergileri okuyarak kentli hanımlara özentide içinde yetişen Zilha, Onaranların onu şehre götürmesi üzerine bu yeni çevrenin davranış şekillerini, giyimini ve konuşma tarzını taklit etmekte gecikmez. Ayrıca bunda Fransız mürebbiyeden aldığı kibarlık dersinin de payı vardır. Yeni konuşma tarzı, gecekondulu mahallesine geldiğinde, özellikle de Ali'yle karşılaştığında hava atmak için söylediği sözlerde sırtkan bir şekilde ortaya çıkar. Ali'nin kaba bir konuşmayla kendisini tenkit etmesi üzerine, onu muhatap almayıp Nuri'ye yönelerek, "Arkadaşınız rahatsız mı Nuri bey? Niçin doktora göstermiyorsunuz?" (s. 78) demesinden sonra, Ali ile sürdürdüğü diyalogunda kızgınlığa kapılarak: "Sen at kendini parktaki havuza. Ne güzel cacık olur. Ayının oğlu." (s. 79) sözlerini söylemesi, kentli bir "*hanımefendi*" gibi konuşmaya çalışırken araya yetiştiği çevrenin ağız özelliklerinin karışması ve ifadenin hatalı kullanılması komik unsuru yaratır: "Bu ne biçim konuşma. Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben size muhatap olamam." (s. 77)

Bu son cümlede geçen "*kerem*" kelimesi "*kere*"nin ağızlarında kullanılan şeklidir. Sonra ifade "*ben size muhatap olamam*" değil de, "*siz bana muhatap olamazsınız*" şeklinde olmalıdır. Zilha, Ali'ye konuşma ve kibarlık dersi vermeye kalkışırken de kentli-köylü konuşması iç içe geçer: "Üstüme tükürüyorsunuz. Bir *kerem* bir *kadınlan* nasıl konuşulur *habarınız* yok. Şapkanızı çıkarınız lutfen." (s. 77)

söyleyişi buna güzel bir örnek teşkil eder. Ancak, Zilha'nın asıl kibarlık gösterisi müzik eşliğinde söylediği manzum ifadelerde daha belirgin şekilde ortaya çıkar.

Eserde komik duygusu veren telaffuz bozuklukları kahramanların değişmez özellikleridir. Ali, masum kelimesini birkaç defa arka arkaya "*maksum*" (s. 44) şeklinde telaffuz ederken Zilha da Fransızca'dan Türkçeye giren manita kelimesini "*mantinota*" (s. 49) şeklinde söyler.

Gecekondulu insanlarına nazaran oyunda sınırlı yer tutan kent insanları ise kendi sosyal çevrelerinin ve mensup oldukları üst sınıfın incelleme eğilimini, kibarlık budalası komik durumunu ve batı özentsini sergileyecek şekilde konuşdurulur. Bu konuşmaların içerisinde yer yer batı dillerinden gelme kelime, söz grubu ve cümleler de bulunur. Bu yönüyle oyun, Tanzimat sonrası hikâye ve romanının sıkça işlediği, yanlış batılılaşma probleminin de parodisini yapar.

Müteahhit İhya Onaran, Sineklidağ'da gecekondulularla konuşurken işçi bulmak fikrini “angaje edebilirim” şeklinde ifade eder.

Eserin dil ve üslûbunu kurmada yazar, argo, deyim, atasözü gibi halk dilinde yaygın kullanım alanı olan söz varlığından ve yine halk arasında yaygın olarak başvurulan benzetme unsurlarından geniş ölçüde yararlanır. Halk arasında kullanılan iyilik duaları ve beddualar da metin içerisinde yer bulur.

Kahramanların kelimeleri sıklıkla yanlış telaffuz etmeleri, yer yer yanlış anlamaları seyirlik oyunlarımızla bağ kurmamızı gerekli kılar. Çünkü yanlış telaffuzlardan zaman zaman yanlış anlamalar ortaya çıkar. Bu yönüyle eserin *Orta Oyunu*, *Karagöz* ve *Şair Evlenmesi*'ne kadar çıkarılabileceğini söylemeliyiz.

“Ayrıca, yazarın, gecekonduluların kelime hazinelerini olduğundan fazla zengin göstermiş olması da ilk bakışta gözlem ve inceleme kusuru olarak görülüyor, ancak eserin seyirci karşısına çıkacağı düşünülünce; hele bu seyircinin kültür seviyesi işin içine giriyorsa bu kusur ortadan kalkıyor.”³⁹

Oyunda yukarı mahallenin muhtar adayının cehaleti, okuma yazma bilmesi oyun kişilerinin ağzından verilirken gecekondululardan biri imza yerine “parmak basar. Parmakla paraf yapar” der (s. 29). “Paraf” kelimesinin gecekondulu insanının kelime dağarcığında yer alması dikkat çekicidir. Benzer şekilde Nuri'nin, Ali ile Derviş'in faaliyet raporunu yazmış olmalarını “Dün gece istidacı Derviş dayıyla birlikte kaleme aldılar” (s. 37) şeklinde ifade etmesi de bu türden bir konuşmadır. Çünkü gecekondulu Nuri'nin “kaleme al”mak ibaresini kullanması yadırgatıcıdır. Yedinci tabloda Derviş'in telefonda konuştuğu kişiye “İşçi b...na seksiyonuna bağlıyorum” (s. 53) sözündeki “seksiyon” kelimesi ise ayrıca üzerinde durulmaya değer.

Manzum, mensur karışık şekilde düzenlenen eserin manzum kısımlarında bozuk düzen kafiyelerle benzer seslerin tekrarlanması yanında Karagöz'de olduğu gibi düz konuşmalarda da secili sözlere yer verilmiş olması oyunu sahne sanatı bakımından ilgi çekici kılar. Bu söyleyiş bazı kısımlarda sıkça başvurulan bir ifade tekniği olur. Cafer'in Keşanlı Ali'ye meydan okurken kullandığı külhanbeyi ifadede bu tür ses benzeşmesi şöyle belirir:

“Ulan ıspanak dön bana bak” (s. 96)

Yazar, manzum ve mensur karışık olarak kaleme aldığı eserinde manzum kısımlarda müziğin de eşliğinde canlı hayat tabloları kurmaya çalışır ve bunda önemli ölçüde başarı sağlar.

³⁹ Zekı Gürel, “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine”, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, nr 6, Ankara 1991, s. 316

Geleneksel oyunlardan gelme söz kalıpları ile de karşılaşırız. Üçüncü tabloda koro, gölge oyununda Karagöz'ün söylediği “*Vay benim köse, sakalım*” (s. 30) söz grubunu dillendirir.

Tiyatro sanatı, gösterme esası üzerine kurulmuş bir edebî türdür. Nakledilecek hâdiseler zinciri sahnede canlandırılarak seyircilere sunulur. Bu yönüyle tiyatro, seyircisiyle doğrudan, aracısız iletişim ve etkileşim alanı kuran bir sanat dalıdır. Hâdiseler canlandırılarak seyircilere gösterilirken sahne, dekor ve kostümün yanında başkaca tekniklerden de faydalanılır. Bunlar hikâye ve romanın anlatım tekniklerinden mahiyet itibariyle pek farklı değildir. Farklılık daha çok tekniğin uygulanışında belirir. Tiyatro oyununda da hikâye ve romanda olduğu gibi geriye dönüş, şuur akışı, özetleme, leitmotiv, monolog gibi birçok tekniğe rastlanır. Hikâye ve romanda da karşılaşılan diyalog tekniği tiyatrodaki yoğun olarak yer tutar. Zira tiyatro, asıl itibariyle diyalog tekniği üzerine kurulur. Deneyebilir ki, hikâye ve romanda tahkiyenin öne çıkmasına karşılık tiyatrodaki diyalog tekniği öne çıkar.

Tiyatro sanatı gösterme esası üzerine kurulmuş bir sanat olmakla birlikte *Keşanlı Ali Destanı*'nda bazen hikâye etme tekniği olan anlatımlara da başvurulduğu olur. Bu da daha çok meddah hikâyesinden gelme bir özellik olarak değerlendirilmelidir. Koro, “*Takdim*” bölümünde, meddah hikâyelerinde gördüğümüz anlatım tekniğine benzer şekilde konuya girmeden önce şöyle der:

“*Edelim meclise bir kıssa beyan
Kıssadan hisse ala arif olan*” (s. 8)

Bu söz kalıbı bize bir hikâyenin anlatılacağı fikrini vermenin yanında seyircinin hikâyeden ders çıkarmasını istemesiyle de ilgi çekici olur. Oyunun bütününde ders verme ögesi canlı tutularak bazı tablolarda sergilenen sahnelerden seyircinin ders çıkarması istenir. Keşanlı Ali'nin muhtar seçildikten sonra gecekondulu mahallesini haraca bağlamasının sergilendiği dördüncü tablonun sonunda Sarhoş Rasih'in bazı insanlara makam ve mevki verilerek susturulabileceği ve halkın uyutulabileceği fikrini politik hayata bağlı olarak eleştirel bakış açısıyla ve ironik dille geliştirmesi bunlardan biridir.

Keşanlı Ali Destanı'nda göstermeciyi tiyatro anlayışına uygun şekilde epik tiyatroyun yabancılaştırma ilkesine bağlı olarak tablo ve meclis değişikliklerinde dekor ve kostüm değişimleri de seyircinin gözü önünde sergilenir. Beşinci tablonun başında teknisyenler, sahnenin konusunun geçeceği dış mekâna ait tabii çevreyi yansıtacak tarzda, bir elma ve bir armut ağacı getirerek yan tarafa koyarlar. Bu dekoru Zilha ile Ali'nin gece sokakta karşılaşmasına ve konuşmasına refakat eden “*kurbağa vakvakları*”, “*bir manda böğürtüsü*”, “*kedi miyavlaması*” tamamlar.

Oyunda epik tiyatroyun bir özelliği olarak seyircilerle zaman zaman irtibat kurulur, onlara bazı sözler söylenir, konu hakkında düşünceleri sorulur veya orta-

ya çıkacak yeni gelişmeler hakkında bilgi verilir. Zilha'ya aşkını açmak isteyen Ali, bir yandan ışıkçıya, diğer taraftan orkestraya ve seyircilere şöyle seslenir:

“İçim yanıyor be. Zilha'ya açılacağım. Burada manevi lâflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan. Nutkum büsbütün tutuluyor. (Kulise) Hani ağustos böcekleri, hani bülbül sesi. Şöyle tatlı bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (Bülbül sesi) (Orkestraya) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. Mavi ışık ver babalık. Ay mahtabı, boru mu bu. (Mavi ışık) Ha şöyle...” (s. 42)

Aynı tabloda Ali, Zilha'ya bir sırrını açacağı zaman: “Önemiyetinden kelli bunu dünyada benden senden bir de seyircilerden başka kimse bilmeyecek anlaşıldı mı?” (s. 43) diyerek seyirci faktörünü oyunun içerisinde tutar. Zilha ile bahçede olan konuşması Temel'in görünmesi ile kesintiye uğraması üzerine ışıkçıdan ve orkestradan isteyerek kurdurduğu romantik atmosferi yine onlara: “(Arkaya ve orkestraya) Kesin artık film koptu. (Işıkçıya) Normal ışık.” (s. 47) şeklinde talimatlar vererek ortadan kaldırtır. Burada önemli olan epik tiyatro tekniği çerçevesinde, her an tiyatro seyrettiğini bilen ve sahne üzerindeki kişilere ve olaylara uzaklaşan seyircinin oyunun bir gözlemcisi durumuna gelmesidir.⁴⁰

İkinci bölümün girişinde Zilha'nın oyun başlamadan paravanı aralayıp başını uzatarak: “Siz perde arasında sigara içerken burda neler oldu neler... İki buçuk aydır müteahhit İhya Başaranların evinde çalışıyorum. Burası Kaf dağının ardındaki fildişinden saray gibi bir yer. (Geriye bakar) Dekor tamamlansın, siz de göreceksiniz birazdan.” (s. 63) demesi ve bunu takip eden Derviş'in: “Pek muhterem hazırunu kiram. Umarız ki faslı evvelde nakledilenleri unutmadınız. Dekorun tamamlanmasına bir dakika var. Geliniz bir yol, olup bitenleri hulasatan hatırlayalım...” (s. 63) şeklinde meddah edasıyla konuşması da bu epik tiyatronun gelecekle bağını göstermesi kadar, sahneye konmakta olan oyunun bir “oyun” olduğunu belirtmek istemesiyle ilgilidir.

Keşanlı Ali Destanı, tablolar arası geçişleri iyi düzenlenmiş, konuşmaları genellikle seyirciyi sıkmayacak derecede kısa tutulmuş, eserin bütününe hâkim olan komik unsuru yer yer öne çıkarılarak etkili kılınmış başarılı bir oyundur. Ele alınan konuya göre çevrenin seçimi ve bunun tabî bir şekilde sergilenmesi; tiplerin bu çevreye uygun düşecek şekilde çizilmesi başarıyı sağlayan faktörler arasındadır. Oyun kişilerinin ağız özellikleriyle konuşturulmaları yanında ezilmiş ve silik kişiliklere yer verilmesi, bunları istismar eden uyanık kimselerin bulunuşu oyunu renkli kılar.

Bütün bunlara rağmen *Keşanlı Ali Destanı*'nda bazen ayrıntıda kalan metin içi tutarsızlıklarla da karşılaşırız. Beşinci tabloda Ali, Zilha ile konuşurken

⁴⁰ Özdemir Nutku, “Ortaoyununda ‘Yabancılaştırma’ Kavramı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, nr. 1, Ankara 1970, s. 35

“Yirmi bin kondulunun mesuliyeti benim omuzlarımda kız.” (s. 47) der. Yedinci tabloda Nuri, “Hangi parti iki yüz bin kondulunun oyunu küçümseyebilir?” (s. 52) ifadesine yer verir. Her iki oyun kişinin de söz konusu ettiği gecekondulardan insanı Sinekliadağ bölgesinde bulunanlardır. Birinin “yirmi bin”, diğersinin “iki yüz bin” demesi, karakterlerden ikincisinin abartıya gitmemesi durumunda, dikkat çeken bir metin içi tutarsızlık olarak görünmektedir.

Oyun kişilerinin adlandırılmasında da bazı küçük dikkatsizliklerle karşılaşılır. Eserin başında “Oynayanlar” başlığı altında İhya Onaran şeklinde kayıtlı olan ve oyunun bütününe yakın kısmında bu şekilde geçen isim, yedinci tabloda Niyazi tarafından (s. 53), sekizinci tablonun başında da Zilha tarafından “İhya Başaran” şeklinde söylenir (s. 63). Böyle bir söyleyiş, Niyazi'nin ve Zilha'nın dalgınlığı yahut ismi yanlış ifade etmesinden çok dizgi hatası olarak düşünölmeye müsaittir. Nitekim eserin elimizdeki “8. Basım”ında bu hata “İhya Onaran” şeklinde düzeltilmiştir⁴¹. Bütün bunlar ayrıntıda kalan tutarsızlıklar şeklinde belirlemektedir. Oyunun genel başarısı göz önünde tutulduğunda fazla önem taşımaz.

Keşanlı Alı Destanı 'nın, bölümlere ayrılış ve bu bölümlerin kendi içinde dağılışı bakımından oldukça dengeli bir dağılım ve simetri gösterdiği söylenebilir.⁴²

Bu değerlendirmelerden sonra topluca şöyle bir hükme varmak mümkün görünmektedir: Türk edebiyatında *Keşanlı Alı Destanı* ile epik tiyatro alanında ilk denemeye girişen Haldun Taner, Bertolt Brecht'in geliştirdiği epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanarak açık biçimli yeni bir oyun ortaya koymuştur. Ankara'nın Altındağ semtinde sürdürölen gecekondularda hayatı içerisinde kanunsuzluğun, düzensizliğin hüküm sürdüğü, kanun ve adaletin yerine kaba gücün temel belirleyici olduğu hayat sahnelerini canlandırma yoluna gitmiştir. O, bu eseriyle köy kökenli gecekondulardan insanının kentleşme sürecinde yaşadığı açmazları, devlet ile vatandaş arasındaki problem alanlarını, yarattığı yerli karakterlerle başarılı bir şekilde sergileme yoluna gitmiştir. Oyunun yurt içinde ve yurt dışında yüzlerce, binlerce kez sahneye konması, sinema filmine alınması, birkaç defa televizyon filmi olarak oynanması da bunu gösterir.

Kaynakça:

- Anamur, Hasan, “*Keşanlı Alı Destanı Üzerine Bir İnceleme*”, Tiyatro Anadolu, Güz 1989, s. 92-107.
- And, Metin, “*Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, nr. 1, Ankara 1970, s. 19-31.

⁴¹ Haldun Taner, *Keşanlı Alı Destanı*, Bılgı Yayınevi, 8. Baskı, Ankara 2000, s. 72, 83.

⁴² Hasan Anamur, “*Keşanlı Alı Destanı Üzerinde Bir İnceleme*”, Tiyatro Anadolu, Güz 1989, s. 95.

- Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, (Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2000.
- Brecht, Bertolt, *Epik Tiyatro*, (Çev. Kâmuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayıncıları, İstanbul 1994.
- Gürel, Zekî, “*Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine*”, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, nr. 6, Ankara, Ocak 1991, s. 307-323.
- İpşiroğlu, Zehra, “*Keşanlı Ali Destanı [Tiyatro Oyunu Üzerine]*” Hürriyet Gösteri, nr. 86, Ocak 1988, s. 68-69.
- Karadavut, Zekeriya, *Koroğlu'nun Ortaya Çıkışı*, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları, Bişkek 2002.
- Karpat, Kemal H., *Türkiye'de Toplumsal Donuşüm*, (Çev. Abdülkerim Sönmez), İmge Kitabevi, Ankara 2003.
- Miyasoğlu, Mustafa, *Haldun Taner*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Nutku, Özdemir “*Keşanlı Alı Destanı*”, Türk Dili, C. 13, nr. 155, Ağustos 1964, s. 859-864..
- Nutku, Özdemir, “*Ortaoyununda 'Yabancılaştırma' Kavramı*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Tiyatro Araştırmaları Dergisi, nr. 1, Ankara 1970, s. 33-47.
- Özçelik, Tahir “*Keşanlı Ali Destanı*”, Yeditepe, C. 24, nr. 202, Mayıs 1973, s. 5..
- Şener, Sevda, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.
- Taner, Haldun, *Keşanlı Ali Destanı*, İzlem Yayınları, (baskı yeri ve tarih kaydı yok).
- Taner, Haldun, *Keşanlı Alı Destanı*, Bilgi Yayınevi, 8. Baskı, Ankara 2000.
- Yüksel, Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986.