

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SAHNE DEKORLARI VE KOSTÜMÜ ANASANAT DALI**  
**DEKOR VE KOSTÜM TASARIMI PROGRAMI**

**TÜRKİYE'DE EPİK TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE BU  
BAĞLAMDA VASIF ÖNGÖREN'İN "ZENGİN MUTFAĞI" OYUNUNUN  
SAHNE TASARIMI**

**Yüksek Lisans Eser Metni**

**Hazırlayan**

**Ecehan POLAT**

**Danışman**

**Doç. F. Nihan ŞEN**

**İSTANBUL – 2019**

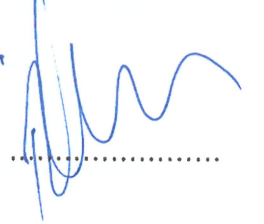
Ecehan POLAT tarafından hazırlanan **TÜRKİYE'DE EPİK TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE BU BAĞLAMDA VASIF ÖNGÖREN'İN "ZENGİN MUTFAĞI" OYUNUNUN SAHNE TASARIMI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince ~~Oybirliğiyle~~ / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/09/2019

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

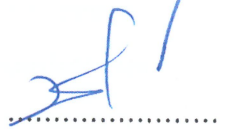
Jüri Üyesi : Doç. F. Nihan ŞEN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. F. Refika TARCAN



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Elif ÖZHANCI (Atatürk Üni.)



## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT .....	III
RESİMLER LİSTESİ.....	IV
GİRİŞ .....	1

### I.BÖLÜM

<b>1.BRECHT VE EPİK TİYATRO .....</b>	<b>5</b>
1.1.Bertolt Brecht .....	5
1.2.Brecht'in Sanat Anlayışının Oluşmasına Neden Olan Siyasal Ve Toplumsal Ortam.....	13
1.3.Brecht'in Epik Tiyatro Kuramı.....	19
1.4.Epik-Diyalektik Tiyatronun Temel Kavramları .....	26
1.5.Epik Tiyatroda Sahne Anlayışı.....	40

### II. BÖLÜM

<b>2.TÜRKİYE'DE EPİK TİYATRO .....</b>	<b>58</b>
2.1. Epik Tiyatronun Oluşmasını Sağlayan 1960 Ve Sonrası Siyasal Ve Toplumsal Yapı.....	58
2.2. Türkiye'de Brecht Estetiği.....	65
2.3. Epik Tiyatro'nun Yerli Yazarlar Üzerine Etkisi.....	73

2.4.Türkiye’de Epik Tiyatro’nun Sahneye Yansıması.....	88
--	----

### **III. BÖLÜM**

<b>3.VASIF ÖNGÖREN VE “ZENGİN MUTFAĞI”.....</b>	<b>99</b>
3.1. Vasıf Öngören .....	99
3.2. Öngören ’in Tiyatro Anlayışına Etki Eden Siyasi Ve Toplumsal Etmelerin Eserlerine Yansıması .....	104
3.3. “Zengin Mutfağı” Oyununun İncelenmesi .....	109

### **IV. BÖLÜM**

<b>4.“ZENGİN MUTFAĞI” ADLI OYUNUN SAHNE TASARIM AÇIKLAMASI.....</b>	<b>125</b>
4.1. Oyunun Sahne Tasarım Eskizi .....	128
4.2. Sahne Tasarımın Eskizi Oluşturma Çalışmaları .....	129
4.3. Sahne Tasarım Teknik Çizimleri .....	132
4.4. Sahne Tasarım Maketi.....	140
<b>SONUÇ.....</b>	<b>144</b>
<b>BENZER ÇALIŞMALARIN GÖRSEL ÖĞELERİ .....</b>	<b>146</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>154</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>161</b>

## ÖNSÖZ

Türkiye’de Epik Tiyatronun Tarihsel Gelişimi Ve Bu Bağlamda Vasıf Öngören’in “Zengin Mutfağı” Oyununun Sahne Tasarımı başlıklı tez konusu; Epik tiyatronun gün geçtikçe artan öneminin Türkiye’de ki yansımalarını ortaya koymak, politik ve sosyolojik açıdan tarihsel süreç içerisinde bu alanın nasıl beslendiğini kavrayarak, bu kaynakların tasarım sürecine ve perspektifine etkisini incelemek üzere belirlenmiştir.

Bu amaçla çalışmanın hazırlanma sürecinde verdiği fikirlerle, yapıcı eleştirilerle ve çalışmamız süresince gösterdiği anlayış için danışmanım Doç.F.Nihan ŞEN’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisansa başladığım ilk dönemde kendisinden edindiğim bilgilerle ufkumu açan ve bu mesleğe olan sevgimin artmasını sağlayan değerli hocam Prof.F.Refika TARCAN’a teşekkürü bir borç bilirim.

Derslerini aldığım yüksek lisans eğitimim süresince birbirinden kıymetli hocalarıma bana kattıkları eşsiz bilgi ve tecrübeler için minnettarlığımı sunarım.

Çalışma süresince bana yardımcı olan ve değerli fikirleri ile katkılar sağlayan çok kıymetli hocalarıma Dr.Öğr.Üyesi Tamer TEMEL’e, Öğr.Gör. Kaya Zeki KOÇER’e, Dr.Öğr.Üyesi Elif ÖZHANCI’ya, Öğr.Gör. Selim CİNİSLİ’ye, ve Dr.Öğr.Üyesi V.Yasin AKYÜZ’e minnettarlığımı sunarım.

Yüksek lisans yapmamda beni yüreklendiren ve her zaman ilgisini benden esirgemeyen değerli hocam Prof.Bengi BUGAY’a teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olan, beni destekleyen ve çalışma süresince bana yardım eden arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

Hayatım boyunca aldığım her karara güvenerek bana maddi ve manevi anlamda destek veren annem Halise POLAT’a babam Arif POLAT’a, kardeşlerim Merve ve Nagehan POLAT’a ve kardeşlerim gibi sevdiğim kuzenlerim Fehim ve Şahin KORKMAZ’a, Elifnur ve Emircan POLAT’a çok teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül 2019

Ecehan POLAT

## ÖZET

Bu çalışma yenilikçi drama tekniği olan Epik tiyatronun kaynaklarını, temel kavramlarını, bu kavramların Türk tiyatrosundaki var oluşumunu, tarihsel gelişimini araştırmak ve bu anlamda Türk tiyatrosunda iyi bir örnek olan Vasıf Öngören 'in “Zengin Mutfağı” adlı oyununu Brecht estetiği ve anlayışına uygun olarak sahne tasarımını gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.

Önemli tiyatro kuramcılarında biri olan Bertolt Brecht, yaşadığı dönemde içinde bulunduğu savaşlar, faşizm ve kapitalizmin boyutlarını incelemiş, dünyanın değişebilir olduğunu düşünerek Epik tiyatro kuramının temellerini oluşturmuştur. Kuramının temel fikiri; yaşanan bütün olaylara sorgulayan bir gözle bakabilmeyi öğreterek, seyircinin sosyal sorunlara çözüm üretebilen bireylere dönüştürmektir.

Türkiye’de 1960’lı yıllar ile birlikte, değişen siyasi ve toplumsal yapı sanatı da etkilemiş, bir nevi kabuk değiştiren tiyatro, Epik tiyatronun oluşmasına olanak sağlayarak yerli yazarlar üzerinde etkisini göstermiştir. Türk yazarlarının toplumcu varoluşçu tiyatroyu benimseyerek oluşturdukları eserler düşünen bir toplum olma yolunda yol gösterici olmuşlardır.

Bu bağlamda, bu çalışmada Türk tiyatrosunda Epik tiyatronun tarihsel gelişimi incelenmiş, Türkiye’de Brechtien yöntemin en iyi yazar ve uygulayıcılarından biri olan Vasıf Öngören ‘in son oyunu olan “Zengin Mutfağı” oyununa odaklanarak Epik tiyatronun sahne anlayışı uygulamalı bir şekilde sunulmuştur.

**ANAHTAR KELİMELER:** Bertolt Brecht. Epik Tiyatro. Kuram. Türk Tiyatrosu. Vasıf Öngören. Sahne

## ABSTRACT

This study is to aiming for analyzing the source, the basic concepts of epic theatre as a new drama technique and these concepts being existed in Turkish Theatre and its historical development and in this sense this study is to aim to realize “The Cuisine of The Rich” play named as Zengin Mutfağı in Turkish, being as a good example of Turkish Theatre in regard to the stage design in conformity with the Brecht esthetics and conception.

Being one of the most important theatre theoretician, Bertolt Brecht analyzed dimension of wars, fascism and capitalism in his life cycle. He thought the world could change and he created the base of Epic Theatre theory. The basic concept of his theory is to teach to see the what’s happening in the world in critically and to convert viewers into individuals who solve the social problems.

In 1960’s in Turkey arts was affected by changing political and social system, having been changed shell in some way, theatre affected to allow epic theatre to be existed in and nurtured native authors. The works of art were created by Turkish authors, having adopted socialist existentialist theatre.

In this sense, in this study the historical development of epic theatre is analyzed in Turkish theatre and “The Cuisine of The Rich” play named as Zengin Mutfağı in Turkish, the final play of Vasıf Öngören, who is one of the finest and pragmatist of Brecht method in Turkey.

**KEY WORDS:** Bertolt Brecht. Epic Theatre. Theory. Turkish Theatre. Vasıf Öngören. Stage.

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1.1.</b> Bertold Brecht'in "3 Kurusluk Opera" adlı oyundan bir sahne, Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher. ....	7
<b>Resim 1.2.</b> Bertold Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" adlı oyunundan bir sahne, Berlin.....	9
<b>Resim 1.3.</b> Bertold Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" adlı oyunundan bir sahne, Berlin.....	9
<b>Resim 1.4.</b> Bertold Brecht'in "Galile'nin Yasamı" adlı oyununu Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berliner Ensemble .....	11
<b>Resim 1.5.</b> Bertold Brecht'in "Galile'nin Yasamı" adlı oyununu Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berliner Ensemble (Brecht, 1986) .....	11
<b>Resim 1.6.</b> 3 boyutlu etki, Adolphe Appia .....	42
<b>Resim 1.7.</b> Işıklı etki, Adolphe Appia.....	42
<b>Resim 1.8.</b> Hamlet Edward Gordon Craig .....	43
<b>Resim 1.9.</b> Edward Gordon Craig "Hamlet" son sahne .....	43
<b>Resim 1.10.</b> Frederick Kiesler "Sahne mekanı", Viyana 1924.(Lesak, 1989).....	44
<b>Resim 1.11.</b> Oskar Schlemmer, "Metal" .....	44
<b>Resim 1.12.</b> Oskar Schlemmer,"The King Stag.....	45
<b>Resim 1.13.</b> Hoppla wir leben",yöneten:Erwin Piscator, Berlin, 1927 .....	46
<b>Resim 1.14.</b> The Good Person of Szechwan",Berthold Brecht, 1920.....	46
<b>Resim 1.15.</b> Threepenny Opera" Bertolt Brecht, Set tasarımı ve kostümler: Ezio Frigerio 1972-73.....	47
<b>Resim 1.16.</b> Casper Neher, "Mahagony",1927, Baden Festival .....	50
<b>Resim 1.17.</b> Casper Neher "The Good Person of Szechwan",1927.....	51



<b>Resim 1.18.</b> “Macbeth”,Casper Neher,1955 .....	51
<b>Resim 1.19.</b> “Macbeth”,Casper Neher,1955.....	52
<b>Resim 1.20.</b> “In the Jun gle of cities”,Casper Neher.....	52
<b>Resim 1.21.</b> “The Good Person of Setzuan “,CasperNeher. ....	53
<b>Resim 1.22.</b> “Drums in the night”, Ludwig Sievert,1922. ....	53
<b>Resim 1.23.</b> “ The Broad Highway”,Ludwig Sievert,1923. ....	54
<b>Resim 1.24.</b> “Drums in the night”, Otto Reigbert.....	54
<b>Resim 1.25.</b> F. Wedekind,”Lulu”,Otto Reigbert. <b>Resim</b> .....	55
<b>Resim 1.26.1.</b> The Rise And Fall of The City of Mahagonny,Ralph Koltai.....	55
<b>Resim 1.26.2.</b> The Rise And Fall of The City of Mahagonny,Ralph Koltai.....	56
<b>Resim 1.27.</b> "Oedipus Rex",Teo Otto. 1950.....	56
<b>Resim 1.28.</b> “Life of Galileo”,Teo Otto,1943. ....	57
<b>Resim 2.1.</b> “Keşanlı Ali Destanı”, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Stüdyoları .....	68
<b>Resim 2.2.</b> “Keşanlı Ali Destanı”, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Stüdyoları, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Genco Erkal, Aydemir Akbaş. ....	68
<b>Resim 2.3.</b> “Asiye Nasıl Kurtulur”, Ankara Birliği Sahnesi, 1971.....	69
<b>Resim 2.4.</b> Brecht’in “Galile’nin Yasamı” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, İstanbul Büyükşehir Tiyatroları, 1975 .....	70
<b>Resim 2.5.</b> Brecht’in “Galile’nin Yasamı” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, İstanbul Büyükşehir Tiyatroları, 1975.....	71
<b>Resim 2.6.</b> “Sabotaj Oyunu”, Sahne Tasarımı: Metin Deniz, Dostlar Tiyatrosu, 1970 .....	93
<b>Resim 2.7.</b> ‘Kâğıt Palto’ sahnesi.....	94
<b>Resim 2.8.</b> ‘Panel ’in Evi’ sahnesi.....	94

<b>Resim 2.9.</b> ‘1 Mayıs Yürüyüşü’ .....	95
<b>Resim 2.10.</b> Brecht’in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyun için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz .....	95
<b>Resim 2.11.</b> Brecht’in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyunundan, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz (Koldaş,2003) .....	96
<b>Resim 2.12.</b> Brecht’in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyunundan, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz (Koldaş,2003) .....	96
<b>Resim 2.13.</b> Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 1.....	97
<b>Resim 2.14.</b> Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 2.....	97
<b>Resim 2.15.</b> Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 3.....	98
<b>Resim 4.1.1.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi .....	128
<b>Resim 4.1.2.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Sunumu .....	128
<b>Resim 4.2.1</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları .....	129
<b>Resim 4.2.2</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları .....	129
<b>Resim 4.2.3.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları .....	130
<b>Resim 4.2.4.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları. ....	130
<b>Resim 4.2.5.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.....	131
<b>Resim 4.2.6.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.....	131
<b>Resim 4.3.1.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Ön Görünüş .....	132
<b>Resim 4.3.2.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarımı Üst Görünüş .....	132

<b>Resim 4.3.3.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Yan Görünüş .....	133
<b>Resim 4.3.4.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım AA Kesiti .....	133
<b>Resim 4.3.5.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Mutfak Çekmece Detayı.....	134
<b>Resim 4.3.6.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Mutfak Dolap Detayı .....	134
<b>Resim 4.3.7.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Masa Detayı .....	135
<b>Resim 4.3.8.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Kapı Detayı .....	136
<b>Resim 4.3.9.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Sandalye Detayı.....	137
<b>Resim 4.3.10.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Platformlar Detayı .....	138
<b>Resim 4.3.11.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Planı .....	139
<b>Resim 4.4.1.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	140
<b>Resim 4.4.2.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	140
<b>Resim 4.4.3.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	141
<b>Resim 4.4.4.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	141
<b>Resim 4.4.5.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	142
<b>Resim 4.4.6.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	142
<b>Resim 4.4.7.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	143
<b>Resim 4.4.8.</b> “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi .....	143

## GİRİŞ

“Sanat sanat için mi yoksa toplum için mi” bu sorunun cevabına yüzyıllardır farklı cevaplar verilir. Her alanda birçok araştırmacı da bu soru üzerine yönelmiştir. Tiyatronun en önemli araştırmacılardan biri sayılan Bertolt Brecht de, yaşadığı toplumu çok iyi gözlemleyen, tiyatroyu geleneksel "inanç" dünyası olarak değil, gerçekçi ve rasyonel bir bakış açısıyla görülmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre üretilen bir sanat eserinin değeri var olan toplumun fikirleri ve sorunları ile oluşmaktadır. Daha 16 yaşında Birinci Dünya savaşına katılan Brecht, yaşadığı hayal kırıklıklarının sonucunda Marksizm ve Dadaizm'e yönelerek edindiği bilgileri birçok görüşle bütünleştirip, Epik-Diyalektik tiyatro kuramını oluşturmuş, böylece tiyatro alanında gerçekçi değişikliklere öncülük etmiştir.

Brecht'in amacı sahnede Marksist bir bakış açısıyla çağdaş toplumsal gerçekleri, sosyal ve ahlaki problemleri yansıtarak, izleyicisini gündelik yaşam sorunlarına kendi başına cevap arayan bireylere dönüştürmeyi arzulamıştır. Bu kuramı ile Brecht o zamana kadar gelen Aristotelesçi klasik tiyatro anlayışını yok sayarak katarsis kavramı ile seyircinin duygusal tepkilerini engelleyerek karakterlerle empati kurma, aksiyona kapılma eğilimlerinin önüne geçmiştir. Seyircinin oyun hakkında objektif olarak düşünmesini, anlamasını ve sonuçlarını çıkarmasını sağlamak için “yabancılaştırma” efektlerini kullanmıştır. Böylece oyunculuktan metne, müzikten dekora, makyajdan ışıklandırmaya ve Epizotik anlatıma kadar her ögeye yadrigatıcı bir yaklaşım getirmiştir. Oyunlarında seyircileri ve oyuncularını araştıran ve sorgulayan bir yapıya dönüştürerek yeni bir tiyatro döneminin oluşmasını sağlamıştır.

Bu kavramın ortaya çıkmasına neden olan toplumsal ve siyasi ortam incelendiğinde Brecht'in nasıl bir düşünce içerisine girdiği gözlemlenmektedir. Özellikle Almanya'nın Birinci Dünya savaşıdan sonra yaşadığı olumsuzluklar siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda ki bozulmalar halkın ilgisini politik konulara yöneltmiştir. Epik tiyatro bu konuların üzerinde durularak tartışılan ve öneminin anlaşılmasında büyük bir yer edinen alan olarak görülmüştür.

Tüm dünyayı etkileyen Epik tiyatro kuramı ile Brecht Türk tiyatrosunda da derin izler bırakmıştır. 1960'larda yükselen toplumsal hareketin Türkiye de yankılanması, Brecht'in epik tiyatrosunun anlaşılmasında önemli yer edinmiştir. Böylece Türkiye'de toplumsal ve siyasi problemlerin arttığı bu yıllar da tiyatro halkı aydınlatacak bir vizyon edinerek tiyatro sahnelerinde politikanın oluşturduğu olumlu ve olumsuz her olayın tartışılmasını sağlamıştır.

Dolayısıyla bu çalışmanın amacı; Epik tiyatronun kaynaklarını, temel kavramlarını, bu kavramların Türk tiyatrosundaki var oluşunu, tarihsel gelişimini araştırmak ve bu anlamda Türk tiyatrosuna örnek olan Vasıf Öngören 'in "Zengin Mutfağı" adlı oyununu Brecht estetiği ve anlayışına yakışır bir şekilde sahne tasarımını yorumlamayı amaç edinmiştir.

Dört bölümden oluşan bu çalışma, kaynak taramasına bağlı betimsel araştırma yöntemi ile oluşturulmuştur. Konu ile ilgili kitap ve makaleler incelenmiş, Ayrıca konunun önemini belirtmesi açısından uygun görülen oyunun sahne tasarımına yönelik çizim ve maket çalışması yer almıştır.

İlk bölümde öncelikle çalışmanın genel çerçevesini oluşturan Epik tiyatro kuramı irdelenmiştir. Epik tiyatronun daha iyi bir şekilde anlaşılması amacı ile Brecht ve Brecht'in sanat anlayışının oluşmasına neden olan siyasal ve toplumsal ortam incelenmiş, ortaya çıkardığı Epik-Diyalektik Tiyatronun Temel Kavramları ayrıntılı şekilde vurgulanmıştır. Bu bölümde son olarak sahnenin Epik-Diyalektik tiyatro da ki sahne anlayışı ele alınmıştır.

İkinci bölümde çalışmanın ana sebebi olan Türk tiyatrosundaki Epik tiyatronun tarihsel gelişimi incelenmiştir. İlk olarak Epik tiyatronun oluşmasını sağlayan 1960 ve sonrası siyasal ve toplumsal yapı araştırılarak o dönemdeki meydana gelen bütün sosyal, siyasal ve kültürel olaylar incelenmiştir. Türkiye için epik tiyatronun önemi algılanarak Türkiye'de ki estetik anlayışı anlatılmıştır. Daha sonra Türk yazarlarının Epik tiyatrodan nasıl etkilendiklerini, oyunlarına bu yeni anlayışın nasıl etki ettiği irdelenmiştir. Dönemin oyunları incelenildiğinde oyunlar iki ana başlık altında gruplandırılmıştır: Politik ve iktisadi yapıyı ele alan oyunlar ile toplumu

ilgilendiren ve geleneksel özellikleri barındıran oyunlar olarak gözlenmiştir. Özellikle Epik tiyatronun etkisinde kalan oyun yazarlarımız dinamik, günün sorunlarını derinlemesine kavrayan bir nitelik taşımışlardır. Bu bölümün son kısmında ise Türk sahne tasarımcılarının Epik oyunları nasıl sahneye yansıttıkları anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde Epik tiyatroyu Türkiye’de en iyi yansıtan yazarlardan biri olan Vasıf Öngören ve Epik tiyatronun en iyi örneklerinden biri olan son oyunu Zengin Mutfağı incelenmiştir. Öncelikle Vasıf Öngörenin hayatı ile onun yaşadığı dönemdeki olayların sanat hayatına etkileri incelenerek ayrıntılı bir şekilde irdelenmiştir. Sonrasında ise “Zengin Mutfağı” oyunun özeti, teması, çatışmaları, mesajı aktararak oyun karakterlerinin çözümlenmesi ve olay dizisinin çözümlenmesi ile birlikte oyun bütün açılarından incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan dördüncü bölümde ise; bu araştırma ve bulgular gözetilerek, “Zengin Mutfağı” oyununun, sahne tasarımı gerçekleştirilmiş, üç boyutlu, ölçekli, ışıklandırılmış maket ile birlikte, teknik çizimler, araştırma dosyası, renkli perspektif, malzeme ve doku paftalarından oluşan proje dosyası ile birlikte sunulmuştur.



**“Sanat gerçekliğe dayanan bir ayna değil, onu şekillendiren bir çekiçtir.”**

**Bertolt Brecht**

**“İnsan ırkı, davranışlarından ziyade maruz kaldığı suistimalleri hatırlama eğilimindedir. Öpücüklerden geriye ne kaldı? Ancak yaralar iz bırakıyor.”**

**Bertolt Brecht**

## I.BÖLÜM

### 1.BRECHT VE EPİK TİYATRO

#### 1.1.Bertolt Brecht

Epik tiyatronun oluşmasını sağlayan, tiyatrodaki önemli bir kavram olarak yer edinmesine neden olan ve bu araştırmanın temel noktasının oluşmasına olanak sağlayan; “Tam adı Eugen Bertolt Friedrich Brecht 10 Şubat 1898 de Almanya’nın Augsburg şehrinde dünya ’ya gelmiştir. 1914 yılının ocak ayında ilk olarak ‘Kutsal Kitap’ isimli oyunu yayımlanmış, 1916 yılının 13 Temmuz tarihinde ise ‘Fort Donald Demiryolu Çalışanlarının Şarkısında’ ilk kez Bert Brecht imzasını kullanmıştır.”<sup>1</sup> Çok erken yaşta iyi bir gözlemci olmasının verdiği özellikle burjuva kültürünün eksikliklerini ve sınıf farklılığından doğan toplumsal çatışmaların farkına varmıştır.

Liseyi bitirdikten sonra Caspar Neher’le derinlemesine bir araştırma ile 1917 yılında “Yaz Senfonisi” adlı yapıtını meydana getirmiş, edebiyatın duygu yoğunluğuna ve tiyatronun büyüleyici yapısına rağmen ailesinin ve toplumun şart koştuğu zorunluluklar neticesinde 1917’de Münih’te tıp fakültesine kaydolmuştur.<sup>2</sup> Ancak bu sırada Artur Kutscher’in tiyatro derslerini de takip ederek günlerini laboratuvar, üniversite ve tiyatro arasında geçirmiştir.1918 yılının 1 Ekim’inde zorunlu görevi askerliğe çağrılarak, Augsburg’da tamamı askerlerden oluşan bir hastanede çalışmaya başlamıştır. Aynı anda yazmaya başladığı “Ölü Askerin Söylencesi” ile de savaşa karşı olan duygularını çok sert bir şekilde iletmiştir.<sup>3</sup> Özellikle hastanede şahit olduğu fakirlik, uzuvları kopmuş çocuk sayılabilecek askerlerin ve masum halkın

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Tiyatro için Küçük Organon*. s.6.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Tiyatro için Küçük Organon*. s.6.

<sup>3</sup> Rene Wintzen, *Brecht:Yaşamı,şiiirleri,oyunları.Halkın ekmeği*. (B.Brecht).(çev.A.Kadir, A.Bezirci ) s.16.



durumunu hiç unutamamış ve böylece anılarına kazınan bu olaylardan sonra savaş karşıtı bir insan olmaması kaçınılmaz olmuştur.

Savaş bittikten sonra “Gecede Davul Sesleri” oyununun eskiz çalışmaları olarak görülen Spartakus’ü ele almış, oyunun ana konusu, Münih’teki sanatçıların ilgisini toplamıştır. Augsburg’da sol kesime hitap eden Volkswille (Halkın İradesi) gazetesi için tiyatro eleştirilerini kaleme almıştır. Özellikle arkadaşları R.Becher, Caspar Neher, George Pfanzelt ve Otto Müllereisert ile siyasetten, edebiyattan, sanattan, hekimlikten, devrimden konuşarak hep buluştukları “Stefani Kahvesi”nde asıl savaşına devam etmiştir.<sup>4</sup> Sanat hayatının yapı taşlarının oluşmasında bu buluşmaların yeri büyük olmuştur.

”Gecede Davul Sesleri” adlı oyunu, Münih’te 29 Eylül gecesi, Kammerspiele’de ilk kez sahnelenmiştir. Oyunu görmek için Berlin’den gelen Herbert Jhering, daha sonra Börsen-Courier Gazetesi’nde şunları yazmıştır.

*”Yirmi dört yaşındaki yazar Bert Brecht, bir gecede Almanya’nın yazın yaşamını değiştiriverdi... Oyunlarıyla yeni bir sanatsal bütünlüğün sergilenmesi, sonra tümüyle kendine özgü bir dramaturgi, Brecht’in dehasını oluşturan öğeler...”<sup>5</sup>*

Brecht 1926-27’den sonra diyalektik maddecilikle yakından ilgilenmiş, böylece üniversitede Karl Korsch’un derslerine katılırken (1932-33) bir yandan da o yıllarda Berlin’de bulunan yönetmen Erwin Piscator’la birlikte çalışmıştır. Piscator’la yaptığı işbirliği ile düşüncelerinde çığır açan yeni bir sahneye koyma anlayışı belirginleşmiş, farklı bir dramaturji çalışmasını da oluşturarak, “Adam Adamdır” oyunu da bu doğrultudaki ilk oyunu olmuştur. Eserinde özellikle kuramlarından biri olan "parabol" (mesel) biçimini belirtmiştir. Bu kuram daha sonra eserlerinde sıklıkla yer almıştır. Brecht’ in dünya çapında tanınmasını sağlayan oyunu ise 1928 yılında yazdığı “Üç Kuruşluk Opera”dır.<sup>6</sup> Bu oyununda Brecht yeni geliştirmekte olduğu epik tiyatro anlayışının yönlendirmesiyle, seyircilerin kendilerini oyun ile hipnotize

<sup>4</sup> Rene Wintzen, **Brecht:Yaşamı,şiiirleri,oyunları.Halkın ekmeği.** (B.Brecht).(çev.A.Kadir, A.Bezirci ) s.18.

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon.** s.7.

<sup>6</sup> Marvin Carlson,**Theories of the Theater: A Historical and Critical survey from the Greeks to the Present,** Cornell U.P,s.383.

etmemelerini oyunda yer alan konuyu sorgulayıcı bakış ile düşünmelerini sağlayarak burjuva kesiminin meydana getirdiği kapitalist düzenin sonuçlarını algılamalarını amaçlamıştır.

Brecht ile ilgili bütün bu bilgiler ışığında Marksist bir görüşle tiyatrosunu politik bir hale getirmiş olduğu söylenebilir. Oyunlarında özellikle seyircilerin, onun dünyayı algılayış biçimine ilgi duymasını arzu etmiştir. İzleyicilerin pasif bir şekilde oyunu seyretmelerini ve bir şovun hikâyesinde hipnotize olmalarını istememiş, fakat yaşadıkları dünyayı düşünmelerini ve sorgulamalarını isteyerek onları toplum için eleştirel bakmaya teşvik etmiştir. Oyunlarını çoğunlukla yaramaz, kışkırtıcı ve ironik bir biçimde yazdığı görülmüştür.

“Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü” ile “ Üç Kuruşluk Opera” Brecht'le besteci Kurt Weill'in birlikte çalışmalarının sonucu ile oluşmuş olan başarılı, müzikli oyunlardır. Brecht, görüşlerini somutlaştırarak kapitalist toplumun olumsuz örneğini bu iki eserinde sergilemiştir. Oyunların başarılı olmasında Kurt Weill'in halkın müzik zevkine yakın ve caz unsurlarıyla oluşturulmuş "karşıt-müzik" inin de edindiği rol etkileyici olmuştur.<sup>7</sup>



**Resim 1.1.** Bertold Brecht'in “ Üç Kuruşluk Opera” adlı oyunundan bir sahne, Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**. s.7-8.

<sup>8</sup> John Fuegi, **Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan**, s.62.

“Önlem”, “Mezbahaların Kutsal Johannası”, “Kural ve Kural Dışı” oyunlarının hazırlıklarını yürüttüğü sırada Almanya da Nasyonal Sosyalistler, Adolf Hitler önderliğinde yönetime gelerek, Yahudilere, komünistlere ve kendilerini desteklemeyen tüm topluluklara karşı yok etme politikası izlemişlerdir. Bu durumdan sanatçılar da etkilenmiş, yazarlar yönetimin istekleri doğrultusunda yazmaya zorlanmıştır. Bunun sonucunda birçok aydın gibi Brecht de Almanya’dan ayrılmak zorunda kalmış, ilerleyen zamanla birlikte Paris’e geçerek Kurt Weill’in işbirliği ile “Küçük Burjuvanın Yedi Büyük Günahı” balesini yazmıştır. Oradan da Danimarka’ya ailesi ile göç ederek, 1939’a kadar Svendborg yakınlarında yaşamaya başlamıştır.<sup>9</sup> Orada yaşadığı süreçte yaratıcılığı en üst seviyeye yükselmiş, birçok şiiri ile birlikte en önemli oyunlarını da bu yılların ürünü olarak literatüre geçirmiştir.

1935'te Brecht, Moskova'ya giderek orada birçok dönemin önemli sanatçılarından oluşan (Erwin Piscator, Caspar Neher, Sergey ve Olga Tretyakov) dostlarıyla buluşmuş, Tretyakov' un çevirisiyle oyunlarının yer aldığı bir kitap “Epik Tiyatro” başlığıyla yayımlanmıştır. Çinli tiyatro oyuncusu Mei-lan-Fan’ı izleyerek, onu sergilediği performansa hayranlık beslemiş, bu etkilenme ile Çin’in tiyatro sanatı üzerine notlarını yazıya dökmüştür. 1937 yılında Moskova'da o dönemde adını kalın harflerle sahneye yazdırmış olan Gordon Craig ile de tanışmıştır.<sup>10</sup> 8 Haziran'da ise Nazi birliği Alman vatandaşlığından Brecht'i çıkarmıştır. Nisan 1939'da Hitler'in birlikleri Norveç'e ve beraberinde Danimarka'ya saldırmasının sonucunda, ailesini de yanına alarak İsveç'ten ayrılmış, Helsinki'ye gitmiştir.<sup>11</sup>

Bir öncü olarak Brecht, Çin tiyatrosu ve Karl Marx’ sı da kapsayan birçok yazar ve uygulayıcıların tekniklerinden ve fikirlerinden etkilenmiştir. Ayrıca Brecht'in yaşadığı dönemdeki kaos, ortamı onu derinden sarsacak güçlü siyasi bir ses kazandırmıştır. Mücadele ettiği zorluklar sayesinde tiyatro çevresinde kendine ait özelliklerini ortaya çıkarma cesaretine sahip olmuştur. Onun en önemli özelliği görüşlerini ifade etmek için hareket yoğunluğu fazla olan bir tiyatro tarzı oluşturabilecek, orjinal ve ilham verici bir yeteneğe sahip olmasıdır.

<sup>9</sup> Sarah Lawall, **Bertolt Brecht. The Norton Anthology of world Literature**, s.2209-2210.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon** s.12.

<sup>11</sup> Sarah Lawall, **Bertolt Brecht. The Norton Anthology of world Literature**, s.2209-2210.

1941 yılının Mayıs ayında Brecht, yaşam standartları daha uygun olduğu için dostlarının da tavsiyesi ile Santa Manica'ya yerleşmiştir. “Orada Charlie Chaplin le dostluk kurmuş, Chaplin'in pantomime dayalı gösteri sanatı, onun tiyatro anlayışı üzerinde çok etkili olmuştur. Film çalışmaları da yapan Brecht'in yalnızca bir tek senaryosu, Fritz Lang'la birlikte hazırladıkları “Cellatlar da Ölü” 1943'te filme çekilmiştir. Bunun dışında oyunları fazla tutulmamıştır. Çünkü tiyatro anlayışı, Broadway oyunları ile şekillenen Amerikan seyircisine ters gelmiştir.”<sup>12</sup>



**Resim 1.2.** Bertold Brecht'in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyunundan bir sahne, Berlin.<sup>13</sup>



**Resim 1.3.** Bertold Brecht'in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyunundan bir sahne, Berlin.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Peter Thomson, and Glendyr Sacks, **The Cambridge Companion to Brecht. Brecht's Lives**, s.22-39.

<sup>13</sup> John Fuegi, “**Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan**”,s.63.

<sup>14</sup> John Fuegi, “**Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan**”,s.63.

Brecht'in oyunlarında dönem içerisinde gelişerek yer alan siyasal ve toplumsal olaylar içerik açısından siyasal endişenin de yer almasına neden olmuştur. “ Tak-Tık”, “Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti”, “Arturo Ui'nin Engellenebilir Yükselişi” ifade edilen bu endişenin irdelenebilir bir şekilde yer aldığı mesel olarak oluşturulmuş oyunlarından biridir. 1938 ve 1939'un önemli oyunlarından ilki, savaşı yargılama isteği barındıran “Lukullus'un Sorgulaması” dır. Bu oyunu Brecht önce radyo oyunu biçiminde yazmış, daha sonrada 1951'de “Lukullus'un Mahkûm Edilişi” adıyla operaya dönüştürmüştür. Savaş karşıtı ikinci önemli oyunu ise 1938 de yazdığı “Cesaret Ana ve Çocukları”dır. 1938 yılında yazdığı bir diğer oyunu ise Brecht'in önemli yapıtlarından biri olan “Galileo Galilei” dir. Onun sürgün bir hayat yaşadığı dönemde ortaya çıkan önemli oyunlarından birisi de, mesel biçimine önem verilerek yazılan “Sezuan'ın İyi İnsanı” oyunudur.<sup>15</sup> “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyunda Otuz Yıl Savaşları tema olarak seçilmiştir. Savaş nerede ise orada ticaret yapan, savaşı kazanç kaynağı olarak gören Cesaret Ana'nın sonunda oğullarının ikisini de savaşa kurban vermesi anlatılmış ve kazananın sadece savaşı besleyerek kar elde eden büyük güçler olduğu vurgulanmıştır. “Galileo Galilei” da ise Brecht, bilim insanı olan Galilei'yi incelemiş, onun dik duruşundan etkilenerek, onun baskılar karşısındaki direnişini vurgulamıştır. “Sezuan'ın İyi İnsanı” oyununda yeryüzüne gelen üç Tanrı dünyanın yeterli bir seviyede iyi olup olmadığını incelemek için araştırmalar yapmış, oyunun sonunda ise yeryüzünü değiştirmemek için bu fakirlik ve yoksulluğun ortasında insanoğlunun iyi olamayacağını görmezden gelmişlerdir. Brecht, tüm insanlığa yaşanılan bu düzende, iyi bir insan olmanın mümkün olmayacağını ve aynı zamanda onurunu da yok sayması gerektiğini göstermiştir.

Brecht'in oyunlarından diğer örnekler ise: “Bay Puntilla ile Uşağı Matti”, “Simone Machard'ın Düşleri” ve “Şvayk Hitler'e Karşı” dır. Şüphesiz Epik tiyatro kapsamı doğrultusunda yazdığı en önemli eseri “Kafkas Tebeşir Dairesi” dir.<sup>16</sup> Oyunda üzerinde durulan konu, toprağın en iyi biçimde işleyene mi yoksa tapulu sahibine mi ait olduğu tartışmasıdır. Brecht bu konuyu bir çocuğu terk ederek giden

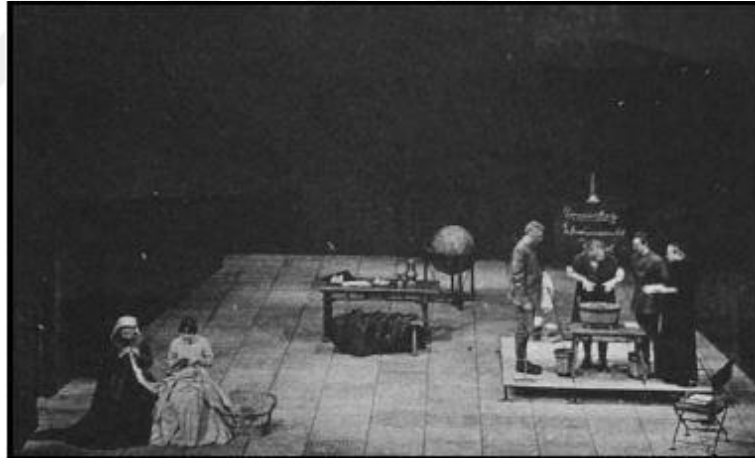
<sup>15</sup> Arnolt Bronnen, **Brecht'li Günler**,(çev.Ayşe Selen),s.15-35.

<sup>16</sup> Arnolt Bronnen, **Brecht'li Günler**,(çev.Ayşe Selen),s.15-35.

gerçek annesine mi yoksa onu alıp büyüten kadına mı ait olduğu düşüncesi üzerinden işlemiştir.



**Resim 1.4.** Bertold Brecht'in "Galile'nin Yasamı" adlı oyununu Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berliner Ensemble<sup>17</sup>



**Resim 1.5.** Bertold Brecht'in "Galile'nin Yasamı" adlı oyununu Sahne Tasarımcısı: Caspar Neher, Berliner Ensemble (Brecht, 1986)

Amerika dan ayrıldıktan sonra ise bir süre İsviçre'de kalmış daha sonrada doğu Berlin'e yerleşmiştir. Ünlü Berliner Ensemble'yi kurarak, onun hayatında uzun bir yer edinen yaklaşık 16 yıllık sürgün hayatını da sona erdirmiştir. 1949 yılının 12 Kasım da "Bay Puntila ve Uşağı Matti", topluluğun ilk sahnelenen oyunu olma ünvanını alarak oynanmıştır. Uluslararası bir izleyici kitlesine ise 1954 ve 1955'te katıldıkları

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, "Life of Galileo", çev. John Willet, s.5-42.

Paris Tiyatro Şenliği'nde “Cesaret Ana ve çocukları” oyunuyla birinciliği hak ederek kazanmışlardır.<sup>18</sup>

Epik tiyatro alanında yazılmış en iyi oyunları sahneleyerek, estetik değeri toplumsal gerçekliğin içinde yansıtmıştır. Tiyatro Doğu Berlin de kurulmasına rağmen Batı Berlin’i de etkisi altına almış, birçok sanatçı ise eserlerini oluştururken Ensemble’yi örnek almıştır. Berliner Ensemble, yaptığı çalışmalar ile kısa süre içerisinde tüm insanlığa Brechtien tiyatro anlayışının adeta vücut bulmuş hali olduğunu göstermiştir.

1950 yılında, Doğu Berlin Sanatlar Akademisi'ne Brecht üye olarak seçilmiş, sonunda isteği kabul göerek Avusturya vatandaşı olmuştur. “1953'te PEN-Merkezi başkanı olan Brecht'e, ününün uluslararası boyutlara ulaşması üzerine 1955'te SSCB Stalin Barış Ödülü verilmiştir. Ödülü alırken Moskova'da yaptığı konuşması, kendi isteği üzerine Boris Pasternak tarafından Rusçaya çevrilmiştir.”<sup>19</sup> Yaşadığı dönemde oldukça popüler olan Brecht günümüzde ise artan önemi ile daha yoğun bir ilgiyle karşılanmaktadır.

Brecht’in hayatı boyunca hep bir mücadele içinde olan kalbi 1956 yılının 14 Ağustos günü ağır bir yenilgiye uğramış, geçirdiği bir kalp krizinin sonunda sonsuzluğa uğurlanmıştır.17 Ağustos'ta ise Bertolt Brecht’in son isteği doğrultusunda tören yapılmadan evinin çok yakınında olan mezarlığa gömülmüştür. Geride birçok önemli eser bırakan Bertolt Brecht ölümsüzlüğe eserlerinin ışığında adım atmıştır.

<sup>18</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon** s.15-16.

<sup>19</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon** s.15-16.

## 1.2.Brecht'in Sanat Anlayışının Oluşmasına Neden Olan Siyasal ve Toplumsal Ortam

Brecht yaşadığı dönem içerisinde iki büyük savaşın içerisinde yer almıştır. Çok az insanın tanık olduğu bu durum onun hayatı üzerinde derin izler bırakmış, ortaya koyduğu Epik tiyatro kuramını da bu koşullar içerisinde zamanla geliştirmiştir. I. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşananlardan derinden etkilenmiştir. Onun tiyatro anlayışının şekillenmesinde etkin olan bu siyasi ve ekonomik olaylar, onu, insanlar arasındaki toplumsal sorunları ve işçi-burjuva ayrımını sorgulamaya itmiştir.

1870-1871 Tarihlerinde Almanya'nın, toplumsal ve siyasal düzeninde derin izler bırakan dönüşümler meydana gelmiştir. Özellikle bu dönüşümde Fransa ile Prusya savaşlarının etkisi büyüktür. Savaş sonlanınca Fransızlar Almanlara savaş tazminatı ödemek zorunda kalmıştır. Böylece Almanlar maddi yönden güçlenerek "Alman Birliği"ni kurmuşlardır. Bu maddi açı sanayileşmede büyük bir rol oynamış ve Almanya Avrupa'nın diğer sanayileşmiş, kapitalist ülkeleri ile yarışabilecek bir süratle sanayileşme doğrultusunda ilerleme göstermiştir. Yirmi yıla yakın bir süreç içerisinde Almanya ekonomide, Avrupa'nın sayılı devletlerinden birine dönüşmüştür. Bu duruma bağlı olarak, toplumsal yapısında değişiklikler meydana gelen Almanya'da, daha önce karşılaşılmayan yeni sorunlar oluşmaya başlamış, sanayileşmeye bağlı olarak oluşan, kırsal kesimlerden kentlere aşırı bir göç meydana gelmiştir. Bunun sonucunda üretimi sağlayan işçiler topluluğu "proleterya" sınıfı olarak adlandırılmıştır. Yaşadığı şehre adapte olma sorunları oluşmuş, kültür, eğitim ve geleneksel çatışmalar görülmeye başlanmıştır. İşçiler alt sınıf olarak değerlendirilerek çevre şartları iyi olmayan yerleşim yerlerinde yaşamak zorunda bırakılmıştır.<sup>20</sup>

Dönemin Alman tarihi incelendiğinde bütün bu kötü şartların oluşturduğu sosyal ve ekonomik değişikliklere rağmen fabrikalar kazançlarını ve üretimlerini artırmaya devam etmiştir. Günümüzdeki tüketici, kapitalist toplum düzeninin temelini atan bu durumun sonucunda aşırı ürün fazlalığı nedeniyle üretilen mallar satılamamış,

<sup>20</sup> Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, çev.M.Ünlü, S.Güney,s.22-23.



fiyatlar akıl almaz bir şekilde azalmıştır. İşçi ve emekçileri etkileyen bu koşullar onların politik açıdan aydınlanmasını sağlamıştır.

Bu dönemde II. Wilhelm Almanya'yı daha kuvvetli bir devlet olması gerektiğini hayal ederek askeri güç kullanmış, böylece yayılcı bir politika izlemiştir. Geri kalmış devletler üzerinde söz sahibi olabilmek için İngiltere ile her alanda yarışmayı göze almıştır. Buna bağlı olarak Fransız ve İngiliz sömürgeleri ele geçirilmek istenmesi gerginliği iyice artırmış, Rusya da yeni oluşum aşamasında olan Almanya ve Avusturya-Macaristan birlikteliğine sıcak bakmamıştır. Almanya'nın güçlenmesinden rahatsız olan Birleşik Krallık, Rusya ve Fransa ile anti-Alman politikasına başlamıştır. Tamamen çıkar çatışmasına bağlı olan Dünya savaşını Sırbistan'ı işgal eden Avusturya-Macaristan başlatmış, böylece 1914 yılında I. Dünya Savaşı resmi bir şekilde başlamıştır.<sup>21</sup> Savaşın sonucunda Almanya hayallerine kavuşmamış ve derin bir darbe almıştır. Yenilginin acısını en çok orta sınıf yaşamıştır. Pahalılaştıran hayat şartları, çalışma hızının yavaşlamasına ve orta sınıfın zor durumda kalmasına neden olmuştur. Almanya'da orta sınıfın proleterleşmesi o zamana kadar görülmemiş bir derecede artmıştır.

Halk ve Ordu içerisinde yenilginin sebebi olarak yöneticileri sorumlu olarak gören bir grup var olmuştur. Orta Avrupa'da ve batıda ki ülkelerin sosyalizme olan ilgileri artmıştır. Kapitalizmin ise ekonominin üzerindeki etkisi eleştirilerek, düşünce düzeyindeki zıt görüşler giderek çatışmaya dönüşmüştür. Almanya'nın o dönemdeki siyasi ve ekonomik durumu Nasyonel Sosyalizm, kısaca Nazizm, adı verilen dışlayıcı ve ırkçı siyasi görüşün ortaya çıkmasında etkili rol oynamıştır.<sup>22</sup>

Bu duruma bağlı olarak olaylar, hem yazarı etkilemiş, hem de diğer sanatsal alanlarda varlığını belirginleştirmiştir. Savaş sonrası politik çalkantılar, istikrarsızlık ve ekonomik deprem Almanya'da Dışavurumcu sanat akımını doğurmuştur. Bu sanat akımı Brecht'in isyankâr ve toplumsal ruhun oluşturduğu karmaşık yapıyı anlamasında yardımcı olmuştur. Bu şekilde Brecht, sistemin makineleştiremediği, sadece bireye ait

<sup>21</sup> Fahir Armaoğlu, **20.Yüzyıl Siyasi Tarihi**,s.54-60.

<sup>22</sup> Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, çev.M.Ünlü, S.Güney,s.23-24.

olan özelliklerine odaklanarak, oluşan olayların başka biçimde görülmesi için mücadele etmeye başlamıştır.

Brecht'in yaşadığı bu dönem içerisinde Alman toplumunu ve dünya tarihini derinden etkileyen Adolf Hitler'dir. Tarih sahnesindeki yerini alarak, 1920'de, kısaca Nazi (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Parti) olarak bilinen gruba katılmıştır. Toplumda gittikçe gelişen bunalımsal atmosferin de katkıları ile siyasal düşünce örgütü olarak kalabileceken, her an tetikte olan hareketli yapısıyla da büyük ilerlemeler göstermiştir. Hitler, milliyetçi düşünce yapısı oluşturmakla görevli ordunun propaganda biriminde çalışmıştır. Bu sebeple çok sayıda sosyalist ve komünist askerlerin ölümünde payı olmuştur. Onun da içerisinde bulunduğu Naziler olarak bilinen bu grup bütün Almanlara, sadece tek bir ırk altında toplanarak güçlü bir merkezî hükümet kurulacağı çağrısında bulunmuş ve Versailles Antlaşmasının da yükümlülüklerini yok sayacaklarını belirtmişlerdir.<sup>23</sup> Dönem içerisinde ilerledikçe toplumda çeşitli gruplarda Yahudi düşmanlığı artmaya başlamış, anti-komünist hoşgörüsüz, saldırgan, ırkçı özellikleri bünyesinde bulunduran ve cumhuriyeti yok sayan gruplar oluşmaya başlamıştır. Nazi hareketinin karanlık yüzünü oluşturan silahlı paramiliter örgütler bu hareketin sağlamlaşmasında önemli rol üstlenmiştir.

1929'daki finansal buhran Almanya'yı kötü etkilemiştir. Diğer ülkelerin sağladığı parasal destek tükenmiş, Almanya'nın sanayi gücü derin bir sarsıntı yaşamıştır. Milyonlarca insan ise işsiz kalmıştır. Halk açlık sınırında ezilmiş, insanlar çocuklarını besleyemediği için onları satışı çıkarmıştır. Bütün bu toplumsal durum Hitler ve Nazi propagandasında yararlı olmuştur. 1930 yılının Temmuzunda da Katolik Partisi'nin lideri Bruening ekonomik destek paketini parlamentodan geçiremeyip, buna bağlı olarak anayasanın da 48. maddesine uyararak ülkeyi olağanüstü durumda başkanlık kararnameleri ile yönetilme kararını uygulamaya başlamıştır.<sup>24</sup> Böylece Weimar Cumhuriyeti'nin varoluşundan itibaren ilk kez yürütmenin sorumluluğu ilkesi ayaklar altına alınmıştır. Buna bağlı olarak Nazilerin yoğun olduğu Reichstag'da bir sonraki seçimlerde üstünlüğünü kaybetmiştir.<sup>25</sup> Bu dönemde Hitlerin sergilediği tutum

<sup>23</sup> Mark Mazower, **Hitler İmparatorluğu İşgal Avrupasında Nazi Yönetimi**, s.495-500.

<sup>24</sup> William.H McNeill, **Dünya Tarihi**. (çev. A.Şenel) s.790-792.

<sup>25</sup> Mark Mazower, **Hitler İmparatorluğu İşgal Avrupasında Nazi Yönetimi**, s.495-500.

incelendiğinde askeriyeinin ve büyük sanayicilerin desteğini komünizm karşıtı propaganda yürüterek böylece Nazi partisinin ekonomik gücünü köklü bir biçimde çoğaltmıştır.

Tarihi süreç içerisinde Nazilerin güçleri de gün geçtikçe artmıştır. Cumhurbaşkanı Hindenburg 1933'ün otuz ocağında, Hitler'i koalisyon hükümetiyle şansölye (başbakan) olarak atamıştır. Hitler 1933'te bir oluşum eylemi gerçekleştirmiştir. Bu oluşum eylemi ile yürütme yetkileri dört yıl Reichstag'dan alınıp Hitler'in bakanlar kuruluna devredilmiştir. Sonunda hep arzuladığı diktatörlük yaptırımları yasal anlamda Adolf Hitlerin eline geçmiştir.<sup>26</sup>

Hitler'in yönetimindeki bu dönemde, sansür kavramı ortaya çıkarak, basın, filmler, radyo, kitaplar ve çok değer verdiği sanatsal yapıtlar dahi sansürün baskısı altında ezilmişlerdir. Kiliseler de bu baskıdan payını almış ve Nazi karşıtı olan, bu yönde konuşmalar yapan papazlar da Gestapo'nun emirleri doğrultusunda toplama kamplarına gönderilmişlerdir. Yahudilere olan baskıda ise insanlık dışı bir ilerleme ile sona yaklaşmıştır. Alman vatandaşı sayılmayarak, yasal hakları engellenmiştir. Dahası Yahudi topluluğu halka ait ofislerde, medyada, sivil hizmette, öğretmenlikte, çiftçilikte çalıştırılmamış, tıp veya kanun uygulamalarından yararlanmaları yasaklanmıştır. Bu düşmanlık Almanlar arasında sıradan bir olgu şekline bürünerek gittikçe artmış, bazı iş yerleri ve marketler Yahudileri müşterisi olarak kabul etmemiştir. Hitler'e göre ise; Yahudileri Almanlardan ayırtmak için düzenli bir sistemde soykırım sağlanmalıdır. Böylece SS subaylarını özel bir eğitimden geçirerek, temerküz kamplarını artırmış ve vahşetin çağrısı olan "holokost"u gerçekleştirmiştir.

Brecht, bütün bu dönemin koşulları altında Epik-Diyalektik tiyatro anlayışını keskin bir tavır içerisinde oluşturmuştur. Hitler'e ve onun arkasında duran halka karşı da büyük bir tepki göstermiştir. Özellikle yazılarında, sohbetlerinde, oyunlarında açık bir biçimde dile getirmiştir. Yaşamını tamamen bu sisteme karşı mücadele ederek geçirmiştir.

---

<sup>26</sup> William.H McNeill, **Dünya Tarihi**.(çev.A.Şenel)s.780.

*“Küçük insanlara göre lider, eğitim bakanının sürekli sarhoş, iş sorumlusunun hiç kendinde olmadığını, propaganda bakanının çenesini açtığında yalan söylediğini, rüşvet paraları ile endüstrinin geliştirildiğini bilmiyor. Bazı küçük insanlar göre ‘lider’, kendi cezaevinde insanların öldürüldüğünü, Alman annelerinin çocuklarının İspanyollara satıldığını bilmiyor... Eğer ‘Lider’ bunları bilseydi, birkaç namuslu insanı (örneğin toplama kamplarından) getirir ve onlardan kendi boynuna bir tabela asmasını rica ederdi. ‘Ben yerle bir edilmiş bir liderim’ (Tabeladaki yazı) o bu tabelayla yok olmuş bir ülkede dolaşsa ne dersiniz? Böyle yapar mıydı?”<sup>27</sup>*

Adolf Hitler'in siyaset anlayışı tamamen kendisiyle bütünleşen, monarji sistemine benzeyen bir yönetim şekli ile oluşmuştur. I. Dünya Savaşı'nın kötü anılarını silmek için hazırlıklara başlamış, uygulanabilecek bilime sahip, aşırı disiplinli bir Almanya ordusu kurarak, öncelikle Avusturya'yla birleşmiş, sonrasında ise Çekoslovakya'ya sahip olmuştur. Fransa ve Britanya ise bildiri yayınlarak Almanya'ya karşı savaş ilan etmiş, tarihteki bir diğer büyük savaşın fitilini ateşleyerek II. Dünya Savaşı'nı başlatmışlardır.<sup>28</sup> Bu savaş yaklaşık beş buçuk yıl sürmüş, Avrupa'nın neredeyse tamamının yanıp yıkılmasına ve resmi olmayan tahmini rakamlara göre ellibeş milyon insanın hayatını kaybettiği var sayılmıştır.

1941 yılının Haziranında Hitler, dünyanın bu tarihine kadar en büyük işgali olarak görülen büyük emrini vermiş, Napolyon'un sergilediği tarihi olayın aynısını gerçekleştirerek, onun düştüğü yanılgıya düşmüş, kışın Rusya'ya saldırmıştır. Barbarossa Harekâtı adı verilen bu harekât tarihin en geniş çaplı harekâtlarından birisi olmuştur. Yüzbinlerce asker yaşamını kaybetmiştir. ABD ile Birleşik Krallık kuvvetleri, Kuzey Afrika ile Sicilya'ya askeri üstünlüklerinin avantajı ile hâkim olmuş, 1943'ün son baharında ise İtalya'ya çıkarma yapılmıştır. Fransa'nın ve Belçika'nın kurtuluşuyla batıda, Fransız, İngiliz Amerikan ordularıyla doğuda da Rusya, Almanları gittikçe sıkıştırmışlardır. Son günlerinde sığınağında hapis gibi yaşayan Hitler, Eva Braun'la evlenerek vasiyetnamesini yazmış, otuz nisanda ise

<sup>27</sup> Bertol Brecht, Umberto Eco, İlya Ehrenburg, **Faşizm Yazıları**,(çev.Sibel Özbudun) s.101.

<sup>28</sup> Mark Mazower,**Hitler İmparatorluğu İşgal Avrupasında Nazi Yönetimi**,s.495-500.

eşiyile birlikte intihar etmiştir.<sup>29</sup>Geriye nüfusu yok sayılabilecek kadar az, ordusu tahrip edilmiş, harap olmuş bir Almanya bırakmıştır.

Almanya'nın savaş da yenilgiyi kabul etmesinden sonra müttefik devletler Japonya'ya yüklenmiş, silahlarını bırakmamaları üzerine 1945 'in 6 Ağustos'unda, Birleşik Devletler Hiroşima'ya atom bombası atmış, patlamayla birlikte on beş dakika da yaklaşık yetmiş bin kişi ölmüştür. Üçüncü günün sonunda ise bir başka bomba Nagazaki'ye düşürülmüş ve Japonya kuşatılmıştır.<sup>30</sup>Büyük yıkımlara sebep olan Nazi askerlerinin koşulsuz teslim olmaları nedeniyle Alman devletinin varlığı da sona ermiş, hâkimiyet Müttefik güçlerin eline geçmiştir.

23 Mayıs 1949'da, Birleşik Krallık ve Fransa ile birlikte Birleşik Devletler elde ettikleri bölgeleri birleştirip Almanya Federal Cumhuriyeti'ni kurmuştur. Sovyet bölgesi ise Alman Demokratik Cumhuriyeti'ne dönüştürülmüştür. Bu şekilde Almanya "Batı Almanya" ile "Doğu Almanya" diye ikiye ayrılıyorken Berlin'de "Doğu Berlin" ve "Batı Berlin" olarak ikiye ayrılmıştır. Batı Almanya da, Federal Parlamenter Cumhuriyeti siyasi yönetim sistemi olarak kabul edilmiş, Almanya Federal Cumhuriyetini oluşturan devletler ile iş birliktelikleri yaparak, ekonomiye öncelik vermiştir. Varşova Paktı'nı imzalayarak Doğu Almanya ise Sovyetler Birliği'nin kontrolü altındaki ülkelerden birine dönüşmüştür.<sup>31</sup>Fakat Doğu Almanya'da yaşayan birçok insan Batı'daki siyasi özgürlüğe ve finansal gönençe özenmeye başlamış ve bu yüzden sınırlar arasındaki kaçışları önlemek için Berlin Duvarı inşa edilmiştir. Bu şekilde büyük bir savaşın ardından artçı savaş olarakta nitelendirebileceğimiz soğuk savaşın en büyük simgesi gözler önüne serilmiştir.

Brecht'in yaşadığı dönem de milyonlarca insan ölmüş, yeni kavramlar, yeni akımlar, yeni düşünceler ortaya çıkmıştır. Daha önce hayatında da değinildiği gibi, Brecht bu kanlı savaşların ortasında Epik-Diyalektik tiyatro kuramının şekillenmesini sağlamış tiyatro için önemli bir miras bırakmıştır. İnsanlığı düşünmeye yöneltmek

<sup>29</sup> William. H. McNeill, **Dünya Tarihi** (çev.A.Şenel)s.784.

<sup>30</sup> <https://www.britannica.com/event/World-War-II/Hiroshima-and-Nagasaki>

<sup>31</sup> <https://www.britannica.com/place/Germany/The-era-of-partition#ref297750>

isteyen Brecht, insanoğlunun uyanması gerektiğine inanmış, eserlerini toplumun yaşadığı bütün sorunları içine alarak, keskin bir zekânın ürünleri olarak işlemiştir.

### 1.3.Brecht'in Epik Tiyatro Kuramı

Tiyatronun var oluşundan itibaren, birçok kuramcı ve uygulamacı tiyatro sanatına yükledikleri, birbirinden tamamen farklı işlev ve görevleri oluşturmak için çaba sarf etmiş ve bu yönde tiyatroya biçimsel yenilikler kazandırmaya çalışmışlardır.<sup>32</sup> Bu biçimsel yenilikler doğrultusunda 20.yüzyılın başlarından itibaren sanatı gerçeklerden kaçış olarak değil, gerçekleri anlatması gereken bir araç olarak kabul eden pek çok sanatsal akım oluşmuştur.<sup>33</sup>Tiyatro akımlarının neredeyse tamamında, çağın gerçekleri sahnede gösterilmiş, tiyatrodaki yeni teknikler deneniyorken, Piscator'un da politik tiyatrosunda olduğu gibi, amaç olarak seyirci hedef alınmıştır. Artık seyircinin gerçekler karşısında sadece izleyici olarak kalması istenmemiştir. Bütün bu akımların oluşmasındaki temel neden ise; var olan toplumsal acıları seyirciye göstererek, bundan bir yargıya ulaşmalarının istenmesidir. O zamanki en büyük toplumsal acıya neden olarak dünya savaşı gösterilmiş, Epik tiyatro düşüncesinin temelleri de I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır.

Dünya savaşının ilk yıllarında, bazı Alman tiyatrolarının belirgin bir şekilde betimleyici nitelik taşıdığı görülmüş, bu tiyatrolarda açıklayıcı korolardan yararlanılmış ve Epik adı verilen yeni oynayış şeklinin denemeleri yapılmıştır. Zor olduğu düşünülen bu oynama şeklinde, oyuncu ile oynadığı karakter arasında belli bir mesafe oluşturularak farklı durum ve olaylara seyircilerin eleştirilerine imkân verecek bir bakış açısı sağlanmıştır. <sup>34</sup>Özellikle Epik tiyatroyu savunan sanatçıların eserleri incelendiğinde, günümüzde fazlasıyla baskın olan toplumsal sınıf çatışmasını farklı ve yeni tekniklerle sahnede yansıtılabileceğini savunmuşlardır. Bunu savunurken de

<sup>32</sup> Yavuz Pekman, **Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik**, s.23.

<sup>33</sup> Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s.31.

<sup>34</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, (çev.Kamuran Şipal), s.9.

toplumsal olayların Epik yolla sahnede daha iyi bir şekilde açıklanabileceğini ileri sürmüşlerdir.

İnsanın çevresinde yaşanan olaylar karşısında bilinçlendirilmesi gerektiğini söyleyen Erwin Piscator, toplumsal gerçeklere karşı ilgisiz kalan tiyatro anlayışına tamamen karşı çıkmış, savaş sonrası Alman halkının durumunun çok kötü olmasını, insanların açlıktan ve fakirlikten ölmesini siyasetçilerin kötü yönetimine bağlayarak, halkın aydınlanması ve bilinçlendirilmesi görevinin tiyatroya ait olması gerektiğini savunmuştur. Bu yüzden “Politik Tiyatro” fikrini ortaya çıkarmıştır. Onun akımını diğer akımlardan ayıran özellik ise tiyatroya politik görev ve işlev kazandırmak için gösterdiği çabalar olmuştur.<sup>35</sup> Onun tiyatrosunda asıl amaç siyasal odaklı harekettir. Sanat ise ikinci planda yer almıştır.

Piscator ile birçok sanatçı çalışmıştır. Bunlardan biri de Brecht'dir. Brecht, Piscator'un fikir ve görüşlerinden etkilenerek kendi tiyatro anlayışını oluştururken, onun çalışmalarını başlangıç noktası olarak kabul etmiştir. Daha önceden bilinmekte olan epik sözcüğü ve epik tiyatro kavramı 1924 yılında Münich'teki devrimci sahne araştırmalarında da sık sık kullanılmıştır.<sup>36</sup> Brecht de bu araştırmalardan ve kendine ait gözlemlerinden meydana getirdiği tiyatro türünü “Epik tiyatro” olarak adlandırmıştır. Onun Epik tiyatro anlayışını heyecanlandırıcı kılan izleyiciye bir politik görüşün benimsetilmesi değil, sorunların koşulları içerisinde gösterilmesi ve değişimin mümkün olduğunun öğretilmesi olmuştur.

Bertolt Brecht, Epik tiyatro kuramının üzerinde bizzat kendi çalışmış ve gelişmesine imkân sağlamıştır. Sonraki senelerde Epik tiyatro isminin belli yöntemleri düşündüğüünü gören Brecht, Epik tiyatronun temel yapısındaki diyalektik anlayışı belirtmek amacı ile tiyatrosuna “Diyalektik tiyatro” ismini koymayı uygun bulmuştur. Fakat bu akım Bertolt Brecht'in ismi ile de bütünleşerek “Epik Tiyatro” olarak yer almıştır.<sup>37</sup> Bu tiyatro kuramını oluştururken pek çok kişi ve kurumdan yararlanmışır. Bunlar arasında Munich'li popüler bir halk komedyeni olan Kari Valenti, Charlie

<sup>35</sup> Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s.32.

<sup>36</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, (çev.Kamuran Şipal), s.9.

<sup>37</sup> Sevda Şener, **Dünden bugüne tiyatro düşüncesi**.s.265.

Chaplin, siyasal tiyatro fikri ile Erwin Piscator, Rus yönetmen Meyerhold, savaş sonrası Alman halkının durumu, Çin tiyatrosu, sokak gösterileri ve gezginci sirkler, monologlar, yirminci yüzyıla damgasını vuran pek çok akım gösterilebilir.<sup>38</sup> Brecht oyunlarını sahneye koyarken bütün bunları araştırarak sahneleme konusunda çalışmalar yapmıştır. Özellikle o zaman ki geleneksel tiyatroya, natüralist yaklaşıma ve Aristoteles anlayışı ile işleyen tiyatroya karşı bir kuram olarak geliştirmiştir.

Nutku 'ya göre Brecht Epik Tiyatro kuramını geliştirmeye çalışırken önemli üç tiyatro zihniyetinden faydalanmıştır. Bunların “Gerçekçilik, Dışavurumculuk ve Çin Tiyatrosu olduğunu ifade etmiştir. Gerçekçilik ile epik tiyatro'nun öz-biçim ilişkisini, Dışavurumculuk ile episodik kurgu ve episodik kurgunun söyleyişini, Çin tiyatrosu da Epik tiyatronun kuram ve yöntemlerinin oluşmasına imkân sağlamıştır.”<sup>39</sup>

Brecht'in oluşturduğu Epik tiyatronun gayesi; toplumun komplike yapısını inceleyerek, toplumsal bağlarının akıl yürütme yoluyla çözümlemeye yöneltmek, seyirciye bir olayı olduğu gibi aktarmak değil, izlenen olayların arkasındaki gerçekleri görmesini ve düşünmesini sağlamaktır. Epik Tiyatro ile toplumsal meseleler oluşturan durum, tarihsel koşulların ışığı altında teşhir edilerek bu durumun değişebilirliği gösterilmek istenmiştir. Böylece kapitalist ekonomiyi eleştirmeyi ve her gün yaşanan olayların altında yatan sosyal problemleri ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Özellikle sahnede çağdaş toplumsal gerçekleri yansıtarak izleyicilerin farkında olmadıkları olayları anlamalarını istemiştir.

Brecht tiyatrosu, Marksizm'in bir uzantısı olmasıyla beraber sosyalist felsefenin de mevcut olabileceği toplum düzenini oluşturma çabası göstermiştir. Bu konuda M. Parkan Brecht Estetiği ve Sinema kitabında düşüncelerini şöyle anlatmıştır. Brecht, kuramını oluştururken öncelikle Kapital ile birlikte Marksist klasikleri incelemiştir. Geniş bir alanda teori ve pratik sürecine dayandırarak oluşturduğu ve aslında diyalektik, tarihi materyalizminde esaslarının görüldüğünü muhakeme ettiğimizde “Diyalektik tiyatro” olarak isimlendirilmesi daha elverişli görülmüştür. Fakat “Epik tiyatro” kuramını tamamıyla yok saymak olası değildir. Çünkü onun öne

<sup>38</sup> Sevda Şener, *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*.s.265.

<sup>39</sup> Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi 2*, s.163.



sürdüğü tiyatronun şekli sadece Epik tür içinde oluşturulmuştur. Yani söylenebilir ki estetik kavramının özünü oluşturan öge materyalist felsefe ile diyalektik, bedeninin şekillendirilmesini de Brechtien tiyatro meydana getirmiştir.

Brecht, seyircinin sürekli bir arayış içinde olmasını istemiştir. Onun asıl hedeflediği; oyun bitince seyircinin eleştiride bulunması, yargılaması ve oyunla kendini birleştirmesini değil onunla yüzleşmesini ayrıca tiyatronun öğretici yanını seyircinin de kavramasını amaçlamıştır. Bunlara bağlı olarak "Epik Tiyatro" adlı yapıtında kısaca şunu söylemiştir. Epik tiyatronun öğretici bir işlevi olduğunu, petrolü, enflasyonu, savaşı, toplumsal çatışmayı, aileyi, dini, buğdayı, kasaplığı ve bunlara benzer yaşamdan alınan her öge ve konuyu oyunlarında yer edindiğini, koronun seyircinin bilmediği toplumsal problemlerin gerçek sebebi hakkında açıklama yaptığını, sorunların iç yüzünün ortaya çıkmasıyla, insanların tutumlarını eleştirel bir bakış açısıyla seyirciye aktardığını belirtmiştir. Seyirciye doğru ve yanlış davranışın hangisi olduğu gösterilerek kendilerinin bir seçim yapması istenmiştir. Epik tiyatro ayrıntılı incelendiğinde onun asıl amacının dünyayı yeniden yapılandırma isteği olduğu söylenebilir.

Brecht çağın insanının düşünce biçimini Aristoteles'in ortaya koyduğu geleneksel tiyatro anlayışına uygun olmadığını düşünerek, bundan dolayı Epik tiyatro kuramını oluştururken bu anlayışın özünü ve biçimini eleştirerek temellerini atmıştır. Ona göre tiyatro artık bir eylem değil, bir anlatıdır. İnsan dramın konusu değil, değişken, hareketli, belirsiz bir nesnedir. Onun dramları seyirciyi oyuna katılmaya ve birleştirmeye çağırır, eleştirmeye, kışkırtmaya, eyleme çağırır. Onun tiyatrosu o güne kadar kabul edilen tüm tiyatro anlayışlarını ve tiyatroyu oluşturan tüm unsurların görevlerini değiştirmek için amaç edinmiştir.

W. Benjamin bu durumu şöyle belirtmektedir;

*"Sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne "dünyayı simgeleyen dekorlar"(diğer bir deyişle büyümlü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi*

*içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.”<sup>40</sup>*

Epik tiyatroyu geleneksel tiyatrodan ayıran önemli temel öge, seyircinin duygularını çözümleyen ve elekten geçiren bir durum yaratmış olmasıdır. Y.Pekman bu konuda ‘Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik’ adlı yapıtında kısaca şunu söylemiştir. Epik sahne de oluşturulan karakterin üzerinde hem çevre koşullarının etkisi hem de sınıfsal durumunun etkisi irdelenmemiştir. Sahnede oynanan rolün sadece seyircide ki etkisinin oluşturduğu ‘katharsis’ yeterince sayılmamış ve bu süreçte seyircide yer alan duruma da zerre kadar bir şey katmamıştır. Sadece psikolojik olarak yansıdığını ortaya çıkarmış, ayrıca bu olayın seyirciyi de kötü etkilediğini dahi düşünmüştür. Fakat burada ayırımı sağlayan önemli bir öge vardır. Brecht'e göre de sahnede duygunun var olması gerekir. Fakat bunu söylerken Aristoteles'in savunduğu katharsis'e karşıdır. Yani duygu sadece yer almalıdır.

Brecht, diyalektik materyalizmi tiyatro alanına taşıdığına, tarih boyu insanların hatalı koşullandırılmış olduğunu fark etmiştir. İnsanların içerisinde yer aldığı toplumda, iktisadi nizam içerisinde, birey ve sınıfsal bağlantılarda hatta bütün bunları meydana getiren kurumlar hakkında bilgiye sahip olmadıklarını ifade etmiştir.<sup>41</sup> Brecht seyircilerin, yanılsamacı tiyatro içinde kendini oyun kişileri ile bağdaştırdığının, izleyicilerin seyrettiklerini ancak kendi hayatında ve alışkanlıklarına dayalı bir bakış açısıyla mukayese etmekle yetindiğini algılamıştır. Bu yüzden, seyircinin alışkanlıkları yok edilerek, ona eskisinden farklı ve ilginç bir izleme tekniği sunulmuştur. İşte bahsedilen bu teknikte sahne ile seyirci arasında belli bir uzaklık koyularak duygusal bağlamda yakınlık engellenmiştir. Gerçekçi tiyatronun

<sup>40</sup> Walter Benjamin, “**Brecht’i Anlamak**”,(Haluk Barışcan-Güven Işısağ), s.16.

<sup>41</sup> Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 2**, s.164.

gelişigüzel benzetmeciliğinden farklı esas toplumsal bağlantıların kolayca anlaşılabilceği bir anlatım yolunu kapsamış olmalıdır. <sup>42</sup>Yani izleyici her gördüğünü kabullenip onunla bütünleşmek yerine, sahnede olup bitenlere karşı bir tavır alarak, farklı bir söyleyişle sahneye yabancılaşmıştır.

Brecht Epik kuramını anlatırken genellikle dramatik tiyatro ile karşılaştırma yoluna gitmiştir. Bunu en iyi şekilde “Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü” operasına yazdığı önsözde Dramatik tiyatro ile Epik tiyatronun arasındaki farkları gösteren bir tablo oluşturarak göstermiştir. Tablo da Brecht’in de belirttiği gibi tamamen karşıtlıkları değil, vurgulanan yer değiştirmeleri de belirtmiştir. Bu tablo ”Epik Tiyatro” adlı kitabında şu şekildedir:

<i><b>Dramatik Tiyatro</b></i>	<i><b>Epik Tiyatro</b></i>
<i>Eylemlerle çalışır.</i>	<i>Anlatıya başvurur.</i>
<i>Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.</i>	<i>Seyirci gözlemci olarak tutulur.</i>
<i>Seyircinin etkinliği(aktivitesi)harcanıp tüketilir.</i>	<i>Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.</i>
<i>Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.</i>	<i>Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.</i>
<i>Seyirciye bir yaşantı sunulur.</i>	<i>Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.</i>
<i>Seyirci olaya karıştırılır.</i>	<i>Seyirci olay karşısında tutulur.</i>
<i>Telkinle iş görülür.</i>	<i>Kanıtlarla çalışılır.</i>

<sup>42</sup> Yavuz Pekman, *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*, s.24-25.

<i>Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.</i>	<i>Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.</i>
<i>Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.</i>	<i>Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumundadır.</i>
<i>İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.</i>	<i>İnsan inceleme konusu yapılır.</i>
<i>İnsan hiç değişmez</i>	<i>İnsan değişir ve değiştirir.</i>
<i>Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.</i>	<i>Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.</i>
<i>Her sahne bir ötekisi için vardır.</i>	<i>Her sahne kendisi için vardır.</i>
<i>Organik bir büyüme</i>	<i>Montaj tekniği</i>
<i>Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.</i>	<i>Olaylar eğriler çizer.</i>
<i>Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.</i>	<i>Olaylar sıçramalıdır.</i>
<i>İnsan durağan bir nitelik taşır.</i>	<i>İnsan oluşum süreci içinde verilir.</i>
<i>Düşünce varoluşu yönetir.</i>	<i>Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.</i>
<i>Duygu egemendir.</i>	<i>Us (Akıl) egemendir.</i>

<sup>43</sup> Bertolt Brecht, "Epik Tiyatro", (Kamuran Şipal), s.55-56.

Brecht seyircinin heyecanını ve duygularını ön plana çıkarmak istememiş, fikir üretmesini ve düşünmesini sahneye aktarmaya çalışmıştır. Kurgusal, niteliksiz olay örgüsü ile seyirciye huzursuzluk ortamı yaratarak, adrenalin salgılamasını sağlamıştır. Şener'e göre Epik tiyatro parçalardan oluşmuştur. Bu parçalar kendi içlerinde anlam taşıyan küçük epizotlardan meydana gelmiştir. Özellikle epizotlar kendi aralarında başı ve sonu ile birbirleriyle bir bütünlük oluşturmamakla birlikte odak noktası sayılabilecek bir yükseliş de görülmemiştir. Teker teker bütün epizotlar farklı bir durumu belirterek, her bölümün aktardığı bir fikir var olmuştur. Bütün bölümler kendi içerisinde beğenisi yüksek ve mantıklıdır. Bölümler ifade ile birbirine eklenmiştir. Anlatan kişi zamanın kademelerini göstererek, hikâyenin farklı öğeleri önce soyutlanmış, farklı birimler oluşturulmuş, sonra tekrardan birleştirilmiştir. Ancak oluşturulan bu birleştirme işlemi bir bütünleştirme sağlamamıştır. Bölümlerin birbiri ile olan bağlantıları açık bir şekilde anlatılmıştır.<sup>44</sup> Böylece Brecht Epik tiyatro kuramında anlatımı doğrudan ve daha sade bir biçimde oluşturmuştur. Olayların ve bölümlerin sıralanışında kes yapıştır yöntemini uygulayarak, sergilenecek oyunlarda İsteğe göre bu bölümlerin ve olayların yer değiştirebilme özelliğini sağlamıştır.

#### **1.4.Epik-Diyalektik Tiyatronun Temel Kavramları**

Brecht estetik kuramı hakkındaki çalışmalarına 1920'li yıllarda başlamıştır. Bu çalışmalar 1956 tarihine kadar kesintisiz olarak sürmüştür. Onun estetik kuramının temelini yabancılaştırma içermiş, Bununla birlikte, Epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermecî oyunculuk gibi temellendirilecek ana nitelikleriyle diyalektik bir bütünleştirme oluşturulmuştur.

Parkan bu konuyu "Brecht Estetiği ve Sinema" adlı kitabında şöyle belirtmiştir:

---

<sup>44</sup> Sevda Şener, *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. s.266.

Brecht için karşıtlığı gösteren tek bir kavram vardır o da katharsistir. O katharsisin dışındaki klasik tiyatro kavramlarına karşı çıkmıştır. Aynı zamanda bir diyalektikçidir ve bundan dolayı estetik kuramının tepkiler bütünü olmasını istememiştir. «Einführung» ilk olarak geleneksel tiyatronun uyguladığı tüm estetiksel değerleri ve kavramlarıyla tamamen reddetmeksizin, kendi estetik kuramı içerisinde belli bir düzene oturtarak uygulamıştır. Brecht'in estetik kuramı, temel olarak diyalektik bir bütünlük arz eden sekiz esas kavramdan oluşmuştur. Kavramları ise şu şekilde sıralayabiliriz: Naivete, Mesel Çalışması, Epizotik anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı yapı, Göstermecî oyunculuk.

#### 1.4.1.Naivete

Naivete kavramını tek bir cümle ile anlatmak gerekirse; “gerçeğin arkasındaki gerçek daha doğrusu görülebilenin arkasındaki gerçek”, diye tanımlayabiliriz. Brecht; Epik tiyatronun temeli ve yapıtlarının anahtarı olarak bu kavramı göstermiştir. Bu kavram gerçeğe ulaşmada yalınlığın, dogmasız ve önyargısız yöntemi olmuştur. Parkan, Brecht'in bu kurama mal ettiği duyguyu anlatabilmek için şu şekilde bir örnek vermiştir:

*“Elma ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi “doğal” ve “olağan” bir olaydır. Newton'a kadar böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan için, bu olayın hiçbir özel anlamı yoktur. Bu apaçık “gerçek”, ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez. “Elma yüksekte durduğu için düşmektedir”, “havadan ağır olduğu için düşmektedir” vb. gibi birtakım önyargılar, bu olayı herkes için anlaşılır kılarken, Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bir yana bırakarak, bu olayı “anlaşılmaz”, “yabancı” bir olay olarak gözlemlemiş ve “neden düşüyor?”, “nasıl düşüyor?” sorularını kendi kendine sormuştur. İşte, Newton'un bu naivete tutumu sonucundadır ki yeryüzünün en önemli yasalarından biri bulunabilmiştir. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu,*

*daha doğrusu görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır. Gerçeğin ardındaki gerçek, daha doğrusu görünenin ardındaki gerçek, yani “yerçekimi yasası” bulgulanmış ve gerçek bütünlenmiştir. İşte Brecht'in, estetik kuramının temelini oturttuğu bu tutum, Newton'un “bilimsel naivete” olarak adlandırılabilir tutumudur.”<sup>45</sup>*

Brecht'in yapısındaki eleştirel duruş, onun tiyatrosuna da yansımıştır. Eserlerinin içine bu eleştirel yapıyı yerleştirerek “bilimsel naivete”ye ulaşılacağını düşünmüştür. Böylece seyirci sahnedeki olayları sorgulayarak gerçeğin ardındaki gerçeğe ulaşabilmiştir. Ona göre temel olan her şeyi sorgulayarak yaklaşmak önemlidir. İnsan olmayı olası kılan ilk öncelik budur. Brecht bu tutumun sistemli bir şekilde devam edebilmesi için mesel çalışmasını ön planda tutmuştur.

#### **1.4.2.Mesel Çalışması**

Mesel ele aldığımız bir eserin ilk olarak sade şekilde anlaşılması imkânsız olan toplumsal kavramıdır. Geleneksel tiyatrodaki yorumlanma sürecinin karşılığı ve yaratıcı ekibin tamamının meydana çıkarmasını sağlayan çözümlenme sürecidir. Böylece eldeki metne ve metindeki olaylara karşı sorulan sorular ile bir kişinin ulaşabilmesi çok zor olan bir idareye, “naivete” ye varılmıştır. Bu bütünsel çalışmanın sonucunda da mesel ortaya çıkarılarak seyirciye anlatılmak istenen verilmiştir. Fakat mesel çalışmasının tek amacı mesele ulaşmak değildir. Bunu da Parkan şu şekilde maddeleştirmiştir:

“a.) Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum olarak metnin görünen mantığına teslim olmamasını,

b. ) Metindeki çelişkilerin keşfedilmesini,

c. ) Metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını

<sup>45</sup> Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema”, s.30.

d.) Ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi, ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin tespit edilmesini de sağlar.”<sup>46</sup>

Brecht'in estetik kuramının diğer öğelerinin devamı için mesel çalışması Epik tiyatronun işlevsel açıdan ana ögesi olması bakımında incelenmiştir. Mesel olmadan, ne yabancılaştırma, ne de gestus var olabilmıştır.

### 1.4.3.Epizotik Anlatım

Epik tiyatronun yapısını oluşturan “Epizotlar” adını Epik anlatımdan almıştır. M. Parkan, ‘Brecht Estetiği ve Sinema’ adlı kitabında Epizotik anlatımı dramatik yapının tek bir yönde gelişen ve olayın tek boyutunu görmemize olanak sağlayan bu yüzden de izlenen olaya özdeşleşmeci bakmamıza neden olan bütün etkileri ortadan kaldıran bir kavram olduğunu belirtmiştir.

Epik tiyatro her bir parçası kendi içerisinde bütünlük sağlayan kısa epizotlardan bir araya gelmiştir. Bu epizotlar birbirlerine sebep ve sonuç ilişkisi içinde bağlantılı değildir, belirli olan etkileyici bir olaya doğru gelişmeyerek, her epizot farklı olan bir olayı vurgular. Bu ayrı parçaların içerisinde verilmek istenen bir anlam vardır. Bütün bu epizotların hepsi anlatımla birbirine bağlanmıştır. Metnin öğeleri ayrı ayrı önce soyutlanmış sonra tekrar bir araya getirilmiştir. Ancak bu kaynaşma bir birleşmeye neden olmamıştır. Bölümleri ayıran geçişler anlaşılır bir biçimde belirtilmiş, seyirciye düşünme, muhakeme etmesi için hem zemin hem zaman yaratılmıştır.<sup>47</sup>Böylece gerçek olanı doğru bir şekilde görmemiz sağlanmıştır. Örneğin epizotlara bölünmüş bir oyunda bir epizot ’un başında anlatıcı seyirciye bu bölümde “Hakan, Okan tarafından vurulacak” bilgisini vererek ya da projeksiyon da belirterek seyircinin dikkatini neden vurulacak sorusuna yönlendirmiş, böylece sorunun cevabını düşünmeleri sağlanmıştır. Başka bir epizot da ise seyirciye Okan’ın öldürme nedenleri açıklamıştır.

<sup>46</sup> A.g.k, s.32.

<sup>47</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, (çev.Kamuran Şipal), s.37.



Epizotik anlatımı en iyi şekilde Brecht'in "Epik Tiyatro" adlı eserinde Alfred Döblin tanımlamıştır: "*Bir epik yapıtı, dramatik yapıtın tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez dirimselliğini.*"<sup>48</sup>

Epizotik anlatımda ayrıca hazır bir biçimde epizotlardan oluşturulmuş bir oyun yapısının olması şart değildir. Epik bir anlatımı seçen yönetmen özellikle klasik dramatik şekle sahip bir metni de ele alarak düzgün yapılmış bir mesel çalışmasıyla da Epizotik bir yapıya dönüştürülebilir. Gestus'lar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme etkileri Epizotik yapıyı bütünleştiren en önemli kavramlardır.

#### 1.4.4.Gestus

Almanca gestus ve gestisch sözcükleri sözle veya hareketle belirtilen bir tutum ya da tutumun yönelişi anlamına gelmektedir. Gestus (jest) el kol hareketleri olarak anlaşılmalıdır, kısaca naiyete kavramının rol üzerindeki ifadesi olarak görülmüştür. Epik tiyatrodaki kelimeyi açıklayacak durum (mimesis, taklit) yerine, kelimenin gizli anlamını açığa serecek tavır gestus'tur.<sup>49</sup> Başka bir deyişle oyuncunun kendi rolüyle ilgili düşüncelerini, durumla ya da olayla ilgili yorumunu ve oyunun anlattığı öykünün içerisinde takındığı tavrı seyirciye yansıtmak için yararlanılan jestler ve hareketler bütününe gestus denilmiştir. Rolün repliklerinin haricinde, insanın diğer insanlarla olan bağlantılarındaki genel geçer tutumların mesele uyan ifadelerini algılayan oyuncu toplumsal gestusa ulaşmıştır. Yani dil ile mimiklerin birbirleri ile olan uyumsuzlukları sosyal gestus'u oluşturmuştur.<sup>50</sup>

Brecht oyuncunun canlandıracağı karakterin genel davranışlarını dikkatle belirlemesini ve bu belirlemede sınıfsal konumunu göz ardı etmemesini, bu tutumun anlamını izleyiciye aktaracak şekilde abartmasını uygun bulmuştur. Bu tavır, sosyal

<sup>48</sup> Bertolt Brecht, "Epik Tiyatro", (çev.Kamuran Şipal), s.38.

<sup>49</sup> Sevdâ Şener, *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. s.270.

<sup>50</sup> Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema", s.34.

anlam içeren bir modeli yansıtır. Tutumu gösterilen oyun karakterinin ruhsal özelliklerine değinilmemiş, detaylı incelemeler uygulanmamıştır. Onun için tavrı kavramı tip kavramından farklı anlam taşır. Karakter gibi detaylı içsel özellikleri görsel olarak sergilemediği gibi klasik tipin yararlandığı kendisine benzeyenleri ifade eden, gözle görülemeyen bir genelleştirmeyi de kabul etmez. Epik tiyatrodaki oyun karakterinin davranışları, onların hem sınıfsal ve sosyal özelliğini göstermiş hem de bu özelliğin tenkitini yapmıştır. “Yadırgatmak” kelimesi ile oyuncuların olan tekniği araştırırken bildiğimiz gibi tutumu gösterilen oyun karakteri hem içeriden aksettirilmiş, hem de dışarıdan eleştirilmiştir.<sup>51</sup>

Brecht, Epik tiyatrosunda oyuna konu olarak yer alan karakterin tavrını, onun ait olduğu sosyal ve statü değerini sadece göstermekle kalmayıp aynı zaman da bunun sorgulamasını da üstlenmiştir. Bunu en iyi biçimde işçi sınıfı patron arasındaki ilişkiyi öne çıkararak göstermiş bunun için gestus kavramından yararlanmıştır.

Bu üstün kavramı özellikle Walter Benjamin “Brecht’i Anlamak”adlı eserinde ise kısaca şu şekilde anlatmıştır; Epik tiyatro Jest (gestus) temel almıştır. Geleneksel bağlamda ise edebi olunabileceği farklı bir mevzudur. Jest de ona uyarlanan hammadDEDİR. Görevi ise bu hammadDEDENİN hedefine uyan şekilde etkilenmesidir. Jestin zamanla iki avantajı oluşmuştur. İlki, jest sadece bir yere dek çarpıtılır. Bir alışılAGELMİŞ jestin çarpıtılması ise çok zordur. İkincisi de, caddedeki kişilerin hareket ve iş güçlerinin aksine, tespit edilebilir bir başı ve sonu mevcuttur. Bir tutumun, tamamen hayatın düzeninde yol bulmasına rağmen her unsurunun sıkı bir biçimde kapatılmış saklı tabiatı, jestin asıl “diyalektik” hususiyetlerinden biri olarak görülmüştür. Bu durum mühim bir sonuç oluşturmuş: Hareket içinde olan bir bireyin eylemleri çok fazla kesilince jest ’in oluşma imkânında o kadar çok bulunduğu anlaşılmiştir. Bundan dolayı eylemin kesintiye uğratılması Epik tiyatronun olmazsa olmazlarından sayılmıştır.

Gestus Brecht'in Epik tiyatrosunun en değerli estetik aracıdır. İzleyici tarafından mana ve hüküm ’ün anlaşılmasında iki şart öne sürülmüştür. İlk olarak

<sup>51</sup> Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 2**, s.167-168.

sosyal bir özelliği barındırması, ikincisinde ise Gestus'un izleyicide yargılayıcı bir görüş açısı benimsetmesidir.<sup>52</sup>

#### 1.4.5. Yabancılaştırma

Epik tiyatronun amaçlarına en uygun teknik olarak kabul edilen, Brecht'in estetik kuramının eksenini oluşturduğu yabancılaştırma efektini, Nutku da "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" eserinde şu şekilde bahsetmiştir;

*"Yabancılaştırma etmeni terimi, ilk kez, Yuvarlak kafalar ve Sivri kafalar için Brecht'in yazdığı notlarda görülür. Kullanmış olduğu bu terim, Brecht'in 1935'te Moskova'ya gitmesinden sonra kuramları içinde yer almıştır. Sovyet formalist yazarlarının anlamı "yabancılaştırma aracı" olan, priem ostranneniya deyiminden alınmış ve Brecht tarafından kendi tiyatro anlayışı için geliştirilmiştir. Brecht'in bu terimi kabul etmesine bir başka neden de orada gördüğü Çinli aktör Mei lan-fang'ın oyun tekniğidir. Bu oyuncu makyajsız, giysisiz ve ışıklama olmadan, sanki rolünün dışındaymış gibi oynuyor ve "seyredildiğini bildiğini kesin bir biçimde belirtiyordu"<sup>53</sup>*

Brecht, anlaşılması istenen bir olayın ya da karakterin, alışıldık bilindik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesine yabancılaştırma olarak açıklamıştır. Bu teknik ile izleyicinin sahnedeki oyuncuyla aynı duyguları paylaşmasını engellemeye çalışmıştır

Yabancılaştırma, oyunculuk alanında gestuslar ile yer almıştır. Gestusların yanı sıra ışık, ses(müzik), makyaj, dekor, kostüm gibi yönlemsel estetik gereçlerin belirleyici bir düzen içerisinde oyuna uygun bir şekilde kullanımıyla da elde edilmiştir. Gerek Avrupa tiyatrosunda (genellikle masklar yardımıyla), gerekse Asya tiyatrosunda (müzik ve mim aracılığı ile) yabancılaştırma etkilerinden yararlanılmıştır.

<sup>52</sup> Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema", s.35.

<sup>53</sup> Özdemir Nutku, "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro",s.115.

Bu araçların kullanılmasının amacı Brecht'in "dördüncü duvar" dediği sahne önündeki hayali duvarın Epik Tiyatronun genel kuralları doğrultusunda ya oluşmasını engellemek ya da kaçınılmaz olarak olduğu oyun anında yıkımını sağlamaktır.

Şener ise bu kavramla ilgili olarak şunları belirtmiştir;

*"Epik tiyatrodaki seyirci heyecanları ile yönetilen bilinçsiz bir kitle değildir. Agit-prop tiyatrosunda olduğu gibi siyasal bir görüşü benimsemesi için oyun sırasında coşturulmaz. Epik tiyatro, seyircisini, düşünebilen, karar verebilen, akli ve duyguları olgun bireyler olarak kabul eder. Epik tiyatro ereğine ulaşmak için körü körüne inandırmayı değil, düşünerek ikna etmeyi yeğlemiştir. Bu düşünme sürecinin ikinci aşamasında tiyatro bir değişim yaratacaktır. Başka bir deyişle tiyatro, insanı düşündürmekle kalmamalı, onu değiştirmelidir. Bunun için sahne ile seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurulması, seyircinin çelişkileri görmesi sağlanır. Sahneye koyuculukta, oyunculukta, müziğin, ışığın, dekorun, kostümün kullanılmasında çelişkilerin gösterilmesine dikkat edilir. Bu yüzden illüzyonun bozulması, özdeşleşmenin engellenmesi zorunludur. İllüzyonu bozan, seyircinin bir düşünme sürecine girerek bilinçlenmesini sağlayan, bunun için toplumun ilişkiler düzenindeki çelişkileri gösteren, sahne ile seyirci ve sahne öğeleri arasında diyalektik bir ilişki kurarak bu çelişkiyi somutlaştıran tiyatronun yöntemine yadırgatma (yabancılaştırma) yöntemi, bu yadırgatmayı sağlayan etmenlere de yadırgatma etmenleri (yabancılaştırma etmenleri) denilmiştir."*<sup>54</sup>

Brecht, Yabancılaştırma kuramının bilimsel temelini Karl Marx'ın "Kapital" adlı eserinden almıştır. Brecht'i yabancılaştırma kavramına yönelten olay M. Parkan'ın "Brecht estetiği ve Sinema" adlı yapıtında şu şekilde anlatılmıştır.

*"Modern toplumlarda yabancılaşma insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise, insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramı'na yönelir. Brecht, kendisini bu yönelişe götüren olayı şöyle açıklamaktadır:" Oyunlarımı, Marx'ın Kapital'ini okuduğumda anladım. Bu sözlerimle, Marx'ı okuduğumda, farkında olmaksızın bir sürü Marksist oyun kaleme almış olduğumu anladığımı*

<sup>54</sup> Sevda Şener, "Dünden bugüne tiyatro düşüncesi", Dost Kitabevi, Ankara 2001, s.285-286.

söylemek istemiyorum hiç kuşkusuz. Ama bu Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi. Çünkü onun konularıyla uğraşan bir adamın, doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesi doğaldı. Bunun nedeni ise oyunlarımda belirginleşen kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. Oyunların içeriği, onun için sezgi malzemesiydi.”<sup>55</sup>

Ayrıca yabancılaştırma kuramı, diyalektiğin yasalarıyla da doğrudan doğruya ilişkilidir. Diyalektik bütün kavramların içlerinde bulunduğu, tez-anti tez tezatlığını bütün çıplaklığıyla ortaya koymayı amaç edinmiştir. Brecht yabancılaştırmayı “Epik Tiyatro” adlı eserinde diyalektik olarak aşağıdaki gibi gruplandırmıştır.

“1. Bir kavrayış olarak yabancılaştırma (Kavramak-kavramamak-kavramak), olumsuzlamanın olumsuzlanması.

2. Bir kavrayış eylemi gerçekleşene dek, anlaşılmazlıkların birikimi (nicelik ve niteliğin birbirine dönüşümü)

3. Genel'den Özel'e ( biricikliği, birkezliği içinde olay, beri yandan tipik)

4. Gelişim süreci (duyguların karşıt duygulara dönüşümü, aynı zaman akışında eleştiri ve özdeşleşme)

5. Kendi içinde çelişki ( böyle koşullarda bu insan, böyle bir davranışta bu sonuçlar!)

6. Bir nesnenin bir diğeriyle anlaşılabilirlik kazanması (tek başına belli bir anlamı içeren başka sahnelerle ilişkisinden ötürü bir ikinci anlamı daha içerdiğini bulgulamak)

7. Sıçramalar (saltus naturae, sıçramalarla yürüyen epik gelişim)

8. Karşıtların birliği (birlik de karşıtları arayış, alacakları ücret için çekişen, ama dışı karşı birlik ve beraberlik oluşturan ve oğul-ana oyunu)

<sup>55</sup> Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema”,s.39.

### 9.Bilginin pratikte uygulanabilirliği (kuram ve pratiğin bir bütünlük oluşturması) ”<sup>56</sup>

Yabancılaştırma kuramı Brecht'in estetik kuramının bilimsel özelliklerini oluşturduğu en önemli yöntem olarak belirtilmiştir. Sayısız yabancılaştırma efekti bulunabildiği düşünülmektedir. Bundan dolayı Diyalektik tiyatroya ya da Epik tiyatroya zenginlik sağlayanda bu sonsuzluk olmuştur.

#### 1.4.6.Tarihselleştirme

Tarihselleştirme; gerçek olanı sosyal ve mitolojik durumlarıyla ilgili zaman belirtme yöntemi olarak görülmüştür. Yani tarihsel olayları ele almamış, aksine tarihsel olsun olmasın, bütün olayları zamanın ötesine taşıyarak, tarihselleştirerek anlatılmıştır. Bu yöntem ile seyircinin var olan olay ile mesafesine boşluk konulmuş, böylece nesnel seyretme durumu sağlanmıştır. Brecht “Galilei'nin Yaşamı” gibi benzer birçok oyununu tarihsel olarak kurgulamıştır, Ancak oyunların değindikleri problemler güncel olmuş, böylece Brecht tarihsel olaylar ile günümüz olaylarını bağlamıştır. Bu konuyu ”Tiyatro İçin Küçük Organon” kitabında şu şekilde açıklamıştır.

*“Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve etkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur. Söz konusu alanın kendisi, tarihsel göreceliğiyle belirlenebilmelidir. Bu geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonsuzmuş havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmamak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde, bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir. Sahnedeki karakterlerimizi,*

<sup>56</sup> Bertolt Brecht, “**Epik Tiyatro**”,(Kamuran Şipal),s.212-213.

*çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: “Ben de böyle davranırdım” diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: “Ben de bu koşullar altında yaşasaydım” ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır.”<sup>57</sup>*

Tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle bütünlük sağlayarak meydana gelmişlerdir. Tarihselleştirmeyle güncel olan bir olay tarihi bir hareketin göstergesi olarak sergilenmiş, günümüzde olanın devamlılığı sorgulayıcı duruma dönüştürülerek olayların müdahale edilemez ön yargısını kırmak hedeflenmiştir. Özellikle eleştirilebilir olduğunu ve değiştirilebilme imkânlarının var olduğu gösterilmiştir. Tarihselleştirmede, belirgin olan sosyal bir düzen, farklı sosyal düzenlerin görüşlerinden izlenerek, doğruyu yanlış daha iyi bir şekilde görmesi sağlanmıştır.

Böylece maddesel temeline değinilen olay tarihsel zaman olgusu içerisinde incelenmiş, diyalektik değişim sahneye taşınarak gerçek olanın barındırdığı paradokslarda incelenmiştir. Sahnede yansıtılan bütün olayların temelinde sosyal, statüsel çelişkilerin tarihsel ve nesnel sebeplerin var olduğu açıkça ortaya serilmiştir.

#### **1.4.7.Anlatımcı Yapı**

Brechtien tiyatrodaki farklı bir yer tutan anlatımcı yapı, epik tiyatrunun temel yapı taşı denildiği Köşebaşı tiyatrosundan gelmiştir. Anlatıcı kavramı, Köşebaşı tiyatrosunda bulunan anlatıcının görevi ile benzerlik gösterir. Anlatıcı izleyicileri yönlendirmemeli yalnızca herhangi bir yanı tutmadan iyi bir gözlemci olmalıdır. Anlatıcının olaylara müdahale etme görevi yoktur. Bu da epik kurama elverişli bir

<sup>57</sup> Bertolt Brecht, “**Tiyatro için küçük organon**” (Ahmet Cemal), s.59-60-61.

tutum sayılmaz. Eylemleri doğrudan aktarmak anlatıcının asıl işidir. Brecht Köşebaşı tiyatrosundaki anlatıcı kavramını “Epik Tiyatro “eserinde şöyle belirtmiştir:

*“Köşebaşı sahnesi, seyirci için hazırlanacak yaşantının nasıl bir nitelik taşıyacağını bize gösterir. Köşebaşı anlatıcısının başından geçmiş bir yaşantı vardır kuşkusuz. Ama o, anlatısını seyircinin yaşantısı yapmak gibi bir amaç gütmmez. Şoförün ve kazaya uğrayanın yaşantısının bile ancak bir dilimini aktarır çevresindekilere. Anlatısına ne denli canlılık kazandırmak istese de, onu çevresi için haz dolu bir yaşantı durumuna sokmaya uğraşmaz. Örneğin, kazanın yol açtığı korkuyu yeniden canlandırmaması anlatısını değerinden hiç düşürmez, tersine bu korkuyu sergilemesi anlatının değerinden kaybetmesine yol açar. Köşebaşı anlatıcısının amacı, seyircileri katkısız heyecanlara sürüklemek değildir. Köşebaşı anlatısını bu bakımdan örnek alacak tiyatro, hiç kuşkusuz baştan aşağı işlevsel bir değişim geçirecektir.”<sup>58</sup>*

Epik tiyatro da bir oyunda anlatıcının olayları düzenleyip, anlaması ve aktarması anlatımcı kavramının oluşabilmesi için gerektiği kadar kabul edilmemiştir. Brecht'in epik anlatımında anlatımcı yapı estetiksel deyişini epizotik anlatımda bulmuştur. Seyirciyi etkili bir biçimde düşünmeye iten hususlar, dramatik aksiyonun durdurulduğu ön oyunlar olmuştur. Ayrıca betimleme eğilimlerini de ikinci plana bırakmasına karşın tamamen reddetmeyerek, anlatım yolu ile ağırlık verdiği anlaşılmiştir. M. Parkan ise bu konuyu şöyle belirtmiştir;

*“Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Ancak, seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilir olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapının içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak algısal bilgi düzeyinden, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılacaktır. Sanatın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir dinamo olması esprisi böylesine bir Anlatımcı yapı'dan gelmektedir. Seyirci, sadece betimlemeye dayalı olmayan bu yapıya özdeşleşmediği için aktif bir konuma gelerek eleştirel bir tutum alır. Anlatım yoluyla sunulan ideolojiler, yaşam karşısında çürür ve 'acıma ve*

<sup>58</sup> Bertolt Brecht, “Epik Tiyatro”,(Kamuran Şipal),s.11.



*korku' duyguları yüzünden bu yapı içerisinde erime durumundan uzaklaştırılan seyirci, bu ideolojileri eleştirerek, yaşam karşısında gerçekçi duygulara, düşüncelere ve eylemlere yönelir.*"<sup>59</sup>

Geleneksel Türk tiyatrosunda da bulunan anlatıma dayalı bu göstermeci biçim, Epik Tiyatro'nun da temel taşlarından biri olarak görülmüştür. Bu biçim ile Brecht izleyicinin bir düşünceye doğru yol almasını ve gerçekleri yeni bir bakış açısından görmesini ve böylece izleyicinin dünyanın değişebilirliğini anlamasını amaçlamıştır.

#### 1.4.8 Göstermeci Oyunculuk

Epik tiyatrodaki oyunun ilerleyişi ansızın ileri sıçramalarla yani bir araba da giderken manzaranın hızla ilerleyişi gibi açıklanmıştır. Oyunun belirgin biçimde vurgulanan tek tek parçaları, birbirlerini bir yıldırım çarparcasına etkileyerek, Epik tiyatronun temel biçimini oluşturmuştur. Bu temel biçimin izleyiciler üzerindeki en önemli etkisini de oyunculuk meydana getirmiştir. İzleyicinin kişilerin sergilenen davranışlarını ve bu davranışların sergileniş biçimi karşısında eleştirel tutum alabilmesi için oyunculuk önemli bir yer edinmiştir. Bu konu hakkında Brecht şöyle söylemiştir.

*"Oyuncu bir an bile kendisinin bütünüyle canlandırdığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. "Lear'i oynamıyordu, Lear'in ta kendisiydi", yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermektir, ya da, daha iyi deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu tutkulu kişileri canlandırdığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama kendi duygularını ilke olarak canlandırdığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıdır ki, izleyicilerinin duyguları da canlandırılaninkiler olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdırlar."*<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema", s.43-44.

<sup>60</sup> Bertolt Brecht, "Tiyatro için küçük organon" (Ahmet Cemal), s.72.

“Epik tiyatro teknikleri itibariyle yeni bir tiyatro değildir” der Brecht, Bunu da Epik tiyatronun, tarihsel gelişimi içinde birçok etkileşim sağlayan teknik ile göstermiştir. “göstermecî oyunculuğa ve göstermecî tekniklere” en iyi dayanak olarak özellikle Çin halk tiyatrosunu ele almıştır. Epik tiyatro adlı eserinde Brecht bu konuda;

*“Çin tiyatrosuna baktığımız zaman, yabancılaştırma efektini sağlamak için aşağıdaki yolun izlendiğini görmekteyiz: Bir Çinli oyuncu, her şeyden önce, kendisini saran üç duvar dışında bir dördüncü duvar daha bulunuyormuş gibi davranmaz; karşısında bir seyirci topluluğunun varlığından haberi olduğunu açıkça belli eder. Böylesi bir davranışta, Avrupa sahnelerine özgü yanılısımayı(illüzyon) hemen kapı dışarı eder tiyatrodan; dolayısıyla seyirci gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiği yanılısımasına kapılmaz. Sergilenen sahnelerin rahatlıkla görülebileceği biçimde düzenlendiğini seyirciden saklayabilmek için Avrupa tiyatrolarının geliştirdiği teknik, böyle bir tutumu sonucu gerekliliğini yitirir.”<sup>61</sup>*

Brecht Çin tiyatrosunu araştırırken, Çinli oyuncular ile Avrupalı mimetik tiyatronun oyuncularını sık sık karşılaştırmıştır. Ona göre Çinli oyuncu hiçbir zaman sahnede seyirciyle oyuncunun bütünleşeceği şekilde, yoğun bir atmosferde oyunu sergilememiştir. Seyredilenin bir tiyatro oyunu olduğu duygusu daimidir. Bu anlamda klasik Çin tiyatrosuyla Avrupalı mimetik tiyatro birbirlerinin nerdeyse tam tersi olmuştur. Mimetik oyunculuk ile seyircinin bilinci yanılısıma yoluyla alıp götürülmüş; onu adeta hipnoza sokmuştur. Bu tür bir canlandırmada bilincin eleştirel kısmının çalışması da olanaksız görülmüştür. Mimetik tiyatro seyirciden eleştirel olmasını talep etmemiştir. Onun daha çok istediği övgü veya yergi konusunda gösterdiği başarının alkışlanmasıdır. Brecht Mimetik tiyatro oyunculuğundan hiç hoşlanmadığı için geleneksel oyunculuk kurallarını yıkmaya büyük önem vermiştir. Çin tiyatrosundaki araştırmalarının asıl sebebi de buna dayandırılmıştır.<sup>62</sup>

Epik tiyatronun tarihsel gelişimi içerisinde oyunculuk anlayışına katkı sağlayan bir diğer sistem ise Stanislavski sistemidir. Brecht, özdeşleşmenin sağlanmasında karşılaştığı güçlükler, toplumun ve insanın geçirdiği nitelikler,

<sup>61</sup> Bertolt Brecht, “**Epik Tiyatro**”,(Kamuran Şipal),s.24.

<sup>62</sup> Bertolt Brecht, “**Tiyatro için küçük organon**” (Ahmet Cemal), s.73-74.

dönüşümler nedeniyle yeni bir oyunculuk arayışına girmiştir. Araştırmaları sonucunda Stanislavski'nin oyunculuk sisteminin üzerine kendi oyunculuk anlayışını geliştirmiştir.<sup>63</sup> Yani bu sistem Brecht'in oyunculuk estetiğinin kaynağıdır. Brecht'e göre, epik tiyatronun oyunculuk yöntemi durağanlaşma riski ile yüz yüze gelmiştir. Oyuncuların oyundaki hazırlıkları ise eylemlerden oluşmaz, fikirlerden üretilir. Epik tiyatro anlayışı ile Stanislavski'nin ön plana çıkardığı tiyatro düşüncesinin arasındaki en önemli sebep oyuncu ile rol boşluğundaki bağıdır.

Bütün bu araştırmalar sonucu Brecht kuramları ve uygulaması ile kendi oyunculuk anlayışını belirlemiştir. Ona göre öncelik oyuncunun elindeki metni iyi tanımasına bağlıdır. Oyuncu metni ilk bakışta anlamaya çalışmamalı, iyice düşünmeli, kendi anladığından da kuşku duymalıdır. Oyunda bulunan karakterlerin davranışlarını iyice anlamaya çalışıp onların üzerine kafa yormalıdır. Bu kişileri rol yapan oyuncular gibi düşünmeli, birbirleri ile olan etkileşimi dikkate almalıdır. Özellikle göstermecî oyunculuğun sağlanabilmesi için; bir metinde bulunan oyun kişilerini sahneye koyarken onları yaşayan insanların kopyasıymış gibi düşünmemek gerektiği vurgulanmıştır.

### **1.5.Epik Tiyatroda Sahne Anlayışı**

1.Dünya Savaşı sonrası meydana gelen ekonomik çöküş, insanları toplum düzeni ve düşünce sistemleri hakkında sorgulamaya yöneltmiştir. Yazarlar gibi izleyici de toplumdaki sorunlara sanat ile cevap bulabileceğini düşünmeye başlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni durumda, toplumdaki kaçan, simgelere dayanan ve gerçekleri insanın iç dünyasında aramaya yönelik bir tutum oluşmuştur. Bu da gerçek olan dan daha ilerisini görmeye çalışan, daha etkili, daha bağımsız bir anlatma yolu arayan sanatçıların var olmasını sağlamıştır. Bunun içinde çeşitli arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Almanya'da ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm akımları gibi,

---

<sup>63</sup> Özdemir Nutku, "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro", s.116.

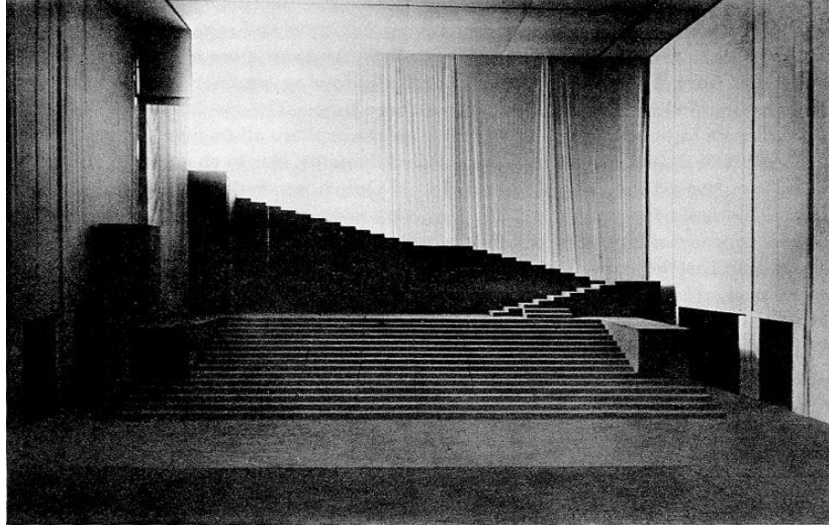
Ekspresyonizm de Yirminci yüzyılın başında bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır.1918’de ortaya çıkan Ekspresyonizm akımının, Epik tiyatronun sahne anlayışında etkileri oldukça önemli olmuştur.

Bu yüzyılda özellikle dekorlar ve ışıklar daha etkileyici olarak, gerçekçi anlayışın yerine simgeciliğe dayanan bir anlayış hâkim olmuştur. M.Fuat ‘Tiyatro Tarihi’adlı kitabında şöyle anlatmıştır. Gerçekçi olarak temsil edilen mekânlar, yerini ışık altında hayal meyal görünen sahnelere, simgesel ve anlamsal bütünlüğün ortaya çıktığı sahne tasarımlarına bırakmıştır. Ekspresyonizm ile oluşan Epik Tiyatro’nun sahne dekoratörü öncüleri olarak sayabileceğimiz İsveçli Adolphe Appia ile İngiliz Gordon Craig’in tasarımları büyük yankı uyandırmıştır.

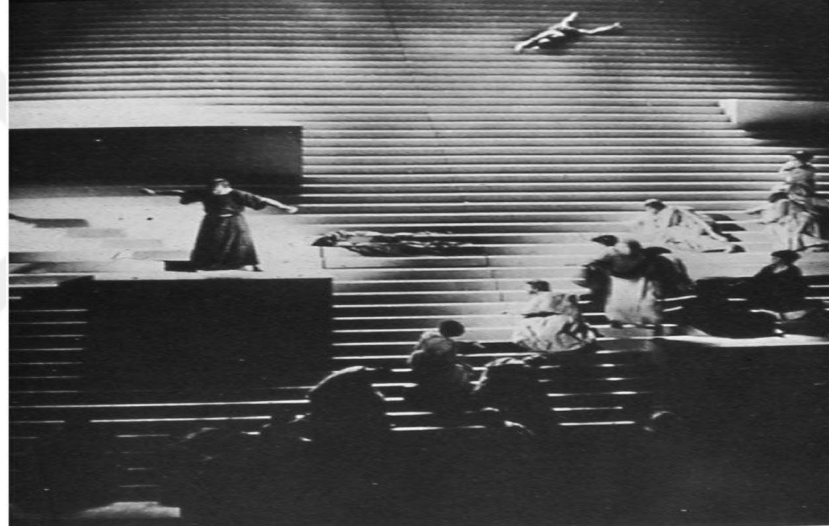
Appia, sahnede bulunan boyalı panolar yerine 3 boyutlu plastik dekorların olması gerektiğini vurgulayarak, sahnede mekânın ışıklandırma ile farklı boyutlar, derinlikler olması gerektiğini savunmuştur. Bu konuyu Fuat şu şekilde belirtmiştir;

*“Adolphe Appia sahneye bir ressam gözüyle bakmıyordu. Temel amacı dramatik hareketi güçlendirmektir. Bunu yalnız dekorlarla değil, ışık yardımıyla da sağlamaya çalışıyordu. Sahnede heyecan verici bir görünüş yaratmaktan çok, oyuncuya hizmet etmek, yardım etmek önemliydi. Sahnede dramatik hareketi yaratan oyuncuydu; oyuncu olmasa hareket de olmazdı. Her şey ona yönelmeliydi. Perspektif dekor, iki boyutlu oluşuyla, oyuncuya uyum sağlayamıyordu. Tıpkı oyuncu gibi üç boyutlu dekorlar kullanmak gerekliydi. Oyuncunun hareketleri ancak üç boyutlu, doğal dekorlar içinde anlam kazanabilirdi. Ama iş bu kadarla da bitmiyordu. Canlı oyuncu ile cansız dekor arasındaki çatışmayı çözmek için, bu ikisi arasında dramatik bir birlik yaratabilmek için ışıktan yararlanılmalıydı. Yaşayan, değişen, gelişen bir ışık, hareketi izleyecek, değerlendirecektir.1903 ile 1924 yılları arasında Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya’da sahneye koyduğu altı oyunda, savunduğu düşünceleri gerçekleştirmiş, büyük etkiler yaratmıştır.”<sup>64</sup>*

<sup>64</sup> Memet fuat, “Tiyatro Tarihi” ,s.199-200.



**Resim 1.6.** 3 boyutlu etki, Adolphe Appia<sup>65</sup>



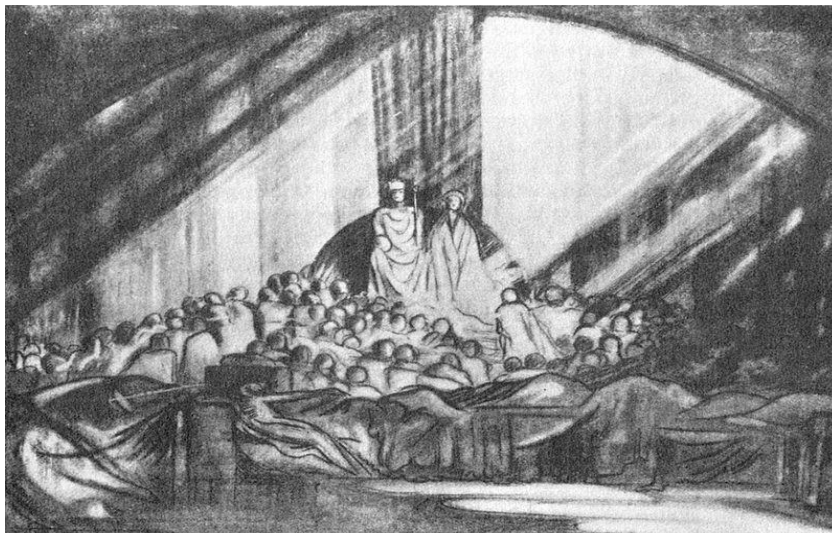
**Resim 1.7.** Işıkla etki, Adolphe Appia.<sup>66</sup>

Appia'nin düşüncelerini geliştiren oyuncu ve ressam olan Gordan Graig'e göre ise tiyatro ne yalnızca oyun, ne yalnızca oynayış, ne dekor, ne ışık, ne müzik, ne hareket, ne de danstır. Tiyatro bütün bunların ya da bunlardan birçoğunun bir araya gelmesiyle meydana gelmiştir. Craig, oyuncunun rolünü benimsememesi gerektiğini, rolünden dışarı çıkarak ondan kurtulması gerekliliğini savunmuştur. Böylece Craig daha sonra ortaya çıkacak olan Epik Tiyatro'nun "yabancılaştırma" kavramının temelini atmış fakat adlandırmamıştır.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> <https://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/>

<sup>66</sup> <https://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/>

<sup>67</sup> Memet fuat, "Tiyatro Tarihi", s.199-201.



**Resim 1.8.** Hamlet Edward Gordon Craig.<sup>68</sup>

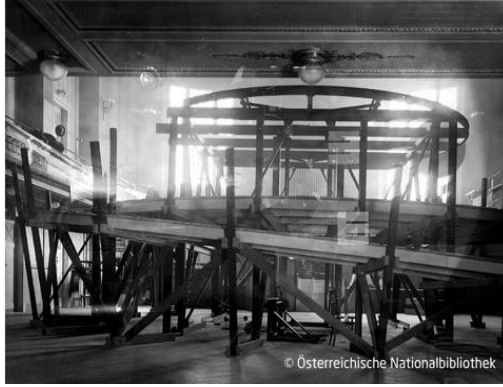


**Resim 1.9.** Edward Gordon Craig “Hamlet” son sahne.<sup>69</sup>

---

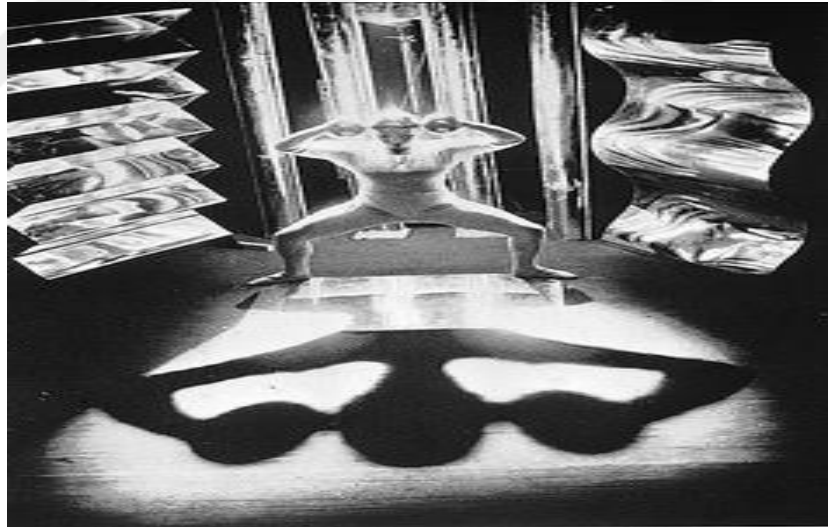
<sup>68</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_photo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg)

<sup>69</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_photo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg)



**Resim 1.10.** Frederick Kiesler “Sahne mekanı”, Viyana 1924.(Lesak, 1989).<sup>70</sup>

Frederick Kiesler’in ise 1924 te yaptığı “Sahne Mekanı” büyük ses getirmiştir. Geleceğin sahne tasarımı olarak sahneyi spiral bir şekilde tasarlamıştır. Bu tasarımdan sonra o zamana kadar gerek görülmeyen sahne tasarımcısı ön plana çıkmıştır.<sup>71</sup>

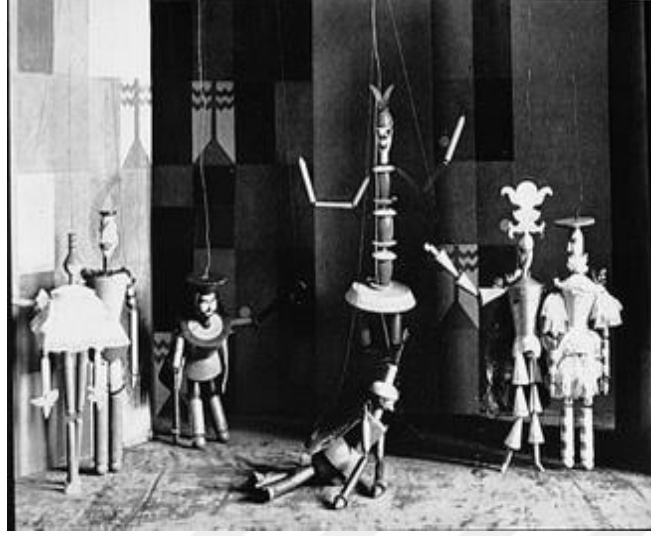


**Resim 1.11.** Oskar Schlemmer, “Metal”.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Barbara,Lesak “**Visionary of the European Theater**”,Frederick Kiesler, ed.Lisa Phillips, s.37-40.

<sup>71</sup> Barbara,Lesak “**Visionary of the European Theater**”,Frederick Kiesler, ed.Lisa Phillips, s.37-40.

<sup>72</sup> [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/schlemmer2.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/schlemmer2.html)



**Resim 1.12.** Oskar Schlemmer, "The King Stag."<sup>73</sup>

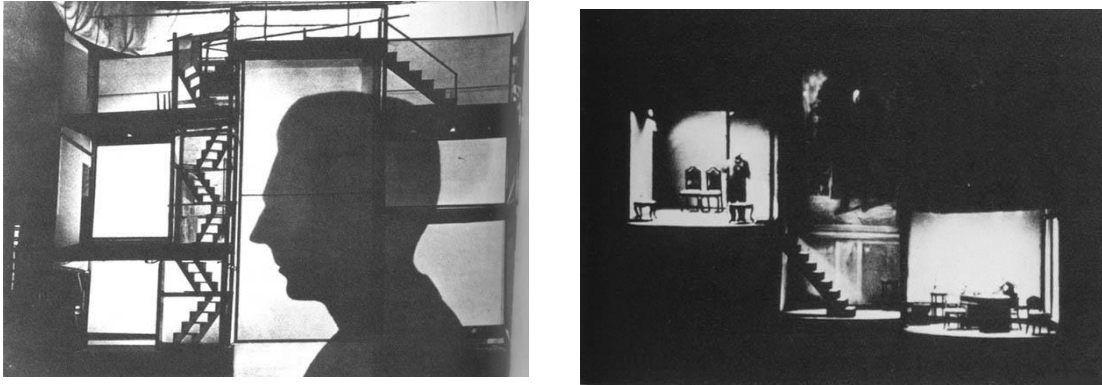
Bir başka dekoratör Schlemmer: tasarımlarında insanın hareketlerine dair gözlemlerini soyut, geometrik ya da mekanik olgulara dönüştürmeye çalışarak tasarımlarını oluşturmuştur.<sup>74</sup>

Ekspresyonist tiyatro seyirciyi yalnızca eğlendirmeye yöneltmemiş, politik meselelerle ilgilenerik, seyirciyi eğitebilmeyi hedeflemiştir. Brecht 'Oyun sanatı ve Dekor' adlı kitabında şöyle belirtmiştir. Ekspresyonist oyunlarda sahne tasarımlarının en önemli özelliklerinden biri, gündelik yaşamı fiziksel olarak ortaya koymanın yanı sıra, simgesel ve anlamsal kavramları da kullanarak, sahne mekânını oluşturan dekorların, sadece gösterdikleri ile değil, ima ettikleri ile de etkili olmuşlardır. Bu dönemde sahne tasarımının en etkili olduğu Almanya da Ekspresyonist akımdan da etkilenerek tasarımlar yapan iki sanatçıda; Erwin Piscator ve Bertold Brecht'tir.

<sup>73</sup> [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/schlemmer2.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/schlemmer2.html)

<sup>74</sup> Oscar Schlemmer, Moholy-Nagy, L., and Molnar, F., "The Theatre of the Bauhaus", ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, çev. Arthur S. Wensinger, s.11.





**Resim 1.13.** "Hoppla wir leben", yöneten: Erwin Piscator, Berlin, 1927.<sup>75</sup>



**Resim 1.14.** "The Good Person of Szechwan", Berthold Brecht, 1920.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> <https://tr.redsearch.org/images/2564505>

<sup>76</sup> <https://library.calvin.edu/hda/node/1467>



**Resim 1.15.** Threepenny Opera” Bertolt Brecht, Set tasarımı ve kostümler: Ezio Frigerio 1972-73 <sup>77</sup>

Brecht sahneyi, 'Epik Tiyatro' adlı eserinde 'gerçek yasadandan kesitlerin taklit edildiği yer' olarak tanımlamıştır. Onun tiyatrosunda bir oyunu seyretmeye gelen seyirci onun bir oyun olduğunun farkına varmıştır. Bu tiyatronun özellikleri doğrultusunda oluşturulan oyunlarda; oyunun sonunda seyirci belirli bir yargıya varabilmesi için oyun bir kararla sonlandırılmıştır. Çünkü Brecht'e göre her oyun belli bir toplumsal amaç için var olmuştur.

Sahnedeki her anlatım aracı temel olarak, sahnelenen oyuna oyuncunun sergilediği tutuma benzer bir biçimde yaklaşmıştır. Seyircinin gerçekçi bir tutumla oynanan oyunun yaratacağı yanılısama hissinden tamamen uzaklaşması ve metinden gelen anlamsal yapıyı hareketli bir sunumla takip etmesi için rejî anlayışı, görsel zenginlik, dekor, kostüm, ışıklama gibi teknik etmenlerin oldukça yalınlaştırılmasıyla ve oyuncuların bütüncül performansı ile gerçekleştirilmiştir. Gerçekçilik yoktur ama gerçekler çarpıcı bir şekilde aktarılmıştır. Dekor mekânını oluştururken gereksiz tüm ayrıntılardan arındırılmış, kullanılan her parçanın anlamsal olarak değer taşıdığı, temel görsel estetiğe yönelmeyen, durumların ve koşulların anlamsal olarak desteklendiği, yanılısama yaratacak biçimde oluşturmaktan çok, öyküde vurgulanmak istenen ana

<sup>77</sup> [https://www.peroni.com/ext\\_panel\\_immagine.php?imgid=106698](https://www.peroni.com/ext_panel_immagine.php?imgid=106698)

düşünceye ve bu düşüncenin ortaya koyacağı durumlara vurgu yapacak şekilde oluşturulmuştur. Bu ele alma şekli, seyirciyi anlatılanın karşısında aktif tutmaya yönelik uyarıcı bir nitelik taşımıştır. Ayrıca seyircinin tiyatrodaki olduğu ve bir oyun izlediğinin farkında olmasını sağlamıştır. Brecht bu konuyu şu şekilde belirtmiştir;

*“Sahnenin başına konup seyircinin “Ne?” sorusundan “Niçin?” sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylara karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanılması, ışıldakların ve müzik araçlarının gizlenmeyerek açıktan açığa sergilenmesi, herkesçe çok iyi bilinen oyun yerlerinin yabancılaştırılarak asıl toplumsal önemlerine dikkatin çekilmesi, bütün bunlar seyircinin gerçekçi bir gözlem için zorunlu tavır takınmasını sağlar. Kasıtlı yoldan bir kavram karmaşasının yaratıldığı, duyguların bilinçli ya da bilinçsiz bozmacalara (tahrif) konu edildiği dünyamızda da böyle bir tavır enikonu gereklidir.”<sup>78</sup>*

Brecht’in Epik kuramı ayrıntılı incelendiğinde özellikle Epik tiyatrodaki dekorun gerçekçi ve işlevsel olmasını istemiştir. Fakat gerçekçi olmasını gerçeğin bire bir taklidi anlamında söylememiştir. Ona göre dekor gerçek olanı göstermekle kalmaz, aynı zaman gerçeği de açıklamalıdır. Örneğin bir kafe dekorunu incelediğimizde dekor kafeyi gösterebilmeli, ayrıca kafeyi düzenleyenlerin ilimlerini, marifetlerini kafeye gelenlerin hayat tarzlarını, kültürünü, eğitimini sergileyebilmelidir. Tasarımcının gerçekleri kopya etmekle yetinmemesi ve hayal gücünü de kullanması gerekir.

Erwin Piscator ve Bertold Brecht’in Epik sahnede uyguladıkları yeniliklerden biri de projeksiyon kullanmış olmalarıdır. Sahnede kimi zaman büyük yazılı afisler kullanılmış, kimi zaman da projeksiyonlarla mekanlar ya da çeşitli yazılar yansıtılarak, projeksiyon bilgi verme ve açıklama amaçlı kullanılmıştır. Sahnede oluşturulan mekanların derinlikleri ve yoğunluklarını ise; mekanların bir araya gelmeleri, iç içe geçmeleri, planlar, kesitler, mekanda ışık ve gölge, yer, duvar ve tavan öğeleri incelenerek, oyuncunun hareketi, ışıklama ve projeksiyon da göz önünde bulundurularak incelenmelidir.<sup>79</sup>Epik tiyatronun epizotları arasındaki konuşmalar ve

<sup>78</sup> Bertolt Brecht, “**Oyun sanatı ve Dekor**”(Kamuran Şipal), s.104-105.

<sup>79</sup> Bertolt Brecht, “**Oyun sanatı ve Dekor**”(Kamuran Şipal), s.104-106.

müzikler, oyunları parçalamakta, olgu sunmakta ve izleyicileri aydınlatmak için yer almıştır.

Epik tiyatro da kostümler ise oyun kişinin karakterini ve sosyal statüsünü ifade edecek şekilde sade, fonksiyonel ve gerçek olacak şekilde tasarlanmıştır. Gerek renk kumaş desen seçimleri, gerekse biçimsel özellikleriyle her kostümün belli bir gruba, kişiye ya da yapıya dair belirleyici özellikleri taşıması sağlanmıştır.<sup>80</sup>

Sahnenin boyutuna baktığımız zaman çevresinde herhangi fiziksel bir sınır olmayıp, sınır ışığın karartılmasıyla sağlanmıştır, Işık yalnızca oyunun geçtiği mekânı aydınlatmak için kullanılmıştır. Çünkü Epik Tiyatro’da, ışık kullanımı sadece aydınlatmak ve renk katmak için kullanılır. Işık mekânı iyi bir şekilde aydınlatmalıdır ki, oyuncuların yüzlerini, jestlerini seyirci ayrıntılı görebilmelidir. Şener bu konuyu şu şekilde belirtmiştir;

*“Sahne ışığının büyüğü bir hava yaratmasını önlemek için ışık sisteminin seyircinin görebileceği yere yerleştirilmesi öngörülmüştür. Epik tiyatrodaki bol ve parlak ışık kullanılmıştır. Saklı, aldatmaca, gerçeklik duygusu uyandıracak ışıklamadan kaçınılmıştır. Örneğin illüzyonun bozulması için, sahnede dolunay, bir lamba ile aydınlık bir disk ile belirtilmiştir.”<sup>81</sup>*

Müzik de Epik tiyatronun diğer öğeleri gibi kendine ait bir özellik sergilemiştir. Diğer öğeler ile karşılıklı içindedir hatta müzikte yer alan ezgi ile şarkıların kelimeleri birbirleriyle çatışır. Müzik ya sahnede seyircinin gözü önünde çalınır. Ya da müzik ve dans oyunun ilerleyişini önleyecek, durumları garip açıklanacak şekilde düzenlenir. Sahne de yer alan geleneksel müzik de duygu yoğunluğuna göre belirlenen müziğin akışı içerisinde Epik tiyatrodaki seyirciye düşünme zamanı tanımak için olayı kesen şarkılar ve danslar şeklinde sunulmuştur. Şarkıların oyun akışına uygulanışı; ise ışıkta bir değişme ya da şarkının ismi projeksiyonla perdeye yansıtılarak önceden bildirilerek sunulmuştur.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Sevda Şener, “**Dünden bugüne tiyatro düşüncesi**”,s.294-295.

<sup>81</sup> Sevda Şener, “**Dünden bugüne tiyatro düşüncesi**”, s.295.

<sup>82</sup> <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28557>.**Epik tiyatrodaki müzik; oyun için mi, oyuna karşı mı?** Arş.Gör.Yavuz ÇELİK, Arş.Gör.Yavuz ŞEN.

Epik tiyatronun sahne anlayışını kısaca özetlersek; gerçekçi ayrıntılar ile kalıplaşmış tarih arasında yabancılaştırma sağlanmış, aynı zamanda dekor ile oyuncu arasında da uzaklaştırma oluşturulmuştur. İzleyici ile oyun arasında yabancılaştırma müzik ve dans ile artırılmıştır. Projeksiyon ya da çeşitli görsel tabelalarla eylemin daha önceden gösterilmesi ile şaşırtaçının ortadan kaldırılması sağlanmıştır, özellikle oyun içerisinde yer ve tarihsel zaman belirtilmiştir, ışıklandırma göz önüne çıkarılarak sahnenin aydınlatılması yapılmış, dekorlar esinlenmeye değil, gerçekçiliğe dayandırılmıştır. Kostümler ise toplumsal tabakanın özelliklerini belirtecek biçimde açıklayıcı ve işlevsel tasarlanmıştır. Oyun bayağı konuşma, hareketli konuşma, türküler ve şarkılar girişi olarak bölümlere ayrılmıştır.

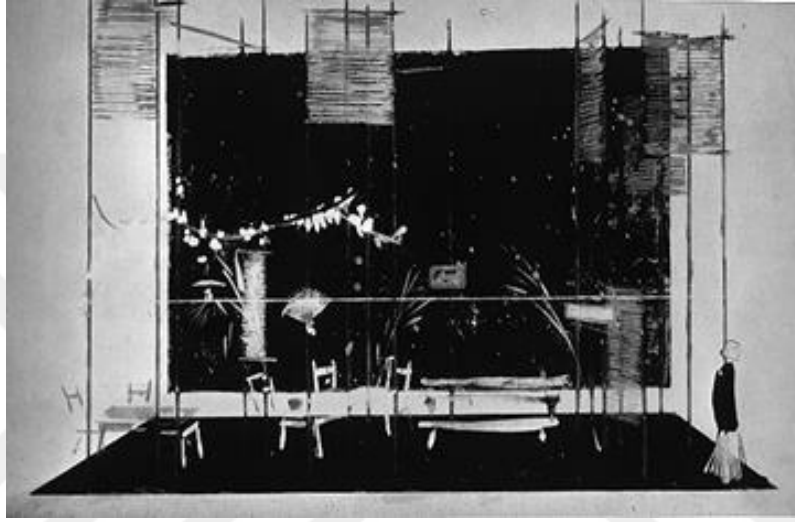
Epik tiyatronun sahne anlayışına bağlı olarak birçok sahne tasarımcısı başarılı bir şekilde Epik oyunları sahnelemiştir.



**Resim 1.16.** Casper Neher, "Mahagonny", 1927, Baden Festival.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/then-and-now-1986-6/>

Casper Neher, Brecht'in birçok oyununda Brecht ile birlikte çalışmıştır. Onun tasarımları çoğu zaman yaratıcı hayal gücünün yaygın olarak anlaşıldığından daha fazlasını içermiştir. Yarım perde, açığa çıkarılmış düşük ışıklı lambalar, bitişik mobilyalar, hareketli ekranlar, yarı kapalı alanlar, sade renklerle genellikle yaygın anlamının dışında kullanarak sahneye neredeyse dönüştürülemeyecek hassas, atmosferik etkiler yaratmıştır.<sup>84</sup>



**Resim 1.17.** Casper Neher "The Good Person of Szechwan", 1927.<sup>85</sup>



**Resim 1.18.** "Macbeth", Casper Neher, 1955<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Peter Thomson, and Glendyr Sacks, "The Cambridge Companion to Brecht", s:229.

<sup>85</sup> <https://alchetron.com/Caspar-Neher>

<sup>86</sup> <http://www.abbottandholder-thelist.co.uk/caspar-neher/>



**Resim 1.19.** “Macbeth”, Caspar Neher, 1955.<sup>87</sup>



**Resim 1.20.** “In the Jungle of cities”, Caspar Neher.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> <http://www.abbottandholder-thelist.co.uk/caspar-neher/>

<sup>88</sup> <https://alchetron.com/Caspar-Neher>



**Resim 1.21.** “The Good Person of Setzuan “; CasparNeher.<sup>89</sup>

Alman Ludwing Sievert ise Birinci ve İkinci Dünya savaşı sırasında Dışavurumcu sahne tasarımcısı olarak yer almıştır. 1930'ların sonlarında politik güçlere uygun olarak setlerini daha gerçekçi bir şekilde tasarlamaya başlamış, sanat ve zanaat de yeteneklerini geliştirmek için Almanya'da Aachen da okula gitmiştir. Yönetmen Richard Weichert, ile 1910'lar ve 1920 boyunca birlikte çalışmış, Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig'in reform teorilerinden etkilenmiştir.<sup>90</sup>



**Resim 1.22.** “Drums in the night”, Ludwig Sievert,1922.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> <https://library.calvin.edu/hda/node/1466>

<sup>90</sup> <https://www.thecarycollection.com/collections/collection/products/lebendiges-theater>

<sup>91</sup> <https://library.calvin.edu/hda/node/1456>





**Resim 1.23.** “The Broad Highway”, Ludwig Sievert, 1923.<sup>92</sup>



**Resim 1.24.** “Drums in the night”, Otto Reigbert.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> <https://library.calvin.edu/hda/node/2263>

<sup>93</sup> <https://vestuarioescenico.wordpress.com>



**Resim 1.25.** F. Wedekind, "Lulu", Otto Reigbert.<sup>94</sup>

Başka bir tasarımcı olan Otto Reigbert ise Dışavurumculuğun en uygun sahne tasarımcısı olarak kabul edilmiştir. Eserleri hakkında çok fazla yazılı bilgi olmamasına rağmen, eskizlerinin bazı örnekleri sanatını en iyi şekilde gözler önüne sermiştir. Reigbert'in tasarımları, eylem alanının çevresini parçalara ayırarak, gölgeler dünyasına dalmış, dramatik ışık efektleriyle görsel ifadeyi arttırmıştır.<sup>95</sup>



**Resim 1.26.1.** The Rise And Fall of The City of Mahagonny, Ralph Koltai

<sup>94</sup> <https://vestuarioescenico.wordpress.com>

<sup>95</sup> <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/12/otto-reigbert-y-el-espacio-escenico-expresionista/>



**Resim 1.26.2.** The Rise And Fall of The City of Mahagonny,Ralph Koltai.<sup>96</sup>

Ralph Koltai, ise genellikle İngiliz Tiyatrosu tasarımının baş mucidi olarak kabul edilmiştir. Dünya çapında ikiyüzelli den fazla opera, dans, drama ve müzikal yapımları tasarlamıştır.<sup>97</sup>



**Resim 1.27.** "Oedipus Rex",Teo Otto. 1950.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> <https://www.reportdigital.co.uk/stock-photo-uk-premiere-of-the-rise-and-fall-of-the-city-of-mahagonny-by-bertolt-photojournalism-image00105905>

<sup>97</sup> <https://ralphkoltai.com/biography/>

<sup>98</sup> <https://www.invaluable.com/auction-lot/stankowski-anton-oedipus-rex-stage-design-by-t-4361-c-2c871b16c0>



**Resim 1.28.**“Life of Galileo”,Teo Otto,1943.<sup>99</sup>

Teo Otto ise dönemde bulunan tüm tasarımcılara öncü olmuş, önemli Alman sahne kurucusudur. İkinci Dünya Savaşından sonra yeterince olmayan teknik ve malzeme koşulları altında ilk yıllarında yaklaşık dörtyüzyetmiş eser yaratmıştır. 1950'lerde sahne tasarımı alanında biçimlendirici stilist olmuş, Avrupa ülkelerinde (Almanya, İngiltere, Hollanda, İtalya ve Yunanistan), İsrail ve ABD'de 45 yılda sekizyüz den fazla yapımda çalışmıştır. Bugün hala Modern tiyatronun en evrensel sahne tasarımcılarından biri olarak kabul edilir.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> <https://lifeofgalileo.weebly.com/premiere-of-each-version.html>

<sup>100</sup> [https://www.teo-otto-theater.de/microsite/teo-otto theater/medien/bindata/Wer\\_war\\_Teo\\_Otto.pdf](https://www.teo-otto-theater.de/microsite/teo-otto%20theater/medien/bindata/Wer_war_Teo_Otto.pdf)

## II.BÖLÜM

### 2.TÜRKİYE'DE EPİK TİYATRO

#### 2.1.Epik Tiyatronun Oluşmasını Sağlayan 1960 Ve Sonrası Siyasal ve Toplumsal Yapı

Türkiye de Epik tiyatro bu çalışmada edinilen bilgiler ışığında (yaklaşık) Almanya'dan otuz sene sonra var olmuştur. Gelişmesine baktığımız zaman, dönemin siyasi ve toplumsal yapısı bu kuramın oluşmasında en büyük etken olmuş, Türk toplumu tarafından da tanınmasına olanak sağlamıştır.

II. Dünya Savaşının olduğu dönemde birçok genç askerliğe alınmış ayrıca hammadde ürünlerimizde devletin depolarımızdaki ürünleri olduğundan fazla tutması nedeniyle ekonomi yokluk içerisine girmiş ve piyasadaki temel ihtiyaç ürünleri de dâhil hepsinin fiyatı hızlı bir şekilde yükselmiştir. Bunun sonucunda da istifçiler ve karborsacılar ortaya çıkmıştır. 50 deki genel seçimlerden sonra Cumhuriyet Halk Partisi, iktidarı Demokrat Parti'ye bırakmıştır.<sup>101</sup> 1950'lerin sonlarına doğru düzenin çok partili işlemeden rahatsız olan gençler, aydınlar ve subaylar tepki göstermişlerdir. Gençlerin tepkisi, üniversite hocaları ile birlikte eğitim haklarına yapılan kısıtlamalardan oluşmuş, aydınların arzusu, reel bir demokrasi ve hür fikir ortamını oluşturmak, genç subayların talepleri ise, statüsel ve uğraşsal yönde gelişmektir. Bütün bunların yanında Demokrat Parti'nin bütün muhalefetlere karşı olması da giderek artan gerginliği ateşlemiştir.

Türkiye'nin askeri darbe ile tanıştığı 27 Mayıs 1960 darbesi, halkın çoğunluca yararlı kabul edilmiş, dindar gruplara yönelik muasır görüşün üstün geldiği bir darbe görülerek açıklanmıştır. Fakat bu yararlı atmosfer askeriye 'ye, üniversite 'ye ve doğu da bulunan toprak sahiplerine yapılan tasfiyeler ile düş kırıklığı yaşatmıştır. "Kara kuvvetleri komutanı Orgeneral Cemal Gürsel" Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK)'nın

<sup>101</sup> Suavi Aydın - Yüksel Taşkın, 1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi, s.61.

başına geçerek Anayasa'yı ve TBMM'yi feshetmiştir. Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes de dahil DP'lilerin tamamı tutuklanmış, Milli Birlik komitesinin(MBK)onayı ile Adnan Menderes İmralı adasında 17 Eylül 1961 de infaz edilmiştir.<sup>102</sup>

Demokrat Parti'nin devamı sayılan (AP) 11 Şubat 1961'de Adalet Partisi adıyla kurulmuştur. İnfazlardan sonra AP si bu sosyal ortamdan yararlanarak Demokrat Partinin oy oranını kendisine aktarmıştır. Partinin başına ise 64 de Süleyman Demirel getirilmiştir.<sup>103</sup>Bu dönemde partililik görülmedik bir şekilde bireyin kimlik belirteci olmaya başlamış, siyaset adamlarının görüntüsü gibi söyledikleri de değişmeye başlamıştır. Ülkenin kaderini etkileyecek siyasi adamlar; Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan gibi siyasiler, siyasi arenadaki yerlerini almış, isimlerinin ise partilerinin önüne geçmesi yine bu yıllarda yerleşmiştir. Din özellikle 1965 'ten sonra siyasi bir propaganda aracı olmuş, toplumda silahlanmanın artmasıyla birlikte ideolojik farklılıklar akıl yoluyla değil şiddete başvurularak çözülmeye çalışılmıştır.

60'ların siyasi çerçeveye yerleştiği bir diğer unsur da koalisyon kavramı olmuş, 1961'den 1965'e Türkiye İsmet İnönü başkanlığında koalisyon hükümetleri olarak yönetilmiştir. Seçme düzenindeki farklılıklar vasıtasıyla 1965'te ayrı düşünceler bütünlüğünü ifade eden partilerin TBMM de yer alması olanaklı hale gelmiştir. "Yüzde 3 oy alarak 15 milletvekiliyle parlamentoya giren Türkiye İşçi Partisi (TİP), Meclis'e sosyalist milletvekillerini taşıyan ilk parti olmuştur."<sup>104</sup> Demokrasinin temel şartlarından biri olan düşünce özgürlüğünün bu dönemde altmış anayasasına rağmen yerleştiği söylenemez. İlerleyen süreçle birlikte sıkı denetim, basın yayın organlarına uygulanan sansürler altmışlarda yeniden gün yüzüne çıkmıştır.

60'ların finansal açısına bakıldığında genel olarak endüstrileşme ve hızlı nüfus artışına paralel olarak, ekonomik büyüme kavramları göz önüne çıkmıştır. Bu dönemde ekonomik olarak liberalizmden planlı bir politikaya geçilmiş, nakit paranın

<sup>102</sup> Suavi Aydın - Yüksel Taşkın, **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, s.73-76.

<sup>103</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev.Yasemin Saner Gönen,s.351-352.

<sup>104</sup> Mehmet Ali Birand, "**12 Eylül Türkiye'nin Miladı**", s.59-60.

ticari oluşumlardan sanayiye kaydığı ve özel iş yeri açanlara devlet desteğinin sağlandığı ayrıca devletin büyük yatırım projeleri yaptığı bir dönem olmuştur. Kapitalizmin yükselişte olduğu bu dönemde tüketim alışkanlıkları değişmiş, Buna bağlı olarak ekonomik sınıfsal dengesizlik artmıştır. Toplumsal yapıda gelir dağılımının adaletsizliği kültür yozlaşmasına ve bazı iç huzursuzluklara neden olmuştur. Toplumda zengin olma isteği artmış, 60'larda toplumda sorun yaratan en önemli problem; gelir dağılımındaki dengesizlikler ve sınıfsal ayrımlar sayılmıştır. İnsanların akıllarında emek harçayarak değil en kısa yoldan para kazanarak aniden zenginleşme fikri yer edinmeye başlamıştır. Ayrıca Avrupa ülkelerine yapılan işçi göçü de toplumda farklılaşmaya neden olmuş, batılı yaşam tarzına yakından tanıklık eden Anadolu insanı kendisiyle ve toplumuyla çelişkiler yaşamaya başlamış iki arada kalan ne doğulu ne de tam olarak batılı düşünebilen bir kitle oluşmuştur. Böylece 'Gurbetçi' kavramı artık günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş, siyasi olaylarla birlikte 60'lar sosyolojik açıdan incelendiğinde halk daha önce hiç bilinmeyen birçok olgu ve kavram ile tanışmış ve benimsemiştir.

1970'li yıllara gelindiğinde çalışma yaşamındaki hakları ve temel sendika haklarını düzenleyen yeni bir Toplu İş Sözleşmesi ve Grev-Lokavt Yasası oluşturulmuştur. Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin birlikte hazırladıkları bu tasarı Millet Meclisinden geçtikten sonra Senato'da kabul edilmiştir. Değişiklik sonrası işçilerin önemli ölçüde kısıtlanan sendika seçme özgürlüğünün kısıtlanmasıyla birlikte sendika değiştirme hakları da güçleşmiştir.<sup>105</sup>O dönemde işçi hareketleri ve işçi direnişleri ile artmış olan gerginlik DİSK'li yöneticilerin de tepkileri ile birlikte Türk siyasi tarihinde önemi büyük bir ses getirecek eyleme dönüşmüştür. 15 Haziran 1970 sabahı çıkan olaylarla bu hareketler bir dışavurum oluşturmuş, İstanbul' da ki bazı merkezlere doğru hareket eden işçiler yenilikçi bir anlayış oluşturmuşlardır.

75 bine yakın farklı fabrikalardan işçiler gösterilere katılmış, gösterilere genel anlamda DİSK üyesi işçilerin yanı sıra yürüyüşlere pek çok sayıda Türk-İş işçisi de toplu halde katılmıştır. Olaylar esnasında Bakanlar Kurulu 60 günlük sıkıyönetim ilan etmiştir. Pek çok DİSK ve DİSK'e bağlı sendika yöneticisi sıkıyönetim mahkemeleri

<sup>105</sup> Sırrı Öztürk "Gelenekten Geleceğe 15-16 Haziran" s.36.

tarafından tutuklanarak yargılanmışlardır. Olaylardan sonra CHP genel sekreteri Bülent Ecevit ve Genel Başkan İsmet İnönü partisi adına, Türkiye İşçi Partisinin haricinde Anayasa Mahkemesi'ne iptal için başvuru yapmıştır. Anayasa Mahkemesi bunun sonucunda bu yasa değişikliğini iptal etmiştir.<sup>106</sup>

Siyasi olayların üniversiteleri de derinden etkilediği bu dönemde öğrenci eylemlerinde görülen şiddet giderek artmıştır. 12 Mart 1971 Muhtırası ile askeri darbe gerçekleşmiş, öğrenci hareketlerini merkeze oturtmuş, Türkiye için acılarla dolu bir dönemin kapısını aralamıştır. Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan yakalanmış, Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı 1 No'lu Askeri Mahkeme'de yargılanmış ve idama mahkûm edilmişlerdir. Onları kurtarma planları sonuçsuz kalmış, hapisten kaçan Mahir Çayan önderliğindeki bir grup, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın özgür bırakılması için eylem başlatmışlardır. Fakat Kızıldere'de bu eylem sırasında öldürülmüşlerdir. Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan hakkında ki idam cezaları TBMM'de 24 Nisan 1972'de kesinleşmiş, 6 Mayıs 1972'de idam edilmişlerdir.<sup>107</sup> İdamın gerçekleştiği Ankara Ulucanlar Cezaevi bugün müze olarak kullanılmaktadır.

Her şeyin çok çabuk unutulduğu ülkemizde siyasi arena da olaylar hızlı bir biçimde farklı bir yön almıştır. 12 Mart Muhtırasına karşı çıkan, işçilerle ve çiftçilerle her zaman yakın bağı olan CHP Genel Sekreteri Bülent Ecevit ise 1972 Kurultayı'nda parti başkanlığı için İsmet İnönü'ye karşı adaylığını koymuş ve İsmet Paşa gibi tarihi bir imza niteliği taşıyan siyasi lideri devirerek kazanmıştır.

14 Ekim 1973 tarihinde ki seçimlerde Bülent Ecevit'in başkanlığındaki CHP en fazla oyu almıştır. Fakat çoğunluğu kazanamamış, 26 Ocak 1974 tarihinde Milli Selamet Partisi ile birlikte kurduğu koalisyon hükümetinde başbakanlık görevini almıştır. 10 ay süresince devam eden bu koalisyon hükümetinin tarihteki en önemli başarısı Kıbrıs Harekâtı olmuştur. Türk kuvvetlerinin adadaki müdahalesi sonucu

<sup>106</sup> Kemal Sülker, “Türkiye’yi Sarsan İki Uzun Gün (15-16 Haziran)”, s.83-84.

<sup>107</sup> <https://t24.com.tr/haber/uc-fidanin-idaminin-uzerinden-43-yil-gecti,295754>



Yunanistan'daki hükümet yıkılmıştır.<sup>108</sup>Böylece Bülent Ecevit “karaoğlan” lakabıyla tarihe “Kıbrıs Fatih” olarak geçmiştir.

1970’lerin sonlarına gelindiğinde görevdeki hükümetleri bazı zor durumlara sokan gerçek neden, toplumsal gerginlik ve sokaklardaki şiddet olaylarının artmasıdır. Bunlara ek olarak artan ekonomik bunalımlar ve sorunlar nedeni ile dış ödemelerdeki dengesiz açıklık, dışa bağımlı bir sanayi oluşturmuş, sonuç olarak dövize bağımlı hale gelmiş bir Türkiye söz konusu olmuştur. 1950’lerden itibaren enerji kaynakları dışa bağımlı hale gelmiş olan Türkiye için petrolün anlamı büyüktür. Bu da dolar ödemelerine yansımış ve ithalat faturası hızla artmıştır. Toplumsal manzarada sergilenen görüntü ise marketlerdeki boş raflar ve ekmek, yağ, tüp gibi temel ihtiyaç ürünlerinde bitmek bilmeyen uzun kuyruklar görülmüştür.

12 Eylül 1980’de Cumhuriyet tarihinin en kanlı darbesi Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevi olarak benimsemiş ve bu kararı öne sürerek uygulamıştır. 12 Eylül darbesi toplumun her kesimini hedef alan yapıda olmuş ve daha önceki askeri müdahalelere hiç benzememiştir. Böylece demokrasi büyük bir darbe almış uygulanmış olan sertlik nedeni ile rafa kaldırılmıştır. Yurdun her yerinde uygulanan sıkıyönetim nedeni ile tutuklamalar yapılmış, gözaltılar alınmış, sert sorgulamalar ve işkenceler başlamıştır.

Darbeden kısa bir süre sonra, Genel Kurmay Başkanlığı bir istatistiksel veri yayınlamıştır. Bu veriye göre; “650 bin kişi gözaltına alınmış, 210 bin kişi hakkında dava açılmış, 6 bin 353 kişi için idam cezası istenmiş, 49 kişi idam edilmiştir. Buna ek olarak 30 bin kişi de siyasi mülteci olarak Avrupa’nın çeşitli ülkelerine iltica etmiştir. 14 bin kişinin siyasi hakkı elinden alınmış, 300 kişi sorgusu sırasında şüpheli bir biçimde ölmüştür. 17 kişi işkencede öldürülmüş, 52 bin kişi çeşitli hapis cezalarına çarptırılmıştır. 30 binin üzerinde memur, savcı, yargıç ve öğretmen görevinden uzaklaştırılmıştır.114’ü Yılmaz Güney’ in olmak üzere 937 film yasaklanmış, 251 kitap yakılmıştır. 2000’in üzerinde basın davası açılmış, 3 bin gazeteci mahkemeye verilmiştir. Özellikle İşkenceye uğrayanların sayısı tam olarak belirlenememekte, 12

<sup>108</sup> Suavi Aydın - Yüksel Taşkın, **1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi**, s.258.

Eylül darbesi sonucunda 650 bin kişinin resmi kaynaklarca gözaltına alındığı doğrulanmıştır. Gözaltına alınanların tamamının işkence gördüğü söz konusu olmasa da büyük bir kısmının baskı ve zulme maruz kaldığı ve sert şekilde sorgulandığı öğrenilmiştir.<sup>109</sup>Toplum apaçık bütün bu olayların farkına varmış ancak korku ve baskı nedeni ile olaylara kulaklarını tıkayıp görmezden gelmeyi tercih etmiştir.

7 Kasım 1982'de anayasa halkoyuna sunulmuş Kenan Evren de 7. Cumhurbaşkanlığına seçilmiştir. Anayasal sistemdeki yapılan değişikliklerin uyguladığı zorunluluklar birçok partinin yeni parti bünyesinde siyasi yapıda yer almasını sağlamıştır. Demokrat Parti (DP) ve Adalet Partisi(AP)'nin devamı olarak kabul edilen Doğru Yol Partisi 1983 yılında, 14 Kasım 1985'te de Demokratik Sol Parti (DSP) Raşan Ecevit tarafından kurulmuştur. 1987 yılında siyasi yasaklar kalkmış; Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Süleyman Demirel ve Necmettin Erbakan'ın siyasi yasakları kaldırılmış yeniden siyaset yapabilmelerinin önü açılmıştır. Ecevit Demokratik Sol Parti'nin, Türkeş Milliyetçi Çalışma Partisi'nin, Demirel Doğru Yol Partisi'nin, Erbakan ise Refah Partisi'nin genel başkanları olmuşlardır. 9 Kasım 1989'da ise Kenan Evren'den boşalan cumhurbaşkanlığına Turgut Özal seçilmiştir.<sup>110</sup>

80'lerin ikinci yarısından sonra ise toplumda genel olarak Liberal Ekonomi anlayışı egemen olmuş güçlü bir tüketim kavramı ve hızlı zengin olma anlayışı sürecine girilmiştir. Para kazanma hırsı ile orta sınıf, bankerlere para yatırarak bu kişilerin iflas etmeleri sonucunda bütün mal varlıklarını yitirme tehlikesi ile yüzleşmişlerdir. Türkiye'de gündelik hayatın şekillenmesinde "televizyon" büyük bir yer edinmiş, televizyon seyretmek, halkın en belirgin zevk anlayışı ve alışkanlığı olmuştur. Televizyon sadece eğlence aracı olmaktan çıkmış, gündelik hayatta pek çok konuya etki etmiştir.

12 Eylül de kapatılan siyasi partilerin adlarının yeniden kullanılarak açılmasını engelleyen yasa kaldırılmıştır, böylece muhalefet hareketinin öncü ismi olan Deniz Baykal ve CHP kökenli milletvekilleri Cumhuriyet Halk Partisini yeniden açmışlardır. 16 Mayıs 1993 de ise Turgut Özal'ın vefatıyla Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı

<sup>109</sup> Emin Karaca, "12 Eylül'ün Arka Bahçesinde: Avrupa'daki Mültecilerle Konuşmalar",s.18.

<sup>110</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev.Yasemin Saner Gönen,s.414-432.

olmuştur. Doğru Yol Partisinin Başkanlığına ise Tansu Çiller yüksek oy alarak 13 Haziran 1993'te seçilmiş, böylece Süleyman Demirel tarafından hükümeti oluşturma yetkisini Tansu Çiller'e bırakmıştır. (DYP) başkanı Çiller'in başbakanlığıyla damga vuran bu yıllarda, demokrasiye uygun sol kolda oluşturulmuş olan CHP, SHP, DSP'nin karşısında milliyetçi MHP ile dine yönelik parti kuruluşlarının iktidarı veya muhalefeti paylaşımları ile devam ederek, 2000'li yıllara kadar sürmüştür.<sup>111</sup> Turgut Özal'ın ölümü ile Cumhurbaşkanlığı, ilk önce Demirel'e daha sonra da Devlet üst düzey yöneticiliğinden gelen Ahmet Necdet Sezer'e sonrasın da ise Abdullah Gül ve Recep Tayip Erdoğan yürütmüşlerdir.

1980 öncesinde etnik kökene yapılan saldırı hedefli Çorum ve Maraş olayları gibi başka bir şekli de Sivas'ta Madımak Otelinde gerçekleşmiştir. 1993'te ateşe verilerek otuzdan fazla sanatçının ve çalışanın ölmesi ile yaşanmıştır. Yıllar süren dava sonucunda olay zaman aşımına uğradı gerekçesiyle bir karara tam olarak varılmamıştır.<sup>112</sup>

90'lı yıllarda Irak'ın Kuveyt'i işgaliyle başlayan bu süreç, Körfez Savaşı sürecinde dayattırılan yasal yasaklar ile Türkiye de derin bir finansal tesir yaratmıştır. Bölgeden kaçarak Türkiye'ye sığınan halk ekonomiyi zora sokmuş, 90'larda artan terör olaylarının nedeni olarak, savaşın sonrasında Kuzey Irak'ta boşalan otorite görülmüştür. PKK'nın Kürt propagandası olarak yurt dışında anlam kazanması ve yurt içinde 'terör' eylemlerini gerçekleştirmesi de bu yıllara rastlamıştır. Örgüt Abdullah Öcalan'ın yakalanmasıyla geniş çapta çökertilmiş olsa da günümüzde de çeşitli terör gruplarının bünyesinde varlıklarını sürdürmüşlerdir.<sup>113</sup> Ekonomide ise, Kamu iktisadi Teşebbüs (KİT) özelleştirmede artış göstermiş, Türk lirası da hızla değerini yitirmeye başlamıştır. Türkiye IMF (Uluslararası Para Fonu) gözlemcilerinin yakın gözetimi altında 'Ekonomik kriz' dönemlerine girmiştir.

2000lere gelindiğinde döneminin toplumsal yapısını özetleyecek olursak, siyasetle ilgilenmeyen, çıkarlarını ön plana koyan, temel yasal hakkını korumaktan

<sup>111</sup> Suavi Aydın - Yüksel Taşkın, **1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi**, s.370-411.

<sup>112</sup> Mesut Özcan, "**Dersim ve Madımak Söyleşileri**" s.90-200.

<sup>113</sup> İbrahim Toruk, "**Türkiye'de 1990-2000 yılları arasında sosyoekonomik ortamın ve kültürel hayatın reklamlar üzerinden temsili**",s.494-497.

aciz, geçinebilmek için her yolu mübah gören, topluma karşı duyarsızlaşan, sadece başlıktan fazlasını okumayan, sanatsal faaliyetlere uzak bir nesil yetiştirilmiştir. Düşünebilmeyi ve sorgulamayı sadece oy verdiği siyasetçilere bırakan, içine dönük bir topluluk meydana gelmiştir.

2016 yılının 15-16 Temmuz tarihlerinde ise Türkiye Cumhuriyetine başka bir darbe girişimi daha yapılmıştır. Türk Silahlı Kuvvetleri içerisinde bulunan kendilerini Yurtta Sulh Konseyi olarak adlandıran asker topluluğunca askerî darbe teşebbüsü gerçekleştirilmiş, ancak Türk halkının sokağa dökülmesiyle bu girişim engellenmiştir. Sonuç olarak 104 darbeye kalkışan asker ile birlikte 300 kişiden fazlası hayatını kaybetmiş, 1491 kişi ise yaralanmıştır, farklı rütbeden 8 bin 36 asker gözaltına alınmıştır. Yargılamayla görevli ve siyasetle ilgilenen kişiler de olmakla birlikte göz altıların sayısı da 10 bini bulmuştur. Pek çok kişi idari, askerî ve adli kurumlardaki görevlerinden alınmıştır.<sup>114</sup>

Bütün bu siyasi olaylara bakıldığı zaman Epik tiyatronun Türkiye için neden gerekli oluşu anlaşılmıştır. Özellikle de düşünen ve üreten bir toplumun var olması için daima güncelliğini koruyacağı kaçınılmaz bir sonuçtur.

## **2.2.Türkiye’de Brecht Estetiği**

Ondukuzuncu yüzyılda etkili olan batılılaşma anlayışı Osmanlı İmparatorluğu'nda kültür ve toplum yapısında temel değişikliklere neden olmuş, özellikle edebiyat ve sanat dallarında olduğu gibi ülkemizde olmayan tiyatro türünü de tanıştırmıştır. Batının etkisi ile gelişen modern Türk tiyatrosu, Cumhuriyet öncesinde ve Cumhuriyetle birlikte bire bir batı tiyatrosunun bütün ölçütlerini kabullenerek bu yönde eserler vermiştir. Geleneksel türlerin Türk tiyatrosunda ikinci plana itildiği bir anlayışın sonrasında ise 1920’li yıllarda Almanya da ortaya çıkarak, tiyatro sanatında bir devrim oluşturan Brecht’in Epik tiyatrosunun kuram ve kavramları açısından geleneksel türlerle olan benzerliği, Türk oyun yazarlarının bu

<sup>114</sup> [http://www.turkcewiki.org/wiki/T%C3%BCrkiye\\_siyasi\\_tarihi](http://www.turkcewiki.org/wiki/T%C3%BCrkiye_siyasi_tarihi)

türlerdeki estetiği algılamasına neden olmuş ve bu estetik anlayış 50’li yılların sonunda yeni yapıtlarda uygulanmaya başlanmıştır.

Pekman bu konu ile ilgili “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı yapıtında şöyle söylemiştir;

*“Brecht’in Epik Tiyatro’sunda yabancılaştırma çeşitli tekniklerle uygulanır. Ancak bu tekniklerin birçoğu geleneksel tiyatronun içinde yatan estetik özelliklerden başkası değildir. Örneğin, yapısal olarak bakıldığında, geleneksel tiyatro formlarının ”organik bir bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan oluşan eklemli” bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Böylesi bir yapı baştan sona kesintisiz bir akışla özdeşleşmeyi sağlayan yanılısamacı anlayışın karşısına Brecht’in koyduğu episodik yapının bir benzeridir.”<sup>115</sup>*

Geleneksel Türk tiyatrosunu ayrıntılı incelediğimizde Epik tiyatro anlayışla oldukça benzerlik göstermiş, Her ikisinde de göstermecî anlayış hâkim olmuştur. Bu konuda Metin And “Geleneksel Türk Tiyatrosu” adlı yapıtında şöyle değinmiştir. Epik tiyatrodaki olduğu gibi oyuncu seyirci ile iletişim halindedir. Özellikle oyuncu seyirci etkileşiminin en yoğun tür sayılarak ortaoyunu gösterilmiştir. Sahne ortaoyununda oyun alanı gibidir. Seyircilerden soyutlanmış oyunun alanı gerçek olan bir dekora ait değildir. Kişiliklerini saklamayan oyuncular, oyun alanında yer aldıklarında tıpkı Epik tiyatrodaki olduğu gibi seyirciye seslenerek onlarla konuşmuşlardır. Geleneksel Türk tiyatrosunun bir başka önemli türünden biri olarak görülen Karagöz ve Hacivat oyununda ise taşlama ve siyasal hiciv sanatı fazlasıyla etkin olmuş, bu yönüyle de Epik tiyatronun politik eleştirel yanıyla da benzerlik göstermiştir. Epik tiyatrodaki olduğu gibi geleneksel Türk tiyatrosunun oyun yapısında da kesintilere uğrayan zaman akışı ile olay örgüsü vardır, oyunlar parça parça bölümlerden oluşmuş, oyun karakteri ile bir bütünlüşme olmamıştır. Tipler ön planda yer almıştır. Bu da Epik tiyatronun karaktere dışarıdan bakma özelliği ile aynıdır. Geleneksel Türk tiyatrosunda ki meddahlıkta ise Epik tiyatrodaki anlatımcı yapının varlığı var olmuştur. Güldürme yöntemleri, kişileri, konuyu işleyiş biçimleri olarak ortak bir özellik gösteren

<sup>115</sup> Yavuz Pekman, “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” s.25.

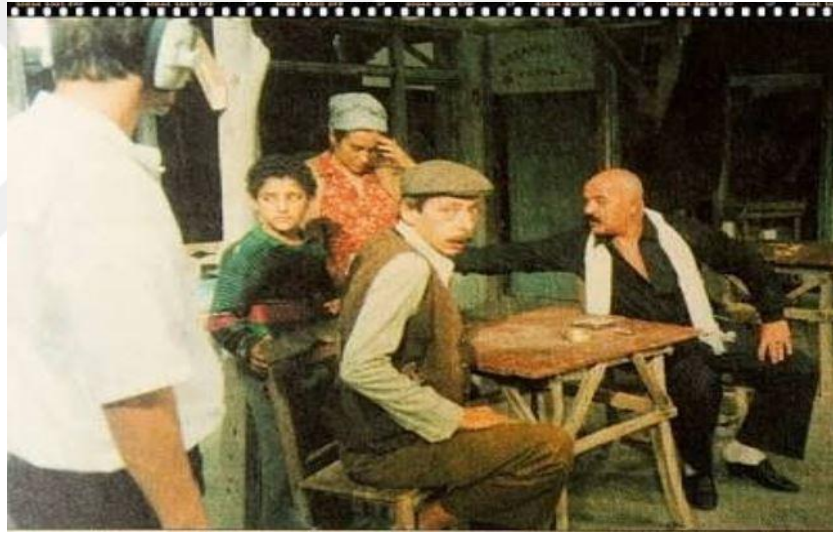
geleneksel Türk tiyatrosunun türleri olan Ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat, kukla oyunu ve meddahlık Epik tiyatro ile benzerlik göstererek açık biçim bir tiyatro olma özelliklerini taşımışlardır.

Bertolt Brecht'in Epik tiyatro anlayışının tam anlamıyla Türk tiyatrosunda yer alması 1960'lı yıllara dayanmış, Özellikle 1950 ve 1960'lı yıllardaki gerçekleşen önemli siyasal olaylar ve ekonomik değişimler Epik tiyatronun olgunlaşmasına ve toplumda yer edinmesine neden olmuştur. 50'li ve 60'lı yıllarda Türkiye'de Epik tiyatro herhangi bir fikrin ya da siyasi görüşün yer almasını sağlamaya çalışmak yerine toplumsal olay ve durumları yansıtır nitelikte olmuştur.

Dönemin yazarlarının ortak noktası toplumun içindeki durumdan duydukları rahatsızlığı sorgulayıcı bir biçimde ele almış olmalarıdır. Bireyden topluma yönelik, ekonomik dengesizliğin beraberinde getirdiği gelir dağılımındaki büyük uçurum, bu uçurumu kapatmak isteyenlerin yaşamlarındaki geleneksel değerlere uyum sağlayamayan yönelişler, batılılaşma çabası, Avrupa ülkelerine yapılan işçi göçü ve bunun beraberinde getirdiği sorunlar yazarlarımızın oyunlarına ortak konu olmuştur. Bütün bunların yanında 60'lı yıllar da önemli toplumsal özelliklerden birisi de köyden kente yapılan göç olgusudur. Gecekondulaşma, rüşvet, iltimas, yoksulluk, sömürü, kültürlerin arasındaki karşıtlık ve toplumdan soyutlanma gibi konuları da işlemeye çalışmışlardır. Bütün bu sorunlarla birlikte seyirciyi aydınlatma aracı olarak tiyatronun kullanılması zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Brecht'in anlayışına uygun olan bu sorunlar Türk Tiyatrosunda Epik tiyatronun önemini çoğaltmıştır.



**Resim 2.1.** "Keşanlı Ali Destanı", Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Stüdyoları.<sup>116</sup>



**Resim 2.2.** "Keşanlı Ali Destanı", Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Stüdyoları, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Genco Erkal, Aydemir Akbaş.<sup>117</sup>

Epik anlamda Brechtien oyunlar 60'lı yıllarda yazılmaya başlanmıştır. Haldun Taner ve Vasıf Öngören gibi Türk tiyatrosunun öncü yazarları ilk örnekleri vermişlerdir. Haldun Taner'in Epik tiyatrosunun Türkiye'deki ilk örneği olarak görülen 'Keşanlı Ali Destanı'nda bir gecekondu mahallesindeki ezilen, yoksul insanların

<sup>116</sup> <http://www.instazu.com/media/1867410712050450532>

<sup>117</sup> <http://www.instazu.com/media/1437937588908617373>

dramı anlatılır. Vasıf Öngörenin Türk tiyatrosunun klasikleri arasına giren ve sayısız sahnelenen “Asiye Nasıl Kurtulur” adlı oyunda ise Asiye adındaki yoksul bir genç kızın bütün çıkış yollarına rağmen sömürüye dayalı bozuk düzende fahişeliğe itilmesi ve sonunda genelev işleten patroniçeye dönüşmesi anlatılır. Türk tiyatrosunun yükselişe geçtiği ve çağdaş tiyatronun bütün türlerine ulaşılan bir dönem olan 60’larda bir yandan Epik ve Absürd tiyatro ile tanışırken diğer yandan Türk tiyatrosunun kimlik arayışı çerçevesinde geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanma yolları incelenmiş, episodik ve açık biçimli, göstermecî halk oyunları çağdaş tiyatro ile birleştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî ve anlatımcı yapısı ile Epik-Diyalektik tiyatroyu birleştirme anlayışı öne çıkan Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Sermet Çağan gibi oyun yazarlarımız Brechtien anlayışla sorunlarımızı ortaya çıkaran ilginç ve estetik oyunlar yazmışlardır. Eserlerinde açık biçimi kullanan yazarlar arasında Turgut Özakman, Vasıf Öngören, Güngör Dilmen, Oktay Rifat, Haşmet Zeybek, Refik Erduran sayılmış, ayrıca bu yenilikçi dönemde Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Kerim Korcan, Turan Oflazoğlu, Başar Sabuncu, Ali Yörük, Dinçer Sümer, Orhan Kemal, Cevat Fehmi Başkut, Yaşar Kemal, Oktay Arayıcı, Cahit Atay, Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Sabahattin Kudret Aksal, Sadık Şendil gibi pek çok yazar en önemli eserlerini vermiştir.<sup>118</sup>



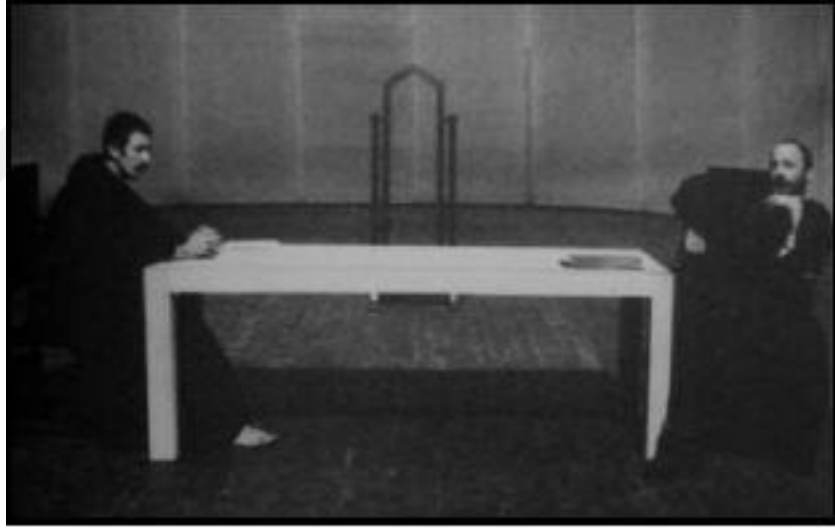
**Resim 2.3.** “Asiye Nasıl Kurtulur”, Ankara Birliği Sahnesi, 1971. <sup>119</sup>

<sup>118</sup> Fethi Demir, **1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı**, s.95-105.

<sup>119</sup> <https://www.wannart.com/seyirciyi-gozlemci-kilan-yazar-vasif-ongoren/>



Brecht metinleri ile Türk Seyircisi 1960 larda amatör gruplarca oynanan "Carrar Ana'nın Silahları" (Die Gewehre der Frau Carrar), "Kural ve Kuraldışı" (Die Ausnahme und die Regel),"Küçük Burjuva Düğünü" gibi kısa oyunların yanı sıra ilk kez 1962 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyunun sahnelenmesiyle tanışmıştır.<sup>120</sup> Siyasi fikirlerini özgür bir ortamda ifade edebilmek ve belirli bir gruba aktarabilmek için 60 ile 80 yılları arasında sol görüşlü birçok yazar kendilerine ait tiyatro gruplarını oluşturmaya başlamışlardır. Ortaya çıkan bu gruplar Baylancılar, Genç Oyuncular, AST(Ankara Sanat Tiyatrosu) Tiyatro TÖS, İşçi Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu Epik Tiyatronun Türkiye de gelişmesine katkı sağlamışlardır.<sup>121</sup>

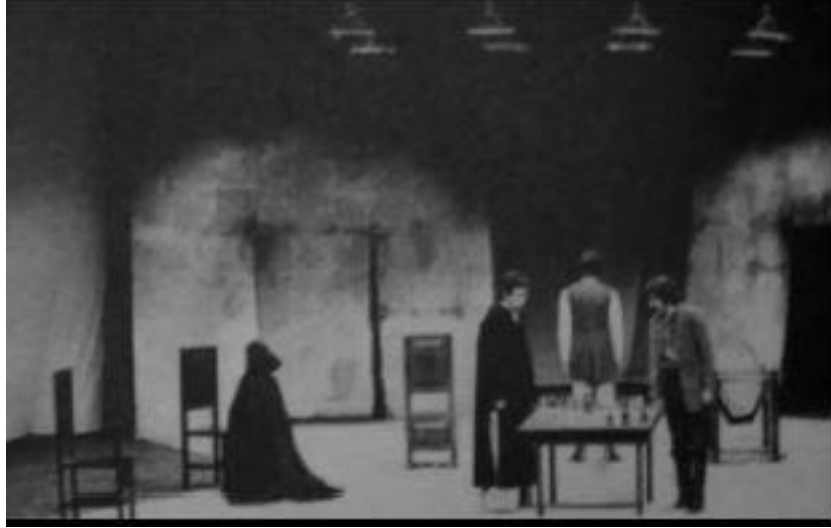


**Resim 2.4.** Brecht'in "Galilei'nin Yasamı" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, İstanbul Büyükşehir Tiyatroları, 1975.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> Zehra, İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, s.106-107.

<sup>121</sup> Özlem Belkıs, "1960'tan 1970'e oyun yazarlığımızın genel görünümü" s.68-83.

<sup>122</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekân ve İnsan",s.108-109.



**Resim 2.5.** Brecht'in "Galilei'nin Yasamı" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, İstanbul Büyükşehir Tiyatroları, 1975.<sup>123</sup>

68 kuşağının özgürlükçü öğrenci hareketleri ile gelişen Türk Epik tiyatrosu Türk Tarihinde kara bir leke gibi yer alan 12 Eylül darbesinin baskıcı ortamında gerilemeye gitmiş, bunun sonucunda 80'lerde yazılan bütün tiyatro oyunlarında Epik tiyatronun tarihselleştirme kuramından fazlaca yararlanılmıştır. Oyunlarda konular, tarihten, efsanelerden, önemli kişilerin yaşamlarından kesitler, özgürlüklerin kısıtlanması, işkence, baskıcı gelenekler yer almıştır; ayrıca askeri darbeler sonucunda aydın kesimin içinde bulunduğu durum ve adalet sistemi incelenmiştir.

Dönemin sorunları geçmiş olaylarla aktararak üstü kapalı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Şiddet, işkence, baskı, olgusuna Erhan Gökücü 'Giordano Bruno' oyunu ile Avrupa tarihine mesel aracılığı ile ayna tutmuş, Yılmaz Onay'ın "Hücre İnsanı", Ferhan Şensoy'un "Çok Tuhaf Soruşturma", Eşber Yağmurdereli'nin "Akrep" oyunları ile da hukuk ve yargıdaki bozuk ilerleyiş eleştirilmiştir.<sup>124</sup>

Seksenli yıllardan 1990'lara uzanan süreçte ise işçi ve köylü, sorunları neredeyse tamamıyla bitmiştir. Genç ve orta yaşlı yazarlarımız yaratıcı fikirlerini açığa çıkararak özellikle değer yargılarının birey psikolojisi üzerindeki etkilerini anlatmışlardır. Kişiselleştirmelerden, karakter özelliklerinden çok durumlarla ve

<sup>123</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekân ve İnsan",s.108-109.

<sup>124</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, "Türk Tiyatrosu", Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.198-200.

olaylarla bütünleşen insanlara yer vermişlerdir. İletişimsizlik, topluma ve kendine yabancılaşma, yalnızlık gibi konular ön plana çıkmıştır.

90' ların ilk yarısında Lozan (1992) oyunu ile Ataol Behramoğlu emperyalizm çatıştığı fikirlerin aktarıldığı ender siyasi olayları barındıran oyunlardan olmuştur. Günümüzde de Genco Erkal'ın "Sivas 93" adlı oyunu en bilindik siyasi içerikli oyunlardan biri olmuştur. Epik tiyatro örneğinin tam karşılığı olan bu oyunda oyuncular birden fazla role girmişlerdir. Konusu ise 93 yılında Sivas Madımak Oteli'nde çıkarılan yangının sonucu ölen otuz üç kişinin hikâyesi olmuştur.<sup>125</sup>

2000'li yıllarda Türkiye de; yanılısamacı bir özgürlük anlayışının beraberinde getirdiği kapitalist bir düzen hâkim olmuş. Darbe sonrasında gelişen tüketim kültürünün olumsuz etkileri tiyatroyu da etkilemiştir. Toplumsal sorunlar konusunda ise sesini yavaşça yükseltmeye başlayan tiyatro darbe sonrası kalıpları kırma üzerine sıkıntılar yaşamıştır. Bunun yanında 12 Eylül'ün artık daha çok konuşulması, Devlet tiyatroları başta olmak üzere özel tiyatroların darbeyi sorgulayan Epik oyunları repertuarlarında yer vermeleri ise umut verici olmuştur.<sup>126</sup>

Günümüz Epik tiyatrosunda ise belleksiz sayılabilecek bir kuşağı tiyatroya çekebilmek için teknolojik ve deneysel uygulamalar sahneye taşınmıştır. Pek çok grup yakın tarihimizde gerçekleşmiş olan önemli siyasi olayları metinlerine aktararak, halkı bilinçlendirmeyi amaç edinmiştir.

<sup>125</sup> Özlem Özmen, "Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi", s.415-429.

<sup>126</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, "Türk Tiyatrosu", Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.198-200.

### 2.3.Epik Tiyatronun Yerli Yazarlar Üzerine Etkisi

Bu çalışma kapsamında edinilen bilgilerle Türkiye’deki toplumsal ve siyasal pek çok etmenin Türk tiyatrosunu şekillendirdiği söylenebilir, özellikle meydana gelen siyasi olayların sonuçları Epik tiyatronun ülkemizde yer edinmesini sağlamıştır. Epik anlayışın gelişmesini sağlayan toplumsal bütün olaylar yazarlarımızın üzerinde büyük etki uyandırmıştır.1946-1960 arasında oyun yazarlarımızın en önem verdikleri tema batılılaşmayla birlikte toplumun üzerinde bıraktığı etki olmuştur. Yazarlarımızdan bir grubu; modern yaşama şeklini ve batılılaşma biçimini, geleneksel kültürümüz ve ahlaki yapımıza karşı tehdit olarak görmüştür. Yazarlarımızın diğer bir kısmı da sosyal sorumluluk ve soyutlanma gibi başlıklar etrafında kültürel problemlere gittikçe artan bir istek duymuşlardır. Bu dönemde savaşın neden olduğu ekonomi ve DP’nin yarattığı sonuçlar birkaç oyun yazarının ilgisi ekonomik değişimin sonucunda ortaya çıkan durumlara yöneltmesine yol açmıştır. Böylece üzerinde durulan asıl konu, sınıf farkının artması ve finansal problemlerin özünde kapitalizmin yattığını savunmuşlardır. 1946 ve 1960 arasını özetlemek gerekirse farklı kuşaklardan çok sayıda oyun yazarının bulunduğu toplumsal, kültürel, finansal ve siyasal problemlere ilişkin değerlendirmelerin tüm evreni de kaplayacak şekilde ele alınmaya başlanıldığı süreç olmuştur.

1950’li yılların oyun yazarlarına bakıldığında o dönem içerisinde gerçekleşen olayların yansımaları farklı bir açıdan dikkate alarak ilk kez aydın kesimin kendisine ve topluma yabancılaşmasını konu olarak işlemişlerdir. Bu temayı işleyen yazarlar ve yapıtları: “C. Fehmi Başkut: “Paydos”, “Soygun”; Haldun Taner: “Günün Adamı”, “Fazilet Eczanesi”, “Ve Değirmen Dönerdi”, “Lütfen Dokunmayın”; Turgut Özakman: “Güneşte On Kişi”; Refik Erduran: “İkinci Baskı”, “Karayar Köprüsü”; Aziz Nesin: “Biraz Gelir misiniz?”, “Bir Şey Yap Met”.<sup>127</sup>

<sup>127</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.139-141.

Dönemin siyasi yapısına bakıldığında yazarlarımız çok partili sisteme, politikaya ve politikacıya bakış ile ilgilenerek sayıca az da olsa oyunlar yazmışlardır. Bu oyunlar siyasi yapı hakkında genel bir fikir verebilecek özelliktedir.

“Haldun Taner; “Günün Adamı” ve “Dışardakiler”, Reşat Nuri Güntekin; “Tanrı Dağı Ziyafeti”, Cevat Fehmi Başkut; “Sana Rey Veriyorum”, Nazım Hikmet; “Sabahat”, Çetin Altan; “Beybaba” adlı eserlerinde siyasetin yaşam şeklini ele almışlardır.<sup>128</sup>

Politik sorgulamanın ilk olarak düşünebileceğimiz bu eserlerde temel yapı; çok partiye dayanan siyasal düzenin halkın menfaati doğrultusunda olmadığı, siyasi düzeneği oluşturan kişilerin çıkarlarını daima ön planda tuttukları olmuştur. Özellikle yazarlarımız gözlemledikleri problemleri, sisteme yönelik değil de siyasetçinin kişisel istekleri doğrultusunda kullanmayı daha çok arzu etmişlerdir.

Oyun yazarlarımızın önem verdiği başka bir konu da, ekonominin zamanla değişime uğramasından kaynaklanan sorunlar olmuştur. Savaş yıllarının beraberinde getirdiği zorunlu koşullardan faydalanarak istifçilik ve vurgunla adaletsiz gelir elde edenler, büyük şehirlere göçün başlamasıyla düzenbazlıklarla zengin olanlar, ticaretin yaygınlaşmasıyla dalavereyi en iyi para kazanma usulü olarak gören tüccarlar kıyasıya eleştirilmiştir. Cevat Fehmi Başkut neredeyse bütün oyunlarında, Nazım Kurşunlu “Branda Bezi”nde, Reşat Nuri Güntekin’in “Balıkesir Muhasebecisi” gibi oyunlarında bu eleştirel bakış görülmüştür. Bunun yanı sıra bazı yazarlar ise finansal problemlerin temelinde sınıfsal farkların ve çıkar çatışmasının yatabileceğini öne çekmişlerdir. Çetin Altan’ın; “Tahterevalli”, Nazım Hikmet’in; “Enayi” ve “Yusuf ile Menofis” adlı eserleri buna en iyi örneklerdir. Özellikle inceleyecek olursak Nazım Hikmet’in oyunlarında bulunan bu anlayış, kapitalizmin ortaya çıkardığı kar hırsının bir dürtü değil genel karakter yapısı olarak açıklanmıştır.<sup>129</sup> Böylece ekonomik sorunlara tüm

<sup>128</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI, s.139-141.

<sup>129</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI, s.141.

insanlığı etkileyen evrensel bir anlam yüklenmiştir. 1960'lardan sonra bu bakış şekli Türk yazarlarının en çok beslendikleri alan olarak görülmüştür.

Altmışlı yılların oyunlarında biçim ve içerik farklılığı izlenmiş, bu İçerik farklılığı oyun temalarının haricinde, birçok yazarın konuyu ele alışlarındaki ayrıntılarda görülmüştür. İnceledikleri konuyu en iyi şekilde aktarabilmek için süreç içerisinde sürdürülen biçimsel kuralların dışına çıkmış, özellikle konuları işlemede bir çeşitlilik gözlenmiştir. Bireyin bilinçaltına değinilen oyunlarda simgeci ve soyut yaklaşımı kullanan yazarlar, mitolojiden, tarihten ve efsanelerden de yararlanmış, trajik kalıpların da dışına çıkıp alışıldık temaları evrensel anlamda ele almışlardır. Ayrıca oyunlarda Epik ve geleneksel öğeler kullanılarak, gerçeküstüçülüğe de yer verilmiştir. Ulusal Türk Tiyatrosu'nu oluşturma amacı ile geleneksel biçimlerden yararlanıp çağdaş bir anlayış ile oyunlarında kullanan, Epik formları Türk tiyatrosu içinde yorumlayan yazarlarımız da bulunmuştur. Dönemin oyunları incelenildiğinde oyunların temaları iki ana grupta toplanmıştır: Politikaya ve ekonomiye değinen oyunlar, sosyal ve kültürel düzeni sorgulayan oyunlar. Oyun yazarlarımızın genel özelliklerine baktığımız zaman ise dinamik, günün sorunlarını derinlemesine kavrayan bir nitelik taşımışlardır.<sup>130</sup>

Altmışlı yılları anlatan en büyük toplumsal özelliklerden biri de göç teması olmuştur. Sanayi sektörünün büyük imkânlar sunmasından dolayı büyük şehirlere yüz binlerce insan köyden kente göç etmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan kentlerdeki orta sınıfın gecekondular yaşamının sorunları, değer yargılarında oluşan değişikliklerin meydana getirdiği olumsuzluklar ve devletin yapısında ortaya çıkan bozuklukları bu yıllardaki oyun yazarlarımız eserlerine taşımıştır. Özellikle bu dönemde eser veren yazarlarımız Haldun Taner, Oktay Rıfat, Refik Erduran, Melih Cevdet Anday, Nazım Kurşunlu, Çetin Altan, Orhan Asena ve Turgut Özakman gibi 1950 kuşağı yazarlarıyla Güngör Dilmen, Sermet Çağan, Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Vasıf Öngören, Turan Oflazoğlu, Cahit Atay, Kerim Korcan, Başar Sabuncu ve Erol Toy gibi

<sup>130</sup> Özlem Belkıs, "1960'tan 1970'e oyun yazarlığımızın genel görünümü",s.71.

yazarlarımızdır.<sup>131</sup>Yazarlarımızın üstün çabaları sayesinde atmışlarda oyun sayısında geniş bir artış sağlanmıştır.

S.Şener “Oyunlar ve Gerçekler” adlı eserinde 1960'lardaki oyunların ana temasının “toplumsal düzen eleştirisi” olduğunu belirtmiştir. Ezen-ezilen, iyi-kötü, yoksulluk ve güven eksikliği üzerine oluşturulan bu oyunlar da duygusal etki sağlayacak şekilde, kurban üzerine yoğunlaşan, günlük hayattan alıntılar yapılmış, öz ve biçim açısından belirgin özellikler sunan tiyatromuzun başyapıtlarının büyük bir bölümünün bu dönemde yazıldığını söylemiştir. Toplum düzensizlikleri ve dünya siyasetinin nedenleri, efsane ya da tarihe dayalı olarak çağın eleştirilmesi, insanlığın evrensel sorunları gibi konulara yönelen bu kuşağın yazarları politik ve radikal eğilimleriyle diğer dönemlerden ayrılmışlardır.

Altmışlardaki oyun yazarları ekonomik yapıda ve siyasal düzende oluşan aksaklıkların sebepleri olarak devlet kurumlarını ve bu kurumlarda çalışan görevli kişilerin yaptıkları yanlışlıkları vurgulamışlardır. Özellikle rüşvetle iş yapan memurları, dönemin popüler kalıplarını, akıl almaz kurnazlıklarla iş yapan odacıları, koltuk bağımlısı olan müdürleri ve işi yapamayan vatandaşın komik durumlarını işlemişlerdir. Çetin Altan “Dilekçe” ve Recep Bilginer “Ben Devletim” adlı eserlerde dar kazançlı memurun durumunu ön plana çıkararak, oyunlarda memurun yaşadığı sistemin bir parçası olduğunu ve rüşvet almasının nedenleri de anlatılmıştır.<sup>132</sup>

Siyasal ve ekonomik yapıyı bazı yazarlarımız oyunlarında ele alırken, devleti sistem yapan ana sebepleri incelemeye çalışmışlardır. Yazarlarımız özellikle sistem düzeneğinin bozulmasını sağlayan temel sorunların üzerinde durarak, aksaklıkları, altyapıyı ve statü ilişkisini belirtmişlerdir. Ayrıca geleneksel Türk tiyatrosundan da esinlenerek oyunlarını çağdaş soyutlama tekniği ile harmanlayıp yerleştirmişlerdir. Bu şekilde oyunlarına evrensel bir nitelik yüklemişlerdir. Özellikle oyunlarda daha çok tarih ve efsanelere dayanarak sorunu ortaya koydukları görülmüştür. Örneğin Orhan Asena “Simavnalı Şeyh Bedreddin” adlı eseriyle yaşanan sistemin değiştirilmesine

<sup>131</sup> Özlem Belkıs, “1960’tan 1970’e oyun yazarlığımızın genel görünümü”,s.71.

<sup>132</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “Türk Tiyatrosu”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.142.

inanan ancak sonunda yok edilen bir hükümdarı, zamansız oluşan bir sosyalizm anlayışını irdelemiştir. Erol Toy ise “Pir Sultan Abdal” adlı oyunuyla, Orhan Asena “Atçalı Kel Mehmet” ile siyasi düzendeki bozuk ilerleyişe dikkat çekmiş, insanların kurtuluş yolu olarak devletin haricindeki arayışları anlatmışlardır. Sermet Çağan’ın “Ayak Bacak Fabrikası” adlı oyununda ise, kapitalist düzenin işleyişini, yabancı sermayenin devlet ile ortaklık kurarak halkın emeğine ve onların yarattıkları değerlere el koymasını evrensel anlamda açıklamıştır. Aziz Nesin’in, “Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı” adlı oyununda ise uluslararası ilişkilerin sonucunda ortaya çıkan çıkar ilişkisine değinilmiştir. Biçimsel olarak siyasal çıkar bozukluğunun en iyi örneği; Recep Bilginer’in “İsyancılar” adlı oyununda görülmüştür.<sup>133</sup>Oyunda kısaca adil olma yetisi olmayan bir muhtarın hükümet ile sermayenin yerel yönetim ve parti ilişkisine bağlı olduğunu, düzendeki çarpık ilerleyişin ana sebebi olarak gösterilmesine değinilmiştir.

Aynı zamanda oyun yazarları ekonominin ve siyasetin bozuk işleyişinin, aile ve bireylerin üzerindeki etkisini oyunlarında anlatmış, parçalanmış aileleri, kuşak çatışmaları, yoksulluğun beraberinde getirdikleri gibi pek çok nedenin temelinde ekonomik siyasal yapının dayatması olduğunu savunmuşlardır. Turgut Özakman’ın, “Ocak” adlı oyununda bunalımlar içindeki bir aile ele alınmıştır. Ailenin dağılma tehlikesi ile baş başa kalmasının ana sebebi, yine finansal bozukluktan kaynaklanmaktadır. Vasıf Öngören’nin “Almanya Defteri”nde kolay yollardan zenginleşen mahalle milyonerini ve isteklerinin ardından sürüklenen bir ailenin durumunu oyununa aktarmıştır. Ekonomik siyasal yapının bir başka etkisi de farklı bir yaşam olanağına özenen kişinin manevi değerlerden giderek uzaklaşması, görselleştirilmeye ve yozlaşmaya başlayan genç kuşağın kültür ve magazin basınından oldukça etkilendiğini yazarlarımız oyunlarında belirtmişlerdir. Mehmet Akan’ın “Ham Hum Şaralop” adlı eserinde anne Herdemnazik ile kızı Bazennazik, ‘Bayat’ mecmuasında gördüklerine ve arzu ettiklerine ulaşabilmek için ne gerekiyorsa

<sup>133</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.158.



yapmışlardır. Orhan Kemal'in "İspinozlar" da ise oyunda geçen ailenin kızlarının büyük ilgiyle okudukları magazin dergileri işlenmiştir.<sup>134</sup>

Toplumsal dengesizliklerin en önemli etkeni olan finansal politik yapının, insanın üstündeki olumsuzluklarını en iyi şekilde sunan oyun "Asiye Nasıl Kurtulur" olarak görülmüştür. Vasıf Öngören bu oyununda sömürünün ne demek olduğunu, düzenin dayattığı davranış ve yaşam şeklini, ayrıntılı gözlemleri ile seyirciye sunmuştur. Haldun Taner'in "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" da yine düzenin meydana getirdiği sistem sorgulanmıştır. Tiyatro tarihinde bu konuya örnek verilebilecek diğer bir oyun ise Aziz Nesin'nin "Toros Canavarı"dır. Oyunda içine kapanan, susmayı tercih eden birey incelenmiştir. Sonuç olarak ailede, bireyde, toplumsal ilişkilerde bozulmanın temel nedeni olarak siyasal ekonomik yapıdaki insana bağlı oluşan toplumsal düzensizlik gösterilmiştir.

Önder Paker "Tiyatro Estetiği" adlı yapıtında şöyle değinmiştir. Gecekondu sorunu, oyun yazarlarının altmışlarda ele aldıkları konular arasında önemini korumuştur. Bu başlıkta Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı" ile Oktay Rıfat'ın "Çil Horoz" adlı oyunları dönemin eserlerinin başlarında gelmiştir. Ayrıca bu iki oyun iki ana yönelişe de örnekler nitelikte olmuştur. Haldun Taner gecekonduya yaşamı, politik finansal yapının sonucu olarak gösterip ayrıntılarla yazarken, Oktay Rıfat ise politik finansal yapıyı bir fon perdesi gibi kullanıp gecekondu hayatını, kişilerin kendileriyle çatışmalarını, özlemlerini ve kendilerine özgü hayat düzenini aktarmıştır.

1960 larda toplumcu gerçekçi tiyatro yazarı Brecht'in ülkede tanınmaya başlanması ile oyun yazarlığında ve sahneleme anlayışında biçimsel arayışlara gidilmiştir. Türk toplumu bir yandan "Epik ve Absürd" tiyatro ile tanışırken öte yandan da Türk tiyatrosunun kültürel kimlik arayışı çerçevesinde geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan yararlanma yöntemlerini araştırmışlardır. Buna bağlı olarak geleneksel tiyatronun episodik ve açık biçimli, göstermecî yapısı ile seyirlik köy oyunları, çağdaş tiyatro anlatımıyla yoğrulmaya çalışılmıştır. Brecht'in birçok oyunu dilimize çevrilmiş ve sahnelenmiştir.

---

<sup>134</sup> Özlem Belkıs, "1960'tan 1970'e oyun yazarlığımızın genel görünümü",s.73.

Çeviriler aracılığıyla tanınan Brecht Tiyatrosu, altmışlarda gelişen sol hareketle ortaya atılan farklı bir dünya ve farklı bir insan oluşturma amacının ortaya koyduğu yenilikçi yapıyı ileri sürmüştür. Brecht'in Epik tiyatrosu ve geleneksel Türk tiyatrosunun açık, göstermecî anlatımı, dönemin sorunlarıyla ilgilenerek, seyirciyi de Epik tiyatrodaki olduğu gibi aktif tutmak için üretken ve özgün oyunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Haldun Taner, Turgut Özakman, Mehmet Akan, geleneksel tiyatro kurallarını çağdaş bir yorumla birleştirmişlerdir. Vasıf Öngören ve Sermet Çağan ise Epik tiyatrosunun Türk Tiyatrosunda yer edinmesini sağlayan örnekleri sunmuşlardır. Ferhan Şensoy ile Haldun Taner Epik biçimi ve geleneksel yapıyı harmanlayarak kabare biçiminin en önemli örneklerini sunmuşlardır. Haldun Taner'in yazdığı "Keşanlı Ali Destanı" ile Vasıf Öngören' in yazdığı "Asiye Nasıl Kurtulur" adlı eserleri döneme damgalarını vurarak günümüzde de Epik tiyatrosunun Türkiye'deki ilk oyunları olarak görülmüştür.<sup>135</sup>

"Keşanlı Ali Destanı" Haldun Taner'in Epik türdeki ilk oyunudur. Bu eser Brechtien tiyatro anlayışını iyi bir şekilde yansıttığı için Türkiye'nin de ilk Epik tiyatro oyunu sayılmıştır. Taner bu oyununda gecekonduların sorunlarının temel nedenleri olarak yer alan sınıf farkını, politikacıları ve onların gecekondularla ilgili seçim propagandalarını eleştirel ve gerçekçi bir açıdan işlemiştir. Oyun biçimsel olarak, Epik tiyatro anlayışı ile geleneksel Türk tiyatrosunun bütün özelliklerinin birleştirilmesi ile oluşmuştur.

Toplumda genel geçer kabul edilen kuralların dışına çıkarak ele alan Brecht gibi Taner'de kaderciliğe karşı gelerek "Keşanlı Ali Destanı"nda gecekonduların bir suçluyu hapishaneden çıktıktan sonra onu kahraman olarak görmeye başlamalarını konu edinmiştir. Ayşegül Yüksel "Haldun Taner Tiyatrosu" adlı eserinde şunlara değinmiştir. Hapishanede yatan, katil olan insanların normal koşullarda, çıktıktan sonra toplum tarafından dışlanmasına rağmen, Taner burada ona değer vererek onu bir kurtarıcı gibi göstermiştir. Bu olağan dışı durum ise Epik tiyatrosunun bir özelliğinin tiyatromuza yansımalarıdır. Hapishanede değişmiş, olgunlaşmış olan Ali daha sonrada gecekonduların bozulmaz kaderlerini değiştirmeye kalkmıştır. Gecekonduların onu

<sup>135</sup> Abide Doğan, "Türk Tiyatrosunun da Brecht Etkisi" s.414-421.

bir kahraman gibi görerek, kaderlerini değiştirebilme imkânı tanımıştır. Muhtar Ali olarak mahalleyi düzenlemeye kalkışmıştır. Böylece çaresiz ve sahipsiz halkın umudu olmuştur.

Oyunda çevre tasvirleri de oldukça yüzeysel anlatılmıştır. Karakterlerin psikolojik açıdan analizleri yapılmamıştır. Görüntü ön plandadır. Seyircinin sahnede bulunan afiş, hoparlör ve sloganlarla algısı hep uyanık tutulmuş, aynı zamanda bu unsurlar olayların arka yüzünü de sahnede gösterilmesi açısından büyük önem taşımıştır. Epik unsurların işlendiği bu oyunda bir başka özellik de koronun bulunmasıdır. Yazarın düşünceleri ve duyguları bu şekilde seyirciye aktarılmıştır. Gecekondu halkından oluşan koronun üyeleri, her biri bir meslek grubunu temsil eden üyelerdir. Koronun şarkılarıyla da gecekondu ve şehir yaşantısı arasındaki farklar her yönüyle ortaya çıkarılmıştır.<sup>136</sup>Epik tiyatronun hemen hemen bütün özelliklerini barındıran bu oyunda yabancılaştırma kuramından da yararlanılmıştır. Bunu da oyundaki kişilerin birden çok karakterleri oynamaları olarak gösterilmiştir. “Keşanlı Ali Destanı’nı” başarılı ve farklı kılan, Taner’in iki türün özelliklerini harmanlayarak bütünleştirmiş olmasıdır.

Türk seyircisinin Brechtien tiyatroyla tanışmasında rol alan bir diğer kişisi de Vasıf Öngören’dir. Brecht’in oyunlarını sahneye koymasının yanı sıra, Epik tiyatronun özellikleri ile de oyunlar yazarak modern Türk tiyatrosunun önem verdiği kişiler arasında sıralanmıştır.

Türk Epik tiyatrosu açısından büyük önem taşıyan Öngören’i Erbil Gökteş “Vasıf Öngören’in Tiyatro Dünyası’nda” şöyle değinmiştir. Öngören’in “Asiye Nasıl Kurtulur” adlı oyunu, hem içeriği ile hem de biçimi tarafından Epik tiyatronun başarıyla sergilendiği bir metin olmuştur. Büyük yankı yapmış olan “Asiye Nasıl Kurtulur” da gerçekte belirgin olan bir konu incelenmiştir. Öngören, bu oyununda izleyicinin ilgisini, olayların nasıl ilerleyeceğinden çok, nasıl ve niçin bu şekilde oldu sorularının cevabına yönelterek oyun karşısında akıl yürüten bir izleyici kitlesi

<sup>136</sup> Zeki Gürel, “Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı Üzerine”, s.307-323.

yaratmaya çalışmıştır. Bu oyunu farklı kılan da, ele aldığı konudan ziyade bu öyküyü anlatma biçimidir.

“Asiye Nasıl Kurtulur” da kapitalizmin ele geçirdiği bir sistemin zor şartları altında kurtuluşu ancak kapitalizmin acımasız kurallarına uyum sağlamasıyla gerçekleşen yalnız bir genç kızın hayat hikâyesi ele alınmıştır. Oyunda Asiye’nin nasıl kurtulacağı düşünceler ve girişimler ile irdelenmiştir. Suçu; bir hayat kadınının kızı olarak dünyaya gelmiş olan Asiye’yi, sonunda düzen annesinin yaşadığı yaşama sürüklemiştir. Annesi de düzenin kurbanıdır. Fakat kızının onun gibi olmaması için çaba göstermemiş, onu hayatla baş başa bırakmıştır. Nasıl kurtulması gerektiğini ise Asiye bulmak zorunda kalmıştır. Zorlu birçok yoldan geçerek sonunda istemeden annesinin kaderine ortak olmuştur. Düzen içerisinde duygularının esiri olan insanlar daima kaybetmiş, aklını kullananlar ise kazanmıştır. Brecht’in bu düşüncesini Öngören oyununda işleyerek göstermiştir. Oyunun sonunda zengin müşteri ile annesi, annesinin onları koruması için tuttuğu kara Mustafa tarafından öldürülmüş, aklını kullanan Asiye ise müşterisinin parayla dolu çantasını alarak yeni bir yaşam kurmuştur. Sonunda bir genelevin sahibi ve patroniçesi olmuştur. “Asiye tercihini ezen, sömüren, yeni Asiye’ler üreten sistemin dişlisi olmaktan yana kullanır ve ancak bu şekilde kurtulur.”<sup>137</sup>

*“...Asiye: Bende kurtuldum işte, Bende öğrendim artık İnsanların neden birbirini yediklerini, düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini acımanın neden aptallık olduğunu ve yığınların neden sürüklendiklerini, kimlerin süründüklerini biliyorum artık.*

*Bu düzende yaşamamanın sırrı: Yoksulları*

*Kader deyin uyutun*

*Uyananı para verin susturun*

*Susmayı zora koyun çektirin*

---

<sup>137</sup> Gül Çelik Cinçınar, “Türk Sinemasında Brechtien Anlayış ve Bir Örnek: ”Asiye Nasıl Kurtulur”.

*Böyle gelmiş böyle gitsin sürdürün*

*Davrananı yok edin, direneni gebertin*

*Ezin, vurun öldürün*

*Devam etsin bu hayat”<sup>138</sup>*

Epik tiyatronun özelliklerinden biri olan epizotik parçalardan, oluştuğu görülen bu oyunda, dramatik örgü; öngörüsü olmayan, çeşitli çözümler sunan Fuhuşla Mücadele Dernekleri Başkanı Seniye Gümüşçü’nün önerdiği çözümler ve yönlendirmeleriyle ilerlemiştir. Bu şekilde izleyiciye Epik tiyatronun en bilindik özelliği “yabancılaştırma” sağlanarak sahne duvarı yıkılmış seyircinin eleştirel bir tavır geliştirmesi sağlanmıştır. Brecht’in “Sezuan’ın İyi İnsanı”, “Üç Kuruşluk Opera”, “Kafkas Tebeşir Dairesi”, adlı oyunlarındaki gibi “Asiye Nasıl Kurtulur” da bir “ön oyun” ile başlamıştır. Tamamen Epik tiyatro özellikleri barındıran bu oyunda, anlatıcının seyircilerle konuşup onları da oyuna dâhil etmesi, oyun başlamadan önce ön oyunun bulunması, sanki filmi başa alıyormuş gibi, olayları yeniden göstermesi, oyun akışının sık sık kesintiye uğramasının yanında bir Epik özellik olarak oyunda şarkıların da bulunması iyi bir Epik tiyatro örneği olarak dikkat çekmiştir.<sup>139</sup>

Bütün bu özellikleriyle Asiye Nasıl Kurtulur, toplum tarafından bilindik bir hikâyenin farklı bir biçimde sunulmasıyla, toplumcu tiyatro anlayışının en iyi örneklerinden biri olmuştur.

Epik anlayışı sosyalist kimliği ile bütünleştirerek bu anlamda eserler vermiş bir başka yazarımız da Sermet Çağan’dır. “Savaş Oyunu” ve “Ayak Bacak Fabrikası” adlı oyunlarında epik tiyatronun özelliklerini iyi bir şekilde yansıtmıştır.

Çağan “Ayak Bacak Fabrikası’nda geleneksel Türk tiyatrosunun açık biçim özelliğinden yararlanarak ve toplumsal düzende çarpık, çirkin olanı daha çirkin gülünç olanı daha gülünç bir şekilde anlatarak sistem eleştirisi yapmıştır.<sup>140</sup> Oyun da olay,

<sup>138</sup> Vasıf Öngören, “**Bütün Oyunları**”, Tiyatro / Oyun Dizisi, Mitos-Boyut yayınları, İstanbul, 2014, s.138.

<sup>139</sup> Erbil Gökteş “**Vasıf Öngören’in Tiyatro Dünyası**”.

<sup>140</sup> Abide Doğan, “**Türk Tiyatrosun da Brecht Etkisi**” s.420-421.

hayali bir ülkede bolluk içinde geçirilen bir yılın halkın saadetinden mutsuz olan derebeylerinin ambarlarında bekleyen tonlarca kara tohumun çürümesi üzerine problemi önce Papaz'a sonrasında da Şef'e ileterek, elde etmek istedikleri arzuları vatandaşın ellerinde bulunan buğdayı kutsal balıklara verip vatandaşın kara tohum yemesini istemeleridir. Halk denileni yaparak, sakat kalmış, yönetim de vatandaşa ayak bacak verecek bir fabrika kurmuştur. Takılan ayak, bacaklar yapılan hareketler de ritim bozukluğu oluşturarak, İnsanların hareketlerini artık sanki kendi isteklerinin dışında, makine karışımı bir beden görünümü içerisinde sunmaktadır. Halk artık işleyen bir sistemin makinalarıdır. Çevrilen türlü oyunlarla ilerleyen metinde, vatandaşın olanı kabullenerek hayatlarını kısır bir döngü içerisinde sürdürmeleri anlatılmıştır.

Yazar “Ayak Bacak Fabrikası’nda”, geleneksel tiyatromuzun açık biçim özelliklerinden yararlanmanın yanında Epik tiyatronun temel öğelerini de kullanmıştır. Oyun dokuz epizot ve parodilerden oluşmuştur. Olayları yorumlayan koro ve türküler, projeksiyon ile yansıtılmış sloganlar, sade dekor ile yabancılaştırma kuramları ve toplumsal eleştirici görüş gibi özellikleri sıralanmıştır.<sup>141</sup>

Çağan diğer oyunu “Savaş Oyunu”nda ise savaşın insanlık üzerindeki etkilerini incelemiştir. Tema bir doğrultuda ilerleyen olaylar ile birbirine bağlı değildir. Epizotların meydana getirdiği aynı konu içerikli kısa bölümlerden oluşmuştur. Emperyalizmin diretmesiyle, işçiler, kadınlar, çocuklar ve yurttaşlarca oynanmıştır. Dünyayı ele geçiren kapitalizmin de yanlı davranma yoktur. Kazananın olmadığı bu yerde kadınlar ve çocuklar en çok acı çekenler olmuşlardır. Oyun savaşın tehlikeli olduğu gerçeğiyle karşı karşıya getirmiştir. İlk kelime “süt” ikincisi ise “yok”tur. Anlarınız ki savaş oyun değildir, ardı ardına gelir aynı söylemler, “patates”, “kırmızı lahana” bunların yanıtının da artık “yok” olduğunu öğrenmişizdir. Ancak, yaşamı devam ettirebilmek için gerekli olan gıda karşılığında, tüfekler vardır.<sup>142</sup> Çağan’ın savaş karşıtı bu oyuna “Savaş Oyunu” ismini vermesi de ayrıca etkileyici bir düşünce olmuştur. Barışı savunan bir oyun ama barışı savunmak için savaşmak gerekmiştir.

<sup>141</sup> Nurullah Ulutaş, “Bir Kara Mizah Örneği: Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası Oyunu”, s.558-561.

<sup>142</sup> <https://www.evrensel.net/haber/242598/savas-oyunu-ile-savasa-karsi-olmak>

70-80 dönemine baktığımızda ise oyun yazarlarına etki eden önemli etmen sosyal ekonomik ve siyasal şartları ile dönemin tiyatro üzerindeki olumsuz etkinin de yazılan oyunlar da etkisi büyük olmuştur.70-80 döneminde ki tiyatro hayatı, ülkenin geçirdiği bunalımlı dönemden payını almıştır. Bu on yıla yakın süreç 60'lardan itibaren bir zaman diliminin devamı olarak toplumcu dünya görüşü çerçevesinde gelişen tiyatro hareketinin öncülüğünde olmuştur. Oyun yazarlığına ilişkin tartışmalar da ise daha çok kendi tiyatromuzla bütünleşen toplumsal bir söyleyiş oluşturma arzusu ile yazarların kişisel sorunları olarak adlandırabileceğimiz, tiyatro kurumlarıyla olan sorunlarıyla ilgilidir.

Geleneksel türlerimizin tam karşılığıyla yok sayıldığı bir dönemin sonrasında Brecht ile tanışılması, kendi geleneksel tiyatromuzun estetiği ile çağdaş tiyatroyu kaynaştırma çabaları içerisine girilmesini sağlamıştır. Bu süreci Yavuz Pekman “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı eserinde, “Brecht, gerek ideolojik içeriği gerekse klasik kuralları yerle bir eden yapısıyla bu dönemin yazarları için bir çıkış noktası olmuş, onları bu arayışlarında Türk tiyatrosunun kaynaklarıyla yeniden tanıştırmıştır” şeklinde yorumlar. Oyun yazarlarımızın geleneksel türde estetik anlayışı algılayabilmesi, kavraması, incelemesi ve bu anlayışın yeni eserlerde uygulanması daha çok 1960’lı yıllar da başlamış 1970’li yıllarda da devam etmiştir. Bu dönemde Haldun Taner, Vasıf Öngören, Sermet Çağan gibi Epik anlayışı başarılı bir şekilde Türk toplumuna uyarlayan yazarlarımızdan sonra genç kuşak yazarlarımız da Epik eserler vermiştir.

Bu dönem içerisinde Oktay Arayıcı bu anlayışı en iyi biçimde ele almıştır. Geleneksel tiyatronun açık biçimi ile Epik tiyatronun yabancılaştırma yönteminden yararlanmıştı. Eserlerin de toplumu bilinçlendirerek, değiştirmek anlayışını kullanmış ve her oyununda mesajı seyirciye farklı bir yöntemle iletmıştır. “Rumuz Goncagül” ve “Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi” gibi eserler Brechtien tesirin ışığında geleneksel tiyatromuzun Epik türleriyle biçimlendirilmiş oyunları olarak sayılmıştır. “Rumuz Goncagül ”de oyuncuların, hem oyuncu kimlikleri hem de oyun kişileri olarak kendilerini tanıtımları role gülünç yaklaşarak yabancılaşmayı sağlamıştır, bir yandan da ciddi mesaj verme kaygısı ile ironik bir üslup takınarak bu durum pekiştirilmiştir.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi” de ahlaklı oldukları için tuzağa düşen kişileri ele alarak yazarın insani yaklaşımı ve hoşgörülü bakışı epik anlayışla birlikte işlenerek ele alınmıştır.<sup>143</sup>

1970’li yılların politik ağırlığında yazılan politik oyunlar Ömer Polat’ın “Aladağlı Miho”, Haşmet Zeybek’in “Düğün Ya da Davul”, Bilgesu Erenus’un “El Kapısı” ve “Nereye Payidar”, Vedat Türkali’nin “Bu Ölü Kalkacak”, Orhan İyiler ‘in “Yitik Köpek” ve Mehmet Türkkân’ın “Bu Oyun Oynanmamalı” adlı oyunları Brechtien etki ile geleneksel anlatımcı öge ve Epik kavramların egemen görüldüğü oyunlar olarak sayılmıştır. Dönem içerisinde yazarlar, güncel, politik ve toplumsal olayları tarafsız, belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır.<sup>144</sup>

Bu dönemin oyun yazarlığı açısından dikkate değer en önemli özelliği ise belli bir dünya görüşü kapsamında oyunlar yazılmasıdır. Yani politik anlamda savunduğu düşünce gereği tiyatroya göre oyunların üretilmesi oluşmaya başlamıştır. Buna en iyi örnek olarak başta Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gösterilir. Bu tiyatrolar politik bakış açıları doğrultusunda “grup yazar” diye bir kavram oluşturmuşlardır. Ankara Sanat Tiyatrosu’nda, İsmet Küntay, Güner Sümer, Oktay Arayıcı ve Bilgesu Erenus; Dostlar Tiyatrosu’nda Başar Sabuncu, Mehmet Akan; Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu’nda Erkan Yücel ve Ankara Halk Oyuncuların ’da Hüsamettin Çetinkaya gibi isimler “grup yazarı” olarak çalışmışlardır. Haşmet Zeybek’in “Alpagut Olayı”, Erkan Yücel’in “Deprem ve Zulüm” gibi oyunları, Turhan Selçuk’un “Abdülcanbaz” oyunu grup çalışması sonucu oluşturulan oyunlar olmuştur.<sup>145</sup>

70’li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika iç içe girmiştir. Toplumcu bir düşünce etkisinde, Epik ve göstermecî etkinin önde olduğu, güncel, politik ve toplumsal olanın önemsendiği bir dönem olarak algılanmıştır. Güncel ve politik olaylara yapılan vurgu ve biçimsel arayışlar yazım açısından üretken ve etkili

<sup>143</sup> Yavuz, Pekman “Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik”,s.110-124.

<sup>144</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “Türk Tiyatrosu”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.175.

<sup>145</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “Türk Tiyatrosu”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI, s.176



olmuştur. 60'lardan başlayarak 80 darbesine kadar Türkiye'de toplumcu düşüncenin ön plana çıkmasıyla işçi sınıfı tarihsel ve toplumsal olarak ele alınmıştır. “Artık değer”, “sömürü”, “emeğin örgütlenmesi”, “hakça düzen” gibi kavramlarla sıkça karşılaşmıştır. İşçi çerçevesinde sosyalist bir bakış açısıyla oyunlar yazılmıştır. Çok fazla olmasından dolayı sadece bu döneme ait bir tür olduğu düşünülmüştür. Bunlara örnek olarak: Başar Sabuncu'nun “Çark”, “Zemberek”, “İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Maceraları”; Ahmet Oktay'ın “Kurt Dişi”; Oben Güney'in “Gençlerin Suçu”, “Yük”; İsmet Küntay'ın “403.Kilometre”, Bilgesu Erenus'un “Ortak”, “Nereye Payidar”, “El Kapısı”; Haşmet Zeybek'in “Alpagut Olayı”; Beyazıt Gülercan'ın “Lodos”, Vasıf Öngören'in “Almanya Defteri”, Zengin Mutfağı; Ömer Polat'ın “804 İşçi”; Hüsamettin Çetinkaya'nın “Hatboyu Şantiye” ve Erol Toy'un “Bir İşçinin Günlüğü” gibi oyunlar verilmiştir.<sup>146</sup>

70'li yıllarda büyük şehirler; içerisinde yaşayan insanları hayat karmaşası içerisinde birbirlerini tanımaktan uzaklaştırarak, yabancılaşmanın hâkim olduğu mekânlar olmaya başlamışlardır. Bu şehirlerde yaşayan insanların ekonomik düzeyine göre çizgilerle belirlenmiş farklı yaşam standartları oluşmuştur. Politik koşullarında beraberinde içten içe kaynaklı bu kentsel yaşam biçimi oyun yazarlarının da ilgisini çekmiştir. Bazıları kent yaşantısı içerisinde ezilen toplumsal değerleri ele alırken, bazıları da topluma yabancılaşmaya başlayan bireyin kendi iç dünyasına kaçışını irdelemiştir.

Bu kavramda yazılan oyunlardan bazıları ise şunlardır. Aziz Nesinin Gol Kralı Sait Hopsait, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Hakkımı Ver Hakkı, Zübük; Haldun Taner'in Ayışığında Şamata, Aşk-u Sevda, Bu Şehr-i İstanbul ki, Astronot Niyazi; Sabahattin Kudret Aksal'ın Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi; Oktay Arayıcı'nın Nafile Dünya; Başar Sabuncu'nun Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikâyesi.<sup>147</sup>

70-80 arası bu on yıllık sürece bakacak olursak oyun yazarlığımız için biçimsel olarak 60'lar da başlayan ve ağırlıklı olarak 70'li yıllarda da süren bir Brecht etkisi

<sup>146</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI, s.177)

<sup>147</sup> Önder Pakar,“**Tiyatro Estetiği**,”s.90-91.

izinde olmuştur. Batı tiyatrosunun özelliklerinin yanında geleneksel tiyatro öğelerinin de harmanlandığı, çağdaş biçim arayışlarının sürdüğü ve bu anlamda büyük eserlerin ortaya çıktığı bir dönem meydana gelmiştir. İçerik olarak ise güncel ve politik olanın etkisinde, toplumun sosyal-ekonomik yaşantısının önemli ölçüde izlerini taşıyan bir dönem olmuştur.

80 ile 2000'li yıllar arasında Epik tiyatro ortamı 70'lere kıyasla daha azalmıştır. Düşünce özgürlüğünün denetim altına alındığı bu dönemde oyun yazarlığında bir durgunluk meydana gelmiştir. Yazarlar çoğunlukla içe dönük, görsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir oluşuma öncülük etmeyen oyunlar üretmişlerdir. Bu dönemde özellikle 12 Eylül 1980'de devlet yönetimine silahlı kuvvetler'in müdahalesiyle yaşanan sıra dışı bir baskıcı ortamın sonucunda tiyatroların yalınlaştırılması söz konusu olmuştur. Toplum ise siyasetle ilgilenmeyen, çıkarları doğrultusunda hareket eden, hakkını korumaktan korkan, kendisi ve ailesi dışında kimseyle ilgilenmeyen, bencil, her duyduğuna inanan, içine kapanık bir özellik edinmiştir.

12 Eylül darbesinden sonra yazılan oyunlarda konuların genellikle tarihten, efsanelerden masallardan, önemli kişilerin yaşamlarından anıların alınması gibi iç dünyasına yapılan dönüşle yaşanan ortamdan kaçıp içe kapanma olarak yorumlanmıştır. Ayrıca, özgürlüklerin kısıtlanmasına, işkenceye, baskıcı geleneklere, şeriat özelemine karşı hesaplaşma da oyunlarda yer alarak; askeri darbeler sonucunda aydın kesimin içinde bulunduğu durum ve adalet sistemi de sorgulanmıştır. 80li yıllardan itibaren tiyatromuz yazılan ve sahneye koyulan çok sayıda oyuna rağmen pek fazla gelişim gösterememiştir.

Bu yıllar da Murathan Mungan ve Memet Baydur gibi iki önemli tiyatro yazarının yanı sıra, Âdem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Erhan Gökçü, Hasan Erkek, Cuma Boynukara, Burak Mikail Uçar, Civan Canova Behiç Ak, Remzi Çelikezer ve Özen Yula gibi pek çok yeni tiyatro yazarımız eserler vermiştir. Kimlik arayışı yolunda yeni çalışmalar da yapılmış, Bilgesu Erenus'un; Misafir, Murathan Mungan'ın; Taziye, Mahmut ile Yezida, Geyikler

Lanetler, Ferhan Şensoy'un; Ferhangi Şeyler, İstanbul'u Satıyorum, vb. eserler bunlar arasında yer almıştır.<sup>148</sup>

Günümüzde geleneksel tiyatromuzun malzemesi ile Epik biçimleme yöntemlerini bir senteze ulaştırma yolunda profesyonel çalışmalar da yapılmıştır. Ferhan Şensoy'un Orta Oyuncular Topluluğu'nun çalışmaları, Mehmet Ulusoy'un kurduğu ve faaliyet merkezinin Fransa olduğu Özgürlük Tiyatrosu'nun çalışmaları, Tuncel Kurtiz ile Ayşe Emel Mesci'nin Stockholm'de kurduğu Halk Oyuncuları Topluluğu'nun çalışmaları, yine Mehmet Ulusoy'un Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelediği “Sevdalı Bulut” adlı oyunu, Yücel Erten'in Devlet Tiyatrosunda sahnelediği Anadolu kültürüne özgü öğeleri taşıyan rejisi ile “Delidumrul” adlı oyun Ayla, Beklan Algan ve Erol Keskin'in deneysel çalışmaları ve Dostlar tiyatrosu ile Genco Erkal'ın sahnelediği birbirinden değerli oyunları son yıllarımızın ürünlerini oluşturmuştur.

#### **2.4.Türkiye’de Epik Tiyatro’nun Sahneye Yansıması**

Yirminci yüzyılda plastik sanat akımlarına bağlı olarak sahne tasarımı, ressam tiyatrosu kavramı doğrultusunda ilerlerken Bauhaus okulunun mimarlık değerlerini de sahneye koyarak tasarım yapması ile mimarlıkta tasarım içinde önemli bir yer edinmiştir. Bunun yanında politik tiyatro kavramının ortaya çıkmasıyla da sahne tasarımı sinemasallık özelliği kazanmaya başlamıştır. Brecht’le birlikte Epik sahne tasarımı ise yüzyıla damgasını vurmuştur. Epik sahne tasarımı, günlük hayatın sahnede olumsuz bir şekilde aktarılmasıyla, toplumdaki insanları tiyatro içerisinde bir dekor olarak görmemiş, dramatik olan ile sahnesel olanın birlikteliğini yeniden oluşturmuş, sahne dekorunu ise yabancılaştırma sebebi şeklinde kullanmıştır. Böylece basitleştirmeyi, tarihselleştirmeyi ön plana çıkaracak şekilde sahneyi ‘soğutmayı’,

<sup>148</sup> T.C Anadolu Üniversitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427, “**Türk Tiyatrosu**”, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI,s.194.

yoğunlaştırmayı, ekonomik olarak kullanmayı ve işlevsel olarak arttırmayı amaçlamıştır.<sup>149</sup>

Cumhuriyetin ilanı ile ülkemizde değer kazanmaya başlayan tiyatro sanatı devlet denetimine girmesi ile de yazarın, oyuncunun, yönetmenin ve tasarımcının çalışmalarının gelişmesinde büyük bir önem sağlanmıştır. İlk yıllarda sahne üzerindeki tasarım unsurlarına baktığımız zaman dekora, kostüme, ışığa fazla üzerinde düşünülecek kadar önem verilmemiştir. Oyunların uzun süren gösterimleri olmadığından ve yeni oyunların da çok kısa süre içerisinde hazırlanması gerektiğinden provalar dahi yeterince yapılmamış, dekorlar depolarda saklanarak farklı oyunlarda aynı dekorlarla gösterim gerçekleştirilmiştir. Dönemin koşulları içerisinde farklı dekor yapacak ne malzeme ne de para bulunmuş, oyuncular çoğu zaman kendi giysileri ile sahneye çıkmışlardır. Avrupa'nın 19.yy sonlarında yaşadığı resimsel etkinin ışığın da yani boyalı pano dekorlarının kullanıldığı bir dönem olmuştur.<sup>150</sup>

Dekaratörlük mesleği ise henüz anlam kazanmamış bir meslek olduğundan dolayı, dekor yapmak hem zor hem de pahalıdır. Sık sık Avrupa'ya giderek ünlü sahne adamlarının sahne düzenlerini yakından görüp inceleyen Muhsin Ertuğrul'un gördüklerini aktarma yoluyla da olsa sahnelerde uygulanmış olması hiç değilse sahne düzeninin anlaşılmasında eğitici bir katkı oluşturmuştur.<sup>151</sup>

O dönemi incelediğimiz zaman tiyatromuzun başlıca binası olan Tepebaşı Tiyatrosuna 1929 da Almanya'dan getirilmiş olan sema perdesi takılmış, Ayrıca daha sonra da 1936 da bir döner sahne yerleştirilmiştir. O zamana kadar yerli imkânı olmayan sahnenin ışık sistemi de ilkel şartlarla yapılmıştır. Devlet konservatuarında sahne derslerine giren Carl Ebert; Cüneyt Gökler, Mahir Canova, Şahap Akalın gibi batı standartlarında sahne düzenleyen sanatçılar yetiştirmiştir.<sup>152</sup>

*“ Daha sonraki yıllarda dekor sanatçılarımızdan bazıları Avrupa'da eğitim görerek yeni bir anlayış ile oyunları yorumlamaya başlamışlardır. Refik Eren*

<sup>149</sup> Aziz Çalışlar, “**Tiyatronun ABC'si**”,s.121.

<sup>150</sup> Tuğçe Mine Aktulay Çakır, “**Tiyatroda Dekor ve Sahne Tasarımı**”,s.57-58.

<sup>151</sup> Özdemir Nutku, “**Dünya Tiyatrosu Tarihi II. Cilt**”, s:389.

<sup>152</sup> Metin AND, “**100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**”, s:328.

*Fransa’da, Sezai Altındağ, Acar Başkut Almanya’da, Tarık Levendoğlu, Yücel Tanyeri İtalya’da eğitim alan tasarımcılardandır. Ayrıca dekor alanında başarılı çalışmaları görülen Metin Deniz, Duygu Sağıroğlu, Doğan Aksel, Turgut Atalay, Tuncer Çavdar, Hüseyin Mumcu, Turgut Zaim, Sermet Çağan, Osman Şengezer’in isimlerini de sayabiliriz.”<sup>153</sup>*

Türkiye’de Epik Tiyatro’nun sahneye yansması ise daha önceki konularda da değinildiği gibi 1960 lar da ülkemizde yer edinmeye başlamıştır.60’lı yıllar bu kuramın en hareketli dönemi olmuş, özel tiyatroların çoğalması, ödenekli tiyatroların daha verimli olması, oyun yazarlarının toplumsal olayları daha gerçekçi yansıtması, sorunları tartışmaya açması, tiyatroya hareket kazandırmıştır. Döneme özellikle sahne tasarımı açısından baktığımız zaman “stilize” tasarım çalışmalarının giderek çoğalması gözlenmiştir. Tasarım kavramının yenilenmesi, yaratıcı sürecin sahne tasarımında bir anlam kazanması açısından stilize yaklaşımların büyük bir etkisi olmuştur. Hem oyun sahneleme hem de tasarım anlayışında gerçekleşen yenilikçi gelişmelerden sonra 70’ler ve 80 lerde yaşanan politik ve toplumsal koşullardan dolayı seyircinin tiyatrodan koptuğu, özel tiyatroların kapandığı görülmüştür. Daha sonraki yıllarda ise bu süreç devam etmiş olsa da teknik ve ekonomik şartların iyileşmesi ile dekor ve kostüm tasarımında gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle Türk tiyatro tarihine baktığımız zaman bütün bu dönemler de Brecht etkisinin doğrultusundaki batının kuralları içerisinde "geleneksel tiyatro" türlerinden de yararlanıldığı çağdaş tür arayışlarının da ortaya çıktığı, güncel ve politik olanın etkisi ile toplumun sosyal ve ekonomik yaşantısının önemli ölçüde izlerini yansıtan bir sahne anlayışı hâkim olmuştur.

Bir Epik oyunu incelediğimizde tasarımcı öncelikle oyunun her bölümünü kendi içinde ayrıca yorumlamalı, özellikle Gestalt algı yöntemi ile her bölümün birbiriyle ilişkisini sağlayarak daha anlamlı bir tasarım oluşturmalıdır. Dikkat edilmesi gereken en önemli unsur ise bir sahne tasarımcısı Epik oyunlarda sahneye gereksiz hiçbir parçayı yerleştirmemelidir. Bu bağlamda Epik Tiyatro’nun tasarım açısından sahneye yansmasını incelediğimiz de ise Epik oyunları çağdaş bir yorumla

<sup>153</sup> Tuğçe Mine Aktulay Çakır, “Tiyatrodaki Dekor ve Sahne Tasarımı”,s.58.

harmanlayarak farklılığını ortaya koyan Metin Deniz'in sahne tasarımlarında görmemiz mümkün olmuştur. Bu konuda onunla çalışmış olan oyuncu Genco Erkal şunları söylemiştir:

*“ Metin 'de dönemin Brecht 'çi anlayışını görürüm. Tiyatroda olduğumuzu hiç unutmuyoruz. Hiçbir zaman gerçek bir ev, bir oda dekoru yaptığını görmedim. Onun üzerinde hep bir müdahale vardır. Bir şeyler parçalanmıştır, içinden bir şeyler seçilmiş en çarpıcı, en anlatımcı, yorumlayıcı unsurlar çekilip ön plana çıkarılmıştır”.*<sup>154</sup>

Tiyatro mekân tasarımı anlayışından farklı olarak gerçek malzemelerden mekân tasarımı yapan Duygu Sağıroğlu gibi Metin Deniz de bu doğrultuda tasarımlar yapmış ve giderek malzemenin kullanımının mizansene ve oyunculuğa yansımaları sağlamıştır. Genco Erkal bu konuda şunları söylemiştir:

*“Metin'in yeni malzeme arayışı çok önemlidir. Gider hurdacıları dolaşır. En olmayacak şeyleri bulur çıkarır. Tabi o zaman fazla paramız pulumuz yok. Eskicileri dolaşır..Ben bu yoksulluğun özel tiyatrolara büyük zenginlik kattığına, yaratıcılıkları körüklediğine inanıyorum. Sansürün de böyle olumlu bir etkisi olmuştur. Yasakları delip anlatmak, daha dolaylı, daha ince yollar bulabilmeye yönlendirmiştir tiyatrocuları. Onun dekorları çerden çöpten var edilmiş, yoksullukları, sadelikleri içinde müthiş zengin dekorlardır. Opera için yaptığı şeyleri katmıyorum.”*<sup>155</sup>

Metin Deniz 1964 te Tunçay Çavdar ile Brecht'in Üç Kuruşluk Operası'nı Kenterler tiyatrosunda sahne tasarımını yapmış,1971 de Dostlar Tiyatrosu'nda da Havana Duruşmasının tasarımını gerçekleştirmiştir. Bu tasarımında kullanılan bazı yazı ve projeksiyonla verilen görseller Epik tiyatronun amacına hizmet ederek seyirciyi aydınlatma ve bilgilendirmek için kullanılmıştır. Deniz'in yaptığı bir başka Brecht oyunu olan Cesaret Ana ve Çocuklarında ise sahneyi oyunun içeriği ile bütünleşen, seyirciyi çevreleyen dairesel bir yol olarak tasarlamıştır. Ayrıca dairesel yolun etrafındaki duvarlarda ise oyunda geçen savaş olgusunu yansıtmak teneke ve

<sup>154</sup> G.Nihal Koldaş, “Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan”,s.56.

<sup>155</sup> G.Nihal Koldaş, “Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan”,s.71.

savaş nesnelere yer almıştır. Özellikle seyirciyi dairesel tasarımının ortasına yerleştirerek mekânın dekor olduğunu göstermeyi amaçlamış, seyircileri döner koltuklara yerleştirerek oyundaki tüm hareketi gözlemlemeleri sağlanmıştır.<sup>156</sup>

Türk tiyatrosuna damga vuran bir başka dekoratör Duygu Sağıroğlu ise Epik Tiyatronun ve Epik dekorun Türk tiyatrosunu nasıl etkilediğini şu sözleri ile vurgulamıştır.

*“ Doğu Berlin’de ben, Brecht’in kendi tiyatrosunda oyun izledim. Kahkahalarla gülüyordu seyirci. İşçi sınıfı çok gülüyor eğleniyordu. Bizim epik tiyatromuz ise yarım yamalak entelektüelleri mutlu etmek üzerine kurulu bir tiyatro oldu ve maalesef de çok da mutlu edemedi. O zaman anladım ki biz epik tiyatroyu tam manasıyla anlayamamışız. Ve anlamakta da zorlanacağız. Çok ciddiye alındı. Dinsel bir ayin gibi algılandı. Elbette Keşanlı Ali’ de çok eğleneliydi ama tabii kabare türünün özelliklerini taşır. Brecht’ten uyarlanmış olanlar için benim eleştirilerim var.” Biz Brecht yapıyoruz aman ha!” tavrı var insanlarda. Elbette Türk tiyatrosunda çok değerli işler yapıldı, yapılıyor da ama bakalım seyirci alıyor mu? Bütün bunlar birikimdir. Bu toplum elbet bunları aşır bu birikimle kendi tiyatrosunu yapacak yapıyor da nitekim. Epik tiyatrodaki Brecht’in getirdiği sahne düzeneği onun tiyatro anlayışının bir teknik yansımasıysa eğer o hale geliyor. Örneğin ben epik tiyatrodaki perde olayını paravan haline getirdim.”<sup>157</sup>*

Genel olarak ülkemizde Epik tiyatro anlayışına uymayan sahneleme uygulaması da tiyatro tarihimizde yer almıştır. Özellikle Brecht’in oyunlarının çok yönlülüğü, öğretici, eğlendirici ve deneysel özellikleri ile iletmek istediği düşüncenin ışığında birbirini tamamlayan bir bütün olarak algılanmamış, bu da onu yorumlayanın dünya görüşüne göre kolaylıkla tek yöne çekilmesine neden olmuştur. Böylece oyunların dramatik bir anlayışla sahnelenmesi yapılan yanlışların en önemlisi olmuştur. Yapılan başka bir yanlış ise öğretici yanının da aşırı derecede ön plana çıkartılmış olmasıdır.

<sup>156</sup> Tuğçe Mine Aktulay Çakır, “Tiyatrodaki Dekor ve Sahne Tasarımı”,s.63-65.

<sup>157</sup> Tuğçe Mine Aktulay Çakır, “Tiyatrodaki Dekor ve Sahne Tasarımı”,s.80.

Brecht'in sahneleme alanında getirdiği yenilikler ışında yeni bir devrin kapısı açılmıştır. Özellikle oyunlara getirdiği farklı bakış açısı ülkemizde bazı yönetmenlerimizin de biçimsel denemeler yapmasını sağlamıştır. En çarpıcı örneği 1980 yılında Mehmet Ulusoy'un yönetmenliğini yaptığı "Kafkas Tebeşir Dairesi"nde sergilenmiştir. Bu konuda İpşiroğlu şöyle söylemiştir:

*"Türlü sahne buluşlarıyla görsel bir düzeye aktarılan oyunun ilk bölümünü, metrelerce uzun bir örtünün içinde, altında, üstünde, kenarında geçiyordu. Sırası geldikçe örtünün içinden çıkan, sonra gene görünmez olan oyuncuların kimi kez yalnızca bir yüz, bir kol, bir bacak gibi bedenlerinin bir kısmını seçebiliyorduk. Örtü sahneye sürekli bir devinim getirmişti, her şey kıpır kıpırdı. Kucağında bebeğiyle örtünün kâh içinde, kâh dışında beliren Grusche'in askerlerden kaçıışı, gerginliği çöşküsü hep bu dekorun içinde belirginleşiyordu. Sırasına göre bir ev ya da kapalı bir kapı oluyordu. Örtü bir tepe bir dağ ya da bir dere... kimi zamanda belli bir atmosfer yaratılmasını sağlıyordu: Valinin evi basıldığında, delice dalgalanan örtünün çarpınan insanların çarezirliğini, şaşkınlığını dile getirmesi ya da savaş sonrasında Grusche ile Simon karşılaştıklarında aralarında çalkalanan örtünün hem ikisi arasındaki dereyi hem de içlerindeki coşkuyu ve kaynaşmayı anlatması gibi "*<sup>158</sup>

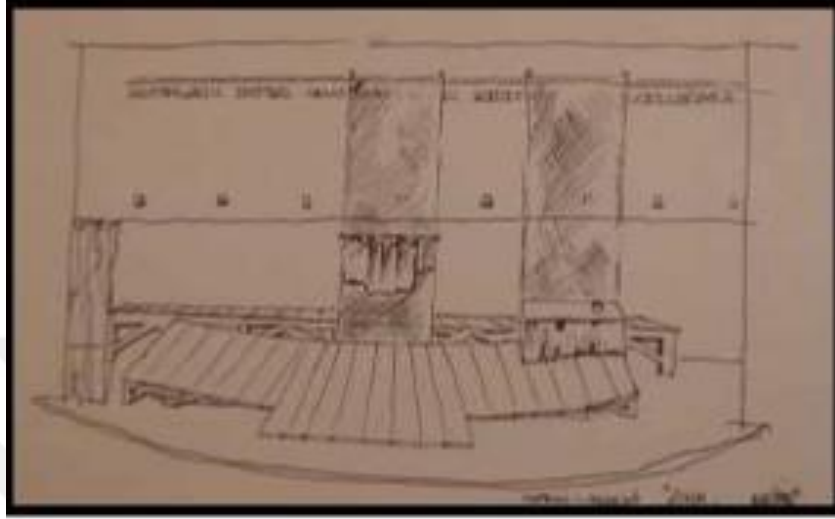


**Resim 2.6.** "Sabotaj Oyunu", Sahne Tasarımı: Metin Deniz, Dostlar Tiyatrosu, 1970.<sup>159</sup>

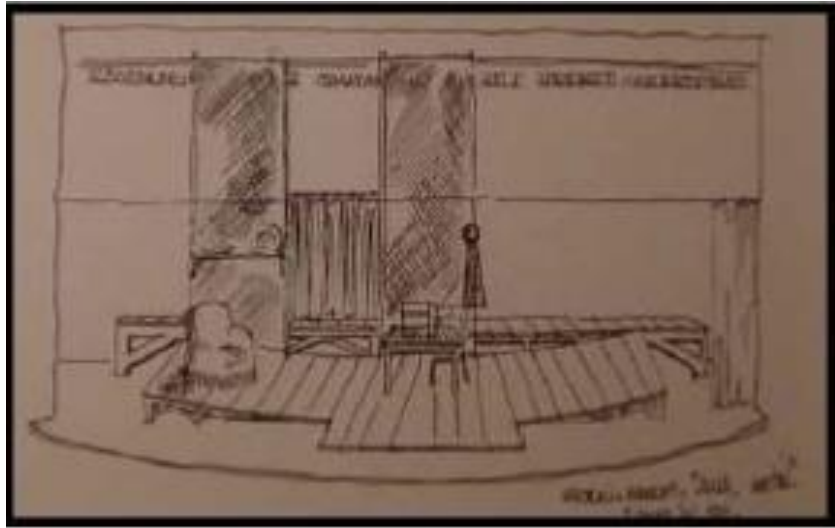
<sup>158</sup> Zehra İpşiroğlu, "Tiyatroda Devrim"s.111.

<sup>159</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.61.





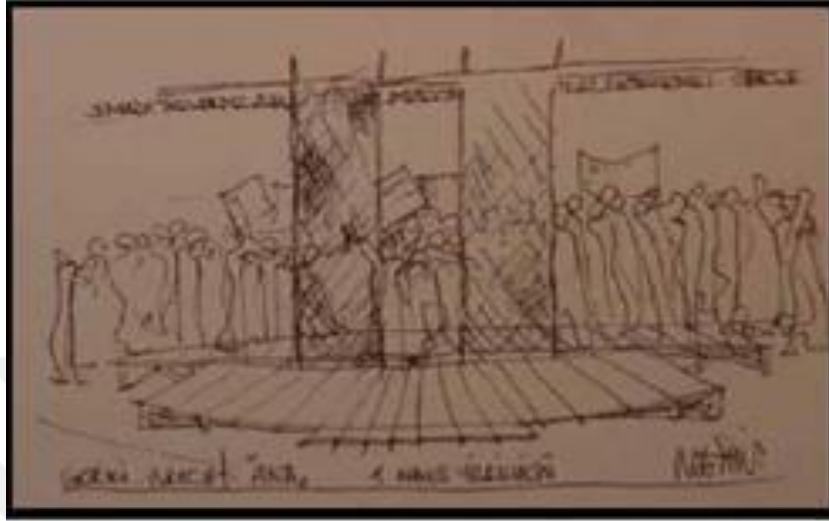
**Resim 2.7.** 'Kâğıt Palto' sahnesi.<sup>160</sup>



**Resim 2.8.** 'Panel'in Evi' sahnesi.<sup>161</sup>

<sup>160</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.32.

<sup>161</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.32.



**Resim 2.9.** ‘1 Mayıs Yürüyüşü’

“Ana” oyunu sahne çalışmaları, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, sahnesi, Ankara Sanat Tiyatrosu, 1975,



**Resim 2.10.** Brecht’in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyun için eskizler, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> G.Nihal Koldaş, “Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan”,s.128.



**Resim 2.11.** Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" adlı oyunundan, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz (Koldaş,2003).<sup>163</sup>



**Resim 2.12.** Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" adlı oyunundan, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz (Koldaş,2003).<sup>164</sup>

<sup>163</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.129.

<sup>164</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.129.



**Resim 2.13.** Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 1.



**Resim 2.14.** Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 2.



**Resim 2.15.**Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı oyunu, Sahne Tasarımcısı: Metin Deniz, Paris, 1974 Sahne 3.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> G.Nihal Koldaş, "Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan",s.83-86.

### III. BÖLÜM

#### 3.VASIF ÖNGÖREN VE “ZENGİN MUTFAĞI”

##### 3.1. Vasıf Öngören

Türk Tiyatrosunun ve Türkiye'deki Epik tiyatronun yapı taşlarından biri olan Vasıf Öngören, 1960'larda oyuncu, yönetmen, oyun yazarı, dramaturg olarak, tiyatro tarihimize adını kazımıştır. Onun hakkında Zeliha Berksoy şu şekilde bahsetmiştir;

*“Çıkar ilişkilerine dayalı bu sonsuzluğun içinde Vasıf, toplumsal gerçeğe dayanan, insanın değişebilirliğine inanan, sanatı son nefesine kadar savunan bir yazardı. Vasıf, yaşamın gerçeğini düşünsel ve sanatsal en ufak bir ödün vermeden ülkesinin insanına ulaştırmak isteyen aydının bitmeyen çilesini yaşadı.”*<sup>166</sup>

Öngören 1938 yılının 15 Şubat'ın da Kütahya'nın şirin bir kasabası olan Tavşanlı da dünyaya gelmiştir. Sahne ile tanışması Tavşanlı İlkokulu'nda gerçekleşmiş, Kütahya Lisesinde okurken de iyice tiyatroya olan sevgisi artmıştır. Üniversiteyi (İstanbul Üniversitesi Fizik Bölümü) okuyabilmek için geldiği İstanbul da tiyatroya olan ilgisi engellenemeyen bir kara sevdaya evrilmiştir. 1959' da ise İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'na girerek 1962'ye kadar oyuncu ve daha da fazlası yönetmenlik yapmıştır. Bu çalışmaların sonucunda bugün çok iyi yerlere gelmiş olan pek çok sanatçı ile altı yıl üst üste Erlangen Tiyatro festivaline katılmıştır. Ülkemizde Brecht'in Epik tiyatro yöntemini ilk uygulayan Öngören,1962 yılında ise eğitimini tamamlamadan Berlin'e gitmiştir. Berlin'de “Frei Üniversitesi Felsefe Fakültesi Tiyatro Bölümüne” yazılmış ve Brecht Epik tiyatroyu yerinde yaşayabilmek için Helen Wiegel'den aldığı söz ile Ensemble tiyatrosunun provalarına katılabilmek

<sup>166</sup> Erbil Göktaş, “Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası”, s.15.

mutluluğuna erişmiştir. Orada dört yıl boyunca Manfred Wekwerth'in de reji çalışmalarına katılmıştır. Böylece Berliner Ensemble arşivini de inceleyerek Epik tiyatroyu kaynağından öğrenme fırsatı bulmuş ve oyun yazmaya başlamıştır.<sup>167</sup>

Öngören yazdığı bütün oyunlarında etkilendiği Epik sistemin yabancılaştırma etmeni, seyirciyle oyun arasındaki bağı incelten anlatıcı yapısı, epizot kullanımı, slayt vb. teknik araçların kullanılmasıyla birlikte geleneksel tiyatromuzun öğelerini de içine alarak çağdaş bir tiyatroya ulaşmaya çalışmıştır. İdeolojik görüşleri doğrultusunda sistemden bağımsız bir tiyatro hiç düşünmemiştir. Evrensel temaları toplumumuza yakın özler içerisinde genel olarak yapıtlarında değinmiştir.

Türkiye'ye geri dönüş yaptıktan sonra Vasıf Öngören Ankara ve İstanbul tiyatroların da oyunculuk yapmaya başlamış,65'te ilk oyunu Göç'ü yazmıştır. Bu oyununu ilerleyen zamanda yeniden revize ederek "Almanya Defteri" olarak değiştirmiştir. Göç'te Öngören Türkiye' de hayalleri gerçekleşmeyen, hep bir sıkıntı içerisinde yaşayan sanayide otomobil tamirciliği yaparak geçinen bir ailenin, umutlarının son kırıntılarını da Almanya'ya işçi giderek yeşertebileceklerine inandıkları bir fakirlikten kurtuluş yolculuğu anlatılmıştır. Bu oyun Gençlik tiyatrosu tarafından 1966'da İstanbul gençlik Festivali'nde sergilenerek ikinciliği elde etmiştir. İkinci oyunu "Asiye Nasıl Kurtulur'u ise 1966-1968 yılları arasında Kayseri'nin Dereköyü'nde askerliğini yaparken yazmıştır. Askerliğini yaptıktan sonra Halk Oyuncuları'nda oyuncu olarak çalışmaya başlamıştır. Kısa süre sonra 1969 da arkadaşları ve eşi Nuran Oktar ile birlikte Ankara Birliği Sahnesini kurmuştur. Bu topluluk ile onun incelemiş olduğu Brechtien tiyatro, işçi sınıfı başta olmak üzere Türk toplumunda sorunların incelenme ve irdelenme yapabilmesi için toplumcu oyunların sergilendiği bir sahne olmuştur.<sup>168</sup>

En iyi Yazar ve En iyi Yönetmen Ödülleri', 70. yılında Sanatseverler Derneği tarafından verilmeye değer görülen "Asiye Nasıl Kurtulur" oyunu ile Öngören ülke çapında bir üne kavuşmuş ve bu oyun Rusça, Azerice, Kazakça, Yugoslavca ve

<sup>167</sup> Ayşegül Yüksel, "Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar" s.47-49.

<sup>168</sup> Ayşegül Yüksel, "Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar" s.47-49.

Fransızca'ya çevrilmiştir.<sup>169</sup> Bu oyununda daha önceden de belirtildiği gibi kapitalizmin sömürdüğü bir düzenin zor koşullarında kurtuluşu arayan sahipsiz bir kızın öyküsü dile getirilmiştir. Bir hayat kadınının kızı olduğu için yaşamı boyunca hor görülen Asiye'nin sonunda toplumsal düzenin getirisi ile annesinin yaşadığı hayata sürüklenişi anlatılmıştır. Asiye nasıl kurtulur birçok kez sahnelenmiştir. Bu konuda Belkıs şöyle söylemiştir.

*“Asiye daha sonra iki kez (70'lerde ve 80'lerde)Dostlar Tiyatrosu'nca Genco Erkal'ın sahne düzeniyle sunuldu. Bu üç büyük yapımda da Asiye'yi Zeliha Berksoy unutulması olanaksız bir yetkinlikle yorumladı. Oyunun dördüncü büyük yapımını ise 1990'larda Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Ergin Orbey gerçekleştirdi. Bu yeni yapımda Asiye'yi Zeliha Berksoy değil, altı genç bayan oyuncu canlandırdı.”*<sup>170</sup>

70'ler Öngören için en verimli yıllar olmuş, fakat 12 Mart Muhtırasıyla, daha önceden değinildiği gibi baskıcı ve askeri bir dönem başlamış, bu baskılar ve yıldırımlar sonucunda Vasıf Öngören, Erdoğan Akduman, Halil İbrahim Ergün ve Mustafa Alabora 'tiyatro da gizli örgüt kurmak suçundan' mahkûm edilmiştir. Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı askeri mahkeme de savunma yapmalarına rağmen hapis ve sürgün cezalarından kurtulamamışlardır. Vasıf Öngören “ altı yıl sekiz ay” ceza almış, Hapishanede iki yılını doldurduktan sonra 1974 yılında ki genel af ile serbest bırakılmıştır. Bu iki yıl hapishanede “Oyun Nasıl Oynanmalı” adlı eserini yazmıştır. Bu oyunda bir gecekondu semtinden seçilen işçi ailesinin bu düzende nasıl zengin olabilecekleri tartışmalı bir şekilde anlatılmıştır.<sup>171</sup>

1976'da İstanbul Birlik Sahnesini kurmuş, bu sahne de Brecht'in “Faşizmin Korku ve Sefaleti” adlı oyunu ile “Sezuan'ın İyi İnsanı” oyunlarını sahnelemiştir. Bu arada Zengin Mutfağı adlı eserini yazmış ve 1977 yılında İstanbul Birlik Sahnesinde ilk kez sahneye koymuştur. Bu oyununda Öngören zengin bir evin mutfağında çalışanları ele alarak sınıflar arasındaki çatışmayı işlemiştir. Oyun 1978'de Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda da sahnelenerek,

<sup>169</sup> Özlem Belkıs, “**Kalemden Sahneye**”,38-39.

<sup>170</sup> Özlem Belkıs, “**Kalemden Sahneye**”s;39.

<sup>171</sup> Arda Öztürk, “**Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in “Oyun Nasıl Oynanmalı? “Metnine Bakış**”, s.1-16.



Tiyatro 78 Dergisi'nin Yılın Oyunu Ödülü'nü, İsmet Kuntay Ödülü'nü ve Sanatseverler Derneği En İyi Yazar Ödülü'nü kazanmıştır. 1977 yılında kızı Aslı Öngören için attığı, "Masalın Aslı" adlı masal kitabını yazmış, bu eseri 78'de Almanya'da Almanca olarak basılmış ve ilk basıldığı yıl AWMM adlı kuruluşun verdiği 1977 Kitap Ödülü'ne layık görülmüştür. Çocukların anlayacağı şekilde ekonomi ve politika bilgisi öğretilmesi hedeflenmiştir. Uygarlık tarihini masal gibi anlatan "Masalın Aslı" küçüklere yönelik olsa da büyükler içinde vazgeçilmez bir kitap olmuştur.<sup>172</sup>

1979 yılında ise Vasıf Öngören Nazım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları" kitabından oluşturduğu "1941-42'den İnsan Manzaraları" adlı oyunu Birlik Sahnesi'nde sahnelemiştir. Yine aynı sene, bir başka oyunu olan "Oyun Nasıl Oynamalı?" ise Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.<sup>173</sup>

Daha önceden değinildiği gibi Türk tarihinde kara bir leke gibi yer alan 1980 yılında Öngören yurt dışına çıkarak, Amsterdam ve Batı Berlin'de araştırmalarını sürdürmüştür. Özellikle Türk işçi ve öğrencilerin çoğunlukta olduğu Hollanda'da yarı profesyonel tiyatro topluluğu ile birlikte Brechtien birçok denemeler yapmıştır. Bu gün hala bu topluluk Vasıf Öngören 'in Tiyatrosu olarak çalışmaktadır.

Öngören, Amsterdam'da 1984 yılında kalp krizinden dolayı 46 yaşında vefat etmiştir. Türk tiyatrosu için vazgeçilmezlerden biri olan Vasıf Öngören, kısacık hayatına kocaman bir ölümsüzlük sığdırmıştır.

Onun eserlerini ve sahnelediği oyunları tarihsel sırasıyla, çalışmış olduğu topluluklarla birlikte Gökteş şöyle sıralamıştır;

*"1-Asiye Nasıl Kurtulur(kendi oyunu),1969, Ankara Birliği Sahnesi/1971, Ankara Sahnesi.*

*2-Adam Adamdır(Bertolt Brecht),1971, Ankara Birliği Sahnesi.*

<sup>172</sup> Ayşegül Yüksel, "Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar" s.121.

<sup>173</sup> Özlem Belkıs, "Kaleminden Sahneye"s.46.

3-*Almanya Defteri(kendi oyunu), 1971, Ankara Sahnesi.*

4-*Oyun Nasıl Oynanmalı(kendi oyunu),1974, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu.*

5-*Faşizmin Korku ve Sefaleti(Bertolt Brecht), 1976, Birlik Sahnesi.*

6-*Sezuan 'ın İyi İnsanı(Bertolt Brecht),1976, Birlik Sahnesi.*

7-*Zengin Mutfağı(kendi oyunu),1977, Birlik Sahnesi.*

8-*1941-42'den İnsan Manzaraları(Nazım Hikmet'in şiirlerinden tek kişilik oyunlaştırma), 1979, Birlik Sahnesi.*

9-*Yeni Nesil,1984'de Amsterdam'da işçi çocuklarından oluşturduğu ve bugün de varlığını sürdüren Vasıf Öngören Tiyatrosu'nda kendi rejisiyle çalışılmıştır.(Vasıf Öngören' in tamamlanmamış olan bu oyunu Meral Taygun'un tamamladığı söylenmektedir.)”<sup>174</sup>*

Onu kısaca anlatmak gerekirse, Öngören hayatı boyunca hiçbir zaman kolaycılığa kaçmamıştır. O tiyatro eyleminde hep zoru seçmiş, tüm engellemelere rağmen toplumcu tiyatro anlayışında direnmiş, sanatında gerektirdiği doğrultuda hep yeni olanı deneyen bir sanat işçisi olmuştur. Onun eserlerinde toplum düzeni olduğu gibi yansıtılmış, dönemin siyasi yapısının insanların üzerindeki etkileri de ayrıntılı şekilde işlenmiştir. Özellikle Brecht tiyatrosundan hayatına aktardığı biçimsel kavramları Türk insanına ekonomik, politik, toplumsal yollar ile tanıştırmayı başarmıştır. Onun zengin mutfağı oyununda söylediği gibi “İnsan kime hizmet ettiğini düşünmeli!” Bu doğrultuda hayatı boyunca Epik tiyatroya ve onun Türk toplumu üzerindeki etkisinin çoğaltılması için çalışmıştır.

<sup>174</sup> Erbil Göktaş, “Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası”, s.12.

### 3.2 Öngören 'in Tiyatro Anlayışına Etki Eden Siyasi ve Toplumsal Etmenlerin Eserlerin de Yansıması

Bulduğumuz çevre ve toplum insanın karakter yapısının gelişmesinde en büyük etken olarak sayılmıştır. Tarihteki birçok yazar, şair, düşünür, bilim insanı etrafındaki olaylara ve durumlara diğer insanlardan farklı bakarak hareket etmiş ve böylece adlarının hep var olmasını sağlayan eserlerini meydana getirmişlerdir. Türk tiyatro eserleri incelediğinde Türkiye'nin toplumsal ekonomik yapısının çözümlendiği görülmüştür. Türkiye'nin çağdaş yazarlarından biri olan Öngören 'in kendi deyimi ile;

*”Bir yazarın işi gerçeği anlatmaktır. Tabii gerçek üzerine farklı bakışlar var. Gerçeği anlatmak, yazmak sorunu, özellikle batıda bireyin gerçeğini yazma şeklinde gelişmiştir. Oysa birey gerçeğin bir ucu. Gerçek değişken bir yapıya bizlerden bağımsız kendi kanunlarıyla gelişen temel bir yapıya sahiptir ve ancak toplumsal var oluş biçimi ile belirlenir”.*<sup>175</sup>

Öngören' in yaşadığı döneme bakacak olursak ilk önce 60lardaki sanayileşme ile birlikte kırsaldan kent'e göç hızlanmış ve bu anlamda kentleşmeye bağlı olarak işsizlik, gecekondulaşma ve kanalizasyon ihtiyacının yeterli olmayışı, ülkenin büyük sayılabilecek problemlerine dönüşmüştür. Buna bağlı olarak kırsal yapının giderek öneminin azalması Türkiye'nin toplumsal gelişimini derinden etkilemiştir. Şehirlere yapılan göçün bir başka uzantısı olarak, 62'de batı ülkelerine işçi göçü de başlamıştır. Daha iyi bir hayata, daha iyi yaşam koşullarına kavuşma isteği ile yurtdışına gitmeye çalışan işçileri öncelikle vasıflı işçiler meydana getirmiş, sonradan ise hız kazanan göç olgusuna, köylüler de katılmıştır. Ülkede ekonomideki güçlüklerle birlikte siyasal ve toplumsal gerginliğin artması sonucunda daha önceden de değinildiği gibi 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi oluşmuştur. Türkiye'nin siyasi ve ekonomik sorunlarını her zaman farklı bir gözle kendine has çözümlenmeleri ile yakından ilgilenen Öngören, Almanya'da bulunduğu zamanda ise oraya yapılan işçi göçlerinden çok etkilenmiş, Türk halkının yaşadığı zorlukları yakından inceleyerek böylece 1965 yılında “Göç” ü

<sup>175</sup> Erbil Göktaş, “Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası”, s.12.

daha sonra 1971’de “Almanya Defteri” olarak adını değiştirdiği oyununu yazmıştır. Oyunun konusu ise yedek parça sıkıntısı çekilen bu yıllarda “Recep Usta” adındaki bir otomobil tamircisinin dürüstlüğü sebebiyle değişen koşullara ayak uyduramayıp önce biriktirdiği paralarını sonra tamirhanesini en son olarakta evini yitirişi anlatılmıştır. Oyunun sonunda hep küçümsediği amele durumuna düşmesi ile birlikte kızı damadı ve küçük oğlunun çalışmak için Almanya’ya gitmek zorunda kalmaları onun en büyük yitirilişi olmuştur.

Bu oyununda Öngören o dönemdeki birçok toplumsal ve siyasal yapıyı eserine taşımıştır. Sonradan zengin olan burjuva kesiminin kapitalist düzen içerisinde halkın üzerinden nasıl para kazandığını, ekonomik sıkıntıların insanları nasıl psikolojik ve sosyolojik bakımdan etkilediğini, siyasal ortamın halkın üzerindeki ezici baskısını ve fabrikalarda yok pahasına çalıştırılan işçilerin haklarını savunmak için yaptıkları, yeni bir olgu olarak toplumda yer edinen Grev kelimesinin yer almasını işlemiştir. Oyunun sonunda ise yaşayabilmek için yine başka bir Göç’ün koşullarının sağlanarak Almanya’ da bulunan işçi göçünün sebeplerini vurgulamıştır.

Öngören Almanya Defteri’nin ele aldığı sorunları şöyle anlatmıştır. *”Almanya Defteri ele aldığı sorun açısından önemliydi: Türkiye’deki proleterleşme sürecinde esnafı işliyordu. Türkiye’deki toplumsal dönüşümler dizisinin ilk oyunuydu. Asiyeden önce yazılmıştı, ancak Asiyenin uygulaması bu oyunu sonradan ele almaya zorladı beni.”*<sup>176</sup>

1966 yılında Öngören Almanya’dan Türkiye’ye döndüğünde artık Epik tiyatroyu yakından tanımış, düşünsel altyapısını oluşturup, oyun yazmaya başlamış bir yazar olarak onu öğrenciler ve işçiler Türkiye siyasetinin en etkili iki temel noktası olarak karşılamıştır.

*”Ekonominin giderek sanayileşmesi doğal olarak toplumsal dönüşüme de yansdı. 1960’ların sonunda iki yeni grup siyasal olarak varlığını hissettirmeye başladı. Birincisi sınıf bilinci giderek artan bir önderliğe sahip olan işçi sınıfıydı. Bu grup, 1967’de siyaset dışı ve hükümet yanlısı sendika konfederasyonu Türk-İş’ten*

<sup>176</sup> Erbil Göktaş, “Vasıf Öngören’in Tiyatro Dünyası”, s.12.

*(Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ayrılarak DİSK'i (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) kurdu. Öteki grup, kendi çıkarlarını 1971'de kurulan kendi örgütüyle, Türk Sanayicileri ve İş Adamları Birliği'yle (TÜSİAD) daha ileri düzeyde savunmaya kararlı olan ve giderek bilinçlenen sanayi burjuvazisiydi.*"<sup>177</sup>

Öngören 'in ikinci en önemli oyunu olarak bilinen "Asiye Nasıl Kurtulur" oyununu ise 1966-1968 yılları arasında askerliğini yaparken yazmıştır. Oyunda Asiye adında talihsiz bir genç kızın, sömürüye dayalı bozuk bir düzende çocukluğundan başlayarak yetişkinliğine kadar olan sürede başından geçen olaylar incelenmiştir. Oyunda annesi gibi sonunda Asiye'nin de fahişeliğe itilmesini ve rastlantılar sonucunda patroniçeliğe kadar yükselmesini yani artık sömürücü konumuna gelmesi işlenmiştir. Oyunun alt metninde yoksulluk kıskacında kadın sorunları ele alınmıştır.

Öngören bu oyununda zengin olan kesimin neden zengin olduklarını, zengin olan kesim ile fakir olan kesimin değer yargılarının onlar üzerindeki etkilerini ve hayat ta kalabilmek için ezilen fakir halkın ne yaparlarsa yapsınlar kurtulamayacaklarını, kısaca Asiye karakteri üzerinden bir sınıfın yaşama savaşını irdelemiştir.

1968 yılında dünyada da büyük etki yaratan, öğrenci eylemlerine bütün insanlık seyirci kalmıştır. Fransa'da başlayan üniversite öğrencilerinin eylemleri kısa zamanda bütün dünyaya yayılmıştır. Eylemler kısa süre içerisinde Türkiye'nin de önde gelen üniversitelerini de etkilemiştir. Eylemlerin sonucunda birçok öğrenci gözaltına alınmıştır.<sup>178</sup> Türkiye'de eylemin sebebi yetersiz eğitim sistemine karşı olmakla başlamış, daha sonra ise Türkiye'nin bağımsızlığı ve kalkınması gibi konulara yönelmiştir.

Daha önceden de değinildiği gibi 70'li yıllar Öngören için sanat hayatının doruk noktası olmuştur. Ancak 12 Mart Muhtırasıyla baskıcı ve askeri bir dönemin başlamasıyla gizli örgüt kurmak suçundan mahkûm edilmiş, hapisanede "Oyun Nasıl Oynanmalı" adlı eserini yazmıştır. Öngören bu oyununda hem toplumsal bilinçten yoksun alt sınıfı, hem küçük burjuva kesimini hem de kapitalist sınıfın ayaklarından

<sup>177</sup> Feroz Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. (Çev. Yavuz Alogan) s.161.

<sup>178</sup> Ertuğrul Kürkçü, "**Türkiye'de 1968. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**" s.2084-2085.

biri olarak gördüğü film sektörünü sert bir şekilde eleştirmiştir. Oyun da gecekondu mahallesinde yaşayan işçi sınıfı bir ailenin televizyonda izlediğimiz türden ödüllü bir yarışma programıyla bu düzen içerisinde nasıl zengin olabileceklerini ve bireyin toplum içindeki konumunu değiştirme çabası tartışmalı bir şekilde işlenmiştir. Yarışmada iki yarışmacının yönlendirmesi ile nasıl zengin olunur düşüncesi altında yarışmacılardan bu aileyi istedikleri şekilde yönlendirmeleri istenerek, İşçi ailesinin büyük kızı Sevil'in güzellik yarışmasında derece aldıktan sonra bir film yıldızı olma yolundaki çabalarını bu iki yarışmacının yönlendirmeleri ile karşısına çıkan engellere çözüm üreterek, oyunun devamlılığının nasıl olunacağı anlatılmıştır. Yani gecekondu ailesi yarışmacıların bir anlamda kuklaları durumuna gelmişlerdir. Yüksel bu oyunun neyi vurgulamak istediğini şu şekilde söylemiştir.

*“(Oyunda) sorgulanan ise, kazanma hırsı içinde, kendi sınıfının kutsal saydığı değerleri, sahnede canlandırılan işçi sınıfından insanlara çığnetiveren yarışmacı bayanın sınıfına özgü mantığı, ahlak ve kazanç mantığı, ahlak ve kazanç anlayışıdır. Değişik söylem düzlemleri arasında oluşan değişken seyretme-seyredilme süreci içinde oyun kişilerinin ya da oyuncuların eleştirel tavrı belirlenir. Seyirci ise hem yarışmayı, hem öyküyü hem de sahnede yansıyan eleştirel tavrı aynı anda algılar ve sahnede olan biteni uzak açıdan değerlendirir.”<sup>179</sup>*

Döneme egemen olan "toplumcu" bakış açısını en iyi şekilde oyunlarında yansıtan Öngören, toplumsal ve politik olayları vurgulu bir şekilde eserlerinde uygulamış, göstermecî ve Epik bir dil ile döneme imzasını atmıştır. İdeolojik çizgisini yaşamında ve yapıtlarında net bir biçimde göstermiştir. Her zaman İşçi ve emekçinin sorunlarını önemsemiş, düzenin çarpıklıklarını ele alma eğilimi akılcı ve farklı olmuştur.

Öngören 'in hayatında bir başka öneme sahip olan “Zengin Mutfağı” adlı oyunun da toplumsal sınıflar arasındaki çatışmaların giderek belirginleştiği 1970'ler Türkiye'sinde 15–16 Haziran genel işçi direnişi süreci vurgulanarak, emekçinin ve sermayenin çatışmasında tarafını iyi belirlemenin gerekliliği irdelenmiştir. Fonda 12

<sup>179</sup> Ayşegül Yüksel, “Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar”, s.121.

Mart süreci işlenmiştir. Kendi toplumunu çok iyi tanıyan Öngören oyunda bağıra bağıra devrimci tiyatro yapmamış, dengeli şekilde güldürtü öğelerini de kullanarak seyirciye ulaşmıştır. Oyunda gençken pehlivan olan Lütfü Usta, Kerim Bey'in evinde yirmi yıla yakın aşçılık yapmış, ancak işinden ayrılmayı düşünmeye başlamıştır. Bu kararı alma sebebini geçmişe dönerek anlatan Lütfü Usta bütün hikâyenin 15 -16 Haziran olayları ile başlayıp buna paralel zincirleme olaylarla mutfakta çalışan insanların değişimini anlatmıştır. Oyunun sonunda herkes kendi değişimini yaşayarak tarafını seçmiş, bir tek arada kalan Lütfü Usta seyirciye ne yapması gerektiğini danışarak Epik tiyatronun varmak istediği amacı gerçekleştirmiş, seyircinin düşünmesini sağlamıştır.

*“Bir fabrikanın önünde işçilerle polisler çatışmışlar ve de bu bizim kız var ya hah işte onunla Selim iti gırtlak gırtlağa dögüşüyorlar. İşte o zaman dedim ki Ulan Lütfü şu kız kadar olamadın, yuh olsun senin pehlivanlığına dedim ve o anda ayrılmaya karar verdim. Bu Selimgiller benim kızımın gırtlağına sarılınsınlar, ben de onlara hizmet edeyim. Bu olamaz dedim. Ayrılmaya karar verdim. Ama bizim Ahmet ayrılmayacaksınız diyor. İşte bu yüzden birde size danışayım dedim. Ayrılmaya karar verdim. Ama yine de danışayım dedim. Ayrılmak mı zor, Kerim Bey'e hizmet etmek mi? Hadi bana eyvallah!”<sup>180</sup>*

Göktaş Öngörenin bu oyunun da hangi olguları inceleyerek oluşturduğunu şu şekilde açıklamıştır.

*“Zengin Mutfağı, Vasıf Öngören 'in gerek aldığı sorun açısından, gerekse işleyiş bakımından en sağlam oyunudur. Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşadığı “terör” olaylarının kökenine inmesi, terörün kimlerin işine nasıl yaradığını, bu iş için kimlerin nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Bunu izleyicide bir düşüncenin uyanması için, “Epik Tiyatro” nun yönteminden yararlanarak gerçekleştirmesi, Öngören 'in sanatsal açıdan da ne kadar zor bir işi başardığını göstermektedir. Çünkü Öngören, bunu yaparken, kurumsallığın kuruluşuna*

<sup>180</sup> Vasıf Öngören, “Bütün Oyunları, Tiyatro / Oyun Dizisi.

*düşmemiş, canlı sahneleriyle, renkli kişileriyle, Asiyeye Nasıl Kurtulur' dan sonra ikinci başyapıtını yaratmıştır.”<sup>181</sup>*

Başar Sabuncu tarafından Zengin Mutfağı oyunu filme de aktarılmıştır. O oyunun konusunu şu şekilde bir yazısında belirtmiştir.

*“Vasıf Öngören'in Bertolt Brecht'in Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti adlı oyununun bir episodundan yola çıkarak oluşturduğu Zengin Mutfağı tek mekânda, bir zengin evinin mutfağında geçiyor. Ve 15-16 Haziran olaylarından 12 Mart'ın karanlık günlerine uzanan bir zaman diliminde geçiyor. Olan biteni mutfağıyla sınırlı dünyasında yorumlayan Aşçı Lütfü Usta'nın, giderek kendi küçük dünyası da sarsılmaya başlıyor. Buradaki soru, 'Küçük adam büyür mü?' sorusu. Vasıf Öngören, 'Evet, büyür', diyor yapıtlarıyla.”<sup>182</sup>*

Vasıf Öngören 'in güncelliğini koruyan ve anlamını yitirmeden bugünlere kadar gelmiş olan Zengin Mutfağı oyunu bir başyapıt olma özelliğini kanıtlamıştır. Böylece Öngören yaşadığı toplumun toplumsal, politik, ekonomik koşullarını yansıtarak, entelektüel ve aydın kişiliğinin de katkılarıyla eserlerini oluşturmuştur. Eserlerinin ışığında Öngörenden öğrenilen en önemli çıkarım Tiyatro düşünmeli, düşündürmeli, düşündürerek farkındalığı yaratmalıdır.

### 3.3. “Zengin Mutfağı” Oyununun İncelenmesi

#### 3.3.1. Oyunun Özeti

Köşkün Aşçısı olan pehlivan Lütfü usta yirmi yıla yakın bir zamandır çalıştığı Kerim Bey'in yanından ayrılmayı düşlemeye başlamıştır. Fakat son bir kez de izleyicilerin fikrini almak ister, bu şekilde düşünmesini tetikleyen olaylar 1970 yılının

<sup>181</sup> Erbil Göktaş, “Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası”, s.140.

<sup>182</sup> Başar Sabuncu, “Küçük Adam Büyür mü?” s.68.



Haziran'ın da oluşmuştur. Kerim bey hiçbir çalışanına bilgi vermeden bir sabah aniden ayrılmış, evin hizmetlisi olan Kızın nişanlanacağı Selim de gelememiştir. Köşkün şoförü olan Seyfi'nin abisi Ahmet durumları hizmetçi Kıza ve Lütfü Usta'ya anlatır; yüzbinlerce işçi ayağa kalkmış, polis engelleyememiş, İstanbul'dan İzmit'e kadar bütün fabrikalarda çalışan işçiler grev yapmışlardır. Köşke dönen Seyfi ise Kerim Bey'in Avrupa'ya uçakla kaçtığını haber verir. Selim de nihayet köşke gelir, zor bela yüzükleri almıştır. Kızın fabrika da bir iş kazasına uğrayarak ölen babası, Lütfü Usta'nın dostudur. Kız Lütfü Usta'nın yüzükleri takmasını ister. Zaman ilerler ve 12 Mart olmuştur. Kerim Bey, Lütfü Usta'dan kırk kişilik kusursuz bir sofraya kurmasını istemiştir. 15-16 Haziran olaylarının yıl dönümü kutlanacaktır.

Eniştesinin yanından hissesini alamamış olan Selim, elleri boş dönmüştür. Radyoda sıkıyönetimden arananların yerlerini bilenlere para verileceğini duyar ve arananlardan birini tanır, kızın bu evde daha fazla çalışmasını istemediği için de polisleri bildirmeye gider. Bu sıralarda köşke de kurt köpeği getirilmiştir. Önüne geleni ısırarak bu köpekten de Lütfü Usta sorumludur. Selim'in ihbarı üzerine polis onu da yanında götürmüş ihbar ettiği kişiyi de öldürmüşlerdir. Öldürülmekten korkan Selim'i Lütfü Usta aracı olarak iş verebilmesi için Kerim Bey ile tanıştırmıştır. Bu arada Ahmet de, Haziran olaylarından dolayı olaylarla ilişkilendirildiği için Kızın abisi Murat'ın da işten çıkarıldığı bilgisini getirir. Selim'i çok beğenen Kerim Bey eğitim görmesi için onu kampa göndermiş, Selim beş altı ay sonra dönerek Kerim Bey' in özel koruması olmuştur. Bu arada Lütfü Usta saldırdığı kişilerin dokuza ulaşması ile kurt köpeğinden bıkmış ve onu zehirlemeye karar vermiştir. Kerim Bey, "Solcu" sendikacıların fabrikasında çalışan işçileri de örgütleme çalıştıklarını öğrenerek, Selim den bunu kimin yapmaya çalıştığını, sendika öncülerini bulmasını istemiştir. Bu arada köpek zehirlenerek ölmüştür. Bu olayın içerden birinin yardımları ile gerçekleştiğine inanan Selim, zehirleyen kim olduğunu bulmaya çalışır. Köpeği öldürenin mutfakta hizmet edenlerden birinin ailesinde solcu bir abisi olduğunu Kız'a söyleyerek, köpeği ölümüne sebep olanlar ile Kerim Bey'in işçilerini DİSK için örgütleyenlerin de hemen hemen aynı kişiler olduğunu savunarak o günün gecesinde kahveyi basmayı planlamıştır. Aynı zamanda Selim köpeğin kimin tarafından öldürüldüğünü Lütfü Usta'ya da söyleyerek bunun cezasız kalmayacağını belirtir.

Selim'i plakası gizlenmiş araba ile olay yerine götürecektir olan Seyfi arabasının benzin deposuna şeker atarak arıza yapmasını evdekiler ile planlamış baskını önlemeyi düşünmüşlerdir. Selim ile Seyfi köşkten ayrıldıktan sonra Ahmet, Lütfü Usta'ya nihayet aydınlanmasını sağlayacak olan gizemi söyler; ertesi sabah cezalandırılacak olan kişinin Kız olduğunu belirtir. Bu olaylardan sonra Kız da bir fabrikada çalışmaya başlamıştır, Seyfi işi bırakmış, yerine ise Selim gibi Kerim Beyin emir eri olan adamlar gelmiştir. Köşkteki köpek sayısı da üçe yükselmiştir. Lütfü Usta ise "İnsan kimlere hizmet ettiğini düşünmeli" diyerek köşkten ayrılıp ayrılmamaya karar verememektedir. Lütfü Usta bunca yıldan sonra nereye gidecektir?

### 3.3.2. Oyunun Teması, Çatışmaları Ve Mesajı

Oyunun geçtiği dönem olan 1970'ler Türkiye'si, sağ-sol çatışmalarının gittikçe yükseldiği, sınıf farkının toplumu etkilediği ve 12 Mart darbesi ile faşizmin ayak izlerinin belirginleştiği bir dönem olmuştur. Öngören Zengin Mutfağı oyununda o dönemin şartları içerisinde olayların dışında kalmayı tercih eden kişilerin işçi hareketleri sonucunda uyanışını ve tarafını belirlemesini konu edinmiştir. Ayşegül Yüksel bu durumu şu şekilde belirtmiştir;

*"Zengin Mutfağı, toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilerin gitgide keskinleştiği 1970'ler Türkiye'sinde "kavganın dışında kalma" çabası içinde safını şaşırانların öyküsüdür. Bir çeşit "bakarkörlük"tür bu kişilerin ortak özelliği; Öngören safını şaşırılmışlığın, faşizmi görmezden gelmekten tutun da faşizme ödün vermeye, giderek faşizme uşaklık etmeye kadar varan çeşitli görüntülerini sergiler."*<sup>183</sup>

Dolayısıyla sınıf bilincinin eyleme dönüştüğü bir dönemde tarafsız kalma içinde olanlarla (Aşçı Lütfü Usta ve Hizmetçi Kız ), bir şekilde olayların içinde yer alanların (İşçi Ahmet, Şoför Seyfi) ve bu karmaşanın ortasında oyun boyunca hiç

<sup>183</sup> Ayşegül Yüksel, "Dram Sanatında Ezgi ve Uyum",s.55.

görünmeyen olayların perde arkasında başrolü oynayan, (Kerim Bey) ekseninde oyunun teması, emek-sermaye çatışması olmuştur.

Oyunun asal çatışması bu tema üzerinden, ezen ezilen ilişkisi vurgulanarak, toplumun içinde yaşadığı çevrenin genel çerçevesi gösterilerek sunulmuştur. Bu şekilde Öngören eseriyle seyirciyi içinde yaşadığı toplumun gerçekleriyle hesaplaşacak bir duruma getirmek istemiş, oyunun kişilerini de hayatın içinden sıradan insanlardan seçmiştir. Döneme tanıklık eden bu kişileri ise iki şekilde sahneye getirmiş, bir görünenler, bir de görünmeyip olayın tam merkezinde olan kişiler olmak üzere yerleştirmiştir. Emek-Sermaye çatışması, oyunda yoğun bir şekilde hissettirilmiştir. Zenginlik içinde olan yaşam pahalılığı gibi sorunların olmadığı mutfakta köşkün masrafı ezici kapitalistin cebinde bulunan pastanın büyük payı ile karşılanmıştır. Bu çatışma mutfakta yaşayan her oyun kişisinde görülmektedir. Burada görünen mutfakla var olan Lütfü Usta emeği, görünmeyip hep varlığını hissettiren Kerim bey ise sermayeyi temsil etmiş, bu şekilde ana çatışma oyun boyunca devamlı gözlemlenmiştir. Oyunda yer alan yan çatışmalarda ise Selim karakteri ile hizmetçi Kız'ın çatışması ön plandadır. Kız evlenip yuva kurmak isterken nişanlısı Selim'in ise devletin kurtarılması gerektiğini düşünerek yanlış yollara girmesi irdelenmiştir. Diğer bir çatışma olan Lütfü Ustanın mesai bitiminde çalışmak istemeyip sağ kol mertebesine ulaşan Selim karakterinin ise bunu yapmak zorunda olduğunu devamlı hatırlatıyor olması çatışma unsurunu oluşturmuştur.

Zengin Mutfağında ayrıca Öngören mekâna ait emek- sermaye çatışmasını da bilerek irdelenmiştir. Burası bir zengin köşküdür ve çalışanların hiçbir yaşam zorluğundan ve fakirlikten etkilenmedikleri bir mekândır. Bu mekân orda çalışan emekçinin bir fanusta yaşamasını sağlamıştır. Yüksel bu konuda şöyle söylemiştir.

*“Oyun İstanbul’da bir zengin köşkünde, bu köşkün kocaman mutfağında geçer. “Ekmek parası”, “yaşam pahalılığı” gibi sorunların yaşanmadığı bir mutfaktır bu; çünkü köşkün masrafı, gecekonduda oturan emekçinin ürettiği artık değerden kapitalistin cebine indirdiği aslan payıyla karşılanır. Böylece sermaye-emek çatışmasının temel nedenini simgeler bu zengin köşkleri ve bu mutfaklar kapitalizmin*

*artık değerden aldığı aslan payıyla neler yiyip içtiğini, dahası hangi amaçlarla kimleri semirttiğini yansıtır.*<sup>184</sup>

Böylece oyun incelendiğin de oyunun mesajı, emek-sermaye çatışmasının doğru değerlendirilemediği zaman doğrultusunda; kişisel egoların üstün gelmeye başladığı ve bu üstünlük baskıya dönüştüğünde mutsuzluk ve yıkımın olduğu gösterilmiştir. Oyunun finalinde tarafsızlığı seçen Aşçı Lütfü usta ve Hizmetçi Kız'ın kendileri ile iç çatışmalarının sonucunda zorunlu tercihlerinin (Lütfü Usta evden ayrılır, Hizmetçi kız evden kaçır) gerçekleştiği vurgulamıştır.

Böylece oyun sonunda seyircinin kendisi de düşünerek, olayları sorgulayarak gerçeği bulmaları amaçlanmıştır. Öngören bu oyunu ile oyunun içinde bulunan köşk yaşantısını toplumun bir uzantısı olarak göstermiş, seyirciyi yabancılaştırarak onların olağan bu duruma farklı bir açıdan bakmalarını sağlamıştır. Bu da Epik tiyatronun oyun içindeki kavramlarının düzgün bir şekilde yerleştiğinin göstergesi olmuştur. Ayrıca simgelere değer verilen bu oyunda en belirgin sayabileceğimiz simge bahçede bulunan köpek 'in faşizmi belirtmesidir. Faşizm de toplumda bulunan görülmeyen güçlerden destek alarak büyütülmüştür. Oyunun sonunda Selim gibilerin mutfakta çoğalması gibi köpek sayısı da artmıştır.

### 3.3.3 Oyun Karakterlerinin Çözümlemesi

Oyunda görülen beş oyun karakteri vardır. Bunlar Aşçı Lütfü Usta, Hizmetçi Kız, Selim, Şoför Seyfi, İşçi Ahmet görülmeyen karakterler ise Kerim Bey, İşçi Murat, konağın Küçük Bey'i, Hanımefendisi, Ali Kara'dır. Oyunu sermaye tarafında bulunan kişiler ile emek tarafında toplanan kişilerin haricinde iki tarafı da kabullenemeyen oyun kişileri oluşturmuştur.

<sup>184</sup> Ayşegül Yüksel, "Dram Sanatında Ezgi ve Uyum",s.123.

Ana karakterlerden olan fakat oyun boyunca görünmeyen daha öncende değinildiği gibi Kerim Bey sermayeyi temsil eder. Günümüzde de yer alan 1970'li yıllar da devletin içinde bulunan derin kelimesinin karşılığıdır. Faşist ruhlu ve milliyetçi görüşlü, köşkün sahibidir. Varlığını başlıca bir şekilde uygulattığı emirleri ile gösterir. 15-16 Haziran olaylarından sonra daha da temkinli bir kişilik olmuştur.

Oyunda görülen ve daha sonra sermayenin uşağı haline gelen Selim karakteri oyunda gelişimi en çok belirgin olan karakterdir. Türkoloji bölümünde okuyan sıradan bir öğrenci iken sevdiği kız ile evlenebilmek için sıkıyönetim tarafından aranan hemşerisi Ali Kara'yı ihbar ederek değişimin ilk belirtisini göstermiş, sonrasında ise mutfağa sığınmış, Böylece karakter dönüşümünü sağlayan Kerim bey ile de tanışmıştır. Selim Birinci Perdede saf sevdiği kız için uğraşan bir öğrenci iken ikinci perdede gittiği kamptan sonra resmen bir tetikçiye dönüşmüş, kaba, hatta sevdiği kızını ihbar edecek kadar acımasız bir kişiliğe bürünmüştür.

Oyunda görülmeyen, emeği temsil eden kişi ise Hizmetçi Kızın abisi İşçi Murat'tır. İşçi liderleri konumunda olan Murat 15-16 Haziran olaylarını da başlatanların içinde yer almıştır. Oyun boyunca varlığı hep belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Bir şekilde olaylara hep yön vermiştir.

Görülen oyun kişilerinden olan Şoför Seyfi'nin abisi Ahmet; mutfaktakilerin dışardaki olaylardan haberdar olmasını sağlayan, işten çıkarılınca haksızlığa boyun eğmeyip işçileri Murat ile örgütlemeğe çalışan bir işçidir. Aşçı Lütfü Usta'ya gerçekleri göstermesi bakımında da öğretici bir yan karakter olmuştur.

Oyunda daha önceden değinildiği gibi simgelerden biride Küçük Bey ile Hanımefendi'dir Öngören burada üst tabakanın şımarıklığını, her şeye rahat bir şekilde kavuşmanın verdiği küstahlığı kişiselleştirdiği simge ile göstermiştir.

Oyunun ana karakterinden biri olan oyun boyunca görünen Aşçı Lütfü Usta ise köşkün emektar aşçısıdır, yirmi yıldır Kerim beye hizmet eder, hiç evlenmemiştir, hizmetçi Kızı da kızını gibi sever, temel bir görüşe sahip değildir, tipik Anadolu insanıdır

bazen korkak bazen de cesur yeterince de bencil bir yapıdadır. Çevresinden duydukları ile yeterince bilgiye sahip olamadığı için mücadele kavramından da habersizdir. Dışarıda olan olaylar ona saçma ve gereksiz görünmektedir. Fakat işçilerin işsiz, aç kalmasına da üzüldüğü için karakterinde büyük tezatlıklar barındırır. Bahçedeki köpeklerden ve mesai haricinde iş yapmaktan memnun değildir. Kısaca anlatmak gerekirse Lütfü Usta tam merkezde olan sadece bir aşçıdır. Oyunda epik tiyatronun özelliklerinden olan anlatıcı konumu da ona verilmiştir.

Oyunda Lütfü usta gibi başından itibaren tarafsız olan Hizmetçi kız işçi kökenli bir aileye mensuptur. Tek amacı evlenip evinin hanımı olmaktır. Zengin mutfağına katlanmasının temeli de buna dayanmaktadır. Nişanlısı, Selim'in dediklerini hiç koşulsuz yaparak hayallerini gerçekleştirmek istemiştir

Şoför Seyfi ise oyunda son görünen kişilerden biridir. Baştan beri toplum içinde yaşanan olaylardan haberdardır. Tarafsız kalmak için olayları görmezden gelir. Sınıf bilinci olan az da olsa dışardaki işçilerle bağlantısı vardır. Her an kendi sınıfına yardım edebilecek duygusallığa sahip bir kişilik olarak yer almıştır.

### 3.3.4 Oyunun Olay Dizisinin Ve Yapısının Çözümlemesi

Oyun aşçı Lütfü Ustanın ön oyunu ile açılır anlatıcı konumunda olan Lütfü Usta önce kendini tanıtır ve karar verememektedir, bu kararsızlığına dair olan olayları seyirciye anlatmaya başlamıştır.

*"AŞÇI: Ben aşçıyım, Pehlivan Lütfü derler bana. Eskiden sıkı güreş tutardım. Burada, Kerim Beyin köşkünde aşçılık yapıyorum.. Güzel köşk değil mi? Güzeldir .. 20 küsur yıl. Bizim hanımefendinin gençliğini hatırlıyorum, ne maldı be .. Duymamış olun.. Ama ayrılıyorum artık buradan, karar verdim. Of of ama zor geliyor, çok zor.. Şimdi siz bana diyacaksınız ki "Yahu Lütfü Usta 20 yıldır çalıştığın yerden ayrılmak da nereden aklına geldi, bu yaştan sonra nereye gideceksin, ne yapacaksın? "Doğru haklısınız çok zor" İşte onun için bir de size danışayım dedim.. Karar verdim ama gene*

*de size danışayım dedim.. "Peki ne oldu da ayrılmaya karar verdin diyeceksiniz (köpek sesleri) Susun ulan itoğlu itler, zaten ne olduysa sizin yüzünüzden oldu, aççıysak eşek değiliz ya... Bunların yüzünden başladı her şey. Kerim Beyin itleri.. En iyisi ben olanları size başından bir anlatayım, dinleyin. Bakalım ne diyeceksiniz."*

Lütfü usta bu şekilde oyunu seyirciye tanıtarak oyun boyunca asıl neyi takip etmeleri gerektiğinin de altını çizmiştir. Oyun aççı Lütfü ustanın köşkün içindeki sessizliği sorgulaması ile başlar.15-16 Haziran işçi direnişlerinden dolayı yurt dışına kaçan köşkün sahibi Kerim Bey ve ailesinin evde olmama sebebini seyircilerde başta bilmemektedir böylece oyun etkileyici bir şekilde başlamıştır.

Lütfü usta Öngören tarafından 20 yıllık tarihe tanıklık etmiş konumdadır. Bunca zamandır Kerim Bey'in yanında çalışmış olan usta, seyircinin de henüz öğrenmediği 15-16 Haziran olaylarının önemini vurgular nitelikte, daha önce hiç karşılaşmadığını söylemektedir. Başka bir replikte ise dönemin başka olaylarına ait durumundan da bahsetmiştir. Dönemde toprak ağalarına karşı gelen köylülerinde direnişten ve eylemlerden kendilerine düşen payı aldıkları görünmüştür. Böylece köylüler üretimi kendileri üstlenmişlerdir.

*AŞÇI: İşçiler mi yürüdü? Yahu anlatsana şunu.. Ne istiyor bu işçiler?*

*AHMET: Bak Lütfü Usta, işçiler.. karşı koydular.. 100 bin işçi.. İşçi sınıfı.. Nihayet gücünü gösterdi. Tarihinde yok.*

*AŞÇI: Ne yani, şimdi bu bir..*

*AHMET: Senin anlayacağın Pehlivan Lütfü, işçiler Patronlara şöyle bir elense çekti.*

Bu konuşmadan da anlaşılacağı gibi 15-16 Haziran işçi direnişleri sermaye 'ye yani egemen sınıfa yapılan en etkili harekettir. Kerim bey gibilerin korkup kaçtığı, işçi sınıfının bütünlükten kuvvet doğar bilincine eriştiği, bir süreç olmuştur. Tarihe bakıldığında daha önceden de değinildiği gibi bu eylemler işçi bütünleşmelerinin ve DİSK'in yükselişini durdurmak isteyen hükümete karşı bir uyarı niteliğinde yapılmıştır. Burada Aççı Lütfü'yü şaşırtan durum ise mücadelenin hep ön planında

öğrenciler varken bu sefer işçilerin olması mutfakta büyük bir şok etkisi yaratmıştır. Böylece oyunda bu haziran eylemleri bütün olayların başlamasını tetikleyen ve yön veren bir çıkış niteliğinde olmuştur.

Hiçbir şekilde patronuna toz kondurmayan Lütfü usta endişelenmeye başlamıştır. İçindeki korku onu sorgulamaya yönlendirmiş ama yine de tarafsızlığının vermiş olduğu doğrultuda kendini kurtarmaya çalışmıştır. Oyunun birinci bölümü bu şekil de Lütfü ustanın dışardan gelenlerden aldığı haberler ile olayların ne kadar derin olduğuna dair bilgilerle birlikte korkularının artmasıyla devam etmiştir. Birinci bölümün sonunda ayrıca hizmetçi kız ile nişanlısı Selim'in ilişkilerinin gelişiminin nasıl şekilde olacağına dair olan olaylar zinciri karşımıza çıkar. Kız ile Selim mutfakta Lütfü ustanın eşliğinde nişanlıları dışarıda ise sıkıyönetim ilan edilmiştir. Böylece gösteriler sona erdirilmiştir.

Oyunun ikinci ön oyunda olayların nasıl ilerlediğini, sıkıyönetim içerisindeki bir yıllık süreyi, Lütfü usta tarafından şu şekilde belirtilmiştir.

*“AŞÇI: Neyse, bizim kızla Selim'i nişanladık o gün. Bu kız benim elimde büyüdü sayılır. Babası en yakın arkadaşım, kardeşten ileri idi. Usta bir işçiydi. Fabrikada bir iş kazasında öldü. Kız da ağabeyi Murat'la fabrikada çalıştı bir süre. Sonra zayıf düştü, hastalandı. Ben de buraya yanına aldım. Çünkü kızım bildim onu... Zaten ben hiç evlenmedim ki... Uzatmayalım, bizim patron ortalık sakinleşince döndü Avrupa'dan.. Bir on ay kadar sonra da bir köpek geldi köşke Terbiyeli kurt köpeğiymiş... O zamanlar 12 Mart olmuş.. Sıkıyönetim var. Kuş uçurtmuyorlar.. Ne gereği var. Bu itin? Ama geldi, geldi ama derdi de beraber geldi.. Yemek saatleri belli köpek beyin. Benim mesaim bitiyor Köpeğin yemeğini vermek lazım.. Ya sabır... 1971 yılının Haziranydı, tam bir yıl sonra.. Nerden hatırlıyorum dersiniz? Bizim kızla oğlanı nişanladığım gündü de ondan.. Oğlan eniştesiyle ne gittiymiş hissesini istemeye, işte o gün.”*

Oyunun ikinci bölümüne geçildiğinde 12 Mart muhtırasının sert ve acımasız ortamında topluma yansıyan etkileri ile başlar. Öngören oyununun bundan sonraki bütün bölümlerini de 12 Mart ortamında geçirecektir. Çünkü yazar o dönemde sola



doğru yapılan baskıcı zihniyete kayıtsız kalmamış eserinde derinlemesine işlemiştir. 12 Mart darbesi ile hangi amaçla olursa olsun grev ve lokavtların yasaklanması ile sermayenin gücü artmış ve dokunulmazlığı da geri gelmiştir. Birçok yaptırım ile işçi kesimine uygulanan baskı hareketleri daha yıkıcı bir hale dönüşmüştür. Sadece işçilere değil onların ailelerine de yönelik bir baskı oluşmuştur. O dönemde işçi direnişlerine katılan DİSK yöneticileri ile çok sayıda işçi tutuklanmış ve sıkıyönetim mahkemelerince yargılanmıştır.

Oyunun geriye kalan ikinci bölümünde ise Kızın nişanlısı Selim'in değişim sürecine nasıl girdiğini izleyen olaylar zinciri aktarılmıştır. Sermayenin beslediği şımarık çocuk imajının Küçük Bey de can bulduğu noktada ona yapılan hizmetten canı sıkılan Selim'in fakirlikten bunalışını ve parasız kalarak para bulmak için yaptığı yanlış yol irdelenmiştir.

*“SELİM: (Susturur) Bi dakika.. (Radyodan sıkıyönetim bildirisi okunmaktadır.. İçinde Ali Kara ismi geçer. Yerlerini bildirenlere armağanlar verilecektir.)*

*SELİM :(Radyoyu kapatırken) Ali Kara.. Ben nerde olduğunu biliyorum.*

*AŞÇI: Arananların mı?*

*SELİM : Birinin..*

*KIZ: Eee?*

*SELİM : (Davranır) Yok bir şey.. Seni bu zengin mutfağında bırakmam.. (Kararlı çıkar)*

*AŞÇI: Anarşist yakalatacak..*

*KIZ: Galiba.. Doğru mu bu?*

*AŞÇI : (Kafasıyla olumsuzlar) Ama bunlar komonist.. Neler yaptılar duymadın mı?. Komonist hergeleler.. (Köpek havlamaları)”*

Öngören burada yaşamı boyunca çalışmayan, emek harcayıp para kazanmayan birinin ilk zorlukta kolaylıkla yanlışı olana yönelmesi onu egemen olan güçlü sisteme daha çok yaklaştıracığını vurgulamıştır. İşleyen demir pas tutmaz misali çalışan insanda bir şeylerin daha çok farkındadır. Burada Ali Kara'nın ihbar edilip öldürülmesi bir nevi Selim'in de masumiyetinin öldüğünü, onun artık kökten değişiminin kaçınılmaz olduğu gösterilmiştir. Ayrıca Lütfü usta ve hizmetçi Kızın bu olay karşısındaki tutumları ise Öngören'in vurgulamaya çalıştığı tarafsızlığın faşizmi beslediğine en büyük örnek olmuştur. Burada faşizmi simgeleyen köpeğin bu tür bir konuşmanın sonrasında havlaması ise faşizmin oyunda kendini simgesel olarak varlığını göstermesi belirtilmiştir.

Çelişkilerle dolu olan Lütfü usta oyunun birçok yerinde de bu tutumunu seyirciye göstermektedir. Ali Kara gibi bir insanın ihbarına kayıtsız kalırken işçi sınıfından tanıdığı bir insanın işten çıkarılmasına ise kızmıştır. Öngören burada bu tip insanların yine kurtuluşunun kendi sınıf bilincinin farkına varması ile gerçekleşebileceğini belirtmiştir.

Oyunun üç'üncü ön oyununda Lütfü usta köpeğin bahçeden geçen iki kişiyi nasıl parçaladığını anlatarak, burada asıl vurgulanan durum köpeğin artan şiddetinin 12 Mart ortamı ile bağdaştırdığı faşizan ortamının seyirci tarafından irdelenmesinin sağlatılmasına çalışılmıştır. Oyunun üç'üncü bölümü ise Aşçı Lütfü ustanın köpeği sorun etmeye başlaması ve egemen olan sınıfın belirlediği standartlar ile emekçi sınıf arasındaki uçurumun belirtilmesiyle başlar.

*“AŞÇI: Ah itoğlu it.. Paramparça etti zavallı dilenciye.. Bir gün eğer seni zehirlemezsem, bana da Lütfü Usta demesinler.. Sus ulan pişti işte.. (Etləri bir kaba boşaltır) Hususi pişirilmiş biftek yiyor köpek bey.. Millet bayramdan bayrama et yiyor be (Havlamalar artar) Dur ulan, getiriyoruz işte.. Ulan ben de seni zehirlemezsem günün birinde.. (Kızın kendisini gülererek seyrettiğini görür) Sırtıma kız.. Gücüme gidiyor bu köpek.. Köpek dediğin, mutfağın artığıyla geçinir..*

*SEYFİ: O da artıkla geçiniyor.. Ama Kerim Beyin artığı da böyle olur.”*

Lütfü usta köpeğe yapılan bu ilgiden artık rahatsız olmaya başlamıştır. Öngören burada köpeğin simgelediği faşizmin artık Lütfü usta tarafından sorgulanmaya başladığını ve ustanın yavaş yavaş bu duruma tepkisiz kalmadığını göstermeye çalışmıştır. Ayrıca köpeğin dahi etinin pişirilerek yedirildiği bu köşkte egemen sınıfın, üreten emekçi sınıfını nasıl değersizleştirdiğini oyununun alt metnine yerleştirmiştir. Oyunun karakter değişiminin en çok görüldüğü kişisi olan Selim'in bu bölümün devamında ise kaderinin yeniden yazıldığı ve koşulsuz bir teslimiyeti nasıl kabul ettiği gözlemlenmiştir.

Olaylardan çok etkilenen Selim'in değişimindeki en büyük duygu ise korku olmuştur. Aslında o ihbarda ölen sadece Ali Kara olmamıştır Selim'in vicdanı da ölmüştür.

Sonunda Kerim Bey Selim'i de sermayenin yani üst tabakanın safına çekmiştir. Artık Selim sermayenin bir parçasıdır. Buna paralel olarak köpeğin şiddetli bir şekilde havlaması da simgesel olarak geçişi sağlamıştır. Hizmetçi kıza dönüldüğü zaman kız da kendi unuttuğu hayatı ile yüzleşmeye başlayacaktır.

15-16 Haziran olaylarına karışan birçok işçi o dönem işten çıkarılmıştır. Oyunda bunu Öngören Kızın abisi Murat ile anlatmıştır. Kız zengin mutfağında yaşadığı fanustan hayatın içinde gerçekleri görmeyerek geçici bir körlük yaşamıştır. Kanunların patronların elinde olduğunu anladığında ise olayları sorgulama başlamıştır. Oyunun üçüncü bölümü ve birinci perdesinde son olarak Lütfü ustanın Selim'e köpeğin etinden pişirmesi ile Selim'in artık Faşizmin bir parçası olduğu simgesel olarak anlatılmıştır. Selim ise Kerim Bey'in kirli ve yalanlarla dolu sözleriyle ikna olarak, Sermayenin elde tuttuğu silaha dönüşme sürecine girmiştir.

İkinci perde dördüncü ön oyunla başlar. Lütfü usta olanları seyirci ile paylaşır.

*“AŞÇI: Kerim Beyin itinin dilenciyi parçaladığı gün, işte bu olay oldu. Bu Selim iki üç gün bizde kaldı. Birkaç gün sonra birileri geldi ve bu Selim'i alıp götürdüler. Bir kampa götürmüşler.. Ne biçim bir kamp olduğunu ben bilmiyorum.. Beş altı ay sonra döndü ve köşkten ayrılmaz oldu. Bu arada Kerim Beyin iti önüne geleni ısırtıyor, parçalıyor.. Yedi ay içinde ısırtıp parçaladıkları dokuz oldu.. Millet*

*köşkün önünden geçemez oldu. Şikâyet edenler de oldu ama, malum sıkıyönetim var.. Kerim Beyin forsu.. (birden) Yahu durun ama durun.. Yahu bütün bu anlattıklarım hep sıkıyönetime rastlıyor... Yahu durun.. Bizi hep sıkıyönetimde yaşatmışlar.. Bunu hiç düşünmemiştim. Yani tuhaf.. Yani şaşırdım.. Her neyse artık ben ne diyordum.. Ha Kerim Beyin iti.. Yedi ay içinde ısırp parçaladıkları dokuz oldu.. En son çarşaf satan bir çingene kadın vardı. Onu hastanelik etti. O zaman kafam bozuldu.. Dedim ki ulan Lütfü bu köpeğin katli vaciptir.. Kerim Beyin itini zehirlemeye karar verdim.. Bir plan yaptım..”*

Bu ön oyunda Öngören sıkıyönetim sayesinde egemen sınıfın engellenemeyen bir şiddete başvurduğunu anlatmak istemiştir. O dönemde solcu kesime uygulanan baskıların simgesel boyutunu yine köpek üzerinden vurgulamıştır. Ayrıca bu arada Lütfü ustanın da olaylara kayıtsız kalmamaya başladığı, köpek ile olan mücadelesiyle anlatılmıştır. Oyunun dördüncü bölümünde Lütfü usta köpeği öldürmeyi kendine amaç edinmiştir. Ayrıca kamptan dönen Selim’in karakteri de gözlemlenebilir bir şekilde tamamen değişmiştir.

Selim’in artık paraya ihtiyacı yoktur. Evlenmeyi, yuva kurmayı aklına dahi getirmez onun tek amacı hizmet ettiği sermayenin tetikçiliğini yapmaktır. Bir zamanlar kız için her şeyi yapacağını savunan Selim artık onu ikinci plana itmiştir. Sermayenin en belirgin kişisi olan Kerim Beyin, kendi fabrikasındaki işçilerin solcu sendikalar tarafından örgütlenmesini engellemek için Selim gibilere ihtiyaç duyduğunu, böylece sermayenin çıkar için kan dökülmesini desteklediği anlatılmıştır. Bölümün devamında ise Selim tamamen patronların kendi rahat hayatlarını sürdürmek için uydurdukları son Türk devletinin korunması gerektiği yalanını sahiplenmiştir. Öngören’e göre gerçekleri algılamaktan uzak olan bu sermaye yanlısı beyinler önce dışarda ararlar düşmanı daha sonra kendi yaptıkları zulümleri görmezden gelerek, içerde düşmanı aramaya başlarlar.

Öngören oyunda özellikle ezen ile ezilen sınıfın dünya görüşlerindeki farkı göstererek, devrimci toplulukların aslında adaletli, eşit sınıfların ve sınırların olmadığı bir toplum isteği ile hareket ederken faşist sınıfın ise bu isteği bir tehdit olarak görmüş ve yok edilmesi gereken bir düşman gibi algılayışlarını vurgulamıştır. Onlar için

hakkını savunan kötü çalışma koşullarına razı gelmeyen kişiler birer komünist olarak görülmüş ve öldürülmesi gerektiği savunulmuştur.

Bölümün sonuna gelindiğinde ise Lütfü ustanın amacını gerçekleştirdiğini, köşkün köpeğini öldürdüğünü görürüz. Selim de bu olayı komünistlerin yapmış olacağını düşünerek etrafını incelemeye başlamıştır.

*“SELİM :Kapa çeneni pehlivan eskisi.. Komünistler zehirledi kurdu.. Ama dur dur bakalım.. Kurt terbiyeli köpektir.. Dışarıdan birisi ona yaklaşamaz. Mutlaka içerden biri ona yarıklık etmiş olmalı. (Her birisini ayrı ayrı süzer) Evet içeriden birisi. Bunu bulacağım, kurdun katilini bulacağım.. Hiç biriniz kılmadamasın burdan. Ben Kerim Beye gidip haber vereyim.. Demek içimize kadar girdiler..”*

Oyunun beşinci ön oyununda artık dengeler değişmiştir. Lütfü ustanın yeni bir düşmanı vardır. Oda Selim'dir. Aşçı Lütfü usta çok geçmeden anlayacaktır. Selim ile aynı olduğunu, faşizme birisinin tetikçilik yaptığını diğerinin ise hizmetini gördüğünü. Oyunun beşinci bölümünde Lütfü usta seyirciye memnuniyetsizliğini göstermeye başlamıştır. Artık kendi kendine sorular sorarak, hiç hoşlanmadığı Grevi dahi yapmak istemiştir.

*“AŞÇI: (Yeni köpeğe biftek hazırlamaktadır) Ben kime hizmet ediyorum? Kerim Beye mi, köpeğine mi? Ben köpeklere hizmet edemem arkadaş..Hem benim mesaimin ne zaman biteceği belli olmalı.. Aşçıysak eşşek değiliz ya.. Bana bak lan Seyfi o kadar kitap okudun.. Ben nasıl grev yaparım, anlat bana grev yapacağım arkadaş..”*

Oyunun devamında artık mutfaktaki kişiler birbirlerinden şüphelenmeye başlamıştır. Aşçı Lütfü'nün Selim'e Şoför Seyfi'nin Selimden dolayı kıza ve en kötüsü olan Selim'in hizmetçi Kız'a gittikçe olan güvensizliği ön plana çıkmıştır. Oyunun asıl can alıcı ve düşündürücü güvensizlik ilişkisi ise Öngören 'in toplumu gözlemlemedeki üstün yeteneğinin ürünü olan Selim'in Kız'a olan kuşkusu olmuştur. Selim'i besleyen sermayenin öğretileri artık onu ailevi duygulardan yoksun hastalıklı düşüncelerin vücut bulduğu bir karakter şekline dönüştürmüştür. Selim'in büyük aşkı bir anda yok olmuş kızı artık yok edilmesi gereken bir düşman olarak algılamaya başlamıştır.

Ayrıca Öngören 'in oyuna yerleştirdiği yanlış anlamalar serisinin ilki bu konuşmanın devamında gerçekleşmiştir. Kız köpeği öldürenin Şoför Seyfi olduğunu Selim'in ima ettiğini düşünmüştür. İkincisi ise Aşçı Lütfü'nün Selim'in kendisinin köpeği öldürdüğünü Kızın söylediğini düşünerek kıza güvensizliği olmuştur.

Oyunun doruk noktası diyebileceğimiz ve aynı zamanda karakterlerin yönelişlerinin de belirlendiği olay oyunun bitişine doğru Selim'in devrimci sendika liderlerine düzenleyeceği baskındır. Mutfaktaki karakterler büyük bir aydınlanma yaşarlar. Önce Seyfi kendi tarafını seçer, daha sonrada doğru olanı ilk kez anlayan Lütfü Usta büyük bir adım atmıştır.

Bölümün ikinci çarpıcı konuşmasında ise oyunun teması açık bir şekilde gösterilmiştir. Bu konuşmada taraf seçmenin ve tarafsız olmanın sonucu seyirci açısından da iyice düşünülmesi gerektiği vurgulanmıştır. Epik tiyatrunun var olma sebebini oyunun bu konuşmasında Öngören çok iyi işlemiştir. Ona göre tarafsızlık taraf olmaktan çok daha tehlikelidir, dönemin koşullarında var olan bir ölçü var ise oda faşizm 'in belirlemiş olduğu kurallardır.

Oyunun devamında Selim'in Kız'dan şüphelendiğini ve onu cezalandıracağını, ayrıca Ahmet'in, Seyfi'nin ve Lütfü ustanın Selim'in yapacağı baskını engellemek için çalıştığını ve Hizmetçi Kız'ın bütün bu olaylardan sonra asıl gerçekle yüzleşmesi, tarafını seçmesi anlatılmıştır. Böylece bütün yanlış anlaşılmalara son bulmuştur. Bilmecenin son kelimesi de ortaya çıkmıştır. Bunu çözen ise yine bir işçidir. En acı gerçekle yüzleşen Hizmetçi kız için artık kesinlik söz konusudur ve mücadele onun için yeni başlamıştır. Bütün bu olaylardan sonra Lütfü ustanın aydınlanması ise gecikmemiştir. Yılların pehlivanı gerçek karşısında en büyük yenilgiyi almıştır.

Oyunun son bölümün de Lütfü usta olaylardan sonra gelişen durumları seyirciye aktarmıştır.

*“AŞÇI : Kız gitti.. Bir fabrikaya girmiş duydum.. Ardından Seyfi ayrıldı.. O da bir sendikaya girmiş. Yerlerine Selim gibi aynı bokun soyu iki kişi geldi.. Yaa sabır.. Selim mutfığa iyice yerleşti.. Yaa sabır.. Selim yetmezmiş gibi, arkadaşları da gelip*

*gitmeye başladılar. Lütfü Usta içkili bir sofraya hazırla.. Lütfü Usta bize ziyafet çekeceksin.. Ya sabır.. Yahu biz kimlere hizmet ediyoruz.. Bu arada itler çoğaldı.. Üç taneler şimdi, ya sabır.. Yahu biz kimlere hizmet ediyoruz.. İnsan kimlere hizmet ettiğini düşünmeli. Ayrılalım diye düşünüyorum.. Ama zoruma gidiyor.. Yirmi yıldır burada bu Kerim Beyin köşkünde aşçılık yapmışım.. Bu yaştan sonra nereye giderim.. ne yaparım.. Mecburen ya sabır.. Ama bir gün.. Hatırlarsınız, hani bir mahkeme direnişleri olmuştu. Hatırlarsınız canım.. Hani işçiler toptan işleri bırakmışlardı.. Şu MGM mi DGM mi işte o günlerden bir gün bu bizim Ahmet var ya zaten sık sık görüşürüz onunla bana bir gazete gösterdi. Gazete de bir fotoğraf vardı.. Bir baktım.. amanın durun, yahu olamaz.. Ama olmuş.. Bir fabrikanın önünde işçilerle polisler çatışmışlar ve de bu bizim kız var ya hah işte onunla Selim iti gırtlak gırtlığa dövüşüyorlar.. İşte o zaman dedim ki Ulan Lütfü şu kız kadar olamadın, yuh olsun senin pehlivanlığına dedim ve o anda ayrılmaya karar verdim. Bu Selimgiller benim kızımın gırtlığına sarılsınlar, ben de onlara hizmet edeyim.. Bu olamaz dedim.. Ayrılmaya karar verdim.. Ama bizim Ahmet ayrılmayacaksın diyor. İşte bu yüzden bir de size danışayım dedim. Ayrılmaya karar verdim. Ama yine de danışayım dedim. Ayrılmak mı zor Kerim Bey'e hizmet etmek mi? Hadi bana eyvallah!"*

Böylece Öngören oyununun sonunu büyük bir soru ile sonlandırmıştır. Dönemin olaylarını ince ince işlediği Zengin Mutfağın da seyircinin düşünmesi gerektiğini, yıllarca emek vermiş bir usta bu soruyu kendisine sorabiliyorsa onların kendilerine bu soruyu sormalarını istemiştir. Sonuçta "İnsan Kimlere Hizmet Ettiğini Düşünmeli"...

## IV. BÖLÜM

### 4. “ZENGİN MUTFAĞI” ADLI OYUNUN SAHNE TASARIM AÇIKLAMASI

Ölçü nedir, neye göre belirlenir. Tarafsızlık egemen olan kesime hizmet etmeyi mi sağlamaktadır. Oyunun içerisindeki ölçü kavramı açıktır. ”bir insan ya bizdendir ya değildir.. ölçü budur.” Oyun incelediğinde Epik tiyatrunun var olma sebebini oyunun bu konuşmasında Öngören çok iyi işlemiştir. Ona göre tarafsızlık taraf olmaktan çok daha tehlikelidir, dönemin koşullarında var olan bir ölçü var ise oda faşizm ’in belirlemiş olduğu kurallardır.

*“SELİM: Bana bak sana askıntı olan bir eczacı kalfası vardı ya.. Şimdi nerde biliyor musun?*

*KIZ: Ne bileyim ben.. Burdan dışarı çıkmıyorum ki.*

*SELİM: Ben biliyorum.. (ara) Sorsana nerde diye..*

*KIZ: Nerde?*

*SELİM: İçerde.. Aklını başına getirmişler biraz... Beni kızdırmağa gelmez..*

*AHMET: O da olaylara mı karışmış?*

*SELİM: Ne fark eder.. Bir insan ya bizdendir ya değildir.. Ölçü budur.*

*AHMET: Solcuymuş demek.*

*SELİM: Yoo.. Dünyadan haberi yok serserinin.*

*KIZ: Peki o zaman neden?*

*SELİM: Biraz akli başına gelsin dedim..*



*KIZ: Sen mi?*

*SELİM: Beğenmedin mi? Benim nişanlımın arkasından dolaşacak köpek daha anasının karnından doğmamıştır.*

*KIZ: Hiç suçu yokken?*

*SELİM: Hiç suçu olmaz olur mu canım.. Zaten esas mesele ölçüdedir. Bir insan ya bizdendir ya da karşıdan.. Bize karşı olan solcudur, ölçü budur.. Bu ölçüyü anlayamadın mı hiç bir şeyi anlayamazsın..*

*KIZ: Eczacının kalfası hiç bir şey yapmamıştı ki.. Sırf beni istedi diye..*

*AHMET: Kızım anlasana.. Senin gözlerinde perde var.. Göremiyorsun sen.. Esas mesele ölçüde.. Ölçüyü kavra.. Bir insan ya bir taraftandır, ya da öteki taraftan.. Bunun ortası yoktur.. Değil mi delikanlı?"*

Oyunun sahne tasarımını oluşturmada ana etken olan bu konuşma ile birlikte, oyunun akışına bağlı olarak karakterler üzerindeki değişim tasarımının oluşmasına sebep olmuştur. Oyunun içerisinde işçi direnişinin en büyük örneği 15-16 Haziran olayları vurgulanırken diğer taraftan da emek, sermaye çatışmasının ön planda olduğu bu oyunda farkında olmadan sermaye ye hizmet eden kişilerin zaman içerisinde belirgin bir şekilde gerçekleri kavramalarıyla yaşanan pişmanlık ve belirsizlikle ortaya çıkan duygu tasarımda ön plana çıkarılmıştır.

Vasıf Öngören 'in oyunun içerisine yerleştirdiği yabancılaştırma etkisi oyunun yadsınamaz bir parçasıdır. Yabancılaştırma etkisini ise oyunun mekânı olan zengin mutfağına yüklemiştir. Burada Öngören sermaye-emek çatışmasının temel nedenini bu mutfak ile simgeleştirmiştir. Bütün oyun tek bir mekânda mutfakta geçer. Öngören bu mutfakta kapitalizmin temel unsuru olan artık değer bir pastada kocaman kesilen kısmı ile nasıl yenip tüketildiğini ve bu kısım ile kimleri besleyip maşa olarak eline aldığı vurgulamıştır. Bundan dolayı tasarımda mutfak teması görsel olarak oyunun içerisine yerleştirilmiştir. Oyunda mutfak özellikle yıllardır hizmet veren Aşçı Lütfü usta ile adeta bütünleşmiştir. Tasarımda da belirli bir yükseltinin üzerinde tasarlanan mutfak kısmı da tıpkı Lütfü usta gibi anlatıcı konumundadır. Oyunun ilerleyen

sahfalarında aydınlanmaya ve bir şeylerin farkına varmaya başlayan Lütfü usta gibi mutfakta alt kısmına yerleştirilen mavi ışıklar ile farkındalığa erişmenin simgeleşmiş şeklini oluşturur. Ayrıca sahnede bulunan diğer bir yükseltinin üzerinde yer alan masa ve sandalyelere de oyundaki karakterlerin dönüşümünü seyirciye simgesel olarak gösteren bir anlam yüklenmiştir. Bu sandalyelere oturan, iyi ya da kötü yönde belirli bir fikre ulaşan karakterler rejî çalışması ile oyunun ilerleyen kısmın da dönen platform ile istenilen vurguyu seyirciye aktaracaklardır.

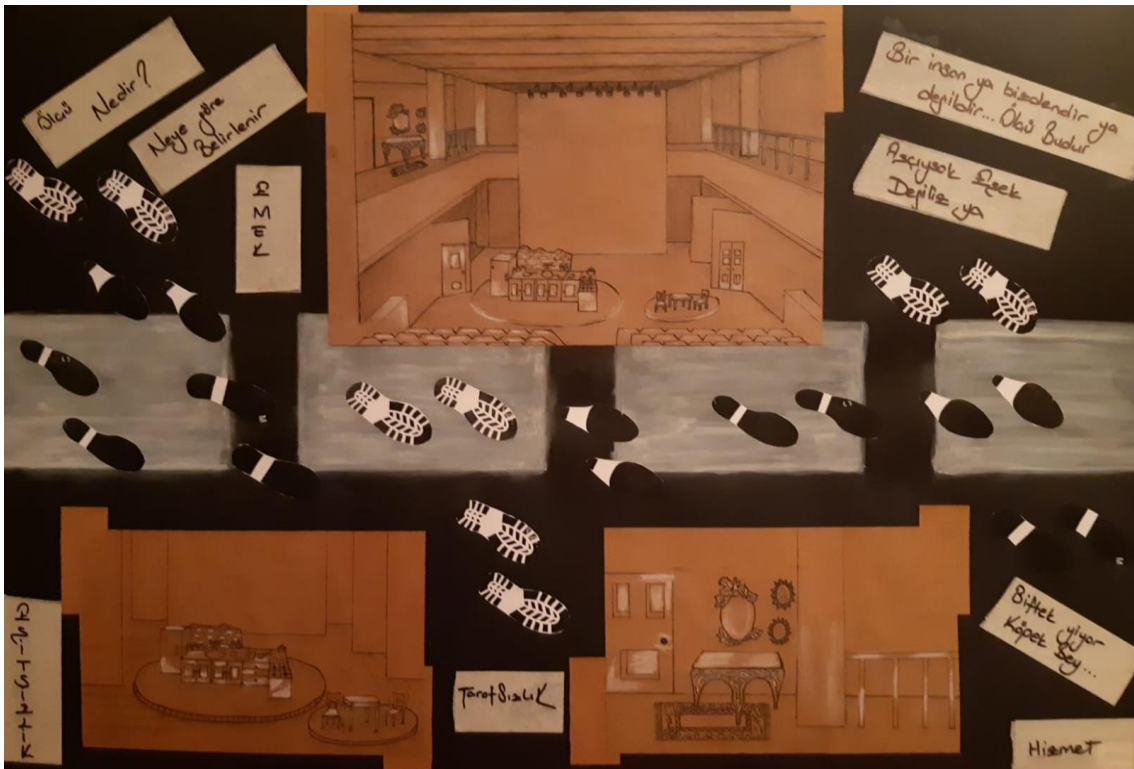
Oyunun başında projeksiyon ile 15-16 haziran olayları gösterilerek tasarıma Epik sahne özelliklerinin yüklenilmesinin yanında ayrıca tarihselleştirme kavramı da yerleştirilmiştir. Tasarımda sahnenin özelliklerinden de yararlanarak üst balkona zengin kesimin statü farklılığı yansıtılmıştır. Dekorda klasik materyallerin vazgeçilmez elaganlığı ve zarifliği olan ahşap kullanılmıştır. Ahşabın sıcaklığı detaylarla vurgulanmıştır.

Son olarak bu tasarım İstanbul Üsküdar Tekel Sahnesinde gerçekleştirilecek şekilde tasarlanmıştır. Bu oyunun ruhuna böyle tarihi bir tahıl ve tütün deposundan dönüştürülerek tiyatro binası haline getirilen bir sahnenin de ayrı bir değer katacağı düşünülmüştür.

#### 4.1. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi

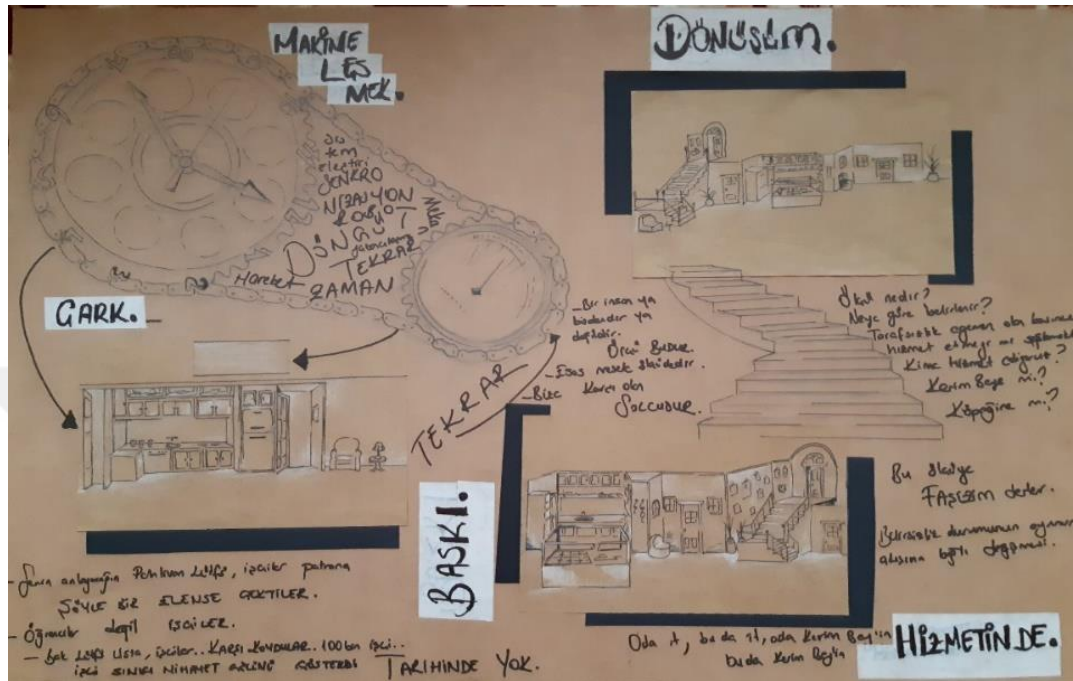


Resim 4.1.1. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi

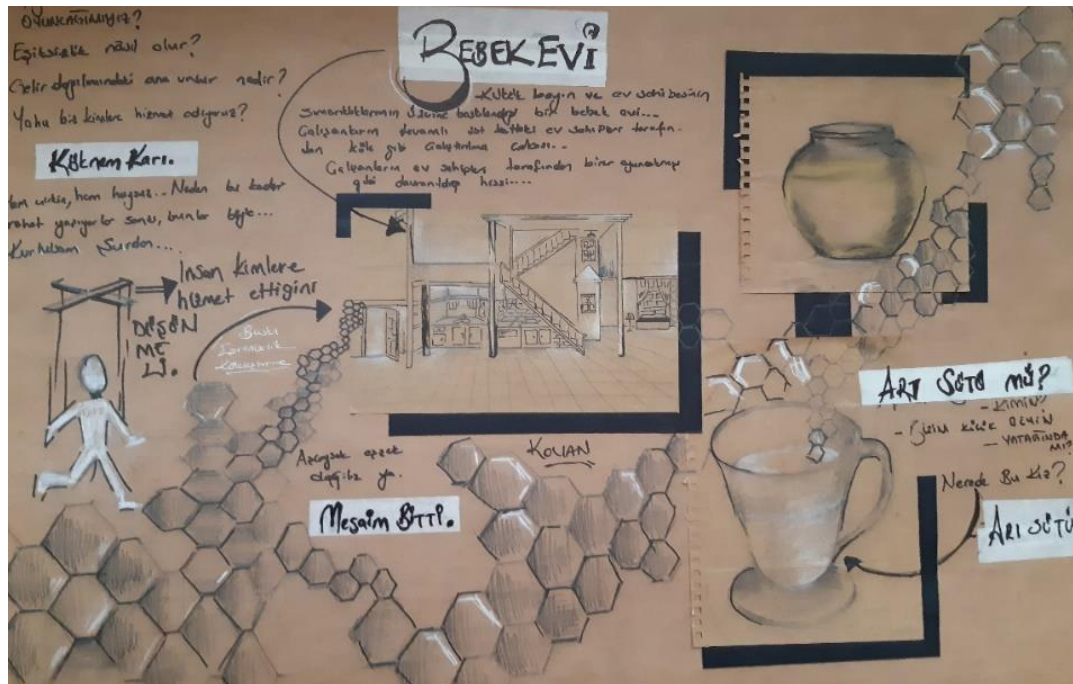


Resim 4.1.2. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Sunumu

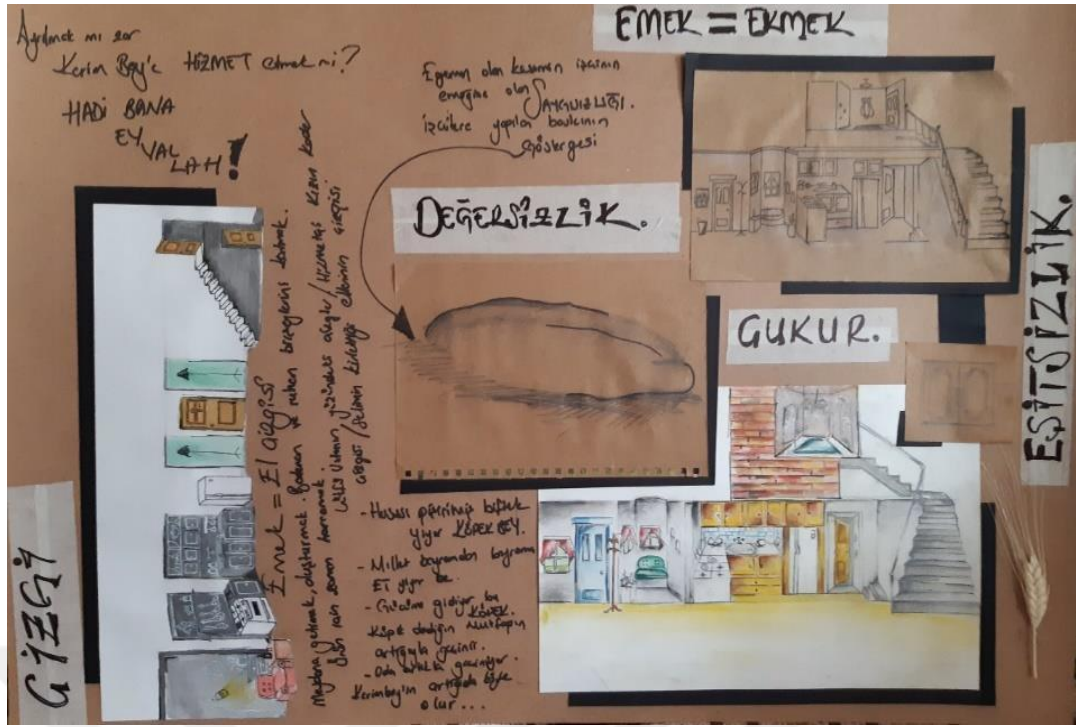
## 4.2. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları



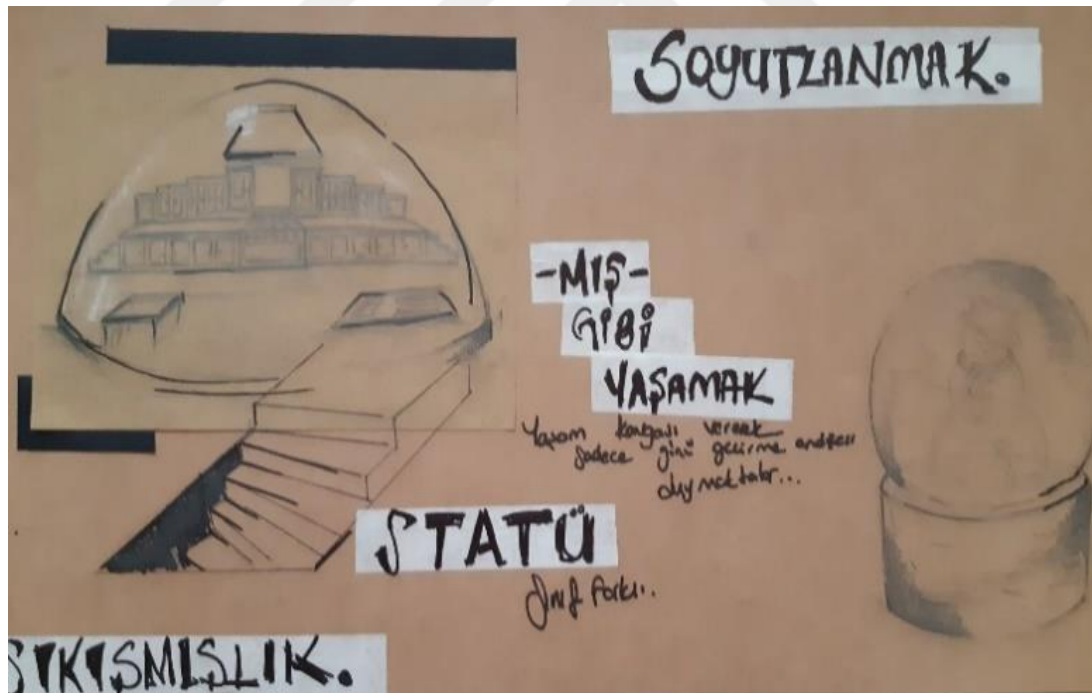
Resim 4.2.1. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.



Resim 4.2.2 “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.



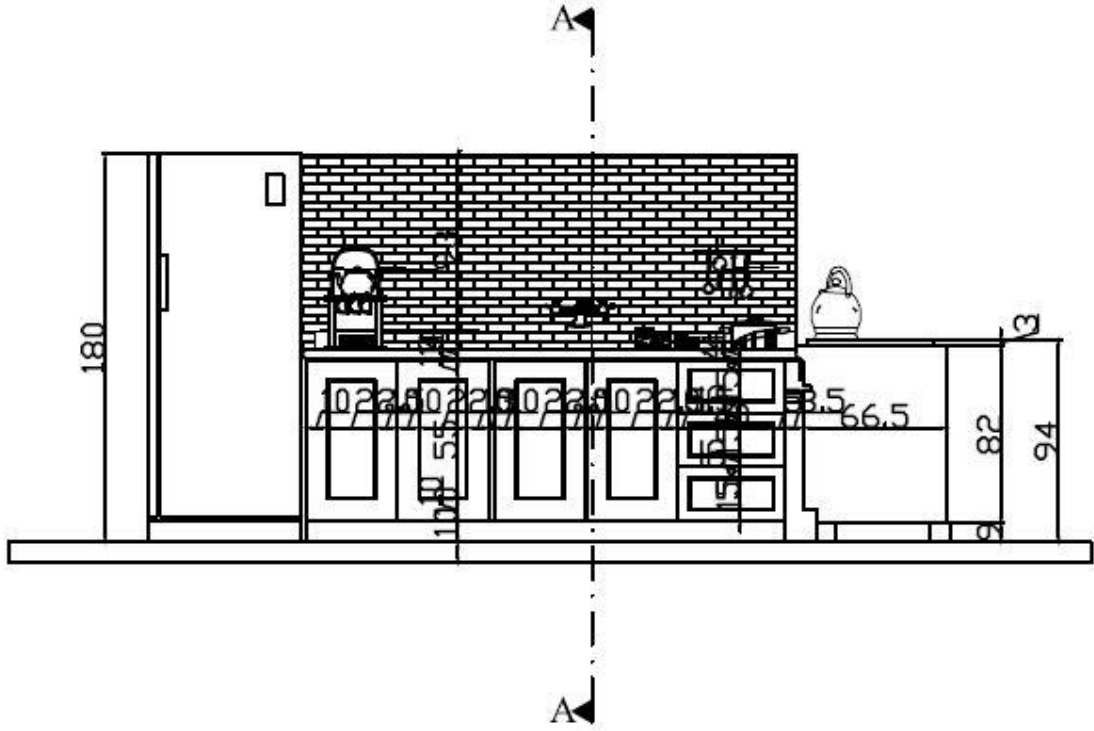
Resim 4.2.3. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.



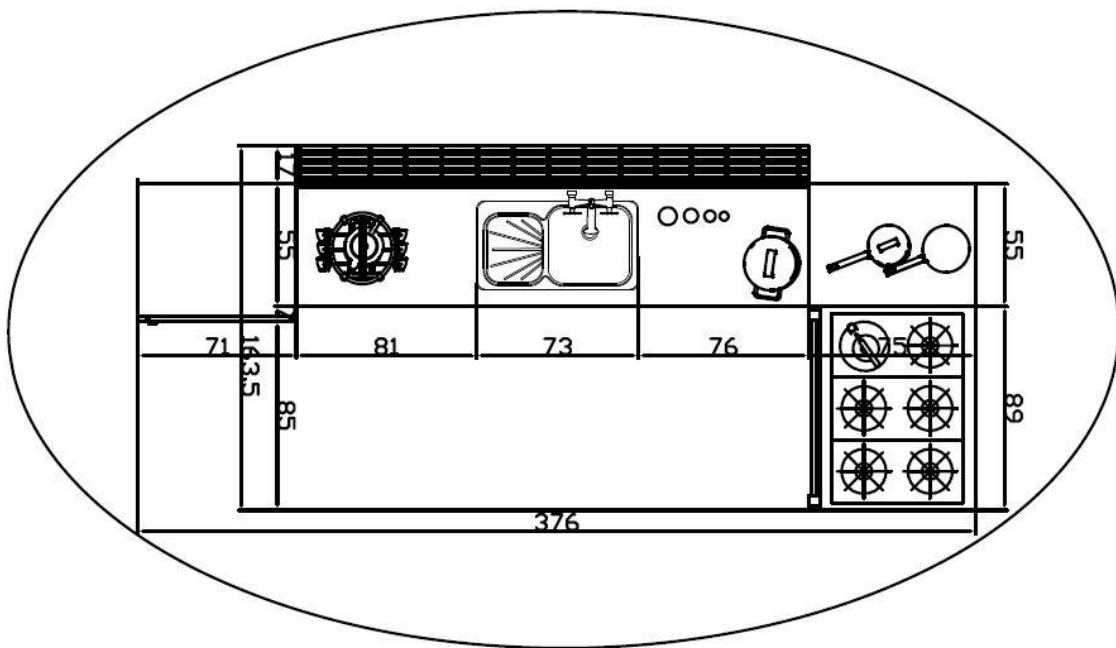
Resim 4.2.4. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Eskizi Oluşturma Çalışmaları.



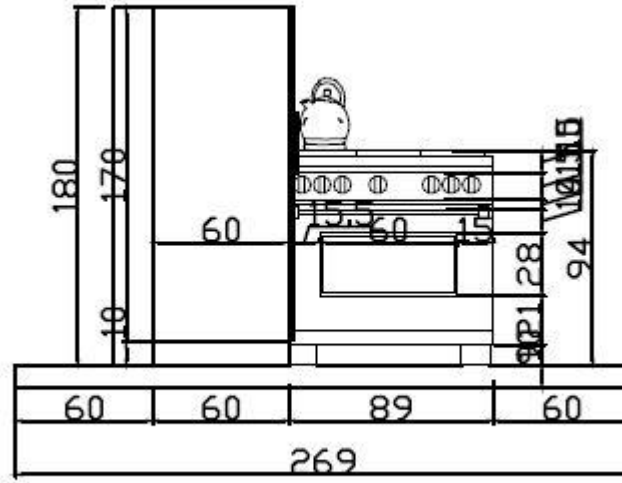
### 4.3. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri



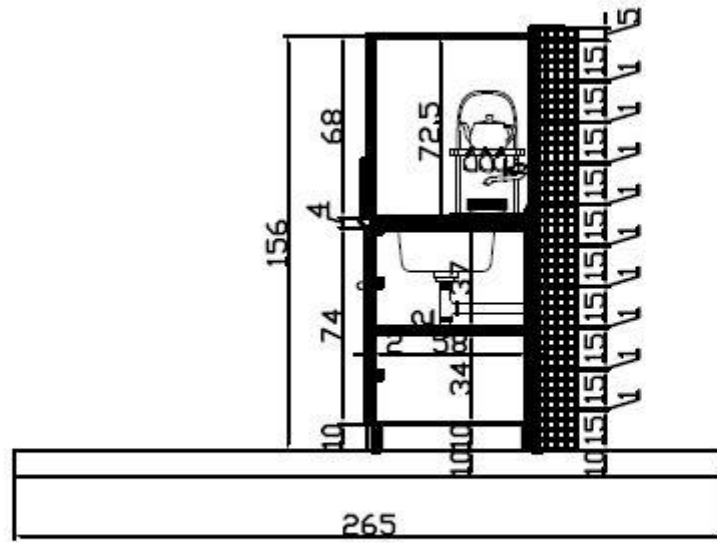
Resim 4.3.1. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Ön Görünüş (Uygulama Ölçeği: 1/100)



Resim 4.3.2. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Üst Görünüş (Uygulama Ölçeği: 1/100)

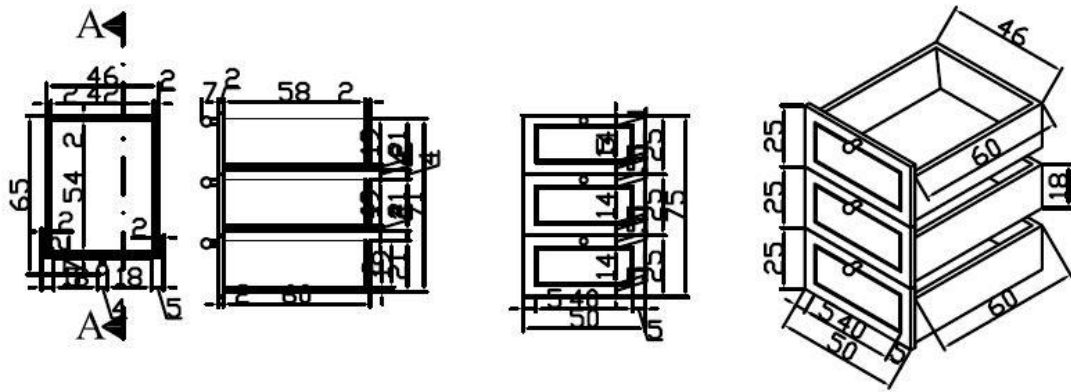


**Resim 4.3.3.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Yan Görünüş  
(Uygulama Ölçeği: 1/100)

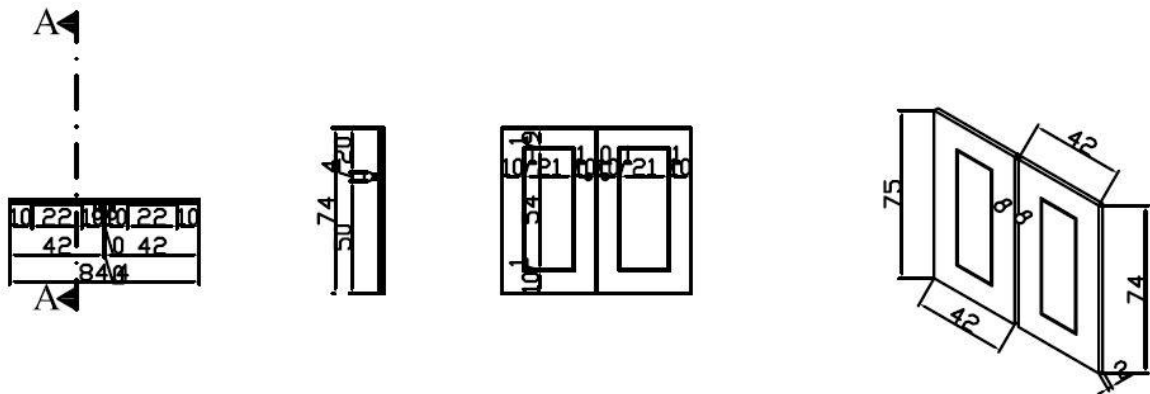


**Resim 4.3.4.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım AA Kesiti  
(Uygulama Ölçeği: 1/100)

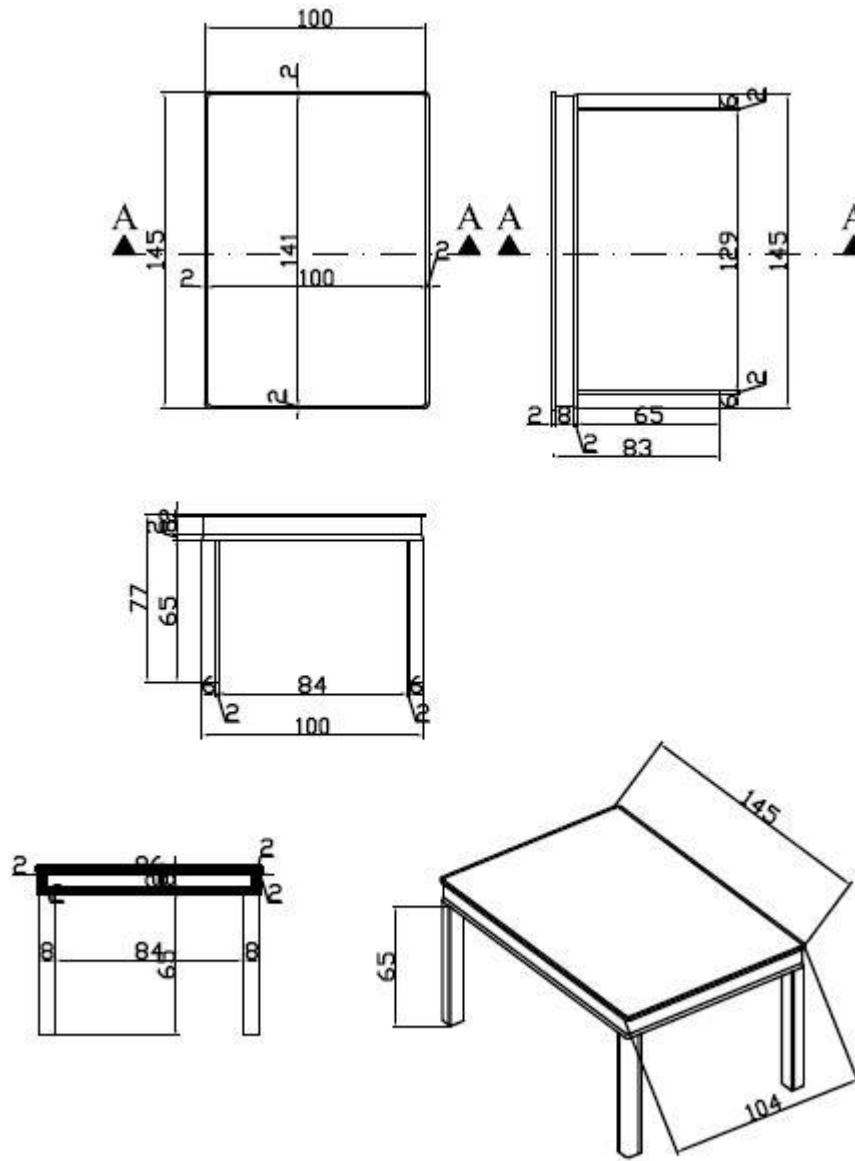




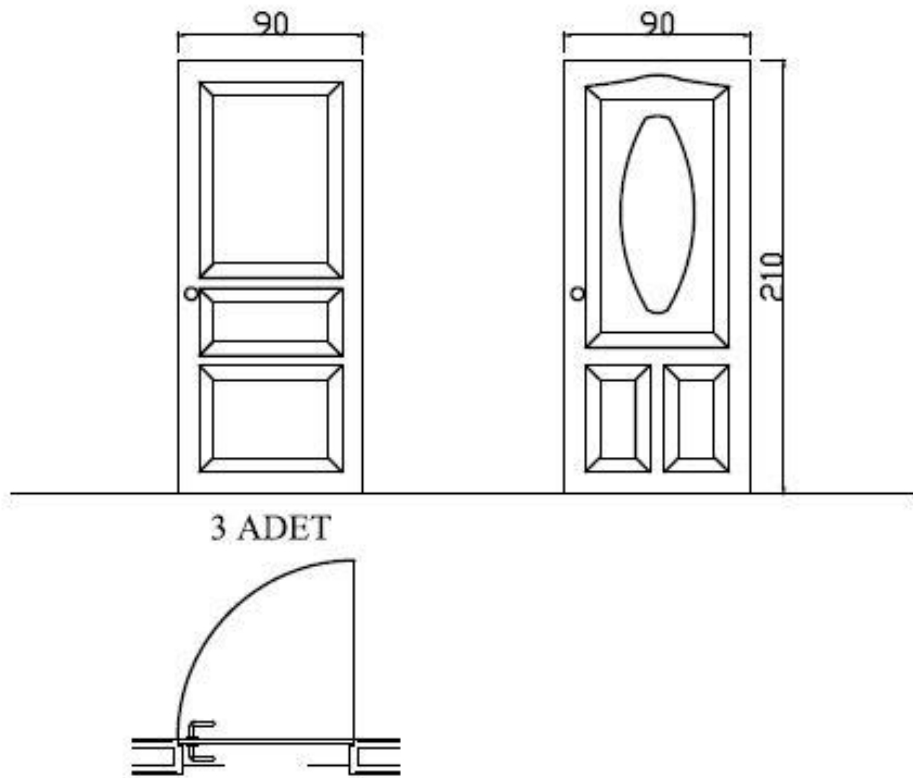
**Resim 4.3.5.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Mutfak Çekmece Detayı (Uygulama Ölçeği: 1/100)



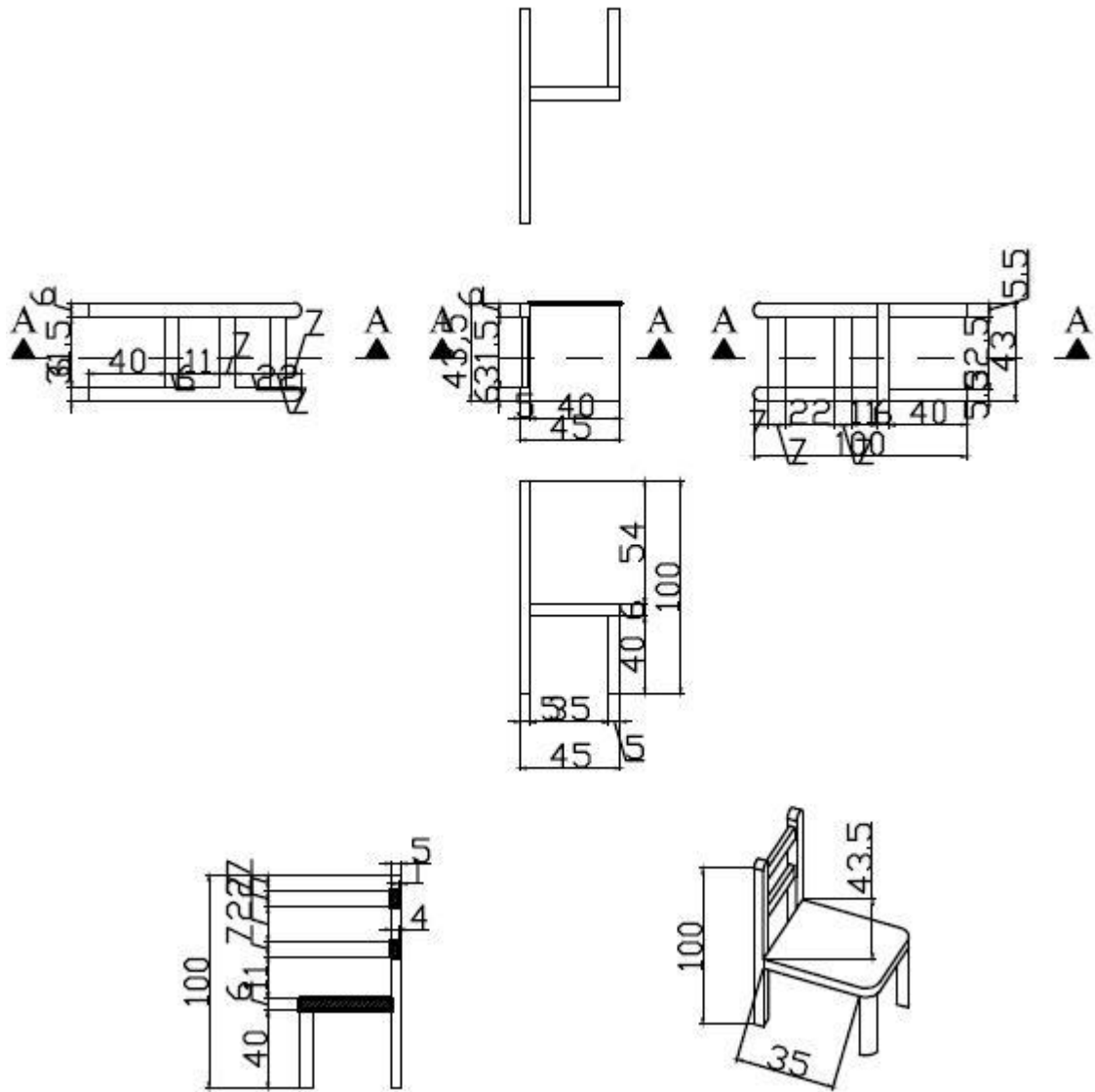
**Resim 4.3.6.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Mutfak Dolap Detayı (Uygulama Ölçeği: 1/100)



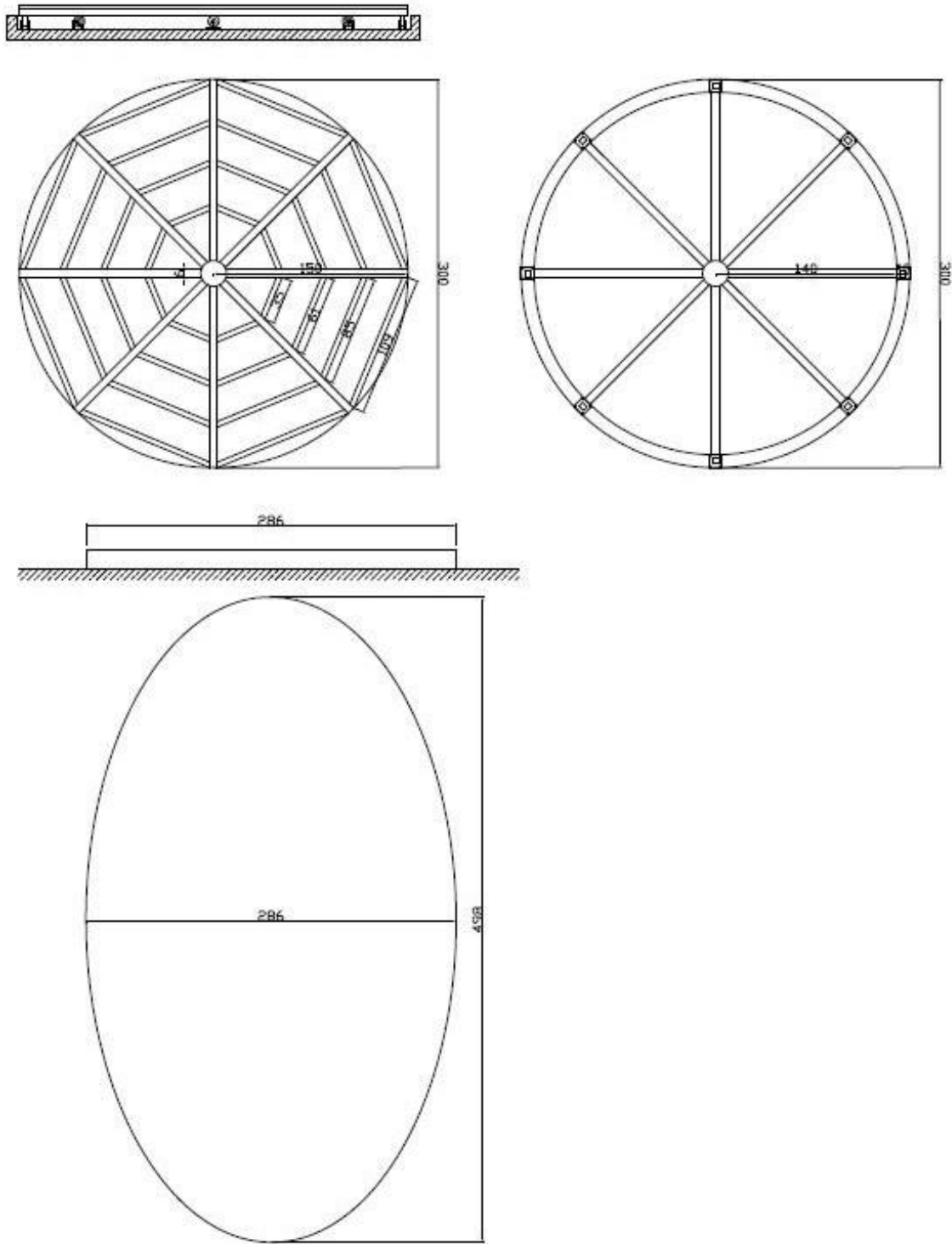
**Resim 4.3.7.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi  
Masa Detayı (Uygulama Ölçeği: 1/100)



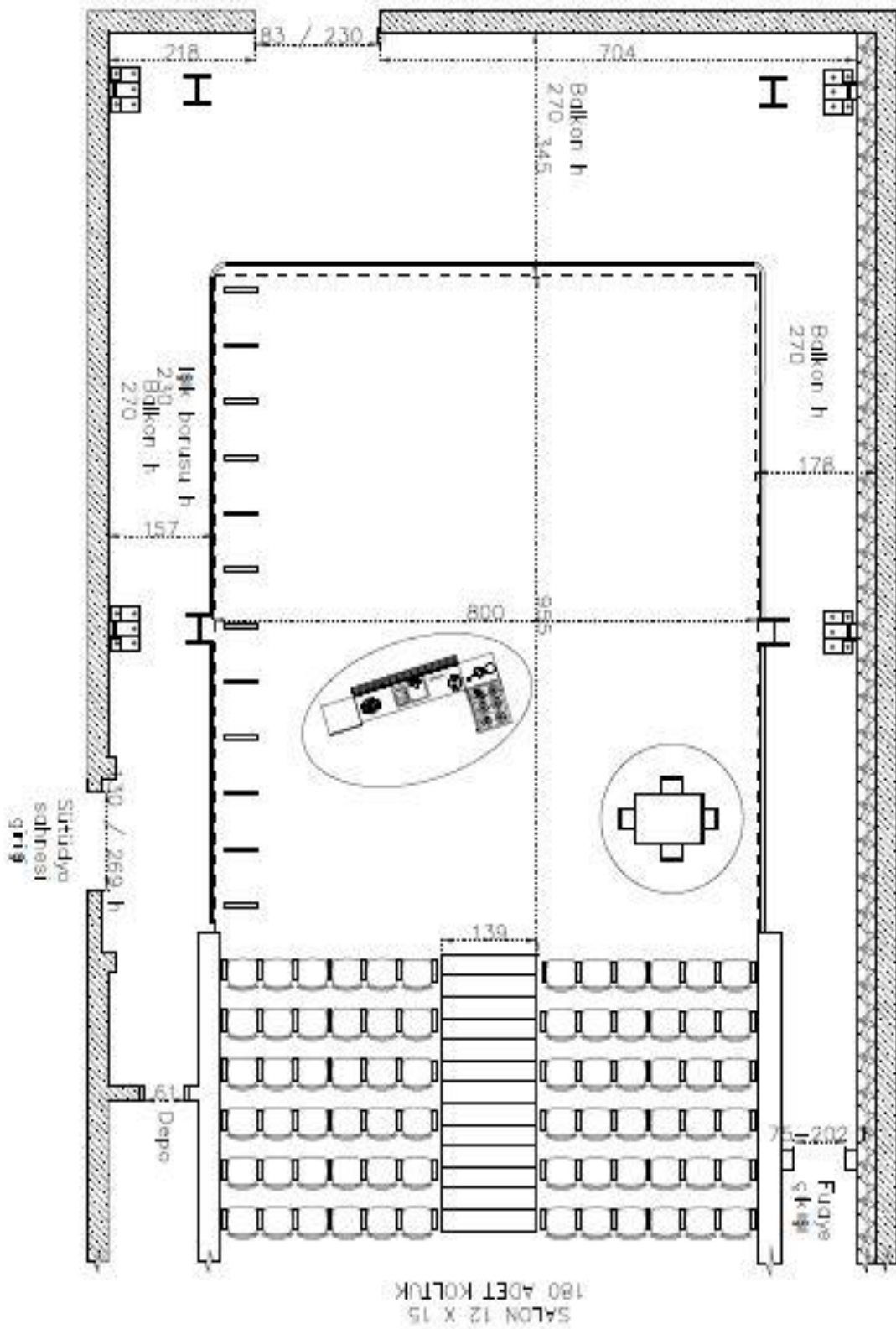
**Resim 4.3.8.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi  
Kapı Detayı (Uygulama Ölçeği: 1/100)



**Resim 4.3.9.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Sandalye Detayı (Yapım Ölçeği: 1/100)



**Resim 4.3.10.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Atölye Çizimi Platformlar Detayı (Yapım Ölçeği: 1/100)

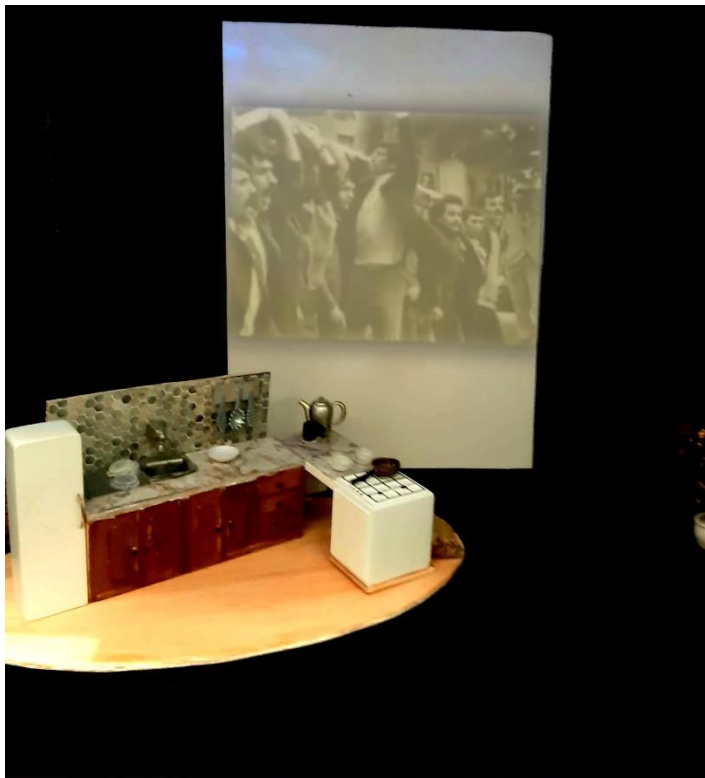


Resim 4.3.11. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Teknik Çizimleri Sahne Tasarım Planı

#### 4.4. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi



Resim 4.4.1. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



Resim 4.4.2. “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



**Resim 4.4.3.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



**Resim 4.4.4.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)





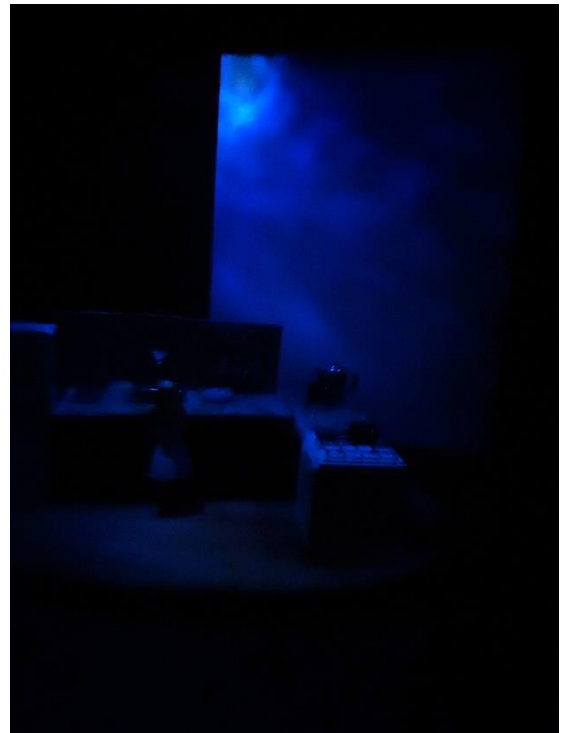
**Resim 4.4.5.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



**Resim 4.4.6.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



**Resim 4.4.7.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)



**Resim 4.4.8.** “Zengin Mutfağı” adlı Oyunun Sahne Tasarım Maketi (Maket Ölçeği:1/20)

## SONUÇ

“Türkiye’de Epik Tiyatro’nun Tarihsel Gelişimini ve Bu Bağlamda Vasıf Öngören’in ”Zengin Mutfağı” Oyununun Sahne Tasarımı” adlı çalışmada öncelikle 1960 ve 1970 yılları arasında, toplumu etkileyen varoluşçu düşünce akımının her alanında etkisini gösterdiği ve oyun yazarlarının da bu yönde oyunlar yaratmış olduğu vurgulanmıştır. Epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosu arasındaki ortak özellikleri ve Türk tiyatrosunun gelişimine sağladığı katkı incelenmiştir. Dönemin siyasi yapısı tiyatroya yansımış, önceleri toplumsal hassasiyet ve eleştirel eylemlerde sergilenen oyunlar, ilerleyen dönemde politik amaçlı düşüncelerin bir ifade biçimine evrilmiştir. Politik hayattaki canlılık dinamik bir tiyatro yaşamını da beraberinde getirmiştir. Dönemin ortalarından başlayan tiyatrodaki bu yükseliş, özellikle 1971 muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesinin yarattığı ortamla birlikte, büyük bir çöküş yaşamıştır. Siyasi darbelerle şekillenen dönem, sanatçıların da hareketlerine gem vurmış ve kısıtlamalarla seslerinin duyulması engellenmiştir.

Sonuç olarak izleyenleri aydınlatmayı amaç edinen Epik tiyatronun, Türk tiyatrosu için vazgeçilmezlerden olduğu, günümüzde de Türk tiyatrosunda, bu alanda pek çok sanatçının seyirciyle aynı amaç doğrultusunda bulunduğu görülmüştür.

Brecht, geleneksel tiyatro anlayışı ile özdeşlik kuran ve buna bağlı olarak (sahne tasarımında) illüzyon yaratan yapısını kabul etmeyip, tiyatronun bilinçli bir şekilde var olanı kavramasını, algılamasını ve eleştirerek doğru olanı bulmasını ister. Bunu da oluşturduğu Epik tiyatronun gestus, yabancılaşma gibi kavramları ile gerçekleştirir. Brecht’e göre Epik tiyatronun izleyicisi oyunda yer alan karakterlerde kendine ait olan özellikleri bulmamalı, karakterleri algılamalı ve düşünce yapılarını çözümlmeli, edindikleri farklı yönelişlerden de mutluluk duymalıdır. Böylece, Epik tiyatro, seyircisine yeni fikir oluşturma deneyimi yaşatmalıdır. Yapılan çalışmanın bütün bölümlerinde vurgulanan bu ilkeler doğrultusunda ortaya çıkarılması amaçlanan sahne tasarımının özellikle bu temel fikre ulaşabilmesi için detaylı ve özenli bir çalışma yürütülmüştür.

Vasıf Öngören Türkiye’de Epik tiyatro alanında önde gelen eserler üretmiş bir yazar, yönetmen ve dramaturgdur. Özellikle bütün oyunlarında toplumsal sorunlara odaklandığı için her daim güncel kalan bir tiyatro anlayışına sahiptir. Öngören, son oyunu olan Zengin Mutfağı’nda dönemin Türkiye’deki siyasi ve toplumsal yapıyı iyi bir şekilde gözlemleyerek oyununa yansıtmıştır. Çalışmanın tamamlanması ve istenilen hedefe ulaşılmasında seçilen bu oyun büyük bir etken olmuştur.

Türkiye’de Epik Tiyatronun tarihsel sürecinin gözlemlenmesi ve bunun sahneye yansımalarının nasıl gerçekleştiği gibi cevaplanması gereken birçok sorunun bulunduğu bu çalışmada, Epik Tiyatro Türkiye’de siyasi ve toplumsal yaşantının bir araya gelerek, vücut bulduğu ve sahnede seyirci ile birlikte yeni bir ruh edinildiği gözlemlenmiştir.

“Zengin Mutfağı” oyununun sahne tasarımı için İstanbul Üsküdar Tekel Sahnesi seçilmiştir. Çalışmanın uygulama aşamasında yapının mimari özellikleri de tasarımı etkilemiş, sahnenin üstünde bulunan balkon zengin kesimin statü farklılığını yansıtmak amacıyla oyun alanına dâhil edilmiştir. Metinde önemi açıkça vurgulanan, 15-16 Haziran olaylarını sahne tasarımında ifadelendirebilmek için, belge filmlerden alınan görüntüleri, projeksiyon ile gösterilerek tasarıma tarihselleştirme kavramı yerleştirilmiştir. Zemine yerleştirilen dairesel döner platform tasarımda hareketi vurgulamak için düşünülmüştür. Yapılan araştırma ile edinilen dönem özelliklerine uygun materyaller kullanılarak ahşap ön plana çıkarılmıştır. Sonuç olarak; yürütülen araştırma sonucunda edinilen Epik Tiyatro’nun ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi, Türkiye’ye yansımaları, Türkiye ve dünyadaki önemli örnekleri göz önünde bulundurularak ve bu doğrultuda Epik sahnelerin hangi temel öğelere göre tasarlanması gerektiği düşüncesinden hareketle, Vasıf Öngören ‘in Zengin Mutfağı isimli oyunu için bir sahne tasarımı önerisi oluşturulmuştur. Yanısıra bu çalışma, Epik tiyatronun ülkemizdeki tarihsel süreç içerisindeki gelişimini sağlayan konuların, yazarlar ve sahne tasarımcıları üzerindeki etkisini inceleyerek, düşünen ve üreten bir toplumun var olmasında Epik tiyatronun önemini vurgulaması açısından önem teşkil etmektedir.

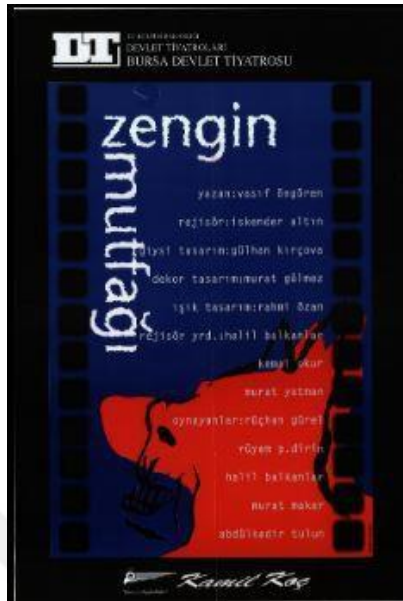
## BENZER ÇALIŞMALARIN GÖRSEL ÖGELERİ



<http://sinematikyesilcam.com/2017/02/zengin-mutfagi-ya-da-selamsiz-devlet/>



[http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user\\_home\\_dtgm.php](http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php)

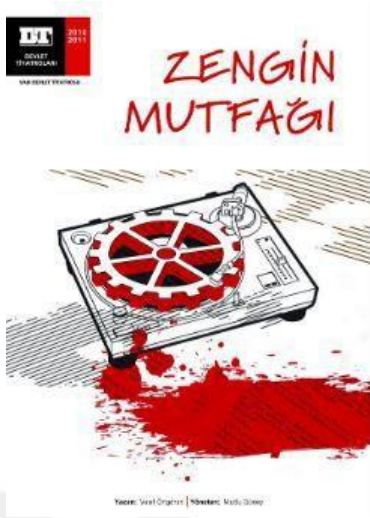


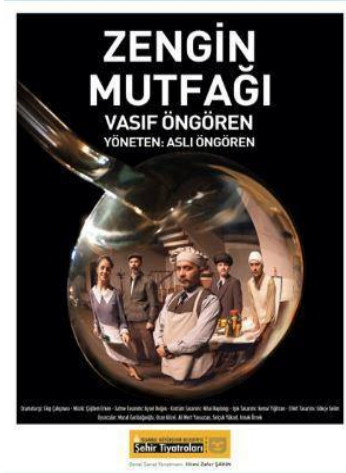






[http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user\\_home\\_dtgm.php](http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php)







[#prettyPhoto](http://www.nilufer.bel.tr/haber-6086-sener-senli-zengin-mutfagi-bursaya-geldi)

## KAYNAKÇA

- Ahmad, Feroz (2007). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Yavuz Alogan, Çev.) Kaynak Yayınları, İstanbul
- And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara
- And, Metin (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim yayınları, İstanbul
- AND, Metin (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- Armaoğlu, Fahir (2004). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, Alkım Yayınları, İstanbul
- Aydın, Suavi- Taşkın, Yüksel (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Belkıs, Özlem (2003). *Kalemde Sahneye*, YGS Yayınları, 2. Cilt, İstanbul
- Belkıs, Özlem (2004). *1960'tan 1970'e oyun yazarlığımızın genel görünümü*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 68-83
- Benjamin, Walter (2007). *Brecht'i Anlamak*, (çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ), Metis yayınları, İstanbul
- Birand, Mehmet Ali (2010). *12 Eylül Türkiye'nin Miladı*, Doğan Kitap, 6. Baskı, İstanbul
- Brecht, Bertolt (1986). *"Life of Galileo"*, çev. John Willet, Methuen Student Editions, Londra, v-xliii
- Brecht, Bertolt (1981). *Epik Tiyatro*, (çev. Kamuran Şipal), Say yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (1993). *Tiyatro için Küçük Organon*, (Ahmet Cemal), Mitos-Boyut yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (2011). *Oyun sanatı ve Dekor*, (Kamuran Şipal), Agora Kitaplığı, İstanbul

- Brecht,Bertolt-Eco,Umberto-Ehrenburg,İlya (2001).*Faşizm Yazıları*,(çev.Sibel Özbudun),Ütopya Yayınları, Ankara
- Bronnen,Arnolt (1994).*Brecht'li Günler*,(çev.Ayşe Selen),Mitos Yayınları,İstanbul
- Carlson,Marvin (1993).*Theories of the Theater: A Historical and Critical survey from the Greeks to the Present*, Cornell U.P, Newyork.
- Çağan,Sermet (2018). *Bütün Oyunları*, Tiyatro / Oyun Dizisi, Mitos-Boyut yayınları,İstanbul
- Çakır,Tuğçe Mine Aktulay (2015), *Tiyatroda Dekor ve Sahne Tasarımı*, Mitos-Boyut Yayınları,İstanbul
- Çalışlar,Aziz (2009).*Tiyatronun ABC'si*, Say yayınları, İstanbul
- Çelik Cinçınar, Gül (2010).*Türk Sinemasında Brecht'yan Anlayış ve Bir Örnek: "Asiye Nasıl Kurtulur"*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.Yüksek lisans tezi, Ankara
- Demir,Fethi (2016).*1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*, Mitos-Boyut yayınları,İstanbul, 1.Baskı
- Doğan,Abide (2009).*Türk Tiyatrosun da Brecht Etkisi*. Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi, sayı:4
- Fuat,Memet (2010).*Tiyatro Tarihi*, Mitos-Boyut yayınları, İstanbul
- Fuegi, John (1987).*"Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan"*, Cambridge University Press,
- Göktaş,Erbil (2004).*Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası*, Mitos-Boyut Yayınları,İstanbul
- Gürel,Zeki (1991).*Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine*,Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,Sayı: 6, s:307-323

İpşiroğlu, Zehra (2000).*Tiyatroda Devrim*, Mitos-Boyut yayınları, İstanbul, 3. Baskı

Karaca,Emin (2001).*12 Eylül'ün Arka Bahçesinde:Avrupada'ki Mültecilerle Konuşmalar*, Gendaş Kültür, İstanbul

Koldaş,G.Nihal (2003).*Metin Deniz Tiyatroda Mekan ve İnsan*, Maya Yayınları,İstanbul

Kürkçü, Ertuğrul (1988).*Türkiye'de 1968. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul

Lawall,Sarah(editör) (2001).*Bertolt Brecht.The Norton Anthology of world Literature*. w.w.Norton&Company, Newyork, s:2208-2213

Lesak,Barbara (1989), “*Visionary of the European Theater*”,Frederick Kiesler, ed.Lisa Phillips,Whitney Museum&W.W.Norton,New York, s.37-40

Mazower, Mark (2014). *Hitler İmparatorluğu, İşgal Avrupa'sından Nazi Yönetimi*, Çev., Yavuz Alogan, 2. Baskı, İstanbul: Alfa Yayınları

McNeill,William.H (2002).*Dünya Tarihi*.(çev.A.Şenel),İmge Kitabevi, Ankara

Nutku, Özdemir (2008).*Dünya Tiyatrosu Tarihi II. Cilt*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Nutku,Özdemir (2002).*Oyunculuk Tarihi 2*,Dost Kitabevi,Ankara

Nutku,Özdemir (2015).*Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*,Özgür yayınları,İstanbul

Öngören,Vasıf (2014). *Bütün Oyunları, Tiyatro / Oyun Dizisi*, Mitos-Boyut yayınları,İstanbul

Özcan,Mesut (2016).*Dersim ve Madımak Söyleşileri*, Doğan Yayınevi, İstanbul

Özmen,Özlem (2015).*Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi*,Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, sayı:55,s.415-429

Öztürk,Arda (2012).*Sanat-Siyaset İlişkisi Açısından Vasıf Öngören'in "Oyun Nasıl Oynanmalı?" Metnine Bakış*,Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,Sayı: 21, s. (1-16)

Öztürk,Sırrı (1994).*Gelenekten Geleceğe 15-16 haziran*,Sorun yayınları,İstanbul

Paker,Önder (2008).*Tiyatro Estetiği*, Papatya Yayıncılık, İstanbul

Parkan,Mutlu (1983).*Brecht Estetiği ve Sinema*, Dost Kitabevi, Ankara

Pekman, Yavuz (2002).*Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*, Mitos-Boyut yayınları, İstanbul

Piscator,Erwin (2010).*Politik Tiyatro*.(çev.M.Ünlü, S.Güney),Agora Kitaplığı, İstanbul

Sabuncu, Başar (1988).*Küçük Adam Büyür mü?*,Nokta Dergisi(12)

Schlemmer, Oscar., Moholy-Nagy, L., and Molnar, F.(1996).*"The Theatre of the Bauhaus"*, ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, çev. Arthur S. Wensinger, The John Hopkins University Press, Londra, 7-14, 11, 13, 21, 93)

Sülker,Kemal (1980).*Türkiye'yi Sarsan İki Uzun Gün(15-16 Haziran)*,Yazko yayınevi,İstanbul

Şener, Sevda (2001).*Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara

Şener,Sevda (2007).*Oyunlar ve Gerçekler*, Dost yayınevi, Ankara

T.C Anadolu Ünivesitesi no:2455,Açık Öğretim Fakültesi no:1427 (2013).*Türk Tiyatrosu*, Editörler Prof.Dr. Hasan ERKEK, Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, Eskişehir

Thomson,Peter and Sacks,Glendyr(editör) (1994).*The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge university press, United Kingdom,s:22-39,229



Toruk,İbrahim (2005).*Türkiye’de 1990-2000 yılları arasında sosyoekonomik ortamın ve kültürel hayatın reklamlar üzerinden temsili*,Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi, Doktora tezi özeti, Konya

Ulutaş, Nurullah (2016). “*Bir Kara Mizah Örneği: Sermet Çağan’ın Ayak Bacak Fabrikası Oyunu*”. An Example of Black Humour: Ayak Bacak Fabrikası Play of Sermet Çağan”, TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic ,Volume 11/15 Summer 2016, ANKARA/TURKEY, p. 553-576.

Wintzen,Rene (1991).*Brecht:Yaşamı,şiiirleri,oyunları.Halkın ekmeği.(B.Brecht)*.(çev.A.Kadir, A.Bezirci).Say yayınları, İstanbul.s:13-50

Yüksel, Ayşegül (2004).*Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*. Alkım Kitabevi, İstanbul

Yüksel,Ayşegül (1986).*Haldun Taner Tiyatrosu*,Bilgi Yayınevi,Ankara

Yüksel,Ayşegül (1997).*Çağdaş Türk Tiyatrosu’ndan On Yazar*, Mitos BoyutYayınları,İstanbul

Zürcher,Erik Jan (2000).*Modernleşen Türkiyenin Tarihi*,İletişim Yayınları,(çev.Yasemin Saner Gönen), İstanbul

### **İNTERNET KAYNAKLARI**

<https://www.evrensel.net/haber/242598/savas-oyunu-ile-savasa-karsi-olmak> Erişim tarihi:10.08.2018

<https://t24.com.tr/haber/uc-fidanin-idaminin-uzerinden-43-yil-gecti,295754> Erişim tarihi:18.11.2018

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig\\_Hamlet\\_final\\_scene\\_photo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Craig_Hamlet_final_scene_photo.jpg) Erişim tarihi:10.08.2018

<http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/> Erişim tarihi:10.08.2018

<https://tr.redsearch.org/images/2564505> Erişim tarihi:14.05.2019

<https://library.calvin.edu/hda/node/1467> Erişim tarihi:15.05.2019

<https://library.calvin.edu/hda/node/1456> Erişim:10.08.2018

<https://library.calvin.edu/hda/node/2263> Erişim:10.08.2018

<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/then-and-now-1986-6/> Erişim tarihi:10.08.2018

<https://www.reportdigital.co.uk/stock-photo-uk-premiere-of-the-rise-and-fall-of-the-city-of-mahagonny-by-bertolt-photojournalism-image00105905.html> Erişim tarihi:10.01.2019

<https://www.thecarycollection.com/collections/collection/products/lebendiges-theater> Erişim tarihi:11.08.2018

[http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/schlemmer2.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/schlemmer2.html) Erişim tarihi:15.05.2019

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28557> Epik tiyatrodaki müzik; oyun için mi, oyuna karşı mı? Arş. Gör. Yavuz ÇELİK, Arş. Gör. Yavuz ŞEN Erişim tarihi:10.08.2018

<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/12/otto-reigbert-y-el-espacio-escenico-expresionista/> Erişim tarihi:11.08.2018

<https://ralphkoltai.com/biography/> Erişim tarihi:11.08.2018

<https://lifeofgalileo.weebly.com/premiere-of-each-version.html> Erişim tarihi:11.08.2018

<https://www.invaluable.com/auction-lot/stankowski-anton-oedipus-rex-stage-design-by-t-4361-c-2c871b16c0> Erişim tarihi:11.08.2018

[https://www.teo-otto-theater.de/microsite/teo-otto-theater/medien/bindata/Wer\\_war\\_Teo\\_Otto.pdf](https://www.teo-otto-theater.de/microsite/teo-otto-theater/medien/bindata/Wer_war_Teo_Otto.pdf) Erişim tarihi:11.08.2018

[http://www.turkcewiki.org/wiki/T%C3%BCrkiye\\_siyasi\\_tarihi](http://www.turkcewiki.org/wiki/T%C3%BCrkiye_siyasi_tarihi) Erişim tarihi:19.11.2018

<https://www.britannica.com/event/World-War-II/Hiroshima-and-Nagasaki> Erişim tarihi:15.05.2019

<https://www.britannica.com/place/Germany/The-era-of-partition#ref297750> Erişim tarihi:15.05.2019

[https://www.peroni.com/ext\\_panel\\_immagine.php?imgid=106698](https://www.peroni.com/ext_panel_immagine.php?imgid=106698) Erişim tarihi:14.05.2019

<https://alchetron.com/Caspar-Neher> Erişim tarihi:12.03.2019

<http://www.abbottandholder-thelist.co.uk/caspar-neher/> Erişim tarihi:16.03.2019

<https://library.calvin.edu/hda/node/1466> Erişim12.03.2019

<http://www.instazu.com/media/1437937588908617373> Erişim tarihi:19.05.2019

<http://www.instazu.com/media/1867410712050450532> Erişim tarihi:19.05.2019

<https://www.wannart.com/seyirciyi-gozlemci-kilan-yazar-vasif-ongoren/> Erişim tarihi:20.05.2019

<http://sinematikyesilcam.com/2017/02/zengin-mutfagi-ya-da-selamsiz-devlet/> Erişim tarihi:20.05.2019

[http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user\\_home\\_dtgm.php](http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php) Erişim tarihi: 20.05.2019

<http://amacbukmen.blogspot.com/2012/12/zengin-mutfagi-ve-perde.html> Erişim tarihi:20.05.2019

[http://www.nilufer.bel.tr/haber-6086-sener\\_senli\\_zengin\\_mutfagi\\_bursaya\\_geldi\\_#prettyPhoto](http://www.nilufer.bel.tr/haber-6086-sener_senli_zengin_mutfagi_bursaya_geldi_#prettyPhoto) Erişim tarihi:20.05.2019

## ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Erzurum’da doğdu. 2005 yılında Erzurum Atatürk Lisesi” nde lise eğitimini tamamladı.

2006-2011 yılları arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Sahne Tasarım Ana sanat Dalı “nda lisans eğitimi aldı.

2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Dekor ve Kostüm Bölümün” de Yüksek Lisans eğitimine başladı.

### **Yer aldığı sanatsal etkinlikler**

1. 2007,Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatlar Bölümü Dramatik Yazarlık 11.Kısa Oyun Yazım Yarışması 27 Mart Dünya Tiyatrolar Gösterimi “Ruhum Ankara “,“Görülmeyenler“ ve “Zamanın Dehlizinde Bir Kurşun” adlı oyunlarda aksesuar ve dekor da görev aldı.
2. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatlar Bölümü “Allah’ın Ayısı” adlı oyunun da tasarım ekibinde görev aldı.
3. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatlar Bölümü "GIORDANO BRUNO” adlı oyunun da kostüm ve aksesuar da görev aldı.
4. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatlar Bölümü “İlk Ateşi Yaksınlar “ adlı oyunun da kostüm ve aksesuar da görev aldı.
5. Erzurum Liseler Arası Tiyatro Yarışması Özel İstiklal Lisesi “Bir Evlenme...” adlı oyunun da Dekor ve Kostüm Tasarımını yaptı.

### **Katıldığı projeler**

- 15/10/2008-22/10/2008 in Erzurum,Turkey,Youth Exchanges “MISTICLAND” a Youth Exchange with 17 young people from CZECH REPUBLIC, BULGARIA,TURKEY.

**Katıldığı festivaller ve workshops**

- T.C MALTEPE ÜNİVERTESİ 7.Üniverstelerarası Tiyatro Şenliği ve Yarışması
- İSTANBUL 2010 AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ Türkiye Üniversiteleri Tiyatro Şenliği
- June 16-26 2011 PRAGUE QUADRENNIAL
- 7-11 Mayıs 2012 Toneelacademie Maastricht “Five Day Theatre Design Project ”End Game” workshop Tutors / Eğitmenler: Sjef Tilly ve Thomas Rupert