

T.C
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALDUN TANER'İN VATAN KURTARAN ŞABAN ADLI KABARE OYUNU
VE EPİK TİYATRO

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ANIL TÜLÜ
1410061002

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

İstanbul – 2017

T.C
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALDUN TANER'İN VATAN KURTARAN ŞABAN ADLI KABARE OYUNU
VE EPİK TİYATRO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANIL TÜLÜ

1410061002

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Yakup Çelik

Yrd. Doç. Dr. Kayhan Şahan

İstanbul – 2017

ÖNSÖZ

Türk Edebiyatını bir arkeolog titizliğiyle araştırıp yeni fikirler bulmak istesek bize bu malzemeyi en çok sağlayacak sanatçılardan bir tanesi kuşkusuz Haldun Taner olacaktır. Haldun Taner, çok yönlü kişiliğiyle gerek dönemine ait sorunları dile getirmesi gerekse ortaya koyduğu eserlerle geleceği haber vermesi bakımından eşine az rastlanan bir yazardır. Bilindiği üzere Haldun Taner, edebiyatın birçok dalında üretici olmuş ve günümüzde de hala okunmakta, tartışılmakta ve üzerine düşünülmekte olan kıymetli eserler ortaya koymuştur. Öykü, tiyatro, fikir yazısı alanlarında ortaya koyduğu eserlerin yanı sıra günümüzde de hala yaşamakta olan nice öykü yazarı ve tiyatro sanatçısının yetişmesine katkısı olmuş bir sanatçısıdır.

Haldun Taner'i bugün de anılmaya değer kılan başarılarından bir tanesi de Brechtyen tiyatroyu Türk Tiyatrosuna başarıyla uygulamış olmasıdır. Türk Tiyatrosunda yeni bir dönem açan Taner, Bertolt Brecht'in sistematize ettiği Epik tiyatro üslubunu Türk Tiyatrosuna uygulayarak ona yeni bir yön vermiştir. Bu uygulamayı yaparken geleneksel tiyatromuzdan yararlanmayı ihmal etmemiş ve Türk Tiyatrosunda yeni bir sentezin öncüsü olmuştur. Bu sentez ışığında ortaya koyduğu tiyatro metinleri yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere olumlu birçok tepki almış ve Taner'i uluslararası bir konuma taşımıştır.

Haldun Taner'in Brechtyen tiyatronun yanında ülkemize getirdiği yeni bakış açılarından bir tanesi de kabare tiyatrosudur. Taner ülkemizde ilk olarak kabare tiyatrosunun başarılı bir metin yazarı, rejisörü ve uygulayıcısı olmuştur. Biz bu çalışmamızda Haldun Taner'in ilk kabare tiyatrosu olarak adlandırılan Vatan Kurtaran Şaban oyununda Bertolt Brecht'in sistemleştirdiği epik tiyatro üslubunun izlerini bulmaya çalıştık.

Tez yazımında yardımını gördüğüm herkese teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	i
İçindekiler	ii
Özet	iii
Abstract	iv
Haldun Taner'in Yaşamı	1
Kabare Tiyatrosu ve Tarihçesi	9
Haldun Taner'in Tiyatro Anlayışı	15
Stanislavski Sistemi	33
Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro	40
Vatan Kurtaran Şaban ve Bertolt Brecht	64
Sonuç	122
Kaynakça	126

Üniversitesi : İstanbul Kültür Üniversitesi

Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

Programı : Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – İstanbul – 2017

ÖZET

Güncelliğini hâlâ korumakta olan yazarlardan Haldun Taner, gerek tiyatro yazınlarıyla gerek fikir yazınlarıyla gerekse öykü alanında vermiş olduğu eserlerle Türk edebiyatında ismi uzun yıllar anılacak sanatçılardandır. Özellikle edebiyatımıza tiyatro alanında getirmiş olduğu yeni soluklar dolayısıyla Türk tiyatrosundaki önemi gün geçtikçe artmaktadır.

Vatan Kurtaran Şaban adlı oyunuyla kabare türü tiyatro denen politik hiciv tiyatrosunu ülkemize getirmiş, başarılı bir şekilde uygulamış ve bu tiyatronun öncüsü olmuştur. Kabare tiyatrosuyla birlikte epik tiyatronun da ülkemizde temellerini atan Taner'in, Vatan Kurtaran Şaban oyununda epik tiyatronun izlerini bulmak mümkündür. Bertolt Brecht'ten aldığı epik tiyatro anlayışını tiyatromuzun kalıplarıyla yoğurup yeni bir şekil ortaya çıkartan Taner, Bertolt Brecht'ten aldığı epik tiyatroyu olduğu gibi uygulamamış onu kendi özlerimizle birleştirmiştir.

Çalışmamızda Türk Tiyatro Tarihi'ne yön vermiş olan Bertolt Brecht ve Stanislavski sistemleri hakkında bilgi verilmiş, karşıtlıkları üzerinde durulmuş, Haldun Taner'in tiyatro anlayışı anlatılmış ve Vatan Kurtaran Şaban adlı kabare oyununda Bertolt Brecht'in sistematize ettiği epik tiyatro öğeleri aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Kabare Tiyatrosu, Stanislavski, Vatan Kurtaran Şaban

University : Istanbul Kültür University

Institute : Institute of Social Sciences

Department : Turkish Language and Literature

Programme : Turkish Language and Literature

Supervisor : Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

Degree Awarded and Date : MA – İstanbul - 2017

ABSTRACT

Haldun Taner, one of the writers who still keeps his reputation up to date, is an artist who will be called for many years in the name of Turkish Literature, with works given in theater literature, as also ideas and short stories. In particular, his importance in Turkish theater is increasing day by day, with the new breathes he bring to the field of theater in our literature.

With "Vatan Kurtaran Şaban", he bring political satire theater called as cabaret type theater to the country, successfully implemented and became the forerunner of this theatrical. It is possible to find the traces of the epic theater in the game of Taner, "Vatan Kurtaran Şaban", who also set the foundation of the epic theater together with the cabaret theater. Taner, revealed a new shape by kneading Bertolt Brecht's epic theater idea with our theater form, as he did not apply the epic theater in Bertolt Brecht's form but he united it with our own essence.

This study, informs about Stanislavski and Bertolt Brecht systems which gave a direction to the history of Turkish theater, with emphasizing their contrasts, with explaining Haldun Taner's understanding of theater and with searching epic theater's items that Bertolt Brecht systematized, in the cabaret theater "Vatan Kurtaran Şaban".

Keywords: Haldun Taner, Bertolt Brecht, Epic Theater, Cabaret Theater, Stanislavski, Vatan Kurtaran Şaban

HALDUN TANER'İN YAŞAMI

Haldun Taner'in hayatı ve tiyatroculuğu üzerine günümüze kadar birçok çalışma ortaya konmuştur. Bunlardan bir tanesi 'Canlar Ölesi Değil' adıyla Haldun Taner'in eşi tarafından hazırlanan eserdir. Biyografi niteliğinde olan 'Canlar Ölesi Değil' adlı eserde eşi Demet Taner'in ağzından Haldun Taner'in yaşam öyküsü hakkında şu bilgiler verilir:

“Haldun Taner, 1915 yılının 16 Mart'ında, İstanbullu bir ailenin tek çocuğu olarak İstanbul'da doğdu. Baba Ahmet Selahaddin Bey, devletlerarası hukuk profesörü ve fakülte dekanı. İşgal altındaki İstanbul'da mitinglere katılıyor, özgürlük adına gazetelerde yazılar yazıyor. Mutlu bir aile ortamı içinde Bebek Bahçesi'ne bakan, ahşap beyaz bir evde geçen çocukluk; babanın ani ölümüyle bu tablo bozuluyor.”¹

Haldun Taner bir konuşmasında yaşamından bahsederken şu cümleleri kurar: “Ahmed Selahaddin, Kurtuluş Savaşını ve zaferi göremeden gözlerini dünyaya kapar. Öldüğünde 42 yaşındadır ve cebinden yalnız yetmiş beş kuruş çıkmıştır. Bütün bu ayrıntıları nereden mi biliyorum? Kendisi babamdır da ondan...”²

“Annenin babası Matbaacı Hamit Bey kızını ve torununu yanına alıyor. Sık sık gittiği Leipzig, Dresden gibi şehirlerden çok sevdiği torununa, onun sevdiği oyuncakları getiriyor. Yeter ki babasızlığı hissetmesin.

Üniversite Rektörü Cemil Bilsel, 'Çok vatanperver bir arkadaşımızdı. Onun çocuğuna sahip çıkmak hepimizin görevidir' diyor bir konuşmasında ve parasız yatılı olarak, Galatasaray Lisesi'nin ilk bölümünde okul hayatına başlıyor. Seza Hanım hafta içinde de oğlunu görmeye gidiyor hep. 'O yemese bile belki arkadaşlarına ikram ederken özenir' diye, eli kolu pastalar ve şekerlemelerle dolu. O zamanki

¹ Demet Taner, *Canlar Ölesi Değil*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1996, s. 122-127.

² Taner, s. 122-127.

Beyoğlu'nun en şık mağazalarından giydirmeyi de hiç ihmal etmiyor. Herhalde oğlunun ömür boyu sürecektir, gösterişsiz, gizli şıklığı o günlerde başlamış olmalı.”³

Haldun Taner yıllar sonra mezun olduğu Galatasaray Lisesi'nde bir konuşma yapar. Demet Taner o konuşmayı şöyle anlatır: “Aklıma 1985 yılında Galatasaray Lisesi'nde yaptığı bir konuşma geliyor. Onun, bir insanı insan yapan özelliklerden birinin, vefa hissi olduğunu düşündüğünü biliyorum. Uzun bir konuşmaya, şimdi artık hayatta olmayan hocalarını tek tek isimleriyle sayarak ve her birinin önemli bulduğu özelliklerini ve onlardan neler öğrendiğinin altını çizerek başlıyor. Duygusal bir tonda ama sınıksız gerçeklere dayanarak konuşuyor. Her birini minnetle anıyor. Gençlere seslenerek ‘Sizin’ diyor ‘bizden birçok üstünlükleriniz var. Biz bilgisayar çağına bile tam yetişemedik. Ama sizden bir üstünlüğümüz var. Biz onu tanıdık. Onun devrini yaşadık. (Atatürk'ün fotoğrafını gösteriyor.)

Yine sizlere hitap ediyorum sevgili genç Galatasaraylılar, bu hatıralar içinde hafif duygulandığımız, gözlüklerimiz buğulandığı için bize gülümseyerek bakabilirsiniz. Baktığımızı bal gibi biliyorum. Çünkü biz de bir zamanlar orada oturuyorduk. Biz de buradaki beyaz saçlılara için için gülüyorduk. Ama bütün bu farklılıklarımıza rağmen, yine de sizlerle ‘denominateur Commun’nümüz’ ortak paydamız var. Her Galatasaraylı gibi, bizler gibi, siz de dünyada şu zatın söylediği ‘Batıya açılan bir pencereden bakmak’ âdetini edinmişsiniz. (Tevfik Fikret'in duvardaki fotoğrafını gösteriyor.) Batıya açılan pencereden bakmak âdeti şu demektir.

-Her söyleneni kabul etmemek. Bir doute Philosophique ile işkille işin köhnünü araştırmak

-Kül yutmamak, dogmatizme, buyrukçuluğa, ‘bu budurculuğa’ karşı; mizahla, mantıkla karşı koymak. Radikal düşünmek, deduktion yapmak, Deckart'tan öğrendiğimiz düşünce metotlarını kullanarak her şeye şüpheyle yaklaşmak. Karşıtıyla tezi, tezle anti-tezi karşılıklı kıyaslamak, ondan sonra senteze varmak. Her zaman titiz bir ölçüt sahibi olmak. Asla gelip geçen zorbalıklara boyun eğmemek.

³ Taner, s. 122-127.

‘Yürüdüüm fakat ben muannit Sabur’ dediği gibi Tefvik Fikret’in, doğru bildiğimiz yolda, birbirimizden ayrı yollar da olsa, imanla yürümek. Başımıza bazı aksilikler de gelse bildiğimizden şaşmamak. İşte bunlar bizim denominateur Commun’nümüz. İşte biz buralarda ortağız.’’⁴

Haldun Taner’in onurlu bir insanın sahip olması gereken özellikleri belirttiği konuşmasında göze çarpan ilk özellik tarif ettiği özelliklerin kendi bünyesinde toplanmış olmasıdır. Yaşamı boyunca öğrencilere verdiği öğütlerden taviz vermeyen bir sanatçı olan Taner, hem kişiliğini hem de entelektüel yönünü her zaman geliştirme çabası içinde olmuştur.

‘‘Lise bitince, baba dostu ve onun hukuk fakültesinden öğrencisi Hayri İpar, ‘Baban vaktiyle bir oğlum olursa onu Heidelberg’de okutmak isterim demişti, oraya gitmelisin’ diyor. Zaten kendi çocukları da orada öğrenci. Seza Hanım oğluyla birlikte, Heidelberg’de Neckar Nehri’nin kenarında bahçe içinde bir ev kiralyor. İkisinin, ‘Vatana Hizmet Verenler’ faslından aldığı dul ve yetim aylığı, o zamanki Türk Lirası’nın Alman markına üstünlüğü sayesinde her ikisine de yetiyor, hatta istenirse üniversiteye taksi ile gidip gelmek bile mümkün.

Arzusu günün birinde bir gazetenin başyazarı olmak. Bunun için de en uygunu politik bilimler okumak. O zaman Heidelberg Üniversitesi’nde ekonomi ve politik bilimler aynı fakültede birlikte okutuluyor. Üçüncü yılın sonunda tüberküloza yakalanınca Karaormanlar’da (Schönberg) bir sanatoryuma yatırılıyor. Bir zaman sonra da İstanbul’a dönüyorlar.

Erenköy’de şimdi ne durumda olduğunu bilmediğim, ama birkaç yıl öncesine kadar hâlâ duran, çam ağaçlarının gölgesinde, tren yolu kenarındaki bir köşke kiracı olarak taşınıyorlar. Zaten Beylerbeyi’ndeki büyük babanın evi çok önceleri yandıktan sonra, kiracılık serüveni hiç bitmiyor. Ama her evin ve İstanbul’daki her semtin yaşama kattığı zenginlik var. Hastalığın en zor günleri, annenin yoğun ilgisi ve özverisi sayesinde burada atlatılıyor.

⁴ Taner, s. 26-29.

Büyükbaba ölmüş, dayılar evlenmiş dağılmış, ama teyze, hala, Boşnak dadı hep birlikte oturuyorlar. Amca ve dayı çocuklarıyla, baba tarafından yakın akrabası Dr. Müfide Küley onu hiç yalnız bırakmıyorlar. Dört yıl dört duvar arasında geçen hastalık günlerinin tek kazancı, okuduğu yüzlerce kitap ve yeni yeni başlayan yazarlık denemeleri. Kararını veriyor, artık tek istediği yazar olmak.”⁵

Bilindiği üzere 2015 yılı Haldun Taner’in 100. doğum yıldönümüydü. Bu vesileyle eşi Demet Taner’in de katkılarıyla birçok etkinlik yapıldı. 2015 yılının Aralık ayının başında Pera Müzesinde gerçekleşen bir sempozyuma konuşmacı olarak katılan Metin Akpınar Haldun Taner ile ilgili şu cümleleri kuruyor:

“Haldun Bey asırlara seslenen bir yazar. Var olsun Demet Hanım ölümsüzlüğü için ciddi çabalar gösteriyor. Biz de bunlara katılıyoruz. Sanatçı zaten ölmez. Ama bu çabalar çok gerekli. Hani hep derler ya anma değil de anlama biraz da anlatma. Haldun Bey her şeyden önce insan, sonra bilge insan sonra yardımsever insan ve eğiten insan. Eğitirken de ceberrut bir konferansiyeye değil tebessüm ettirerek öğreten bir insan. Biliyorsunuz 1938’de Türkiye’de güneş battı, karanlığa girdik. O gölge Haldun Beyin ciğerlerine de bir gölge düşürdü ve dört sene tüberkülozdan yattı. O kapalı dört duvar arasındaki Haldun, kendini kitaba, eğitime verdi, düşünce mekanizmasını geliştirdi, müthiş doldu ve bir sıçrama yaparak oradan çıktı geldi.”⁶

Haldun Taner’in rahatsızlığı kendisi için bir avantaja dönüşür. Metin Akpınar’ın da belirttiği gibi kendisi entelektüel anlamda büyük bir sıçrama yaptı ve bu birikim kendisini Türk edebiyatının ve Türk tiyatrosunun usta kalemlerinden biri haline getirdi.

“1945’te ilk öyküsü yayımlanıyor, 1949’da ilk oyunu Günün Adamı’nı yazıyor. 1950’de İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitiriyor. Bu yeni dönemde yeni dostluklar da başlıyor; ölünceye dek süren. 1953’te ilk ödül, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu adlı öyküsüyle New York Herald Tribune gazetesi

⁵ Taner, s. 122-127.

⁶ Metin Akpınar, *Haldun Taner 100 Yaşında*, 26-27 Kasım 2015, Pera Müzesi, İstanbul.

Türkiye birincisi, 1954 Sait Faik Hikaye Armağanı birinciliği, 1955 Türkiye'nin en sevilen hikâyecisi birinciliği...

Öyküleri yabancı dillere çevrilip uluslararası antolojilere alınıyor. 1954'te ilk evliliği yapıyor. 1955-1957 arası Viyana Üniversitesi'nde Prof. Kindermann'ın yanında felsefe ve tiyatro-bilimi okuyor. 1957'de İstanbul Üniversitesi'nde ilk kez tiyatro tarihi ve dramaturgi dersleri, tarafından verilmeye başlıyor.

1964'te Keşanlı Ali Destanı adlı epik oyunu oynanıyor ve o tarihten itibaren pek çok yabancı dile çevrilip değişik ülkelerde sahneleniyor. 1980'de Hamburg'daki Ernst Deutsch Tiyatrosu'nda, oyunu Almanca olarak izlerken, sanatın bütün önyargılı duvarları nasıl yıktığına ben de şahit olmuştum. Sahnedeki Türk yazarını alkışlayan topluluğu incelerken, Berlin'deki bir gazetenin birinci sayfasında yer alan fotoğrafı ve altındaki yazıdan 'Grandseigneur aus İstanbul' sözleri aklına gelmişti. Yarım demiştim, Hamburg'daki gazeteler de bu olaydan bahsedince, buradaki, Türk işçileri kendilerini ikinci sınıf vatandaş saymayacaklar. Onlar adına da kendim adına da bu Türk yazarını olanca gücümle alkışlamıştım.

1965'te Lütfen Dokunmayın adlı oyunu, Avusturya'da Graz'da oynanıyor. 1967'de Türkiye'de ilk defa kabare tiyatrosunu kuruyor. 1972'de Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü'nü alıyor ve Ankara Sanat Sevenler Derneği tarafından yılın en başarılı tiyatro yazarı seçiliyor. Gene aynı yıl Sancho'nun Sabah Yürüyüşü adlı öyküsüyle, İtalya'da Bordighera Mizah Hikâyeleri Ödülü'nü kazanıyor. 1973'te Abdi İpekçi'nin ısrarıyla Milliyet Gazetesi'nde fıkra yazmaya başlıyor ve Ankara Gazeteciler Derneği tarafından yılın gazetecisi seçiliyor. 9 Ocak 1976'da ikinci evliliği, 1980 ve 1982'de İstanbul Gazeteciler Cemiyeti tarafından yılın en iyi fıkra yazarı.⁷

Haldun Taner üzerine bir eser ortaya koyan bir başka araştırmacı Mustafa Miyasoğlu kendi eserinde bu dönemi şöyle anlatır: "Oyunlarının gördüğü ilgi, birbiri ardından hem devlet hem de Şehir Tiyatroları'nda sahneye konmasına imkân vermiştir. Bunlarda klasik tiyatro sınırları içinde kalsa da, bazen halk tiyatrosunun,

⁷ Taner, s. 122-127.

bazen de batıdaki biçim tekniğinin ifade yollarından faydalandığını görüyoruz. 1962’de ilk kez denediği kabare türünün aydınlar tarafından beğenilmesi, onu hem bu türe, hem de epik türe yatkın eserler tasarlamaya yöneltti. Bu arada ilk eseri İstanbul’da sahnelendikten kısa bir süre sonra batıda da sahneye kondu, ilgi gördü: Münster (1963)

1962’de yazdığı halde, ödenekli tiyatroların müzik konusunda tasarruflarına izin vermediği için Keşanlı Ali Destanı adlı ilk epik tiyatro eseri, ancak bir özel tiyatro eseri, ancak bir özel tiyatrodada, 1964’te sahneye konabildi. Böylece Haldun Taner’in tiyatro yazarlığında ikinci dönem başlamış oldu. Epik eserlerinin ardından, 1967’de kabare türündeki bir eserinin sahneye konmasıyla da bu tür eserler de yazmaya başladı. Vatan Kurtaran Şaban (1967) bu tür eserlerinin ilkidir ve ondaki sosyal yergi, taşlama temayülünün hikâyelerinden farklı tarzda alabildiğine aktüel politikaya kayışını yansıtır.’’⁸

Taner, birikimini Türk edebiyatında ve tiyatrosundaki boşlukları doldurmak için oldukça bilinçli ve yerinde kullanır. Kapattığı bu boşluklar kendisine her iki alanda da birçok ödül kazandırır ve kendisini yurtiçi ve yurtdışında adından sürekli söz ettirecek bir yazar yapar.

Demet Taner, Haldun Taner ile ilk karşılaşmasını şöyle anlatıyor: “‘1960’lı yılların başında Moda’daki Lozan Kulübü’nde; Pazar günleri açık oturumlar, konferanslar düzenleniyor.”⁹ Ve şöyle devam ediyor Demet Taner: “‘60’lı yılların sonuna doğru Kadıköy vapurunun güvertesinde karşılaştığımızda, aradan epeyce zaman geçmiş olmasına karşın, hiç yabancılik çekmeden konuşmaya başladık. Değil mi ki ben sanata meraklı bir genç kızdım. Şu ara neler okuduğumu sordu. Ertesi gün çalıştığım yere geldi. Bana Hemingway’ın bir kitabını getirmişti. Üzerinde yazlık bir giysi masamın karşısındaki maroken koltukta oturuyor; ben saygın konuğumun beklenmedik ziyaretinden onurlu, sessizce onu dinliyordum. ‘Evlilik’ diyordu:

⁸ Mustafa Miyasoğlu, *Haldun Taner*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s.13-14.

⁹ Taner, s. 122-127.

'Keman, piyano sonatına benzer. Mutlu olmak için kadın tıpkı piyano gibi nerede ön plana çıkacak, nerede arka planda kalacak çok iyi bilmelidir.'¹⁰

‘‘1981-1982’de davetli olarak bir yıl kalmak üzere gittiği Berlin’de yaptığı işler arasında, Türk işçileri üzerine araştırmalar, tiyatro dersleri, Berlin Radyosu’nda konuşmalar var. Bu konuda yazdığı Şeytan Tüyü adlı öyküsü Die Zeit gazetesinde yayımlanınca Türk-Alman ilişkilerinin konuşulduğu parlamentoda yazara hak veren konuşmalar yapıldı ve bununla ilgili basına demeç verildi. Berlin Senatosu tarafından, Haldun Taner Gecesi düzenlenip eserlerinin Almanca çevirilerinden bölümler okundu.

1983’te Yalıda Sabah adlı öyküsüyle Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’nü kazanıyor. 1986 yılının 5 Mayıs sabahı, saat 7.30’da kalp krizi geçirdiği zaman, akli her zamanki gibi yeni tasarılarla doluydu. Anılarının ilk ciddini tamamlamak, yeni piyesini bitirmek, düşündüğü bir öykü için notlar almak, ya da o gün yapmayı planladığı başka şeyler. İçeriden bana değişik bir sesle seslendiğinde, her zaman yaptığı küçük şakalarından biri sandım. Durumun ciddiyetini kavradığım bir iki saniye içinde yanına koştuğumda, çalışma masasının başındaydı. Şimdi Beylerbeyi’ndeki Küplüce Mezarlığı’nda atalarıyla birlikte yatıyor. ‘‘¹¹

7 Mayıs 1986’da öldü.

‘‘Yazarımız ölmeden önce üç eser üzerinde çalışmaktaydı: Biri ‘Oyun Bozan Suiti’ adlı bir roman, diğeri Münir Özkul için yazdığım bir konuşmasında da belirttiği bir oyun, üçüncüsü de anıları. Üçü de yarım kalmış ve hiçbir bölümü yayınlanmamış dosyalardır. Esasen Haldun Taner’in başlangıçtan beri romanlar tasarladığı, bazı parçalarını yazıp sonradan vazgeçtiği, onunla yapılmış mülakatlarda yayınlanmıştır. ‘Hikâyeden de önce roman üzerinde çalışıyorum; üç yıldır.’ (Cumhuriyet, 17 Ekim 1972 / TDK ödülü vesilesiyle Rauf Mutluay’ın yazarla yaptığı konuşmadan). Oyun Bozan Suiti adlı roman çalışmasından başka bir konuşmasında da söz eder. (Haldun Taner, Necmi Onur, Yeni Gazete, 2.12.1970) ‘‘¹²

¹⁰ Taner, s. 122-127.

¹¹ Taner, s. 122-127.

¹² Miyasoğlu, s.22.

Metin Akpınar'ın da yukarıda da belirttiği üzere sanatçı ölmez. Önemli olan onu anarken anlamaktır. Haldun Taner yaşadığı dönemde verdiği eserlerle tam bir deniz feneri görevi üstlenmiş ve kendisinden sonraki çağa ışık tutmuştur. Öyküleri, fikir yazıları ve tiyatro eserleri onun ne kadar ince bir hiciv zekâsına sahip olduğunun açık bir göstergesidir. Haldun Taner, eserlerinde kaba bir güldürüye karşı çıkmış ve özellikle kabare oyunları ile kaliteli mizahın en güzel örneklerini vermiştir.



KABARE TİYATROSU VE TARİHÇESİ

Haldun Taner'in kabare tiyatrosuyla ilgili fikirlerine geçmeden evvel kabare tiyatrosunun tanımını verip, gelişimine kısaca değinmek istiyoruz.

“Kabare tiyatrosu; ‘Egemen sınıf ve toplum düzenine karşı çıkmak amacıyla, daha çok güncel, politik konuları, toplumsal ve kültürel yaşamdaki yozlaşmayı, ‘şakayla karışık’, iğneleyici bir dille ve sivri bir şekilde taşıyan, toplum eleştirisi yapan, şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, karikatür vb. ’den kurulu, doğmacaya açık (...) oyuncular ile seyircinin içli dışlı olduğu, yazar ve seyircinin de katılabileceği, büyük şehirlere özgü bir küçük tiyatro türü.”¹³

Dikmen Gürün ‘Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner’ adlı çalışmasında kabare tiyatrosunun tarihi çizelgesini şöyle çizer:

“Yergi ve taşlama için esnek bir alan olan, karşıt fikirlerin özgürce dile getirildiği kabare tiyatrosunun soy ağacı klasik çağın satir oyunlarından başlayarak, Paris’in, Berlin’in avant-garde çevrelerine kadar uzanır. Kabare; sistem eleştirisinin, düzene karşı çıkışın yaratıcılık, zekâ, mizah ve biraz da küstahlıkla yoğrulduğu bir tiyatro türüdür. Kabarenin I. Dünya Savaşı öncesinde başlayan hızlı tırmanışında sosyo-politik ortamın, çeşitli sanat akımlarının etkisi göz ardı edilemez. Bir yüzyıldan diğerine geçiş sürecinde yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmeler tabii ki düşünsel ve sanatsal patlamaların da itici gücüdür.”¹⁴

Kabare tiyatrosu, yani politik tiyatro, insanın düşünüp kendini sorgulamaya başladığı zamanlardan itibaren kendine yer bulmuştur. Baskının, diktanın olduğu her ortamda kendine yer bulan muhalif çizgi, kendisini farklı devirlerde farklı biçimlerde ortaya çıkartır. Kabare tiyatrosu bu hiciv şekillerinden sadece bir tanesidir ve kendini farklı isimlerle hemen hemen her dönemde göstermiştir.

¹³ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, İstanbul, Habitus Yayınları, 2013, s. 91.

¹⁴ Dikmen Gürün, ‘*Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu*’, 28 Nisan 2017, http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

Taner'in birçok yazısında belirttiği üzere hiciv bir zeka işidir. Kabare tiyatrosunda pratik zeka oldukça ön plana çıkar. Aklın ve zekanın kendini sınırlarından kurtarmaya ihtiyaç duyduğu her dönemde farklı sanat akımları doğmuştur. Bu sanat akımları farklı disiplinlere etki etmiş ve yeni oluşumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

“Avrupa’da kabarenin hızla tırmanışında Dada ve Gerçeküstücü akımların rolü göz ardı edilemez. Fütüristler, Kübistler, Dışavurumcular taşıdıkları farklı çizgilere karşın, ortak zekâlarıyla sıradanlığı yadsıyacak, alışlagelmiş kalıpları kırarak ve direnişlerini cesaretli, eleştirel, sınır tanımaz yapıtlarıyla ortaya koyacaklardır. 1909’da Le Figaro’da yayınladığı “Fütürist Manifesto” ile sanatta ve yaşamda yerleşik kalıpları zorlayan ve tiyatrodaki farklı söylemler arayan Tommaso Marinetti, 1913 yılında da “Varyete Tiyatrosu Manifestosu”nu yayınlayacak ve yine “hiçbir geleneğe, ustaya, dogmaya bağlı olmayan” tiyatronun varlığını savunacaktır. Bir öykü üzerine odaklanmayan, belli bir gelişim çizgisi izlemeyen, şaşırtıcı olmayı yeğleyen, sürprizlere gebe varyete tiyatrosunu “saf bir kabare türü” olarak nitelendirir Marinetti. Böyle bir tiyatro, seyirciyi de salt ‘gözlemleyen kişi’ olma durumundan çıkartarak, ‘katılımcı’ durumuna taşıyacaktır. Kabare tiyatrosunun sanatsal devrimlerin yaşandığı, özgürlüklerin körüklendiği bir ortamda kök salması olağandır. Aristide Bruant, Pablo Picasso, Max Reinhardt, George Grosz, Vladimir Mayakovski, Frank Wedekind, Oscar Kokoshka, Bertolt Brecht, Karl Valentin gibi sanatçıların kabareye yönelik çalışmalarında ortak nokta, genel geçer değerlere karşı duruşlarındaki kararlılık ve sivriliklerdi. Geniş kesimlerin tepkisizliğine karşın, var olan durumu (status quo) sorgulamak bu sanatçıların temel hareket noktalarıydı... Örneğin, Frank Wedekind, Protestan kilisesinin ahlak bekçiliğine soyunduğu bir dönemde, Münih’te, ünlü “Cafe Simplicissimus”da sahneye çıkıyor, seyirciler arasında oturan bir genç kadına “siz hala bakire misiniz?” diye soruyor ve gelebilecek tepkilere aldırmaksızın yobazlara yönelik eleştiri çarkını hızla döndürüyordu. Öte yanda, Bertolt Brecht, Augsburg ya da Münih barlarında “... kulakları tırmalayan tiz sesiyle, banjo eşliğinde söylediği balatlarda büyük

kentlerdeki sıradan insanın yaşam koşullarını cesur dizelerle eleştiriyordu. Şarkıları basitti, mizah kokuyordu ve saldırgandı, küstah hatta edepsizdi...’’¹⁵

Kabare tiyatrosu diğer bir ifadeyle alışlagelmişin dışına çıkmaktır. Sorulamayı sormak, görülemeyeni görmek ve söylenemeyeni söylemektir.

“Rodolphe Salis ve Emile Goudeau tarafından 1881 yılında Paris’te açılan “Le Chat Noir” (Kara Kedi) kabare tiyatrosunun ilk örneklerinden biridir. Kabarenin Paris’in bohem semti Montmartre’da olması farklı kesimden insanları buraya çekiyordu. Bir yanda uçlarda dolaşan sanatçılar, öte yanda canaille (ayak takımı) olarak adlandırılan Montmartre sakinleri ve de kentin batı yakasından oraya akan burjuva takımı. Bu kabarenin bir özelliği de conferencier adı verilen bir kişinin aynı zamanda hem anlatıcı hem yönetici görevini üstlenmiş olmasıydı. Conferencier gösterinin başından sonuna kadar sahnede kalıyor ve gerekli bulunduğu noktalarda devreye girerek seyirci ile sanatçı arasındaki alışverişi pekiştiriyordu.

Yeni yüzyılın başlarında Kabare Tiyatrosu Fransa’dan Almanya’ya, oradan da Rusya’ya geçti. Münih’te, Frank Wedekind’in başını çektiği bir grup sanatçı taşlama odaklı bir siyasi dergi çıkartmaya başladılar. Bir süre sonra da aynı adı taşıyan bir kabare tiyatrosu açıldı. “Cafe Simplicissimus”da sahneye çıkan sanatçılar bir yandan Wilhelm Almanya’sını ve militarist otoriteyi yeriyor, öte yandan sanatta kalıplaşmış biçimlere saldırıyorlardı. Max Reinhardt’ın Berlin’de açtığı “Schall und Rauch” (Gürültü ve Duman) da aynı çizgiyi sürdürüyordu. Münih’te açılan ve Avrupa’nın en cesur kabarelerinden biri olarak anılan “Gelgenhumor” (Darağacı Mizahı) sivri dili nedeniyle bir yıl sonra yasaklanacak ama yıllar sonra da en üretken ve ilginç Avrupa kabarelerinden biri olarak anılacaktı. Yasaklanan “Gelgenhumor”un sanatçılarından bir kısmı Viyana’ya geçtiler. Oradan da Budapeşte, Prag, Moskova ve St. Petersburg’a uzandı kabare tiyatrosu.’’¹⁶

¹⁵ Gürün, ‘‘Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu’’,
http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

¹⁶ Gürün, ‘‘Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu’’,
http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

Başlangıç noktası Fransa olan kabare tiyatrosu diğer sanatlar gibi ihtiyaçtan ortaya çıkmıştır. Ortaya çıktığı dönemde ve yerde ihtiyaca verdiği karşılıktan dolayı etki alanı genişlemiş ve geniş halk toplulukları tarafından kabul görmüştür. Avrupa'dan Asya'ya uzanan bu çizgide ortak aklın düşündüğü, ortak aklın sorguladığı ve ortak aklın oluşturduğu bir tür olan kabare tiyatrosu, bayağılaşmış, çürümüş olan sistem ve insan topluluklarını çıplak bir gözle anlatır.

‘Rusya’da ilk kabare tiyatrosu 1908’de Moskova’da açılan “The Bat” (“Yarasa”) dır. Moskova Sanat Tiyatrosu’nda oyuncu olan Nikita Baliev ve Nikolai Tarasov ününü uzun süre devam ettirecek olan bu kabarenin kurucularıdır. “The Bat”, “Crooked Mirror” (“Çarpık Ayna”), Mayakovsky’nin sıklıkla şiirlerini okuduğu “Wandering Dog” (Serseri Köpek) gibi kabareler yönetime güven duymayanların tiyatrolarıdır. Bu tiyatrolarda sergilenen gösterilerde çok sert eleştirilere yer verilmez, fakat yaşamın acıtıcı çarpıklıkları hicvedilirdi. Sansürün hışmından kurtulmanın tek yolu böylesine ince bir mizahtı.

1916’da Zürih’te Emmy Hennings ve Hugo Ball tarafından kurulan ‘Cabaret Voltaire’, kabare tiyatrosunun en önemli örneklerinden biridir. Sahne olarak kullanılan küçük ve belki biraz da salaş bir platformda sanatçılar tek tek veya gruplar halinde gösteriler yapıyorlardı. Bu gösterilerde dilin anlamlarıyla oynuyor, alışlagelmiş anlamları kırıyor, sesin yarattığı imgeler üzerine gidiyor ve sanata yeni dinamikler kazandırma arayışlarına yöneliyorlardı. Her gece farklı bir tema çevresinde gelişen performanslar ‘yeni sanat’ kavramı üzerine odaklanıyordu. Dilin anlamsızlığı vurgulanıyordu. Masklar, kostümler biçimsel özellikler olarak öne çıkıyordu. Kuruluşundan beş ay sonra kapanan “Cabaret Voltaire” kabare tiyatrosunda önemli bir satır başıdır. “Dada Manifestosu”nu yazan Tristan Tzara ve Marcel Janco, Kandinsky, Wedekind, Rubinstein, Duschamp, Max Ernst yolları sıklıkla buraya düşen sanatçılardı. İlerleyen yıllarda, Richard Huelsenberck “Cabaret Voltaire”den söz ederken: ‘Seyircimiz, Zürih burjuvazisinin çocukları, üniversite öğrencileri, bazen de Zürih’in besili, yontulmamış, güzelliklerden anlamayan, görgüsüz savaş zenginleriydi. Onları domuz gibi gördüğümüzü hemen her gösteride belli ediyorduk’ der.

Lisa Appignanesi, “The Cabaret” adlı kitabında yalın bir tanım yapar: ‘Küçük bir sahne, küçük bir seyirci topluluğu, içki kadehleri, sigara dumanı, gülüşmeler, konuşmalarla bezeli bir ortam ve de seyirci ile oyuncu arasında kurulan çok yakın bir ilişki. Kabare oyuncusu, alışlagelmiş tiyatro sahnesinin dört duvarını kaldırır. İzleyici ile yüz yüze gelir. Oyuncu ve rolü arasında ‘gibi yapmak/gibi olmak’ durumu söz konusu değildir. Brecht ’in tiyatrosunda olduğu gibi; oyuncu neyi/kimi oynuyorsa oynasın; oyuncudur.’

Joanne McNally’nin ‘East German Kabarett’ adlı araştırmasında ‘pozitif taşlama’ olarak yorumladığı bu yaklaşımda, sistemi, sert açıları olan bir dil yerine, kıvrak bir zekânın izlerini taşıyan esnek bir dille yermek önem kazanır.

Kabare tiyatrosu sadece bir politik taşlama zemini değil, toplumsal değişimin kaçınılmazlığını vurgulayan bir uyarı zeminidir. Öngörleriyle, izleyiciyi ‘var olan durumu’ sorgulamaya yönlendirir ve sistemi dolaylı olarak yerer. Otto Stark’ın belirttiği gibi, ‘kelimelerle söylenemeyen şarkıyla, şarkıyla söylenemeyen dansla söylenir.’

Kabare tiyatrosu, genelde, şarkılar, skeçler ve monologlardan oluşur. Oyuncuların toplu olarak yer aldıkları “Giriş” ve “Final” sahneleri gösterinin teması üzerine odaklanır. İçerik, politik gelişmeler ve aktüel olaylar bağlamında değişebilme esnekliğine sahiptir.

Kabare tiyatrosu, sistemdeki çarpıklıkları işaret etmenin ötesinde, bireyin bu çarpıklıklara göstermesi gereken tepkiyle ilgilidir. Bu nedenle de, kabare tiyatrosunun başarı grafiği seyircinin genel kültürü, bilgi dağarcığı, değer yargıları ve sisteme bakışıyla bağlantılıdır. Bir başka deyişle, politik, artistik, entelektüel ve popüler arasında köprü kuran kabare tiyatrosunda izleyicinin sahneden aktarılan olayları ve durumları algılama ve yorumlama düzeyi önemlidir.

Yazar, duyarlılığı ve bilinci gereği, içinde yaşadığı toplumun bir sismografi olarak toplumsal haksızlıklardan herkesten fazla etkilenir. Tedirgin olur’ der Haldun Taner ve devam eder, ‘Ne var ki, bunlara karşı tepkisini bir politikacıdan, bir sosyologdan, bir gazeteciden çok farklı gösterir. Sırf bunları eleştiren bir polemik

yazmak istiyorsa makale, köşe yazısı gibi yerler daha uygun olur... Mizah ve ironi, olaylara belli bir felsefi mesafeden bakmanın avantajını taşıyor. Taze ve vurucu bir bakış alternatifi sağlıyor. O kadar işimin gücümün arasında Gen-Ar, Kulüp 12, Gala Kulüp'te üç kabare tiyatrosu başlatmam sanır mısınız işgüzarlıktan oldu?'’¹⁷



¹⁷ Gürün, ‘‘Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu’’ ,
http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

HALDUN TANER'İN TİYATRO ANLAYIŞI

Haldun Taner'in tiyatro alanında gerçekleştirmek istediği hedefin bir benzerini kendisinden önce yakın bir geçmişte Yahya Kemal de kendisine amaç edinmişti. Yahya Kemal'in şiir alanındaki amacı 'yalnız bizim olanı' aramaktı. Yahya Kemal nasıl ki Divan Edebiyatının geleneğinden kopmadan şiirimizi batıyla birleştirdiyse Haldun Taner de Geleneksel Türk Tiyatromuzdan kopmadan bizim olan tiyatroyu aramaktaydı. Haldun Taner 'Neden Bizim Tiyatro' adı yazısında bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

“Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var. Avrupa'da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklerle benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayıyorlar.

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayış? Bir kelime ile nerede Türk Tiyatro üslubu?

'Bizim Tiyatro' işte bunun peşinde gidecek. Bize özgü olanı araştırıp bulup önünüze sermeyi deneyecek.

Tiyatro, elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa ortak ve zengin bir birikim sağlıyor. Ama her ulus da yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunmuş, bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görülen yolların çoğu işte hep bu eski ve yeni yöresel katkılardan doğuyor.

Türk oyun tarzı, Türk oyun yazını, Türk jesti, mimiği derken şovence bir duyguya kapıldığımız, aman sanılmasın. Biz derken de bencil bir kısıtlamadan yana, hiçbir zaman olmadığımız lütfen hatırlansın.

Amacımız, tekelci bir kendi içine büzülüş değil, tam tersi, dünyaya, evrene açılış. Ama kendi kişiliğimizle. Bu ortak birikime kendimize özgü bir şeyler katıp yararlı olarak.

Türkiye anlamına gelen bizden, insanlık boyutundaki BİZ'e uzanmak istiyoruz. ¹⁸

Taner'in verdiği bu yazısında yapmak istedikleri ve varmak istediği amaç oldukça açıktır. Türk tiyatrosunu Türk kimliğine has bir üsluba kavuşturmak, içerisinde geleneklerimize ve toplumumuza özgü parçaların olduğu, büyük harflerle belirttiği üzere bize ait olan bir tiyatro oluşturmak nihai amacıdır. İçerisinde biz olan tiyatro hasretini bir başka yazısında ise şöyle tekrarlar: “Tiyatronun sıkı sıkıya bulunduğu ortamla ilişkisi olduğuna inananlardanım. Halka sadece vereceği değil, halktan çok şeyler de alacağı olan bir sanat. Geleneksel tiyatromuzun öz ve biçim özelliklerinden temaşa geçmişimizin bakış, tavır, söyleyiş çeşitlerinden trük ve koplolarından, kalıplarından bunca zamandır neden faydalanılmadığına şaşır şaşır kalanlardanım. Şahsen bu zengin ve bizim olan kaynaktan faydalanmaya ilkin Lütfen Dokunmayın adlı oyunumla başladım. Keşanlı Ali Destanı ile sürdürdüm. Batı taklitçiliğinin, şahsiyetsiz kopyalardan ileri bir şey getireceğine inanmıyorum. Darülbedayi'nin, Devlet Tiyatroları'nın, Devlet ve Şehir konservatuvarlarının bu-bizim- olan kaynaktan burun kıvrışlarına artık kızmıyorum da sadece acıyorum.”¹⁹

Abdi İpekçi'nin Haldun Taner ile yaptığı röportajda ise Haldun Taner'in kabare tiyatrosuyla ilgili düşüncelerini açık bir biçimde görmek mümkündür. Bütüncül bir bilgi aktarımı olması bakımından bu röportajı olduğu gibi vermeği uygun gördük:

“İpekçi: Haldun Bey, sanat alanında çok renkli bir kişiliğiniz var. Değişik türlerde başarılı örnekler sundunuz. Fakat son iki üç yıldır Türk sanatına tiyatro alanında bir yenilik daha kattınız. Yanılmıyorsam kabare tiyatro türünü Türkiye'ye ilk defa siz getirdiniz. Nedir bu kabare tiyatrosu?

Taner: Aktüaliteyi kovalayan, aktüel hadiseleri alan ve onu sahneye taşılama şeklinde getirip yansıtan bir şaka tiyatrosudur. Bugünkü anladığımız anlamdaki kabare, Fransa'da 1800'lerde sanatkarlar arasında böyle doğmaca, tuluatvari bir yarışmadan doğmuştur. Başta Salys olmak üzere bazı Fransız ressamı, heykeltıraş

¹⁸ Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 97.

¹⁹ Miyasoğlu, s.18-19.

şair ve yazarları Paris'te Chat Noil adlı bir lokalde, bu türü önce karşılıklı bir şakalaşma şeklinde istemeden, bilmeden başlatmış oldular. Bir bestecinin bestelediği bir şansonu okuduğu, bir karikatüristin yaptığı bir resmi getirdiği, bir başkasının bir anekdot anlattığı bileşiminden yeni bir tür ortaya çıkmıştır ve kendilerini birinci planda alaya alan sonra karşılarındaki sonra çevrelerindeki burjuva, yani ortamlarındaki burjuva toplumu hedef alan alaylarla gelişmiş, oluşmuş ve nihayet Aristide Bruant zamanında zirvesine varmıştır. İlk kendi aralarındaki bu eğlenceye, duyula duyula bütün Paris'in ileri gelenleri, aristokratlar, aydınlar, entelektüeller, sosyete hanımları, hepsi ilgilenmeye başlamış ve oraya gelmişler. Aristide Bruant bu kabare türünün ilk konferansiyesi sayılıyorlar. Kendisi son derece kalender bir adam olup, şarkı söylemekte, espri yapmakta, oraya merak itişiyile gelen bu burjuva kimselere bir yandan tahammül etmekte ama bir yandan da onların burjuva alışkanlıklarını, koşullanmalarını fena halde tiye almaktadır. Bu Fransa'daki Chat Noir, Salys ve Aristide Bruant'ın başını çektiği ve kendi kendine oluşan kabare türünün bir benzerini de 1900'lerden sonra Almanya'da görüyoruz. Daha sonra kabarenin koşullarına göre gelişiyor veya gelişemiyor. Bu anlattığımız kabarenin yakın zamanlara ait tarihi. Ama kabare tiyatrosunun, kabare adıyla değil de aynı karakterde, aynı hicivci, yerici, çimdikleyci şaka tiyatrosu halinde ortaya çıktığı devirler çok eskilere kadar uzanıyor.

İpekçi: Affedersiniz, bu tür aktüel olaylar üzerine kurulduğuna göre, kalıcılık bakımından bir sakınca yaratıyor mu?

Taner: Tabii, bu tür için zaten 'Yedinci Sanat' deniyor. Yani öbür sanatların dışında bırakılıyor. Ama, bence gene de geçici sayılmamalı. Mesela, antik Yunanistan'da, bir parodi yazmış bir yazarın eserini ele alalım. O devrin yazarlarından biri, en basit bir borç alma ve ödememe davasında kendine filozof Heraklit'ten bir gerekçe yaratıyor. Onun 'Her şey değişir' ilkesine yaslanıp, 'Ben de değiştim, senden üç ay önce borç alan başka bendim' diyor. Heraklit'in felsefesi o dönemde güncel olduğuna göre bu parodi de güncel bir parodi oluyor ama, bu kadar yüzyıl ötesinden bugün bu parodiye baktığımız zaman, bu parodinin geçici olduğunu iddia edebilir miyiz? Nitekim bu şekil parodilerin bir paralelini Almanya'nın en kaliteli kabarelerinden biri olan Düsseldorf'taki Das Komm (Ö) dschen

Tiyatrosunda da görüyoruz. Mesela Sartre'ın felsefesi... Mesela Heidegger'in felsefesi... Bunları bilmezseniz onların parodisini yapan bu kabare oyunlarından tat almanız pek mümkün olmuyor. Sizin buyurduğunuz bu geçici olmak rizikosunu, aslında yalnız kabare oyunları için değil, tiyatro oyunları için de geçerli, mesela İbsen'in 'Hortlaklar' adlı oyunu, hep bilirsiniz, oyunun kahramanının sonra frengiden deli oluşuyla biter. Oysa bugün frengi, birtakım ilaçlarla önü alınmış bir hastalıktır. Bugün frengiden deli olan bir insan gördünüz zaman bu içinde yaşadığımız çağa aykırı gelen bir olay oluyor. Gene Bernard Shaw'un 'Doktorun İkilemi' adlı oyununda, İngiltere'deki doktorların, hastalarını ticari bir matah gibi ele alışları alaya alınmaktadır. Oysa bugün İngiltere'de doktorluk, sağlık sigortalarıyla devletleştirilmiştir. Hiçbir hastanın böyle bir duruma, 'Doktorun ikilemi' adlı oyundaki duruma düşmeyeceği ortadadır. Bu gelişmelerden sonra geçerlikleri kalmayan sadece iki tiyatro oyununu saydım... Meşhur La Dame aux Camelia' yı alalım, bir dönemde bütün seyircilerin gözlerini yaşartmış, bu çok hassas aşk hikâyesi bugünkü aşk kavramımıza uygun gelmiyor, aykırı geliyor. Romeo-Juliette gene öyle. Demek ki bazı şeyler de kalıcı yanını... Bir Hamlet bile bugün insanlığın aşağı yukarı bütün konularını içermesine rağmen, yine bugün geçerliğini kaybetmiş bazı değer yargılarına değiniyor. Yani diyeceğim, her tiyatro oyununda da, her romanda da zamanla aşınan bir şeyler var. Mühim olan onun kalıcı yanı olup olmadığı. Kabareler bir kalıcı yan kaygısıyla yazılmaz. Genel olarak birkaç ay içinde geçerliliğini yitirsin diye yazılır, onun için daha güncele, daha güncele yönelir. Ama, uzun zamana dayansın, her zaman geçerli olsun diye yazılmış kabareler de olabilir. Demek ki, bütün mesele konuya yaklaşış tarzına bağlı....''²⁰

Haldun Taner'in üzerinde durduğu nokta kabare tiyatrosunun ağırlıklı olarak güncel olan olayları eleştirdiği için kalıcılığından bir şey kaybetmeyeceğidir. Çünkü başlangıcından itibaren kabarenin eleştirdiği ortak payda 'sistem' ve 'insan'dır. Düşünüp sorgulamayan insanın, düşünüp sorgulayan insan tarafından eleştirilmesi çağlar boyunca süregelmiştir. İnsanın olduğu yerde kötü sistem, kötü sistemin olduğu yerde dalkavuk insan her zaman olmuştur. Bu da kabare tiyatrosunun güncelliğini hiç

²⁰ Haldun Taner, *Vatan Kurtaran Şaban*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1989, s.107-121.

kaybetmemesi anlamına gelir. Keza Haldun Taner'in yazdığı kabarelerin günümüzde güncelliğini koruyor olmaması söz konusu değildir.

“İpekçi: Haldun Bey, bu açıklamalarınız sormaya hazırlandığım bir soruya kendiliğinden ortaya getirdi. Çağdaş devirde, kabare tiyatro türünün durumunu sormak istiyordum. Yayılmış mıdır dünyaya? Ne gibi gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmişlerin bir kısmını şimdiye kadar açıklamış oldunuz.

Taner: Bugün, aşağı yukarı bütün Avrupa başkentlerinde bir yahut iki kabare muhakkak vardır. Kabare tiyatrosu, içinde bulunduğu ülkenin tolerans ve olgunluk, bir bakıma da uygarlık derecesini gösterir. Kendi kendisiyle alaya ne derece tahammül edebiliyor, bunu gösterir. Çünkü kendi kendisiyle alaya tahammül edebilmek bir olgunluk alametidir. Onun için bazı ülkeler olgun olmasalar bile, “Biz kabare tiyatrosuna tahammül ediyoruz, o halde olgunuz” diyebilmek için, kabare tiyatrosunu bilhassa teşvik bile ederler. Çeşitli memleketlere gittiğim, ya da çağrıldığım zaman daima ilk uğradığım yer, oraların kabare tiyatroları oluyor. Kabare, o halkın kendi yöneticilerine karşı olan ilişkisini, değer yargısını, tepkisini, uyarılarını, hücumlarını dile getirebildiği bir kürsüdür. Orada muzip, zeki, alaycı oyuncuların, neşe dolu müzikçilerin ve bunları seyretmeye teşene zeki seyircilerin bir araya geldiklerini görüyorsunuz. Kabare bir memleketin adeta nabzıdır bence. Bir kabareye gittiğiniz zaman memleketin nabzını en iyi orda hissedebiliyorsunuz.

İpekçi: İspanya gibi ülkelerde de var mı?

Taner: Efendim, diktatorya ülkelerinde de var. Fakat bunlar kabare dediğimiz sanatın dışında bir şey oluyor. Çünkü kabare bir hücum tiyatrosudur aslında. Bir taşlama tiyatrosudur. Dalkavuk bir adam kabareci olamaz. Kabareci yürekli olacak, karşı olacak, ama karşı olmak için karşı olmayacak. (Bu söyleşinin yapıldığı 15 Kasım 1972'de İspanya'da Franko rejimi egemendi.)”²¹

Görüldüğü üzere bir toplumun nabzını ölçmek için o toplumun kabare tiyatrolarına diğer bir ifadeyle hiciv özgürlüğüne bakmak gerekir. Başlangıcından itibaren sivri dili nedeniyle kapatılan birçok kabare tiyatrosu olmasına rağmen kabare

²¹ Taner, s.107-121.

oyuncusu hicivden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Dikta ülkelerinde dahi zor şartlar altında da olsa kabare türü sürdürülmüştür. Bunun temel sebebi Haldun Taner'in aşağıda açıklayacağı üzere kabare oyuncusunun cesur ve zeki olmasıdır. Kabareci cesaretini ince bir zekayla kullanmalıdır.

‘İpekçi: Türkiye’deki deneme bu bakımdan bizim nerede olduğumuzu göstermesi bakımından çok enteresan. Nasıl bir sonuç aldık?

Taner: Türkiye’ye yabancı yazarlar, sanatçılar geliyor. Bunların ilk uğrağı bizim kabare oluyor. Çünkü onlarda benim gibi düşünüyorlar. Bir klasik tiyatrodan çok, kabare de o memleketin nabzını anlamaya çalışıyorlar. Ve bizim orada yaptığımız tenkitleri, yürekli buluyorlar. Yürekli bulduklarından başka, diyorlar ki, bu tenkitleri burada yapmanız, rahatlıkla yapabilmeniz memleketinizde belli bir tolerans ölçüsünün mevcut olduğunu gösteriyor, diyorlar... Ama, bu ölçü beni tatmin etmiyor şahsen. Ben çalışıyorum. Yani buradaki ölçüleri aşmadan çalışıyorum. Çünkü bu orada çalışan insanların da bir tiyatrosudur. Sade ben keyfimce istediğim şeyi yapamam. Başkalarının ekmeğı ile oynayamam. Ben burada yapılabilenin ölçüsü içinde bir uyarı vazifesini yapmak istiyorum. Bu, meşhur Horaz’ın ‘Prodesse et Delectare’, ‘eğlendir ve uyar’ ilkesine uygun bir yol oluyor.

İpekçi: Haldun Bey, nereden aklınıza geldi ve nasıl teşebbüs ettiniz bu işi Türkiye’ye getirmek için?

Taner: 1985’te Viyana’da Felsefe ve Tiyatro Tarihi okuyordum. Bu arada kabarelere de gidiyordum. Bu tür, yaratılışıma uygun geldi. Her sınıfta bir iki tane muzip öğrenci olur. Ben de okulda bunlardan biri idim. Sırası düşünce espri yapar, arkadaşlarına takılır, alaylı şiirler yazarak hocalarını tiye alır, sınıfı güldürür. İşte ben o çeşit bir öğrencisiydim sınıfımın. Kendini yüksekte alan, çok ciddi havalar yaratan yücelik peşinde insanların balonunu delmekten hoşlandım. Baktım bu kabare türü yaratılışıma uygun geliyor, kabarelerden çıkmaz oldum. Tabi klasik tiyatronun yanı sıra bir hobby olarak. Bu alışkanlıktan gelen bir hevesle, memleketimde de bunun yapılması gerektiğini düşündüm. Çünkü Türkler mizah seven bir millet. Türk insanının filozofluktan çok reybi diyebileceğimiz Nasrettin Hoca’dan, İncili Çavuş’tan, Bektaşilerden gelen böyle kalender bir mizah tutumu var. Kahvelerde,

evlerde hazır cevap insanları takdir ediyoruz. Fakat genel hayatımızda asık suratlı insanlarız, bu da belli şartlandırmaların sonucu ‘Ağır otur da molla desinler’ gibi bir halimiz var. Resmimiz çekilirken yüzümüz gülse bile, birden ciddileşiveriyoruz. Kasılıyoruz. Kasılınca da bir ağırlık kazandığımızı sanıyoruz. Oysa insan güldüğü zaman kendi özüne daha iyi varıyor gibi geliyor bana. Çünkü daha kozmik bir yanı, daha güneşli bir yanı insanın bu gülme yanı. Adaleleri kasık, kaşları kasık, yüzü kasık, sözleri kasık olanın sevgisi, duyguları, her şeyi, her şeyi de kasık oluyor. Ben gülmeyen insandan korkarım. Buraya Fransızlar geldi. Bana ‘ne yapıyorsunuz?’ diye sordular. ‘Komedi yazıyorum’ dedim. ‘Siz deli misiniz?’ dediler. ‘Bu memlekette çocuklar bile gülmüyor. Çocukların gülmediği memlekette nasıl komedi yazarsınız?’ Ben de onlara dedim ki: ‘Yüzleri gülmüyor ama içleri güler ve güldürüldüğü zaman çok iyi güler... Sizden daha iyi gülerler... Ezikliklerin acısını çıkartırcasına, öç alırcasına gülerler’ Şimdi diyeceğim şu: Bizim millet gülmeye teşne, bizim millet balonları delmeye teşne, bizim millet içinde birtakım refulmanları söz haline getirip ortaya boşaltacak birinin esprisine gülmeye hazır. Bunu verdiğiniz zaman rahatlıyor, bir nevi boşalıyor. 1962 yıllarında idik. O sırada Adalet Partisi yeni kurulmuş. Rahmetli Gümüşpala durmadan beyanlar veriyordu. Louis’lerin sayısını şaşıırıyordu. Çok muhterem ve sempatik bir zattı. Sonra biliyorsunuz. 27 Mayısla birlikte acayip icraat sırasında bir 147’ler problemi ortaya çıkmıştır. Bu 147 profesör neye uğradıklarını anlayamamışlar. Uğradıkları muamelelerin gerekçesi yoktu, niçin atılmışlardı, bilmiyorlardı. Sağcısı vardı, solcusu vardı, tarafsızı vardı suçlamada. Tabii hiç kimse bilmiyordu kendisine ait suçlamaları, söylenemiyordu da. Bir de bu mesele aktüeldi o günler. Bu iki meseleyi kalemime takıp beş altı skeç yazdım. Bir de gecekondulardaki insanların özlemlerini belirttim. O sırada Gen-Ar diye bir kulüp vardı. Birtakım açıkoturumlar yapılıyordu o kulüpte. Ben o kulübün maaşlı kültür yönetici idim. Bundan istifade ederek Gen-Ar’da ilk kabare tiyatrosu nedir diye beş altı yazı yazdım. Konferans verdim. İlk deneme için de şehrimizin buna en yakın adamlarını topladım. Turgut Boralı, Erol Günaydın, Nüvit Özdoğru, Suna Pekuysal, Mehmet Ulusoy vs... Bu arkadaşlar için ‘Bu Şehr-i İstanbul ki...’ adıyla sözünü ettiğim konuları işleyen bir oyun yazdım. Atilla Berkman diye de bir piyanist buldum. Sahneye 1962 yılının 20 Mayısında çıktık. Dört oyun oynadık. Haftada bir oynuyorduk. Çünkü söylediğim arkadaşlar başka tiyatrolarda çalışıyorlardı. Fahri

olarak benim işime katılmışlardı. Bu arkadaşlarla yaptığımız ilk kabare denemesi büyük sükse yaptı. Basında çok bir müzaheretle karşılandı. Türkiye’de böyle bir şeyin gedik olduğunu o zaman daha iyi anladık ve bunu daha sürekli bir tiyatro haline getirme planı bende bu dönemden sonra daha kuvvetliydi. Kendi kendime not defterime, yarın, öbür gün böyle bir kabare tiyatrosu açarsam, kimleri alırım tiyatrocularından, diye yazdım. Çünkü kabare oyunculuğu ayrı nitelik ister.

İpekçi: Ne bakımdan?

Taner: Normal tiyatrodaki bir rol vardır. Bu rolün içine uzun provalarla girersiniz. Artık siz o rolle kendinizi bir sayarsanız ve bu rolün bir kere çizgisini bulduktan sonra, artık her akşam tekrarlırsınız. Bu bir tek roldür. Birinci perdede kendini şöyle sergiler, ikinci perdede şu şu çatışmalardan geçer, üçüncü perde de şu gelişme ile biter... Hâlbuki kabare tiyatrosunda her kişi, küçük küçük skeçlerin her birinde ayrı ayrı kompozisyonlar yapmak zorundadır. Birinde bir ihtiyar olan, öbüründe bir çocuk rolüne de geçebilir. Burada kışkı veren, öbür tarafta yazı veren bir oyunda oynayabilir. Bütün bunları nezle olmadan yapmak lazım. Yani balıklama rollere, balıklama dalıp çıkmak. Sonra kabare tiyatrosu oyuncularının bir özelliği, çok hızlı oynamaktır. O kadar hızlı oynayacaksınız ki, seyirciler size yetişemeyecekler. İki dakikada bir patlayan espriler önemsenmeden şöyle geçerekten size serpilip geçilecek. Ben espri yapıyorum, bakın nasıl yaptım gibi havalar atılmaz. Öbür tiyatrolarda öyledir: Espri yapacağım dikkat edin, espri yapıyorum... yaptım. Nasıl beğendiniz mi? Burada esprilerin hepsi yapılır atılır, yapılır atılır. Önemsenmeden, bir espriden öbür espriye böyle vites değiştirilir gibi geçilecek.”²²

Haldun Taner’in kabare türünü ülkemize kazandırmasındaki en büyük etkenlerden bir tanesi mizacının bu türe uygun olmasıdır. Köşe yazılarından da takip edebildiğimiz Haldun Taner, zekasını her zaman ince bir alayla birlikte kullanmış ve kaba eleştiriye karşı olmuştur. Köşe yazılarında eleştirilerini yapıcı bir biçimde dile getiren Taner, oyunlarında da bu üslubu iğneleyici bir üslupla birleştirerek ortaya koymuştur. Türk milletini iyi tanıyan bir yazar olan Taner, halkın nelere gülüp gülmeyeceğini iyi gözlemlemiş ve bir noktada halkın dile getiremediklerini dile

²² Taner, s.107-121.

getirmiştir. Yukarıda ipuçlarını verdiğimiz kabare oyuncunun özelliklerini sıralayan Taner, bir kabare oyuncusundan beklediği en büyük özellik eylemsel olarak hızlı olması ve rolden role çok çabuk geçmesidir.

Bu noktada Haldun Taner’le birlikte Devekuşu Kabare tiyatrosunu kuranlardan biri olan Metin Akpınar’ın da düşüncelerine yer vermek gerekir. Kabare oyuncusunun nasıl olması gerektiği konusunda Haldun Taner ile tamamen paralel fikirlere sahip olan Metin Akpınar kabare oyuncusunun özelliklerini şöyle açıklar: “Metin Akpınar’a göre kabare tiyatrosunda rol alacak bir oyuncunun özellikleri sıradan bir tiyatro oyuncusundan farklı olmalıdır. Akpınar, sıradan bir oyuncunun kendisini ses, mimik, ağız, şive, kulak hafızası yönünden geliştirebileceğini ancak kabare oyuncusunun bütün bunların yanı sıra hızlı düşünme ve hızlı hareket edebilme, partnerinin gözünden onun nereye gideceğini, sahnede nasıl bir tutum takınacağını anlama, partneri beş hamle yapıyorsa bu beş hamleyi birden algılayıp görebilme gibi özelliklere sahip olması gerektiğini belirtir. Oyuncu adeta hem kendi öz yaşantısında hem de oyunda canlandırdığı tipte yukarıda anlatılan özelliklere sahip olmalıdır. Bir kabare oyuncusu olmamakla birlikte büyük usta İsmail Dümbüllü’nün zekâsı, sahnede anında değişen durumlara çok çabuk ayak uydurma becerisi bilinmektedir. Seyircinin oyunu yönlendirmesi, oyunun onlarla birlikte devinmesinden dolayı oyuncunun da sahnede o anda olabilecek değişikliklere ayak uydurabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Oyuncu doğaçlama yapılan bir espriye gene doğaçlama karşılık verebilecek kıvraklığa sahip olmalıdır.

Metin Akpınar bir oyunda “yağmur yağıyor/seller akıyor/Arap kızı camdan bakıyor” diye bir şarkı söylemesi gerekirken ön sırada esmer birinin oturduğunu fark ettiğini, bunun için sözleri değiştirdiğini ve ertesi gün bir mektup alarak kendisine teşekkür edildiğini ifade eder”²³

‘İpekçi: Günlük gazetelerden aldığınız ilhamlar oluyor mu?’

²³ Ezgi Metin Basat, *Milli Folklor*, “Perdeden Sahneye Bakmak”, Ankara, S: 88, 2010, s.77-84.

Taner: Sabahki siyasi bir olayın hemen geceki oyuna yetiştirilmiş bir parodisine sık sık rastlarsınız bizde. Ne var ki, geceye bunun da provası yapılır. Gece birden patlatılınca herkes o anda dudağın ucuna gelmiş bir tuluat sanır.

İpekçi: İsterseniz kaldığımız yere dönelim. 1962’de bir deneme yaptınız. Bundan başarılı sonuç aldınız. Sonra ne oldu?

Taner: O deneme orada kaldı. Ben klasik tiyatro için yazmaya devam ettim. 1967 yılında, üç genç arkadaş. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Hüseyin Şentürk bana geldiler, dediler ki, biz bir tiyatro kurduk, Anadolu’yu geziyoruz. Bize bir piyesini verir misiniz? Ben de dedim ki. ‘Anadolu’da gezmek çok iyi bir şey ama görüyorum ki yıpratmış bu sizi. Bunu yapacağımıza’ dedim, ‘gelin başka türlü bir şey yapalım’ ‘Ne Yapalım’ dediler? ‘Kabare Tiyatrosu’. Kabare tiyatrosu adını bu arkadaşlar daha duymamışlardı. Nedir? Dediler. Anlattım... İstanbul veya başkentte kurarsak başarılı bir iş yaparız. Bir gediği doldurarak, güldürerek, eğlendirerek bir uyarıda bulunabiliriz. Öbür tiyatrolarımızın yanında böyle bir tiyatromuz da olsa, fena mı? Bu arkadaşlar dediler ki ‘Biz bunu becerebilir miyiz?’ Ben dedim ki – hani o yarın öbür gün tiyatro açsam kimleri alırım diye koyduklarımdan iki tanesi tesadüfen bu arkadaşlardı- ben böyle bir şey yaparsam zaten sizleri ve sizin vasfınızdakileri düşünmüştüm. Ben sizin bunu çok iyi yapacağınız kanaatindeyim. Benim ‘Vatan Kurtaran Şaban’ diye bir piyesim var, onu vereyim. Bu piyes, kolayca bir kabare oyunu olabilir. Gidelim, sahne kurup bunu oynayalım. O arkadaşlar bana karşı, beni mahcup edecek kadar saygı duyuyorlardı. Bu tiyatronun adı ‘Taner Tiyatrosu’ olsun dediler. ‘Hayır’ dedim. Bu tiyatronun adı ‘Devekuşu’ olsun. Gazete köşemin adı da Devekuşuna Mektuplar’dı. Daha o zaman da devekuşuluk, başını kuma sokmak, gerçekleri görmemek değil mi?.. Devekuşu güzel bir sembol. Devekuşu Tiyatrosu kuralım, ben bu tiyatronun tek sahibi olmayayım. Dördümüzün olsun. Bir yazar, iki sanatçı, bir elektrikçi, güzel bir bileşim. Dörder bin lira vererek bu arkadaşlarla tiyatroyu kurduk. İlk başlarda arkadaşlar daima tereddüt geçiriyorlardı biz bunu oynayabilir miyiz, tutar mı, tutmaz mı? Rejisör olarak bu işlere çok yatkın, kabare esprisine yatkın genç bir arkadaş daha buldum: Çetin İpekkaya.’’²⁴

²⁴ Taner, s.107-121.

Haldun Taner'in yukarıda bahsettiği Devekuşu Kabare tiyatrosunun kuruluş aşamasını Metin Akpınar şöyle anlatır: “Ben 1964 senesinde Ulvi Araz tiyatrosunda Haldun Taner'in başyapıtlarından biri olan Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyununda profesyonel oldum. Gençlik, delikanlılık sonra dedik ki kendi tiyatromuzu kuralım. Onun ne demek olduğunu bilmiyormuşuz, sonra öğrendik. Beş kişi Gen-Ar tiyatrosuna geldik. Kocataş hocam vardı. Biz orda iki oyun oynamaya çalışıyorduk. Ancak bizi kimse bilmiyor, kimse gelmiyor. Biz zannediyorduk ki kapı baca kırılacak. Kimse gelmeyince Kocataş hoca bizi kovdu. Biz de ne yapalım ne edelim, Anadolu Turnesi yapalım dedik. Üç-üç buçuk ay turne yaptık ve dörder bin lira para biriktirdik. Hiçbir şey yemedik içmedik, dörder bin lira para biriktirdik. Geldik, hemen Haldun hocaya gittik. Dedik ki hocam biz tiyatro yapmak istiyoruz, paramız da var bize bir oyun ver. Hoca dedi ki şimdi bir tiyatro kursanız, ben size bir oyun versem ancak beşinci altıncı sırada olursunuz. Daha önce de denediniz gördünüz. Gelin biz sizinle Kabare tiyatrosu yapalım dedi. Benim ödüm patladı, tiyatroyu daha öğrenmeden kabareyi nasıl yapacağım. Biz yapamayız hocam dedik, bizi bağışlayın. Bizi ikna etti. Oturdu, o güzel Türkçesiyle bizi ikna etti ve biz kabare tiyatrosu yapmak üzere soyunduk. Elde de canavar gibi bir oyun var, ‘Vatan Kurtaran Şaban’ ve 64’te de biz kabare tiyatromuzu kurduk.”²⁵

“Orhan Kemal, ilk kabare denemesini ciddi edebiyattan farklı bir tür olarak değil de Haldun Taner'in ‘yaramaz çocuk yapısının sahneye yansımaları’ olarak değerlendirir. (Milliyet Sanat Dergisi, 1 Mayıs 1983)”²⁶

Haldun Taner Devekuşu Kabare tiyatrosunu ülkemize getirip bunu sistemleştirirken ne yaptığının o kadar farkındadır ki seyirci kitlelerinin dahi nasıl olması gerektiğini söyler. Bu yönüyle okuyucuyu kendi seviyesine çekmeyi amaçlayan bir yazar gibi davranmış ve kabare tiyatrosunun esnekliği yanında kendi içerisinde kesin kuralları olduğunu göstermiştir. Kabare tiyatrosunun nihai amaçlarından bir tanesi seyirciye beyin fırtınası yaptırabilmektir. Seyirciyi düşünceden düşünceye aktarırken aynı zamanda düşüncelerini de sağlayan kabare

²⁵ Akpınar, *Haldun Taner 100 Yaşında*

²⁶ Miyasoğlu, s. 197.

tiyatrosu durağan insanlara ve düşüncelere kapılarını kapayan bir tiyatrodur. Haldun Taner kabare seyircisinin profilini bir yazısında şöyle çiziyor:

“Asık suratlılar, kara ruhlular, buluttan nem kapanlar, burunlarından kıl aldırmayanlar, kendilerini beğenmişler, dediğim dedikçiler, sinamekiler, kasıklar, manyaklar, yavanlar, densizler sakın bize gelmesinler. Bir yerleri incinir. Rahatsız olurlar.

Yeryüzü konukluğunu çatık kaşla geçirenlere hep birlikte acıyalım.

Gerçeğin bir ucu acı ise, öbür ucu gülünç. Bu bahtsızlar hayatı yarım bile değil, sekizde, onda bir ile yaşıyorlar.

DEVEKUŞU KABARE TİYATROSU, ışıklı insanların, yani gülmesini bilenlerin tiyatrosudur. Kulübümüze üye yazılmak isteyenlere soruyoruz:

‘Şaka sever misiniz? Kendinizi alaya alabilir misiniz?’

Evetse, sizi candan kutlarız. Olaylara ve insanlara, zaman zaman da kendine, bir hümor açısından bakabilmek, belirli bir olgunluk ve uygarlık aşamasıdır da ondan. Neşenin, insanın içini ısıttığı, soyut bir benzetme sayılsa bile gücünü arttırdığı umudunu yükselttiği, iki kere iki gibi ispatlanmış bulunuyor.

Benim komediler yazdığımı duyan bir Alman profesör:

‘Akıntıya kürek çekiyorsun’ demişti. ‘Bu memlekette çocuklar bile gülmüyor. Çocukları bile gülmeyen bir milleti güldürmek, Müslüman mahallesinde salyangoz satmak gibi bir şey’ Aldanıyordu hâlbuki.

Bu millet Nasreddin Hocasına, İncili Çavuşuna, Bekri Mustafa’sına, Bektaşi fikralarına, taşlama skalası çok dar da olsa Meddahlarına, Orta oyuncularına, Karagözcülerine, dolu gönül gülmüş, Kuyruk acılarını gülmekle boşaltmaya teşne olduğunu her vesileyle göstermiş.

Nitekim aynı profesör, Köln’de Keşanlı Ali Destanı’nı seyreden işçilerin içten gelme kahkahalarını bir rastlantı eseri bizzat görüp yaşayınca, ilk teşhisinde ne kadar yanıldığını dakikalarca süren bir özürle belirtmişti.

Bizim çabamız, sade asık suratlarla bir savaş değil. Horaz'ın (güldürerek yararlı olmak) ilkesine uyarak somut ve olumlu bir de uyarı tiyatrosu olmak. Epik denememizde olduğu gibi, burada da güldürü yoluyla bir şeylere projektör tutmak. Sahnemiz küçük. Salonumuz küçük. Ama bu küçük salonda yüzü aşmayan seyircimize, avuç içi sahnemizden skeçlerle, şansonlarla, monologlarla sesleniyoruz. Tesadüfen alt katımızda bir sauna var. Oraya gidenler nasıl terle toksinlerini döküyorlarsa, istiyoruz ki, bize gelenler de bireysel ve toplumsal komplekslerinden, toksinlerinden arınsınlar.

Bu teşebbüsümüz sürer mi? Bu salonda bize uzun boylu oyun oynatırlar mı? Yoksa bize de birtakım oyunlar oynarlar mı? Bunu zaman gösterecek.

Ama ortada bir şey ki, biz bu türü bu kadar sevdirdikten sonra, artık kolay durmayız. Gerekirse, Onay Kulüp yerine kahvelerde; piyano yerine bir ağız mızıkası eşliğinde yine ödevimize devam ederiz.’’²⁷

Haldun Taner'in kabare türünün yerleşmesi ve Devekuşu Kabare'yi ayakta tutabilmesi için verdiği yoğun çabayı Ferhan Şensoy şöyle özetler: “Kurduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda da neredeyse her gece, en arkada, ayakta not alır, yazdığı tiyatro metni üzerinde değişiklikler yapar, güncellikler getirirdi.’’²⁸

Seyirci kitlesinin nasıl olması gerektiği konusuna paralel olarak, Konur Ertop'un ‘Tiyatro bizde halkın bir sanat kolu mudur?’ sorusuna şu eleştirel ve gerçekçi yanıtı veriyor: “Gülünç olmadan, ben halk tiyatrosuyum diyecek bir tiyatromuz var mı? Hangi halk? Önce bunu sormalı. Halka gitmek, halka ucuz bilet, halkı eğitecek oyun sağlamak, derken kimi kastediyoruz? Halk matinesi adı bile bu galatın sivri belgesi değil mi? İtiraf edelim ki, halk derken biz, olsa olsa büyük şehrin tiyatrosuyla haşır neşir olmamış insanların kenar semtlerinin sakinlerini, hadi bilemediniz Anadolu'nun illerini ve birkaç büyücek kasabasını kastediyoruz. Bunlara varan bir tiyatroyu kursak halk tiyatrosu kurduk diye şişineceğiz. Ama yine de fena bir iş yapmamış olacağız. Oysa halk bu mu? Anadolu'nun milyonları daha tiyatronun

²⁷ Ferhan Şensoy, *Haldun Taner Kabare*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2000, s.138-140.

²⁸ Kerem Karaboğa, *90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken, Uluslararası Haldun Taner 'de Yerelsellik ve Evrensellik Sempozyumu*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2010, s.128.

b'sini bilmiyor.' (Tiyatro kelimesin de b harfi var mı diye yadırgadınız değil mi? O garipler tiyatronun içinde ne olup ne olmadığını bile bilmiyorlar diye mahsus öyle dedim.)''²⁹

Taner ve İpekçi röportajı şöyle devam eder:

‘İpekçi: Bu hiciv, taşlamaya dayandığına göre, bu kabare türü birtakım tepkilere de yol açabilir sanıyorum. Özellikle Türkiye’de birtakım sınırlamalar var. Bunlar bir sansür şekline dönüşebiliyor mu?’

Taner: Efendim, şimdi bize direkt olarak ancak bu son geçtiğimiz devirlerde bazı baskılarda bulundular. İzmir’e gittiğimiz zaman, oradaki sorumlular şu şu pasajlar çıkacak dediler. Fakat İstanbul’da oynadığımız zaman İstanbul’da aynı paraleldeki sorumlular, piyesi gördükleri vakit, bunlar çıkacak, demediler. Biz İzmir’de o sözlere uyararak, o pasajları çıkardık. Fakat Ankara ve İstanbul’da yazdığımız şekilde oynadık. Ve Ankara’daki devlet ricali geldiği halde itiraz olmadı. Türkiye’de sansür bölgeden bölgeye değişiyor. Genel olarak sansürün, bizde ve dışarda kabare yazarlarına baskı yapması olağandır. Alman yazarı Wedekind’in çok güzel bir sözü vardır. 1920’lerde yazdığı kabare eserleri çok sansüre uğramış olan yazar, hayatının sonuna doğru şöyle bir laf etmiş: ‘Ben sansürcülere çok minnettarım. Çünkü onlar olmasaydı esprilerimi inceltmeyecektim. Kör kör parmağım gözüne olacaktı. Sansürcülerin sözünü dinlemek için esprilerimi daha ince hale getirdim. Ve bundan dolayı eserim kazandı. Aslında en iyi espri sansürcünün anlamayıp, yazarla seyircinin anladığı, espridir. Beni bu düzeye sansürcüler getirdi’

İpekçi: Bu sizde de mi oldu?

Taner: Hayır, bizde olmadı. Ben zaten bu ölçüye kendiliğimden dikkat ederim.’’³⁰

Haldun Taner, kabare oyuncusu kadar kabare izleyicisinin de birtakım özelliklere sahip olması gerektiğine inanıyordu. Klasik tiyatro izleyicisinden farklı olarak, sahnedeki hıza ayak uydurabilecek, ince zeka ile yapılmış esprileri

²⁹ Miyasoğlu, s.36-43.

³⁰ Taner, s.107-121.

anlayabilecek, eleştiriye ve öğrenmeye açık bir kabare izleyicisi istiyordu. Bu nitelikler kendisi için o kadar önemliydi ki Devekuşu Kabare tiyatrosundan ayrılık nedenlerinden bir tanesi nitelikli seyirci kitlesinden çok bir maç kalabalığına seslenmiş olmasıydı.

“İpekçi: Haldun Bey, kabare tiyatrosunun bu özelliği, kabare tiyatrosunun seyircisinin de bir takım özelliklere sahip olmasını gerekli kılıyor, yanılmıyorsam. Belirli entelektüel seviyede bu seyirciyi Türkiye’de bulabiliyor musunuz?”

Taner: Bu seyirciyi Türkiye’de entelektüeller arasında buluyoruz. 1962’de Gen-Ar’da yaptığım ilk denemede, bizim tiyatromuza gelenler, profesörler, Avrupa’ya gittikleri zaman kabare görmüş olanlar ve bazı azınlıklardı. Bunlar çok tadına vardılar. Daha sonra biz böyle küçük bir entelektüel çevre dışında, büyük kitlelere de seslenmek istedik. Mesela yaz turnesine gittiğimiz zaman bir gecede 700 kişiye oynadığımız oldu. Bugün bizi 30 bin, 35 bin kişi seyrediyor. Geldikçe de yavaş yavaş bu havanın içine daha iyi girenler oluyor. Bu havaya girip, kabare türünün tiryakisi oluyor. Başka tiyatroya gitmem diyen oluyor. Çünkü bu türün kestirmeciliği var. Çevikliği var. Vuruculuğu var. Değişikliği var. Renkliliği var ve gerekten de sahnede dinamik, çok elektrikli bir oyun var. Baştan sona insanı kavrayan büyük, yoğun bir oyun var. Bu oyunu öbür tiyatrolarda bulamayınca, tiryakisi oluyor, geliyor. Olunca da başkalarına anlatan, başkalarını oraya kazandıran bir unsur oluyor. Nasıl Karl Ebert, Ankara’ya geldiği zaman Devlet Tiyatrosundaki ilk deneme oyunlarıyla tiyatroyu Ankaralıları tattırmış ve nasıl bu kalabalıktan, iyi tiyatroyu seven düzeyli bir seyirci kitlesi yetiştirmişse, biz de aşağı yukarı kabarede böyle bir seyirciyi yavaş yavaş yetiştirdik. Bugün bu seyirci adedi Türkiye için, oldukça büyük bir adettir. Biz ilk defa bunu yetiştirdik, demeyelim de ondan olan bir madeni işlettik, onda olan bir madene hitap ettik, geliştirdik. Çünkü böyle bir hassa zaten bizim halkımızda var... Mizah dergilerinden, hicivlerden, halk dilindeki taşlamalardan hoşlanan bir yanımız var.

İpekçi: Son olarak sormak istediğim bir husus var Haldun Bey. Kabare tiyatrosu yer olarak sınırlı, dolayısıyla seyirci sayısı olarak da sınırlı. Bunu dikkate alıyorum. Bir de Türkiye’de özel tiyatroların geçirdikleri maddi bunalımı

düşünüyorum. O zaman siz bu maddi bunalımı nasıl çözdünüz, diye kendi kendime cevaplandıramadığım bir soru ile karşılaşıyorum. Bu sorunun cevabını sizden rica ediyorum.

Taner: Efendim, kabare tiyatroları dünyanın her tarafında büyük salonlarda oynanıyor. 50'den başlayarak en kabadayısı 300 kişiye sesleniyor. Ortalama 170-200 kişiye oynanıyor. Bu, oyunun özelliğinden ileri geliyor. 'Biz bizyiz' havasını vermek için. Sigara içiliyor, içki içiliyor. Herkes rahatında. Yani dostlar toplantısında. Bir muzip dostlar toplantısına gitmişiz. O muzipler bize bir şeyler yapacaklar. Ama kültürel planda, seviyeli planda bir şeyler yapacaklar. Biz de katılacağız onlara, dost gibi. Böyle bir hava. Bu hava en rahat olarak küçük bir salonda sağlanır. Küçük bir salonda buyurduğumuz gibi, gelen seyirci adedinin mali olanak sağlama haddi de tabii minimum oluyor. Kabareciler buna karşılık kadrolarını küçük tutuyorlar. Üç kişilik kabareler var. İki erkek bir kadın. Tek kişilik kabareler var. Mesela Neuss'ün tiyatrosu. Tek başına çıkıyor. Önünde davul var, bateri var. Arada bir onlarla şarkı söylüyor, anlatıyor. Üç saat anlatıyor. Yani kadroyu düşürmek, masrafları azaltmak. Dekor, kostümü, aksesuarı asgariye indirmek gerek. Bu da güç değil. Bir bıyık, bir melon şapka giymekle kişinin görünümünü, sanki öyleymişçesine birdenbire sağlayıvermek o kabare havası içinde gayet rahatlıkla yapılabilen bir şey. İlk yıl boyu biz adeta böyle amatörce çalıştık. Bunu tutturalım diye maddi kazanç düşünmedik. İkinci yılda, masrafları karşıladıktan başka küçük bir de kâr bıraktı ki öbür prodüksiyonunu onunla karşılayabildik. Bugünkü maddi bunalım karşısında elbet bizim de birtakım tedbirler almamız lazım. Bu yıl boyunca kadromuzu beş kişiye indirdik. Yani yüzde elli indirdik. Bir süre böyle oynayacağız. Durum düzelineye kadar. Şimdiye kadar bu durumda kâr da edemedik, zarar da etmedik. Yani batmayacak bir muvazeneyi bazen normal olarak bazen kısıtlamalar yaparak devam ettirdik.

İpekçi: Daha da devam ettirmenizi diler, başarılarınızı bekleriz.”³¹

Haldun Taner, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan 1978'de ayrılır. Daha sonra, ayrılış nedenlerini, şu sözlerle açıklayacaktı: “12 sene sonra ayrılık ortaya çıktı. Ben

³¹ Taner, s.107-121.

bir maç kalabalığının Kabare Tiyatrosu'na dolmasına karşıydım. Elbette popüler tiyatrodan yanayım, halkçı tiyatrodan yanayım. Ama, kabare tiyatrosu entelektüel bir tiyatro tarzıdır, seçkinlere hitap eder, ince bir hiciv ve ironi türüdür. Ayrılığımız bu yolda oldu.’’³²

Kabare türü bir silkelene tiyatrosudur. Seyircinin düşüncelerini yerinden oynatan onlara yeni bakış açıları sağlayan bir türdür. Kabare türünde seyirci izlediklerinden ve öğrendiklerinden rahatsız olmalıdır. Bu rahatsızlık şikâyet manasında değil daha çok doğru bildiklerinin aslında yanlış olduğunun farkına varması sonucunda oluşan bir rahatsızlıktır. Haldun Taner ve onun gibi düşünen, sorgulayan, seyirciyi/okuyucuyu uyarmak ve uyandırmak isteyen yazarların temelde vermek istedikleri düşünce ‘uyanın’ mesajıdır. Kabare türünün ilerlemeci yönü de buradan gelmektedir. Kabare türü zihni meşgul edip düşünmeye iter ve meşgul olan zihin yeni fikirler ortaya ve yeni sorular ortaya atar. Kısaca kabare türü insanın göremediklerini ince bir mizahla seyircinin önce gözüne sonra da zihnine sokmakla mükelleftir. Nitekim Haldun Taner düz yazılarında bir tanesinden şöyle der: ‘‘Sanatçılar için uyarıcılık ödevi yaratıcılık ödevinden çok önce geliyor. Aksi halde, Bertold Brecht’in dediği gibi ‘Batmakta olan bir geminin duvarlarına çiçek resmi yapmak saçmalığından farksız’ duruma düşeceklerini biliyorlar.’’³³

Yaşadığı dönem süresince farklı türde birçok eser veren Taner, hikâye ve tiyatrodan hangisini tercih edeceği şeklindeki bir soruya da şöyle cevap veriyor: ‘‘Bir tercih yapmak çok güç. Bu iki tür, kişiliğimin iki ayrı yanını karşılıyor. Hikâye sevdiklerinize yazılan mahrem bir mektup bence. Üstelik hikâyede tamamen başınıza buyruksunuz. Sınırsız, engelsiz, kuralsız, istediğiniz gibi içinizi bütün sıcaklığı ile sahifeye dökebilirsiniz. Senaristi de, rejisörü de, aktörü de siz olan bir film çeviriyorsunuz sanki. Tiyatroda siz her şey değilsiniz. Olsa olsa, eseri ile ilk teklifi yapan bir yazarsanız. Tiyatroda ortak iş çıkarma heyecan ve sevinci var.’’³⁴

³² Dikmen, Gürün, ‘‘Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu’’,
http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

³³ Haldun Taner, *Berlin Mektupları-Düz yazıları 2*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1994, s. 141.

³⁴ Miyasoğlu, s. 18.

Taner, kişiliğinin bir parçası haline gelen mizahın önemini yeri geldiğince belirtmiştir. Çünkü mizahın ne kadar güçlü bir silah olduğunu ve toplumların ilerlemesine ve gelişmesine ne kadar fazla katkı sağladığının farkında olan bir sanatçıdır. Özellikle kaliteli mizahın, diğer bir deyişle içerisinde olumlu eleştiriler bulunan kaliteli mizahın insanların düşünce dünyasına nasıl etki ettiğinin, bu değişen düşüncelerin toplumların değişmesine nasıl katkı sağlayabileceğinin farkında olan bir yazardır. Keza mizahın önemini dile getirdiği yazılarından bir tanesinde: ‘Mizahı geniş memlekette, öç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha sisleri dağıtır, yanlış insanları hizaya getirir, toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım.’³⁵

³⁵ Murat Yalçın, *‘Bir Güçlü Yazar, Bir Güzel İnsan Haldun Taner 100 Yaşında’*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 40.

STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

Benim yöntemimin kölesi
olmayın. Kendi işinize
yarayacak bir şeyler yaratın!

Konstantin Stanislavski

Haldun Taner'in 'Vatan Kurtaran Şaban' adlı oyununda Bertolt Brecht'in etkisini incelemeye geçmeden evvel Brecht'in oluşturduğu epik üslup ile beraber dünya tiyatro ve oyunculuk tarihine yön veren diğer bir sistem olan Stanislavski sistemi hakkında bilgi vermeyi gerekli bulduk. Böylece iki sistem arasındaki temel farkları daha kolay bir biçimde görebilecek, Brecht'in dolaylı olarak da Haldun Taner'in felsefesini daha iyi anlayabileceğiz.

Stanislavski'nin dünya tiyatro tarihine mâl olmasının temel sebeplerinden bir tanesi oyunculuk üzerine geliştirilen yöntemlerin temelini atmış olmasıdır. Bir Stanislavski sistemi meydana getirmesine karşılık her zaman insanın kendisi için daha pratik ve işlevsel yöntemler arayıp bulması gerektiğini belirtmiştir. "Stanislavski'den önce dünyanın her yerinde tiyatro okulları oyunculuk eğitiminde yalnızca fiziksel öğeleri öğretiyordu: bale, eskrim, ses, konuşma, diksiyon. Öğretilenler arasında iç eylem tekniği yoktur. Stanislavski'nin tarihsel önemi, oyuncunun yaratıcılığına dair yasaları keşfetmesinde ve tiyatro sanatının ilk yöntemini geliştirmesinde yatar." ³⁶

"Stanislavski'ye göre oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla onun yaşantısı, yaşadığı dönemin sosyal ortamı, modaları, düşünsel atmosferi vs... ile ilgili bir araştırma dönemine girer. İmgesel donanımını geliştirebilmek amacıyla her türlü yazılı, görsel, işitsel, imgesel kaynaktan yararlanır. Stanislavski bu ilk dönemi "oyuncunun rolle flörtü" olarak adlandırıyordu. Flörtü 'evlilik' izliyordu ve oyuncu oynayacağı rolün oyunda izlediği eylem çizgisini ve

³⁶ Sania Moore, *Stanislavski Sistemi*, İstanbul, Bgst Yayınları, 2011, s. 34.

kullandığı replikleri anlamlandırmaya, kendisini rolün oyun içerisinde bulunduğu duruma sokarak rol kişisine yakınlaşma ve onun ruhsal durumunu anlamaya çalışıyordu. Bu ‘içsel’ hazırlık dönemini ‘doğum’ izliyordu. Bu ilk dönemlerde Stanislavski’nin altın kuralı ‘içsel değerler bir kez yerli yerine oturdu mu, fiziksel kişilendirme kendiliğinden ortaya çıkar’ şeklinde özetlenebiliyordu.”³⁷

Tanımda da görüldüğü üzere Stanislavski’nin temellerini attığı bu sistemde oyuncu-rol bütünleşmesi söz konusudur ve bu faktör her kuralın üzerindedir. Oyuncu sahnede canlandığı rolle birleşmeli ve adeta o rolle erimelidir. Örneğin sahnede bir Romeo-Juliet canlandırılacaksa sahnede oyuncu değil direkt olarak Romeo ve Juliet olmalıydı.

Stanislavski Sistemi kitabının yazarı Sania Moore ise öğrencisi de olduğu Stanislavski için şöyle diyor: “Stanislavski yöntemin kendi içinde bir amaç olmasını istemiyordu; onun amaca ulaşmakta bir araç olmasını istiyordu yalnızca. Yöntem bir karakterin yaratılmasına kişisel hakikati bulmanın bir yolunu önerir. Fakat kişinin kendi yaratıcılığını abartmaktan hoşlanması, kendi esinine aşık olması Stanislavski’nin inançlarına en uzak olan şeydi. O yaz ondan ayrılırken bana verdiği fotoğrafa şöyle yazmıştı: ‘Sanatta kendinizi değil, kendinizdeki sanatı sevin.’ ”³⁸

Stanislavski Sistemi kitabına bir önsöz yazan Joshua Logan izlenimlerini şöyle belirtir: “Stanislavski’yi provalar sırasında izlerken, onun doğaçlama içinde deneyler yaptığını gördüm. Genç öğrencilerle birlikte bir opera sahneliyordu ve onlara şan, dans ve diksiyon eğitmenleri tarafından öğretilen klişe jest ve mimikleri bertaraf etmeye çalışıyordu. Yaşanan tam bir egoların savaşıydı: Şu ya da bu pozisyon kendilerine dayatılırsa şarkı söyleyemeyecekleri şeklinde sürekli sızlanan oyuncular ve Stanislavski’nin Haydi! Yapabilirsiniz! Tonu Yakalayın! Söyleyin! şeklindeki ısrarlı cesaretlendirmeleri. İstenen etki yakalandığında övgüler yağdırmakla gecikmiyordu.”³⁹

³⁷ Moore, s. 9.

³⁸ Moore, s. 21.

³⁹ Moore, s. 20.

Stanislavski sürekli şunu vurguluyordu: “Stanislavski sistemi diye bir şey yoktur. Hakiki, inkâr edilemez yalnızca bir sistem vardır – o da doğanın kendisinin sistemidir. İleri gitmeyen sanatçılar geri giderler.”⁴⁰

Stanislavski sisteminin temel prensiplerinden bir tanesi ve rolle bütünleşmeden sonraki en önemli kural ‘Dördüncü Duvar’ varsayımdır. Seyirci ile izleyici arasında olduğuna inanılan bu duvar, oyuncunun izleyicinin etkisinde kalmadan kendini tamamen rolüne verebilmesi için düşünülmüş varsayımsal bir duvardır. Temelleri 18. Yüzyılda atılan bu düşünsel duvar 19. Yüzyılda yoğun olarak kullanılmış ve yanılısamacı (benzetmeci) tiyatronun vazgeçilmezlerinden olmuştur. Bu duvar sayesinde hem oyuncu kendisini rolüyle bütünleştirebiliyor hem de seyircinin kendisinin bir tiyatro salonunda olduğunun unutturulması sağlanıyordu.

Stanislavski sistemine göre oyuncunun taşınması gereken birtakım kriterler mevcuttur. Kendisi bunları şu şekilde sıralamaktadır: ‘Oyuncu yaratıcı olabilmek için onu saran yaşamdan, tanıdığı insanlardan veya sokakta görüp de onun üzerinde etki bırakanlardan bile malzeme toplamayı öğrenmelidir. Yaşamın sürekli değişiminde, yaşamdaki sayısız yüz, tip, kostüm vb.de sınırsız bir malzeme kaynağı vardır. ‘Yaşamdan ve doğadan örnekler toplayın’ diyordu Mikhail Şepkin, Goethe, ‘canlı bir gerçeklik duygusu ve onu ifade edebilme becerisi şairi yaratır’ diyordu. Stanislavski ise ‘dâhi, yaşamı anlayan ve onu sahne üzerinde yeniden yaratabilen bir oyuncudur.’⁴¹

“Etik kuralları Stanislavski’nin tüm öğretilerine nüfuz etmiştir ve onun tekniğinden ayrı düşünülemez. O, etik kuralları olmayan bir oyuncunun yalnızca bir zanaâtkar, profesyonel tekniği olmayan bir oyuncunun da ancak bir heveskâr olduğuna inanıyordu. Etik kuralları, derin bilgi ve yüksek seviyeli bir sanatsal ifade biçimi Stanislavski Sistemi’nin özünü oluşturur.”⁴²

Stanislavski etik kurallara öylesine değer veriyordu ki “İyi terbiyenin oyuncunun yaratıcılığının bir parçası olduğunu düşünüyorum” derdi ve eklerdi:

⁴⁰ Moore, s. 25.

⁴¹ Moore, s. 101.

⁴² Moore, s. 29.

‘‘Tükürmen gerekiyorsa, bunu tiyatroya gelmeden önce yapmayı öğrenmelisin.’’⁴³

‘‘Stanislavski sistemi, bir sistem olması bakımından ileri bir adımdır. Stanislavski’nin önerdiği oyunculukla özdeşleşme sistematik yoldan gerçekleştirilir; yani bir rastlantı, bir kapris ya da dâhiyane bir bulguların sonucu olmaktan çıkarılır. Ensemble oyun (takım oyunu) yüksek bir değer kazanır Stanislavski sisteminde; çünkü küçük rollere çıkan güçsüz oyuncular bile böylesi bir oyun tekniği sayesinde seyircide tam bir özdeşleşmenin gerçekleşmesine katkıda bulunabilir. Özdeşleşmenin seyircilerle şimdiye dek sahneye ‘hiç çıkmamış’ oyuncular, yani emekçiler arasında kurulmak istenmesi, Stanislavski sisteminin ilerici karakterini doğrusu açığa vurur. Örneğin, Amerika’daki özellikle solcu tiyatroların, Stanislavski sistemini tartışmaya başlaması rastlantı değildir. Stanislavski’nin önerdiği oyun tekniği, söz konusu tiyatroların bugüne kadar seyircilerle emekçiler arasında bir türlü gerçekleştiremedikleri özdeşleşmeyi gerçekleştirmelerini sağlar.’’⁴⁴

‘‘Stanislavski ve öğrencilerinin geliştirdikleri sistem incelendi mi, özdeşleşmeyi sağlamada küçümsenmeyecek zorluklarla karşılaşıldığı dikkati çekmekteydi: Özdeşleşme daha bir güçlkle sağlanabiliyordu bu sistemde; bir yandan oyuncunun sahnede ‘rolünü oynayabilmesi’, öte yandan seyirciyle arasındaki telkine dayalı bağlantıyı kesintisizce sürdürmesi, dâhice bir pedagojinin bulgulanmasını zorunlu kılmaktaydı. Stanislavski, söz konusu bağlantıda baş gösteren aksamaları pek saf bir tutumla ele alıyor, bunları oyunculara mutlaka giderilmesi gereken geçici kusurlar sayıyordu. Sanatın günden güne özdeşleşmeyi amaçlayan nitelik kazandığı tüm çıplaklığıyla göz önündeydi. Özdeşleşmenin kurulmasında karşılaşılan aksamalara, çağdaş insanın bilincinde gerçekleşip bundan böyle yok edilemeyecek birtakım değişikliklerin yol açabileceği bir türlü akla gelmiyordu. Özdeşleşmeyi kesinlikle sağlayacağı inanılan çabaların artması ve pek umut verici görünmesi, söz konusu düşüncenin kafalarda uyanma şansını iyice azaltmaktaydı. Özdeşleşmenin sağlanmasında görülen aksaklıklar karşısında

⁴³ Moore, s. 28.

⁴⁴ Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s. 217.

takınılacak bir diğer tutum daha vardı ki, tam bir özdeşleşme ardında koşmanın bundan böyle bir anlam taşıyıp taşımadığı sorusunu ortaya atmaktı.

İşte, epik tiyatro kuramı yaptı bu işi: özdeşleşmenin sağlanmasındaki güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci ipnoz durumdan alınıp esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirecek yansılacağı kişiye dönüşme yükümlülüğünden kurtarılacaktı. Oyuncuyla oynayacağı kişi arasında belli bir uzaklığın korunmasına çalışılacak, seyircinin eleştirilerde bulunabilmesi sağlanacaktı.”⁴⁵

Stanislavski: “ ‘Tiyatro, en etkili vaaz kürsüsüdür’ diyordu. Bu güce sahip olan tiyatro, seyircide soylu duygular uyandırabileceği gibi onları yozlaştırabilir de, onların düzeyini düşürebilir, beğenilerini bozabilir, tutkularını zayıflatabilir, güzelliğe saldırabilir.”⁴⁶ Stanislavski’nin bu düşüncesi ile Bertolt Brecht’in epik tiyatro felsefesi arasında büyük bir ayırım yoktur. Brecht de seyircilerin dikkatini çekmek, onları yönlendirmek ve düşüncelerini değiştirmek ister. Temelde ikisi de tiyatroyu etkili bir vaaz kürsüsü olarak kullanıyorlardı. Sadece kürsüden sesleniş şekilleri farklıydı. Brecht ‘Stanislavski’den Öğrenilecek Şeyler’ başlıklı yazısında Stasinslavski ile kendisi arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Bu benzerlikler kısaca şöyledir:

“1-) Oyunun Şiirine Olan Duyarlılık: Stanislavski’nin tiyatrosu natüralist oyunlarla ilgilense bile, onun çalışması belli bir şiir ögesi ile gelişir; onun için de, hiçbir biçimde röportaj havasına girmemiştir. Oysa bizde, Almanya’da klasik oyunlar bile sahneye getirildiklerinde, böyle bir şiir duyarlılığından yoksundur.

2-) Topluma Karşı Sorumluluk Duygusu: Stanislavski oyunculara bu sanatın toplumsal anlamını öğretmiştir. Salt sanat onun için bir sanat değil; ama şunu da biliyordu; sanat olmadan tiyatrodan hiçbir sonuç elde edilemez.

⁴⁵ Brecht, s.217-218.

⁴⁶ Moore, s.27-28.

3-) Yıldız Oyuncuları Takım Oyuncululuğuna Soktu: Stanislavski'nin tiyatrosu büyüklü küçüklü yıldız oyuncularından kuruluydu. Ama o bireysel başarının yalnızca takım oyuncululuğu içinde etkili olabileceğini kanıtladı.

4-) Yorumun Önemi ve Ayrıntıların İncelenmesi: Moskova Sanat Tiyatrosu'nda her oyun üzerinde yapılan incelemede büyük bir dikkat ve incelik görülür. Biçim ve ayrıntıların birbirinin ayrılmaz birimleri olduğu onunla açığa çıkmıştır.

5-) Gerçeğe Uymanın Bir Yükümlülük Oluşu: Stanislavski, bir oyuncunun, kendisi ve göstereceği karakter üzerine tam bilgi edinmesinin zorunlu olduğunu öğretmiştir. Oyuncunun kendi gözlemine dayanmayan ya da doğru olmayan gözlem, seyirci tarafından da anlaşılabilir.

6-) Doğallık ve Üslup Birliği: Stanislavski'nin tiyatrosunda doğallık, oyunun anlamıyla çok tutarlı bir yolda kaynaşmıştır. Gerçekçi bir sanatçı olarak o, çirkinliği göstermekten asla kaçınmamış, bunu çok ince bir biçimde yapmıştır.

7-) Gerçeğin Çelişkilerle Dolu Olarak Gösterilmesi: Stanislavski toplumsal yaşamın çelişkilerini ve karmaşıklığını sahne üzerinde nasıl göstereceğini kavramış bir sanatçıdır. Bütün oyun düzenleri anlamlıdır.

8-) İnsanın Önemi: Stanislavski, inançlı bir hümanistti ve bu yoldan tiyatrosunu sosyalizm yönünde geliştirdi.

9-) Sanatın Sürekli Olarak Gelişebileceği İlkesi: Moskova Sanat Tiyatrosu, önceki buluşlarıyla yetinmedi. Stanislavski, her sahnelediği oyun içinde yeniliklere gitti. Onun bu araştırmacı özelliğinden Vakhtangov gibi, ustasının öğretilerini ilerletip yeni bir tiyatro anlayışına yönelen, önemli bir yönetmen doğdu.

Brecht'in Stanislavski üzerine daha az bilinen önemli notları vardır. O uzun süre Stanislavski'yi incelemiştir. Bu arada Stanislavski Yöntemi'nin ilerletici özelliğine değinerek, o yöntem içinde yetişen iki büyük yönetmenin Stanislavski'ye karşı geliştirdiklerine işaret etmiştir. Bu iki büyük yönetmen Meyerhold ve Vakhtangov'dur. Stanislavski'nin ilerletici niteliği, yöntem oluşu, insanı yakından

incelemesi, psikolojik çelişkilerin gösterilmesi (burjuva tiyatrosunun iyi ve kötü kategorilerin sonu), çevrenin bireye etkin olması, genişlik ve rahatlık, kişinin gösterilmesindeki doğallık olarak kısaca özetlenebilir.”⁴⁷

“Hâlâ kullanılmakta olan Stanislavski Yöntemi, aslında Brecht’in oyunculuk estetiğinin kaynağıdır. Brecht, kendi dünya görüşü içinde estetiğini bu yöntemin temelleri üzerine oturtmuştur. Ancak, ona göre, ‘bu önemli oyunculuk yöntemi durallaşma tehlikesiyle karşı karşıyadır; çünkü yine Brecht’e göre, oyuncuların kendilerini hazırlamaları hareketlerden değil, düşüncelerden kaynaklanır. Bir örnek verelim: bir yürüyen şerit önünde çalışan fabrika işçilerini ele alan Dramatik Tiyatro, bu işçilerin kendilerine ve birbirlerine olan psikolojik ilişkileri üzerinde durur. Oysa Epik tiyatro, ön plana işçilerin psikolojilerini değil, yürüyen şeridi koyar. Bu yürüyen şerit yoluyla onun üzerinde çalışan işçilerin en önemli psikolojik anlarını ortaya çıkarır. Charlie Chaplin’in Modern Zamanlar adlı filmi buna güzel bir örnektir. Epik Tiyatro karakterleri, toplum sorunları gibi, kendilerinden daha büyük olan dramatik durumlara tepki gösterirler. Psikoloji bu tepkilerle ortaya çıkar.”⁴⁸

⁴⁷ Özdemir Nutku, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, 2015, İstanbul, s. 49-50.

⁴⁸ Nutku, s.112.

BERTOLT BRECHT VE EPİK TİYATRO

‘‘Buna Anglosaksonlar ‘Stream of Life’ hayat kesiti türü piyes diyorlar. Dört duvardan birini kaldırıp bizi bir yaşam kesitine tanık ediyor yazar. Tam bir hayat kesiti.’’⁴⁹

Bertolt Brecht’in epik tiyatro felsefesini bir özet niteliğinde sunan yukarıdaki epigraf Haldun Taner’in ‘Ayışığında Çalışkur’ öyküsünden oyunlaştırdığı ‘Ayışığında Şamata’ adlı eserinden bir bölümdür. Bu bölümde Brecht’in kuram haline getirdiği epik tiyatro hakkında bilgi vereceğiz.

‘‘Dünya savaşını izleyen ilk on beş yıl, kimi Alman tiyatrolarında açık seçik hikâye edici ve betimleyici nitelik taşıdığı, projeksiyondan ve açımlayıcı korolardan yararlandığı için epik adı verilen nispeten yeni bir oynayış biçiminin denemeleri yapıldı. Epik tiyatronun savunucuları, yeni konuların, yani günümüz toplumunda alabildiğine gerginleşmiş sınıf çatışmalarına ilişkin pek karmaşık süreçlerin yeni yöntemle sahnede kolay canlandırılabilceği, toplumsal olayların nedensellik ilişkisi içerisinde ancak epik yoldan yansıtılabileceğini ileri sürmekteydiler. Ne var ki, ilgili denemeler güzelbilim (estetik) karşısına hatırı sayılır bir yığın güçlük çıkarmaktaydı.’’⁵⁰

Ortaya çıkan bu yeni tiyatro anlayışıyla Stanislavki’nin ortaya koyduğu tiyatro anlayışının birbirinden ayrıldığı temel noktalardan bir tanesi oyuncu-rol arasındaki mesafedir. Epik tiyatroya anlayışına göre oyuncu sahnede canlandığı kişiyle bir bütünleşme yaşamaz. Stanislavski yöntemindeki bütünleşme seyirciye yorum imkânı bırakmıyor ve sahnedeki oyuncunun eleştiriden uzak kalmasını sağlıyordu. Ancak epik tiyatrodaki bu bütünleşme sağlanmadığı için oyuncu

⁴⁹ Haldun Taner, *Ayışığında Şamata*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2009, s. 68.

⁵⁰ Brecht, s. 1.

canlandırdığı kişiyi bir anlamda seyircilerin önüne atıyor ve eleştirilmesini sağlıyor. “Tiyatro anlatıcısı, yani oyuncu öyle bir teknikle çalışmalıdır ki, yansıladığı kişinin ses tonunu belli bir tutumluluğa uyararak, belki bir uzaklık gerisinden verebilsin, öyle ki ‘Kızmaya başladı-boş yere, neden sonra, hele şükür!’ vb. sözleri söyleyebilsin seyirci. Kısacası, oyuncu anlatıcı-gösterici olarak kalmalı, oynadığı kişiyi yabancı biri gibi yansılmalı ve anlatısını sürdürürken, ‘O bunu yaptı, o bunu söyledi’ yönteminden ayrılmamalı, bir tümdeğişim geçirecek düpedüz anlatılan kişiye dönüşmekten kaçınmalıdır.”⁵¹

Walter Benjamin ise şöyle bir yorum getirir: “ Bu politik tiyatro, işleyişi nasıl olursa olsun, yalnızca tiyatro aygıtının kentsoylu kitleleri için yaratmış olduğu konumlara bu kez proleter kitlelerin geçmesini sağladı. Sahne ile izleyici, oyun metni ile o metnin oynanışı, yönetmen ile oyuncu arasındaki işlevsel bağlam ise hemen hiçbir değişime uğramadı. Epik tiyatronun çıkış noktası, işte bu işlevsel bağlamı temelinden değiştirme girişimidir. Seyircisine ‘dünyayı simgeleyen dekorları’ (yani seyircinin çekiciliğine kapılacağı bir mekânı) değil, konumu elverişli bir sergi salonu sunar. Epik tiyatronun sahnesi karşısında seyirciler, artık bir deney için kullanılmaları öngörülen, uyutulmuş kişilerden oluşan bir kitle değil, fakat sahnenin istemlerini karşılamakla yükümlü olduğu bir ilgililer topluluğudur.”⁵²

Mutlu Parkan bu durumu karşılaştırmalı olarak ele alır ve şöyle açıklar: “Brecht, sistematüğini oluştururken, Aristoteles’in Poetika adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan ‘Katharsis’ kavramıyla ifade edilen sürecin, seyirci için tehlikeli bir süreç olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis’in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise ‘einführung’ dur (duygu temeli üzerinde yaşantı birliğı). Seyirci, sahnedeki ‘figür’ler ile kurduğu duygu-yaşantı birliğı nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır. ‘Oyun tekniğı, günümüzde de hala o katharsise (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles’çe önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristotelesçi durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh

⁵¹ Brecht, s.7.

⁵² Walter Benjamin, *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014, s. 13-14.

çatışmalarına sürüklenme amacını güder. Böylece, kahramanla özdeşleşen seyirci, onun içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşamaması nedeniyle, olayları ve ‘figür’leri serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın sahne üzerinde taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve onu daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. ‘Doğalcı sahne tümüyle illüzyona dayanan bir sahnedir; bu sahnenin, kendisinin bir tiyatro olduğu yolundaki bilinci üretken kılabilmesi olanaksızdır. Tersine, her dinamik sahne gibi doğalcı sahne de, kendini gerçeği yansıtabilme ereğine tümüyle adayabilmek için, bu bilinci susturmak, kovmak zorundadır.’ İşte gerçeği yansıtabilme (ayna olma) ereğine yönelen, ‘İllüzyonist ve bireyci estetik’e’ karşıt olarak Brecht, gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik bir ‘eleştirel ve diyalektik estetik’ sistematize etmiştir.’⁵³

Bertolt Brecht kaleme aldığı Epik Tiyatro adlı eserinin başında epik tiyatro ile ne anlatılmak istendiğini açıkça belirtmek için ‘Köşebaşı Tiyatrosu’ başlığı altında bir metin verir ve bir nevi olması gereken epik tiyatronun parolasını sunar. Bu bölüm şu şekildedir;

“Epik tiyatro için temel bir örnek saptamanın pek zorluğu yoktur. Ben kendi çalışmalarında her vakit, alabildiğine yalın, adeta ‘doğal’ bir örnek olarak herhangi bir köşebaşında karşılaşılabilecek şöyle bir sahne seçtim: ‘Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsin.’ der.”⁵⁴

“Geleneksel tiyatronun ana özelliklerinden sayılan yanılsamanın (illüzyon) köşebaşı sahnesinde yer almayışı, kesin önem taşır. Köşebaşı anlatıcısının anlatısında

⁵³ Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015, s. 30-31.

⁵⁴ Brecht, s.2.

bir yenileme karakteri vardır, olay geride kalmıştır da bir tekrarı yapılmaktadır şimdi. Nasıl ki köşebaşı sahnesi anlatı niteliğini saklamazsa (kendini o anda gerçekleşen bir olay diye göstermez çünkü), kendine onu örnek alacak tiyatro da tiyatro niteliğini saklamaya çalışmaz. Anlatıcı, oradakilerden birinin çıkıp, ‘Vay canına! Şoförü ne de güzel canlandırıyor!’ diye bağırmasına yol açacak gibi davranmaktan kaçınır. Kimseyi günlük yaşamdan çekip ‘daha yüce bir ortam’ içine götürmez, ‘büyüleyip ardından sürükleyeceği’ kimse yoktur, olağanüstü bir telkin gücüne sahip bulunmak zorunda değildir.”⁵⁵

“Köşebaşı sahnesini başlıca öğelerinden biri ki bu öğeyi epik diye nitelenebilecek tiyatro sahnesinin de içermesi gerekiyor, toplum açısından anlatının taşıyacağı pratik değerdir.”⁵⁶

“Köşebaşı sahnesinin belli başlı bir öğesi de, anlatıcının iki bakımdan gösterdiği doğal davranıştır. Köşebaşı anlatıcısı, şu iki durumu göz önünde tutar hep: Kendisi anlatıcı olarak doğal davranmaktan ayrılmadığı gibi, anlattığı kişiyi de doğal davranışlarıyla vermeye çalışır. Kendisinin anlatılan değil, anlatan kişi olduğunu unutmaz hiç, unutulmasına da izin vermez. Bu demektir ki, seyircilerin karşılarında gördükleri anlatıcı, geleneksel tiyatronun oyunlarındaki gibi, ‘anlatıcı ile anlatılanın bir kaynaşımı, anlatıcı ve anlatılana özgü kenar çizgilerinin silinip kaybolmasıyla ortaya çıkan bağımsız ve çelişmesiz bir üçüncü kişi değildir. Anlatıcıyla anlatılanın duygu ve düşünceleri çakışmaz birbiriyle.”⁵⁷

Epik tiyatronun bu genel açıklamasından sonra epik tiyatronun önemli kurallarını ve kavramlarını vermek yerinde olacaktır. Bu kavramlar şunlardır;

1-) Gestus: ‘Gestus, Brecht’in kuramının en önemli estetik aracıdır. “Epik tiyatrodan en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (Lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında epik tiyatro, tanımı açısından, gestusa dayanan bir tiyatrodur. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır. Yani, gestusların elde edilmesi için,

⁵⁵ Brecht, s.3.

⁵⁶ Brecht, s.4.

⁵⁷ Brecht, s.7-8.

epizotik bir yapı zorunludur ve epizotik yapıya ulaşılmaksızın, gestusları elde etmek ve çoğaltmak mümkün olamaz. Sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit), yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur.”⁵⁸

Mutlu Parkan, ‘Brecht Estetiği ve Sinema’ adlı eserinde gestusa kavramsal olarak benzeyen ‘Naivete’ kavramını şöyle açıklıyor: “Elma, ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağacın düşmesi, ‘doğal’ ve ‘olağan’ bir olaydır. Newton’a kadar böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü, doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan, bu olayın hiçbir özelliği yoktur. Bu apaçık ‘gerçek’ ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez. ‘Elma, yüksekte durduğu için düşmektedir’, ‘havadan ağır olduğu için düşmektedir.’ 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 naiv tutumu sonucundadır ki, yeryüzünün en önemli yasalarının biri bulunabilmiştir.”⁵⁹

Gestusların ortaya çıkabilmesi için gereken epizotik anlatım ve buna bağlı olarak eylemlerin kesilmesi olarak tanımlanan duruma ilerleyen bölümlerde epizotik anlatım ve epik müzik başlıkları altında değinilecektir. Nitekim Walter Benjamin de gestusların görevini yerine getirebilmesi için bu noktaya dikkat çeker: “Eylemde bulunan birinin eylemlerini ne kadar sık duraklatırsak, elde edeceğimiz gestusların sayısı o kadar fazla olur. Bundan ötürü epik tiyatrodaki eylemi duraksatmak çok büyük önem taşır. Şarkıların oyunun tüm ekonomisi açısından taşıdığı değer de, bu duraklatmayı sağlamasından kaynaklanır. Burada epik tiyatrodaki metnin işlevi gibi güç bir araştırmaya uzanmaksızın şöyle bir saptama yapabiliriz: Belli durumlarda metnin ana işlevi, eylemi – sergileme ya da destekleme tasasından uzak kalarak duraklatmaktır.”⁶⁰

“Brecht’in epik tiyatro kuramının en önemli öğelerinden biri olan ‘gestus’ kavramının, dilimizde ‘jest, ‘toplumsal jest’ ya da ‘toplumsal davranış’ gibi

⁵⁸ Parkan, s. 40.

⁵⁹ Parkan, s. 32.

⁶⁰ Benjamin, s. 5.

kavramlarla karşılandığı görülmektedir. Karakterlerin birbirini karşılıklı etkilemesi, epik tiyatronun temel olgularındandır.”⁶¹

“Duygu aşamasında her şey gestus ile saptanır; gestus ile oyuncu adeta kendini gözlemler (Çin tiyatrosundaki oyunculuk gibi). Oyuncu oynadığı karakteri seyirciye iletmek için o karakteri gösterecek, o karakter üzerinde karar verdirecek uzaklığı saptamalıdır. Başka deyişle, oyuncu rolü canlandırmayacak, yalnızca yorumlayacaktır. Buna gestus’u getirecek, güzel ve iyi kurulu bir tümce yapısı da yardımcı olur; bu şu demektir: vurguyu veren sözcük tümcenin başında olmalıdır. Böyle bir tümce yapısı da metni seyirciye yabancılaştırır. Bunu sağlamak için, oyuncu, esaslı bir tonlanma ve renklendirme çabasına girecektir. Oyuncu, bu yabancılaştırma çalışmalarıyla, seyircinin oynadığı karaktere ve olaylara karşı eleştirir bir tavır almasını sağlayacaktır ki, bu bir estetik eylemdir. Böylece, seyirci düşünme olanağı bulur; bu da seyirciyi yaratıcı duruma getirir; çünkü böylece seyirci sürekli bir arayış-buluş eylemi içine girer. Sonucu elde edince de yaratıcı olur.”⁶²

“Brecht, ‘gestus bir dildir’ diye yazar ve davranışların tümünü kapsar. Buna bir olarak da Galile oyunundan bir tümceyi verir:

1.O gözü çıkart, seni rahatsız ediyorsa!

2.Seni rahatsız ediyorsa, o gözü çıkart!

İkinci tümcede, ‘o gözü çıkart’ kesimi sona geldiği için, hareket de sona gelecek, böylece tümcenin en önemli kesimi, dolayısıyla o konuşmanın anlam yönünden en can alıcı noktası gecikmiş olacaktır. Doğru olanı, birinci tümcedeki kuruluştur. Öyleyse, oyunda olduğu kadar, ezgilerdeki sözler de harekete göre düzenlenecektir.”⁶³

2-) Yabancılaştırma: “Brecht yabancılaştırmayı “anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesi” olarak açıklar.

⁶¹ Benjamin, s 16.

⁶² Nutku, s. 157-158.

⁶³ Nutku, s. 171.

“Aziz Çalışlar da yabancılaştırmayı, ‘epik tiyatro’yu benzetmeci, yanılsamacı ve dramatik tiyatro’dan olduğu kadar, natüralist tiyatro’nun ‘dördüncü duvar’ anlayışından, geleneksel psikolojik gerçekçi tiyatro’nun *empföhlung* (yaşantı birliğı) anlayışından ve Stanislavski yöntemi’nden kökten ayıran başlıca belirleyici öge’ olarak tanımlarken, ‘diyalektik maddeci açıdan gerçeklik’i temsil edebilmenin (ortaya koyabilmenin) bir anlatım tekniğı olarak, yani, gerek gerçeklik’i görünüşle özdeşleştiren metafizik maddeci anlayışın, gerekse gerçeklik’i belli bir öz’le özdeşleştiren idealist anlayışın karşısında, nesnel gerçeklik’i gözlemleyebilme ve onun hakkında bir yargıya varabilme amacıyla fiili-görünüş’te olan’dan bir uzaklaştırma’ olarak değerlendirmiştir.”⁶⁴

“İnsanın ekonomik yaşam gibi, ruhsal, cinsel ve düşünsel yaşamı da kendisinden kopuyor ve insanlığın karşısına yabancı ve ceberrut bir varlık olarak dikiliyor, onu egemenliğı altına alıyor. Oysa duygularımız da, aşklarımız da, felsefelerimiz ve kurallarımız da bizim ve bizim gibi insanların yarattıkları şeyler. Ama çoğumuz kendi dışımızda ve bizden bağımsız bir ruhsal yaşama zorlanıyoruz. Duygularımız, çöşkularımız, özlemlerimiz, bizim duygularımız, bizim çöşkularımız, bizim özlemlerimiz değil. Bize dışarıdan kabul ettirilen ve fark etmeden benimsemiş olduğumuz basmakalıp, standart duygular bunlar. Aşklarımız, televizyon kanallarının, büyük tirajlı gazetelerin, piyasa romanlarının aşkları... Hiçbirinde kendimizin, özvarlığımızın başkasına benzemezliğimizin damgası yok. Kısacası, bilincimiz, kendi bilincimiz değil, toplumun bize dışardan ve yabancı bir gerçek olarak kabul ettirdiğı bilinç; yani bilincimiz, özgür, yaratıcı, kalıplaşmamış bir varlık değil, tam tersine bir nesne, cansız bir varlık. Buna bilincin yerleşmesi deniyor. Bu da yabancılaşmanın özel bir durumudur. Modern ticari toplumlarda yabancılaşma olgusu, insancıl durumların ve anlamların yitirilmesidir.

Brecht Çinli aktör Mei Lan-fang’ın oyun tekniğı hakkında görüşlerini şöyle belirtir:

⁶⁴ Yavuz Pekman, ‘‘Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaşma’’, 28 Nisan 2017, <http://journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016168>

Bir Çinli oyuncu, her şeyden önce, çevresindeki üç duvardan başka bir ‘dördüncü duvar’ varmış gibi davranmaz; kendini seyrettiklerinden haberi bulunduğunu açıkça belli eder. Bu türlü davranış da, Avrupa sahnelerine özgü yanılsamayı hemen ortadan kaldırır; seyirci artık gerçekte olan biten olayı gizlice seyrettiği yanılsamasına kendisini kaptırmaz. Çin Tiyatrosu’ndaki bir başka yabancılaştırma etmeni de oyuncunun kendisini seyretmesidir. Diyelim ki, oyuncu bir bulutu canlandırıyor, bulutun birden ortaya çıkışını, yumuşak ve etkili gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken arada bir sanki ‘tıpkı böyle değil mi?’ der gibi, seyirciden yana göz atar. Bakışlarını kendi el ve ayaklarında dolaştırır, yöneterek, denetleyerek, sonunda belki de övgüyle... Açıkça gözlerini yere çevirir, oyunu içinde buyruğuna verilmiş yeri ölçer, biçer, ama böyle yapması yanılsamayı bozacakmış diye düşünmez. Böylece de, mimik (kendi kendisini seyretmenin oyunlaştırılması) ile jesti (bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayrılmış olur.

Onun karakterleri psikolojik kişiler değildir. Karakterleri, davranışları, ilişkileri, olumlu-olumsuz yanları ve çelişkileri ile ele alınır, tıpkı çağdaş dünyanın insanlarında olduğu gibi. Çünkü Brecht’e göre, çağdaş dünyanın insanları da hiçbir psikolojik kurala göre, kesin şudur ya da budur diye değerlendirilemez.

Yabancılaşma etmeni, epik tiyatro kuramında seyirciye olan yönelişinde anlamlı bir öğedir; bu dört düzlemde gerçekleşir:

a-) Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;

b-) Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor.

c-) Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu)

d-) Rol ile mekân arasında: Brecht’in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir.

Örneğin, Cesaret Ana’nın sonunda, Anna Fierling, başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu yitirmiş acılı bir anadır. O an acı bir durumun saptaması

vardır; ancak Brecht, duyguyu olabildiğince kısmak için Anna'nın şarkısını gürültülü ve şamatalı boru sesleriyle duygudan uzaklaştırır. Oyunun yönetmenleri, Brecht ve Engel duyguyu arka plana iterler, böylece seyircinin ağlaması, duygusal bir boşalığa gitmesi önlenir; bu da sahneyi daha etkili yapar. Çünkü burada önemli olan, Anna'nın üç çocuğunu yitirmiş olmasından daha çok, üç çocuğunu yitirmesine rağmen, Anna'nın hala savaş vurgunculuğu yapmakta oluşudur. Aynı oyunda, Ahçı, 'Tanrımız yüce bir kaledir, zaptedilemez.' şarkısını huşu içinde, söylerken, dilsiz Kathrin, orospunun şapkasını ve çizmesini giymeye çalışır. Bu önce gülünç bir karşılık yaratır, ama şarkıyla sözsüz oyun geliştikçe seyircinin düşünmesini sağlayacak bir etki yapar.

İki bin yıl kadar önce, Longinus 'önemli olan seyirciyi inandırmak değil, onları buldukları yerden daha ileriye götürmektir. ' diye yazmıştır. Brecht de 'önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir.' der. Başka bir deyişle, seyirci coşkularıyla, duygularıyla körleşmeyecek, akıl yoluyla yargıya varacaktır. Ancak epik tiyatro diyalektik olmak değil, seyirciyi düşünmeye, karar vermeye dolayısıyla değiştirmeye götürmek hedefini güder. Piscator, isteği dışında da olsa seyircinin eğitilmesi gerektiğini söylemiştir. Brecht de, 'yarı görüp yarı dinleyen' ilkel seyircinin artık kafaca disipline alınmasını öngörüyordu.'⁶⁵

“Brecht seyircinin düşünme hürriyetini elinden alamaz ve onu yazarla aynı fikri düşünüp düşünmemekle serbest bırakır. Yani bu tiyatro bu efektlerle seyirciye yanlış bir durumu ve mesajı aktaramaz. Üstelik Aristocu tiyatro gibi seyirciye hissi bir baskıda bulunarak onu etkisiz, pısrık kişi görünüşünü de sokamaz, hürriyetini iade eder, kendisinde bırakır.

Bunları yerine getiren yabancılaştırma efektlerinden bazıları şunlardır:

a-) Oyunlarda prolog ve epilog gibi, seyirciyle dolaysız münasebette bulunan giriş ve bitiş'ler

b-) Oyun devam ederken araya aniden girigiriveren şarkı ve türküler

⁶⁵ Nutku, s. 114-118.

c-) Dramatik ve illizyonist tiyatronun aksine birbirine sebep sonuç münasebetleriyle ve ard arda dizilen tablo ve sahneler yerine dekupaj ve montaj tekniğinin hakim olduğu müstakil tablo ve sahneler.

d-) Oyunlarla ilgili ve projeksiyonla perdeye vurulan ve muhalif uyarıcılığı olan resim, grafik, yazı ve rakamlar

e-) Oyunun iç aksiyonunu yeniden kuracak müzik ve sarı, hafif ve soluk ışıklar yerine tam tersi bir etki yaratacak olan müzik ve civalı ampullerin ışığı,

f-) Özellikleri çağlar boyu devam edecek olan beşeri karakterler yerine yalnız bir çağa has tarihi kişiler.

g-) Stanislavski'nin konsantrasyon sistemine ters bir oyunculuk stili

ğ-) Psikolojik tranzisyona girilmeden verilen davranışlar zinciri

h-) Oyuncunun, o rolü oynayan sadece bir aracı olduğunu belirtmesi

ı-) Oyuncunun, canlandırdığı kişiden bazen 'o' zamiri ile bahsetmesi

i-) Makyaj'ın makyaj olduğunu belirtecek tarzda yapılması

j-) Seyircinin çok yakından tanıdığı, bildiği kişi ve olayları çok yabancı bir çevrede ve dekorda, onları şaşırtarak geçirtmek vb.”⁶⁶

Brecht, Epik Tiyatro adlı eserinde Yabancılaştırma kavramını ‘Günlük Yaşamın Bir Olayı Olarak Yabancılaştırma Efektü’ başlığı altında örneklerle açıklayıcı bir biçimde ifade etmiştir: “ Yabancılaştırma efektü düpedüz günlük yaşamla ilgili, normal yaşamda binlerce kez karşılaşılan bir olaydır. İnsanın bir başkasına ya da kendisine belli bir şeyi açıklamak için sık sık başvurduğu bir yöntemdir, öğrenim konusunda ya da iş toplantılarında şu ya da bu biçimde uygulandığı görülür. Y-Efektü, dikkatin üzerine çekilmesi istenen nesnenin sıradan, bilinen, hemen göz önünde bulunan bir nesne durumundan çıkarılıp, olağandışı, dikkati çeken, beklenilmedik bir nesne durumuna sokulmasını sağlar. Bir açıklamaya

⁶⁶ Necati Mert, *Tiyatro Yönünden Haldun Taner*, Ankara Üniversitesi, Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi, Yayınlanmamış Lisans Tezi, 1968, s.101-102

gerek kalmaksızın bir nesne bir bakıma anlaşılmaz kılınmakta, ama aynı nesnenin ileride çok daha iyi kavranabilmesi için böyle bir yola başvurulmaktadır. Olağan bir nesneyi kavrayabilmek için, onu dikkati çekmez durumundan sıyrıp almak gerekmektedir. Olağan nesneyi anlamanın bir açıklamayı gerektirmediği görüşünden vazgeçilmelidir. Bu nesne, binlerce nesneden biri olup tümüyle gösterişsiz ve beylik bir nesne niteliğini taşısa da, Y-efektleriyle bir olağandışılık damgası vurulur üzerine. Bir kimseye ‘ Saatine şöyle bir alıcı gözüyle baktın mı şimdiye kadar? ‘ diye sorduk mu, Y-efektini uygulamış oluruz. Böyle bir soruyu tarafıma yönelten kimse, benim ikide bir saatime baktığımı bilir; ama yönelttiği soruyla o alışılmış, dolayısıyla bana artık bir şey söylemeyen bakıştan beni koparıp alır. Öteden beri hep vakti anlayayım diye bakmışımdır saatime; ama şimdi tarafıma yöneltilen ısrarlı soru üzerine bilirim ki, saatin kendisini şöyle bir yol hayret dolu bakışlarla süzmek tenezzülünde bulunmamışımdır. Oysa saat, çeşitli bakımdan şaşılacak bir mekanizmadır. Bunun gibi, bir iş konuşmasına ‘Acaba hiç düşündünüz mü her Allah’ın günü fabrikanızdan çıkıp ırmağın suyuna karışan pislik nereye gidiyor, ne oluyor? cümlesiyle başlamak, pek basitinden bir Y-efektini uygulamak demektir. Hani pislğin ırmağın suyuna karışarak sürüklenip gidişi, gizli saklı gerçekleşmiş değildir şimdiye dek; atık su titizlikle fabrikadan ırmağa aktarılmış, insan gücü ve makineler kullanılmış bunun için, ırmak atık suyla yemyeşil bir renk almış ve herkesin gözü önünde akıp gitmiştir sonra. Atık su bir üretim artığıdır, şimdi ise üretim konusu yapılmak istenmektedir. İlgiyle üzerine çevrilir gözler. Sorulan soru onu yabancılaştırmış, zaten yabancılaştırılması amaçlanmıştır. Y-efektini sağlayan en yalın cümleler ‘medi de, tersine ‘ ya da ‘... değil, tersine...’ uyan cümlelerdir. ‘Giriniz! Demedi de ‘Defolup gidiniz’ dedi. ‘Sevinmedi de tersine kızdı’ Bir bekleyiş havası vardır ilgili cümlelerde ve deneyimlerin ortaya koyduğu gibi haklı bir bekleyiştir bu. Ama bekleyiş hep boşa çıkarılır. Bir şey şöyle ya da böyle sanılmıştır; ama derken bunun yanlışlığı gösterilir. Yalnız bir değil, iki seçenek söz konusudur hep ve ikisi de öne sürülür. İlkin ikincisi, yani sonuncusu, ardından da birincisi yabancılaştırılır. Örneğin, insanın annesine bir başkasının eşi gözüyle bakabilmesi için, bir Y-efektine gerekir. Hani bir üvey babanın varlığı da sağlayabilir böyle bir efekti. Bir kimse, öğretmenini bir icra memuru tarafından sıkıştırılmış gördü mü, bir Y-efektine doğup çıkar ortaya. Bu efekt ilgili kimsenin elinden, kendisine öğretmenini

‘büyük’ göstermiş bakış açısını çekip alarak tersi bir bakış açısı sunar. Hanidir son model bir arabanın direksiyonu başında oturup da, bir gün eski T-modeli bir Ford arabayı kullanma durumunda kaldık mı, otomobil bizim için yabancılaştırılır; ansızın çatlama, patlamalar işitiriz; motor infilaklı bir motordur çünkü. Böyle bir arabanın, daha doğrusu bir arabanın hayvan ile çekilip götürülmeden nasıl gidebildiği konusunda hayrete kapılırız. Kendisine yabancı ve yeni bir şey, tekniği bir başarısı ve bu bakımdan doğal sayılamayacak bir nesne gibi bakmamız, kuşkusuz otomobilin de bir parçasını oluşturduğu doğa’yı, ansızın doğallığından uzak bir yönüyle çıkarır karşımıza. Doğa kavramı, doğal olmayana içerir. ‘Gerçekten sözcüğü de Y-efektini sağlayabilen bir sözcüktür. (Gerçekten evde değildi; söylemişti, ama biz inanmamış, bir gidip bakalım demiştik.’ Ya da: ‘Evde bulunamayacağımızı düşünmemiştik, ama gerçekten yoktu) Doğrusu sözcüğü de gerçekten sözcüğü kadar Y-efektini sağlayacak güçtedir. (Doğrusu, ben aynı düşüncede değilim) Eskimoların ‘Otomobil yerde sürünen kanatsız bir uçaktır) tanımıyla da yine otomobilin yabancılaştırıldığını görürüz.’’⁶⁷

Brecht’in ortaya koyduğu kavramların hiçbiri birbirinden bağımsız kavramlar değildir. Bu kavramların işlevselliği diğer bir kavramla olan ilişkisine ve uyumuna bağlıdır. Nitekim yabancılaştırmanın ortaya çıkması için gestus; gestusun ortaya çıkması için eylemin duraklaması gerekir. Hatta yabancılaştırma ile tarihselleştirme kavramları birbirinin tamamen içine geçmiş kavramlarıdır.

3-) Tarihselleştirme: “Tarihselleştirme, estetik uygulamada, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihsel olsun olmasın, bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. Tarihselleştirmenin yabancılaştırma efektleriyle bağıntısını Brecht, Der Messingkauf (Hurda Alışverişi veya Sarı Alışverişi) adlı yapıtında şöyle açıklıyor: Özdeşleşmenin özel olayları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Harcâlem olaylar, bayağı sıkıcılıklarından soyundurularak, tamamen özel süreçler olarak sergilenirler. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; güncellik tarih olur.’’⁶⁸

⁶⁷ Brecht, s. 184-185.

⁶⁸ Parkan, s. 43-44.

“Diyeyeğim yabancılaştırma eşit tarihselleştirmedir yani olay ve kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesnelere gibi sergilemektir. Kuşkusuz, çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir aynı ilke; onların tavırları da zamanda bağımlı, tarihsel ve geçici bir perspektiften görülerek yansıtılabilir. Bu ne kazandıracaktır bize? Bunun kazandıracığı şey, seyircilerin sahnedeki kişileri bundan böyle asla değiştirilmeyecek, her türlü etkilenmeye kapalı, kaderlerine terk edilmiş, tümüyle çaresiz yaratıklar gibi canlandırıldığını görmekten kurtulacak olmalarıdır. Böyle bir durum gerçekleştiğinde, bir kişi şöyle ya da böyle midir, koşullar şöyle ya da böyledir de onun için, diyebilecektir seyirci. İnsanı yalnız sahnede yansıladığı gibi değil başka türlü de kafasında tasarlayabilmesine, ayrıca koşulların da sahnedekinden başka türlü olabileceğini düşünmesine olanak veren yeni bir tutum takınabilecektir tiyatrodaki. Bu yüzyılın insanı olarak doğa karşısında izlediği tutumu, insanların dünyasını yansıtan sahnedeki olaylar karşısında da izlemesi sağlanacak, tiyatrodaki da doğa ve toplum süreçlerine müdahale edebilen, dünyayı salt olduğu gibi kabullenmeyerek egemenliği altına alan büyük bir devrimci (reformist) gözüyle kendisine bakılacaktır. Tiyatro onu bir esriklik durumuna sokmaya, yanılısamaların kucağına atmaya, ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaştırmaya kalkmayacak artık, al işte sana dünya, bakalım ne yapacaksın der gibi dünyayı kendisine buyur edecektir.”⁶⁹

“Sahneyi konudan kaynaklanan coşkudan kurtarmaktır epik tiyatronun yapması gereken. Bu nedenle, eski bir olay örgüsü epik tiyatroya çoğu kez yenisinden daha yararlı olacaktır. Şu soruyu yöneltmiştir Brecht kendine: Epik tiyatronun sergilediği olayların, bilinen olaylar arasından seçilmesi gerekmez mi? Tiyatro ile olaylar dizisi arasındaki ilişki, belki de bale öğretmeni ile öğrencisi arasındaki ilişki gibi olmalıdır; bale öğretmenin ilk yapması gereken, öğrencisinin eklemlerini olabildiğince gevşetmektir. (Çin tiyatrosunda yapılan gerçekten de budur. Brecht ‘The Fourth Wall of China’ adlı yazısında Çin tiyatrosuna neler borçlu olduğunu anlatmıştır.) Eğer tiyatro bilinen olayları arayacaksa, ‘o zaman bu iş için en elverişlisi, önce tarihsel olaylar olacaktır’ Olayların oyun biçimiyle, afişlerin ve

⁶⁹ Brecht, s. 89-90.

yazıların kullanılmasıyla gerçekleştirilen epik yayılımının hedefi, onları sansasyon olmaktan arındırmaktır.”⁷⁰

4-) Epizotik Anlatım: “Epizotik anlatım, Brecht’in estetik kuramına adını veren epik kavramından türemiştir. Epik kavramı ise, Aristoteles’ten bu yana kullanılagelen bir kavramdır. ‘Üslup açısından epik tiyatro, pek de yeni değildir.’ Bu nedenle, öncelikle Aristoteles’in epik açıklamasına göz atmak yararlı olacaktır. ‘Epik şiirin özelliklerinden biri, istendiği kadar uzatılmasıdır; (...) epik bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi, şiiri uzatır. Böylece epik, konuyu zenginleştirir, dinleyici çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı epizotlarla süsler. Görüldüğü gibi, Aristoteles, epik türü açıklarken ‘epizot’ ve ‘anlatım’ kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht’in modern epik tiyatro sistematiğinin sahnesel kuruluşu ise, epizotik anlatım kavramıyla tanımlanabilir.”⁷¹

“Aşağıdaki şema, dramatik tiyatrodan epik tiyatroya geçerken oyunun ağırlık noktalarında başvurulacak kaydırmaları göstermektedir.

DRAMATİK TİYATRODA	EPIK TİYATRODA
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşam sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alınır.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere

⁷⁰ Benjamin, s. 46-47.

⁷¹ Parkan, s. 34-35.

	ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için varmış.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.’’ ⁷²

‘‘Bir konunun sergilenişindeki başvurulabilecek dramatik ve epik biçimler, Aristoteles kurallarına göre apayrı şeyler sanıldığından çok kimse Epik Tiyatro sözünü çelişki görmüş, her iki biçim arasındaki tek ayrımın, dramatik yapıtların oyuncular tarafından sahnede oynanması, epik yapıtların kitap biçiminde okuyucuya sunulması olduğunu dikkate almamıştır. Gerek Homeros, gerek Ortaçağ yazarlarının yapıtları aynı zamanda dramatik nitelik taşıyordu. Goethe’nin Faust’u veya Byron’un Manfred’i ise, itiraf etmek gerekir ki, en büyük etkisini kitap biçiminde göstermişti. Dramatik ve epik yaratılar arasındaki ayrım, daha Aristoteles tarafından onların değişik yapılarında görülmüş, bunlarla ilgili kurallar güzelbilimin (estetik) iki ayrı dalında ele alınmıştır. Yapısal değişiklik birinde sahne, birinde kitap olmak üzere yapıtların ‘dramatik’ dramatik yapıtlarda da ‘epik’ öğeler vardı. Dramatik özellik, geçen yüzyıl burjuva romanında hayli gelişip serpilmisti. Dramatik özellikten de, öykünün gerçek anlamıyla bir merkezde toplanması (santralizasyon) ve tek tek

⁷² Brecht, s. 42.

parçaların birbirine sımsıkı bağılılığı anlaşılmaktadır. Konunun belli bir coşkuyla sergilenişi ve çeşitli güçler arasındaki çatışmanın özellikle vurgulanması ‘dramatik’ yapıtların belirleyici özelliği idi. ‘Bir epik yapıtı, dramatik yapıtın tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez dirimselliğini’ sözleriyle Alfred Doblin, bu türü pek güzel tanımlamıştır.”⁷³

“Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: ‘Evet, bunu ben de yaşadım. –Ben de böyleyim. –Eh, doğal bir şey. –Ve hep böyle olacak bu. – Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. –Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da doğal! – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor musun?’

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: ‘Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! – Ee, yeter artık! – Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan”⁷⁴

“Bizimkisi gibi hızlı yaşayan ‘dinamik’ bir dünyada, eğlendiricilik bakımından tiyatronun içerdiği öğeler, baş döndürücü bir tempoyla aşınıp yıpranıyor. Seyircilerde giderek büyüdüğü görülen duygusal sağırlığa, kendini sürekli yenileyen efektlerle karşı çıkmak zorunda tiyatro. Akli başka yerlerdeki dalgın seyircisini oyalayabilmek için, ilkin onun zihnini toparlamasına çalışması gerekmekte. Önce gürültü ve patırtı dolu bir çevreden seyircisini koparıp, sonra onu büyüleyici etkisi altına almak gibi bir durumla yüz yüze gelmiş bulunuyor. Rasyonalize karakter taşıyan günlük çalışmalarda bitkin düşmüş, türlü toplumsal sürtüşmelerde sinirleri gerilmiş yorgun bir seyirci var karşısında. İşte bu seyirci bir yolunu bulup küçük dünyasından kendini dışarı atmış, tiyatroya gelerek salondaki bir koltuğa bir kaçak gibi oturmuştur. Bir kaçaktır, ama bir müşteridir aynı zamanda. Kaçıp tiyatroya sığındığı gibi, bir başka yer de seçebilirdi kendine. Öte yandan, tiyatronun tiyatroyla

⁷³ Brecht, s. 27-28.

⁷⁴ Brecht, s. 29.

ve yine tiyatronun sinemayla rekabeti aralıksız yeni atılımları, sürekli yenilenme çabalarını gerektiriyor.”⁷⁵

“Öğrenmeden duyulan haz, seyircilerin sınıfsal konumuna bağlıdır. Sanattan duyulan haz ise politik bir tutum işidir ve seyircilerin böyle bir tutumu benimsemesi provokasyon yoluyla sağlanabilir. Ama seyircilerin politik bakımdan bize ayak uydurabilen bölümünü bile dikkate alsak, eğlendirme gücüyle öğretici değer arasındaki çatışmanın nasıl sivri boyutlara ulaştığını gözlemleyebiliriz. Başka bir söyleyişle, seyirciler duygusal yanlarından yakalandıkları ölçüde öğrenme yetenekleri azalmaktaydı. Yani karşılımları çıkarılan oyuna ne kadar kendilerini kaptırır, sergilenen olayları kendileri de yaşar, duyguları kendileri de duyarsa, olaylar arasındaki ilişkileri o kadar az kavrayabiliyor, o kadar az şey öğretiyor, öte yandan, öğrenilecek şeylerin çokluğu ölçüsünde oyundan alınan sanatsal hazda düşme görülüyordu.”⁷⁶

“Toplumsal bir yapıcılığı olmadıktan sonra, yapıcı (konstrüktivist) bir sahneden ne çıkardı? Dünyanın çarpık ve çocuksu görünümünü aydınlattıktan sonra, en alasından bir ışık düzeni neye yarardı? X’i U diye yutturmaktan başka amaca hizmet etmeyen telkinsel oyun sanatının bize ne gereği vardı? Gerçek yaşantıların yerine yapaylarını geçirmekten öte bir şeyi başaramadıktan sonra, tiyatro denen o sihirli kutudan ne umulurdu? Hep çözümlenmeden kaldıkça, sorunlar üzerine boyuna ışık düşürmelerden ne hayır gelirdi? Yalnız duyguları değil, usa da bu yönelişler niçindi sanki? Bu noktada kalıp da ileriye gitmemek olur şey değil.”⁷⁷

5- Eylemsel Duraklamalar: Eylemsel duraklamalar epik tiyatrodaki birbirinden farklı biçimde gerçekleştirilebilen olaylardır. Yukarıda belirtilen kavramlar hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle bağlantılı olma hususunda oldukça önemlidir ancak eylemsel duraklamalar olmadığı sürece hiçbir görevlerini tam olarak yerine getiremezler.’ Brecht’e göre epik tiyatronun asıl yapması gereken, olaylar geliştirmekten çok durumlar sergilemektir. Ama buradaki sergileme, doğalcı (natüralist) kuramcılarının doğrultusunda bir yansıtma değildir. Birincil olan, önce

⁷⁵ Brecht, s. 74.

⁷⁶ Brecht, s. 81-82.

⁷⁷ Brecht, s. 82.

durumları keşfetmektir. (Buna durumları yabancılaştırmak da denebilir) Durumlara ilişkin bu keşfetme eyleme, olayların akışının kesilmesiyle gerçekleştirilir.’⁷⁸

“Epik tiyatrodaki durumların yansıtılması değil ama daha çok bulunup ortaya çıkarılması söz konusudur. Durumların ortaya çıkarılması ise olayların akışının duraklatılması aracılığıyla gerçekleştirilir.”⁷⁹

“Yabancılaştırma tiyatrosunda, oyunun oluşturacağı gerçeklik yanlısının kırılması ve seyircideki özdeşleşmenin sekteye uğratılması için, genellikle parçalı ve bölümlenmeli anlatı kullanılmıştır. Bu parçalı anlatı çoğunlukla (gerçek yasamdakine benzemeyen ve izleyiciyi metne yabancılaştıran) zaman atlamaları ya da geriye dönüşler de içerir. Yabancılaştırma tiyatrosu bununla da yetinmeyerek, gerçeklik duygusunun tamamen ortadan kalkması için bölüm aralarına, oyun dışı bir anlatıcı, bölümleri birbirine bağlayan sarkılı anlatımlar, projeksiyon teknikleri, koro gibi dışsal elemanlar eklemiştir. Bütün bunlar, bir yandan özdeşleşmeyi sekteye uğratarken, bir başka yandan seyircinin izlediğine dışardan ve eleştirel bir gözle bakmasına dönük, bir yandan da seyirciye izlediğinin bir oyun ya da tiyatro olduğunu sürekli hatırlatan bir işlev üstlenmişlerdir.”⁸⁰

Eylemsel duraklamalar epik tiyatrodaki farklı biçimlerde ortaya çıkarlar.

a-) Müzik (Koro) : Brecht, epik müziğin devrimci tarafını şu sözlerle belirtir: “Epik Tiyatro’da, ben kendim aşağıdaki oyunlarımda kullandım müziği: Trommeln in der Nacht (Gece Gelen Davul Sesleri), Lebenslauf des asozialen Baal (Asosyal Baal’ın Yaşam Öyküsü), Das Leben Eduards 2. Von England (İngiltere Kralı Eduard 2’nin Yaşamı), Mahagonny, Die Dreigroschenoper (Üç Kuruşluk Opera), Die Mutter (Ana), Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar)

⁷⁸ Benjamin, s. 53.

⁷⁹ Benjamin, s. 20.

⁸⁰ Pekman, ‘Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaşma’,
<http://journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016168>

Oyunculardan ilk birkaçında müzikten beylik biçimde yararlanılmıştır. Bu oyunlardaki müziği şarkı ve marşlar oluşturur; değişik müzik parçaları arasında doğalcı bir gerekçeye dayandırılmayanı pek yok gibidir.”⁸¹

“Bilindiği gibi, Nö Tiyatrosu’nda, araya girip fikrini söyleyen bir koro da vardır. Bu tiyatrodaki hareketlerin hepsi kodlanmıştı, yalındı, estetik ve etik değerleri vardı. Nö, yanılısamanın olmadığı, tiyatral bir oyunculuk gerektiriyordu.”⁸²

“O, oyunlarındaki ezgilerini ve şiirlerini benimsediği dünya görüşünün gerektirdiği bilimsel düşünce yöntemi içinde yazar.”⁸³

Epik müzik, epik metin gibi bir tür propaganda aracı olarak kullanılır. Epik müziğin önemli işlevlerinden biri seyirciyi uyanık tutmak ve uyandırmaktır. Epik metne ve epik müziğe ayrı ayrı bakıldığında her ikisi de seyirciyi düşünsel anlamda uyanık tutmak için vardır. İkisinin bir arada kullanıldığında bir pekiştirme söz konusu olur. Birinin yapamadığını diğeri yapar. Epik tiyatrodaki metin, müzik ile kesintiye uğrar. Müzik ise metin ile birlikte kesintiye uğrar. Böylece sürekli tekrar edilen bir döngü söz konusudur ve seyircinin sürekli uyanık olması sağlanır.

“Brecht’in oyunlarındaki ezgiler, öbür tiyatro öğelerinden melodi, ışık, başlık ve tablo değişimleri ile ayrılır. Epik Tiyatro müziği, insanların birbirleri karşısında aldıkları tavırları ileten bir araçtır. Bunun için de, müzik, sentimental ya da ahlaksal değil, sentimentalizmi ya da ahlaki gösteren bir araçtır.

Brecht, Üç Kuruşluk Opera’dan söz ederken şunları yazar: “Bir oyuncunun konuşma düzleminden şarkı söylemeye geçmesini anlamazlığa gelmesi büyük bir devrimdir tiyatrodaki üç aşama, Konuşma, Şiirli Konuşma ve Şarkı Söyleme, her zaman kesin olarak birbirinden ayrılmalıdır. (...) Melodiye gelince; oyuncu kendini melodiye kaptırmamalıdır; güçlü etki yaratan tutum, müziğe karşı konuşma tekniğidir. Ezgileri söyleyenler, seslerini metinden uzaklaştırarak söyleyebilmek için çalışacaklardır.”⁸⁴

⁸¹ Brecht, s.143-144.

⁸² Nutku, s.76.

⁸³ Nutku, s.166.

⁸⁴ Nutku, s.175.

DRAMATİK MÜZİK (WAGNER)	EPİK MÜZİK (BRECHT)
Müzik özdeşleştirilir.	Müzik ileticidir.
Müzik metni pekiştirir.	Müzik metni yorumlar.
Müzik metni süsler ve doğrular.	Müzik metni varsayar ve karşı durur.
Müzik ruhsal durumları verir.	Müzik davranışları verir.

b-) Anlatımcı Yapı (Anlatıcı) : “Bir oyunda ya da bir filmde anlatıcının olayları, gelişmeleri derleyip toparlaması, özetlemesi ve anlatması, anlatımcı bir yapının oluşması için yeterli değildir. Brecht’in estetik kuramında anlatımcı yapının oluşum koşullarının anlaşılabilmesi, epistemolojik bir yaklaşımla mümkün olabilir.

Brecht için gerçekçi sanat ‘ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği ve gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı. İşte, Brecht’in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht’in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Ancak seyircinin önyargı olarak da adlandırılabilir olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojileri, yapının içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendiren 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 olma esprisi, böylesine bir anlatımcı yapıdan gelmektedir.”⁸⁵

Anlatıcı kavramı, köşebaşı tiyatrosu anlatılırken örneği verilen anlatıcı kavramıyla aynıdır. Anlatıcının görevi seyircileri yönlendirmek değil sadece tarafsız bir anlatıcı olmaktır. Anlatıcının olayları süslemek, abartmak gibi bir görevi yoktur ki bu epik anlayışa uygun bir tavır değildir. Olayları olduğu gibi anlatmak anlatıcının temel görevidir.

⁸⁵ Parkan, s. 44-45.

Bu bölümde son olarak belirtmemiz gereken Özdemir Nutku'nun Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro eserindeki Brecht'in sanat anlayışıdır. Özdemir Nutku bu konuda şunları söyler: “Bana göre, Brecht için diyalektik sanat, sanatçının çevresinde varolan gerçeğin aynası ya da seyircinin katkısını sağlamak için doğanın ve insanın dural bir biçimde yansınması değildir. Bizce, onun diyalektik sanat anlayışında ayna olmak değil, dinamo olmak vardı. Bu anlayıştaki sanat, doğanın olanaklarına etkin olan sanatsal ve görünümsel bir bakış açısidir. Diyalektik sanat, doğanın karmaşık yasalarını bulup çıkarır ve onları anlamak için eleştirel anlayışı var eder; bir üretim biçimidir. Bunu da dünyanın değişken olasılığı ve insan huyunun tarihsel gelişimi içinde görerek yapar. Öyleyse, Brecht estetiğini, alışa gelmiş tiyatro estetiğinden ayırmak gerekir. O, yarısamacı ve bireyci estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo olma) kabul eder. Şimdi her iki estetik anlayışı bir çizelge ile karşılaştıralım:

YANILSAMACI BİREYCI ESTETİK EĞİLİMLER (AYNA OLMA)	ELEŞTİREL VE DİYALEKTİK ESTETİK EĞİLİMLER (DİNAMO OLMA)
Gerçeklik görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının toplamıdır. (insan dahil). Her şey mala dönüşmüştür, para ile ölçülür ve hesaplanır.	Gerçeklik acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir. İnsan incelenir ve onların birbirlerine olan ilişkileri araştırılır.
Doğa –insan huyu dahil- evrensel, sonsuz, değişmez bir değerdir, yüzeydeki farklar yöresel renklerden gelir. İnsan da, sonsuzlukla ölçülen değişmez bir değerdir.	Doğa –insan huyu dahil- tarihsel gelişimi ve değişkenliği içinde ele alınır; çeşitli davranış biçimleri insanlaştırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar.
Mimesis, tek gerçek olarak değişmeyen doğayı taklit eder; sanat (ve tiyatro) artırılmış, doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. İdealize edilen doğa.	Mimesis, belli bir gerçeği ortaya sürer; sanat (ve tiyatro) değişen doğanın paralelindedir. Doğayı idealize etmez, araştırır.

Sanat yapıtı, önceden saptanmış, bilinen nesnelere varlığını telkin eder. Bu bilinen nesnelere varlığına inanmaya zorlar.	Sanat yapıtı, yaratıcı bir imge ve nesne olarak kendi varlığını kanıtlar. Önceden bilinen nesnelere varlığı üzerine tartışma açar, bunlar, seyirci önünde yeniden incelenmesi gereken nesnelere olarak kabul eder.
Sanat (tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Yansıtılan gerçek, o güne dek belenmiş olan değere anlayışı iledir.	Sanat (tiyatro), -doğayı ve insan huyunu değışken olarak kabul ettiği için, esinlenmeyi olası gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder ve seyirciyi yargıya yönlendirir.
İdea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm. Doğayı ve insanları bilinen değerler ile ele alır. Sonucu hipotezlerle (varsayımlarla) varır.	Tarihsel gerçek, estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm. Doğayı ve insanları tarihsel gelişim içindeki evreleri inceler. Bu incelemeden estetik varoluşun esasını çıkarır. (Brecht, bugünkü durum, tarihin kendisidir.' Der. Bugünü ancak tarihsel gelişimi bilerek anlayabiliriz.
Evren monist ve determinist açıdan ele alınır: bilinçlenme tragedyaya götürür, komedyadan uzaklaştırır (Ibsen, Strindberg, O'Neill)	Evren plüralist ve olasılık açısından ele alınır: bilinçlenme komedyaya götürür, tragedyadan uzaklaştırır. (Shaw, O'Casey, Brecht)
En yüksek ideal: sonsuzluk (Nirvana); sanatsal açı: soylu bir şekilde ölebilmek	En yüksek ideal: özgürlük: sınıfsız toplum: yararlı bir biçimde yaşamak
Ataerkil otorite gücü: baskı ve tek yönlü özgürlük	Anaerkil, doğurganlık, özgürleştirici esneklik. Kuşku ve araştırma ile yeni değerlerin bulunması, durmadan yenibaştan yaratışa girmek.
İnsanın sonsuzluğa uzanan yaşantısına inebilmek için büyüleyici estetik; yanılmasını hissettirmek	İnsan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirel bir estetik gösterilir.
İyi Kurulu Oyun'un kapalı biçimi içinde, determinist nedenler (neden-sonuç) ile gelişerek doruk noktaya varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar.	İyi Kurulu Oyun'un açık biçimi içinde, çeşitli düzlemlere dağıtılmış ve doruk nokta seyircinin zihninde ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur.
Zorunlu yargı baş oyun kişisi (kahraman) ile elde edilir. Polis, Çar'ın habercisi. (Rosmersholm, Müfettiş) Baş oyun kişisi ile seyircinin kader birliği (özdeşleşme)	Oyunun sonucu ve seyircinin vereceği yargı, oyunun çeşitli özellik taşıyan kişileri ile elde edilir. Yargıç, Azdak (Ermiş Joan, Kafkas Tebeşir Dairesi) Özdeşleşme yok.
İnsan, boyutlarıyla gösterilir; karakterler psikolojik olup çevreleriyle çatışma durumundadırlar; böyle karakterlerin bütünlüğü metafizik belirtilerle (formüllerle) belirlenir.	İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde karşıtlı ve birbirlerine karşı davranışlarında çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir.

Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişinin gözeriyle bakılır (oyunun demek istediği seyirciyi kabul ettirilir)	Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışardan bakılır. (oyunda demek istenen sınırdır)
İdeal seyirci: esasta derinlemesine bilmediği şeylere, kahraman ile yaptığı kadar birliği sayesinde, biliyormuş, tanıyormuş, gibi bakan seyirci.	İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki farkedilmemiş potansiyelleri anlamak ister. ⁸⁶

Son olarak şunları söyler Özdemir Nutku: ‘O, kırmızı perdeli, temsil başlayınca ışıkları sönen, smokin, tuvalet giymiş seyircileri olan, kısacası tipik küçük burjuva tiyatrosuna karşıydı. Onun tiyatrosu, halk önünde, parlak ışıklar altında olmalıydı. Brecht, boks maçındaki halkı yakından tanımak için, bu spor ile ilgilenmiş ve o dönemin ünlü boksörü Samson-Körner ile yakın bir dostluk kurmuştu. Tiyatro sahnesi olarak bir boks ringini, bir konferans salonunu yeğ tutuyordu. Buna bir örnek: Adam Adamdır oyununu sahneye koyan Jacob Geis, Brecht’in tiyatrosu için şöyle der: (...) oyunun anlamını kesin bir yolda ortaya çıkartabilmek için dış görünüşü belirgin bir duruma getirmek gerekir. Başka deyişle, gizli kapaklı, belirsiz ışık oyunları hazırlanan bir düzen değil, gerçekleri belirtecek parlak ışıklama, duygusallığın arka düzeye atılması, güldürmekse, öyle boğaza bir şeyler takarak güldürmek değil. (...)bir salona girelim, tiyatronun seyirciler üzerinde yarattığı etkiyi gözleyelim. Çevremizde kımıldamaz karaltılar garip bir havaya bürünmüşlerdir; bu seyirciler bütün kaslarını yoğun bir çabayla germişler; derin, bitkin bir duruma sokmuşlardır kendilerini. Aralarında hiçbir alışveriş yoktur; kötü düşlerin onları yorduğu bir uykucular koğuşundadırlar sanki; karabasan görenler gibi sırtüstü öylece yatarlar. Evet, gözleri açık, ama görmüyorlar yalnızca bakıyorlar; dinlemiyorlar, bir şeyler duyuyorlar. Sahneye büyülenmiş gibi bakıyorlar: bu, büyücülerin ve papazların hüküm sürdüğü Orta Çağ’dan gelen bir ifade biçimidir. Görmek ve dinlemek birer eylemdir, sırasında hoşlanılacak şeylerdir ama bu insanlar, sanki her çeşit eylemden yoksundurlar, sanki beyinleri yıkanmaktadır bunların. Bu kopmuşlukları, onları belirsiz, yoğun izlenimlere götürüyor; oyuncular

⁸⁶ Nutku, s. 128-129.

iyi oldukça bu izlenimin yoğunluğu da artıyor. Biz, bu durumu kabul etmediğimiz için, nerdeyse onların başlarına en kötü şeylerin gelmesini dileyeceğiz.’’⁸⁷

‘‘Yaşamının sonuna dek, faşizm ve kapitalist sisteme karşı olan tutkulu kavgası, onu çok derin çözümlemelere götürdü. Kesin olarak inandığı üç şey vardı: ilki, toplumcu bir devrimdi; ikincisi, bunun da, duygusal, romantik bir tutum içinde değil, akılcı bir tutumla olması gerektiği. Üçüncüsü Galile oyununda vurguladığı yeni bir dünyayı var edecek olan ‘Yeni Zaman’ın yaratılması.’’⁸⁸



⁸⁷ Nutku, s. 177-178.

⁸⁸ Nutku, s. 27.

VATAN KURTARAN ŞABAN VE BERTOLT BRECHT

Kabare bir dev aynasıdır.
Biraz büyütür her şeyi,
sivilceyi çıban yapar,
göze sokar gerçeği.

Haldun Taner

Bu bölümde Bertolt Brecht'in epik tiyatro felsefesi doğrultusunda Haldun Taner'in Vatan Kurtaran Şaban adlı oyunu incelenecektir. Vatan Kurtaran Şaban Türk Tiyatrosunda kabare tiyatrosunun tanıtılması ve yaygınlaşması açısından ilk nefestir. Metin Akpınar, Haldun Taner'in yüzüncü doğum yılı münasebetiyle düzenlenen bir etkinlikte bunu şöyle dile getirir: “Şehir tiyatrolarında, devlet tiyatrolarından gelen Muhsin Ertuğrul hocam vardı. Muhsin Ertuğrul hocam da her sene bir Shakespeare oynuyor. Haldun Bey, Shakespeare oyunları için derdi ki: ‘Hoca bir la veriyor.’ La sesi biliyorsunuz akort için gerekli bir sestir. Muhsin Ertuğrul da Haldun Bey için derdi ki: ‘ Türk Tiyatrosu ne zaman tık nefes olsa Haldun oksijen yetiştirir.’ Bu laf beni çok etkilemiştir ve gerçekten Haldun Bey’i birebir anlatır. Bunlardan biri Brehtyen okuludur, ikincisi Kabare tiyatrosudur.”⁸⁹

Haldun Taner bu oyunu 1965 yılında kaleme almış ve daha sonra Ahmet Gülhan, Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile beraber kurduğu Devekuşu Kabare tiyatrosunda sahneye koymuştur. Vatan Kurtaran Şaban oyununun konusunu ise kadastro müdürü iken kültür müsteşarlığına atanan Şaban efendinin kültür ve sanata olan bakış açısı oluşturmaktadır. İşinde ehil olmayanların genel bir portresinin çizildiği oyun ince bir mizah ve eleştiri örneğidir.

Oyunun sahneye ilk konulduğu zaman başrol Şaban Efendiyi oynayan Metin Akpınar o dönemi şöyle anlatır: “Vatan Kurtaran Şaban benim için de çok önemliydi. Çünkü benim ilk başrol oyunumdu. Ulvi Uraz Hocada altı sözsüz oyunla

⁸⁹ Akpınar, *Haldun Taner 100 Yaşında*.

başladım ben. Hiç sözüm yoktu. Giderek minik minik rollere atlamaya başladım. Her oyunu ezbere bildiğim için hep hazırdım. Kim gitse yerine ben çıkardım. İkinci senenin sonunda Efruz oynuyordum Ulvi Hocanın karşısında ama oradaki başrolün tadını çıkaramadım. Bu Vatan Kurtaran Şaban müthiş bir şey. Haldun Bey dedi ki: ‘Bunu Erol Günaydın oynasın.’ İlk defa Haldun Bey’den bir kurşun yedim, çok canım yandı. Dedim ki: ‘Hocam bunu ben oynayayım.’ Dedi ki: ‘Sen çok geç kalırsın, Erol’u tanırım, bu rol de tam ona göre siz yan rolleri destekleyin.’ Benim böyle bir kaprisim tuttu. Yani kendime özgüvenim yok, güvencim sadece fitri kabiliyetim. Karşıya Kadıköy’e geçerken ben ağladım, ben ağlayınca Haldun Bey peki dedi. Ve ben çalıştım. Ama çok gencim. 24 yaşında falanım. Resim ihanet ediyor, zayıfım bugünkü gibi 150 kilo da değilim. Şimdi oynasam tam oturur Şaban’a. Dal gibi bir adamım. Usturayla kafamı kazıttım ki peruk gibi olsun da biraz yaş alayım da öyle oynayayım diye.’’⁹⁰

“O zamanlar ya Haldun Taner ya biz öncül görüş sahibiydik ya da ülke bir adım ileri gitmedi. Bugün Vatan Kurtaran Şaban’ı tanıyorsunuz. Ve biz Vatan Kurtaran Şaban’ı oynamaya başladık. Onay Ongan Piyanistimizdi. Dekorumuzu Zeki Alasya yaptı. Çok güzel bir salon olmasına rağmen, oyuna rağmen, Haldun Taner’e rağmen seyircinin çok ilgisi yok. Haldun Bey bir cuma günü Cumhuriyet’te bir yazı yazdı kabareyi anlatan. Metin And bir yazı döşendi. Biraz bir ilgi oldu. Gelenler memnun kaldı. Ve biz güzel bir sezon geçirdik. Tanrı bizi bugün de Vatan Kurtaran Şaban’lardan kurtarsın.’’⁹¹

Haldun Taner’in Vatan Kurtaran Şaban adlı kabare oyununda, Taner’in Keşanlı Ali Destanı, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı gibi diğer eserlerinde gördüğümüz epik tiyatro felsefesini tam olarak göremeyiz. Nitekim Taner Brecht’in epik tiyatro felsefesini tam olarak almamış, onu kendi tiyatro görüşüyle birleştirip eserlerine o şekilde yansıtmıştır. Bir örnek vermek gerekirse Brecht’in oyunlarındaki Marksist felsefeyi ya da bir ideolojinin savunulmasını Haldun Taner’in oyunlarında birebir olarak bulamayız. Haldun Taner’in eserlerinde her zaman bir ‘sokaktaki adam’ profili mevcuttur ancak Brecht’in karakterleriyle birebir uyuşmazlar. Haldun

⁹⁰ Akpınar, *Haldun Taner 100 Yaşında*.

⁹¹ Akpınar, *Haldun Taner 100 Yaşında*.

Taner Brecht'in ideolojik yanından çok ortaya çıkardığı tekniğinden yararlanmıştır. Diğer bir ifade ile “Vatan Kurtaran Şaban da ‘ihtisaslaşmamış yönetici’ gibi sosyal bir konunun Brecht'in de denediği türde, kabaretik hiciv açısından prodüksiyonudur.”⁹²

“Haldun Taner'in eserlerinde sosyal temalar; mizah, hiciv ve yergi tonlarıyla verilmiştir ama ideolojik bir tavra girilmemeye özen gösterilmiştir. Yanlış ve çarpık şartlandırmalar, sahtekârlığa alet edilen değer yargıları eleştirilmiş ama bunun başka bir toplum düzeni için değil, demokratik uygulamaların ve insan ilişkilerinin düzeltilmesi için yapıldığı da sık sık belirtilmiştir. Batılı ve medeni bir toplumun aksayan yanlarını, körü körüne eski ve gözü kapalı taklit çabalarını eleştiren bir hümanist tavır, hikâyelerinde ve ilk oyunlarında görüldüğü gibi, epik ve kabare eserlerinde de başlıca tez halinde ortaya konmuştur.”⁹³

Vatan Kurtaran Şaban'ın yazıldığı yıllarda mevcut bir kültür bakanı vardır. İlk kültür bakanımız Talat Salman. Ancak oyunun geçtiği tarihte bir kültür bakanı yoktur ve kadastrodan gelen Şaban Bey de biraz tabir yerinde ise köşe kafalı bir adamdır. Empati yeteneğinden yoksun, bildikleri ilgi alanlarıyla sınırlı bir adamdır. Bildiklerini, ilgi alanı olmadığı alanlara aktarırken de komik duruma düşer ve Haldun Taner bu komiklik üzerinden bizlere gerekli mesajı gönderir.

“Taner tiyatrosunda güldürü dört ayrı yaklaşımla oluşturulur: tersinleme (ironi), ince alayla yoğrulmuş arı gülmece (mizah), toplumsal gülmece, politik, toplumsal ya da bireysel taşlama. Bu yaklaşımlar oyunlarda değerlendirilirken, ‘nükte’den ‘fars’a dek, söz, durum ve hareket güldürüsünü oluşturan çoğu öğelerden yararlanır.’⁹⁴ Haldun Taner de şu sözlerle belirtir üslubunu: ‘Benim de kullandığım bu ince alay, balon denen bir alay. Önemli sayılan çok şeyin önemsizliğini, ağırlık sayılan çok şeyin hafifliğini, zorbalığın, fanatizmin, megalomaninin, bilgiçliğin

⁹² Mert, s. 101-102.

⁹³ Miyasoğlu, s.16-17.

⁹⁴ Yüksel, s.133.

budalalığını, ikiyüzlülüğünü, kendini aldatışın, dalkavukluğun, batıl koşullanmaların ipini pazara çıkarıcı, ama bunu bağırganlıkla değil, usul usul yapan ince bir alay.”⁹⁵

Vatan Kurtaran Şaban iki perdeden oluşur. Birinci perdede dokuz, ikinci perdede dokuz olmak üzere on sekiz tablo vardır. Vatan Kurtaran Şaban bir giriş şansonu yani şarkısı ile başlar. Bu şanson, kadastroda çalışan Şaban Efendinin kültür müsteşarlığına nasıl geldiğini anlatır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde de rastlanan bu şansonlar, birer epik müzik özelliği taşırlar. Giriş şansonu şöyle başlar:

‘Ferhat Şirin’i görmeseydi
Şirin gözünü süzmeseydi
O destan çıkar mıydı hiç

Napolyon cüce olmasaydı
Korsika’da doğmasaydı
Dünyayı fethe çıkar mıydı hiç

Fatih kum sancısı çekmeseydi
Çırçırın methini duymasaydı
İstanbul’u almaya kalkar mıydı hiç

İşte tıpkı bunlar gibi
Tapu kadastro müdirânından
İsfendiyar oğlu Mehmet Şaban
Birdenbire hastalanan
Komşusunun bileti ile
Sali hayatında
Bir tek kere
Kuğu Kuşu balesine gitmeseydi
Fuayede başbakanlık özel kaleminden
Dostu Kutbettin Beyi görmeseydi

⁹⁵ Yüksel, s.136.

Bütün bunlar gelmeyecekti Dertsiz başına.”⁹⁶

Giriş şansonunun bu ilk bölümünde epik müzik özelliklerinden müziğin iletici yönünü görebiliriz. Taner, şanson ile oyunun öyküsel yanını göstererek girer oyuna. Şanson aynı zamanda seyircileri bilgilendiren bir anlatıcı görevi görür, müzik ve anlatıcının birleşimiyle ortaya epizotik bir anlatım çıkar. Şöyle devam eder şanson;

“Yeni ihdas edilen
Sanat ve Kültür müsteşarı
İki aday atanmak istenir kabinede
Biri hafızı kütüp Süleymaniye Kütüphanesinde
Öbürü İslam tarihi müderrisi
İlahiyat fakültesinde
Ne var ki her birini hatırlı bir bakan tutar
Ne şiş yansın, ne kebab
Diye ortaya bir başka teklif atar
Bir gayretkeş
Üçüncü yeni bir aday bulalım der
Hepsinin aklı buna yatar.
Taranır devlet kadrosu bütün
Cümle yüksek rütbeli müdiran arasından
Kültürle ilgili bir aday bulmak ne mümkün

Sonunda bir uyguncası bulunur yine
Yeni aday ne hafızı kütebadan
Ne de ilmiye sınıfından
Tahmin ettiğiniz gibi
Tapu kadastro müdirânından
İsfendiyar oğlu Şaban”⁹⁷

⁹⁶ Taner, s.13.

Anlatıcı şanson görevine devam ediyor ve Haldun Taner, dönemin gerçeklerinden olan kadrolaşmaya ince bir alayla dokunuyor.

“Zavallı Kadastrocu Şaban
Bilmediği bir alana atanınca
Af diler hemen
Rica eder
Kerem edin ihtisasım değil der
İlle ve lakin
Emir yüksek yerden
Amirleri gülerler
İhtisasa boş ver derler
Bak dâhiliye vekilimiz neci
Doktor, hem de bevliyeci
Turizm bakanımız
Turist olmamış ömründe
Hariciyenin dümeni
Emekli bir valinin elinde
Devlet işinde ihtisas sonradan gelir Şaban
Hem efendim
Bu sahte tevazu ile
Zira cümle müdiran içinde
Koca başkentte
Bir sen belenmişsin
Sanat muhibbi diye
Sen değil misin geçen sene
Ördek gölü balesine giden
Sen değil misin
Evde

⁹⁷ Taner, s.14.

Dairede
Ehibba arasında
Safahat'tan
Eşber'den Muallim Naci'den
Mısralar döktüren
Boşuna Şaban direnmen
Maksat vatanı kurtarmak
İhtisası da nereden çıkardın
Ahbap
Vatanperverlik ihtisasa sığar mı hiç
İş ki niyetin halis
Azmin kavi
Yüreğin temiz
Olsun
Her nefes alıp verişte
İçin vatan aşkı ile dolsun
Vatanın gültürü mademki soysuzlar elinde
Mademki sathı vatan
Büyük tehlikede
Silah başına Şaban
Silah başına
Arkanda biz varız dayan
Dayan dayan dayan''

Genel portreyi çizmeye devam eden Taner, siyaset içindeki acınasılığı ve çürümüşlüğü anlatmaya başlar ve bilginin diğer bir deyişle bir mevkide görev almak için gerekli olan nitelikli bilginin ne kadar lüzümsüz görüldüğünün altını kalın çizgilerle çizer ve örneklendirir.

“Düşünür bizimki öyle ya
Mademki hulusu kalbi var
Mademki vatanperver

Ehli iman
Madem tehlikedeymiş
Sathı vatan
O da kolları sıvar
Vatanı kurtarmaya savaşır
Böylece işte
Kültür işlerine
Bulaşır
Nasıl varsa Don Kişot'un bir Sanşo Pançosu
Nasıl edemezse Göthe Eckermansız
Nasıl kavuklu pişekârsız olamazsa
Her büyük işe girenin
Olacak ille bir sağ kolu
Sağ bacağı
Yardakçısı Kâtibi
Kalemi mahsus müdürü
Şaban gider
Bahçelievlerden komşusu
Dostu
Pişbirik arkadaşı
Mısta Beyin inhasını yaptırır
Yirmi dört saat içinde
Gerçi emekli sandığında muhasip ama
Mısta Bey
Domates fidesi
Hıyar tohumundan başka
Şeylerden de anlar
Hatta Mısta Beyin
Kalem tutmuşluğu
Mürekkep yalamışlığı da var
Gerçi okumasa da Behiye Aksoy
Arzu üzre kaleme aldığı

İki firaklı güftesi bile var
Yani kültürden az buçuk çakar
Bu da bitince, vermeden mola
Çıkar bizim iki ahbap yola
İmdi
Kulak verin bakalım
Dinleyin
Ey din kardeşlerim
Ey ehli vatan ve iman
Ey cemaati Müslimin
Başlıyor Hikayetül Şaban.’’⁹⁸

Haldun Taner oyunun öyküsünü böylece tamamalar. Yukarıda bahsettiğimiz tekniklerin yanında Taner bu giriş şansonunda yabancılaştırma efektlerinden de faydalanır. Bu efektten ise şanson yani anlatıcı sayesinde yararlanır. Yani dolaysız olarak şanson ile seyirciye doğrudan bilgi aktarımı sağlanır ve epik tiyatronun önemli tekniklerinden biri olan ‘dördüncü duvar’ yıkılır. Yabancılaştırma, epizotik anlatım, anlatıcı ve müzik hepsi bir bütünün parçalarıdır.

BİRİNCİ PERDE

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEYİN PLANI

Vatan Kurtaran Şaban’daki epik öğeler bölümlerdeki diyaloglar üzerinden incelenecektir.

Birinci bölüm Şaban Bey ile Mısta Efendinin müsteşarlık odasındaki diyaloglarından oluşur. Bu diyaloglar arasında epik tiyatro felsefesine uygun olan,

⁹⁸ Taner, s.14-16.

ince alay barındıran, içerisinde siyasi, toplumsal göndermeler olan diyaloglar şöyledir:

“Şaban: Mısta Bey kardaşım. Toplumun şahsiyeti maneviyesine dokunacak laflar istemem. Mesuliyetini müdrük ol. Lafını tart da konuş.

Mısta: Tarttım sekiz yüz gram eksik geldi.

Şaban: O zaman sükûtu ihtiyar et. Devlet adamının her sözü tarihe geçer.

Mısta: Zamanımızda tarih nasıl olsa kurşunkalemle yazılıyor. Bir falso yaparsak siler düzeltirler.

Şaban: O da var ya. Ama biz falso yapmayalım gözünü seveyim.

Mısta: Yuvarlak konuşalım. Bir şey diyelim ki, ne dediğimizi kendimiz bile anlamayalım.”⁹⁹

Eserin hemen başlangıcındaki bu diyalog aslında eseri özetler bir nitelik taşır. Mısta beyin kurduğu son cümle eserin tamamına nüfuz etmiş bir cümledir. Eser içerisinde Şaban ve Mısta Beyler içerisinde bilgi barındığını, bir şeyler öğrettiğini düşündükleri yüzlerce cümle kurarlar ancak bu cümleleri ne kendileri ne de başkaları anlamazlar. Bu genel anlamsızlık, eserin ne kadar anlamlı olduğunu gösterir. İçerisinde toplumsal göndermeler ve ince alay barındıran diğer diyaloglar şöyle devam eder:

“Şaban: Sen Safahat’ı okumuş mu idin?

Mısta: Yo...

Şaban: Oldu mu ya! Bozkurtların Uyanışı’nı?

Mısta: Yo...

Şaban: Oldu mu ya! Beyaz Zambaklar Ülkesi’ni?

Mısta: Yo...

Şaban: Gültür kim sen kim. Mısta Bey gültüründe büyük gedikler var. Bunları bir ayak önce kapatmalısın.”¹⁰⁰

⁹⁹ Taner, s. 19-21.

¹⁰⁰ Taner, s. 21.

“Mısta: Masanızın bir ayağı dingiliyor da. Sağlamlaştırmak istiyorum. (Kartonu keser, keser en ufağını kor) Fayda etmedi.

Şaban: Hiç zahmet etme. Yüksek makam masası ne yapsan bir yerinden sallanır. Hem ben oraya oturmayacağım ki...”¹⁰¹

“Mısta: Anladım büro işlerini kolaylaştırmak için. Buraya elektronik beyinler teklif eden bir Amerikan firması vardı. Onunla anlaştınız.

Şaban: Bizim idare sistemimiz beyinsiz robotlar üzerine kurulmuştur Mısta Bey. Sistemi ben mi bozacağım şimdi.’

Mısta: Peki planınız nedir öyleyse?

Şaban: Şimdi seninle Dördüncü Murat misali tebdili kıyafet edeceğiz. Sonra Sanayii Nefise Baş Müşavirliği sahasına giren mevzuata nüfuz etmeye çalışacağız. Bu sanatçı makulesi ne mene insanlardır. Ne isterler, ne düşünürler. Aralarına sokulup onlardanmış görünüp öğreneceğiz.”¹⁰²

Birinci bölümden seçtiğimiz bu diyaloglar genel itibariyle toplumsal mesaj veren diyaloglardır. Özellikle son diyalogda tebdili kıyafet olarak gezmeye karar verilmesi ve bunun seyirciye açıklanması, epik tiyatro görüşü içerisinde seyircinin olaylardan haberdar olması anlamına gelir. Taner, ikinci bölüme karakterlerini tebdili kıyafet olarak çıkartıp, seyircinin bunu kendi anlamasını sağlamak yerine, seyirci uyanık tutmak anlamında bu tutumu açıklama gereği duymuştur. Diğer bir deyişle dördüncü duvarı yıkmıştır. Ayrıca Haldun Taner, karakterlerini tebdili kıyafet yoluyla yabancılaştırmıştır. Onları kendi anlaşılabilirliğinden uzaklaştırmış, onları seyircinin gözünde şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmuştur. Yine diyaloglar aracılığıyla verdiği mesajlar doğrultusunda seyirciyi karakterler ya da toplum hakkında karar verip, yargıda bulunması için serbest bırakmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY SANAYİİ NEFİSE MEKTEBİNDE

¹⁰¹ Taner, s. 22.

¹⁰² Taner, s. 22.

Bu bölüm de bir giriş şansonuyla başlar. Eylemsel duraklamalardan biri olan müzik, burada da görevini üstlenmiştir. Tablolar arasına giren bu şansonların seyirciyi uyanık tutmak ve seyircinin oyunla özdeşleşmesini engellemek gibi önemli rolleri vardır. Şansonun ilk bendinde ressam olmanın şartları açıklanmış, son dörtlüğünde ise şanson anlatıcı rolüne bürünmüştür.

Ressam Olmak İçin Şansonu

“Ressam olmak için
Kadife ceket gerek
Bir fular, kareli yelek
Ressam olmak için
Sakallı olmak şart
Yağlı gömlek, sabunla suya
Düşman olmak.
Uzağa dalmak bakışlarla
Dahi olup anlaşılmamak

Makyaj yapıp
İki ahbap
Damladılar ertesi sabah
Fındıklı’ya.”¹⁰³

Sığ düşüncenin, kalıplaşmış düşüncenin örneklerinin birebir olarak verildiği diyaloglardan bazıları şöyledir;

“Mısta: Şu golsuz garı da kim ola?

Şaban: Ona Venüs do Milo tesmiye ederler. Garbin abidatı meşhuriyetinden maduttur. Bunlardan her ilkokula birer tane koydurun.

¹⁰³ Taner, s.24.

Mısta: Gaydettim Şaban Bey. Çocukların sanat zevki gelişsin diye değil mi?
Şaban: Yok tırnaklarını yimesinler, yirlerse böyle olurlar diye.
Ressam: Anlamıyorlar, anlamıyorlar.
Şaban: Neyi anlamıyorlar evladım?
Ressam: (Delikli bir taş heykeli gösterir) En büyük şaheserimi
Şaban: Nesi var anlaşılmayacak bunun. Lüks Nermin'in amblemi.
Ressam: Hayır beyefendi, ben non figüratif çalışıyorum.
Şaban: (Kıza dokunur) Bu da heykel mi?
Kız: Hayır efendim, ben nu modeliyim.
Şaban: Canlı imiş. Git giyin, edepsiz, cııldak.
Ressam: Siz onu olduğu gibi görüyorsunuz, ben onu böyle görüyorum.
Şaban: Vah zavallı! Ne zamandan beri böylesin evladım. Anan, baban, karın
bir baktıracağı yok mu? (Gezerler) Hep cııldak heykel dolu etraf...''¹⁰⁴

“Ressam: Anlamıyorlar, anlamıyorlar.

Şaban: Ben de anlamıyorum. (Bir tabloyu gösterir.) Mesela nedir bu?

Kız: Dünder'in son yapıtı.

Ressam: Adı 'İçimdeki Kaos'

Mısta: İçindeki Kavanoz mu?

Şaban: Kaos diyor Mısta Bey, kaos!

Mısta: Kaos ne demek ki?

Şaban: Kaos yani şey, mide bulantısının Frenkçesi değil mi kızım?

Kız: Kaos dehanın alfabesidir.

Şaban: Geç şimdi onu bir kalem. Neden kırmızı ile boyadın?

Ressam: Neyi?

Mısta: Kavanozu...

Kız: İçinde vişne reçeli var da ondan, kavanoz değil amca.

Ressam: Bilmem, içimin sesi böyle yansımış olacak.

Şaban: Sen onu babana yuttur. Bu resim ne kaos ne kavanoz.

Ressam: Ya neymiş?

¹⁰⁴ Taner, s. 25.

Şaban: Moskova'da Kızıl Meydan. Na şu da Kremlin'in kulesi. Sen giderken biz geliyorduk efendi.

Ressam: Sizi temin ederim ki, tamamen non figüratif bir bilinçaltı aynası.

Şaban: Öyleyse neden kıpkızıl. Dünyada başka renk mi kalmadı? Sarı yapsaydın, yahut eflatun.

Mısta: Patlıcan rengi de olabilirdi. Limonküfü ile çok daha iyi.

Şaban: (Kızı okşar) Hadi ben bunu görmemiş olayım. Ama hemen silinmeli o tablo anlaşıldı mı? Bir daha böyle çocukluklar istemem.

Ressam: Anlamıyorlar.

Şaban: Bilmece gibi resim yaparsan anlamazlar elbet. Sen bana fotoğraf gibi resim yapabiliyor musun? Ondan haber ver. Hamasi resimler ister bize. Kalkınma resimleri, ruhçu resimler. Başvekilimiz Keban Barajına temel atarken. Elini tükürükleyip yapışmış küreğe, şapkası hamiyetten kaymış kenara. Efendim bak dinliyor mu beni?"¹⁰⁵

“Ressam: Sizi çok sevdim. Buyurun, bu şahaserimi size hediye ediyorum.

Şaban: Bila Bedel.

Ressam: Mersi. Koy şunu bir tarafa Mısta Bey.

Ressam: Bir dakika. Sizde yeni çıkan yüz liralıklardan var mı?

Şaban: Var.

Ressam: Estetik olarak ne boyutta yapmışlar acaba? Merak ediyorum. Yeni paraları görebilir miyim?

Şaban: Buyurun.

Ressam: Müsaadenizle bende kalsın, bugün bozukluğum yok da.

Şaban: Bunlar politikacılardan da üçkâğıtçıymış meğer. Yüz liradan olduk. (Resim eleştirmeni girer. Uzun saçlı, gözlüklü, sinirli bir adamdır. Histerik bir heyecanla tabloya koşar.)

Eleştirmen: Bir şahaser Dündar, bilinç kapsamı dışında, beklenmedik bir uyuşumsuzluk anıtı. Siklamane bir dönüş seziyorum. Dündar'ın çizelgesinde. Renklerin canlılık baremine göre bir yargı gerekirse bu senfoninin kemanlarını yine

¹⁰⁵ Taner, s. 26-27.

türkiz renkler oynuyor. Bunalım doruğuna yarıştaki ikilem bence yalnız nihil anahtarları ile açıklanabilecek bir denklem.”¹⁰⁶

Vatan Kurtaran Şaban’da epik tiyatronun bir özelliği olarak her tablo kendisi için vardır. Eser müstakil tablolarından oluşur ve tablolar neden sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlı değildir. “Vatan Kurtaran Şaban’ın Kabare oyunu olması ise onun mahalliliğini örneksiz kabullendirir. Fakat buradaki hicvin diğer oyunlardaki gibi sosyete, burjuvayı, adalet mekanizmasını içine alan sınıfçı bir hiciv olmadığını belirtmek gerekir. Buradaki hiciv sanat muhitlerine ve politikaya uzanır. En yeni akımlara kişiliksiz ve sırf moda olsun diye sarılan, münekkitleri, ressamaları, oyuncularını, prodüktör ve balerinleriyle geniş sanat çevresi ve bu acınacak duruma gene acınacak bir geri düşünceyle karşı çıkan kültür müsteşarının şahsında politikamızla alay edilir. Mesela acayip bir resim yapan anlaşılmamış ressam Dünder’in tablosunda eleştirmenin gördükleri yazara göre çok komiktir.”¹⁰⁷

Eserde tablolar çok uzun değildir. Seyircinin kendisini oyuna kaptırması ve kendisini oyundaki herhangi bir oyuncuyla özdeşleştirilmesi böylece engellenmiş olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞABAN BEY PLAKÇIDA

Üçüncü bölüm de müzik üzerinden genel ahvalin çizildiği bir şansonla başlar.

“Eloğlu orkestralar kurmuş

Yaylı sazları var

Vurgulusu. Haşa huzurdan

Üfürüklüsü var

Eloğlu operalar besteliyor

Okur bunu cihana tenorlar, soprano

Eloğlu bir de plak sanayii kurmuş

Plak fabrikaları var

¹⁰⁶ Taner, s. 28.

¹⁰⁷ Mert, s.101-102.

Bunları bir bir plağa çekip
Dünyaya yollar
Herkes müzik der geçer
Bu plaklar gümrüksüz sorgusuz sualsiz
Ta koynumuza girer
Kül yutar mı Zehir Hafıye
Vatan Kurtaran Şaban
Alır refiki Mısta Beyi
Bir plakçıya baskın yapar
Heman.¹⁰⁸

Bu bölümde seçilen diyaloglarda ağırlıklı olarak müziğin nitelikten ziyade gösteriş olarak kullanıldığı, işlevselliğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Eserin tamamında olduğu gibi bu diyaloglarda da politik ve siyasal hicivler vardır.

“Şaban: Şu delikanlı kim sesi güzel mi?

Plakçı: Hayır. Şopen

Şaban: Şopen kim?

Mısta: Şopenhaver’in torunu olur canım. Tangoları vardır. Çok meşhur büyük bir bestekârdır. Hani filmini görmüştük. Pantolonlu sevici bir karı. Oğlana illet oluyor iflahını kesiyor. Oğlan bırak bestemi yapayım der, hayır gel sevişeceğiz diye Majorka Adasına götürüp kapatıyor.

Şaban: Tanıdım şu kim? (Vagner’in resmini gösterir)

Plakçı: Vagner.

Şaban: Bizden desene.

Mısta: Nerden anladınız?

Şaban: Beresinden. (Bir plak alır bakar)

Mısta: Orta Asya Steplerinde...

Şaban: Bunu Türkeş bestelemiştir muhakkak. Yahut Nihal Adsız?

¹⁰⁸ Taner, s. 29.

Plakçı: Hayır. Borodi'nin bestesi. (Kürklü bir adam girer, arkasından bir hamal. Adamın elinde bir kağıt vardır.)

Adam: Bötüvenin mi bemöl kurarteri var mı?

Plakçı: Var.

Adam: Hendelin si diyez piyano konsertosu var mı?

Plakçı: Var.

Şaban: Ne gültür, ne gültür.

Adam: Don garlos operasının tamamı var mı?

Plakçı: Var.

Adam: Tam takım koy hepsinden. (Hamalın sırtına yükler) Yeni bir ev düzdük de Sedef'de, bunlar göstermelik. Şimcik bir de ağız tadı ile dinlenecek plak koy da misafirler geldikten sonra dinleyerek. (Çıkarlar)

Şaban: Bu berelinin plakları iyi gidiyor mu bari?

Plakçı: Şimdi durgundur piyasası, ama seçimler sırasında çok satılır. Hele bir Götterdammerungu var.

Şaban: Çok beğeniliyor demek. Bir de glasik müzikten anlamaz diye iftira ederler millete. Kim alıyor daha çok?

Plakçı: Parti teşkilatı.

Şaban: Anlayamadım.

Plakçı: Karşı partinin radyo konuşmalarını en iyi bunlar bastırıyor da ondan. Piyasada bundan gürültülü plak yoktur. Ne diyorsun bey?

Şaban: Ne görüyorum orda Ruşen Bey, Çaykovaki, Statvinski, Prokofyef, Rahmaninel bunlar müziğin babıöfleridir. Üstelik de Rus filarmanisi çalıyor.

Plakçı: Çaldıkları öbürlerinin aynı.

Şaban: Sen öyle bil. Çalgı aynı çalgı ama çalınış farklı. Onlar sen ben uyurken bir zurnanın zırt demesi ile bir üçüncü kemanın giy demesiyle burdakilere gizli şifre verirler de ruhun duymaz senin. Bu ne bu. MYP 3716 bal gibi şifre. Hemen 1. Şube Müdürlüğünden birini çağır dinletelim.

Plakçı: Nerden bulalım şimdi?

Şaban: Sen çık sokağa çağır geçen birini. Türkiye’de nasıl olsa iki kişiden biri Milli Emniyettendir.”¹⁰⁹

Buradaki son diyalogun son cümlesindeki hatırlatma/uyarı manasındaki cümle ile seyircinin dikkati çekilir. Seyircinin normal şartlar altında farkında olmadığı ancak birisi tarafından hatırlatıldığı zaman -ki genellikle bu sanatçıların görevidir- ‘evet, hiç bu açıdan düşünmemiştim, doğru söylüyor olabilir’ şeklinde tepki vermesi için kullanılmış olan bu cümle birebir olarak seyirciyi uyandırmak ve uyarmak manasında epizotik anlatım örneğidir. Aynı şekilde dükkâna giren adamın göstermelik plak alması ile seyirci, elit yaşam düzeyine sahip insanlarla ilgili düşünmeye yöneltilir. O zamana kadar gerçekten o plakları dinlediğini düşündüğü yüksek zümredeki insanların aslında dinlemeyip gösteriş yapabileceği fikrine ulaşır. İşte seyircinin zihninde oluşturulan bu ‘acaba’ fikri epik tiyatronun ulaşmak istediği temel amaçlardan biridir.

“Yazarın bu sembolik anlatım gibi ekonomik yoldan sonuca giden diğer bir usulü de tarihsel şeridi halkın genel zevklerinden, değişikliklerinden vermektir. Vatan Kurtaran Şaban’da da bu şerit moda olan şarkılardan ve Plakçının ağzından öğrenilir.”¹¹⁰

“Plakçı: Dedemin zamanında Kırım Harbi varmış Sivastopol önünde yatan gemiler modaymış. Balkan Harbi’nde Vatan bizim canımız. İstiklal Savaşında İzmir marşı. İsmet Paşa devrine On yıl marşı. Menderes zamanın hatırla sevgilim şarkısı. Sonra birden Plevne moda oldu. Kurucu Meclis, Milli Birlik devrinde Harbiye marşı milli marş oluyordu, nerdeyse. Koalisyon gittin o gidiş, şimdi Kır atıma bineyim iktidara süreyim.”¹¹¹

¹⁰⁹ Taner, s. 30-34.

¹¹⁰ Mert, s. 101-102.

¹¹¹ Taner, s. 30.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞABAN BEY KİTAPÇIDA

Dördüncü bölüme de anlatıcı görevi üstlenen bir şansonla giriş yapılır.

“Ankara caddesinde

İki yanda

Sıra sıra

Matbaalar

Kitapçılar

Raflarda dizi dizi

Türlü çeşitli

Kitaplar

Kıyas-ı Embiya’dan

Karl Marks’a kadar

Rotatifler kültürün

Ağır topuysa eğer

Kitaplar da onun

Cephanesi mermisi

İçlerinde şarapnelleri var

Dum dum kurşunu

Hatta saatli bomba bazısı

Kültürümüzün kurmay başkanı

Kadastrocu Şaban

Buna da bir tedbir düşünür

O an

Onların topu tüfeği

Dum dum kurşunu varsa

Elin düşmanı saatli bomba kurarsa

Bizim de elimiz armut devşirmiyor ya

Bizim de azmimiz imanımız var

Bizim de manevi istihkamımız var
Kim demiş ki Şaban oldu bittiye gelir diye
Kim demiş ki Şaban idarei maslahatçı
Şaban halis ül dem bir mukaddesatçı.’’¹¹²

Bu bölümde seçilen diyaloglarda ise içeriğinin ne olduğu önemsenmeksizin isimden yola çıkılarak kitapların eleştirilmesi, Avrupa'nın ve Avrupalı yazarların bizim yazarlarımız üzerindeki üstünlüğü ve kendi yazarlarına yabancılaşmış toplum gibi konular öne çıkar. Batı müziğinin temellerini de bizim edebiyatımızda arayan yazar bu tavrıyla ironik bir tablo oluşturmuştur.

“Şaban: Şu kitapçıya bir uğrayalım (Bir genç kitaplara bakmaktadır) Sizde Maarif Vekâleti klasikler serisi var mı?

Kitapçı: İlahi Bey, Müslüman mahallesinde salyangoz satılır mı?

Şaban: Eferin, Beğendim, Mızraklı ilmühal bulunur mu?

Kitapçı: Hay hay.

Şaban: Sermiye verseler alır mısın?

Kitapçı: Elbette. Kim verecekmiş?

Şaban: O değil efendim. Das Gapital.

Kitapçı: Neuzübillah.

Şaban: Eferin.

Mısta: En çok neler satılır.

Kitapçı: Besteleri soruyorsunuz?

Şaban: Hayır besteleri değil güfteleri soruyorum. Yani bestseller diye en çok okunan kitaba derler Mısta Bey.

Kitapçı: Bizim bestseller listemizin başında Risaleyi Nur geliyor.

Şaban: Aşağı yukarı her kitapçıda böyle.’’¹¹³

¹¹² Taner, s. 34-35.

¹¹³ Taner, s. 35.

“Mısta: Tercümelere rağbet var mı?

Kitapçı: Hem de nasıl. Bizim memlekette ne de olsa bir Avrupa kompleksi var.

Mısta: Bunun önüne geçelim.

Şaban: Hayır. Bilakis bu kompleksi kendi hayrımıza kullanmanın yolunu arayalım. Bizim gençlere Farabi şöyle demiş: İmam Gazali böyle buyurmuş desen dinlemezler bile. Ama aynı şeyleri bir garb mütefekkirine mal etsen, kulak kesilirler. Ne büyük hikmet savurmuş derler. Mesela nedir onun adı? Almanların büyük şairleri vardır.”¹¹⁴

“Şaban: Hay ağzını seveyim. Göte. Evet. Göte cenapları malumu âliniz bizim Evliya Çelebi'nin yakın dostu idi. Bir gün Frankfurt'taki malikânesinde nargile içerlerken Evliya Çelebi'ye demiş ki: Dini İslam en mütekâmil dindir. Ben protestan olmasam İslam olurdu. Ne mutlu size ki dişlerinizi misvak ile ovarsınız. Zinhar beş vakit namazı ihmal etmeyin. Ve hele gömünüzü nerde bulursanız orda ezin. Gömünüzle mücadele derneklerine paraca yardım edin.

Mısta: Sahiden böyle demiş mi?

Şaban: Yok efendim. Söz misali. Yani böyle bir tevatür yayılsa zındıkların gözünde İslamiyet birden değer kazanır. Değilmi ki bunu garbin bir meşhur mütefekkirini söylemiş.

Kitapçı: Haklısınız.

Şaban: Gültür işlerinde her vasıtaya başvurulacak Mısta Bey. Gaye vasıtayı meşru kılar. Kaç aydır stajdasın. Hâlâ devlet adamı vasfı kazanamadın gitti Mısta Bey. Şu ye ye ye müziğini alalım. Bununla mücadele etmek boşuna. Bütün gençlik bunu tutuyor. Hem zaten bunu ilk keşfedenler de biziz.

Kitapçı: Biz miyiz?

Şaban: Tabii ya. Ye ye ye'nin öncüsü Tefik Fikret'tir.

Mısta: Nasıl olur?

¹¹⁴ Taner, s. 36-37.

Şaban: (Okur) Yiyin efendiler yiyin. Bu hanı iştiha sizin. Patlayıncaya, çatlayıncaya kadar yiyin. Diyeceğim kökü bizde bir modadır. Ye ye ye. Şimdi bu müziğe ahlaki, dini, ruhçu besteler koyarsak bir taşla üç kuş vurmuş oluruz.”¹¹⁵

BEŞİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY KONSERVATUVARDA

Her bölümde olduğu gibi bu bölümde bir giriş şansonuyla başlar. “Devekuşu Kabare oyunlarına bakıldığında da oyunun başkişileri olan Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi de dâhil olmak üzere dans ekibiyle birlikte bütün oyuncuların giriş bölümünde dans ettikleri ve şarkıya katıldıkları görülür. Metin Akpınar, bu bölümleri izleyiciye oyunu tanıtmak amacıyla “biz kaç kişiyiz, kimiz göstermek ve ana düşünceyi yansıtmak için” düzenlendiklerini ifade eder. Akpınar’ın aktarımıyla sahneler anlatıcıyla, şarkıyla, şiirle bazen her ikisiyle, bazen bir diyalogla birlikte bağlanır ve şarkı veya son deyişle son bulur.”¹¹⁶

“Müzik denince

Şaban Bey

Bahriye mızıkasını anlar

Mehter takımını

Hadi hadi biraz daha

Darülaalim-i Musikiyi

Bilemedin

Ankara musiki muallim mektebini

Müzik ruhun gıdasıdır

Müzik uçsuz bir umman

Vatan Kurtaran Şaban

Ne yapsın

Nasıl Milli Birlikçiler

¹¹⁵ Taner, s. 37-38.

¹¹⁶ Basat, s.81.

Sosyolojiyi iktisadı
Başa geçtikten sonra
Öğrendiyseler kitaptan
O da müziğin aslını
Esasını
Püf yanını
İkinci elden
Bülent Tarcan'ın eleştirilerinden
Faruk Yener'in kitabından
Belleyip çıkar ortaya
Maria Kallas
Lirik soprano mu, epidemik soprano mu?
Orkestra kaç sazdan kurulur?
Koroda kaç ses olur?
Nikavendle Adacionun farkı ne?
Üç buçuk ayda
Hatmeder beller.’’¹¹⁷

Siyasi ve politik mesajların ağırlıklı olarak verildiği diyaloglarda 142. Madde gibi göndermeler dikkat çeker. Ayrıca içeriği ne olursa olsun sola karşı alınan tutum durumun vehametini aynı zamanda da komikliğini gösterir.

“Şaban: Başvekil beye davetiye gitti mi?

Müdür: Şimdi bizzat götürüyorum.

Şaban: (Bakar) Şeref locasında tabii.

Müdür: Hayır efendim. Başvekil bey birinci sırayı tercih ediyorlar.

Şaban: Acaib neden?

Müdür: Efendim ön sırada oturdular mı bütün millet arkamda hissine kapılıyorlarmış.’’¹¹⁸

¹¹⁷ Taner, s. 38-39.

¹¹⁸ Taner, s. 40.

‘Koro: (Marşa başlar) Sol sol mi re do mi sol

Sol si re fa la sol sol

Sol la si do sol re fa

Sol la sol fa sol sol sol

Şaban: Dur bakalım. Dur dur. Ne oluyor bu sollar?

Piyanist: Nota.

Şaban: Neden bu kadar çok sol var bu marşta?

Piyanist: Kompozitör öyle kompoze etmiş.

Şaban: Sen onu benim külahıma anlat. Bu besteye derhal 142. Madde uygulanacak.

Piyanist: Şaka ediyorsunuz galiba beyefendi. Solsuz müzik olur mu?

Şaban: Olacak. Yapacağız. Solsuz besteler ısmarlayacağız icabında.

Piyanist: Hadi oldu diyelim. Sol anahtarını ne yapacaksınız?

Şaban: Başka anahtar koyacağız. Do anahtarı koyacağız. La anahtarı koyacağız. Ev anahtarı, cami anahtarı koyacağız. Diyeceğin var mı?

Piyanist: Var.

Şaban: O halde seni de bakanlık emrine alacağız. Mısta Bey, beyi derhal makamıma götürün.

Mısta: Hay hay (Çıkarlar)

Şaban: Konservatuvarı solculardan temizleme ameliyesi başladı. (Koroya) Hadi bakalım şimdi ben idare edeceğim. Sol diyenin ağzını yırtarım. Has dur. Bir, iki, üç yallah.

Koro: Sağ sağ mi re do mi sağ

sağ si re fa la sağ sağ

sağ la si do sağ re fa

sağ la sağ mi sağ sağ sağ

Şaban: Ha şöyle, bak marşın milli karakteri şimdi daha belirmedi mi?’’¹¹⁹

¹¹⁹ Taner, s. 42-43.

ALTINCI BÖLÜM

ŞABAN BEYİN ŞAHSİYETİ SANİYESİ

“Her büyük adamın
Bir küçük yanı var elbet
Kimi cinsel sapıktır
Kimi evham kumkuması
Kiminde acı saplantılar
Kiminde marazi saplantılar
Kimi ocağına incir döker
Binlerce insanın
Sonra geçer bir gülün
Karşısında ağlıyabilir
Kimi din der ahlak der bir yanda
Fazilet timsali geçinir
Öte yanda
Üç metres tutabilir
Kendi yutup salkımı
Başkasına talkın verebilir
Şaban Bey erkek adam
Dinç adam
Üstelik çiçek
Bahçesinde tek arı
Üstelik kadastrodan
Anlamamış hayatı
Kulpu bu cezvesi bu demiş
Hasene’yi bellemiş
Göze batmamak için
Düşünür yolu yordamı
Üstelik böyledir bizde

Devlet adamı ortamı’’¹²⁰

Giriş şansonunda ve diyaloglarda üzerinde durulan konu kişisel zafiyetler ve makam gücünü kullanarak şahsına çıkar sağlama, görevi kötüye kullanmadır. Diğer giriş şansonlarında rastlandığı gibi müzik davranışların habercisidir. Bizlere karakterin nasıl davranacağı hakkında bilgi verir. Örneğin bu şansonun başında geçen ‘Her büyük adamın bir küçük yanı var elbet’ ifadeleri, karakterin zaaflarına yönelik bir davranış göstereceğinin işaretidir.

‘‘Mısta: Sizi bu kadar üzen nedir efendim?

Şaban: Ah Mısta Bey. Ben gönlümü bir ceylana kaptırdım. Al oku şunu. Onun dilekçesi.

Mısta: Kuğu kuşundaki kız.

Şaban: Evet dinle bak. <Sayın kültür sanat müfettişi Şaban... Beyefendi Şaban diyor duydun mu sonra bir aralık bırakmış kendine gelip beyefendi eklemiş. Buna psikolojide lapsüs derler kendini ele verme. He hey Şaban gibi el yazısından karakter okuyan bir nüfusu nazar sahibinden kaçır mı bu teferruat. Bak şimdi sana yazıyı tahlil edeyim de gör (Okur). <Dilekçemi size yazacak bir daktilom bile yok. Onun için elle yazıyorum.> Elini yesinler senin.

Mısta: İyi ki elle yazmış. Daktilo ile tahlil yapamazdınız.

Şaban: Elbette olmaz. (Okur) <Konservatuvardan benimle mezun olanlardan çoğu 1500 lira maaş aldığı halde, ben hala stajyer kadrosundayım. Hem onlar geçen yıl İstanbul turnesinde cabadan 50’şer lira harcırah da aldılar. Ben ishal olduğun için yerime Meral gitti.>

Mısta: Çok kuvvetli bir ifadesi var, canlı, duygulu ve tesirli.’’¹²¹

‘‘Şaban: Bak bak bak Mısta Bey. Burs istediği satırlarda yazı git gide yatıklaşır.

Mısta: Anlıyorum.

¹²⁰ Taner, s. 43-44.

¹²¹ Taner, s. 45.

Şaban: Sık sık da devrik cümle kullanmış farkında mısın?

Mısta: Evet iki yerde

Şaban: Devrik cümlenin grafolojideki manası nedir?

Mısta: Bilmem.

Şaban: Elbet bilmezsin. Devrik cümle sık sık sırtüstü devrilmeye müsait bir mizaca işaretler.

Mısta: Ne diyorsunuz? Düz cümle yazanlar?

Şaban: Arkaüstü yatarlar.

Mısta: Ters cümle yazanlar?

Şaban: Yüzükoyun.

Mısta: Mail yazısı olmayıp, dik yazanlar?

Şaban: Onlar da sevici karılardır.’’¹²²

YEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT EDEPLİ OLMAK GEREK

Diğer bölümlerin aksine bu tablo bir giriş şansonuyla başlamaz. İçerisinde sosyal eleştirilerin yoğunlukta olduğu bir tablo olan bu bölümde aydın olmanın şartının eskiyi kötülemek olduğu, sadece kelimelere bağlı kalınarak körü körüne siyaset yapılması gibi mesajlar verilir.

“Yeğen: Sosyal düzenin gelişimi bağnaz öğelerin kısıtlanmasından çok tanımlar üzerinde uyuşuma varılamayışın saptanamamasındandır.

Şaban: Tamam anladım. Sen aydınsın.

Yeğen: Evet nerden anladınız?

Şaban: Çetrefilli dilinden. Yahu, biz birbirimizle anlaşamıyorduk zaten, bir de bu dili çıkardınız şimdi hiç anlaşamaz olduk. Yazık benim öz be öz yeğenim de onlardan olsun.

¹²² Taner, s. 46.

Yeğen: Neden dayı?

Şaban: Osmanlıca gibi latif, zarif, ahenkli, rengin, revnaklı dil var mı dünyada? Bir kere zengindi her şeyden çok. Bak meselâ mütelaşi kelimesi.

Yeğen: Ne demek dayı?

Şaban: Telaşçı demek. Mütecahil?

Yeğen: Ne demek?

Şaban: Senin gibi bilgisizin bilgisizi demek. Daha neler var.

Yeğen: Hep müteli mi?

Şaban: Müteli, mütesiz, mütelahım mesela, mütekâsif, müteşamil

Yeğen: Müteşebbis.

Şaban: Müteahmak.

Yeğen: Mütehassıs.

Şaban: Mütevak vak.

Yeğen: Müteveli.

Şaban: Müteşak şak ve dahi duralar değil mi? Mütebeyyin, müteleyyin, mütesekkin, mütebahhir, mütesekkin, müterekkin.

Yeğen: Hiçbirini duymadım.

Şaban: Tamam öyleyse aydınsın. Siz dili anlaşılmaz hala getirip nesiller köprüsünü yıkıyorsunuz. Tehlikeli bir yoldasın evlat.

Yeğen: Neden dayı?

Şaban: Bu gömünistlerin oyununa gelmek demektir.

Yeğen: Benim komünistlikle ilgim yok.

Şaban: Aydınlik gomünistlikten de tehlikelidir. Çünkü aydın kimse bilmeden onlara alet olur.

Yeğen: Öyle olsa farkına varırdım.

Şaban: Varamazsın varamazsın. İnsan aydın olduğunu iş işten geçtikten sonra anlar. İyi ki geldin Mısta Bey.

Yeğen: Buyurun Şaban Bey yine sünühat mı vaki oldu?

Şaban: Yaz gardaşım gaydet. Bir broşür hazırlatalım şu mütegafiller için. Konusu: Aydınliktan nasıl korunulur?'

Yeğen: Karanlığa dalarak

Şaban: Bak pise. Kripto ağızlarını nasıl da ezberlemiş. Gaydet kardeşim. Aydınlığın ilk arazi, alınacak tedbiri tıbbiye töbe, istiğfar imana dönüş, etrafı ile, müşahhas misalleri ile anlatılmalı ile gençliğe.

Mısta: Hay hay.

Şaban: Hadi get sen de ihtida et. Bir daha öyle keşkekçinin keşkeklenmiş keşkek kepçesi gibi dille konuşma karşımda. Bir de öyle sakalı saçına karışmış süfli heriflerle görünme.

Yeğen: Onlar serseri değil ki dayı, onlar halk şairi.

Şaban: Halk şairi değil. Halk partisi şairi. Seçimlerde hep onlara propaganda yaptılar.

Yeğen: Çağırayım da gör, çok iyi insanlar. (Halk şairi girer)

Şaban: Bu herif alaturka ye ye'ci.

Yeğen: Dayıma bir şey söyler misin?

H.Şairi: Veysel'in ezgisini okuyayım. Mestle çarık. (Okur)

Çarık – Aman kardeş çok üşüdüm

Sen köşede ben dışarıda

Senin ile kardeş idim

Sen köşede ben dışarda

Mest - Elin yüzün çamur bu ne

Git ahırda kızinsene

Laf istemem uzun çene

Ben köşede, sen dışarda

Çarık - Sen de deri ben de deri

Görüyon mu kör kaderi

Sen dutmuşsun mevkileri

Sen köşede ben dışarda

Mest - Neler gördüm tezgahlarda

Hiç gezmedim uzaklarda

Hakkım vardır bu haklarda
Ben köşede, sen dışarda

Çarık - Sen gezersin halılarda
Güzel güzel balolarda
Ben gezerim çalılarda
Sen köşede ben dışarıda

Veysel – Mest çarıktır çarık mesttir
Yürürlerse aynı sestir
Veysel söyler bir nefestir
Gah içerde gah dışarda

Şaban: Bal gibi gomünistlik var bunda. Apaçık işte. Hep refah düşmanlığı, hep özel sektöre hücum. Hep ağa ırgat. Hep istismar maraza edebiyatı.’’¹²³

SEKİZİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY TİYATROULAR ARASINDA

Bu bölüm de Şaban Efendinin bilgisizliği üzerine kurulu bir bölümdür. Kültür sanat aktivitelerine olan uzaklığı tersinleme yoluyla aktarılır. Giriş şansonunda müziğin iletici ve yorumlayıcı özelliklerini görmek mümkündür.

‘‘Tiyatronun
Ayskilostan Anouilla dek
Koca bir geçmişi var
Şaban Bey
Bu katara
Son vagondan dalar

¹²³ Taner, s. 47-49.

Hayli eksik bu konuda

Bilgisi

Oyunculardan

Tanıdığı üç kişi

Vasfi Rıza

Muammer

.....Son

Gördüğü oyunlar

Ördek gölü balesi

Bir de

Kiss me kate

Bu tiyatro

Nasıl işler

Kulisinde

Ne dümenler döner

Bir bir inceler.”¹²⁴

“Şaban: Nedir bu rezalet? Devlet Tiyatrosu yine karışmış. Totsis grevi mi var yine?

Mısta: Yok efendim sanatkarlar kazan kaldırıyor diye telefon etti bizim muhbirimiz.

Şaban: Sakin olalım. Sakin olalım. Mesele nedir teemmül edelim. Bir hal çaresi buluruz. Allah Allah, nasıl kazan kaldırır bunlar, bizim devletin tiyatrosu müzikayı hümayun gibi bir şey. Aylıklarımı tıklar tıklar bu fakir milletin bütçesinden ödüyoruz. (Elinde salça bir adam geçer) Nedir bu?

Adam: Domates salçası efendim.

Şaban: Kim yiyecek bunu?

Adam: Oidipusa götürüyorum. Son perde provası yapılıyor da.

Mısta: Son perdede ziyafet mi var?

¹²⁴ Taner, s. 50-51.

Adam: Hayır efendim kan yerine kullanacağız.’’¹²⁵

‘‘Şaban: Ne oynayacaksınız Paris’te?

U.Müdür: Kral Oidipus.

Şaban: Bu Oidipus kimin nesi?

U.Müdür: Bir Yunan Tragedyası.

Şaban: Oldu mu ya, oldu mu ya! Yunanlılarla Kıbrıs yüzünden aramız açık. Karşılıklı vize vermiyoruz. Durum vaziyeti gergin iken sırası mı Ispartalı Bey oğlum.

U.Müdür: Efendim çok eski, iki bin yıl eski, İsa’dan altı yüzyıl önceki bir tragedya bu.

Şaban: Olsun İsa’dan önce de Haclı Seferleri vardı. Tarih okumadın mı sen? Ehli İslam daima kâfirlerle gaza üzre idi.’’¹²⁶

‘‘Şaban: Sizin konusunu ne?

U.Müdür: Oidipus babası Laios’u öldürmüş, anası Lokasta ile evlenmiştir. Dayısı Kreon Thebai de...

Şaban: Bir dakika, bunların adlarını yerlileştirip oynayamaz mısınız?

U.Müdür: Ne gibi?

Şaban: Kral Oidipus’u Edip yapın.

U.Müdür: Lokasta’yı?

Mısta: Şayeste.

Şaban: Kreonu da tatlı su firengi Leon yapın.

Mısta: Vakayı da Tebai’dan Tarabya’ya aktarın.

Şaban: Ben de söz sahibi olmam. Bakarsın kalkar ukalanın biri önerge verir. Neme lazım idare et kardeşim. Bu şekilde harcırahınız meclisten daha kolay çıkar.’’

127

¹²⁵ Taner, s. 51.

¹²⁶ Taner, s. 52.

¹²⁷ Taner, s. 53.

“U.Müdür: Ana kadro on yedi kişi. Otuz altı kişilik de korumuz var.

Adam: Yunanlılar piyesi yüz on beş kişi ile oynatıyorlar.

Şaban: Biz onlardan aşağı kalmayalım. Kaç kişi bizim tiyatroyu hümayunun kadrosu?

U.Müdür: Yüz elli.

Mısta: Salçacı da dahil mi?

Şaban: Hepsine harcırah çıkarılsın. İcabında ordudan da takviye alınsın. Paris’e Kanuni’nin ordugahı gibi şöhretli bir giriş yapalım da görsün dünya.

(Balerin baştan görünür. Ben de ben de diye Şaban’a işaret eder)

Şaban: Edip Bey oğlum salçacısı, turşucusu bu kadar kalabalık gidiyoruz oldu olacak. Araya bir de Ceylan Hanıma bir piruet arttırabilir misin?

U.Müdür: Bilmem ki nasıl olur?

Şaban: Canım sen bir yerini bulursun istersen, şöyle iki piruet atar çıkar.

U.Müdür: Düşünelim efendim. Herhalde olur.”¹²⁸

Özellikle ilk diyalogda alay ve tersinleme yoluyla anlatılan durum günümüzde de geçerliliğini sürdüren bir durumdur. Devlet sanatçısının devleti eleştirmesinin doğru görülmemesi ve biat kültürünün hakim olması diyalogda üzerinde durulan olaydır. Diğer diyaloglarda çıkar sağlama, nitelikten ziyade niceliğin ön plana çıkması gibi durumlar söz konusudur. Epik tiyatronun bir özelliği olan seyirciye dünya görüşünü yansıtma olayını Haldun Taner de sıklıkla yapar. Ancak bu yansıtma doğrudan değil dolaylı ve tersinleme yoluyla.

DOKUZUNCU BÖLÜM

ŞABAN BEY GODOT’YU BEKLERKEN

Giriş şansonuyla başlamayan bölümlerden bir tanesi de bu bölümdür. Şanson bölümün sonunda verilir ve ayrıca bu bölüm ilk perdenin son bölümüdür. Bölümün

¹²⁸ Taner, s. 54.

başlığı, dünya tiyatrosu için önemi oldukça fazla olan Samuel Beckett tarafından yazılan ‘Godot’yu Beklerken’ oyununa atıfta bulunur. Godot’yu Beklerken Vladamir ve Estergon adlı iki kişinin Godot’yu beklemeleri üzerine yazılmış, umutsuzluk ve bekleyiş üzerine şekillenmiş ve Godot’yun gelmemesiyle sonra eren düşünsel bir eserdir. Bölümde amatör tiyatrocuların sahneye koyduğu ‘Godot’yu Beklerken’ oyununu değerlendiren Şaban Efendi’nin oyuna karşı tepkisi verilir.

Amatör tiyatro oyuncularını oyunu sergileyip oyunun dekoru, karakterleri ve işleyişi hakkında bölüm boyunca bilgi verdikten sonra Şaban Efendi’nin tepkisi şöyle olur: “Bunların hepsini ruhi muayeneye sevk edin. Bunlar toptan manyak. Nerdeyse ben de keçileri kaçıracaktım.”¹²⁹

“Koro: Ne gelen var ne giden
Ömür hep böyle geçer
Sen ona gitmezsen
Bekliyorum
Bekliyorsun
Bekliyor
Bekliyoruz hep beraber
Her birimiz bir şeyler
-Yol bekliyorum
-Gol bekliyorum
-Koca bekliyorum
-İş bekliyorum
-Aşk bekliyorum
-Av bekliyorum
-Oy bekliyorum
Bekliyorum
Bekliyorsun
Bekliyor
Bekliyoruz hep beraber

¹²⁹ Taner, s. 59.

Her birimiz bir şeyler
Ne gelen var ne giden
Ömür hep böyle geçer
Godot gelmez arkadaş
Sen ona gitmezsen
-Hayatımın erkeğini bekliyorum
-Ne bekliyorsun?
-Maaşıma zam bekliyorum
-Ben sıkıyönetimi bekliyorum. Geçti mi bu taraflardan?
-Ben paraları bekliyorum’’¹³⁰

‘‘Haldun Taner, Godot’yu Beklerken oyunundaki ümitsiz bekleyişle günümüzdeki bekleyişler arasında paralellik kurarak tarihselleştirme yapar. İkinci Dünya Savaşından sonra yazılan oyundaki karakterler Godot’yu beklerken, günümüzdeki insanlar zam, reform, kredi gibi ihtiyaçlarına göre değişiklik gösteren şeyleri beklemektedirler. Haldun Taner bu yolla toplumsal ve kişisel beklentilerin neler olduğuna dair seyirciye bilgi aktarımı yaparken seyirciyi bilinçlendirme yoluna gider.

İlk perdede genel olarak bölümlerin kısa ve çarpıcı olduğu görülür. Bölümler arasına giren şarkılar oyuna tempo kazandırır. Bölümler seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya yöneltir ve dikkatlerini farklı bakış açılarına çeker. Devlet kurumlarının çarpıklığı ve kurum çalışanlarının bilgisizliği gözler önüne serilir. ‘Epik Tiyatro, bilindiği gibi, seyirciyi etkilemek, bilinçlendirmek, eğitmek, hatta öğretmek ister. Bu amaçla sahnede gösterir, açıklar, yorumlar. Haldun Taner de aynı çizgiyi benimser. Ne türde yazarsa yazsın, hedefi hep seyirciyi uyarmak, onu gördükleri üstüne düşünmeye yöneltmek olur. Kimi zaman daha da ileri gider yazar, edilgenliğinden kurtulması için kışkırtır seyirciyi. Yine öteki yazarlar gibi, Haldun Taner’in de oyunlarında dolaylı veya dolaysız olarak devreye girdiği, seyirciyi etkilemeye çalıştığı görülür: Anlatıcı ve Koro benzeri epik unsurlara başvurabilir, metnin

¹³⁰ Taner, s. 59-60.

yapısıyla oynamakla yetinebilir, kişileştirme veya başka yollarda da gösterebilir kendini. Ancak bunları yaparken geriye çekilip alanı seyirciye bırakmaz, onun özgür istenciyle bir karara varmasına pek fırsat tanımaz. Onu kendi görüşü doğrultusunda yönlendirmek, kendi gösterdiği yolda ilerlemişini sağlamak ister. Taner, “seyirciye bir tartışma zemini karar gibi gözüküp aslında ona bazı doğrular dayatmaya çalışır” Bu nedenle oyunlarında çok sık araya girecek ve tüm sahne olanaklarını seferber edecektir. Yine aynı bağlamda, sahnede oluşturduğu olay ile bu olayın düşünme, tartışma konusu yapılması için yarattığı ortam, kişiler, durumlar abartıya kaçabilecektir. Yazarımızın ilginç özelliklerinden biri de, ne denli eleştirirse eleştirsin, oyun kişilerine sevecen davranması, daha da önemlisi, mizah duygusunu hiç yetirmemesidir. Gerçekten de insana değer veren, insanı seven bir bakış açısına sahiptir Haldun Taner. Kötü örnek olarak gösterdiklerine bile güler yüzle yaklaşır; ‘kıssadan hisse’ çıkarmasını istediği seyirciye tavrı ise yumuşaktır, babacandır. Haldun Taner’in metinde kendini gösterdiği yerlere bakıldığında dikkati önce yaratılan karşıt durumlar / konumlar, ardında da şaşırtmacalı oyun sonları çeker. Öte yandan Anlatıcı, Koro gibi epik öğeler yazarın doğrudan sözcülüğünü yaparken araç içleri, kişi ve oyun adları vb. türü unsurlar da sahnenin salonu etkilemek için başvurduğu öteki yolları oluşturur.”¹³¹

Kabare tiyatrosunun olmazsa olmazlarından bir tanesi oyunun hızlı bir tempoda oynanmasıdır. Sahnede hep bir hareket olmalıdır. Seyirci oyuna kapılmamalı, oyundaki hız karşısında şaşkına dönmelidir. Nitekim Haldun Taner Vatan Kurtaran Şaban oyununun temposuyla ilgili yaptığı bir açıklamada şunları söyler:

“Kadıköy vapuruna gidenleri, akşam vapurundan çıkanları seyredin. O kadar ağır aksak, fıstıki makam bir salınış ki bu, derhal teşhisi koyabilirsiniz: Bu insanlar ne işlerine, ne de evlerine pek hevesle gidiyorlar. Yolda, kaldırımında da aynı yavaşlık. Hatta durup durup konuşma, şakalaşma. Ödenekli tiyatrolarımızın geleneksel deklamasyonu genel yavaşlığımıza göre ayarlanmıştır. Seyirci yorulmadan anlasın

¹³¹ Esen Çamurdan, *Haldun Taner Seyir Defteri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2006, s. 78-79.

diye. ‘Vatan Kurtaran Şaban’ oyunuyla yurdumuza kabare tiyatrosunu ilk önerdiğimiz sıralarda genç aktörlerden ricam şu olmuştu:

‘Lütfen çok hızlı bir tempo tutturalım, elektrikli bir hava estirelim. Seyirci sıcak duştan soğuk duşa geçmiş gibi olsun. Kulak kesilsin, göz kesilsin, dikkat kesilsin’ İki ay bu hızı prova ettik ve bir gece perdemizi hızla açtık. Fırtına gibi bir tempoydu, çocukların tutturduğu, seyircinin alışmadığı. Yadırgadı elbet. ‘Başımız dönüyor’ diyenler oldu. ‘Esprilerin çoğunu kaçırıyoruz’ diyenler oldu. ‘Yavaş konuşun yetişemiyoruz’ diyenler oldu. Onlara hep şu cevabı veriyorduk:

‘Hızlı düşünün, durduramıyoruz’

Ama dedik de ne oldu? Kabarenin onuncu yılında onlar hızlanamadı. Biz gün günden yavaşlamaktayız. Tek tek çabalar, olumsuz eski koşullandırmaları ortadan kaldıramıyor. Hızlı konuşmak, hızlı hareket etmek, hızlı düşünmek, zihni uyanıklık gerektirir, olumlu koşullandırmalar gerektirir. Toplumca er geç, bu yolu tutmanın zamanı geldi geçiyor. Buna yatkın olmayanların kenara çekilip,

‘Erişir menzili maksuda aheste giden,
Tiz reftar olanın payına damen dolaşır’

Yollu avuntular bulduğu devir çok gerilerde kaldı.’¹³²

İKİNCİ PERDE

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY ISLAHATA GEÇİYOR

İkinci perdenin bu ilk bölümü oldukça kısadır ve bal tutan parmağını yalar felsefesine göre Şaban Efendinin çevresindekilere iş imkanı sunmasına örnek oluşturan bir bölümdür. Bu bölümde de giriş müziği bulunmaz.

¹³² Haldun Taner, *Yaz-Boz Tahtası-Düz Yazılar 6 (Devekuşuna Mektuplar 2)*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1987, s.172-173.

“Mısta: Güzel fikir. Beyaz saçlı bir zat gelmiş. İlkokuldan arkadaşınız olurmuş.

Şaban: İlkokuldan benim beyaz saçlı arkadaşım yok ki... (İsmail girer) A sen misin İsmail Bey hoş geldin. (Elini öpmesi üzerine) İstağfurullah...

İsmail: Duydum ki büyük mevki sahibi olmuşsunuz. Ben şimdi emekli oldum. Lütfetsen de bir iş verseniz, çoluk çocuk duacınız olacağız.

Şaban: Sen ne iş yapardın İsmail Bey?

İsmail: Ben harita subayı idim.

Şaban: Kadastroda olsan iş bulurdum sana, dur ama dur. Zihnimde bir fikir çaktı. İsmail Bey kardeşim sen don yapabilir misin?

İsmail: Efendim?

Şaban: Don dedim don yapabilir misin?

İsmail: Terziliğim yoktur beyefendi.

Şaban: Resim olarak resimden don. Resimlere don geçireceğiz de. Harita çizmek gibi bir şey. Gececeksin müzedeki cıvıldağ tabloların karşısına birer don çizeceksin. Üstelik renkli.

İsmail: Ne renk?

Şaban: Kimi düz kimi kollu. Renk olarak milli, mahalli, dini, hamasi renkler tercih edilmeli. Mukaddesatçı donlar olmalı.”¹³³

İKİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY TRT’DE

Bu bölümde epik tiyatro özelliklerinin net şekilde görüldüğü bölümler mevcuttur. Giriş şansonunun ardından kısa bir diyalog bulunur ve ardından yine bir müzikli anlatım gelir.

Müzikler aracılığıyla siyasi göndermeler devam eder.

“Neden her ihtilal

¹³³ Taner, s. 62-63.

İlle radyodan başlar
Elbet bunun bir hikmeti var
Şaban'ın kültür ihtilali de
Ordan filizlenecek

Mikrofondan bizlere
Ne cevherler gelecek
Sade Bölükbaşı değil
Radyoya karşı
Şaban Beyin var
Antenlerle savaşı

Şaban: Gültür hamlesi lazım TRT Bey oğlum. Madam Küri radyoyu niye keşfetti? Herhalde saz salonuna çevirin diye değil. Gültür hizmeti programı lazım.

Trt Müd. : Kültür fizik mi?

Şaban: Elbette ya. Selim Sırrı Bey üstadımız ne buyurmuş? Sağlam kafa sağlam bedende bulunur. Sabahları müzik refakatinde kültür fizik yayını lazım (Müzik.)

Eller yukarı
Başlar aşağı, daha aşağı
Bük gövdeyi iyice
Baş zemine yakın
Büken de olsa bükül
Ama kırılma sakın
Büken de olsa bükül
Ama kırılma sakın
Uzat elleri ileriye
Devir başı geriye
Başla şimdi bir o yana
Bir bu yana dönmeye
Alış kardeşim alış

Fırıl fırıl dönmeye
Şimdi hamle temrini
İleri
Geri
Daha geri
Çek geriye kürekleri
Hep geriye kürekleri
Şimdi de yanlara
Bir sağa
Bir sola
Bir ortaya
Bir ortanın sağına
Bir ortanın soluna

Müdür: Bu kültür fizik değil değil CHP politikası gibi bir şey.

Şaban: Kültür fizik dışında genel kültürü geliştirecek bulmacalar lazım.

Müdür: Ne gibi mesela?

Şaban: Sanayi Odasının turistik seferi ile Paris'e gittiğimde...

Trt Müd. : Bildim. Kuiz diyorlar buna. Çok münasip olur.

Şaban: Ha şöyle. Anayasa sonra tarafsızlık sağladı diye her şeye de itiraz edecek değilsin ya. Mesela iki kişi gelsin stüdyonuza (Seyircilerden iki kişi sahneye çağrılır) Girin kulübelere. Şimdi bir ses testi. (Bir uçak sesi) Bu şehrin neresi.

1.Aday: Yeşilköy Havaalanı. (Gong vurur)

Şaban: Doğru (Öbür adaya) Burası neresi? (Tren sesi)

2.Aday: Almanya'ya giden işçi treni.

Şaban: (Gong vurur) Doğru. Burası neresi. (Gürültü sesleri, yuh babana, namussuz, ah bacağı, hınk, al alçak)

1.Aday: Mithatpaşa stadı

Şaban: Yanlış. Mecliste bütçe tartışması. Verin onar lira. Şimdi başka bir test. Türk Amerikan dostluğunun en yararlı olan şahsiyeti kimdir? (Taş tahtaya yazar)

Tevfik Fikret

Leyla Tunca

Ahmet Emin Yalman

Albat Thomson

Başkan Johnson

George Washington

Şaban: Yanlış silin doğruyu bırakın. (Aday Thomson yazar) Yanlış.
(Projeksiyonda dolar resmi) Elbette Washington. Son bilmece bakalım radyo
dinleyicileri aktüaliteyi iyi takip ediyor mu? Başvekilimiz bundan önceki mesleği
nedir?

MBK müşaviri

Duvarcı

Yüksek mühendis

Barajlar kralı

Morrison firması mümessili

Müteahhit

İşadamı

1.Aday: (Silmeye başlar)

Şaban: Yanlış, yanlış.

Trt. Müd. : Neden?

Şaban: Bu bulmaca değil şaşırtmaca idi. Başvekilimiz bir zamanlar bütün
bunları yapmıştı.

Mısta: İyi ama duvarcı uymuyor.

Şaban: Gafil. Duvarcının Frenkçesi nedir?

Trt. Müd. : Mason.’’¹³⁴

Diyaloglar arasında epik tiyatronun açık olarak iki özelliğine rastlarız.
Bunlardan bir tanesi seyircilerle birebir olarak iletişime geçmedir. Haldun Taner’in
diğer oyunlarında da sık sık karşılaşacağımız, gerek seyirciyle gerekse prodüksiyonla
birebir iletişime geçme gibi durumlar epik tiyatronun dördüncü duvarı yıktığı
durumlardan bir tanesidir. Seyirciye sahnedekinin tamamen bir oyun olduğunun fark
ettirilmesinin en iyi yöntemlerinden biri olan seyirciyle konuşma Taner’in birçok

¹³⁴ Taner, s. 63-66.

oyununda mevcuttur. Haldun Taner'in kabare tiyatrosunun ilk denemesi olarak görülen Vatan Kurtaran Şaban oyununda bu durumu kısıtlı tutması olağandır. Seyirciyi sahneye çağırarak, seyirciyi oyunun içine dahil etmek, seyirciyi konuşturarak, seyircide farklı bakış açılarının oluşması ve seyircideki farkındalığı artırma açısından önemli bir olaydır. Böylece seyircinin oyunla ve oyuncularla özdeşleşme ihtimali ortadan kalkacaktır.

İkinci özellik olarak ise projeksiyon kullanılmasıdır. Yabancılaştırma tekniklerinden bir tanesi olan projeksiyonla yansıtmayı Taner diyaloglar arasına başarılı bir biçimde yerleştirmiştir. “Bütün bunlardan sonra görülüyor ki Taner epik tiyatrodan faydalanmıştır, ama çok kararlı ve seviyeli olarak. Yani o tiyatrodan ilham almış fakat ona kendi özel mizacının veya kendi tiyatromuzun özelliklerini de katmıştır. Ayrıca fikri gayesi de propaganda yapmak ve telkinde bulunmak olmadığından epik tiyatrodan her sahadaki yabancılaştırma örneklerinden de istifade etmiştir.”¹³⁵

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OLMAK YA DA OLMAMAK

Bu bölüm de giriş şansonuyla başlar. Bölümde üzerinde durulan şey sansürdür. Hamlet oyununu oynamaya gelen amatör bir tiyatro topluluğunu izleyen Şaban Bey, oyundaki sakıncalı gördüğü yerleri kendi bilgi ve görgüsüne göre değiştirir ve ortaya trajikomik görüntüler çıkar.

“Hamlet: Düşüncemizin katlanması mı güzel kaderin yumruklarına, yoksa direnip bela denizine karşı dur yeter demesi mi? Ölmek uyumak sadece. Kim dayanabilir zamanın kırbacına? Zorbanın kahrına, kanunların bu kadar yavaş, yüzüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine...”

Şaban: Höst höst! Bunları siz eklediniz galiba.

1. Aktör: Tam tersine beyim. Tek eklediğimiz yer burası.

¹³⁵ Mert, s.101-102.

Şaban: Öyleyse bu Şekispiyer ortanın solunda. Belli işte. Besbelli.
Mısta: Belki de Ecevitçi.¹³⁶
‘2.Aktör: Laertes kız kardeşinin intikamını senden alacakmış.
Hamlet: Vakit bulamayacak. Onu, anamı, kralı, bir arada öldüreceğim.
2.Aktör: Zehirle mi?
Hamlet: Hayır. O klasik usul. Ben daha ustalıklı bir çare bulacağım.
2.Aktör: Nasıl?
Hamlet: Mayk Hammer...
2.Aktör: Bir şey kokuyor çürük yumurta gibi.
Hamlet: Elbet kokar. Çürümüş bir şey var Danimarka koltuğunda.
(Çürümüş Bir Şey Var Şansonu)’¹³⁷

Haldun Taner’in seyircinin dikkati çekmek için kullandığı belli başlı yöntemler vardır. Bunlardan bir tanesi yadırgatmadır. Yadırgatma yöntemlerinden bir tanesini ilerleyen bölümlerde vereceğiz. ‘Kullanılan bir diğer yadırgatma yolu da anacroniam’dır. Tarihi bir devre o tarihle ilgisi olmayan özellikler katarak yapılan bu yol en iyi yadırgatma oluyor. Taner bunu en çok Eşeğin Gölgesi’nde kullanmış fakat Vatan Kurtaran Şaban’la Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım’da da ihmal etmemiş.

Vatan Kurtaran Şaban’da da İstanbul Tiyatrosunun oynadığı Hamlet’te Hamlet Fahrettin Kerim Gökay’dan deli raporu aldığını söyler. Ayrıca Leartes’i, anasını ve kralı bir arada Killing’in usulleriyle öldüreceğini bildirir. Şu cümleler de bu anacronismi tamamlar:

‘- Çürümüş her şey Danimarka krallığında. Kraliçenin dişi çürümüş, ağzı kokuyor.

- Sade o mu, her şey çürük. Çürümüş manavdaki hıyarlar, turplar.

- Belediye kontrolü yok mu Danimarka krallığında?

¹³⁶ Taner, s. 70.

¹³⁷ Taner, s. 71.

- Var, onu son perdeye koyduk. Pasajımız şimdilik bu kadar. Nasıl buldunuz?’’¹³⁸

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞABAN BEY YEŞİLÇAMDA 1

Giriş şansonuyla başlamayan bölümlerden bir tanesi de bu bölümdür. Müzik bölümün sonuna konulmuştur. Diyaloglarda ağırlıklı olarak görülen temalar; niteliksiz yöneticiler, milli duyguların istismar edilmesi ve uyanık yöneticilerdir.

‘‘Şaban: Demek siz prodüktörsünüz.

Prodüktör: Evet.

Şaban: Anadan doğma bu işi yapmadınız ya. Herhalde sonradan girdiniz.

Prodüktör: Ben gardiyanım Toptaşı Hapishanesinde. Esrar kaçırmaktan yükümü tutmuştum biraz. Filim işinde para var dediler. Eh memleket kültüründe bizim de tuzumuz bulunsun dedik.’’¹³⁹

‘‘Mısta: Dekor yok, aksesuar yok, insan yok.

Prodüktör: Yok beyim. Ben melodram yapıyorum. Kesme de dinle. Ne diyordum. Menşur aktör yok. Kavga göbek yok, seks yok. Münekkitler hamurdandı, halk ıslıklanmaya hazırlandı. Durum vaziyetine karşı ben ne yaptım biliyor musun?

Mısta: Ne yaptınız?

Prodüktör: Sinemanın dışına bir ilan koydum beyim. Memnun kalmayanın parası geri verilir diye.

Mısta: Eeee?

Prodüktör: Kimse geri istemedi.

Mısta: Nasıl oldu bu iş?

¹³⁸ Mert, s.101-102.

¹³⁹ Taner, s. 72.

Prodüktör: Filmin sonunda bir Türk bayrağı dalgalandırdım. Bir de İstiklal Marşı. Atamızın İzmir’e girerken çekilmiş resimleri. Sıkıysa alkışlamasın. Alimallah komünist diye yapışırdım yakasına.”¹⁴⁰

“1.Prodüktör: Dini filimler de çok tutuyor beyim. Hac seferi hasılat rekoru kırdı. Seyreden yarı hacı sayılır ne diyorsun sen, zem zem suyu da dağıttık kapıda.

Şaban: Apdestsiz girilmemek gerek böyle filimlere. Gaydet Mısta Bey, sinema avlularına apdest muslukları ihdas edilmesine dair.”¹⁴¹

“YEŞİLÇAM ŞANSONU

Çam ağacından
Cümle möbleleri
Duvarda çam ormanı resimleri
Bolu’nun çam kolonyası ile
Oğunur her sabah
Ama gel gör ki
Şaban Beyimiz
Adımını atmamış
Yeşilçam
Yeşilçam
Yeşilçamdan içeri
Yeşilçam
Yeşilçam
Yeşilçam
İstanbul’un göbeği
Yeşil çam tek başına
Bir endüstri merkezi
Yeşilçamda 300 film
Çevrilir senevi

¹⁴⁰ Taner, s. 74.

¹⁴¹ Taner, s. 75.

Türkiye, Hindistan'dan
Sonra filimcilikte ikinci
Yeşilçam
Yeşilçam
Yeşilçam
Yeşilçam
İstanbul'un göbeği.”¹⁴²

“Brecht'in illizyonu bozmak için merakı kaldırmaktan başka bir diğer yolu da yadırgatmaktır. İşte bu yadırgatma yollarından biri olaylar devam ededurken araya aniden şarkılı, türkülü kısımların konulması ve seyirciye uyarıcı seslenişte bulunuşudur. Yani bu şarkılar yerli tiyatromuzun, kişilerin gelişini haber veren sinyal müzik ve şarkılarından farklıdır. Taner de işte bu şarkıları kullanır ve onlara aynen Brecht gibi giriş yapar; oyuncular oyunu bırakıp, ‘Haydi bunu bir şarkıyla anlatalım’ gibi cümleler söyleyerek şarkıya geçerler.”¹⁴³

“Haldun Taner Avrupalı tiyatro adamlarının yaptıkları gibi, epik tiyatro kurallarına aynen uygulamıyor. Epik tiyatroyu geleneksel Türk tiyatrosunun özellikleriyle kaynaştırıyor. Keşanlı Ali Destanı ve Eşeğin Gölgesi böyle bir kaynaşmanın sonucudur. Birkaç örnek vereyim: Gerek Vatan Kurtaran Şaban'da, gerekse Eşeğin Gölgesi ve Keşanlı Ali Destanı'nda şarkılar epik tiyatrosunun didaktik, oyuncunun rolden çıkarak, rol dışında söylediği şarkılar değildir. İlk iki oyunda şarkılar Geleneksel Türk Tiyatrosuna ve orta oyununa çok daha yakındırlar. Keşanlı Ali Destanı ise, bence epik tiyatro ile Anadolu destanının karşılaştığı ve kaynaştığı oyundur. Haldun Taner'in oyunlarında karakterler epik tiyatro karakterlerine ne kadar yakın olursa olsun kötü anlamda ‘Avrupalı’ değildirler. Yani, demek istediğim, Türk, Balkan, Anadolu karışımı kişiliklerini hiçbir oyunda tamamen yitirmiyorlar.”

144

¹⁴² Taner, s.75-77.

¹⁴³ Mert, 101-102.

¹⁴⁴ Karaboğa, s. 58-59.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ŞABAN BEY YEŞİLÇAMDA II

Giriş müziğiyle başlamayan bu bölümde de Şaban ve Mısta Beylerin bilgisizlikleriyle alay edilen diyaloglar mevcuttur.

“Mısta: Senaryosunu kim yazdı?

Rejisör: William Şekspir.

Mısta: Çok yaşa. Hapşurdu sandım da.

Şaban: Şekspiyer diyor canım.

Mısta: Hapşırık gibi bir isim.

Rejisör: Tabii tanırınız.

Mısta: Robert Kollejde hoca değil mi?

Rejisör: Yok efendim.

Mısta: Bildim İngiliz kültür heyetinde.

Şaban: Ne münasebet Mısta bey. (Heykelini gösterir)

Rejisör: İşte bu adam.

Şaban: Bu Şekspiyer halen nirde?

Rejisör: Ölmüş.

Şaban: Vah vah acıdım.

Rejisör: Yeni değil, dört yüzyıl önce.

Şaban: Ha öyleyse zarar yok.’’¹⁴⁵

¹⁴⁵ Taner, s. 79.

ALTINCI BÖLÜM

HEYKEL

Bu bölümdeki diyaloglarda sığ düşüncenin izlerine rastlanır. Atatürk'ün düşünce sisteminin Şaban ve Mısta Beylerin kendi bilgi dağarcıkları doğrultusunda değerlendirilmesine şahit oluruz. Müzik ise bölümün sonuna konmuştur.

“Mısta: Beyefendi rezalet.

Şaban: Ne oldu?

Mısta: Emir buyurduğunuz gibi bir haftadır bütün Atatürk heykelleri aydınlatıldı.

Şaban: Aydınlansın.

Mısta: Harbiyedeki o heykel eli ile bir yeri gösterir.

Şaban: Göstersin.

Mısta: Şimdi aydınlanınca herkes onun eli ile gösterdiği yere bakıyor.

Şaban: Baksın.

Mısta: Bakınca ne görüyor ama biliyor musunuz?

Şaban: Ne görüyor Mısta Bey?

Mısta: Tam karşı duvarda ışıklı bir reklam üstünde de ne yazılı biliyor musunuz?

Şaban: Ne yazılı?

Mısta: Türkiye'nin geleceği soldadır.

Şaban: Tövbeler tövbesi get ağzını yıka Mısta Bey. Rezaletin daniskası. Gomünistlerin marifeti o. Atatürk ki gomünizmi nerde görseniz ezeceksiniz diye ferman buyurmuşlar. Şimdi kalkmış Atatürk'ü kendilerine reklam idiyorlar. Dinsiz imansızlar!”¹⁴⁶

“Mısta: Bir sünühat mı vâki oldu beyefendi?

¹⁴⁶ Taner, s. 83.

Şaban: İyi anladın Mısta Bey? Derhal onarım numarası ile heykelin etrafına tahta perde çekin.’’¹⁴⁷

NİSYAN İLE MALULDÜR HAFIZAYI BEŞER ŞANSONU

‘‘Kız peşinde yumuşaktır
Her erkek
Sigara içse nazenin
Kibrit çakar hemen
Başına tüy düşse
Acıdı mı diye eğilip sorar
Ama kızı ram etmeye
Ona sahip
Olmaya görsün
O saat değişik tavrı
Hört zört olur asabı
Dert dinlemez sırtarır
O eğreti nezaket
Balayı kadar çabuk geçer
Nisyan ile maluldür çünkü
Hafızayı beşer
Neydim ne oldum der
Ne hikmetse her zaman
Bizde her başa geçen
Şişinir de şişinir
Artık herkes ona düşman
Kökü dışarda bir ajan
Herkes vatan haini
Bir kendisi akli evvel
Gelecekten haber veren

¹⁴⁷ Taner, s. 85.

Peygamber
O baştaki alttan alışın
Yerinde şimdi yeller eser
Nisyan ile maluldür
Çünkü hafızayı beşer
Şefler gelir şefler gider
Her birinin sözü nas
Bildiğini okur hepsi
Başka lafa aldırılmaz
Kovuşturma sovuşturma
Gelsin baskı önlemleri ve terör
Gelsin zecri tedbirler
Gelsin toplu tevkifler
Bu azgınlık artar gider
Gelir bir yere dayanır
Uyanır millet kış uykusundan
Olur birden seferber
Sonra yine aynı minval
Sandıktan bir yenisi çıkar
Aynı şeyi yapmak için
Bu oyun böyle sürüp gider
Sonunda boşa gider gayretler
Nisyan ile maluldür
Çünkü hafızayı beşer.’’¹⁴⁸

Şansonda çarpıcı mesajlar vardır. Günümüzde de birebir devam eden kadın erkek ilişkilerine dair tespitler oldukça yerindedir. Kadına bir meta gözüyle bakılması, erkeğin kadını elde edene kadar her türlü fedakarlıkta bulunması ancak elde ettikten sonra kadının bir değeri kalmaması gibi durumlar birebir gerçeği yansıtır. Şansonun bu baş kısmında müziğin iletici ve yorumlayıcı yönünü rahatlıkla

¹⁴⁸ Taner, s. 86-87.

görebiliyoruz. Şansonun sonuna doğru ise makam ve mevkii sahibi olan kişilerin etrafına karşı olan tutumları göz önüne serilir. Haldun Taner'in temel olarak vermeye çalıştığı mesaj bugün bu durumdan ders almazsak ileride de aynı durumlarla karşılaşırız çünkü insan hafızasında unutmama hastalığı vardır. Nitekim bugün de gerek kadın erkek ilişkisi gerekse başa getirdiğimiz makam sahibi kişilerin tutumları yönünde aynı davranışlara maruz kalıyoruz.

YEDİNCİ BÖLÜM

ŞEHRAYİN

Bu bölümün başında ya da sonunda şanson bulunmaz. 'Piyasadan Rus plaklarının kaldırılmasını, solcu kitapların toplattırılmasını hatta müziğe sol anahtarı yerine sağ anahtarı konmasını isteyecek kadar ileri giden Şaban'ın kargısında da politik tutum hievedilir. Hatta Şaban Mehter Marşı'nın milli marşımız olmasını isterken politik hicvi Tanzimat'tan günümüze kadar uzatır.'¹⁴⁹

“Şaban: Mehter tarihimizin özetidir. Ötesi var mı? İki adım ileri bir adım geri. Tanzimat, Meşrutiyet iki adım ileri 31 Mart bir adım geri. Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet iki adım ileri Kürt isyanı bir adım geri. 27 Mayıs, Kurucu Meclis iki adım ileri Koalisyon bir adım geri. Az gittik uz gittik bir de baktık olduğumuz yerdeyiz.”¹⁵⁰

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GAK TOPLANTISI

Oyunun son tablolarından olan bu bölüm Şaban Beyin şu ana kadar yaptığı tespitler sonucunda aldığı kararları uyguladığı bölümdür. 'Gültürü Arındırma

¹⁴⁹ Mert, s. 101-102.

¹⁵⁰ Taner, s. 93.

Kurmayı'nda' alınan bu kararların trajikomikliğine vurgu yapmak için bu bölümün tamamen alınması yerinde olacaktır.

“Hademe: Giremezsin kardeşim içerde GAK kurumu toplantısı var.

Kazlar kurultayı mı?

Yok efendim GAK

Nedir GAK?

Gültürü Arındırma Kurmayı

Ne yapar bu kurmayı?

Gültür Başmüşaviri Şaban Beyefendinin riyasetinde iki ayda bir ayda bir toplanıp memleket gültürü ile ilgili çok zecri kararlar alır.

Şaban: Hepinizi saygı ve sevgi ile selamların GAK'ın sayın üyeleri. Bizi Mısta Bey kardeşimle bazı huşular tespit ettik. Diktafonla da istişare ettik. Umarım sizler de icraat tasarılarımızı onaylarsınız. Oku Mısta Bey.

Mısta:1) Şifreli Rus plaklarının başmüşavirlik ve birinci şube eliyle toplattırılıp imhasına.

1.Üye: Bir dakika. Usul hakkında itirazım var.

Şaban: Buyurun gardeş.

2.Üye: İmha yerine bu plakların baltrap müsabakalarda nişan plaketi olarak istimali daha uygun olmaz mı?

Üyeler Korusu: Münasip olur, münasip olur.

2.Üye: Siftahı benden olsun. (Bir plak atıp tabanca ile vurur)

Şaban: Kabul edilmiştir. Oku Mısta Bey.

Mısta: 2) Zararlı kitapların bilcümle kütüphanelerde eczahanelerdeki zehirli ilaçlar gibi kütüphanelerde de zararlı kitaplar dolabı ihdasına. (Orak çekiç ve Marks amblemlili kırmızı bir vitrin getirilir.)

Üyeler Korusu: Münasip olur, münasip olur.

Şaban: Gabul edilmiştir.

Mısta: Tektanrı inanışını ihlal eden Yunan icadı ve gomonist mitologyanın bütün eserlerden okul kitaplardan çıkartılıp ehli imanım teşevvüşe uğratılmasının önüne geçilmesine.

Üyeler Korusu: Münasip olur, münasip olur.

Şaban: Gabul edimiştir.

Mısta: Ve de yine okul ve tarih kitaplarında sık sık adı geçen şu zevatin aşağıda zikredilen suçlarından ötürü mezkûr kitaplardan ve müfredat programlarından çıkarılmasına, Safo sevici olup bunu yaydığı için, Sokrates solcu olduğu ve gençliğin ahlakını ifsad ettiği ve de homoseksüel olduğu için, petrarca klorofil, pardoni Nekrofil olduğu, Villon serseri, Volter Bektaş, Dante sabi sübyan düşmanı, Jan Dark üfürükçü büyücü olduğu ve 312. Madde mevzuuna girdiği yani sınıfları sınıflara karşı tahrik ettiği, Simavna Kadısı Bedrettin toplu yürüyüş kanununu ihlal ettiği için.

Üyeler Ordusu: Münasiptir, münasiptir.

Şaban: Kabul edilmiştir. Oku Mısta Bey, oku.

Mısta: Ayasofyadaki ve Kariye Camiindeki Bizans mozaiklerinin önce siva ile örtülüp bunların üzerine İslam fütuhata dair temsili resimlerle kapatılmasına.

Üyeler Korusu: Münasiptir, münasiptir.

1.Üye: Bir de Dürrenmatin Bezikçiler diye bir piyesi varmış. Onun başkentte de temsiline.

Üyeler Korusu: Münasiptir, münasiptir.

1.Üye: Bir vakitler Gönül Ülkü Birliği kurulmuştu.

2.Üye: Evet, evet.

Şaban: Oldu olacak. Şuna bir de iman birliği katsak.

2.Üye: Şerafettin Yıldız adlı Operacı din kardeşimizin terfiine dair rapor.

1.Üye: Operada yerüstü ve yeraltı faaliyeti ile temayüz etmiştir. Beş vakit namaz kılar. Ruhçu bir arkadaştır. Barkisefaldır. Kendisinin tenörlükten baritonluğa...

3.Üye: Hayır. Bas baritonluğa terfiine.

Üyeler Korusu: Münasiptir, münasiptir.

Mısta: İkinci terfi aday namzedi İmadettin Cihanadeğertürk

2.Üye: Gıymatlı bir arkadaştır. Belki solcudur diye hiçbir tercüme piyeste oynamamış, daima rapor alıp temaruz etmiş temsillerde ise daima Alparslan, Yıldırım Beyazıt, Yavuz Sultan Selim gibi hamasi ve milli kahramanları yaşatmıştır.

1.Üye: Terfiine.

Üyeler Korusu: Münasiptir, münasiptir.

Mısta: Üçüncü bir terfi önergesi var. 3.Keman Mehmet Ali'nin dilekçesi.

1.Üye: Tanımıyorum.

2.Üye: Ben de.

1.Üye: Dosyacı Naci Bey, ne dersin?

Naci: (Dosyayı açar) Efendim. Bu Mehmet Ali Alevidir. Ehlibeyt okur. Dolikosefaldır. Irkı bozuktur. Genel seçimlerde de Tip'e oy atmıştır.

2. Üye: Bildim bildim. Şu süt çalığı Çingene maşası oğlan.

3.Üye: Bozguncu bir hergeledir.

1.Üye: Totsisçidir.

2.Üye: Terfiini nasıl talep eder bu adam ki solculuğu solaklığa kadar götürmüştür.

3.Üye: Solla mı çeker yayı?

2.Üye: Ne zannettin ya?

Şaban: Derhal dördüncü kemanlığa tenziline.”¹⁵¹

DOKUZUNCU BÖLÜM

ŞABAN BEY MÜDÜRLERİ KABUL EDİYOR

Oyunun son tablosu olan bu bölümde aldığı kararlardan sonra kendisini görmeye gelen müze müdürleri ile olan diyaloglar bulunur. Müdürleri birbirine karıştıran Şaban Efendi kütüphane müdürüyle tiyatro müdürü, tiyatro müdürüyle müze müdür olarak konuşur. Ortaya trajikomik bir görüntü çıkar. Bölümün sonunda ise bir şanson bulunur.

ŞABAN BEYİN MİADININ DOLUŞU HER ÇIKIŞIN BİR İNİŞİ VARDIR

“Su uyur düşman uyumaz

Aksi gibi Şaban'ın da

Rakibi çok

Dostu az

¹⁵¹ Taner, s. 94-97.

Ceylan Hanımı
Kıskanan balerinler
Çıkarına dokunan aktörler
Şaban Beyin yerine göz dikenler
Birlik olup harekete geçerler
Şaban Bey balerini korudu deseler
Bakarlar tutmayacak
Çünkü büyüklerin şanından
Büsbütün göze girecek adam
Yeteri kadar gerici değil
Der biri
Geçen cuma namazı
Hacı Bayramda göremedim
Der bir başkası
Bir üçüncü sinsi sinsi gülümser
Sanatla sanatçılarla övür ola ola
Kaydı kadastrucu Şaban da sola
Diye bir laf atar ortaya
Klişe hemen tutar
Sanatla sanatçılarla övür ola ola
Kaydı kadastrucu Şaban da sola
Klişe tuttu ye şimdi
Buna hemen bir esbabı mucibe aranır
Yoksa bile uydururlar işkembeden atılır
Baksana İşçi Partisine kayıtlı imiş
Metresi olan balerin
Baksana setri avrete karşı imiş
Kırk yıllık Şaban Beyimiz
Baksana Demukles adında
Kıbrıslı bir Yunan şairi
Tutarmış bizden habersiz
Bir gün Türkiye’de

İki kişiden biri
Milli emniyettendir demiş
Mehter Marşını
Vesile edip
Bir ileri iki geri diye
Şanlı tarihimize
Ve de mukaddesatımız
Ve de hükümeti celileyi
Kötülemiş
Gomünistler misali.
Dedikodu alır yürür
Bütün başkenti bürür
Hele o sıralarda
Amerikan konsolosluğundaki bir kokteyle
Basur memeleri azdığında gidemeyince
Hemen buna da mana verilir
Şaban Rus votkasını
Amerikan viskisine
Tercih ediyor denir
Belli bir şey ki
Miadı dolmuş Şaban'ın
Suyu ısınmış
Şaban'ı yerinden kaydırmak
Vacip olmuş artık
Şart olmuş.”¹⁵²

Bu bitiş müziği de giriş müziğinde olduğu gibi anlatıcı görevini üstlenir ve Şaban beyin nasıl yerinden edildiğini seyirciye anlatır. “Vatan Kurtaran Şaban'ın Şaban'ı Pişekar, Mısta'sı Kavuklu'dur bir bakıma. Bu oyun da 'epik' tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun başarılı bir içerik-biçim ilişkisi içinde kaynaştırıldığı

¹⁵² Taner, s. 100-101.

yapıtlarındandır. Vurucu ve güldürücü gücünü tekerleme, şaka, nükte, alay, uyak düşürme iki anlamlı konuşma, fars gülünçlemesi gibi geleneksel yöntemlerin güncel politik, toplumsal taşlama ile kaynaştırılmasından, şarkıların yorumlayıcı uyarıcı işlev taşımasından alan kabare tiyatrosu oyunları da Taner'in yanılısamacı tiyatrodan göstermecici tiyatroya adım adım yaptığı geçişin son aşamalarını yansıtır.”¹⁵³

Oyunun sonunda ‘Neye Varacak Bu İşin Sonu’ isimli bir şarkı daha bulunur. Ancak bu şarkı sanki oyundan tamamen bağımsız, genel mesaj vermek için konulmuştur. Şanson’un içerisinde Shakespeare’in Hamlet oyunundaki ünlü ‘Çürümüş bir şey var Danimarka Krallığında’ repliği Türkiye Cumhuriyeti’nin kurumları kastedilerek söylenir. Oyunun sonundaki bu iki müzik de seyircide bitmişlik duygusu uyandırmaz. ‘Sergilenen olay bağlamında bir ‘bitmişlik’ duygusu vermez. Esnek bir yapı öngörür; seyircinin ve oyuncunun olayları istediği yönde geliştirebileceği duygusunu verir. ‘Açık biçim’de yazılmış yapıtlarda olay oyunun ötesine uzanır.’¹⁵⁴ Seyirci Şaban ve Mısta Beylerin hâlâ aramızda olduklarının farkındadırlar. Devreye her zaman vatani kurtarmak için görevlendirilecek bir Şaban’ın girmesi içten bile değildir.

NEYE VARACAK BU İŞİN SONU

(Çürümüş Bir Şey Var Şansonu)

“Neye varacak
Neye varacak
Neye varacak
Bu işin sonu
Heratio sormakta haklı
Haklı Marcellus’un da cevabı
Aldırmasa da Hamlet
Çürümüş bir şey var

¹⁵³ Yüksel, s. 160.

¹⁵⁴ Yüksel, s. 152.

Danimarka krallığında
Çürümüş
Çürümüş
Çürümüş
Bir şey var
Neye baksan etrafta
Avcı kuşu kuşa vurduruyor
Atmacayı kendine ajan tutmuş
Kuzuyu kurttan koruyan köpek
Kurtla ortaklık kurmuş
Kol geziyor kentte hırsız
Dağ başında eşkıya
Sararmış otlar
Çatlamış toprak susuzluktan
Çürüyen balık da başından kokar
Çürümüş Hamlet yürekler, başlar
Neye varacak
Neye varacak
Neye varacak
Heratio sormakta haklı
Haklı Marcellus'un da cevabı
Çürümüş
Çürümüş
Çürümüş
Bir şey var
Neye baksan etrafta.'>'¹⁵⁵

¹⁵⁵ Taner, s. 103-104.

SONUÇ

Tiyatro, insanın dünya üzerinde varlığına rastlandığından bugüne kadar farklı formlarda duygu ve düşüncenin aktarılmasını sağlamak amacıyla var olmuştur. İçinde bulunduğu koşullarla birlikte şekillenen tiyatro bazen hitap ettiği topluluğun sesi olmuş bazen de eleştiriler almıştır. Günümüzde de güncelliğini korumakta olan sanat dallarından biri olan tiyatro; insanlık âleminin ortak bilincini günümüze taşımaya devam etmektedir.

Taşınan bu ortak bilinci kendi dünya görüşleriyle harmanlayarak ortaya yeni fikirler çıkarma düşüncesinde olan bazı yazarlar, dünya tiyatro tarihine geçecek adımlar atmış ve atıkları bu adımları takip eden binlerce insana da önyak olmuştur. Aynı kaleyi farklı yerlerden kuşatma düşüncesinde olan bu yazarlardan iki tanesi çalışmamıza konu olmuştur. Bu iki yazar: Stanislavski ve Bertolt Brecht'tir.

Stanislavski ve Bertolt Brecht gibi iki yetenekli kalemin elinde kendisine yer bulan tiyatro, bu iki kalemin vasıtasıyla dünya tiyatrosuna yön vermiş ve kitleleri olumlu-olumsuz yönde etkilemiştir. Bir tarafta; oyuncunun oynadığı rolle içsel bir bütünleşme yaşaması gerektiğini söyleyen ve oyuncunun kendini tamamen rolüne vermesi için seyirciyle arasına varsayımsal bir duvar çeken, yanılsamacı (benzetmeci) tiyatronun kurucusu Stanislavski; diğer tarafta büyüleyici bir tiyatroyu kabul etmeyip tiyatronun uyandırıcı bir görev üstlenmesi gerektiği üzerinde duran, gestus, yabancılaşma gibi kavramlarla epik (eleştirel) tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht. Epik tiyatroyu, dramatik tiyatrodan ayıran temel özelliklerden bir tanesi, epik tiyatronun seyirciye farklı bakış açıları sunması ve seyircide daha önce oluşmayan yeni düşünce şekilleri oluşturmalarıdır. Dramatik tiyatro ise mevcut olan durumu seyirciye aktarma görevini üstlenmiştir. Dramatik tiyatrodaki seyirci sahnede kendini görmeli, sorgulamamalı, keyif almalı ve evine dönmelidir. Epik tiyatrodaki seyirci sahnede kendinden başka birilerini görmeli, onları ve fikirlerini anlamalı, sorgulamalı, kazandığı yeni bakış açılarından keyif almalı ve evine dönmelidir. Dramatik tiyatro büyüyü bozmamak için süregelen bir metin kullanırken epik tiyatro metni elinden geldiği kadar sekteye uğratar ve seyircinin kendini oyuna kaptırmasının

önüne geçer. Epik tiyatronun büyüleyici gerçeklikten uzak, yadırgatan, yargıya vardırın, tabir-i caizse kafa karıştıran tavrı dramatik tiyatronun konsantrasyon fikriyle taban tabana zıt bir yöntemdir.

Stanislavski'nin tiyatro anlayışına karşı fikirler sunarak geliştirdiği epik tiyatro anlayışını sistematize eden Bertolt Brecht, geçerliliğini hâlâ korumakta olan bir tiyatro anlayışı meydana getirmiştir. Ortaya koyduğu bu yöntemi oluştururken Stanislavski'yi olumsuzlamış, Eski Yunan ve Çin Tiyatrosundan faydalanmıştır. Oluşturduğu bu tiyatro anlayışı yerli, yabancı birçok sanatçıyı ve yazarı etkilemiş, epik tiyatronun farklı biçimlerde görünmesine neden olmuştur.

Bertolt Brecht'in sistemli bir şekilde ortaya çıkardığı epik tiyatro anlayışını benimseyen ve kültürümüze başarılı bir şekilde uygulayan isimlerin başında Haldun Taner gelir. Haldun Taner'in epik tiyatro ışığında Türk Tiyatrosuna getirdiği yeniliklerden biri de kabare tiyatrosudur. Taner, kabare tiyatrosuyla epik anlayışı harmanladığı birçok eser meydana getirmiştir. Bir sanatçının yaratıcılık görevinden önce uyarıcılık görevi olduğunun altını çizen Taner, yaşamı boyunca bu uyarıcılığı gerek öykü kitaplarıyla gerek köşe yazılarıyla en çok da tiyatro metinleriyle dile getirmiştir.

Rodolphe Salis ve Emile Goudeau tarafından 1881 yılında Paris'te açılan Kara Kedi tiyatrosu kabare tiyatrosunun ilk örneği kabul edilir. Bazı Fransız ressam, heykeltıraş, şair ve yazarların karşılıklı atışma yoluyla doğaçlama bir şekilde ortaya çıkarttığı bu tür herkesin farklı bir hünerini sergilediği ancak ortak akılda yani eleştiride buluşulmasına dayanan bir tür olarak tiyatro tarihindeki yerini alır. Geniş halk kitlelerince karşılık bulan bu türün manifestosunu ise 1913 yılında İtalyan şair ve fütürist Tomasso Marinetti yayınlar. Marinetti 'Varyete Tiyatrosu Manifestos'unda hiçbir geleneğe, ustaya, dogmaya bağlı olmayan tiyatro türünü savunmuş ve varyete tiyatrosunu saf bir kabare türü olarak değerlendirmiştir. Daha sonra ortaya çıkan Cabaret Voltaire'de ise küçük bir sahnede sanatçılar tek tek ya da grup halinde gösteriler yapar, dilin anlamlarıyla oynar, seyircilerle atışır ve yeni yöntemler denerler.

Epik tiyatronun sorgulayıcı tavrıyla örtüşen kabare tiyatrosu Haldun Taner'in Türk Tiyatrosuna ektiği bir tohumdur. Tohumun filizlenip ağaç haline dönüşmesi Ahmet Gülhan, Metin Akpınar ve Zeki Alasya gibi üç güçlü ismin çabalarıyla olmuştur. Kabare tiyatrosu asıl olarak sınıfsız bir toplum anlayışı içinde şekillenen, içerisinde düzene karşı çıkış ve sistem eleştirisi olan, seyirciyi gözlemleyici durumdan katılımcı duruma geçiren, kelimenin söyleyemediğini şarkıyla, şarkının söyleyemediğini kelimeyle söyleyen, yaratıcılık, zeka ve ince mizahla yoğrulmuş bir türdür. Viyana'da okurken kabare tiyatrolarına gitmeye başlayan Haldun Taner, bu türün bir toplum için ne kadar önemli olduğunu o zamanlarda fark etmiş ve bu türü kendi mizacıyla birleştirmiştir. Haldun Taner'in şu ifadesi kabarenin bir toplum için önemini belirler niteliktedir: 'Kabare tiyatrosu, içinde bulunduğu ülkenin tolerans ve olgunluk, bir bakıma da uygarlık derecesini gösterir.'

Epik tiyatroyu akıp gitmekte olan bir suya benzetirsek, Haldun Taner'in kabare tiyatrosu da o suyu emen bir sünger niteliğindedir. Sünger doyum noktasına geldiğinde taşan su ise Haldun Taner'in ortaya çıkarttığı eserlerdir. Bu eserlerin başında gelen Vatan Kurtaran Şaban oyunu, epik tiyatronun yabancılaştırma, sorgulama, eğlendir ve uyandır gibi birçok kuralını bünyesinde taşıyan bir tiyatro oyunudur. 1964'te Haldun Taner öncülüğünde kurulan 'Devekuşu Kabare' tiyatrosunun ilk oyunu olma özelliği taşıyan bu oyun, kadastro memuru iken birden kendini kültür müsteşarı olarak bulan Şaban Efendi'nin kültürle olan ilişkisini komik ve hicivli bir dille anlatan tiyatro oyunudur. Toplumun önemli işleyiş organlarının ehliyetsiz ellerde olmasının, kültür unsuru üzerinden değerlendirildiği bu oyunla Taner, epik tiyatronun Türk tiyatrosuna nüfuz etmesinde büyük rol oynamıştır. Epik tiyatro ile kabare tiyatrosu arasındaki bu doku uyuşmasını çok iyi fark eden Taner, Vatan Kurtaran Şaban oyununda epik tiyatronun belli başlı yöntemlerinden faydalanarak Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmiştir. Vatan Kurtaran Şaban oyununun ismiyle içeriği arasındaki ironi bile epik tiyatronun alay fikriyle birebir örtüşmektedir. Bunun yanında tabloların seyircinin kendini kaptırmasına imkân verecek kadar uzun olmaması, tabloların hemen hemen hepsinin bir giriş şansonuyla başlaması, bu şansonlarla seyirciye açıklama ve yorum yapılması, oyundaki

devinimin yüksek tempoda olması ve bu durumun seyirciyi hızlı düşünmeye zorlaması, sahnedeki varsayımsal duvarın yıkılarak seyirciyle birebir iletişime geçilmesi, projeksiyonun kullanılması gibi yöntemlerin hepsi epik tiyatronun bir parçasıdır.

Bertolt Brecht ile ideolojik yönden ayrılarak epik tiyatroya yeni bir yorum getiren Taner, Vatan Kurtaran Şaban adlı oyunda epik tiyatronun sistematiğini kabare tiyatrosunun politik hicviyle birleştirerek bir arada kullanmıştır. Bu çalışmamızda Haldun Taner'in ilk kabare oyunu olarak kabul edilen 'Vatan Kurtaran Şaban' adlı oyunda Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışına uygun izler aradık.

Haldun Taner'in kabare oyununda epik tiyatro anlayışına dair yapmış olduğumuz bu çalışma dileriz faydalı olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BRECHT, Bertolt, *Epik Tiyatro*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.

BENJAMİN, Walter, *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014.

ÇAMURDAN, Esen, *Haldun Taner Seyir Defteri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2006.

KARABOĞA, Kerem, *90.Yaşında Haldun Taner'i Anarken, Uluslararası Haldun Taner 'de Yerelsellik ve Evrensellik Sempozyumu*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2010.

MİYASOĞLU, Mustafa, *Haldun Taner*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

MOORE, Sonia, *Stanislavski Sistemi*, İstanbul, Bgst Yayınları, 2011.

NUTKU, Özdemir, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul, Özgür Yayınları, 2015.

PARKAN, Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015.

ŞENSOY, Ferhan, *Haldun Taner Kabare*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2000.

TANER, Demet, *Canlar Ölesi Değil*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1996.

TANER, Haldun, *Yaz-Boz Tahtası-Düz Yazılar 6 (Devekuşuna Mektuplar 2)*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1987.

TANER, Haldun, *Vatan Kurtaran Şaban*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1989.

TANER, Haldun, *Berlin Mektupları-Düz yazıları 2*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1994.

TANER, Haldun *Ayışığında Şamata*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2009.

TANER, Haldun, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

YALÇIN, Murat, *Bir Güçlü Yazar, Bir Güzel İnsan Haldun Taner 100 Yaşında*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

YÜKSEL, Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu*, İstanbul, Habitus Yayınları, 2013.

Tezler

MERT, Necati, *Tiyatro Yönünden Haldun Taner*, Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Yayınlanmamış Lisans Tezi, 1968.

Makaleler

AKTAN, Ayça, *Küçük Hikâyecilik, Adı Küçük Kendi Büyük Bir Türdür*, Kitaplık, S:180, 2015, s.7.

BASAT, Ezgi Metin, *Perdeden Sahneye Bakmak*, Milli Folklor, Ankara, S: 88, 2010, s.77-84.

Dijital Makaleler

GÜRÜN, Dikmen, *Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu*, 28 Nisan 2017, http://www.academia.edu/6548765/KABARE_TİYATROSU_ve_HALDUN_TANER-Dikmen_Gürün.

PEKMAN, Yavuz ‘‘Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaşma’’, 28 Nisan 2017, <http://journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016168>

Sempozyumlar

Akpınar, Metin, *Haldun Taner 100 Yaşında*, 26-27 Kasım 2015, Pera Müzesi, İstanbul.

