

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI

**HALDUN TANER'İN *GÖZLERİMİ KAPARIM*  
*VAZİFEMİ YAPARIM* ve *EŞEĞİN GÖLGESİ*  
OYUNLARININ BERTOLT BRECHT'İN ÜÇ  
*KURUŞLUK OPERA* ve *SEZUAN'IN İYİ İNSANI*  
OYUNLARI İLE KARAKTER ÖĞESİ BAKIMINDAN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Aybike Turan**

**Danışman  
Prof. Dr. Aşım Candan**

**İstanbul – 2014**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI

**HALDUN TANER'İN *GÖZLERİMİ KAPARIM*  
*VAZİFEMİ YAPARIM* ve *EŞEĞİN GÖLGESİ*  
OYUNLARININ BERTOLT BRECHT'İN ÜÇ  
*KURUŞLUK OPERA* ve *SEZUAN'IN İYİ İNSANI*  
OYUNLARI İLE KARAKTER ÖĞESİ BAKIMINDAN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Aybike Turan**

**Danışman  
Prof. Dr. Aşın Candan**

**İstanbul – 2014**

## ÖNSÖZ

Sabancı Üniversitesi tiyatro kulübünde rol aldığım ilk oyun *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'dı. Oyunun her noktasını ayrı ayrı beğenmiş, Taner'in mizahına hayran olmuşum. Sanırım tiyatrocuya olmaya o zamanlar karar verdim. Fakat yine de tanımlamakta güçlük çektiğim bazı rahatsızlıklarım vardı oyun hakkında. Özellikle kadın karakterlerin yansıtılış biçimi rahatsız ediyordu beni. Birçok oyun inceleyip, deneme fırsatımız oldu Sabancı Üniversitesi'nde. Sanırım üniversite kulübünde olmanın en iyi yanı, alaylı olmanın getirdiği rahatlıkla çeşitli denemeleri çekinmeden yapabilmek. Ben de bu rahatlıkla kulüpteki dördüncü yılımda hayran olduğum başka bir oyunu, Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera*'sını sahneye koydum. Yine oyun hakkında tanımlamakta güçlük çektiğim birçok sıkıntı yaşadım. Yüksek lisans eğitimimi tamamlamak için yazdığım bu tezde, zamanında tanımlayamadığım sıkıntıları artık tanımlayabildiğimi düşünüyorum. Umarım tezim, incelediğim dört oyun ile ilgilenen kişilere biraz olsun bir şey söyleyebilmiştir.

Tezimi yazdığım süreç boyunca bana çok destek olan, bütün tezimi defalarca baştan sona okuyan danışman hocam Ayşın Candan'a, bugüne kadar eğitim aldığım tüm hocalarıma, tiyatro alanında verdikleri işler ile ufkumu açan herkese, her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimle...

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Aybike Turan  
Anasanat Dalı: Tiyatro  
Programı: Tiyatro  
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşın Candan  
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Mayıs 2014

### **HALDUN TANER'İN *GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM* ve *EŞEĞİN GÖLGESİ* OYUNLARININ BERTOLT BRECHT'İN *ÜÇ KURUŞLUK OPERA* ve *SEZUAN'IN İYİ İNSANI* OYUNLARI İLE KARAKTER ÖĞESİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

## ÖZET

Bu tez, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarının, Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyunları ile karakter ögesi bakımından karşılaştırılmalarına dair analitik bir incelemeyi içerir. Oyunların diyalektik düşünce üretme konusunda, karakterlerin etkisinin açığa çıkarılması, karakterlerin yaratımında yazarların başvurduğu yollar incelenerek, oyunların eleştirisinin ortaya konmasında karakterlerin ne derece ve nasıl etken olabildiği araştırılmıştır. İki yazarın karakterlerinin, oyunlarda hizmet ettiği durumlar incelenerek, birbirleriyle benzedikleri ve ayrıştıkları noktalar belirtilmiştir.

Anahtar kelimeler: Haldun Taner, Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Karakter Ögesi, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Üç Kuruşluk Opera*, *Sezuan'ın İyi İnsanı*

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Aybike Turan  
Field: Theater  
Program: Theater  
Supervisor: Prof. Dr. Aşın Candan  
Degree Awarded and Date: Master – May 2014

### **EVALUATION OF CHARACTER AS AN ELEMENT OF DRAMA IN THE PLAYS *GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM* (I CLOSE MY EYES I DO MY DUTY) and *EŞEĞİN GÖLGESİ* (SHADOW OF THE DONKEY) by HALDUN TANER AND *THREEPENNY OPERA* and *THE GOOD PERSON OF SZECHWAN* by BERTOLT BRECHT**

#### ABSTRACT

This thesis includes an analytic review about the evaluation of character as an element of drama in the plays *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (I Close My Eyes I Do My Duty) and *Eşeğin Gölgesi* (Shadow of the Donkey) by Haldun Taner, and *Threepenny Opera* and *The Good Person of Szechwan* by Bertolt Brecht. In the thesis, researches how and how much the characters affect the criticism within the plays' through an observation of the methods used by the writers for creating these characters. The thesis also tries to shed light on how characters trigger off dialectical thinking. Both writers' characters and their purposes in the plays have been observed. And their similarities and differences have been indicated.

Key words: Haldun Taner, Bertolt Brecht, Epic Theater, Character, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, I Close My Eyes I Do My Duty, *Eşeğin Gölgesi*, Shadow of the Donkey, *Threepenny Opera*, *The Good Person of Szechwan*

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
1. GİRİŞ.....	1
2. EPİK TİYATRO.....	1
2.1 Brecht Tiyatrosu.....	4
2.2 Epik Tiyatrodan Dramatik Tiyatroya Geçiş.....	6
3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU.....	7
3.1 Geleneksel Türk Tiyatrosundaki Epik Öğeler.....	7
3.2 Tersinleme.....	8
3.3 Hiciv.....	9
3.4 Grotesk.....	9
3.5 Haldun Taner Tiyatrosu.....	10
4. KARAKTER.....	12
5. KARAKTERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	13
5.1 Değişim.....	13
5.1.1 Taner'in Karakterlerindeki Değişim.....	13
5.1.2 Brecht'in Karakterlerindeki Değişim.....	21
5.2 Çelişki.....	24
5.3 Dramatik Akışa Etki.....	33
5.4 Olumsuz Kahramanlar Efruz ve Macheath.....	38
5.5 Olumlama Üretmek veya Düşünmeye Yöneltmek.....	39
5.5.1 İbret Meselesi.....	40
5.5.2 Taner'in Doğrusu.....	43
5.5.3 Brecht'in Sorusu.....	45
5.6 Sezuan ve Abdalya Yer İsimlerinin Algıya Etkisi.....	50
5.7 Toplum Değerleri ve Ahlak Anlayışı.....	51
5.7.1 Oyunlarda Kadının Yeri.....	52
5.7.2 Güç Belirtisi Olarak Kadın.....	57
5.7.3 Ahlaki Değerlere Bakış.....	59

6. SONUÇ.....	63
7. KAYNAKÇA.....	67
8. ÖZGEÇMİŞ.....	69

## 1. GİRİŞ

Haldun Taner (1915-1986), Türk tiyatrosuna, deyim yerindeyse eşik atlatmış bir tiyatro insanıdır. Zamana meydan okuyan eserleri, güncelliğini günümüzde hala korur. Taner, Türk tiyatrosunda bizim insanımıza ait, bizim geleneklerimizden beslenen bir tiyatro yaratma çabasıındaydı. Brecht'den ve epik tiyatro akımından çok etkilenen Taner, geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerini, epik tiyatro unsurları ile harmanlamış, ortaya bize özgü bir tiyatro çıkarmıştır. Bertolt Brecht (1898-1956), tiyatroya dünya çapında katkılar sağlamıştır. Brecht, bütün sanatların en üstün sanat olan yaşama sanatına hizmet ettiğini söylerdi (Nutku, 2007: 84). Öncüsü olduğu epik tiyatroyu kuram haline getirmiştir. Bu tezde Taner'in; *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarını, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyunları ile karakter ögesi bakımından karşılaştırarak, epik tiyatro çatısı altında inceleyeceğim. Amacım, Taner'in bu iki oyunu ile Brecht'in bu iki oyununun benzeştiği ve farklılaştığı noktaları, karakter ögesi çerçevesinde belirtmek olacak. Karakterleri yaşadıkları veya yaşamadıkları çelişkileri, geçirdikleri veya geçirmediği değişimleri inceleyeceğim, dramatik akış üstündeki etkilerini araştıracağım. Bu dört oyundaki karakterlerin oyunlara sağladığı katkıyı, diyalektik düşünce üretme bakımından ne derece etkili olabildiklerini gösterme çabasında olacağım. Her ne kadar Taner'e ve Brecht'e bakışımı evrensel bir düzeye taşımaya çalışsam da, bütün bu araştırmaları, bir Türk okur olarak yaptığımı dikkat çekmek isterim. İncelememde, Taner'e de Brecht'e de eşit uzaklıkta durmaya çalıştım. Fakat, birinin içinde büyüdüğüm kültürden gelen bir yazar, ötekisinin ise kitaplardan okuyup öğrendiğim bir kültürün yazarı olması sebebiyle, çıkarımlarımda ikisine de aynı derecede yaklaşabildiğimi söylemek yanlış olur. Bu sebeple Brecht'e dair eleştiri ve çıkarımlarımın bir Türk araştırmacının gözünden yapıldığı unutulmamalıdır.

## 2. EPİK TİYATRO

Batı dramının başlangıcından beri, Aristotelesçi dram ile yan yana gelişmiş bir dram yapısı daha vardır; Aristotelesçi olmayan dram. Aristotelesçi olmayan dram, Antik anlayışın tam tersi bir anlayış içinde gelişmiştir. Epik tiyatro, bu Aristotelesçi olmayan dram yapısını kullanan, gerçekçi akıma karşı gelişen, yanılısamayı değil



düşünceyi ön plana koyan, eleştirel düşünceyi üretmeyi amaçlayan bir tiyatro akımıdır. Epik tiyatro sözcüğü de, epik tiyatro kavramı da Brecht'ten önce bilinmekteydi, fakat bunu bir kuram haline getiren Brecht'tir. Bertolt Brecht, epik tiyatro kuramını 1920'lerden başlayarak gerçekleştirir (Şener, 2010: 265). O sıralarda Brecht de, çağdaşları Bronnen, Döblin, Leo Lania ve Piscator gibi epik tiyatro ile ilgileniyor ve epik tiyatronun yeni bir ufuk açacağına inanıyordu (Nutku, 2007: 107). Politik tiyatronun ilk yaratıcısı olarak bilinen Piscator, politik tiyatro kavramını geliştirerek, yirminci yüzyıl sahnesinin en büyük düşünsel atılımını gerçekleştirir (Candan, 1997: 141). Piscator, epik tiyatroyu kendisinin bulduğunu söyler, fakat bu tiyatronun sınırlarını belirginleştiren ve kuram haline getiren Brecht'tir. "Brecht *Hurda Alımı*'nda Piscator'a çok şey borçlu olduğunu ileri sürer." (Candan, 1997: 141) Brecht, epik tiyatronun özündeki diyalektik anlayışı dile getirmek için, tiyatrosuna diyalektik tiyatro adını verir, ancak bu akım epik tiyatro olarak yaygınlık kazanır. Epik tiyatro, siyasal sorumluluk yüklenir. Amacı toplumsal ilişkileri, toplum yapısını irdeleyerek gözler önüne sermek ve seyircinin bunun üstüne düşünmesini sağlamaktır. Epik tiyatronun, geleneksel Avrupa tiyatrosuna karşı çıkan bir biçimi vardır. Brecht'e göre doğalcı-gerçekçi akımı benimseyen Avrupa tiyatrosu, insanlığın önemli sorunlarına değinmekten uzaktır. Bu burjuva tiyatrosu orta sınıf kültürünün bir parçasıdır ve toplumun asıl sorunu olan işsizlik, ekonomik sıkıntılar, savaş, açlık gibi sorunlarını işlemez. Oysa Brecht, tiyatronun asıl amacının; bu toplumsal sorunların altında yatan nedenleri gözler önüne sermek olduğuna inanır. Gerçekçi tiyatro, bir burjuva tiyatrosudur ve kendi içinde bulunduğu sınıfın çıkarları ile çatışacağı için bu önemli toplumsal meseleleri işlemez. Gerçekçi tiyatro, bireyin ruh durumunu incelerken sınıfsal yapıyı görmezden gelir. Bu sebeple bireyin içinde bulunduğu durum evrensel ve değiştirilemez bir durum olarak sunulur. Epik tiyatrodaki ise ilişkiler kişilerin değil toplumsal ilkelerin üzerinde kurulur (Nutku, 2007: 109). Kişilerin davranışlarının sebep ve sonuçları bireyin ruhunun derinliklerinde değil sınıfsal yapıda aranır.

Epik tiyatronun dram yapısı klasik tiyatronun dram yapısından farklıdır. Batı dramı boyunca Antik yapı ile düpedüz çelişki içinde gelişen bu ikinci dram yapısı, Aristotelesçi olmayan dram yapısı olarak da adlandırılır (Kesting, 2005: 18). Brecht bu yapının kendi buluşu olmadığını, Batı dramı boyunca hep sürüp gelmiş bir yapı olduğunu söyler. Gerçekçi burjuva tiyatrosu, dramatik olay örgüsünü kullanarak tek

yönlü bir gerçeği kabul ettirmek için uğraşır. Dramatik yapıda seyircinin ilgisi oyunun sonuna çekilmiştir, seyirci düğümün nasıl çözüleceğini merak eder. Epik tiyatrodaki ise önemli olan, seyircinin olayın sonuna değil, sürece ilgi duyması ve bu olayı yaratan nedenler üstüne düşünmesidir. Bu sebeple epik tiyatro, dramatik tiyatro yapısını kullanmaz. Epik tiyatrodaki yapı her biri kendi içinde anlamlı birbirinden bağımsız kısa epizodlardan oluşur. Bir epizod, diğer epizodun nedeni veya sonucu değildir. Her epizod kendi içinde anlamlıdır ve birbirlerine anlatım ile bağlanırlar. Bir felaket ve onun düğümü, çözümü sahnelenmez. Sürekli akan bir olay yerine, bir tablo, bir durum gösterilir. Epik tiyatrodaki dramatik bir zaman akışı göremeyiz. Böylece seyirci, oyunun sonunu merak etmesine sebep olacak bir düğüm yerine, süreci merak etmesine yardımcı olacak epizodlar bütününe seyreder. Alfred Döblin, bu türü “Bir epik yapıtı, dramatik yapının tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama yine de parçalar asla yitirmez dirimselliğini” diyerek tanımlamıştır (Brecht, 2011: 20).

Epik tiyatro, gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkar. Seyircinin izlediği şey ile kendini özdeşleştirmesi ve kendini olay akışına kaptırması istenmez. Tam tersi, seyirci olay karşısında mesafeli tutulmak istenir ve bir gözlemci konumunda bırakılır. Duygulanım değil, düşünce ön plandadır. Fakat epik tiyatrodaki duygulardan arındırılmış bir tiyatro olduğu düşünülmesin. Çünkü duygulanımın, düşünceden bağımsız gerçekleştiğini söyleyemeyiz. Epik tiyatro, duygulara sırt çevirmez fakat duyguların üretimiyle de yetinmez, duyguları inceleyip araştırır (Brecht, 2011: 141). Seyircinin özdeşleşme yaşamasına, duygulanıma kapılmasına sebep olan dramatik teknik, seyircinin aklını, düşünme becerisini ikinci plana iter. Duygularının etkisinde kalan seyircinin, izlediği şeyden yeni bir anlam, yeni bir düşünce üretecek alanı bulması zordur dramatik tiyatrodaki. Dramatik tiyatro seyircisi, sahnedeki durumu paylaşır, kendini oyuncular ile özdeşleştirir, onları olduğu gibi kabul eder ve böylece eleştirme güdüsü geri plana itilmiş olur. Fakat epik tiyatro, seyirciyi mesafeli tutarak ona bu alanı sağlar. Bir gözlemci konumunda bırakılan seyircinin arınma (katharsis) yaşamaması ve düşünmesi daha kolaydır. Çünkü arınma, bir duygusal boşalmadır ve seyircinin duygularını tüketir. Seyircinin arınması değişip düzelmesine yardımcı olmaz. Seyirci kendinde zaten var olan duygularını tüketir, yeni bir düşünce üretmesi oldukça zordur. Eğer sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşmeye dayanırsa, seyirci dünyayı sadece özdeşleştiği

karakter kadar görebilir. “Epik tiyatrodaki seyirci heyecanları ile yönetilen bilinçsiz bir kitle değildir.” (Şener, 2010: 285) Epik tiyatrodaki amaç, seyirciyi duygulandırarak değil düşündürerek bir yargıya varmasını sağlamaktır. Seyirciye oyunu kendi kafasında tamamlaması için boş bir alan sunulur. Çünkü epik tiyatro bir yargı sunmaz, olasılıklar sunar ve seyircinin kendi yargısını verebilmesi için düşünmesini tetikler. Epik tiyatroyu dramatik tiyatrodan ayıran en önemli unsur; seyircinin sunulan durumu olduğu gibi kabul etmeyip eleştireci yorumlayıcı bir düşünce sürecine girmesi ve bu durumu değiştirme yollarını araştırmasıdır (Şener, 2010: 268). Epik tiyatro, ele aldığı durumu toplumsal süreç içindeki yerini araştırarak inceler ve bir tarihsel gelişim olarak sunar. Olaylar değiştirilemez doğa kanunu gibi değil, gelişime ve değişime açık bir tarihsel durum olarak sunulur. Bu yüzden epik tiyatro izleyicisi, kaderine boyun eğen bir tavır benimsemez. İnsanın değişimi ile kaderinin de değişebileceğini düşünür ve var olan toplumsal durumun doğal değil insan icadı olan bir tarihsel süreç olduğu fark eder. Yanılsama yaratmaya karşı olan epik tiyatrodaki, kurulan her gerçeklik, yabancılaştırma öğeleri ile kısa sürede kırılır. Seyircinin bir oyun izlediğinin her an farkında ve uyanık olması istenir.

Epik tiyatrodaki kullanılan tüm öğeler birbiri ile ve seyirci ile diyalektik bir ilişki kurar. Çelişki epik tiyatrodaki ana unsurlardan biridir. Toplumsal yapıdaki çelişkileri göstermek, kişilerin çelişkili durumlarını göstermek, epik tiyatro ile mümkündür. “Çelişki, özdeşliğin, aynılığın ve değişmezliğin karşıtıdır, bize insan doğası denilen şeyin sadece tarihsel ürün olduğunu gösterir.”(Karacabey, 2009: 113) Epik tiyatrodaki öğretici işlevinin, benimsediği diyalektik düşünceden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Epik tiyatrodaki amacı seyircisini eğlendirdiği kadar onu eğitmektir de. Seyircinin, öğrenmenin verdiği hazzı yaşamaması istenir.

## **2.1 Brecht Tiyatrosu**

Brecht, tiyatrodaki olanı yansıtan değil, olması gerekeni üretmeye yardımcı olacak bir araç olması gerektiğini savunur. Tiyatro hayatın aynası olmak ile yetinmemeli, değişimin olabileceğini ve olması gerektiğini gösteren bir yer olmalıdır. Oyunları, dünyanın değişebileceğini göstermek için birer araçtır onun için. ““Dünyayı değiştirin, çünkü değiştirmek gerekiyor.” sözü onun değişime olan özlemini dile getirir.” (Nutku, 2007: 36). Bu değişimin de, her şeye eleştirel bir tutum ile yaklaşıp, alışlageldik her inancı tekrar sorgulamak ve üstüne düşünmek ile

mümkün olduğunu söyler. Brecht, toplumcu bir yazardır. Oyunlarda işlediği her konuyu toplumsal nedenleri içinde eleştiriye sunar. Bireyleri, toplumdan bağımsız olmadığını anlatmak için, bireylerin eylemlerini içinde buldukları ekonomik ve ahlaksal koşullar içinde verir. Çünkü ona göre insanın kişiliği değişen dış dünyanın ürünüdür ve insanlar ancak çevreleri yoluyla anlaşılabilir (Nutku, 2007: 35) Brecht, Almanların katı tutumuna, kapitalizmin yozlaştırdığı düzene duyduğu öfke nedeniyle Marksist düşünce ile ilgilendi ama Marksizmi bir ideoloji olarak benimsemedi. Brecht tiyatrosu, Marksist dünya görüşünden beslenen ve ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini inceleyen bir düşünce modeli özelliğini taşır (İpşiroğlu, 2009: 16). Brecht tiyatrosu politiktir. Fakat Brecht Tiyatrosu, Marksçılığın idealist yanından çok eleştirel yanı ile ilgilenir (Nutku, 2007: 36). Brecht'e çekici gelen, Marksist görüşün sunduğu yeni düzendir. Yakın dostu Walter Benjamin, Brecht'in Marksist ilkelere olan eğiliminin hümanist olmasından kaynaklandığını söyler (Nutku, 2007: 38). Brecht'in oyunları bir ideolojiyi dayatmaz. Seyirciye dramatik tiyatrodaki alıştığı gibi bir sonuç göstermez, çözüm sunmaz. Brecht tiyatrosu sorunu ortaya koyar ve olasılıkları gösterir. Bu sebeple birçok oyunun sonu seyircinin kendi iradesi ile tamamlaması için açık bırakılarak seyirci düşünmeye ve üretmeye teşvik edilir.

Brecht'in asıl amacı seyirciyi etkin kılmaktır. Dramatik tiyatronun dünyayı çok kısıtlı bir şekilde yansıttığını, başka düşünce üretmeye alan bırakmadığı söyler. Ona göre dramatik tiyatro toplumun sorunlarını gözler önüne sermek konusunda çok yetersizdir. Gerçekçi-doğalcı akım benimsenerek toplumsal değişimi yaratacak düşünceyi üretmek imkansızdır. Olayların ardında yatan toplumsal nedenleri göstermek için gerçeği yansıtmak değil gerçeği yadırgatmak gerekliydi. Brecht tiyatrosu; toplumun yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklayarak, seyircinin düşünmesini sağlamayı amaçlar. Brecht, daha sonraları kendi adı ile anılacak olan, başta Piscator'dan ödünç aldığı epik tiyatro kavramını geliştirip, kendi eserlerini bu alanda vermiştir. 1930 yılında Brecht kendi tiyatrosunu dramatik tiyatro gibi canlandırıcı değil, anlatıcı (epik) tiyatro olarak tanımlar (İpşiroğlu, 2009: 32). Brecht, algıladığımız dünyayı sahne üzerinde yansıtmaya çalışmaz, tasarladığı dünyayı anlatır izleyicisine. Seyircinin, oyuna kendini kaptırıp duygulanmasını istemez, izlediği şeyin onu düşündürmesini amaçlar. Brecht tiyatrosunda, özdeşleşme ve yanılısma yaratılmasına engel olmak için seyirci ile araya belli bir mesafe konur.

Seyircinin sahnede anlatılan olayı yaşamaması değil, dışardan bir izleyici olarak izlediğinin farkında olup eleştirmesi amaçlanır. Oyunda gözlemci konumunda bırakılan seyircinin düşünce sürecine girmesi sağlanır. Brecht, Aristotelesçi olmayan tiyatronun duygusal nitelikli eleştiriyi kullandığını söyler (Brecht, 1995: 71). Brecht tiyatrosunda seyircinin duygulanarak düşünmesi değil, düşüncesi ile duygulanması amaçlanır. Brecht'in görüşüne göre, sanat yapıtının tadını çıkartmak, düşünmenin tadına varmak anlamına gelir, çünkü bireyi anlayabilmenin temel koşulu düşünmedir ve bunun verdiği tat oldukça yoğun ve derindir (İpşiroğlu, 2009: 29).

“Brecht'in oyunları bir öğretinin oyunlarıdır.”(Kesting, 2005: 69) Brecht, seyircinin öğrenmenin hazzını yaşamasını da isterdi. Ona göre asıl eğlence izlediklerinden yeni bir şeyler öğrenmektir. Bu hazzı tadan seyircinin bir daha boş güldürüler ile yetinemeyeceğine inanıyordu. Brecht öğrenmenin eğlenmeden bağımsız olmaması gerektiğini de savunur. Tiyatronun eğlendirme görevinin olduğunu ve bunun kesinlikle göz ardı edilmemesi gerektiğini söyler.

## **2.2 Epik Tiyatrodan Diyalektik Tiyatroya Geçiş**

Brecht, 1950 yılından sonra Epik deyimini Diyalektik olarak değiştirmenin daha doğru olacağını belirtir (Nutku, 2007: 84). Brecht'in “1951-1956 arası yayınladığı son yazılarını “Tiyatroda Diyalektik” başlığı altında toplarken epik tiyatro deyimini fazla biçimci bulduğunu”(Candan, 1997: 159) söyler Ayşın Candan. Brecht hayatı boyunca denemenin, uğraşmanın peşindeydi. Oyun süreci boyunca oyuncularından, seyircilere kadar herkesin fikrine önem verir, sürekli bir değişim ve gelişim içinde olmak isterdi. Aksi söylenemez ve denenemez bir şey yoktu onun için. Bir fikre, ideolojiye, kalıba kendini bağlamaktan uzak tutar ancak bu şekilde sürekli bir gelişim gösterilebileceğine inanırdı. Hatta oyun provalarının başında savunduğu bir fikri, süreç içinde ne kadar berbat bir fikir olduğu konusunda karar değiştirir, hiç çekinmeden aylarca prova edilmiş sahneleri oyundan çıkarırdı. Epik tiyatro kuramı geliştirip çalışmalarına devam ettiği ilerleyen yıllarda, daha önceleri ortaya attığı bazı fikirlerin uygulanmasının imkansız olduğunu düşünmüş ve epik sözcüğünün anlatmak istediklerini anlatmaya yetersiz kaldığını ifade etmiştir.

Diyalektik sanat, doğanın karmaşık yasalarını bulup çıkaran ve bunları anlayabilmek için eleştirel bir anlayışı benimseyen bir üretim biçimidir (Nutku, 2007: 127). Brecht, doğal olanın doğal değil tarihsel olduğunu göstermek için, doğal

adlandırılan durumun yadırgatıcı bir şekilde gösterilmesi gerektiğini düşünür. Olayların, nedenleri ve sonuçlarının ancak doğal kabul edilenin yadırgatıcı bir özellik kazandığında ortaya çıkabileceğine inanır. Diyalektik sanat, durumları karşıtı ile birlikte göstererek bu yadırgatmanın görünür kılınmasını sağlar. Brecht, diyalektik elde etmek için düşünceyi kendi karşıtı ile yabancılaştırır (Karacabey, 2009: 83). Çünkü Brecht, seyircinin düşünmesini de yeterli bulmaz. Seyirci sadece düşünmek ile kalmamalı, değişmelidir de. Seyircinin sadece düşünmesi değil aynı zamanda değişime uğrayabilmesi için sahne ile seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurulması gerekir (Şener, 2010. 285).

### **3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU**

Geleneksel Türk tiyatrosu, yüzyıllardır bize ait olanı yaşatmış, kültürümüzün yaşamasını sağlamış önemli bir değerdir. Geleneksel Türk tiyatrosu doğaçlamaya dayanan bir oyunculuk anlayışı ile beslenmiştir. Gerçekçi değil, simgesel bir anlatım uygulanır. Geleneksel Türk tiyatrosunun öne çıkan en önemli özelliklerinden biri, güldürünün ağırlıklı oluşudur. Söz oyunları, taşlama, yergi, hiciv sıkça kullanılır. Taklit ve tiplene en sık başvurulan temsil yollarından biridir. “Özellikle Karagöz ve Ortaoyunu’nda yer alan çeşitli tipler yoluyla tüm toplumsal çevre bütün renkleri ve sesleriyle dile gelirdi. Bu nedenle her oyunda çok sayıda tip yer alırdı. Böylece Osmanlı toplumunu oluşturan sınıflar ve etnik gruplar topluca temsil edilirdi.” (Yüksel, 2013: 176) der Ayşegül Yüksel.

Geleneksel Türk tiyatrosu, gerçekçi tiyatronun izinden gitmez. Göstermecî bir anlayışa sahiptir. Karakterler seyirciyi özdeşleşme yaşatmak için değil, seyirciye bir şeyi “göstermek” için vardır. Açık biçim özelliği taşıyan geleneksel Türk tiyatrosunda seyirci bunun bir oyun olduğunun her an farkındadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda dramatik bir yapı, serim-düğüm-çözüm bulunmaz. Birbirine episodlarla bağlı gevşek bir yapısı vardır.

#### **3.1 Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndaki Epik Öğeler**

Geleneksel Türk tiyatrosu, yapısı itibariyle epik tiyatro anlayışı ile oldukça benzerlik gösterir. Geleneksel Türk tiyatrosu da epik tiyatro gibi göstermecî bir yapıya sahiptir. Sahne bir yanılsama alanı olarak kurgulanmaz. Oyuncu, seyirciler ile

iletişim halindedir ve kimliğini gizlemez. Özellikle Ortaoyununu, seyirci-oyuncu iletişiminin en çok olduğu tür olarak örnek göstermemiz mümkündür. Epik tiyatronun politik eleştirel yanına, geleneksel Türk tiyatrosunda da rastlarız. Politik eleştirileri halk tiyatrosu geleneğimizin en önemli parçalarından olan Karagöz-Hacivat'da fazlasıyla bulabiliriz. Hatta bazı kaynakların iddia ettiği üzere, Karagöz-Hacivat'ın Türk tiyatrosundaki yerinin gelişmemesinin başlıca sebeplerinden biri, oldukça fazla politik eleştiri barındırmasıdır (And, 2012: 42). Geleneksel Türk tiyatrosu da, epik tiyatrodaki olduğu gibi parçalı, bölümlerden oluşan bir oyun yapısına sahiptir. Kesintisiz bir zaman akışı ve olay örgüsü yoktur. Tipleştirme ön plandadır, bu da epik tiyatronun gerektirdiği, karakter ile bütünleşmeme, karaktere dışarıdan bakabilme anlayışına hizmet eder. Epik tiyatrodaki anlatıcının varlığı, geleneksel Türk tiyatrosunda köklerini meddahlıkta bulur. Geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli türlerinden biri ortaoyunudur. Güldürme yöntemi, kişileri, konuyu işleyiş biçimi bakımından, karagöz, kukla ve meddah gibi türlere benzerlik gösterir. Ortaoyununda sahne bir oyun alanıdır. Oyun yeri seyircilerden soyutlanmış, gerçekçi dekora sahip bir alan değildir. Oyuncu kimliklerini gizlemeyen oyuncular, bu oyun yerine çıkıklarında seyirci ile iletişim halindedirler, seyirciye seslenebilir onunla konuşabilirler. Ortaoyunu da benzetmecî bir anlayışa sahiptir, yanılsama yaratmak amacıyla değildir. Geleneksel Türk tiyatrosu, bütün bu özelliklerinden dolayı epik tiyatro gibi açık biçime sahip bir tiyatrodur.

### 3.2 Tersinleme

Tersinleme ya da başka bir deyişle ironi, edebiyatta, asıl anlamın gizli tutularak, sözcük anlamı ile çelişen sözlerin kullanımına verilen isimdir. "Kökene sokratesçi ironiye dayanan bir retorik sanatı olan ironi, okuyucuda gülünç ya da eleştirici bir etki yaratmayı ve iki öge arasındaki karşıtlığın tam olarak anlaşılmasını amaçlar. Daha genel olarak ironi, her yapının oluşumunda yer alan karşıtlıktır." (İroni, 1986) Eleştiriyi dolaylı bir yol ile anlatma biçimidir tersinleme. Geleneksel Türk tiyatrosunda güldürü yaratmak için tersinleme yoluna sıkça başvurulduğunu söyleyebiliriz. Sözcük oyunlarına yer veren geleneksel Türk tiyatrosu tersinleme yaratmaya elverişlidir. Baskıcı yönetimlerde eleştirme yapabilmenin en etkili yollarından birinin tersinlemeye başvurmak olduğunu söyleyebiliriz. Tersinlemenin

yapılması ve yapılan tersinlemenin insanlar tarafından anlaşılması oldukça ince bir meseledir. Ortak bir bilinç, ortak bir bilgi birikimine ihtiyaç vardır.

### 3.3 Hiciv

En genel anlamıyla hiciv, “kusurların, gülünçlerin yerildiği şiir; törelerin yerildiği yazı; biriyle veya bir şeyle alay edilen herhangi bir yazı veya konuşma” (Hiciv, 1971) olarak tanımlanır. Türk edebiyatında oldukça yaygın olarak kullanılan hiciv, halk edebiyatında “taşlama”, günümüz edebiyatında “yergi” olarak geçer. Divan şairleri, baskıcı devlet büyüklerine olan nefretlerini, kişisel düşmanlıklarını, küfür ve mübalağa ile yazdıkları “hicviye”ler aracılığıyla iletirlerdi. Divan edebiyatında, yöneltilen kişinin kusurlarını belirtmekten çok, onu aşağılama, açık saçık sövmeye özelliği taşıyan hiciv, zamanla değişime uğrar. Tanzimat’tan sonra hiciv daha mizahi bir hal alır. İnsanın onurunu zedelemeyi hedef edinen hiciv, yerini nüktelere dayanan bir mizah edebiyatına bırakır. Hiciv genellikle, baskıcı yönetimleri, dönemin siyasetçilerini, günlük yaşamın çelişki ve aksaklıklarını konu edinir. Türk edebiyatında hiciv genellikle nazım şeklinde yazılır. Cumhuriyet dönemi edebiyatında hiciv niteliğindeki düzyazılara da rastlanır. Geleneksel Türk tiyatrosunda da hiciv sıkça kullanılır. Ortaoyununun, karagöz ve hacivat’ın en öne çıkan özelliklerinden biri, mizahi bir dil ile yaptıkları eleştiriler, taşlamalar yani hicivdir. Haldun Taner de, oyunlarında hicvi oldukça etkili bir biçimde kullanan yazarlardan biridir.

### 3.4 Grotesk

Kuraldan, uyumdan, estetikten sapmayı belirten grotesk deyimini, edebiyatta, “gülünç çirkinliğin” anlatılması için başvurulan bir yöntemdir. Sözlük anlamı olarak grotesk, “soytarılığa, tuhafliğe, karikatüre verdiği öncelikle ayırt edilen edebiyat ve sanat türü” (Grotesk, 1986) olarak geçer. Groteske, uyumsuz olanı, saçmayı, gülüncü anlatmak için başvurulur. Göstermecî anlayışı benimseyen geleneksel Türk tiyatrosunun kullandığı tipleştirme yönteminin, groteskin kullanımı için ortam hazırladığını söyleyebiliriz. Kişilerin davranışlarını uç noktaya taşımak için groteske başvurulduğunu



söyleyebiliriz. Grotesk sadece kişilerde değil olayları göstermede de kullanılabilir. Bir çarpıklığı göstermek, yabancılaştırmayı sağlamak için bir meselenin en uç noktadaki resmedilişi grotesk unsuru ile sağlanabilir.

### 3.5 Haldun Taner Tiyatrosu

Haldun Taner, eleştirel bir bakışa sahip, çağdaş bir yazardır. Eleştirel olma yönünü, benimsediği batı düşüncesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Taner, Türk tiyatrosunda hep tartışılan, batıya mı yönelmeli, yoksa yerel tiyatromuzun izinden mi gidilmeli sorusunun en güzel yanıtıdır. Zehra İpşiroğlu, “Taner’in, Türk tiyatrosunda dramatik tiyatro anlayışının yeni yeni yerleşmeye başladığı, kendisinin de bu anlayışla oyunlar yazdığı bir dönemde, Brecht’in tiyatrosuyla tanıştıktan sonra bir dönüşüm yaşayarak epik tiyatro anlayışını benimsediğini” (İpşiroğlu, 2009: 122) söyler. Taner, Brecht’in izinden giderek, bize özgü bir yabancılaştırma tiyatrosu kurmanın yollarını aramıştır. Metin And, Haldun Taner’in Bertolt Brecht gibi üç yönlü bir tiyatro adamı olduğunu söyler:

“Önce seçkin bir yazardır. Geleneksel tiyatromuzun yapı özelliklerini-açık biçim, göstermecî yapı gibi-bilir, engin tiyatro kültürü ile tiyatro üzerinde kuramlar yaratır. Tiyatroyu içinden bilen bir yazar-düşünür olarak da tiyatrocular ile sıkı işbirliği içindedir. Ayrıca onlara yol gösterir, bir bakıma tiyatrocuları eğitir. Bu işbirliğinin sonucunda, hem kendi oyuncularını canlı bir biçime ulaştırır, hem de tiyatrocular bu toplu yaratma sürecinden kazançlı çıkar.”(And, 2012: 183).

Haldun Taner tiyatrosunda güldürü ön plandadır. Oyunlarının en güçlü yanının Taner’in mizahi dili olduğunu iddia etmek mümkündür. “Taner tiyatrosunun denetleyici güldürü yaklaşımı tersinlemedir. Tersinleme, güldürüyü, insana, topluma ilişkin acı, dokunaklı gerçeklerle ortak bir paydada buluşturan ve Taner tiyatrosunun ana çıkış noktasını belirleyen vazgeçilmez etkidir.” (Yüksel, 1986: 160) Taner, özellikle, toplum yapısındaki, aile ilişkilerindeki çarpıklıkları güldürterek eleştirmeyi tercih eder. Dile getirilmesi, anlatılması, tarif edilmesi güç durumları ince espri anlayışı ile birkaç cümle içerisinde oldukça komik bir şekilde anlatır. Güldürü başlı başına bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanılır. Taner’in oyunlarının epik yönü en çok tersinleme ile yarattığı güldürü ile sağlanır. Tersinleme, hiciv, taşlama, eleştirisini ortaya koymak için en çok başvurduğu, geleneksel Türk tiyatrosunda da sıkça kullanılan yöntemlerdir. Ayşegül Yüksel, Taner’in mizahından şöyle bahseder: “Haldun Taner tiyatrosunun özgül dokusunu oluşturan şakacı tavır ve neşeli atmosfer Anadolu insanına aittir. Seyirlik geleneğimize sinmiş olan bu özellik, Taner

tiyatrosunun bir yandan bilgece bir hoşgörüyle sarılıp sarmalandığı duygusunu verirken, öte yandan, Taner'in Batılı bir yaklaşımla oluşturduğu keskin eleştirel tutumunu -tersinleme yoluyla- daha vurucu kılar.” (Yüksel, 2013: 174). Taner'in oyunlarının çoğu açık biçim özelliği taşır. Oyuncularla seyirci arasında iletişim vardır. Oyunlarında yanılısama yaratamamak adına Brecht gibi seyirci ile oyuncular arasına eleştirel bir uzaklık katar. Direk seyirci ile konuşma, anlatıcı kullanma, müzik gibi çeşitli öğeler ile yadırgatmayı sağlar. Ama Taner'in oyunlarındaki en güçlü yadırgatma öğesinin tersinleme yolu ile sağladığı güldürü olduğunu söyleyebiliriz. Yani Taner'in en güçlü silahı, incelikli diyaloglar ile bezediği kara mizahıdır.

Haldun Taner tiyatrosu politiktir. Taner, oyunlarını “toplum içindeki insanın yüzleşmek durumunda kaldığı çelişkileri ortaya çıkartmak, toplum tarafından yanlış koşullandırılmış olmanın ve yanlış beklentilere sürüklenmenin getirdiği istenmeyen sonuçlara dikkat çekmek” (Yüksel, 2013: 170) için yazar. Kişileri bireysellikten uzaklaştırılmıştır. Taner'in toplumcu bir yazar olduğunu söylemek mümkündür. Taner, gelenekleri kaynak olarak özgürce kullanma konusunda Brecht'ten etkilenmiştir. Taner de alımlama odaklı yaklaşımdan yola çıkarak göstermecî halk tiyatrosu geleneklerinden geniş çapta yararlanır (İpşiroğlu, 2009: 24). Brecht gibi Taner de, oyunlarında toplumdaki çarpıklıkları konu alır. Her oyununun tartıştığı bir konu vardır. Kişiler ve onların iç dünyası gibi meseleler değil, toplumsal meseleler ana tartışma konusudur. Genellikle bir düşünce ile karşıtını verebilmek için iki ucu yansıtan tiplere başvurur. Bazı oyunlarında tiplere grotesk denebilecek kadar uçtaki öğeler ile besler, bazı oyunlarında da olayın kendisini grotesk hale getirir.

Ayşegül Yüksel, “geleneksel tiyatromuzun özelliklerini modern tiyatrodaki değerlendirirken içinden geçtiği deneysel süreçler, Taner'in tiyatroyu çok iyi bilen bir sanat insanı olduğunun kanıtıdır. Yapıtlarının çarpıcılığı, derin kültürü, parlak zekası ve yazar kişi hünerleri yanında, kültür değerlerimizden yararlanırken gösterdiği saygının ve duyarlılığın bir sonucu.”(Yüksel, 2013: 183) olduğunu söyler.

#### 4. KARAKTER

Aristoteles, karakteri tragedyanın ikincil ögesi olarak ele alır. Aristoteles'e göre tragedyanın ruhu olay dizisidir. Hegel'e göre ise tragedyanın ruhu karakterdir. Tiyatro tarihi boyunca, karaktere ve mitosa verilen öncelik, dönemler içinde değişiklikler gösterir.

Elinor Fuchs, karakterin gelişimi hakkında şöyle der:

“Aristotelesçi terimlerle ele alındığında, önce Olaylar Dizisi trajik oyunun “özü”yken, sonra Karakter bu üstünlüklü konuma yerleşmiş ve yirminci yüzyılın gerçekçi olmayan tiyatrosunda Düşünce, egemen dramaturjik konum haline gelmeye başlamış, ve bu konum, Aristotelesçi, düşüncelerin Gösterisi kategorisi önemsenmeyerek, uzamın yarı-alegorik kullanımıyla sağlanmaya çalışılmıştır....Yüzyıl sonundan sonraki modern dönemde, bağımsız karakterin çözülme sürecinin üç asal yönelim gösterdiğini söyleme cesaretinde bulunacağım: alegorik, eleştirel ve teatral. Strindberg, Brecht ve Pirandello oldukça verimli örnekler sunmaktadır.”(Fuchs, 2003: 52)

Modern tiyatro, odağını karakterden uzaklaştırma eğilimindedir. Önemli olan, karakterin, oyunun ondan beklediği işlevi yerine getirmesidir. Bu işlev de oyunun türüne göre farklılıklar gösterir. Epik tiyatrodaki karakter, dramatik tiyatrodakinden farklıdır. Epik tiyatrodaki karakter, seyirciye anlatılmak isteneni görünür kılmak için bir araç niteliğindedir. Oyun kişilerinin iç dünyalarındaki fırtınalar, ruhsal çatışmalar değildir önemli olan. Epik tiyatro karakteri, seyirciyi yanılsamaya sokmak veya özdeşleşme yaşatmak için varolmaz. Epik tiyatronun diğer her ögesi gibi, karakter ögesi de, seyircide yadırgatma yaşatacak, onu uyandıracak şekilde biçimlenir. Epik tiyatrodaki karakter, olay dizisinin geri planında bırakılır, bu sebeple karakter, eleştirinin odağında olmamalıdır. Çünkü eğer oyun eylemler üzerine kuruluysa, onu göstermek için varolan karakterler, bu eylemlerin sonuçlarını yaşarlar. Karakter değil, karakterin eylemleri eleştirilmelidir.

Aristoteles'ten günümüze, karaktere verilen önem ve ona yüklenen anlam yüz yıllar içinde değişiklikler göstermiştir. Karakterlerin yaratımında ahlak sınırlarına bağlı kalınmasını isteyen Aristoteles'e karşı Brecht, karakterlerinin çoğunu toplum tarafından ahlaksız diye nitelendirilen; fahişeler, hırsızlar, katiller, alt tabaka sınıf insanlardan seçmiştir. Brecht'in karakteri eş zamanlarla beslemesinin, başka tür bir alegorik okuma gerektirdiğini ve bu okumanın, Strindberg'in oyunlarındaki gibi

idealist ve metafizik değil; ironik, diyalojik ve analitik olduğunu söyler Fuchs (Fuchs, 2003: 53).

Epik tiyatroda, karakterler bireyselleştirilmez. Karakter, toplumu yansıtan en küçük birim olarak ele alınır. Bu sebeple epik tiyatroda karakter, dramatik tiyatro karakteri gibi bireyin iç dünyası ve ruhunun fırtınalarından ibaret değildir. Epik tiyatro karakterinin sorunu, toplumun sorunudur. Çünkü epik tiyatro, bireyi şekillendiren en önemli unsurun yaşadığı toplum olduğunu göz önünde bulundurur. Bu nedenle, epik tiyatro karakterinin çelişkisi, iç dünyasına inilerek değil, içinde yaşadığı toplumsal koşullar araştırılarak incelenmesi gerekir. Epik tiyatroda karakter ve onun iç dünyası dramatik odakta bulunmaz.

“Epik tiyatro karakterleri, toplum sorunları gibi, kendilerinden daha büyük olan dramatik durumlara tepki gösterirler.” (Nutku, 2007: 112) Epik tiyatro karakterlerinin duyguları eylemlerden çıkar, eylemleri duygulardan değil. Bu nedenle epik tiyatro karakterini incelerken, onun eylemlerini incelemek gerekir.

## **5. KARAKTERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI**

### **5.1 Değişim**

#### **5.1.1 Taner’in Karakterlerindeki Değişim**

Brecht’in yarattığı karakterlerin Taner’in karakterlerine göre daha derinlikli olduğunu söylemek mümkündür. Taner’in karakterlerinde çoğunlukla karakterin tek bir yönüne tanık oluruz. Karakterler, geleneksel Türk tiyatrosundan da alışkın olduğu gibi tipleştirme düzeyinde kalırlar. Brecht’in karakterleri ise çelişkileri, yanılığları ile karşımıza çıkarlar. Karakter, içinde bulunduğu toplumsal durum ile birlikte sergilenir. Çünkü Brecht, insanın özünün, her çeşit toplumsal ilişkiler bütünü olarak kavranması gerektiğine inanır (Kesting, 2005: 66). Bu nedenle oyunlarında, karakterlerini toplumsal ilişkilerin şekillendirdiği değişken, canlı organizmalar olarak kurgular. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da Vicdani ve Efruz oyunun başından sonuna kadar hiçbir değişim göstermez. Doğdukları anda belirtilen kişisel özellikleri oyunun sonuna kadar aynı kalır. Vicdani adında da belli olacağı gibi her daim ezilen, hakkı elinden alınan, hiçbir şeye ses çıkaramayan biridir. Okul hayatı, iş

hayatı, aile ilişkilerinde de Vicdani hep sömürölüp kandırılır, Efruz ise dolaplar çevirerek kazanan taraf olur. Oyunun sonunda Vicdani'nin bu kadar iyi ve dürüst biri olarak bu düzende yaşayamadığına ve delirdiğine tanık oluruz. Vicdani'nin oyun boyunca değişim geçirdiğini söyleyebileceğimiz tek yer oyunun sonudur. Bu değişimin de çok sağlıklı olduğunu söylememiz pek mümkün değildir. Çünkü Vicdani çevresindeki herkesin jurnalci olma ihtimalinin olduğu bir dönemde kimseye güvenememekten iyice paronayaklaşır ve sonunda delirir. Yani oyun süresince başına gelenlerden dolayı yaşadığı bir gelişim süreci ve bilinçli bir farkındalık yaşadığını söylemek güçtür. Karakterlerin oyun boyunca değişim göstermiyor oluşu oyunda açılacak birçok kapının açılmamasına sebep olması olasıdır. Tek boyutlu karakterler, seyirciye kısıtlı bir bakış açısı sunar. Karakterlerin, doğdukları andan seksen yaşına gelene kadar geçirdikleri süre boyunca hiç değişim göstermemeleri, hayatlarının aynı şekilde akıp gitmesi, bir yerden sonra karakterlerin inandırıcılığını kaybetmesine ve seyircinin izlediği şeyi gerçek hayatta olmayacak uzak bir tabloya baktığını düşünmesine neden olabilir. Buradaki uzaklık, epik tiyatrodan yaratılmak istenen uzaklık gibi düşünülmesin. Vicdani ve Efruz'un hayatları boyunca değişim göstermemeleri grotesk bir hal alır. Vicdani'nin alıklığının, Efruz'un kurnazlığının, oyun ilerledikçe uç noktalara taşınması, oyunun tartıştığı konudan seyirciyi uzaklaştırabilir. Oyun, değişimin olması gerektiğini söyler ama olabileceğine dair bir inanç filizlemez. Efruz ve Vicdani'nin içinde bulunduğu durum, sanki insan doğasından kaynaklanan bir ezen-ezilen, güçlü-güçsüz ilişkisi içinde anlaşılmalı elverişlidir. Özellikle, doğuşlarından bu yana hayat hikayelerini bildiğimiz ve doğdukları an betimlenen kişilik özellikleriyle bütün hayatlarını geçirdiklerine tanık olduğumuz için bu durumun değişmez bir gerçek olduğuna dair olan hisler perçinlenebilir. Hatta Taner'in, Vicdani ve Efruz'un annelerinin ve babalarının da kendileri ile benzer özelliklere sahip olduğunu oyunun başında belirtmesi, bu sürecin doğal ve değişmez olduğu düşüncesini ister istemez destekler niteliktedir. Vicdani'yi doğururken ölen annesi de Vicdani gibi talihsizdir. Hayatta köşeyi dönmenin hep bir yolunu bulan kurnaz Efruz'un annesi ise, Taner'in deyişiyle "kadana" gibidir, doğumdan sonra iyice güçlenip kuvvetlenir. Vicdani'nin babası üç kuruşa talim ederken, Efruz'un babası kasasını doldurur. Buldukları sosyal konumun doğuşlarından belirlenmiş olması ve yaşamları boyunca aynı konumda kalmış olmaları, sosyo-politik konumun ve sosyal hiyerarşinin varlığının kabullenilmesine neden olabilir.

Karakterlerin durağanlığı, sosyal konumların doğal kabul edilmesinin yabancılaştırılmasına hizmet etmemekle birlikte bu durumun, böyle gelmiş böyle gider mantığı ile kabullenilmesine sebep olur. Taner oyunda sergilenen durumun tarihsel, yani o dönem ve dönemin koşullarından dolayı tanık olunan bir durum olduğunun altını yeteri kadar çizmez. Bu sebeple yaşananlar doğal, insan doğasından kaynaklı, değişmesi mümkün olmayan gerçekler gibi görülmeye elverişlidir. Talih bile Vicdani'den yana değildir; Refet Paşa'nın okula geleceği gün, Vicdani nutuk okumak ile görevlendirilir. Fakat heyecandan karnı ağrır ve Efruz'un ona verdiği "ilacı" içip, iyice hastalanır. Bu sebeple Refet Paşa'yı Efruz karşılar.

“-ANLATICI:

Ömründe bir gün

Bir tek gün

399 Vicdani Efendi'nin

Eline bir fırsat geçti

O gün karnı ağrımasa

Tarihe de geçecekti

Olmadı işte geçemedi

Talih, buraya da erdi, yetiştii”

(Taner, 2012: 53)

Talihin bile Vicdani'den yana olmayışı, Vicdani'nin ezilen konumda oluşunu doğallaştırır. Sanki ezen veya ezilen konumda olmak talihin bir sonucudur. “Eğer zengin ve güçlü bir ailede doğacak kadar şanslı isen, bu şansını sürdürebilirsin” mesajı çıkar. Cemalifer'in gönlünü kazanmak için onun çok istediği Çin bayrağını bulup getirir Vicdani. Cemalifer şöyle karşılık verir: “Sen bu dünyanın en iyi kalpli çocuğusun Vicdani. Ama ben yine de o keşkem suratlı Efruz'u seviyorum, ne yapayım elimde değil.” (Taner, 2012: 49). Bunun üzerine anlatıcı Efruz'daki şeytan tüyünden bahseder:

“- İşte o tarihten beri

Vicdani'de

Bir Çin alerjisi  
O gün, bugün  
Çin çayına bile  
Rest çeker getirselər  
Efruz'da ise  
Şeytan tüyü var  
Nereye gitse  
Sevilir, beğenilir  
Yaradılış mı  
Şans mı  
Nedir”

(Taner, 2012: 49)

Burada da yine Efruz'un kendiliğinden bir çekiciliği olduğu düşüncesi çıkar. Cemalifer için çabalayan, onun isteklerini yerine getiren ve iyi biri olan Vicdani kaybeder.

Başka bir sahnede de Vicdani, sokakta oynarken yerde altın bir saat bulur ve hemen karakolun yolunu tutar. Vicdani saati polise teslim etmek için giderken, Anlatıcı şöyle der:

“Vicdani  
Oyunu oldum bittim sevmezdi  
Tek eğlencesi uçurtma  
Ne var ki uçurtması uçmaz uçamaz  
Rüzgarını bulamaz  
Böyle bir hassa  
Yok mu insanda  
Hazine bulsa  
Boşuna”

(Taner, 2012: 39)

Vicdani ne yapsa olmayacaktır, çünkü yaradılışı elverişli değildir. Vicdani'nin başına gelenler hep bir talihsizlik bir şanssızlık olarak gösterilir. Uçurtması bile uçmayan Vicdani, doğuştan bu kadere mahkum edilmiş gibidir. Bu sebeple seyirci, çarpık düzeni suçlamaktan çok, Vicdani'nin şanssızlığına ve bu kadar toy oluşuna üzülür.

Oyunun sonunda Vicdani'nin “Siz de benim gibi plak olmayın, gözlerinizi açın gerekeni yapın” demesine rağmen oyun boyunca karakterlerin değişim göstermemesi/gösterememesi seyircide var olan durumun süreceleceğine dair düşünceyi kuvvetlendirir. Değişimin olması gerektiği tek bir cümle ile oyunun sonunda verilir fakat bunun olabileceğine dair bir umut ışığı verilmez. Hatta oyun boyunca iyiliğinden dolayı başına çeşitli kötü işler gelen Vicdani'nin oyunun sonunda da tımarhaneye düşmesinden, iyi olanın başına bu gelir, o yüzden saf olmayın uyanık ve kurnaz olun anlamı rahatlıkla çıkarılabilir. Vicdani görevine sadık, dürüst, çalışkan biridir ama Taner seyircisine Vicdani gibi gözü kapalı bir şekilde görev adamı olmayın, gözünüzü açın sorgulayın mesajı vermek ister. Efruz'u eleştiriye sunduğu kadar Vicdani'nin de eleştirilmesini ister. “Taner, toplumdaki etik yıkımdan fırsatçılar kadar bilinçsiz ahlakçıları da sorumlu tutmuş, toplumun ahlaki ve ekonomik yapısındaki değişimin kurbanı olmamak, bu durumla mücadele edebilmek için insanların gerçekleri görmeleri gerektiğini belirten bir düzenleme yapmıştır.” (Şener, 2007: 61). Fakat çocukluğundan beri hayatına tanık olduğumuz, Efruz “Tobleron” yerken, mısır unu gevelediğini bildiğimiz, annesiz büyüyen, hayatta hep ezildiğine şahit olduğumuz iyi kalpli Vicdani'yi, seyircinin eleştirel olmaktan çok özdeşleşip duygulanarak ve acıyarak izlemesi olasıdır. Türk milleti olarak beklemeye alışkın olunan kurtarıcı gelsin ve Vicdani'yi kurtarsın diye umut edebilir seyirci veya bir mucize olsun ve Vicdani gözünü açsın, kendini ezdirmesin duygusuyla dolabilir.

Oyun epik yapısı itibariyle duygulanımı değil düşünmeyi ön plana çıkaran bir yapıda olsa da, Taner Türk halkının nabzını o kadar iyi tutmuş, o kadar içimizden bir karakter yaratmıştır ki, seyircinin Vicdani'yi eleştirmesi oldukça zordur. Zor olsa da, düşünme sürecine girmiş olan seyirci bu anlamı yakalayabilir ve Taner'in vermek istediği “Vicdani gibi dürüst insanların saflık derecesine varan iyiliği, fırsatçıların ekmeğine yağ sürer, bu sebeple dürüst ve iyi olan insanlar gözlerini açıp gerekeni yapmak zorundadır” mesajını alabilir. Fakat asıl eleştirdiğim nokta, eleştirinin



odağının Vicdani veya Efruz da olmasıdır. Eleştirinin asıl odağı, toplumun insanları nasıl Vicdani veya Efruz olmaya sürüklediği olmalıdır. Toplum yapısı ve bu yapıyı en çok etkileyen ekonomik yapılanmanın bir yan eleştiri olarak yetersiz ve yüzeysel kaldığını söyleyebiliriz. Taner, Vicdani'nin içinde bulunduğu toplumun koşullarını göstererek aslında toplumun eleştirilmesi için bir kapı açmıştır. Fakat oyun, Vicdani'nin ekseninde döndüğü, onun çocukluk aşkından, hobilerine kadar tanıttığı için, Vicdani oyun boyunca seyircinin içinden koruyup kollamak istediği bir zavallı olarak görülebilir. Seyirci özdeşleşme yaşamasa da, Vicdani ile duygusal bir bağ kurabilir ve bu da, onun tartışmanın asıl konusu olan, toplumsal yapılanma üstüne düşünmesini engelleyebilir. Brecht, insanın özünü, her çeşit toplumsal ilişkiler bütünü olarak kavranması gerektiğini söyler (Kesting, 2005: 66). Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda insanın özünü, toplumsal ilişkide değil, kişinin kendinde aramıştır. Asıl sorun, Vicdani'nin kendini ezdirmesi gibi gösterilmiştir. Hatta Vicdani, Efruz'a göre daha suçlu ve işe yaramaz biri gibi algılanabilir. Dürüstlüğüne para etmediği bu dünya düzenini değil, gözü dürüstlükten başka şey görmeyen saf insan, eleştirinin odağıdır. Oysa eleştirilmesi gereken, dürüst insanı yaşamdan saf dışı bırakan dalavereci düzendir. Taner, seyirciye bu düzenin çarpıklıklarını gösterir. Fakat, bu düzenin, toplumdaki Vicdani'lerin delirmesine nasıl ve neden sebep olduğunun altını yeteri kadar çizdiğini söyleyemeyiz. Toplumdaki sosyo-ekonomik yapılanma üzerinde düşündürür Taner. Ama seyirci, sorunun toplumdaki çok, ona uyum sağlayamayan Vicdani'den kaynaklandığı düşünebilir.

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da çeşitli kurnazlıklar ve dalavereler yaparak para, kadın ve mevki edinen Efruz, her ne kadar eleştirinin odağında gibi dursa da yaşadığı güzel ve rahat hayat itibarıyla seyirci tarafından imrenilerek bakılan bir pozisyonda olabilir. Ayşegül Yüksel'in de belirttiği gibi oyundaki değişmezlik, politik ve toplumsal düzeyde görülen değişikliklere karşın, toplum yapısının, toplum yapısına bağlı olarak da insan yapısının, temelde değişime uğramayışından kaynaklanır (Yüksel, 1986: 84). Fakat insanın davranışlarını ve kişiliği şekillendiren toplumsal koşullar değişmeden insanın değişmesinden bahsetmek ne derece doğru olacaktır? Düşünme biçimimiz bile toplumsal bir yapının ürünüdür. Bu sebeple insan özünde değişmez demek de sadece bulunduğumuz toplumsal yapı içinde geçerli olabilir. Henüz bilmediğimiz ve yaşamadığımız başka

bir toplumsal yapı içinde insanın doğasının nasıl olacağını şimdiden söylemek sadece bir öngörüdür.

Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'daki karakterlerinin değişim göstermemesinin olumsuz etkilerinden bahsettik. Fakat bir de bu değişimsizliği başka bir açıdan inceleyelim. Vicdani'nin yaşadığı tüm haksızlıklara rağmen kendi inandığı değerlerden vazgeçmiyor, işine rüşvet karıştırmıyor, zor durumda kalan birine yardım ediyor, kısacası iyi biri olmaktan vazgeçmiyor oluşu bu düzen insanı ne kadar yoldan çıkarıyor olsa da, insan kendi bildiğini okumaya devam edebilir, kötülerin dünyasında kötüleşmek zorunda kalmayabilir düşüncesi de uyanabilir seyircide. Her ne kadar Taner'in bu fikrin doğmasını amaçladığını düşünmesem de, seyirciye "bu düzenin bir parçası olmak zorunda değilsin, bedeli bu düzende yaşayamamak da olsa" düşüncesinin aşılması oluşu da olasılıklar arasındadır.

*Eşeğin Gölgesi* 'ndeki karakterler de değişim göstermez. Berber çırağı Mestan ile Eşekçilik yapan çırak Şaban, oyunun başından sonuna kadar değer yargılarını değiştirmezler. Daha doğrusu değiştiremezler. Oyunun sonlarına doğru tutuklanıp "Yüce Yüzler Meclisi"ne götürülmeden önce bu düzene ayak uydurmak için değişmek zorunda olduklarını konuşurlar. Davalık oldukları eşeği öldürüp, eşeğin gölgesi davasını kapatmak isterler. Fakat ikisinin de yufka yüreği buna elvermez. Eşeği öldürmeyi denerler ama başaramazlar.

"- Şaban: Kendimizi şefkate bırakırsak sonunda biz zararlı çıkarız. Bize acıyan var mı ulan?"

- Mestan: Yok
- Şaban: Öyleyse biz de acımayacağız. Karar gerçekleşmeli. Hemen burada, şimdi.
- Mestan: Ya ıslak gözleri?
- Şaban: Gözlerini bağlarız.
- Mestan: Güzel fikir.
- Şaban: Ver şu mendilini. (*Eşeğin gözünü bağlarlar.*) Gel şimdi beraber. (*Birlikte bıçağı tutar yaklaşır, eşek kuyruğunu oynatır. Yine merhamete gelir, birbirlerine bakarlar.*)
- Şaban ve Mestan: Olmayacak. Yapamayacağız."

(Taner, 2007: 100)

Sınıf atlamaya çalışan bu iki çırak Şaban ve Mestan kendi deyimleriyle "kendilerini şefkate bıraktıkları" için zararlı çıkarlar ve kendileri acınacak duruma gelirler. Patronları Abid ve Zahid de oyun boyunca değişim göstermezler ve hep

keselerini doldurmaya devam ederler. Aslında düşman olan bu iki patron, iş keselerini doldurmaya gelince çıkarları kesişir ve ortak hareket ederler. Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Vicdani ve Efruz ile yarattığı karşıtlığı *Eşeğin Gölgesi*'nde Abid-Mestan, Zahid-Şaban ile yaratır. Yine zarar gören taraf saf, bilgisiz ve iyi niyetlidir. Bunların sonucu olarak da, zenginleşemeyip fakir kalmış olarak yansıtılırlar. Taner, *Eşeğin Gölgesi*'nde toplumsal düzen eleştirisini yaparken yine tiplene düzeyinde kalan karakterlerden yararlanır; ama bu oyunda asıl sorunun, düzenin kendisi olduğunu daha net ortaya koyar. Oyunda, olayın boyutlarının gittikçe büyümesi, neredeyse ulusal bir mesele haline gelmesi, toplumun eşekçiler ve gölgeciler olarak kutuplaşması Şaban ve Mestan'ın sorununun kaynağının kişilerde değil, sistemde aranması gerektiğini gösterir. Vicdani'nin oyunun sonunda seyirciye verdiği mesaj, *Eşeğin Gölgesi*'nde oyunun bütününe yayılmıştır. Toplumsal düzenin zengin olanı nasıl daha da zenginleştirdiği, bunu sağlamak için insanları uymaya zorladığı kurallar, toplumsal kutuplaşmanın sebepleri ve sonuçları, Taner'in mizahi dili ile görünür kılınmıştır. Oyun, çarpık toplumsal yapıyı, sınıf çatışmasını ve siyasi bilinçsizliği gözler önüne serer. Fakat bu oyunda da değişimin olabileceğine dair bir fikir doğmaz. Toplumun alt sınıfına ait Şaban ve Mestan'ın sınıf atlama çabasının imkansız olduğunu görürüz. “Bu düzen böyle gelmiş, böyle gider ve değiştirmeye çalışanın başına kötü işler gelir” mesajı verilir. Çünkü Şaban ve Mestan ne yaparsa yapsın içinde buldukları durumdan kurtulamazlar. Ne kadar çok çalıştıklarının bir önemi yoktur, çünkü onlar çalıştıkça kendileri değil patronları zenginleşecektir. Hiçbir çıkar yol göremeyiz Şaban ve Mestan için. Bu insanların neden bu durumda olduğu sebepleri ile sergilenir ama bu durumdan kurtulmanın mümkün olduğuna dair bir umut ışığı verilmez. “Oyun kişilerinin hiçbiri kendilerine çizilmiş olan sınırların dışına çıkamaz. Kahramanlardan kimileri kendileri dışında biri olmaya yeltenirken, ötekiler sinir bozucu bir eylemsizlik, tepkisizlik içine sokulur. Sonuç değişmez. Değişim ya da dönüşüm gerçekleşmez. Oyun kişileri iki boyutluluktan kurtulamazlar ve yine aynı doğrultuda, söylemler iki boyutlu kalmak zorundadır.” (Çamurdan, 2006: 81). Bir değişimin olmaması umutsuzluk vericidir. Çıranklıktan kurtulmak, ustaları gibi gözükmek isteyen Şaban ve Mestan'ın girdikleri davanın boylarını aşması, dava altında daha da ezilmeleri, seyirciye “boyunuzdan büyük işlere kalkışmayın, çıraksanız çırak olarak kalın” mesajını vermesi olasıdır.

Oyunda mualif sesi temsil eden “Ozan” ,aynı zamanda anlatıcı görevini üstlenmiştir ve oyundaki en akıllı insan olarak gösterilir. Herkes eşeğin gölgesi davasında kendini kaptırmışken, Ozan mahkemede şöyle der:

“- Ozan: Bu dava başından saçma bir dava. Hep söyledim dinletemedim. Gölge diye tutturdunuz. Asıl meseleyi uyuttunuz. Eşek kimin? Sahibinin mi? Yoksa uğruna ter dökenin mi?” (Taner, 2007: 78)

Ozan’ın bu konuşmasından sonra yaka paça mahkeme salonundan dışarı atılması seyirciyi umutsuzluğa sürükleyebilecek bir durumdur. Bu sözlerinden sonra Ozan’ı oyunun sonuna kadar göremeyiz. Oyunun en sonunda da Ozan şöyle der:

“- Ozan: Sonunda Abid ile Zahid Ağa kazanacaklarını kazanmıştılar. Küplerini karakaçan’a yükletip tuttular yolu. Abdalya’dan ayrıldılar. Başka aptallar aramaya gittiler.” (Taner, 2007: 110)

Oyunda anlatıcı rolünü üstlenen, yazarın sesi olan, olaylara dışarıdan bakan bir göz olan Ozan’ın, toplumun ezilen ve kullanılan tarafını “aptal” olarak tanımlaması aşağılayıcı bir söylemdir. Bu düzende, yöneten, yani sermaye sahibi kesimin rahat yaşaması için bir araç olduğunun farkında olmayan kişiler eleştirilir. Fakat, bu kişilerin aptal olarak adlandırılması, oyunun sadece bir yerinde karşımıza çıksa da, küçümseyici bir tavidir. Taner, *Eşeğin Gölgesi* oyunu ile sistemin toplumda bölünmeler ve tartışmalar yaratılmasının asıl sebeplerini görünür kılmıştır. Taner her ne kadar, “bir mal onun uğruna ter dökenin mi yoksa parasını verip sahip olanın mı” sorusunu oyunun ana sorunsalı olarak verse de, oyunun tartışmaya asıl sunduğu konu; sosyal ve ekonomik yapılanmanın belli bir kesimin çıkarı üzerine kurulduğudur. “Bu iki çırak, düzenin onlara biçtiği yerde kalmak zorundadırlar. İkisi de, kendilerine hiç ait olmayan ve içinde yaşadıkları düzende hiç de verilmeyecek olan bir kimlikle yola çıkmanın cezasını çekerler.”(Çamurdan, 2006: 33)

### **5.1.2 Brecht’in Karakterlerindeki Değişim**

Brecht’in, *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda, Vicdani ile Efruz’daki karakter ikilemini aynı kişide topladığını iddia etmek mümkündür. İyiliksever Shen Te, bu düzende yaşayabilmek için zaman zaman Shui Ta olmak zorunda kalır. Shen Te bazen iyi

tarafına yenik düşer, bazen de sert tarafı olan Shui Ta'ya. Taner'in iki ayrı insan olarak resmettiği tablo, Brecht'te bir kişide toplanmış ve insanın çelişkili tarafını yansıtmıştır. *Brecht'in Üç Kuruluşluk Opera*'da da belirttiği gibi ahlaklı olmak için önce karnın tok olması gereklidir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda da Shen Te karnını doyurduğu işi tehlikeye girdiğinde, Shui Ta ya dönüşmektedir. Brecht, kişinin karnı tok olmadan ahlaktan bahsetmenin anlamsız olduğunu iddia eder. Brecht ile Taner'in birbirinden ayrıldığı noktalardan birinin de, bu ahlak anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Efruz, çocukluğundan beri iyi koşullarda yaşamıştır, büyüdüğünde de iyi işe ve maaşa sahip olmasına rağmen insanları kendi çıkarı için kullanmaya devam eder. Vicdani'nin ise, hep ucu ucuna sürdürebildiği bir yaşamı vardır ama onun için ahlak her şeyden önemlidir ve hiçbir zaman çalmaz çırpamaz, kimseyi kendi çıkarı için kullanmaz. Taner'in oyunundan “dünyada iyi ve kötü insanlar vardır, iyiler ezilirken kötüler kazanır” anlamı çıkarken, Brecht'in oyunundan “insanın içinde iyi de vardır kötü de, ve hangi halinin ağır basacağına içinde yaşadığı toplumun koşulları belirler” anlamı çıkar. Brecht, karakteri bireyselleştirerek ele almaz. İnsanı, toplumun en küçük yapı taşı olarak ele alır. Taner de, Brecht gibi toplumsal düzen eleştirisi yapar. Fakat Brecht, bu eleştirinin temelini toplum düzenine dayandırırken, Taner insanın karakterine dayandırır. İnsanın karakterini şekillendiren en önemli unsurlardan birinin kişinin içinde bulunduğu toplum olduğunu düşünürsek, Brecht meselenin özüne inme konusunda Taner'den bir adım daha öteye gitmiştir diyebiliriz. Daha doğrusu, Taner de düzen eleştirisi yapmaktadır, fakat yarattığı karakterler Vicdani ve Efruz tiplere sınırları içinde kaldığından ve oyun boyunca değişim göstermediklerinden dolayı eleştirisinin odağı; “toplum insanı iyi veya kötü yapar”dan öte “toplumda yaşayan iyi ve kötü insanlar vardır ve kötülerin düzeni egemendir” fikri ön plana çıkar. “Bu oyunda Taner'in amacı geleneksel tiyatro tiplerinden yararlanarak sömüren-sömürülen ilişkisini irdeleyen bir model oluşturmaktır. Ama bu ilişkiyi Brecht gibi toplumsal koşullardan çok, yanlış davranış biçimine ve birey olamamaya bağlar.”(İpşiroğlu, 2009: 123). “Brecht ise sahne üzerindeki rol sürecinden toplumsal kimliğin inşasını düşürmeyi hedefler, rolden toplumsal kimliğe geçişi mümkün kılmaya çabalar.”(Karacabey, 2009: 96). Çünkü kimlik oluşumu toplumsal koşullara bağlıdır, ve kimlik inceleme altına alınacaksa toplumsal koşulları yaratan sebeplerden bağımsız düşünülmemelidir.

*Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda değişim gösteren bir diğer karakter ise Sun'dır. Sun insanın eline fırsat geçince ezilen konumundan nasıl ezen konumuna geçebileceğini gösterir. Kendisinin muzdarip olduğu durumun aynısını kendi güç ve para elde edince başkalarına yaşatmaktan çekinmez. Brecht, Sun karakteri ile eline fırsat geçince herkesin bir başkasından faydalanmaya yatkın olduğunu altını çizer. “Brecht için kişilik, toplumsal olarak kurulur ve kişiliğin sistem içinde temsil ettiği konum önemlidir, iç dünyası değil, yoksa herkes özel hayatında şefkatli, yardımsever biri olabilir.” (Karacabey, 2009: 114) Bu yüzden Brecht, karakterinin özelliklerini verirken, karakterin içinde yaşadığı toplumun da özelliklerini verir. “Sun'ın annesi Bayan Yang, oğlunun nasıl sefil bir adamken, yararlı biri haline geldiğini” anlatır seyirciye. Bayan Yang'ın bu anlatışı, aralara giren küçük sahne gösterileriyle oynanır. Gösterilen ile Bayan Yang'ın anlatımı arasındaki zıtlık, bu anlatımı yabancılaştırır. Bir zamanlar sömürülen Sun, eline fırsat geçince sömürmeye başlar.

*Üç Kuruluşluk Opera*'da, oyunun başkarakteri Mac ve birçok karakter oyun boyunca hiç değişim göstermez. Oyunun sonunda Mac, kişilerin değişim göstermemesini, dünyanın değişmezliğinin bir kanıtı olarak tanımlar. Ancak, oyunda en çok değişim geçiren karakter Polly'dir. Oyunun başında, ailesinin sözünden çıkmayan, naif ve kibar bir genç kız olan Polly, Mac'e aşık olduktan sonra değişir. Önce ailesine karşı çıkarak gizlice Mac ile evlenir, ardından Mac'i kaybetmemek için türlü kirli işlere bulaşabilecek cesareti gösterir. Oyunun başında, küfür duymaya bile tahammül edemeyen, Mac'in eşya çaldığını öğrendiğinde üzülen, parada gözü olmayan Polly gittikçe fattan bir kadına dönüşür. Polly'nin değişimini onun sözcüklerinde de görmemiz mümkündür. Mac'in kaçmasına yardım ettiği sahnede, Polly'nin jargonundaki değişimi çok net görebiliriz. Mac bir süre ortalıkta olamayacağı için şirketin yönetimini Polly'ye devreder. Polly'i ilk defa o sahnede kaba konuşmaları ile görürüz.

“-POLLY: Çocuklar öyle sanıyorum ki, Kaptan'ımız gözü arkada kalmadan gidebilir. Biz duruma vaziyet ederiz icabında. Hem de birinci sınıf, ne dersiniz çocuklar?

-MATTHIAS: Gerçi bu konuda bana pek laf düşmez, ama bilmem ki böyle bir zamanda bir kadınla... Yani lafım size değil hanımefendi ama...

-MAC(*arkadan*): Buna ne dersin Polly?

-POLLY: Ulan hergele iyi başladık doğrusu! (*bağırır*) Tabii ki bana değil o laf! Yoksa şu beyler çoktan senin pantolonunu indirip, kışını nasır tutasıya

morartmışlardı. Öyle değil mi lan? (*kısa bir sessizlik, sonra hepsi birden çılginca alkışlarlar*)

-JAKOB: Doğru. Sıkı oturttu.” (Brecht, 2013 a: 313)

Polly değişir, çünkü ona verilen konumu koruyabilmesi için sert olması, diğerlerini küçümsemesi ve tehditlerde bulunması gerekir. Gücü ancak bu şekilde elinde tutabilir. Oyunun ilerleyen sahnelerinde, Mac'in, Lucy adında başka bir karısı olduğunu öğrendiğinde Lucy ile girdiği kavgada da ağzını bozar Polly. Polly'nin değişimini, Shen Te'nin Shui Ta olmak zorunda kalışına benzetebiliriz. Shen Te gibi ikileme düşecek kadar büyük bir değişim yaşamasa da, Polly de dikkati çeken bir değişim geçirir. Oyunda dürüst olan tek karakter Polly'dir. Polly'nin, kocasını kirli işlerinden kurtarmak için kibarlığından, naifliğinden nasıl sıyrılmak zorunda kaldığını görürüz. Oyunda, Polly dışındaki diğer karakterler, var olan düzene alışıp uyum sağlamıştır. Bu dünyanın düzeninde nasıl ayakta kalınacağını bilir ve ona göre davranırlar. Polly, yaşı ve deneyimsizliği ile diğerlerine göre daha saftır ve gittikçe diğerlerinin kurnazlıklarına uyum sağlaması, bu dünyada saf kalınarak yaşanamayacağını bir örneğidir.

## 5.2 Çelişki

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* 'da çelişki yaşayan bir karaktere rastlayamayız. Karakterlerin karar verme aşamasına tanık olmayız. Dolayısıyla, karar alma mekanizmalarındaki itkileri bilmeyiz seyirci olarak. Vicdani, karısını patronu ile bastığında bile kararsızlık yaşamamış, karısını kendi istediği hayatı yaşaması için boşayacağını söylemiş, iş yerindeki görevlerini tamamladıktan sonra da oradan ayrılacağını belirtmiştir. Vicdani'nin bu hareketi, Taner'in olaya mizah katmak ve Vicdani'nin kendi hislerini ve varlığını hiçe sayarak her daim yapılması gerekeni yapan biri oluşunun altını çizmek için eklediği bir ayrıntı olabilir. Fakat belirtmek istediğim, oyun boyunca hiçbir karakterin kendini, yaşanan olayları, eylemlerini veya duygularını irdelediklerini göremeyiz. Onlar sanki varoluşlarından iyi veya kötüdürler. İçlerinde birbiriyle çatışan kısımlar yoktur. Birer kalıpturlar; esnediklerine, büyüdüklerine, küçüldüklerine tanık olamayız. Taner, karakterlerine seyircinin dokunmasını istememiştir. Bu sebeple karakterlerine açık kapı bırakmamıştır. Seyirci Vicdani'yi her daim iyi, Efruz'u her daim kötü biri olarak

tanır. Hatta oyunda Vicdani dışında iyi birine rastlayamayız. Kadınlar onun ya kalbini kırar, ya onu kullanır ya da aldatır. Erkekler onun iş gücünden yararlanır, işlerini yaptırmak için maşa olarak kullanır. Çevresindeki herkes Vicdani'ye bir şekilde zarar verir. Bu dünya Vicdani gibiler için yaşanmaz bir yerdir, düzen Vicdani gibi iyi insanları kaldıramayacak kadar yozdur. Peki Efruz mutlu mudur? Gerektiğinde en yakın arkadaşını bile hapse attıracak kadar çıkarlarına düşkün oluşu sadece kötü biri olduğu için midir? Bu düzende ayakta kalabilmek için çalıp, çırpar kandırır ama bunları yaparken ne hisseder hiç bilemeyiz. Oyunda ezilen ve asıl hayat hikayesini takip ettiğimiz taraf Vicdani olduğu için, seyirci Vicdani'yi acıma duyguları ile izlemeye meyillidir. Vicdani'nin, Efruz'un ve diğer karakterlerin oyunun hiçbir yerinde karar vermede güçlük çektiklerine, duraksadıklarına, verdikleri karardan pişman veya memnun olduklarına rastlayamayız. Taner'in, Vicdani ve Efruz'u tiplene düzeyinde bırakması halk tiyatrosu geleneğimizi sürdürmek istemesi veya bundan sıyrılamamasıdır. Eleştiriye sunmak için, iki karakterin birer özelliklerini ön plana çıkarmak ile yetinir; Vicdani saf, Efruz kurnazdır. Karakterlerin hayatları boyunca hiç çelişki yaşamaması, onları insan olmaktan uzaklaştıran bir unsurdur. Seyircinin özdeşleşme yaşamaması istenmez oyunda, o yüzden karakterlerin gerçekçi bir oyundaki gibi bir inandırıcılık seviyesinde olması beklenmez. Fakat bu iki uçtaki karakterin, oyunun başından sonuna aynı uçta kalışları, yaratılan ikiliğin etkisini de azaltır. Karakterlerdeki tekdüzelik, sonlara doğru oyunun sünmesine neden olabilir. Oyunun sonunda delirip akıl hastanesine yatan Vicdani, en son olarak seyircilere seslenir ve "siz benim gibi olmayın" der. Doğduğu andan 69 yaşına gelene kadar, Vicdani hiç kendini sorgulamamış, başına gelenleri yadırgamamış, yaşadığı sıkıntılardan dolayı üzümlük veya pişmanlık duymamıştır. Fakat oyunun sonunda, sanki bir anda bir aydınlanma yaşar, bütün yanlışları görececek duruma gelir.

“-VİCDANİ: Ben insanları çok severdim

Çok severim

Ne var ki sevdiğim kadar

Sevilmedim

Çok saftım bir zamanlar

İnandım kandırıldım



Vatanıma, karıma, vazifeme  
Amirlerime, dostlarıma  
Köpek gibi sadıktım  
Belki bundan ötürü  
Köpek yerine sayıldım  
Yetmişime bir yaş kala  
Teşhisimi koydular  
Tam uyanacaktım  
Bütün saçma şarkıyı  
Bir baştan sona çizip  
Kendi şarkıma başlayacaktım  
Müsaade etmediler  
Bana deli dediler  
...” (Taner, 2012: 133)

Bütün hayatı boyunca gözleri kapalı olan Vicdani, ne olur da uyanır, anlayamayız. Vicdani'nin bu yaşadıklarını yavaş yavaş irdelediğine, kavradığına tanık olmayız. Bir anda sihirli bir değnek değmiş ve her şeyi kavramış gibidir. Ama bunu kavrayan Vicdani'nin kendisi değil, yazardır. Çünkü, oyun içindeki Vicdani bunu kavramaz. Seyirci ile konuşan Vicdani –ilk defa seyirci ile konuşur- söyler gözlerimizi açmamız gerektiğini. Konuşan Vicdani değil yazardır. Oyun boyunca anlatıcılar ile seyirciye varlığını hissettiren yazar, sonunda Vicdani olarak konuşur seyirci ile. Oyundaki Vicdani'nin hastane odasında delirdiğine tanık oluruz. O delirmiş haldeki Vicdani'yi gördükten sonra, seyirciye durumunu anlatan, akli başında açıklamalarda bulunan kişi Vicdani değil, Vicdani'ye dışarıdan bakıp analiz edebilen bir üst güçtür. Oyunda anlatıcıların algısına sahip olan biridir, yani yazarın sesidir. Sanki oyunun sonunda seyirci ile konuşan ona yol gösteren Vicdani, Vicdani değil, oyun boyunca anlatıcı olarak oyunda sesini duyduğumuz yazardır. Yazar seyirci ile konuşurken de oyun boyunca izlediğimiz ve sonunda deliren Vicdani ise sanki seyircinin o an görmediği hastanenin odalarından birinde yatmaktadır. Bu nedenle seyirci olarak, Vicdani'nin eğer kendisine deli denmeseydi bile onun kendine yeni bir hayat kuracağına ikna olamayız. Çünkü Vicdani değildir

aydınlanma yaşayan. O delirmiştir ve zavallı hayatı artık daha da zavallı bir şekilde sürmektedir.

*Eşeğin Gölgesi*'ndeki karakterlerin de çelişki yaşadığını söylemek zordur. Şaban ile Mestan'ın yaşadığı, çelişkiden çok şaşkınlıktır. Açtıkları davanın onlara daha pahalıya mal olacağını anlayınca, pişman olur, davadan vazgeçmek isterler. Fakat artık dava onlardan çıkmış, toplumsal bir dava halini almıştır, bu nedenle vazgeçemezler. Hapishane hücrelerinde konuşurlarken, pişmanlıklarından bahsederler:

“-ŞABAN ve MESTAN: Ah ah!..

-ŞABAN: Ben aptallığıma ağlıyorum.

-MESTAN: Ben saflığıma

....

-ŞABAN: Nemize gerekti bizim dava, rekabet!..

-MESTAN: Patron muyuz a mübarek!

-ŞABAN: Ne geçti sonunda elimize?

-MESTAN: Ne elimizde kaldı ne avucumuzda.

-ŞABAN: Ne üstümüzde ne başımızda.

-MESTAN: Benim her şeyim şu tabanı yarık iki ayağım.

-ŞABAN: Eşek peşinde seğirtmek için.

-MESTAN: Ozan ne doğru söylemiş meğer.

-ŞABAN: Benim de şu nasırlı on parmağım.

-MESTAN: Saç sakal traşını masaj için.

-ŞABAN: Daha ne sen sor ne ben söyleyim.

-MESTAN: Biz ne halt ettik Şaban.

-ŞABAN: Biz dayak yoksuluyuz Mestan.

-MESTAN: Bu gözyaşları bizi dert kardeşi yaptı.” (Taner, 2007: 97)

Vicdani'nin, oyunun sonunda bir anda duyduğu pişmanlığı, Şaban ve Mestan süreç içinde, başlarına gelenlerin sonuçlarını yorumlayarak yaşarlar. Seyirci olarak, Şaban ve Mestan'ın olayları algılama sürecine dahil oluruz. Vicdani'nin, daha erken farkına varsaydı hayatını farklı yaşardı dediğimiz şeylere, Şaban ve Mestan daha önce ayılırlar. Fakat onların sonu da Vicdani'den farklı olmaz. Oyunda, istekleri,

özlemleri, korkuları ile tanıdığımız tek karakterler Şaban ile Mestan'dır. Oyundaki diğer karakterlere göre daha çok yönlerini görürüz. Diğer karakterleri tek bir özellikleri ile tanırız. “ Eşeğin Gölgesi’nde anlatının içinden tanıtılan oyun kişileri temelde masal dünyasına aittirler ve yine bu dünyanın kodlarını taşırlar. Birer karakter olmaktan çok masalsı evrenin figürlerini oluştururlar. Onlar da birer kişilik olarak değil, temsil ettikleri kesitin genel yapısı doğrultusunda davranır, tepki verirler: Saf ve şaşkın çıraklar, çıkarıcı ve uyanık patronlar, kurnaz avukatlar, “elin kırk yıllık kurulu düzenini, adaletini değiştirmek ne haddimize” diyen kadılar neredeyse birer koro olarak devinirler oyunda. “Süper Bilgin”, Büzürkmüş veya tekkedeki “Aygır Hoca” benzeri tipler de, yine aynı doğrultuda çizilmiş karikatür-kişilerdir.” (Çamurdan, 2006: 92) Oyundaki diğer karakterlerin çelişki yaşadığına hiç tanık olmayız seyirci olarak. Onlar körü körüne, eşekçilerin veya gölgecilerin peşinden giderler. Bu oyundaki karakterlerin çelişki yaşamamaları aslında oyunun eleştirisine hizmet eden bir durumdur. İnsanların sorgulamadan taraf olmaları, bu tarafların çatışmalarından sermaye sahiplerinin kazanırken, tarafların kaybediyor oluşu oyunda gösterilmek istenen durumdur. Ve Taner, kişileri tiplendirerek, kişilerin davranışlarını uç noktalara taşıyarak bu durumu güzel bir şekilde hicvetmiştir. Fakat karakterlerin çıkışsızlığı, ya eşekçi ya da gölgeci olmak zorunda bırakılışı, seyirciyi de umutsuzluğa sürükleyebilir. Bir çözüm yolu bulamayan seyirci, bu toplumda her zaman bir kutbun içinde yaşayacağı gerçeği ile sadece yüzleşmek ile yetinebilir.

*Üç Kuruluş Opera’da* değişim yaşayan karakterlere çok rastlamasak da, çelişki yaşayan karakterler sıkça karşımıza çıkarlar. Oyunda, kişilerin kendi içlerinde çatışan kısımları sık sık görmemiz mümkündür. Karakterler özellikle şarkılı kısımlarda duygularından, bu düzende yaşamamanın ne kadar zor olduğundan ve mecburen kötülük yapmak zorunda olduklarından bahsederler. Dilenciler kralı Peachum, birinci perdenin finalinde şarkının bir yerinde şöyle der:

“Peygamber olmayı kim istemez?

Sevaptır yoksulları beslemek

Cennete konmayı kim istemez?

Melek gibi olmak, insan sevmek,

Gel gör ki dünyanın gerçeği başka:

Koşullar kötü, insanlar alık!

Yer yoktur ne barışa ne de aşka.

Yeltenmek bunlara, şarlatanlık!” (Brecht, 2013 a: 308)

Şarkılar aracılığıyla karakterlerin iç dünyaları hakkında bilgi ediniriz. Brecht, *Üç Kuruluşluk Opera*'daki şarkıların, başkalarının kirli çamaşırlarını ortaya döken biri, bir provakatör, bir muhbir olduğunu söyler (Brecht, 2011: 145). Oyundaki müzikleri sokak haydutlarının his, heyecan ve önyargılarının sıradan bir tiyatro izleyicisinden farklı olmadığını göstermek için kullandığını da ekler (Brecht, 2011: 145). Birinci perdenin finalinde Mac ile evlenerek kendini harcadığını söyleyen, onlara çok para kazandırabilecekken gidip Mac gibi bir adamla evlendiği için annesi babası tarafından suçlanan Polly kırgındır, kızgındır ve mutsuzluğunu şarkının başında şu cümleler ile dile getirir:

“Bu dilek çok mu sizce?

Mutsuz ömrümde tek istek.

Kendimi kocama vermek.

Bu amaç pek mi yüce?” (Brecht, 2013 a: 307)

Şarkının devamında Bay ve Bayan Peachum bu hayatta neden kurnaz olmak gerektiğini anlatırlar kızlarında ve Polly kendi sorusuna kendi cevap verir:

“Hayat böyle ne yazık:

Koskoca bir tatsızlık.

Yalan dünya, kötü insan

Bu değişmez ne yaparsan.

.....

Altta kalma, çalmana bak,

Köşeyi dön, dalgana bak!” (Brecht, 2013 a: 309)

“Hayat böyle derler” ama “ne yazık” kısmını da eklerler. Bu düzene ayak uydurmak zorunda kaldıkları için yakınırırlar ama ayak da uydururlar çünkü düzen bu haldedir ve yaşamaları gerekmektedir. İnsanların duygularını sömürerek para kazanan ve dilenciliği yanına çalıştırdığı insanlara meslek olarak yaptıran, gerektiğinde kızını bile para için satabilecek biri olan Bay Peachum, “Aslında Şarkısı” ile aslında iyi şeyler yapmaya özlem duyarken neden yapmadığını anlatır:

“Aslında, aslında  
Evde yorganın sıcaklığı var.  
Ama nerde? Ama nerde?  
Sanki caddelerde hep çuvalla bok mu dağıtıyorlar?

.....

Aslında, aslında,  
Bir yararlı işle uğraşmak da var.  
Ama nerde? Ama nerde?

Çaresiz sonunda burnuna kadar boka batar.” (Brecht, 2013 a: 286)

Yorganın sıcaklığından ve boktan, yararlı işten ve çaresizlikten aynı anda bahsetmesi bu düzenin insanın iyi biri olma güdüsünü bastırmak zorunda kaldığını fark ettirir. Şarkılı kısımların dışında Bay Peachum’ın, insanların duygularını sömürerek para kazanmayı eleştirdiğini göremeyiz. Mac de Kaplan Brown ile olan tanışıklığının nerden geldiği anlatır şarkı ile:

“John önümdeydi, Jim de yanımda  
Ve Georgie de çavuş çıkmıştı.  
Ve kimseye sormadılar adını  
Koştuk cepheye mevsim de kıştı.

.....

Johnny derdi “Viski sıcak”  
Ve Jimmy geceleri titrerdi,  
Ama Georgie “Esas duruş” der  
Ve her fırsatta fırça çekerdi.

.....

John öldü gitti, Jim vuruldu  
Ve Georgie devrildi durduk yerde.  
Daha kanları kurumadan  
Yenileri savaştacak cephelerde!  
Askerin ömrü  
Toplar üstünde

.....” (Brecht, 2013 a: 298)

Oyunda kimseye bir zarar vermeyen, aşık olduğu adamın peşinden giden, kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde bile ona bir kötülük yapmayı düşünmeyen yumuşak başlı Polly'nin de evlendiği gün söylediği bir şarkı ile aslında onun içinde de güç ve saygınlık isteyen ve bunu elde etmek için de şiddete başvurabilecek bir yönü ile tanışırız. Korsan Jenny adında bir kızın hikayesini anlatır heyecanla, anlatmakla kalmaz, kızın yerine geçer hikayesini aktarmak için. Herkesin hor gördüğü bir temizlikçidir Jenny ve şarkının sonu şu cümleler ile biter:

“ Ve herkesi tek tek getirecekler önüme  
Ve zincire vurup önümde diz çöktürecekler  
Ve soracaklar: Hangisi gebersin?  
Ve o öğle vakti susacak liman.  
Sorduklarında kimler gebersin?  
Birden benim sesim duyulacak: Hepsi!  
Ve tek tek kelleler uçarken havada  
Diyeceğim ki: Oh ya!” (Brecht, 2013 a: 296)

Polly'nin çok mutlu olduğu bir anda bu hikayeyi heyecan ile anlatması dikkat çekicidir. Mac ile evlendiği anda bu hikayeyi anımsaması, Polly gibi ailesinin boyunduruğu altında yaşayan bir kızın aslında içinde esip gürlenmek, güç gösterisinde bulunmak isteğiyle yanıp tutuştuğunu anlayabiliriz. Polly'nin bu isteğinden, “bu düzende her insan eline fırsat geçtiğinde gücünü kötüye kullanmaya yatkındır” anlamını çıkarabiliriz.

Mac, zamanında birlikte cephelerde savaştığı silah arkadaşı şimdinin Londra polis şefi Kaplan Brown ile ne kadar yakın olduklarını anlatır. Brown bu yakınlıktan dolayı Mac'in suçlarını örtbas eder, Mac de yaptığı işlerden Brown'a pay vermeyi ihmal etmez. Eğer bu Topların Şarkısı kısmı olmasaydı, oyunda polis şefi ile ona yaptığı işten pay veren hırsızın ilişkisi daha sıradan kalacaktı. Fakat şarkı sayesinde, yaptıkları usülsüzlük daha anlaşılır bir hal alır. Savaş ortamında omuz omuza savaşmış ve oradan sağ çıkmayı başarmış bu iki askerin, hayat savaşında da birlikte dövüşüyor olmalarının, yasal olmayan taraflarını meşru kılmaya da, anlaşılır kılar. Bu iki insanın, çıkarıcı olmalarının altında yatan bir nedeni anlamış bulunuyoruz. İnsani

hiçbir değerin anlamı kalmadığı savaş ortamından çıkmış bu iki kader ortağının, şimdiki hayat düzeninde, birbirlerini yanlış da olsa koruyup kolluyor oluşlarının, yalnızca kötülük ortak noktasında buluştukları için olmadığı anlarız. Çünkü sadece kötü yaratılmak diye bir şey yoktur. İnsan kendi içinde her zaman iyi ve erdemli biri olabilir ama toplumsallık devreye girdiğinde iyi kalmak oldukça zordur. Brecht, bütün oyun boyunca bunu anlatmaya çalışır. Peachum'ın tehditlerinden gözü korkan Emniyet Müdürü Brown, kendi mevkisini korumak için Mac'i tutuklatmak zorunda kalır. Mac'in tutuklanması emrini vermesinin sebebi, Mac'in azılı bir suçlu oluşu değil, eğer tutuklatmazsa, Peachum'ın dilencilerinin tağ giyme töreninde olay çıkartıp Brown'ı zor duruma düşürecek oluşudur. Kendi çıkarı için, yıllardır suçlarını örtbas ettiği arkadaşını hiç istemeyerek tutuklatır.

“- BROWN (Smith'e): Tehdit bu. Buna şantaj derler. Ama adama yapacak bir şey yok. Yani kamu yararı düşünülünce, adama bir şey yapamayız. Olacak şey değil, başıma bu da mı gelecekti?

-PEACHUM: Geleceği varmış. Size bir şey söyleyeyim mi? İngiltere Kraliçesi'ne karşı dilediğiniz gibi davranabilirsiniz. Ama Londra'nın en yoksul adamının nasırına bastınız mı, hapı yuttunuz demektir, Brown.

-BROWN: Yani sustalı Mac'i tutuklamam mı gerekiyor? Tutuklamak? Söylemesi kolay. Tutuklamak için önce nerde olduğunu bilmek gerekiyor.

-PEACHUM: Doğru söze ne denir? Adamın nerde olduğunu ben size bulabilirim belki. Bakalım ahlak tamamıyla silinmiş mi yeryüzünden? Jenny, Bay Macheath şu anda nerde bulunuyorlar?

- JENNY: Oxford Caddesi 21 numarada, Suky Tawdry'nin yanında.

-BROWN: Smith, derhal Oxford Caddesi 21 numaraya gidiyorsunuz, Bay Macheath'i tutuklayıp Old Bailey Hapishanesi'ne götürüyorsunuz! Benim gidip tören üniformamı giyemem gerekiyor. Böyle bir günde tören üniforması!

-PEACHUM: Eğer saat altıda asılmış olmazsa...

-BROWN: Ah, Mac, başka çarem yoktu.” (Brecht, 2013 a: 340)

Brown, mecburiyetten aldığı bu karardan dolayı üzüntü duyar. “Süreçlerin önemini vurgulayan Brecht için, var olan her şey çelişkiden oluşmaktadır.” (Karacabey, 2009: 58) Yapmak istediği şey ile yaptığı şey arasındaki çelişkinin Brown'ı nasıl etkilediğini görürüz. Brecht, karakterlerinin çelişkililerini gözler önüne sererek, seyircisinin düşünme sürecine girmesini sağlar. Brecht değişen ve değişmeyen arasındaki karşıtlığın, daha doğrusu doğal olan ile tarihsel olan arasındaki karşıtlığın farkına varılmasını istemişti. “Aynı olmayan anda asla aynı

olunmayacağı için, benim kişilerim çelişkili davranırlar. Çelişki; özdeşliğin, aynılığın ve değişmezliğin karşıtıdır, bize insan doğası denen şeyin sadece tarihsel ürün olduğunu gösterir.”(Karacabey, 2009: 113) der.

*Sezuan’ın İyi İnsanı* ’nın da ana fikri aynıdır; bu kötü düzende iyi olarak yaşamını sürdürmek neredeyse imkansızdır. Oyunda Shen Te’nin iyi biri olarak verdiği yaşam mücadelesi ve mücadele sırasında zaman zaman kötü birine dönüşmek zorunda kalışı konusunda yaşadığı çelişki, oyunun ana tartışma konusudur. Shen Te hep ikilemedir. Zor bir karar vermesi gerektiğinde Shui Ta kılığına girerek yaptığı eylemin sorumluluğundan kendini sıyırmaya çalışır. Çünkü kendi hayatını sürdürmek için yapması gereken şeyleri, iyiliksever birisi olarak kaldıramaz ve çözümü, bu durumun manevi sorumluluğunu Shui Ta’ya yüklemekte bulur. Shen Te’nin, Shen Te mi yoksa Shui Ta’ mı olmak konusunda yaşadığı çelişkinin sebebi; iyi biri olma isteği ile toplumun koşullarının buna elverişli olmamasının yarattığı çatışmadır. Kendi içinde sürekli bir çatışma halindedir Shen Te. “Brecht iyiyle kötü arasındaki savaşı insanların iyi olabilmelerinin olası olmadığı bir ortamda gösterir. Güçsüz olanın kıyasıya ezildiği ve sömürünün egemen olduğu bu düzende iyiye hiç yer yoktur, bu nedenle iyi insan Shen Te başı sıkıştığı anda yardımına koşan ve onu kıyasıya ezenlerin elinden kurtaran üçkağıtçı amcaoğlu tipi Shui Ta’yı yaratır. Kapitalist sistemin bir modelini oluşturan *Sezuan*’la Brecht yoğun bir sistem eleştirisi yaparak bu düzende iyiliğe yer olmadığını, varolabilmenin ancak Shui Ta’larla mümkün olabileceğini gösterir.” (İpşiroğlu, 2009: 117) Shen Te’nin çelişkisi; insanın içinde hem iyinin hem de kötünün barındığına ve hangi tarafının ağır basacağına toplumun koşullarının belirliyor oluşuna, güzel bir örnektir.

### **5.3 Dramatik Akışa Etki**

Brecht’in ve Taner’in karakterlerini, dramatik akış üstüne etkisi bakımından incelediğimizde de farklılıklar görürüz. Dramatik akışa etkisi olan karakterler derken, oyunun gidişatını belirleyen, değiştiren, oyunda etkisi olan karakterlerden söz ediyoruz. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da hayat hikayesini takip ettiğimiz kişi Vicdani olmasına rağmen, oyuna yön veren karakter Efruz’dur. Vicdani, Efruz’un eylemlerinin sonuçlarına göre oradan oraya sürüklenir. Vicdani’nin kendi aldığı bir karar ile oyuna yön verdiği söylenemez. Vicdani pasif bir duruş sergiler. Ona sunulan seçeneklerden tercih yaparak hayatını sürdürür. Hayatta karar



almasındaki tek yönelimi dürüstlüktür. Eylemleriyle oyuna yön veren Efruz, etkindir. Onun kafasından geçenler, onun planları, onun istekleri, onun eylemleri hikayeyi şekillendirir. Oyundaki diğer kişiler bir yan unsur olarak geri planda kalırlar, geçicidirler. Taner'in, Vicdani'nin veya Efruz'un, seyirciye göstermek istediği bir özelliklerini göstermek, altını çizmek için var olurlar ve giderler. Etkileri uzun süreli değildir. Efruz da, dramatik akışta bir kırılmaya, bir değişime sebep olmaz. Doğan, büyür, yaşar, yaşarken de kurnazlıklar yaparak hayatını sürdürür. Efruz en başından beri kurnazdır. İlkokulda derste yaptığı kurnazlıkları, ilerde iş yerinde yapar. Cemalifer'i öpmek için yaptıklarını, ilerde Lalifer'in koynuna girmek için yapar. Efruz'un kendi iradesi ile kurnaz ve dalavereci olmayı seçtiğini söylemek güçtür. Sanki Efruz yaratılıştan öyledir ve o sebeple de ondan beklenen davranışları sergilemektedir. Dramatik akışta, seyirciyi şaşırtan, beklenmedik bir olay yoktur. Dramatik akışın düz bir çizgide ilerlediğini söyleyebiliriz. Dramatik akışın tekdüzeliği, insanın ve dünyanın değişmeyeceğine olan umutsuzluğu besler. Akışta bir kırılma anının olmaması, akışın kesintiye uğramaması; "insan doğar, yaşar, ölür ve bu arada kimi insan ezilir kimisi ise ezer" fikrini doğallaştırır. Bu da insanın, kendi kararları ile kişiliğini ve hayatını oluşturduğunun anlaşılmasının önündeki bir engeldir.

*Üç kuruşluk Opera'*ya bakacak olursak, birçok karakterin eylemlerinin oyuna yön verdiği görülür. Polly'nin Mac ile evlenmesi, buna sinirlenen Bayan Peachum'un Mac'in yakalanması için orospularla görüşüp para teklif etmesi, Jenny'nin Mac'i ele vermesi, Lucy'nin Mac'in kaçmasına yardım etmesi, Peachum'un kendi çıkarları için Mac'in yeniden yakalanmasını sağlaması, Kraliçe'nin Mac'in hayatını bağışlaması, oyundaki başlıca eylemlerdir. Dramatik akış bir den fazla karakter ile şekillenir. Kişilerin tercihleriyle oyunun yönü değişir. Brecht böylece karakterlerini aktif kılmıştır. İnsanın tercihleri ve eylemleri ile hayata müdahale edebileceğini, değişim sağlayabileceğinin de altını çizmiştir. Karakterlerin eyleme geçmesi, onların eylemlerinin sonuçlarını görmemiz, bu sonuca göre başka bir eylemde bulunmaları oyunu ve seyirciyi dinamik kılar. Seyirci düşünme sürecine girer. Karakterlerin tercihleriyle oyuna etki etmelerinin önemi büyüktür. Çünkü ortada tercih varsa, olasılıklar da var demektir. Olasılıkların varlığını göstermek açısından karakterlerin aldığı kararların bir eyleme dönüşmesi ve bu eylemlerin sonuçlarının görülmesi oyunu dinamik kılar.

Brecht'in yarattığı karakterlerin dramatik akış üstündeki etkisi oldukça fazla iken, Taner'in karakterlerinin etkisinin az olduğunu söyleyebiliriz. Taner'in karakterlerini, karar alan ve uygulayan insanlar olarak görmemiz zordur. Tipleme düzeyinde kalan, çelişkileri olmayan veya çok az olan, değişim geçirmeyen bu karakterlerin eyleme geçtiklerine pek rastlayamayız. Taner'in bu iki oyunundaki, özellikle de başkarakterlerin, karar alıp eyleme geçmekten çok başlarına geleni yaşadıklarını söyleyebiliriz. Bu sebeple seyirciyi, dünyanın ve insanın değişebileceğine ikna etmeleri çok güçtür. Çünkü kendileri var olan sisteme ayak uydurmuşlardır. Ayak uyduramayanları da yok olup giderler. Brecht de aynı meseleyi işler ve onun karakterleri de ayak uyduramazsa yaşayamazlar bu düzende. Ama Brecht'in karakterlerinin bu düzendeki uyumsuzluğu ile Taner'in karakterlerinin uyumsuzluğu arasında fark vardır. Brecht “bu düzende insanca yaşayabilmek için kötü olmak gerekir, ama bu düzen dışında başka düzenler de mümkün” der. Taner de “bu düzende yaşayabilmek için kötü olmak gerekir” düşüncesine katılır ama onun oyunlarından “başka bir düzenin mümkün olduğu” fikrinin doğması oldukça güçtür. Varolan toplumsal yapının hep böyle süreceği fikri tazelenir, çünkü kararlarıyla bu düzene olumlu ya da olumsuz bir etkileri yoktur karakterlerin. Oyunun en başından belirlenmiş özelliklerinin dışına çıkmazlar, şaşırtmazlar ve sürprizsizdirler. Vicdani'nin oyunun sonunda delirmesi, beklenmedik bir durum değildir. Hatta seyirci olarak Vicdani'nin bu kadar uzun süre delirmeden yaşamasına şaşarız. Oyunun en sonunda “gözleriniz açın” diyen kişiyi Vicdani olarak görmemiz oldukça zordur. Seyirciye “gözleriniz açın” diyen oyuncudur, Vicdani değil. Bu sebeple, Vicdani'nin uyandığına, bu düzeni kavrayıp ayıldığına seyirciyi inandıracak bir unsur bulmak güçtür. O karakterler sanki hep öyle kalacakmış gibi yaratılmışlardır. Sınırları önceden belirlenmiş bir alanda var oldukları için karakterlerin karar alıp, uygulama yetisi oldukça geri planda kalmıştır.

*Eşeğin Gölgesi*'nde de karakterlerin kendi kararları ile hayatlarına yön vermeleri söz konusu değildir. Şaban ile Mestan bu toplumsal yapıda onlara ayrılmış kısımda yaşayıp giden iki emekçidir. Ne yaparlarsa yapsınlar buldukları sınıfı değiştiremeyecek olduklarının altı çizilir. Abid ve Zahid'in kesesini doldurmak için; Şaban, Mestan, avukatları, yargıçlar, gölgeciler ve eşekçiler birer araçtır. Abid ve Zahid dahil olmak üzere, bütün karakterler kendilerine biçilen rolün dışına çıkmazlar. Hepsi, toplumun bir kesimini temsil ederler ve o kesimden beklenen

davranışları sergilerler. Çünkü toplumda belirlenmiş roller vardır; emekçi, patron, yasaları koyan, yasaları uygulayan, ayaklanma çıkaran, karşı çıkan, destekleyen. Varolan düzenin devamı için bu belirlenmiş rollerin hepsine ihtiyaç vardır. Karşı çıkan olmadan, destekleyenin bir anlamı olmaz. Ayaklanma olmazsa onu bastırarak polise ihtiyaç olmaz. Adalet olsaydı, yasaya ihtiyaç olmazdı. Birilerinin bu rolü sorgulaması ve dışına çıkmaya çalışması bütün dengeleri bozar. Eğer herkes Ozan'ın sorduğu: “Eşek onu sürenin mi yoksa sahibinin mi?” sorusunu gerçekten kendine sorsaydı, eşeğin onu sürenden başka bir sahibi olmazdı. Eşeği, onu sürenin sahiplenmesi de bütün ekonomik düzeni ve ona bağlı olan toplumsal düzeni tamamen değiştirirdi. Oyunda Şaban ile Mestan'ın arasındaki çatışma, ödenecek para konusundan doğar ve onların dışına çıkıp toplumsal bir sorun haline alır. Ama hiçbir zaman Ozan'ın sorusunu düşündürmez. Şaban ile Mestan, bu durumun kendilerini aşan ve onlara daha pahalıya patlayacak bir mesele haline dönüşmesinden rahatsızdırlar ve davadan vazgeçmek isterler.

“- ŞABAN: Galiba bilmeden bir batağa girdik.

-MESTAN: Baksana merhaba dedik 3 akçe verdik.

-ŞABAN: Bunun mahkeme masrafı var daha, vekalet ücreti, şusu busu.

-MESTAN: (*Avukata*) Arkadaş, biz bu işten vazgeçtik.

-ŞABAN: Evet, biz bu işte yokuz.

-MESTAN: Bir akçe yüzünden işi büyütmeğe değmezdi zaten.

-ŞABAN: Aslında ben usta filan değilim. Bir kılkuyruk çırağım. Sadece biraz ustalık taslamaktı maksadım.

-MESTAN: Ben de eşek garajından bir zavallı yamağım. Eşek benim değil zaten. Ben de mal sahipliği tasladım.

-ŞABAN: Daha önce söyleseydin ya kardeşlik.

-MESTAN: Biz hata ettik. Boyumuzdan büyük işe girdik. (*Karakaçan tasdik eder*)

-ŞABAN: Burdan da gidelim. Zaten dönüşte peçiç partisi yapacaktık.

-MESTAN: Ya sahi. (*Eşeği hazırlamaya başlar.*)

-ÖBÜRKÜLER: (*Koro halinde*) Olamaz!

- ŞABAN: Nasıl olamaz?

-ÖBÜRKÜLER: (*Koro halinde*) Olamaz olamaz olamaz!

- MESTAN: Barıştık işte...Ötesi var mı? Helalaştık.
- ŞABAN: Hadi hoşça kalın.
- ÖBÜRKÜLER: Olamaz olmaz!
- KARA KÖSE: İkame edilen dava geri alınamaz.
- MATLUP: Bu bir mülkiyet davası.
- MANSUR: Medeniyet davası.
- KAMBUR ESE: Bir kere harekete geçti adalet mekanizması.
- MATLUP: Vatan, millet, mukaddesat hepsi bu davaya bağlı.
- HEPSİ: (*Koro halinde*) Olamaz olmaz, vazgeçemezsiniz.
- KAMBUR ESE: Siz vazgeçseniz de sürer amme davası.” (Taner, 2007: 46)

Şaban ve Mestan'ın, içine düştükleri durumdan kurtulmalarının bir yolu yoktur. Oyunda, Abid ve Zahid dahil, hiçbir karakterin başka bir yolu yoktur. Bu düzen böyledir ve herkes de yerini almıştır. Eşeğin Gölgesi'nde, karakterlerin dramatik akışa etki etmemeleri, oyunun eleştirisinin altının çizilmesine hizmet eder. Herkes bu toplumsal düzende birer kukladır. Kişilerin düzenden duydukları hoşnutsuzluk ve eyleme geçme biçimleri bile aslında kendi iradelerinde değil sistemin öngördüğü sınırlar içerisindedir. Taner, bu durumu oldukça güzel sergilemiştir. Fakat karakterlerin dramatik akış üstündeki etkisizliği, Taner'in bu eleştirdiği sistemin kabullenilmesine ön ayak olması olasıdır. Taner, toplum düzenini gözler önüne sermiştir bu oyunda. Gerçekten de içinde bulunduğumuz düzen, Şaban ve Mestan gibi kişilere bir çıkış yolu sunmaz. Taner, eşeğin gölgesi davasına toplumun yaklaşım biçimini abartarak bu durumu çok güzel bir şekilde hicvetmiştir. Düzenin eleştirilmesini güldürü ile sağlamıştır. Fakat yine de, Şaban ve Mestan'ın çaresizliğinin görülmesi, düzenin değişmeyeceğine dair umutsuzluğu besleyebilir. Ağlanacak haline gülmek ile yetinebilir seyirci. “Bu düzende kiminin payına Şaban olmak düşer, kiminin payına Abid olmak düşer, bu da kader” diye düşünebilir. Seyirciyi bu oyun ile, zor olsa da düzenin değişebileceğine inandırmak zordur.

*Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda, karakterlerin dramatik akış üstünde etkili olduğunu görürüz. Shen Te'nin, zaman zaman Shui Ta olma kararı, karakterin dramatik akış üstüne doğrudan etkisidir. Shen Te'nin, oyunun başında Tanrılara yardım etmesi, Tanrılarının verdiği para ile tütün dükkanı açması, yardım etmek için dükkanının kapılarını insanlara açması, ezilmemek için Shui Ta'ya dönüşmesi, Sun'a

aşık olmasına rağmen kendi iyiliği için ondan vazgeçmesi, hakkını aramak için dava açması, dükkanını yürütebilmek için aldığı kararlar, dramatik akışı değiştirir. Shen Te'nin aldığı kararlar ve eylemler ile hikaye şekillenir. Seyirci olarak, Shen Te'nin ne yapacağını merak ederiz. Shen Te'de, Vicdani gibi ezilir, Şaban ve Mestan'a olduğu gibi insanlar tarafından kullanılır ama Shen Te'nin kendi düşünceleri, aklı, iradesi vardır. Shen Te seçim yapar, kararlarını uygular, bezen pişman olur, bazen mutlu olur. Shen Te de iyi biri olarak, Vicdani gibi bu düzende yaşayamaz hale gelir. Ama oyun, çıkışsızlık sunmaz, başka çıkışlar aramaya iter seyirciyi. Çünkü bu düzenin bir tercihten ibaret olduğu görülür. İnsan değişirse bu düzen de değişir.

Taner de Brecht de, düzenin hatalı olduğunu anlatır seyirciye. Taner'in, meselesini işlerken kullandığı incelikli diyaloglar ve kara mizah o kadar etkileyicidir ki, seyirciyi düşünmekten alıkoyacak kadar eğlendirebilir. Eğer güldürüsü yapılan konu yeteri kadar yabancılaştırma sağlanmadan işlenirse yeni bir düşüncenin kapısını açması zordur seyirciye. Karakterlerin eyleme geçememesinin altında yatan toplumsal sebepler, sahneleme sırasında yeteri kadar ön plana çıkarılmazsa, bireyin toplumda bir birey olarak yapabileceği hiçbir şey olmadığını düşünülmesine sebep olabilir. Brecht'in oyunlarındaki karakterlerin oyunun gidişatında etkili olmaları, bu düzenin bir tercih olduğunun anlaşılmasına yardımcı olur. O karakterlerin için de bir çıkış yolu gördüğümüzü söyleyemeyiz, ama bu çıkışsızlığın bir kader değil, bir sistem olduğunu daha iyi anlarız.

#### **5.4 Olumsuz Kahramanlar Efruz ve Macheath**

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Efruz, *Üç Kuruşluk Opera*'da Mac, anti-kahraman özellikleri taşırlar. İkisi de olumsuz özellikleri sayesinde kendilerine toplumda bir yer edinmişleridir. İkisi de kadınlara düşkündür, girdikleri her ortamda dikkat çekerler, özellikle kadınlar tarafından arzulanırlar. İkisi de iş bitirici ve dolandırıcıdır, kolay yoldan para kazanmanın yolunu bilirler. Mac, Efruz'a göre daha yasa dışı bir hayat sürer. Efruz da Mac gibi çalıp çıkar, ama Mac daha tehlikelidir, gerektiğinde çocuk bile öldürecek kadar gözü karadır, tecavüz eder, insan bıçaklar. Mac, mafya babası gibidir, işlerini yaptırdığı adamları vardır. Mac işlerini alt tabaka insanları kullanarak gerçekleştirirken, Efruz yüksek mevkideki insanları kandırarak gerçekleştirir. Mac yasa dışı biridir, hapse tıkilanmamasının tek sebebi, "iş üstünde"

yakalanamıyor oluşudur. Zaten oyunun sonunda yakalanıp hapse de düşer. Fakat, Efruz her ne kadar Mac'den daha masum görünse de topluma verdiği zarar belki de daha fazladır. Çünkü bütün dalaverelerine karşın, görünürde Efruz'un suçlu sayılabileceği bir durum yoktur. Açık gözlülüğünü, garsoniyerinin anahtarını, kız arkadaşlarının mayolu fotoğraflarını patronuna göstererek yüksek maaşla yetkin olmadığı bir işe girmesinde yasa dışı bir iş yoktur. Ya da askerlikte, Vicdani komutandan dayak yerken, Efruz paşanın kızının gönlünü aldığı ve bilardo şampiyonu olduğu yalanını söyleyerek paşanın yanında rahat bir askerlik geçirmesinde de yasadışı bir durum yoktur. Efruz yasadışı bir karakter değildir ama yasadışı olan bir karaktere göre çok daha fazla yasadışı iş yapar. Efruz bütün dalaveresini kitabına uydurup yapar, bu sebeple polisten kaçmasını gerektirecek bir durum yoktur. Mac'in yaptığı her iş suç kapsamındadır. Yasalara uyanın çok daha rahat yasadışı iş yapabildiğinden bahseder Peachum:

“-PEACHUM: ...Ve yasalar karşısında boynumuz kıldan ince! Yasalar, yalnızca onları anlamayanları ve mecburiyet yüzünden uyamayanları sömürmek için yapılmıştır. Ve her kim ki bu sömürüden pay almak ister, yasalara milimi milimine uymalıdır.

-BROWN: Demek yargıçlarımızın rüşvet aldığı söylemek istiyorsunuz.

-PEACHUM: Tam tersine efendim tam tersine! Yargıçlarımız imkanı yok rüşvet müşvet almazlar. Onlara doğruyu söyletecek parayı kim bulabilir” (Brecht, 2013 a: 337)

Mac de Efruz da ilgi uyandıran karakterlerdir. Kurallara uymamaları, hareketlerinin önceden tahmin edilemez oluşu, kendilerine güvenleri, hep eyleme geçmeleri onları ilgi çekici yapar.

### **5.5 Olumlama Üretmek veya Düşünmeye Yöneltmek**

Taner de Brecht gibi seyircisini bir düşünsel sürece katarak ve eğlendirmeye düşünmeyi bütünleştirerek vermeye çalışır ve iki yazarın da fikirlerini seyirciye iletirken ezen-ezilen ilişkisini inceleyen bir düşünce modeli yarattığından söz edilebilir (İpşiroğlu, 2009: 122). Fakat Taner'in, Brecht'e göre, süreçten çok sonuca odaklandığını iddia etmek mümkündür. Çünkü Taner'in oyunları geleneksel komedi unsurlar taşır, Brecht ise “mesel” üzerinden öğretici, düşündürücü oyunlar yazar. Bloch, Brecht'in seyircisine hazır reçeteler, kalıpcı örnekler vermediğini, Brecht'in oyunlarını örnek üstüne deney olarak gördüğünü söyler ve tiyatro tarihinde ilk kez

“öğretirken öğrenen” oyunlar niteliğinde ortaya çıktığını ekler (Kesting, 2005: 70). “Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*’da kendi eğitici tiyatrosunu, toplumdan onu etkileyebilecek nitelikte uygun imgeleştirmeler yapan, bir eğitim ve iletişim kurumu olarak tanımlar” (Kesting: 2005: 70).

### 5.5.1 İbret Meselesi

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununu incelediğimizde, olumsuzlamalar ve dolayısıyla da olumlamlar yapıldığını görürüz. Taner’in göstermek istediğinin ardından görmek istediğine ulaşmak için, oyunlarını sonlandırışına bakmanın yeterli olduğunu söyler Esen Çamurdan (Çamurdan, 2006: 97). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’ın sonunda Vicdani seyircilere;

“.....

Ey benim kardeşlerim

İbret olsun hayatım

Açın gözünüzü ne olur

Sakın siz de benim gibi

Safçasına

Plak olmayın

Gözlerimizi açalım

Gerekeni yapalım

Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım” (Taner, 2012: 134) der.

Taner, Vicdani’nin hayatını diğer insanlara ibret olsun diye yazmıştır. Zaten oyun en başında da belirtildiği gibi “Şarkılı İbret”tir. Oyundan ibret diye bahsedilmesi bile başlı başına didaktik bir duruştur. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, epik yapısı, eleştirel bakış açısı, mizahi dili ile seyircisini belli bir düşünme sürecine girmesini sağlar. Fakat Taner, nasıl bir sürece girilmesi gerektiğini oyunda belirtmiştir. Seyircisini yeterince özgür bırakmamış, yönlendirmiştir. “Plak olmayın, açın gözlerinizi” diyerek “düşünün, sorgulayın, kabul etmeyin, ardında olanı görün” mesajı verir. Fakat oyundan çıkarılması gereken dersi net bir biçimde ortaya koyar ve sınırlarını çizer. Taner, “düşünün” der, ama hangi bakış açısıyla düşünmeleri gerektiğini de söylediği için, eleştirdiği durumu bir bakıma yeniden yaratır. Taner, seyircinin kendini ve toplumunu daha iyi tanımasını ister, ancak onun sunduğu

koşullar içinde (Çamurdan, 2006: 99). Taner'in seyirciyi düşünmeye ve irdelemeye teşvik etmek isterken, kendi fikrini kabul ettirme hatasına düştüğünü iddia edebiliriz. Bu hataya düşmesinin sebebini de, seyirciye aktarmak istediği meselenin onlar tarafından anlaşılmasından emin olmak için tekrar tekrar ve bazen didaktik denebilecek ölçüde önerilerde ve yargıda bulunmasıdır. Taner seyircisine düşünmenin kapısını açar ama kapının ağzına da kendi fikirlerini koyar. Oyunda erki temsil eden hoca, müdür, polis memuru, patron gibi kişiler Vicdani'yi hep boyundurukları altında tutarlar. Vicdani'nin sorgusuz sualsiz onlara itaat edişi, oyunda yadırgatılmak istenen en önemli meseledir. Fakat Taner, bu yadırgatmayı yaparken, kendi de seyirciye ne düşünmesi gerektiğini söylediği için, ister istemez kendi de bir erk sahibi gibi davranmıştır. Ve diğer erk sahiplerinin aksine bunu aslında müdahalede bulunmuyor, kişiyi özgür iradesine bırakıyor çerçevesinde yaptığı için (zaten öyle de yapmak istediği için) daha sakıncalıdır. Çünkü seyircinin, ona fark ettirilmeden dayatılan fikri benimsemesi, bir fikrin zorla benimsetilmesinden daha kolaydır. Taner, seyircisini özgür bırakıyormuş gibi davranıp aslında özgür bırakmaz. Fakat bu çıkarımdan Taner'in özellikle seyircisini özgür bırakmadığı düşünülmesin. Taner'in seyircisine bir dayatmada bulunmak istemezken, dayatmada bulunduğunu iddia edilebilir. Batı düşüncesiyle yoğrulmuş, oldukça bilgili, hak ve özgürlükler konusunda seyircisinden çok daha fazla algıya sahip olduğunu düşündüğüm Taner, seyircisine derdini iyi anlatmak ve onu eğitmek kaygısıyla, ister istemez bazen didaktik davranmıştır diyebiliriz. Oyunda anlatıcının kullanım biçimi de seyircinin yeni bir düşünce üretmesine bir engel olarak görülebilir. Çünkü oyundaki anlatıcılar, Taner'in oyunun üstündeki eli gibidir. Anlatıcının varlığı yabancılaştırmayı sağlayan en önemli epik unsur olsa da anlatıcının oyun ile yeterli ölçüde tersinleme yaratamaması anlatıcının oyundaki etkisini azaltır. İzlenen kısımdan seyircinin rahatlıkla çıkarabileceği fikri veya hissi anlatıcı tekrar eder, tezat oluşturacak bir çıkarımda veya tavırda bulunmaz. Örnek vermek gerekirse; 1. perdenin son sahnesinde Vicdani ile Lalifer'in arasındaki ilişkiye tanık oluruz. Vicdani sıırıslıklam aşıktır, Lalifer belli ki aşık değildir ama bir çıkarı için Vicdani de gönü var gibi yapmaktadır. Vicdani'ye dokunarak onu dansa kaldırıır. Lalifer, Vicdani'nin aklını başından alır ve sarıldıklarında sahne biter. Ardından çıkan anlatıcı şöyle der:

“Hasılı her kadının



Öksesini kullandı  
Seviyorum diye iç çekti  
Korkuyorum  
Üşüyorum  
Yalnızım  
Bu hoyrat dünyada  
Dedi  
Hıçkırarak ağladı  
Sana muhtacım dedi  
Omzuna yaslandı  
İskarpinlerini çıkarıp  
Ayağını altına aldı  
Vidani ispermeçet mumu  
Üstelik erkek soyu değil mi  
Tam kırk beş dakika dayandı  
Sonra sıfırı tüketti  
Oysa kızın işi acele (*gebe işareti*)  
Kıyıldı yıldırım nikahı  
Vidani girdi gerdeğe  
Hitler'in Paris'e girdiği gece" (Taner, 2012: 75)

Anlatıcı zaten seyircinin tanık olduğundan farklı bir şey söylememiştir. Seyirciyi izlediği şey ile çelişki yaratacak, yabancılaştıracak bir tavır takınmamıştır. Her ne kadar anlatıcının varlığı başlı başına bir yabancılaştırma da olsa, bu durumda seyircinin olasılıkları görmesi için yeterli değildir. Buna ek olarak, anlatıcının kullandığı genellemeler seyirciyi koşullar. Lalifer'in "her kadının öksesini kullanması", Vidani den "erkek soyu değil mi" diye bahsedilmesi seyirciyi, toplumun genel-geçer kurallarını kabul ettirmeye yönlendirir. Oysa amaç, bu genel-geçer bilgileri yadırgatarak tekrar üzerinde düşünmeye ve yeni anlamlar aramaya itmek olmalıydı.

Aynı şekilde, *Eşegin Gölgesi* de bir ibrettir. Oyunu açış müziğinde, bütün oyuncular ve eşek, yaptıkları “parad” da söyler derler:

“Ahmet Mehmet

Ali Veli

Hasan Hüseyin

Bir yol kulak verin bana

Yedi günün biri Salı

Kesme bastığın dalı

Dinle bak ibret al

Bu geceki masalı” (Taner, 2007: 19)

Taner’in oyunlarını ibret olması için yazması, ders verme isteğinin, seyirciyi eğitime arzusunun bir sonucudur. Taner’in “bu da size ibret olsun” deyişi, kendi kurallarını dayatmaya çalışan sert bir öğretmeni hatırlatır. “Gözlerinizi açın, size dayatılanı kabullenmeyin” mesajı vermek isterken, özellikle bu iki oyununun sonundaki ders veren tavrı, kendisinin de başka bir dayatmada bulunması gibi algılanabilir. Eleştirel düşünmeyi hayat tarzı haline henüz getirememiş olan Türk halkını düşünmeye itmek isterken, aynı zamanda öğretmeye çalışma isteği, seyircisine fazla mesaj vermesine neden olabilir.

### **5.5.2 Taner’in Doğrusu**

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da, Vicdani de Efruz da eleştirilir; çok saf olan Vicdani, sistemin kendisini kullanmasına engel olmadığı için, kurnaz Efruz çıkarı uğruna her kötülüğü yaptığı için. İki karakter de eleştiriliyordur, ama bir taraf hep kazanırken bir taraf hep kaybeder. Bu sebeple bu iki karakter, aynı şekilde eleştirilse bile aynı oranda olumsuz algılanmazlar. Örnek vermek gerekirse, yaşamı boyunca Efruz’un hayatında her şey yolunda gider; hayatın içindedir, istediği her şeyi elde etmenin yolunu bulur ve bunun için yapması gerekeni yapar. Efruz’un hayatında onun adına kötü giden tek bir şeye rastlayamayız. Eğer Efruz gibiler hep istedikleri hayatı yaşıyor ve bundan hiçbir mutsuzluk, vicdan sızısı, tatminsizlik duymuyorlarsa, o zaman Efruz olmanın nesi kötü olabilir? O zaman herkes Efruz gibi olsun ve mutlu hayat yaşasın, Vicdani gibi adamlar da “akıllarını başlarına toplayıp ezdirmesinler kendilerini” düşüncesi doğabilir. Taner, karakterleri tipleme

çizgileri içinde bıraktığı için, bir önceki kısımda da bahsettiğimiz gibi Efruz'u, çelişkileri, üzüntüleri, sevinçleri, korkularıyla tanımadığımız için, Efruz'un eleştirilmesi düşünce düzeyinde kalır. "Oyunlarda düşünsel boyutlu, ele alınan sorunun tüm yönleriyle irdelendiği "sahici", doyurucu tartışmaların yapılamaması kişilerin daha çok tip düzleminde işlenmiş olmalarına bağlanabilir. Gerçekten de, Taner oyunlarında yer alan kişilerin fizik, ruhbilimsel veya ahlaksal özellikleri yazarlarınca önceden saptanmış, sınırları çizilmiştir." (Çamurdan, 2006. 80) Taner'in ahlak anlayışından gelen olumlama ve olumsuzlamaları üstü kapalı da olsa oyunun birçok yerinde sezebiliriz. Taner çoğu zaman bir durumu karşıtlıkları ile sunmakla kalmaz, o durumun hangi açıdan eleştirileceğini de belirtir. "Seyirciye sunulan, düşünsel boyutlu bir tartışmadan çok bir atışma, çekişme ya da kavga olur; seçenekten çok uç durumlar sergilenir. Seyircisini etken kılmayı hedefleyen ama ona yalnızca birbirlerine bütünüyle karşıt iki ana yol gösteren yazarımız, böylelikle "doğru yolu" u işaret eder, yön gösterir." (Çamurdan, 2006: 81) Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da eleştirdiği, "büyükler her şeyi bizden daha iyi düşünür" hatasına kendisinin de düştüğünü iddia edebiliriz. Oyunda eleştirilen güç sahipleri; hoca, polis, patron gibidir Taner de. O da, seyircisine doğru yolu göstermek için, bu iki oyununda belki de gereğinden fazla yol gösterir. Bu sebeple, seyirci bu düzendeki çarpıklıktan rahatsızlık duyar ama bundan bir çıkış yolu olabileceğine inanması oldukça zordur. "Gözlerinizi açın, gerekeni yapın" ve "ibret alın" diyerek Taner, seyircisine bir sorumluluk da yükler. Oysa seyirci ona öyle söylendiği için değil, kendisinin ve düzenin farkına varmasının her şeyden önce kendisi için önemli olduğu için açmalıdır gözlerini. Taner'in satır aralarında sıkışmış olan olumlamaları ve olumsuzlamaları seyirciyi koşullayabilir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da Taner, çıkış yolunu söyler seyirciye; "sakın plak olmayın". Sanki bütün oyun bu cümleyi seyirciye aktarmak için yazılmıştır. "Plak olmayın" cümlesinin başına "sakın" gibi bir ifadenin eklenmesi Taner'i didaktik olmaya yaklaştıran ufak bir detaydır.

Seyircinin, karakterleri, Taner'in çizdiği sınırlar dışında eleştirmesi oldukça zordur. Taner, "durumları yaratan sebepleri" göstermeyi tercih etmez. "Kişiliğin sürekliliği bir mittir", dolayısıyla art zamanlı bir akış içinde değişmez özlerden söz ediş, tarihsel akışın "eşzamanlı" bir biçimde anlaşılmasıdır. Kişilik kültü, tıpkı öteki doğallaştırmalar gibi, diyalektik dışı bir tarih algısının içinde oluşur ve birtakım

değerleri sonsuz kılarak, sonsuzluğu sonlandırır.” (Karacabey, 2009: 113) Bu sebeple Taner’in, Brecht kadar diyalektik düşünce ürettiğini söylemek güçtür. Ama kara mizahı o kadar kuvvetlidir ki, Taner’in -istemedi yarattığını düşündüğüm- doğru yol gösteren tavrının katılığı azaltır. Toplumdaki çarpıklıkları, trajik durumları, ustalıklı dili ve mizahı ile oldukça eğlenceli bir biçimde anlatır. Durumun trajikliğine güldürebilmesi, başlı başına epik bir tavidir.

*Eşeğin Gölgesi’nde, Ozan:*

“Böyle biter masalımız

Onlar ermiş muradına

Biz...Çıkalım kerevetine

Ve kafa kafaya

Verip düşünelim

Bir çözüm bulalım bu

Derde. “ (Taner, 2007: 112) der. Fakat Taner’in bu çözüm arayışı söz düzeyinde kalır. Oyun, yapısı itibariyle seyirciyi çözüm bulmaya yardımcı olabilecek bir algılama düzeyine çıkarması zordur. Sorun net bir biçimde ortaya konur ama seyirciyi olası çözümler üstüne düşünmeye itecek kadar güçlü değildir. Zaman zaman oyundaki güldürü ögesinin, düşünmenin önüne geçmesi de mümkün olabilir. Taner, özellikle *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda soru sormaktan çok tespitte bulunur. Her ne kadar seyircisini kendi düşüncesini üretmeye teşvik etmek istese de, aslında seyirciyi, oyunda yapılan tespitlere ikna etmek ister. “Taner, “seyirciye bir tartışma zemini kurar gibi gözüküp aslında ona bazı doğrular dayatmaya çalışır.”” (Çamurdan, 2006: 78) Taner’in, olasılıkları düşündürmekten çok, tek bir çözüm sunduğunu ve bütün oyunu, sonunda belirtilecek çözümü anlatmak için kurduğunu söyleyebiliriz.

### **5.5.3 Brecht’in Sorusu**

Brecht, *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda “insan içindeki kötünün kendinden mi yoksa toplumdan mı olduğunu tartışır”(Nutku, 2007: 273). Oyunda sık sık seyirciye soru yöneltildiğini görürüz. Shen Te elindekileri, ihtiyacı olanlar ile paylaştığı için Shin ona kızar. Shin’in asıl korkusu Shen Te’nin muhtaç duruma düşme olasılığı değil, ona olan borcunu ödememe olasılığıdır. Shen Te, Shin’e sorar:

“Siz niye bu kadar öfkelisiniz?

Yorucu değil mi insanın insanı ezmesi?” (Brecht, 2013 b: 314)

Bu sorular seyirciyi, cevap arama arayışına iter. Tanrılara, Shui Ta olduğunu maskesini çıkarıp itiraf ettiği sahnede de sorar Shen Te:

“Evet benim. Hem Shui Ta, hem Shen Te’yim.

Benim ikisi de.

Şu eski buyruğunuz var ya

İyi ol ve yaşa, diye

İşte yıldırım gibi o böldü beni ikiye.

Bilmiyorum neden?

Başkalarına iyilik derken

Kötülük ediyorum kendime.

Çok zor, kişinin yardım etmesi

Başkalarına ve kendisine.

Ah, öyle zor ki şu sizin dünyanız!

Yardıma muhtaç olanlar öyle çok ki,

Çoğu öyle umutsuz ki!

Elini uzatsan kolunu kapıyor yoksullar

Onlara yardım edenlerse

Kendileri yoksullaşıyorlar!

Göz göre göre açlıktan ölürken biri

Kim kötü olmak için direnebilir ki?

Nereden neyi alsaydım

Herkesin ihtiyacı varken?

.....

Bir terslik var sanki şu sizin dünyanızda.

Niçin kötüler ödüllendiriliyor da

Sert cezalar bekliyor iyileri?” (Brecht, 2013 b: 343).

Brecht, *Sezuan’ın İyi İnsanı’nın* sonunda;

“İnsan mı değişmeli, dünya mı yoksa?

Başka tanrılar mı olmalı?

Ya da hiç mi olmasın Tanrı!

Şaka değil, gerçekten fırlatıp atılmışız!

Tek çıkar yol bu karmaşada:

Siz kendiniz düşünün bütün bunları,

Ne türlü yardım etmeli ki iyilere bu dünyada

Doğru dürüst yaşayabilsin ömrü boyunca.

Sayın seyirciler, hadi bir son bulun bu oyuna.

Güzel bir son olmalı, olmalı olmalı, olmalı!” (Brecht, 2013 b: 346)

diye sorar. Ne yapılması gerektiğini söylemez, “ne yapılması gerektiğini düşünün” der. “İnsan mı değişmeli, dünya mı” sorusunu sadece oyunun sonunda değil, tümünde sorar. Shen Te’nin, çıkmaza düştüğünde Shui Ta olmayı seçmesi, sonra tekrar Shen Te olması, insanın mı değişmesi gerektiği sorusuna yanıt arama çabasıdır. “Başka tanrılar, başka insanlar mı olmalı; yoksa dünya mı bir başka düzende olmalı ki, orda insanlar insanlığa yaraşır biçimde yaşasınlar? Soru Marksist doğrutuda konmuştur, fakat çözüm seyirciye bırakılmıştır (Kesting, 2005: 94). Seyirciye iyi kalarak yaşayabilmek için yapılması gerekenin ne olduğunu sorar ve buna bir yanıt vermez Brecht. Bir çözüm sunmaz, dayatmaz, ama değişimin gerekli olduğu konusunda seyirciyi ikna etmek için çabalar. Shen Te’nin başına gelenleri göstererek Brecht, insanın bu düzende sırf yaşayabilmek için bile kötü olmak zorunda olduğunu kanıtlıyor (Kesting, 2005: 92). Bu dünyada iyilik yapılarak yaşanamayacağı herkes tarafından hemfikir olunan, istenmeyen ama mecbur kalınan bir durum olarak sunulur. “Brecht, merhametin tarihsel olarak değil istisnai olarak karşımıza çıktığını, yüce insana atfedilen bütün erdemlerin altında unutulmuş kırbaç izleri bulunduğunu, sonsuza kadar geçerli değer arayışının metafizik bir yanılısamadan ibaret olduğunu göstermeye çalışmıştı.” (Karacabey, 2009: 113)

*Sezuan’ın İyi İnsanı’nda, Duman Şarkısı’nda Büyükbaba şöyle der:*

“Bir zamanlar saçlarım ağırmandan

Kurnaz olursam,

Dururum sanmıştım, ayaklarımın üstünde,

Oysa bugün gördüm ki, kurnazlık yetmiyor.

Aç mideyi doyurmaya.” (Brecht, 2013 b: 259)

Aynı şarkıda da Erkek:

“Baktım ki hapı yutuyor çalışkanı, onurlusu

Bari, dedim, ben sapayım eğri yola

Oysa gördüm ki, dikiş tutturamıyor

Bu işte bizim gibiler.” (Brecht, 2013 b: 259)

Shen Te’yi sömürmeye çalışan bu iki insan da bu düzenden memnun değillerdir. Söyledikleri şarkıdan onların da bir zamanlar iyi biri olarak var olmaya çalıştıklarını anlarız. Shen Te onlara kapısını açtığı için minnettar olurlar ama bir başkasında daha yardım etmeye kalktığında sinirlenirler. Çünkü o zaman kendilerine düşen pay azalacaktır. Shui Ta, Shen Te’nin onlara sağladığı yardımı geri almaya kalktığında da Shui Ta’yı kötü olmakla suçlarlar. Brecht, kişilerin aldığı kararları, bu kararların nedenlerini, gözler önüne serer. Kişiler aç kalma korkusuyla Shen Te’den Shui Ta’ya dönüşmektedirler. Oyunda kimsenin nedensiz yere sadece kötülük olsun diye kötülük yaptığını söyleyemeyiz. Herkesin kendince geçerli bir nedeni vardır. Brecht’in başarısı, bu geçerliliği görünür kılmasıdır. Böylece Brecht, düzenin eleştirilmesini sağlar ve olasılıkların olabileceğini söyler ama seyircisinin düşünme alanını Taner gibi sınırlandırmaz. “Oyunu dıştan çözümsüz gibi bırakıp, sonucu bulmada seyirciye yönelmek Brecht’in bir ustalığıdır ve bu ustalık da oyun yapısının dinamiğinde varolan bir şeydir. Tablolar geliştikçe, seyirci dinamik bir düşünce sisteminin içine itilir. Shui Ta’yı onaylamaz, ama Shui Ta ile Shen Te adına rahat bir soluk alır. Shen Te’yi sever, ama onun iyilik yaparak yok olmasına dayanamaz.” Öyleyse ne yapmalı” diye düşünür. Suç Shen Te’de mi? Yağmur yağdığı için suyunu satamayan Wang’in yağmura sövmesinde mi? Açların Shen Te’yi sömürmesinde mi? Shui Ta’nın yoksulları ezmesinde mi? Neden oluyor bütün bunlar? Shen Te’yi ezen Shui Ta’yı başarıya götüren bir çark var ortada işliyor; öğütürük, ezerek, öldürerek işliyor. Bu çark kapitalist burjuva sistemin çarkıdır. “Öyleyse düzen değişmeli” diyor seyirci.” (Nutku, 2007: 280)

*Üç Kuruluşluk Opera* seyirciye yöneltilen sorular ile doludur. Brecht düşünceyi kendi karşıtı ile yabancılaştırarak diyalektik elde etmeye çalışır. “Brecht, burjuva toplumundaki temsil biçimlerini ve olağan düşünce kalıplarını sorgulamaktadır,

olaylar tamamlanmaz, özneler tamamlanmaz.”(Karacabey, 2009: 59)  
Tamamlanmadığı için de, seyirci kendi düşüncesi ile doldurup tamamlayacağı alana sahiptir. Bu alanın varlığı her seyircinin kendi anlamını, çözümünü, düşüncesini üretmesini sağlar. Taner’in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da seyircisine vermediği alana, Brecht’in seyircisi sahiptir.

*Üç Kuruluşluk Opera*’nın finalinde, insan neyle yaşar sorusu sorulur.

“Mac: İnsan neyle yaşar? Ezmektir işin;

İnsanı vurup, soyup, dövüp gırtlaklamak!

Bu dünyada rahat yaşamak için:

Şart insana insanlıktan çıkmak!

Koro: İnsan bu gerçekten kaçınamaz:

Kötülük yapmadan yaşanamaz!” (Brecht, 2013 a: 331) Kötülük yapmadan yaşanamamasının sebebini de şöyle açıklar şarkının geri kalanında:

“MAC:

Şu dünyada öğütlerden geçilmez;

“Aman günah, ayıp, kötü, yanlış!”

Karnın açsa kuru öğüt çekilmez

Önce doyur da ardından konuş.

Nedense hep size göbek, bize ahlak.

Unutma, kulak ver de dinle bak,

İster böyle düşün, ister başka türlü:

Önce ekmek gelir, ardından ahlak!

Dünya nimetleri bir koca ekmek,

Yoksullara da birer lokma gerek.

İZBELERİN JENNY:

Ayıp derler kadın işe çıkınca

Hayat kadınlığı günah, yasak

Önümüze bir lokma atın önce;

Öğüt dinlerim, doymuşsam ancak.” (Brecht, 2013 a: 331)



Mac'ın derdi kolay yoldan para kazanmaktır. Bunun yolu da bu düzende ahlaksız işler yapmaktan geçiyordur. Eğer Mac, daha kolay yoldan para kazanabileceği “ahlaklı” bir iş bulsaydı, onu yapardı.

“-MAC: Aramızda kalsın, zaten birkaç hafta içinde bankacılığa başlayacağım. Hem daha güvenli hem de daha kazançlı.” (Brecht, 2013 a: 312)

Dilenciler kralı Peachum'ın yanında çalıştırdığı bir dilenci ile konuşmasındaki ironi oyunun nasıl düşünmeye yönelttiğine güzel bir örnektir. Dilenci, Peachum'ın ona verdiği takma bacağı beğenmemektedir, çünkü kimse acıyıp ona para vermemiştir.

“DİLENCİ: Rezalet bu kardeşim! Bu ne biçim müessese? Şu takma bacağı bakın. Takma bacak değil, süpürge sopası! O kadar para veriyoruz biz buna. Sokaktan mı topluyoruz bu parayı?” (Brecht, 2013 a: 304)

İşi dilenmek olan birinin sokaktan mı topluyoruz bu parayı diyerek yakınması, parasını ödediği bir takma bacağın karşılığını alamadığı için müesseseye yakınması, Brecht'in yarattığı güzel bir çelişkidir, diyalektik düşüncenin üretilmesine yardımcı olur. “Brecht yanılgıları sergiler, negatif bir imgeden üretilen olumluluğu, tarihe bırakmıştır.” (Karacabey, 2009: 89)

*Üç Kuruluşluk Opera'nın* finalinde de koro son olarak şu dördlüğü söyler:

“Uğraşmayın küçük haksızlıklarla

Onlar yakında donup kalacak, çünkü soğuk.

Asıl feryatlarla yankılanan bu vadideki

Karanlığı ve büyük soğuğu düşünün” (Brecht, 2013 a: 355)

Bu oyununu da “düşünün” diyerek bitirir Brecht.

Brecht'in oyunları, çeşitli olasılıklara parmak basar, tek bir durumu ise tartışmaya sunar (Kesting, 2005: 70). Olasılıkların varolduğu gösterilir seyirciye. Bu da, seyircilerin, ortaya konan soruna farklı çözümler bulmasına olanak sağlar.

## **5.6 Sezuan ve Abdalya Yer İsimlerinin Algıya Etkisi**

Brecht, *Sezuan'ın İyi İnsanı'nın* geçtiği ülke olan Sezuan'ı oyunun en başında şöyle tanımlamıştır: “Sezuan eyaleti, insanların başka insanların sırtından geçindiği

bütün ülkeleri simgeler.” (Brecht, 2013 b: 242) Olayın Sezuan’da geçiyor oluşu, seyirciye izlediğine eleştirel yaklaşabilmesi için gerekli mesafeyi verir. *Eşeğin Gölgesi* de hayali bir ülkede geçer; Abdalya. Oyunun başında bu ülkeden şöyle bahsedilir:

“Evet benim canlarım  
Bir varmış  
Bir yokmuş  
Deve dellal iken  
Pire hallaç iken  
Ben anamın beşiğini  
Tıngır mıngır salları iken  
Kafdağı’nın eteğinde  
Abdalya denir bir ülke  
Bu ülkenin de  
Şabaniye denir bir kasabası varmış” (Taner, 2007: 21)

Oyunun Abdalya’da geçmesi; seyircinin izlediğine eleştirel yaklaşabilmesi, alışkanlıklardan, önyargıdan, kodlardan sıyrılabilmesi için bir fırsattır. Fakat Abdalya, ismi ile birçok çağrışımında bulunur. Taner, hayali bir ülke yaratmıştır, ama ülkenin adı seyirciyi koşullayabilir. Oyunun sonunda Ozan’ın söylediği “Sonunda Abid ile Zahid ağa kazanacaklarını kazanmışlardır. Küplerini Karakaçan’a yükletip tuttular yolu. Abdalya’dan ayrıldılar. Başka aptallar aramaya gittiler.” (Taner, 2007: 110) sözü ile de, Abdalya’yı, aptalların yaşadığı bir ülke olarak tanımladığı, açıklık kazanır. Abdalya’da yaşayan insanlar, aptal oldukları için eşeğin gölgesi davasına kendilerini kaptırmış gibi algılanabilirler. Bu durumda seyirciye, bu aptalları kullanarak zengin olan Abid ile Zahid, akıllıdır mesajının verilmesi olasıdır.

### **5.7 Toplum Değerleri ve Ahlak Anlayışı**

Taner’in ve Brecht’in, toplumsal değerlere bakışlarının ve ahlak anlayışlarının, yazdıkları oyunlara yansıdığını söylememiz mümkündür. Taner’in, karakterlerini, özellikle de kadınları ahlakçı bir anlayışla eleştirdiğini görürüz.

Taner'in oyunlarında, toplumun geneli tarafından benimsenen ahlak kurallarının ve dayatmalarının ağırlığı hissedilir. Taner, bu ahlakçı bakış açısını, her ne kadar mizahının arkasına saklasa da görünmez kılamaz. Taner'in kadın karakterleri, toplumun değer yargıları üzerinden tanımlanır. Brecht'in kadın karakterleri ise toplumun değer yargılarını yadırgatacak şekilde yazılmışlardır. Toplumun en alt tabakası ve ahlaksızı olan görülen fahişelerden biri, *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda başrolüdür. *Üç Kuruşluk Opera*'da da fahişelerin oyunda önemli bir yeri vardır.

### 5.7.1 Oyunlarda Kadının Yeri

Taner'in oyunlarında, kadın karakterlerin ikinci planda kaldığını görürüz. Kadınlar hep bir yan unsur olarak kullanılmış, oyunun asıl meselesini aktarmak erkek karakterlere bırakılmıştır. Kadın karakterler, Taner'in deyimiyle "hayatın tuzu, biberi, salçası" olarak yansıtılmış, hep korunması gereken ya da akli bir karış havada, süs düşkünü, çıkarları için erkekleri kullanan insanlar olarak resmedilmişlerdir. Kadınları önemli mevkilerde, görevlerde göremeyiz. Dramatik akış üstünde etkileri yoktur, oyunun çatısı onlar üstüne kurulmamıştır. Erkeklerin dünyasında, erkeklerin istediği kadar varolurlar. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da ilkokul çağındaki Cemalifer, bisiklete binmek için Efruz'un onu öpmesine ses çıkarmaz, kendisine aşık olan Vicdani'yi de, "Tobler"den çıkan bayrakları elde etmek için kullanır. Bu kadar küçük bir kız çocuğu bile, kadınısı isteklerle donatılmıştır.

“- VİCDANİ: Senin en sevdiğin arkadaşın kim Cemalifer?

-CEMALİFER: Ben kimseyi sevmiyorum. Ben yaşamaktan nefret ediyorum. Ben ölmek istiyorum.

-VİCDANİ: Ayıp ayıp. Tevfik Fikret ne demiş? Vatan için ölmek de var ama borcun yaşamaktır, ağzından yeller alsın.

-CEMALİFER: Bana ne bana ne, ben çok zalim bir kadın olacağım. Bütün erkekleri verem edeceğim.

.....

-CEMALİFER: Sen benim için ne fedakarlık yaparsın?

-VİCDANİ: Ne istersen! Ne istersen!

-CEMALİFER: Canını verir misin?

-VİCDANİ: (*Düşünür*) Bak, şey. Ben canımı vatanıma adadım! Sen başka bir şey iste.

-CEMALİFER: En çok sevdiğin bir şeyini için cız etmeden bana verebilir misin?

-VİCDANİ: Veririm, veririm. Tabii veririm, tabii.

-CEMALİFER: Neyini neyini?

-VİCDANİ: Siyami'den aldığım Sultan Reşat pulunu veririm.

-CEMALİFER: Aman ben pulu ne yapayım?

-VİCDANİ: İki çocuğun on iki ciltlik devrialem seyahatini veririm, oku.

-CEMALİFER: İşin mi yok! Onu sen kendin oku.

-VİCDANİ: Aman ne vereyim sana kardeş, aa...

-CEMALİFER: Sen de o Tobler'den çıkan bayrakları biriktiriyor musun?

-VİCDANİ: Ben onlardan hiç yemedim ki biriktireyim.

-CEMALİFER: Ben de hepsi tamam da, bir Çin bayrağı eksik.

-VİCDANİ: Ne olacak onu bulsan?

-CEMALİFER: Hepsi tamam olunca kol saati hediye ediyorlar.” (Taner, 2012: 46)

Kadınlar, okumayı sevmeyen, iş beceremeyen, mal mülk düşkününü olarak yansıtılırlar. 7 yaşındaki Cemalifer bile bu özellikleri taşır. Meralifer, akıllı bir karış hava, oyun provası sırasında tırnaklarını törpüleyen bir kızdır. Repliklerini unuttur, asıl derdi güzel görünmektir:

“-MERALİFER: Çirkin yaşamaktansa güzel ölse olmaz mı? (*Rejisöre*) Biraz ruj sürebilir miyim hocam? Zaten piyes icabı da güzel olmam gerekiyor.” (Taner, 2012: 55)

Lalifer, daktiloda harflerin yerini bulamayan, iş bilmeyen, ama seksi ve bu özelliğini iş bulmak için kullanan, kocasını patronu ile aldatan bir kadındır. Nilüfer de yardıma muhtaç, isterik, hey heyli, sevgilisi ile aklını bozmuş, intihar etmek isteyen bir kadındır. Nilüfer de Lalifer gibi evlilik dışı hamilelik yaşamıştır ve onu da Vicdani “kurtarır”.

“-ANLATAN: Efendim Nilüfer

Evinden kaçıp

Bir Sirkeci otelinde

İki tüp uyku hapi yuttu

Vicdani tetikte ya  
Gitti kızı kurtardı  
Kurtarış o kurtarış  
Nilüfer yapışkan mahluk  
Nilüfer davetsiz mihman  
Serdi postu yanaştı  
Vicdani'nin evine” (Taner, 2012: 99)

Oyundaki kadın karakterlerin kişiliklerinden çok cinsiyetleri ön plandadır. Onlardan bahsedilirken, cinsel hayatları, evlilik dışı hamilelikleri, kadınlıklarını kullanarak elde ettikleri şeyler ön plana çıkarılır.

“-EFRUZ: Bir kadının nesine aşık olurlar hiç akıl erdiremedim, gitti. Saksığan beyinlerine mi? Papağan konuşmalarına mı? Yoksa yarısından çoğu dolgu, otuz iki dişine mi? Kadının akıllısı nankör bir kedi, aptalı sadık bir inektir.

-VİCDANİ: Hayret doğrusu! Ben bugüne kadar böyle bilmezdim.

-EFRUZ: Kadın ancak bir üretim aracı olursa çekilir.” (Taner, 2012: 89)

Taner, bu cümleleri Efruz gibi çıkarı için her şeyi kullanan bir adamın, kadınlara bakışını eleştirmek için yazmıştır. Fakat kendisi de, oyundaki kadınları aynen Efruz'un anlattığı özellikler ile donattığı için ve bu durumu yabancılaştırma öğeleri ile yeterince beslemediği için, eleştirisi yerini bulmaz. Hatta bu bakış açısı pekiştirilmiş olur. Sevda Şener, Türk tiyatrosunda kadının bir prototip çerçevesinde gösterildiğini anlatır:

“ Kurtuluş Savaşı sonrasında yazılan oyunlarda, ortak kadın tipi, eğlenceye aşırı düşkün, kumar oynayan, içki içen, saçını boyayan, makyaj yapan kötü anne, kötü eş ve bu tipe koşut olan, sorumsuz, bencil, tembel, züppe genç kız olmuştur....Kadın tiplerinde buna benzer olumsuz yaklaşımı kırklı yıllarda ve sonrasında yazılmış olan oyunlarda da görürüz. Ancak bu kez vurgulanan orta sınıf kadınının açgözlülüğü, para hırsı, sınıf atlama tutkusu, toplum sorunlarına karşı duyarsızlığı, çıkarıcılığı, düzensizliği, rüküşlüğü olmuştur.” (Şener, 2011: 11)

Taner de bu iki oyunda kadın karakterlerini yaratırken, bu prototipin dışına çıkmamıştır. Bu kadın tiplerini güldürü öğesi olarak kullanmıştır. *Eşeğin Gölgesi*'nde de kadınların konumu aynıdır. Kadınların, kadınlıklarını kullanarak yüksek pozisyonlardaki erkekleri bir iş için ikna etmeleri, kandırmaları istenir. Benli Nergis, Mestan'ın haklı olduğuna ikna etmek için şeyh efendi ile konuşması istenir,

çünkü şeyh Benli Nergis'in sözünden çıkmaz. Benli Nergis de süsüne ve erkeğe düşkün bir kadındır:

“-B.NERGİS: (*Sesli ve şuh güler, sesini ayar etmek için gülüyor gibidir*) Ben eşeklere bayılırım. Dişi mi erkek mi?

-GÜLLÜBAHAR: Erkek sultanım. Adı da Karakaçan.

-B.NERGİS: (*Hep kendi ile meşgul*) Eşek dedin de hatırıma geldi, banyo için eşek sütü bitmiş.

-GÜLLÜBAHAR: Siz benim ricamı yapın, ben size galon galon eşek sütü getiririm.

-B.NERGİS: (*Hep tuvaleti ile meşgul*) Ama teni en iyi dinlendiren şey, eşek sütünden çok uyku imiş. Ordan benim inci küpelerimi uzatır mısın?

-GÜLLÜBAHAR: Buyrun hanımcığım.

-B.NERGİS: Kocan ne iş yapıyor demiştin Güllübahar?

-GÜLLÜBAHAR: Eşek sürücüsü hanımcığım.

-B.NERGİS: (*Hep tuvaleti ile meşgul*) Ben eşek sürücülerini çok severim. Ne güzel ömürleri hep eşeklerinin yanında durmadan gezmekle geçer. Yalınayak başıkabak, bağı açık yürürler.....Ben gömleksiz çobanları da çok severim. Öyle sıcak olur ki, elleri, göğüsleri. Peki ne olmuş kocana?

-GÜLLÜBAHAR: Hep anlatıyorum ya hanımcığım yarın saatten beri. Berber gölgesinde oturmuş.

-B.NERGİS: Kimin?

-GÜLLÜBAHAR: Eşeğin.

-B.NERGİS: Berber dedin de hatırıma geldi. Bu benim berberden hiç memnun değilim. Saç boyasını kestane nüansından tutturamadı. Acaba dediğin berber iyi mi?”

(Taner, 2007: 68)

Kadınlar hep eğitimsizdir, tek dertleri süslenmektir ve erkeklerin üstüne kurdukları bir yaşamları vardır. Şaban'ın karısı Boncuk, evde kocasının yemeğini hazırlayan, algısı kıt, dayağa alışmış bir kadındır. Mahkeme masraflarını ödeyebilmeleri için Boncuk'un hizmetçiliğe başlaması gerektiğini söyler Şaban.

“-BONCUK: Madem öyle istiyorsun öyle olsun. Ama fakir, ama sarhoş, Şaban gibi bir eşim olsun. Çalı gibi yarım olsun. Razi idim. Geçinemeyecek ne başımız vardı ki. O saç kırpar merhem satardı. Ben yumak bükür, dikiş dikerdim, geçinip giderdik. İşte felek buraya da erdi yetiştii. Bu kadarı da bize çok gördü.”  
(Taner, 2007: 64)

Boncuk için kocası, kendisini gece gündüz dövmesine rağmen, başında bir erkek bulunması bakımından çok önemlidir.

Taner'in bu iki oyununda kadınların sesini duyamayız. Kadınların varlığı, oyundaki erkekler üzerinden tanımlanır. Kadınların tanımlarında, ahlaki değer yargıları büyük rol oynar.

Brecht'in kadın karakterleri, oyunda buldukları konum bakımından Taner'inkilerden farklıdır. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda başrol bir kadındır. Shen Te'nin kararları ve eylemleri oyuna yön verir. Dramatik akış üzerinde en çok etkisi olan karakterdir Shen Te. Tanrılar ona para vermeden önce, geçimini fahişelik yaparak kazanmaktadır. *Üç Kuruşluk Opera*'da da kadınların varlığı hissedilir. Naif bir kız olmasına rağmen radikal kararlar alıp uygulayan Polly, Mac'i ele veren sonra pişman olan sonra tekrar ele veren Jenny, kendisini aldattığını duyunca Mac'i azarlayan Lucy, hepsi güçlü kadınlardır. Kendi başlarına karar alır, uygularlar. Oyunda sesleri duyulur, etkileri hissedilir, dramatik akış onların da eylemleriyle şekillenir.

“-JENNY: Geçmiş günler artık uzak bize.

Kazancımın hepsini o yerdi.

Para az gelse haşlardı üstelik,

“Donuna kadar satarın bak” dedi.

Don dediğin ne ki? İki metelik!

Bazen tepem atar ona diklenirdim,

Açar ağzımı bir güzel yüklenirdim.

Çoşar, tekme tokat girişirdi o da;

Hastanelik olurdum ben de sonunda.

Mutlu geçti şu son iki sene

Dükkanımız olan kerhanede.” (Brecht, 2013 a: 319)

Jenny, de Boncuk gibi, erkeğinden dayak yemektedir. Ama Jenny'nin Mac ile birlikte olmak istemesi tercih sebebi iken, Boncuk'un ki zorunluluktur. Jenny, canına tak ettiğinde Mac'i hayatından çıkarabilecek güçtedir. Brecht'in kadınları hayata karışmış, bu düzende erkekler ile aynı savaşın içinde omuz omuzadır. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda Shen Te, *Üç Kuruşluk Opera*'da Jenny orospudur, ama Brecht bu

kadınları ahlakçı bir tavırla yargılamaz. Brecht bu durumu, aç kalmamak için bu işi yapan insanlar olduğunu göstermek ve toplumun çarpık düzenini gözler önüne sermek için kullanır. Oyunların yazıldığı yıllar arasında farklılıklar olsa da, eğer kadınlar bakımından bir karşılaştırma yapmak istersek, Taner'in saf, bilgisiz, çıkarıcı, paragöz kadınlarına Brecht'de rastlayamayız. Brecht, bu özellikleri sadece kadınlara değil, insanlara atfetmiştir. Kadın gibi erkeğin de saf olanı, çıkarıcı olanı, paragöz olanı vardır. Taner'in bu iki oyununu yazdığı dönemdeki kadınların genel portresinde belki de gerçekten saf, bilgisiz, çıkarıcı, paragöz kadınlara sıkça rastlanabilir. Fakat, eleştirdiğim nokta, Taner'in bu kadınlara bakışının, toplumun durumunu gözler önüne seren bir yazardan çok, sıradan insan bakış açısında kalmasıdır. Sanki kadınların bu durumda oluşunu eleştiriye sunmaz da, onların böyle oluşlarıyla eğlenir. Başka bir deyişle, Taner'in, bu iki oyununda kadınları, eleştirecek kadar ciddiye almadığını söylemek çok da yanlış olmaz.

### 5.7.2 Güç Belirtisi Olarak Kadın

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ve Üç Kuruşluk Opera*'da erkeğin gücünü gösteren unsurlardan biri de sahip olduğu kadınlardır. Bu iki oyunda kadın elde etmek, birçok kadın ile ilişkiye girmek bir başarı olarak gösterilir. *Üç Kuruşluk Opera*'da Bayan Peachum dışında, oyundaki bütün kadınların Mac ile ilişkisi vardır. Bayan Peachum da Mac'in görünüşünden etkilenmiştir. Mac'in yanında çalışan adamları da, Mac'in kadınlar üstündeki etkisini, güçlü olmanın unsurlarından biri olarak görürler. Kadın aynı zamanda sermaye demektir. 3. sahnenin başlığı Bay Peachum için kızının önemini belirtir: "Dünyanın Ne Acımasız Olduğunu Çok İyi Bilen Peachum İçin, Kızını Kaybetmek, İflas Etmekten Farksızdır" (Brecht, 2013 a: 302). Bayan Peachum da kızının varlıklı olmayan biri ile evlenmesinden rahatsızdır:

"-Bayan Peachum: Evlendin ha? Sen kalk kızını tepeden tırnağa şapkalar, elbiseler, şemsiyeler, eldivenlerle donat; tam bir yelkenli gemi kadar masraf yapmışken, o gitsin, tokuma kaçmış salatalık gibi kendini çöpe atsın. Gerçekten gidip evlendin mi kız?" (Brecht, 2013 a: 301)

"-Bay Peachum: ...Yaşlılığımın tek sigortası olan kızımı, hem de yok pahasına elden çıkarırsam; benim halim ne olur?" (Brecht, 2013 a: 303)

Mac için de, Jenny hem sevgilisi hem para kaynağıdır.



“-MAC: Geçmiş günler artık uzak bize;

Beraberce yaşadık, o ve ben:

Yöneten başla çalışan gövde.

Korurdum onu, o beslerdi beni.

Türlü iş vardı bizimki de böyle.

Müşteri gelince, çıkardım koynundan,

Kibarca karşılar, sıvıştırdım ordan.

Kasada parayı alırken acele

“Yine bekleriz beyim” derdim, “rastgele!”

Mutlu geçti şu son iki sene

Dükkanımız olan kerhanede.” (Brecht, 2013 a: 319)

*Üç Kuruluşluk Opera*'daki kadınların erkeklerin işlerine yaradıkları oranda, onların hayatlarında alan kapladıklarını söyleyebiliriz. Polly, Lucy, Jenny, hepsi Mac'in ya bir işini görmek ya da ona zevk vermek için girerler Mac'in hayatına. Mac'in bu kadınlara iyi gelen bir özelliği yoktur. Bir tek Jenny, Mac'in onu zaman zaman koruduğunu söyler. Ama zaten Mac bunun karşılığında Jenny'den para alır, istediğinde döver, istediğinde de yatağına alır.

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da da Efruz, oyundaki bütün kadınları etkiler. Küçüklüğünden beri hep karşı cinsi etkilemenin bir yolunu bulur. Bu konuda çok çabalaması da gerekmez. Çevresindeki insanlar da, Efruz'un kadınlar tarafından arzu edilmesinden etkilenir. Efruz hayatta elde etmek istediği para, mevki gibi şeylere erişmek için kadınları bir araç olarak kullanır. Patron, Efruz sayesinde birçok kadına daha rahat erişebileceğini anlayınca onu işe almakta tereddüt etmez.

“-PATRON: Peki bonservisiniz?

-EFRUZ: Bir dakika pardon bu değil. Bu garsoniyerimin anahtarı. Bunlar da değil. Bazı kız arkadaşların mayolu fotoğrafları.

-PATRON: (*Ona iştahla, dikkatle bakar.*)

-EFRUZ: İşte bu da bonservisim.

-PATRON: (*Onlara bakmaz bile.*) Tamam evladım. Ver şu anahtarı. Sen, tam benim aradığım adamsın.” (Taner, 2012: 69)

Efruz , rahat bir askerlik geçirebilmek için paşanın kızı Perizat ile flörtleşir. Şemsicihan'a aşk mektupları yazan siyasilerden, şantaj ile para koparabilmek için Şemsicihan ile evlenir ve şöyle der:

“-EFRUZ: Kadın ancak bir üretim aracı olursa çekilir.” (Taner, 2012: 89)

Koro'nun söylediği Yalan Şarkısı'nın sözlerinden de anlaşıldığı üzere, kadın elde etmek, “servet üretmek”, “balina avlamak” kadar önemlidir.

### **“YALAN ŞARKISI**

Yalancının mumu  
Yatsıya kadar  
Bir yalan söyleyene  
Bir daha inanmazlar  
Ne var ki  
Hep yalan atan fark olunmaz  
Yakalanmaz  
Yalan balina avlar  
Yalan güzel kız tavlalar  
Yalan uğur getirir  
Kısmetli  
Yalan servet üretir  
Bereketli” (Taner, 2012: 87)

Kadın elde etmenin güç belirtisi olması ve kadına sermaye olarak bakılması, farklı dönemlerde, iki farklı ülkenin vatandaşı olan, iki farklı yazar tarafından yazılan bu iki oyunun önemli ortak noktalarından biridir. Bu bize, yer ve zamandan bağımsız olarak toplumların kadınlara bakışındaki ortak bir noktayı gösterir.

### **5.7.3 Ahlaki Değerlere Bakış**

Taner'in ve Brecht'in oyunlarına bakarak, yazarların içinde buldukları toplumun durumu hakkında bilgi edinmek mümkündür. Epik tiyatro, politik ve

eleştirel olma yönüyle de, oyunların yazıldığı dönemin politik, ahlaksal ve toplumsal durumu hakkında, gerçekçi bir oyuna göre daha fazla fikir verir.

*Üç Kuruşluk Opera*'da toplumun çarpıklaşmış ahlak anlayışını en iyi temsil eden karakterlerden biri Bay Peachum'dır. Sık sık incilden alıntılar yaparak konuşan Bay Peachum, insanları dilenci kılığına sokup para kazanmakta, kızını sevdiği biri ile değil de zengin biri ile evlendirmek istemekte, hiçbir sakınca görmemektedir. Peachum yasalara uyan ve İncil'deki öğütlere kulak veren biridir. Ama bunu yapmasındaki sebep, bu özelliklerinin ona daha fazla para kazandıracağına inanmasıdır. Nitekim de öyle olur. Peachum, yasaları kendi lehine kullanarak, yasalara uymayan birine göre daha kolay iş çevirir. Oyunun birinci perdesi "Peachum'ın Sabah Duası" ile başlar:

"Uyan ey aşağılık Hristiyan!

Başla günahkar hayatına

Yık kutsal ne varsa, dayan

Tanrı da gösterir sana.

Sat kardeşini ey sefil!

Sat karını sen ey alçak!

Sen Tanrı'yı gökte uyur bil!

Mahşer günü gelsin de gör bak!" (Brecht, 2013 a: 279)

Duasını ettikten sonra da seyirci ile konuşur:

"-PEACHUM: .....Sözgelimi, İncil'de insanın yüreğine dokunan üç beş söz var. Ama bunları kullanıp bitirince, aç kalmak işten değil. Nah işte şu, "Ver ki, Tanrı'da sana versin" sözü. Şuraya asalı daha üç hafta oldu, hemen bayatladı. Müşteri yenilik ister. Dönüp yine İncil'e bakacağız, ama o daha ne kadar işe yarar bilinmez." (Brecht, 2013 a: 280)

"Kimse insanın gerçek düşkünlüğüne inanmaz" (Brecht, 2013 a: 283) der Peachum, bu yüzden bacağı sağlam kişiye takma bacak verir, düzgün kıyafetlerini çıkarttırıp dilenci kıyafetleri giydirtir. İnsan öldüren, ırza geçen, hırsızlık yapan Mac'ten daha ahlaklı değildir Peachum. Ama toplum düzeni, Peachum gibi insanların hayatına devam etmesine elverecek şekilde düzenlenmiştir. Eğer insan öldürmek daha fazla para kazandıracak olsaydı, Peachum insan da öldürürdü. Ama oyunda kendi de belirttiği gibi, daha çok zenginleşmek için yasalara uyması gerekir.

Brecht, bu ikiyüzlü ahlak anlayışını eleştiriye sunmuştur oyunda. Toplumda kişilerin dindarlık kisvesi altında kendi işlerini halletmek için nasıl İncil'i kullandıklarına bir örnektir Peachum.

Brecht, bu iki oyununda da fahişelere yer vermiştir. Fakat fahişeleri, toplumun onları koyduğu ahlaksız insan yerine koymaz. Fahişeler de başka iş yapan insanlar gibidir. Fahişeleri hor gördüğünü, ikinci sınıf insan yerine koyduğunu söyleyemeyiz. Tam tersi, fahişeleri fahişe olmaya zorlayan sistemi ve onları kullananları yargılar Brecht. Fahişelere giden erkeklere çeker dikkati. Bayan Peachum'ın söylediği “Cinsel Tutsaklığın Şarkısı” ile de eleştirisini dillendirir:

“ Adam sanki şeytanın akıllısı  
Alçak deyyus! Pezevengin kılıısı!  
Herkes koyun sanki, kasap da kendi  
Erkeği yendi, kadınların fendi.  
Gerçek bu, ne kadar karşı dursak  
Çaresiz, erkek kısmı cinsel tutsak.  
İncili filan takmaz, tanımaz yasaları  
Birincidir bencillikte anca  
Hapı yutacak ya, kadına takılınca  
İyisi mi, der, hemen tüymeli.  
Akşam olmadan günü beğenmez  
Gece karıların üstünden inmez.  
Ne çok erkek hemcinsini batırdı  
Ne dahiler, yosmalara takıldı!  
Tövbekar olmak neye, kime yarar?  
Cenazeyi kaldıran yine orospular.  
Fark etmez ne kadar karşı dursak  
Besbelli, erkek kısmı cinsel tutsak.  
Kah incile sarılır, kah yasalara  
Erkek, Hristiyan, Yahudi, anarşist!  
Öğleyin sözde kereviz yemez

İkinci olunca hayır demez.

Akşam olunca yücelik hevesinde

Gece yine bir karının tepesinde.” (Brecht, 2013 a: 316)

Brecht'in bu iki oyununda fahişelere, fahişelik yapmadıkları zaman dilimlerindeki hallerine tanık oluruz. Taner'in incelediğimiz bu iki oyununda da fahişelere (açık açık fahişe denebilecek bir karakter yoktur) rastlamasak da, hafif kadınlara, ahlakı bozuk kadınlara rastlarız. Bu kadınlar, ya kadınsal çekiciliklerini kullanarak birini yoldan çıkarırlar ya da biri tarafından yoldan çıkarılırlar.

Taner de bir başka göze çarpan durum da, kadınların el değmemiş olmasına verilen değerdir. Cemalifer, Efruz onu dudağından öptüğünde ortalığı birbirine katar, ağlamaya başlar:

“-CEMALİFER: Ne yaptık şimdi biz? Cehennemlik olduk!

-EFRUZ: Tövbeyi istifra et, affolur.

-CEMALİFER: Ya çocuğumuz olursa şimdi?

-EFRUZ: Hadi sen de, inek! Bu kadarcıkla çocuk olur mu?

-CEMALİFER: Olur, olur. Sen şimdi beni almazsın da. Ne olacak benim halim?

-EFRUZ: Bana ne senin halinden, daha önce düşünseydin halini. Ben gidiyorum.” (Taner, 2012: 48)

İki yetişkin insan arasında geçebilecek olan bu muhabbetin, iki küçük çocuğun arasında geçişi, çocukların saflıkları ve bilgisizliklerinden dolayı oldukça komik bir hal alır. Fakat, iki kişi arasında yaşanan bir durumun sorumluluğunun kadına kalması, bu durum yaşandığı için kadının bir erkek tarafından “ alınmama” ihtimali, erkeğin “tövbe et, geçer” önerisi ve sonunda çekip gidişi, bir çok toplumsal söylem barındırır. Taner, bu eğlenceli sahne ile seyirciyi güldürür. Ama seyirci, çocukların büyüklerinden öğrendiği lafları söylemelerine, saflıklarına güler. Sahnenin, içinde barındırdığı toplumsal söylemlerin hataları üstüne düşündürecek, yadırgatacak şekilde inşa edildiğini söylememiz güçtür.

Vicdani'nin Lalifer'in doğum gününe gittiği sahnede de benzer bir söylem dikkat çeker. Lalifer ile dans ederken Vicdani sorar:

“- VİCDANİ: Lalifer, benden önce erkek tanıdın mı?

-LALİFER: Hayatımın ilk ve son erkeği siz olacaksınız.

-VİCDANİ: Sana bir şey söyleyeyim mi, inanmayacaksın ama.

-LALİFER: Söyleyin lütfen.

-VİCDANİ: Sen de benim hayatımın ilk kadınısın.

-LALİFER: İnanmam.

-VİCDANİ: Vallahi de billahi de. Bahri Baba çarpsın ki” (Taner, 2012: 75)

Lalifer’in “el değmemiş” bir kadın olmadığını bilen seyirci, bu eğlenceli sahnede Vicdani’nin saflığına güler. Aralarındaki diyalog da oldukça komiktir. Lalifer’in hayatında daha önce hiç erkek tanımamış olmasındaki cinsiyetçi söylem, bütün bu eğlencenin geri planında kalır. Saf Vicdani’nin iyi niyetinin sömürülüşü, iyi olanın kolayca kandırıldığı anlatımı ön plandadır. Bu sebeple, bu sahnedeki cinsiyetçi tavır, toplumun bir kadının ilk erkeği olmasına verdiği önemi pekiştirebilir.

Taner gibi, toplumun değer yargılarını sorgulayan bir tiyatro insanının, bu cinsiyetçi söylemleri yeniden yaratmasının sebebini, kendisinin de bu ahlaki bakış açısından yeterince kurtulamamış olmasına bağlayabiliriz.

## 6. SONUÇ

*Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ile *Sezuan’ın İyi İnsanı*, yaptıkları düzen eleştirisi bakımından birbirlerine benzerler. İkisinde de insanın iyi olarak bu düzende insanca yaşayamadığını görürüz. *Üç Kuruşluk Opera*’daki iyi yaşamak için insanlıktan çıkmak gerektiği fikri *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*’da ve *Eşeğin Gölgesin*’de de vardır. Bu dört oyunun ortak noktası toplumsal düzen eleştirisi yapması ve toplumda iyi biri olarak yaşamının sonuçlarını gözler önüne sermesidir. *Sezuan’ın İyi İnsanı*’ndaki çıkışsızlığı, *Eşeğin Gölgesi*’nde de görürüz. Taner’in eleştirisi bazen daha öznel kalırken, Brecht tartışmasını daha evrensel bir boyuta taşır diyebiliriz. Brecht, bireylerden çok sistemin eleştirilmesine olanak sağlayacak şekilde bu iki oyununu kaleme almıştır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* da eleştirinin asıl odağının Vicdani kadar saf insanların ve onun gibilerin kullanılmasına sebep olan dalavereci düzenin, özellikle de Türk siyasetçileri ve hükümeti olduğunu söyleyebiliriz. *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda ise her toplumda varolan, insan olmaktan ve insani ihtiyaçlardan kaynaklanan sorunlar odak alınmaktadır. Taner’de, düzenden çok Vicdani’nin eleştirilmesi olası iken, Brecht’de, Shen Te’yi

Shui Ta olmaya zorlayan sistem eleştirinin asıl odağıdır. Brecht'in oyunun geçtiği mekan, yer ve kişi isimleri de özneliği engellemek, evrenselliğe hizmet edecek şekilde seçmiştir. Taner'in ise yöresel olana yer verdiğini görürüz. Taner'in, insanlığa dair tespit yapmasından çok, bizim insanımıza dair tespit yaptığını iddia edebiliriz.

Taner'in komedi türünde yazdığı bu iki oyununda, özellikle son kısımlarında verdiği mesajlar ile bazen fazla didaktik kalabileceğini belirttik. Fakat, Brecht'in bu iki oyunundaki öğretme arzusu da oyunlarında zaman zaman ağır basabilir. Brecht'in de Taner gibi tersinleme yolu ile yarattığı güldürü öğeleri vardır. Fakat Brecht'in metinlerinin, Taner'in metinlerine göre biraz daha asık suratlı olduğunu söylemek mümkündür. Tabii ki oyunların eğlendirme seviyesi, sahneye konuş biçimleri ile doğrudan alakalıdır. Fakat oyunları metin olarak ele aldığımızda, Taner'in metninin eğlendirme işlevinin, Brecht'inkilerden daha yüksek olduğunu iddia edebiliriz. Bu da, Brecht'in hep belirttiği “tiyatronun eğlendirme işlevi” olmalıdır ilkesine, Taner'in daha çok yaklaşmış olduğu anlamına gelebilir. Eğer sahnelemede, Brecht'in oyunlarının ders verme özelliği üstüne yüklenilirse, didaktikliği Taner'in oyunlarından da fazla bir seviyeye gelir ve eğlendirici işlevi de kalmaz. Sahnelemede, Taner'in oyunlarının eğlendirme işlevini kaybetmek güçtür. Çünkü Taner'in hicvi ve mizahı kağıt üstündeki haliyle bile oldukça etkileyicidir. Taner'in oyunlarını sahneye koyarken de dikkat edilmesi gereken, oyunun eleştirisinin, gülmecenin arkasında kalmaması gerektiğidir.

Taner'in bu iki oyunundaki karakterler, geleneksel Türk tiyatrosundaki karakterler gibi tiplere düzeyinde bırakılır. Karşıtlığı göstermek için iki ucu gösteren tipler kullanılır. Bu tipler aracılığıyla oyun eleştirisini gözler önüne serer. Karakterler çizildikleri sınırların dışına çıkmazlar bazen de çıkamazlar. İki uç noktaya tanık oluruz seyirci olarak; saf iyiler ile saf kötülerin nasıl bir arada yaşadığını görürüz. Ahlaklı ve iyilerin hep kaybettiğine, toplumda para ve mevki kazanamadıklarına şahit oluruz. Brecht'in bu iki oyununda da, ahlaklı ve iyi kalpli insanlar hep kaybetmeye mahkumdur. Fakat Brecht, Taner'den farklı olarak iyi ve kötünün her insanın içinde olduğuna dikkat çeker. İyi veya kötü olmanın, toplumsal baskılar ve zorunluluklar olsa bile, bir tercih olduğunu belirtir. Brecht'in bu iki oyunundaki karakterler yanılırları, çelişkileri, korkuları ile tanıtılırlar seyirciye. Brecht de Taner de karakterlerini özdeşleşme yaratmak için kurgulamaz, fakat

seyircinin zaman zaman karakterlere duygusal bir yakınlık gösterebileceği de göz ardı edilmemelidir. Taner'in karakterleri tipleştirme düzeyinde bıraktığı bir çok karaktere duygusal olarak da yaklaşmamak mümkün değildir. Örneğin, Vicdani'yi sadece düşünsel kalarak izleyemeyiz veya Şaban ile Mestan'ın durumlarına tanık olurken çikışsızlıklarına acıma duygumuzu dahil etmemek pek mümkün değildir. Taner, özdeşleşme yaratmaz, fakat karakterlerinin içtenliği, saflığı, bizim insanımıza özgü oluşu seyircinin belki de düşünce düzeyine kolayca çıkartamadığı fikirleri, hissetmesine yardımcı olacak kadar etkileyicidir. Taner'in karakterlerinin yüreğe dokunuyor oluşu, tezimin başında da bahsettiğim gibi, oyunları bir Türk araştırmacı olarak okumamın da etkisi vardır elbette. Zaten Taner'in de, bizim insanımızı anlatan bir tiyatro kurma çabası tam da bu yüzdendir. Kendi insanımızı, kendi ortamı içinde, kendi dilimizde yazılmış bir metin ile algılamamız daha kolaydır. Brecht'in Taner'e göre diyalektik düşünce üretme konusunda daha önce olduğunu söylemem de, belki bir Türk okuyucu olarak, Brecht'in kişilerine daha dışarıdan ve daha mesafeli bakabilmem sayesinde.

Taner'in bu iki oyununda, özellikle *Eşeğin Gölgesi*'nde, oyunun meselesi sona doğru grotesk bir hal alır. Oyunların eleştirisi, son sahneleri ile anlamlı bir hale gelir. Taner'in bu iki oyununda, oyunlar noktalandığı anda bütün oyun anlam kazanır, eleştiri yerini bulur. Oyun tamamlandığı anda, Taner'in yaptığı eleştirinin büyüklüğü ve gücü hissedilir. Taner'in bu iki oyununu son sahnelerine kadar ince ince işlediğini, son sahnelerde en yüksek sesli eleştirisini yaptığını söylemek mümkündür. Brecht'in bu iki oyununda ise süreç boyunca her sahnede oyunun eleştirdiği konuya değindiğini görebiliriz. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da oyunun ortalarından sonra gidiş hattaki tekdüzelik, seyircinin ilgisini kaybetmesine sebep olabilir. Ama *Eşeğin Gölgesi*'nin her sahnesinde groteskliğin adım adım artması, seyircinin ilgisini ayakta tutar ve düşünmeye iter. Taner'in oyunu noktalandığı anda yerini bulan eleştirisini, Brecht oyunlarında her sahnenin kendi içinde tamamlandığında yerini bulduğunu söyleyebiliriz. Daha detaylı açıklamak gerekirse, Taner'in bu iki oyununda, oyunların son sahnesini oyundan çıkarırsak, oyunların eleştirisi yerini bulamaz ve oyun havada kalır. Fakat Brecht'in bu iki oyununda oyunun her sahnesi kendi içinde tamamlanmıştır ve her sahnenin aynı eleştiriye sunduğunu söylemek mümkündür.



Haldun Taner'in Türk tiyatrosuna katkıları büyüktür. Bugün kendisinin eserlerini, dünyaca ünlü tiyatro insanı, yazar, yönetmen Bertolt Brecht ile karşılaştırabilmemizi, Taner'in Türk tiyatrosuna çağ atlatan eserler vermiş olmasına borçluyuz. Tezimde zaman zaman Taner'in eleştirel düşünceye yeteri kadar yer vermediğinden sözetssem de, bugün onu eleştirebilmem, onun da tohumlarını attığı eleştirel düşünme biçimi sayesinde. Epik tiyatro kavramını, ana dilimizde ve kendi insanımızı anlatan şekilde onun eserleriyle öğrenmenin, epik tiyatro kavramını daha somut ve etkili bir biçimde anlaşılmasını sağladığını söyleyebiliriz.

## KAYNAKÇA

- And, M. (2012). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Brecht, B. (2013 a). *Bütün Oyunları 2*. (Y. Erten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (2013 b). *Bütün Oyunları 6*. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Candan, A. (1997). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Grotesk. (1986). *Büyük Larousse içinde* (Cilt. 8) İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Hiciv. (1971). *Meydan Larousse içinde* (Cilt. 5) İstanbul: Meydan Yayınevi.
- İpşiroğlu, Z. (2000). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2009). *Yüzyıl Sonra Brecht*. İstanbul: Yirmidört Yayınları.
- İroni. (1986). *Büyük Larousse içinde* (Cilt. 10) İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Jameson, F. (2013). *Brecht ve Yöntem*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Kesting, M. (2005). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Mayer, H. (1998). *Brecht'i Anımsamak*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Taner, H. (2007). *Eşeğin Gölgesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (2012). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Şener, S. (2011). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Şener, S. (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi.

Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Yılmaz, O. (Ed.). (1995). *Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü*. İstanbul: Broy Yayınları.

Yüksel, A. (2013). *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Kırıkkale’de doğdu. İlk ve orta ve lise öğrenimini İzmir’de tamamladı. Karşıyaka Anadolu Lisesi’nden 2006 yılında mezun oldu. 2006 yılında girdiği Sabancı Üniversitesi Endüstri Mühendisliği bölümünden 2011 yılında mezun oldu. Üniversite tiyatro kulübünde her sene aktif olarak yer aldı. 1 yıl boyunca kulüp başkanlığı ve tiyatro kulübünde eğitmenlik yaptı, bir oyun yönetti. Çeşitli özel tiyatrolarda rol aldı. 2011 yılının Şubat ayında Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü Yüksek Lisans programına başladı.