

Ayşegül Yüksel

HALDUN TANER TİYATROSU

Bilgi Yayınevi

Ayşegül Yüksel • HALDUN TANER TİYATROSU

BİLGİ YAYINLARI/BİLGİ DİZİSİ : 42

Birinci Basım
Temmuz 1986

BİLGİ YAYINEVİ
Meşrutiyet Cad. 46/A
Telf 31 81 22 — 31 16 65
Yenişehir - Ankara

Babıâli Cad. 19/2
Telf 5 22 52 01
Cağaloğlu - İstanbul

AYŞEGÜL YÜKSEL

HALDUN TANER TİYATROSU

BİLGİ YAYINEVİ

kapak düzeni fahri karagözoğlu

olgaç basımevi — ankara

İÇİNDEKİLER

ÖNDEYİŞ 9
SUNUŞ 11
TANER'İN YAZIN, BİLİM, SANAT YAŞAMININ TARİHÇESİ 17
TANER TİYATROSUNUN ÜÇ EVRESİ 25
Birinci Evre : Yanılsamacı Türde Oyunlar 26
Günün Adamı 26
Dışardakiler 31
Ve Değirmen Dönerdi 36
Fazilet Eczanesi 42
Lütfen Dokunmayın 48
Huzur Çıkmazı ... 56
İkinci Evre : Göstermeci Türde Oyunlar 64
Keşanlı Ali Destanı ... 64
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım 83
Eşeğin Gölgesi 92
Zilli Zarife ... 97
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı 106
Ayışığında Şamata 115
Üçüncü Evre : Kabare Oyunları 121
İNSANCIL - ELEŞTİREL BAKIŞ 142
BİREY VE TOPLUM 149
GÜLDÜRÜ ANLAYIŞI 158
ÖYKÜDEN OYUNA 172
YANILSAMACI ANLATIMDAN GÖSTERMECİ ANLATIMA 181
DİL KULLANIMI 193
HALDUN TANER'İN TÜRK VE DÜNYA TİYATROSUNDAKİ KONUMU 211
KAYNAKÇA 219
DİZİN 225

Babam SELÂHATTİN GÜNKUT'un anısına

ÖNDEYİŞ

1963 yılıydı sanırım. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde son sınıf öğrencisiyim. Haldun Taner ünü gitgide artan parlak bir yazar... Tüm öğrencilere açık tiyatro seminerleri veriyor. İriyarılığını güleç bir alçakgönüllülükle taşıyan, dinginliği içinde çarpıcı, bilgisini kendine yücelme payı çıkartmadan, sevimliliğinden ödün vermeden öğrencileriyle paylaşan bir sıcak insan.

Lâleli'deki o şaşılası yüksek tavanlı yapının büyük sınıflarından birini her hafta dolduruyoruz. Oysa zorunlu bir ders değil Taner'inki; dönem sonunda sınav da yok. Ender çekicilikte bir eğitim ortamı kısacası. Bu çekiciliğe kapılan yalnız biz miyiz? Dersi izlemek için üniversite dışından gelenler bile var... Taner, Brecht anlatıyor. Söylediklerini havada yakalayıp deliler gibi not tutuyoruz.

Bir gün, karşısındaki içtenlikli ama aşırı derecede sessiz, saygılı kalabalığı harekete geçirmek istemiş olacak ki, İngilizce bilenlerin John Gay'in **Dilenciler Operası**'nı okuyup Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'sı ile karşılaştırmalarını istedi. Öylesine verilmiş, haftaya anımsanmayacak çeşitten bir ödev... **Dilenciler Operası**'nı bulup okuyorum. Ertesi hafta buluştuğumuzda «ödev»in unutulmadığı anlaşılıyor. Hoca, Gay'i okuyup okumadığımızı soruyor. Korkunç bir sessizlik... «Centilmenlik» ilkeleri ile yürütülen bir ilişkide «centilmenlik dışı» kalmış gibiyiz. On saniyelik bir süre içinde kafamdan neler geçiyor, şimdi bilemiyorum. Belki bölüm arkadaşlarımın onurunu kurtarmak kaygısıyla, belki Hoca-

ya olan gönül borcumuzu ödeme çabasıyla, en çok da okuduğum bir yapıtı okumamış gibi görünmek gülünç geldiğinden, parmağımı usulca kaldırıyorum. Taner'in yüzü ışıyor. Beni kürsüye çağırıyor. Aman Tanrım, bu hesapta var mıydı?

Nasıl kalktım, kürsüye nasıl vardım, hiç anımsamıyorum. Yürek çırpıntılarım arasında tek anımsayabildiğim, gözümü ön sıralarda oturan, ilk kez o gün gördüğüm —bir daha da hiç görmediğim— bir arkadaşa dikip, rolümü baştan sona ona oynamış olmam; onun da kendisine verilen tarihsel görevin bilincine varıp, ilgiyle dinliyormuş gibi yaparak durmadan başıyla onaylaması ve küçük söylevim sırasında beni baştan sona yüreklendirmiş olması...

Söylediklerim yenilir yutulur cinsten miydi, bilemiyorum. Sözlerimi bitirip, ilk kez Hocaya bakıyorum. Gülüyor; neredeyse mutlu! Yanlışlarım olduysa bile, hiç yüzüme vurmaksızın, içtenlikle teşekkür ediyor. Sonra, «değerli arkadaşımızın çok güzel dile getirdiği gibi» sözleriyle başlayan bir açıklama yaparak konuyu bağlıyor. «Değerli arkadaşımız!» Konuşma içinde birkaç kez yer alan bu söz yinelendikçe göğün bir başka katına yükseliyorum. «Değerli» sözü ünlü, saygın, birikimli kişilere yakıştırılan bir niteleme. Üstelik de «arkadaşımız!» Beni yirmi iki yaşımı süsleyen bu «unvan» denli gönendireni olmadı sanırım. Yirmi yılı aşan öğretmenlik çabalarım içinde gitgide en önemli başarının öğrenciye «eşitlik duygusu» vermek olduğunu kavramama belki de Taner'in o günkü yaklaşımı yardımcı oldu.

Aradan yirmi iki yıl geçmiş. Hocanın karşısında ikinci kez parmağımı kaldırıyorum...

Sürçü lisan ettiysek affola!

SUNUŞ

Haldun Taner'in tiyatro yazarlığını ve yapıtlarını tanıtmayı amaçlayan bu çalışma, üç temel nedenden kaynaklanıyor.

Bunlardan ilki çağcıl Türk tiyatrosunun ürünlerinin yeterince belgelenmemiş olmasıdır. Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** ile 1860'ta başlayan yazılı, yenilikçi oyun geleneğimiz doğrultusunda verilen ürünlerin sahnelenmiş olanlarının bile çok azı yayımlanmıştır. Geri kalanlar, kimde olduğu bilinmeyen, unutulmuş dosyalar içinde sararıp gitmiş, yayımlananların çoğu ise yeni basımları yapılmadığından genç kuşakların eline ulaşamamış, bu nedenle de geçen zaman içinde yeni bir bakış açısından değerlendirilememiştir. Tiyatroyu bilinçli olmaya çalışan bir seyirci gözüyle izlediğim son yirmi beş yılın oyunlarının bile yavaş yavaş ortadan yok olduğuna —çoğu oyunların, değil onları sahnelemiş olan toplulukların, kimi zaman yazarlarının bile elinde bulunmadığına— tanığım. Metin And'ın, Sevda Şener'in, Özdemir Nutku'nun, yüzlerce ürünün dökümünü sınıflamasını, yorumunu ve değerlendirmesini yapan özverili çalışmaları olmasa, bu dönemi inceleme bağlamında —gazete eleştirileri ve izlenmiş olan yapımlardan anımsananlar dışında— hiçbir sağlam dayanak noktasının bulunmayacağı da gün gibi ortada.

Tiyatroda araştırma yapma koşullarımızın böylesine yoksul oluşu beni yaşamakta olan ve çağdaş Türk tiyatrosuna büyük emeği geçmiş bir yazarın, Haldun Taner'in yapıtlarını çok geç olmadan toplamaya ve bu yapıtlar üs-

tünde çalışmaya yöneltti. Gerçekten de yirmiyi aşkın oyunundan yalnızca üçü yayımlanmış olan yazar, yayımlanmamış sahne yazılarına ulaşmam yolunda yardımcı olmasaydı, bu çalışma başlamadan bitebilirdi. Bunca desteğe karşın, yine de çalışmanın büyük bir bölümünü yayımlanacak son biçimini henüz almamış metinleri ve kimi yapımların parazitli ses bandı çekimlerini çözmeye uğraşarak tamamlamak durumunda kaldım. Yapıtların incelenme süreci içinde oyunların özetlerine ağırlıklı olarak yer verilmesinin nedeni, oyunların pek çoğunun yayımlanmamış olmasıdır. Oyunların yazıldığı ve sahnelendiği aşamalar içinde yaşanan olayların, verilerin sağladığı olanakları oranında aktarılışı da yine oyunları daha iyi tanıtabilmek amacına yöneliktir.

Taner tiyatrosunu incelemeyi seçmemdeki ikinci etken, çağdaşı olduğum yazarın oyunlarının gösterdiği çeşitli aşamalara bir seyirci olarak tanık olmamdır. İstedim ki, yazarla birlikte benim de içinde yaşadığım toplumsal dönemler yapımlarda yansıdığı biçimiyle birinci elden aktarılsın geleceğin okurlarına. Oyunların çoğunun ilk yapımlarını izlemiş biri olarak, oyunların seslenmeyi amaçladığı seyircinin (oyunların yazıldığı dönem seyircisinin), ilk yapımlara getirdiği tepkinin sıcaklığını da bir oranda yansıtmak istedim. Gelecek kuşaklardan yetişecek araştırmacıların elinde, yapıtları uzak bakış açısından değerlendirirken, yıllarca önceki ilk yapımların rengine, sesine, tadına ilişkin ipuçları da olsun istedim.

Çalışmamı özellikle bir tek oyun yazarının yapıtları üstünde yoğunlaştırmayı seçmiş olmam ise Türk tiyatrosu, dahası Türk yazını ve sanatı bağlamında bu tür çalışmalara bir yöneliş olmayışından kaynaklanıyor. Nedense, yazarlarımızın ve sanatçılarımızın, insanımızı daha güzele daha iyiye ulaştırma yolunda bir yaşam boyu ürettiklerini ansiklopedi ya da sözlük maddelerine sığacak biçimde özetlemekle onlara olan borcumuzu yerine getirdiğimi-

zi düşünüyoruz; ya da gazetelerde, dergilerde yayımlanmış ve unutulmuş yazılarla onları yeterince değerlendirdiğimize inanıyoruz. Oysa batıda kendini topluma şu ya da bu biçimde benimsetmiş hemen tüm yazarlar ve yapıtları üstüne kitap yazılıyor; genç olan, üretkenliğini sürdürmekte olan yazarlar üstüne bile. Bu yapıtların bir bölümü yetersiz görülebilir. Ancak ister yeterli, ister yetersiz olsun, bu tür çalışmalar toplumun, yazarına ve sanatçısına sahip çıktığını göstermesi bakımından önemlidir sanıyorum.

Yaşayan bir Türk yazarıyla bu ikinci çalışmam. **Yapısalcılık ve Bir uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne** başlıklı çalışmanın —Anday tiyatrosunu tüketici bir biçimde değerlendirmemesine ve yazarına yöneltilmiş övgüler içermemesine karşın— Anday tarafından uygarca bir yaklaşımla ve sevgiyle karşılanması, beni bir başka ustayla, Haldun Taner'le çalışmaya yüreklendirdi.

Yaşayan bir yazarın ürünleri üstüne çalışmanın getirdiği güçlükler de var kuşkusuz. Üretkenliğini sürdüren bir yazarı tüketici ve noktalayıcı bir yaklaşımla değerlendirmek olanaksız. Dahası, bu yazarların toplumun sürekli olarak gündeminde olması nedeniyle, çalışmanın kapsamına girmesi gereken malzeme —yazma süreci içinde bile— günden güne çoğalıyor. Melih Cevdet Anday'ın yayımlanmamış iki oyununu —bir türlü elde edemediğim için— çalışmamı yalnızca yayımlanmış oyunlarla sınırlamak durumunda kalmıştım. Çalışmam yayımlandığından bu yana ise Anday en az bir oyun daha yazdı. Haldun Taner'in de henüz gün ışığına çıkarılmamış yeni bir oyunu ya da oyunları var. Bu durumda her iki çalışmamı da bir «son söz» olarak değil, bir «ilk söz» olarak nitelendiriyorum. Gerçekte hangi çalışma bir «başlangıç» olma savından öteye gidebilir ki! Yazarlar ölür, yapıtlar —kalabilirse— kalır ve geçen zaman içinde değişen koşulların değiştirdiği bakış açılarından yeniden değerlendirilir

Haldun Taner tiyatrosu üstünde yoğunlaşmayı amaçlayan bu çalışma yazarın ayrıntılı bir yaşamöyküsünü içermiyor. Taner yaşıyor. Sürekli bir eylem içinde geçmiş, geçmekte olan, zengin ayrıntılarla dolu, noktalanmamış bir yaşamın tüm yoğunluğu içinde değerlendirilmesi henüz olanaksız. Yaşamöyküsünü yüzeysel verilere dayalı, özetleyici bir değerlendirmeyle sınırlamak istemediğimden Taner'in yazarlık serüvenini oluşturan aşamaların —yıl sırasına göre— ayrıntılı bir dökümünü sunmakla yetindim. Bu dökümü, Taner tiyatrosunun üç ayrı evresini oluşturan oyunların, içinde yer aldıkları evrelerin belirleyici özellikleri bağlamında yapılmış incelenmeleri izliyor. Daha sonra da Taner tiyatrosunun genel belirleyici özelliklerinin ayrı ayrı tartışıldığı bölümlere geçiliyor. Kitabın son bölümü ise oyun yazarı Taner'in dünya ve Türk tiyatro tarihi bağlamındaki konumunu belirleme amacını taşıyor.

Bu kitabın ortaya çıkması birçok kişinin katkısıyla gerçekleşebildi. Hepsine çok şey borçluyum. Öncelikle yayımlanmamış sahne yazılarını ve kimi yapımların ses bantlarını elde etmeme içtenlikle yardım eden ve bana zamanlarını ayıran Haldun Taner'e, ONK Copyright Ajansı'nın sahibi ve yöneticisi Osman N. Karaca'ya, Bilgi Yayınevi'nin sahibi Ahmet T. Küflü'ye en içten teşekkürlerimi sunmak isterim. Oyunları ya da oyunlarla ilgili bilgilerini iletme yolunda yardımlarını esirgemeyen tiyatro sanatçıları Ergin Orbey'e, Mehmet Akan'a, Rutkay Aziz'e, Sinan Bengier'e, arkadaşım Serap Ekin'e, DTCF Tiyatro Bölümü'nü 1982 - 83 ders yılında bitirmiş olan öğrencilerime de teşekkür ederim.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi yolunda beni yüreklendiren Prof. Dr. Sevda Şener'e ve eşim Doç. Dr. Önder Yüksel'e gönül borcum var. Kitap bugünkü durumuna, darmadağınık birinci ya da ikinci yazımları büyük duyarlık ve ustalıkla daktiloya çeken Zehra Tuğlu'nun emeğiyle ula-

şabildi; evimin ve çocuklarımın bakımının bir bölümünü özveriyle, severek üstlenen annem Müveddet Günkut olmasaydı belki de hiç gerçekleşmeyecekti. En çok da çocuklarım Ömür ve Özgür'e borçluyum; zamanımın «onların» olan bölümünü onlardan çalarak tamamladım bu çalışmayı. Hepsi sağ olsun...

2 Mart 1985 Ankara

Bu çalışmayı Haldun Taner'in sağlıklı olduğu, öleceğinin hiç düşünülmediği günlerde tasarlamıştım. Öğrencisi olduğum yıllardan beri de —bir iki kez uzaktan selamlaşma, kalabalık bir ortamda yapılan bir iki çok kısa konuşma dışında— bir arada olmamıştık. Çalışma tasarımı açıklayan mektubumu uzun süre okuyamadığını sonradan anladım. Hastalanmıştı, dinlenmesi gerekiyordu. İyileştikten sonraysa, kendisinden istemiş olduğum metinleri sağlamak için büyük çaba gösterdi. Ayrı kentlerde yaşıyor olmamız nedeniyle yalnızca telefonla görüşebildik. Sonra 1984 Martında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun düzenlediği, Haldun Taner'i konu alan «Sanat İnsanları» izlencesinde dört saat birlikte olduk ve o güzel gecenin coşkusunu sahneden birlikte yaşadık. Aynı yılın ekim ayında «Keşanlı Ali Destanı»nın Ankara'daki galasında karşılaştık bir de. Taner'i son görüşüm... Tüm bu karşılaşmalarımızda ve telefon görüşmelerimizde çalışmamın gidişi üstüne bir tek soru bile sormadı Haldun Hoca. Araştırmacının özgürlüğüne sonsuz saygısı olan bir kişiydi.

Çalışma son biçimini 14 Mart 1985 gecesi aldı ve güzel bir raslantıyla Haldun Taner'e yetmişinci doğum günü olan 16 Martta ulaşabildi. Ertesi gün telefonla arayıp teşekkür etti. O her zamanki inceliğiyle süslediği sesini son duyuşum... Daha sonraki aylarda kitap hakkındaki

düşüncelerini dile getirmesini boşuna bekledim. Taner düşünce özgürlüğüne olan saygısını bir kez daha kanıtlıyor, kitabın değerlendirilmesini eleştirmenlere bırakıyordu.

Bu kitabın yayımlanması epeyce gecikti. Birinci sorumlusu benim, çünkü bir süre dinlensin istedim. Kısmet bugüneymiş. Haldun Taner Tiyatrosu düzeltilen birtakım sözcük, tümce, yazım yanlışları dışında, Haldun Hocaya iletmiş olduğum biçimiyle yayımlanıyor. Haldun Taner ise çoğunun düşüncesini —çok merak etmeme karşın— hiçbir zaman öğrenemeyeceğim okurlarımdan biri olarak kalacak...

Ayşegül YÜKSEL
24 Mayıs 1986

TANER'İN YAZIN, SANAT, ÖĞRETMENLİK YAŞAMININ TARİHÇESİ

Haldun Taner, 16 Mart 1915'te İstanbul'da doğdu.

1935. Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. Heidelberg Üniversitesi'nde ekonomi ve siyaset bilimi öğrenimi görmek için Almanya'ya gitti.

1933. Türkiye'ye döndü.

1945. İlk öyküsü «Töhmet», Haldun Hasırcıoğlu takma adıyla **Yedigün** dergisinde yayımlandı.

1949. İlk öykü kitabı, **Yaşasın Demokrasi** yayımlandı (Ahmet Halit Kitabevi).
İlk oyunu **Günün Adamı**'nı yazdı.

1950. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Alman Filolojisi ve Sanat Tarihi bölümlerini bitirdi.

1951. Öykü kitabı **Tuş** yayımlandı (Varlık Yay.).

1952. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne Sanat Tarihi asistanı oldu.
Günün Adamı İstanbul Şehir Tiyatrolarında prova aşamasına gelmişken «sakıncalı olur» gerekçesiyle oynanmadı.

1953. Öykü kitabı **Şişhaneye Yağmur Yağıyordu** yayımlandı (Varlık Yay.).
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı Macit Gökberk'e Avrupa üniversitelerinden örnekler getiren bir rapor sundu.
Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, New York Herald Tribune'

un düzenlediği öykü yarışmasında Türkiye birinciliğini kazandı.
Günün Adamı yayımlandı (Sander Kit.).

1954. Öykü kitabı **Onikiye Bir Var** yayımlandı (Varlık Yay.).
Onikiye Bir var, Atlantis Yayınevi'nin düzenlediği yarışmada Zaman Üstüne Hikâyeler ödülünü aldı.
Tuş'un ikinci basımı yapıldı (Varlık Yay.).
Öykü kitabı **Ayışığında Çalışkur** yayımlandı (Yenilik Yay.).
İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'nde sanat ve yazın sorunları üstüne dersler verdi.
Oyun dergisini çıkarttı.
Tiyatro uzmanlığı eğitimi görmek için Viyana'ya gitti.

1955. **Onikiye Bir Var,** Sabahattin Kudret Aksal'ın **Gazoz Ağacı** ile birlikte ilk «Sait Faik Armağanı»nı kazandı.
Şişhaneye Yağmur Yağıyordu'nun ikinci basımı yapıldı.
Tercüman gazetesinde fıkra yazarlığına başladı.

1956. **Varlık** dergisinin açtığı bir soruşturma sonucunda 1956 yılının en beğenilen öykü yazarı seçildi.

1957. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde tiyatro dersleri vermeye başladı.
Dışardakiler sahnelendi (Devlet Tiyatrosu, Ankara).

1958. **Ve Değirmen Dönerdi** sahnelendi (Devlet Tiyatrosu, Ankara).

1960. **Fazilet Eczanesi** sahnelendi (İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları).
Devekuşuna Mektuplar I yayımlandı (Dost Yay.).
Ankara Üniversitesi DTCF'nin çağrılısı olarak Tiyatro Enstitüsü'nde, her ayın son haftası Ankara'ya giderek tiyatro dersleri vermeye başladı.

1961. **Lütfen Dokunmayın** sahnelendi (Istanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları).
Günün Adamı sahnelendi (Ulvi Uraz Tiyatrosu, İstanbul).

1962. **Huzur Çıkmazı** önce İstanbul'da (Şehir Tiyatroları) sonra Ankara'da (Devlet Tiyatrosu) sahnelendi.
Lütfen Dokunmayın ikinci kez sahnelendi (Devlet Tiyatrosu, Ankara).

20 Mayıs. **Bu Şehr-i Stanbul ki** oyunuyla Türkiye'de ilk kabare tiyatrosu denemesini yaptı (Gen-Ar, İstanbul).

1963. **Tuş**'un üçüncü basımı yapıldı.
Günün Adamı Münster'de oynandı.

1964. 31 Mart. **Keşanlı Ali Destanı** (Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, İstanbul) sahnelendi.
Keşanlı Ali Destanı aynı topluluk tarafından Bonn, Köln, Frankfurt, Stuttgart ve Nürnberg'de sergilendi.
1 Ekim. **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** (Ulvi Uraz Tiyatrosu, İstanbul) sahnelendi.
Keşanlı Ali Destanı'nın filmi yapıldı (Yön. Atıf Yılmaz).
Keşanlı Ali Destanı yayımlandı (İzlem Yay.).

1965. **Eşeğin Gölgesi** sahnelendi (İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları).
Eşeğin Gölgesi savcılık tarafından yasaklandı.
Eşeğin Gölgesi Ankara'da sahnelendi (Meydan Sahnesi).

1966. **Zilli Zarife** sahnelendi (Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, İstanbul).
Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği'nin kurulmasına katkıda bulundu.
Keşanlı Ali Destanı Münih'te oynandı.

1967. Öykü kitabı **Konçinalar** yayımlandı (Varlık Yay.).
Keşanlı Ali Destanı Ordu'da sahnelendi (Karadeniz Tiyatrosu).
Türkiye'nin ilk kabare tiyatrosu olan Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nu kurdu.
1 Ekim. **Vatan Kurtaran Şaban** sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Lütfen Dokunmayın Graz (Avusturya)'da oynandı.
Keşanlı Ali Destanı Erlangen'de sahnelendi.

1968. **Bu Şehr-i Stanbul ki** sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Keşanlı Ali Destanı Loughton (İngiltere)'de İngiliz oyuncular tarafından sahnelendi (Corbett [Workshop] Theatre).

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım sahnelendi (Ulvi Uraz Tiyatrosu, İstanbul).
LCC'nin tiyatro kolunu kurdu ve yönetti.

1969. Münir Özkul'la birlikte İstanbul'da Bizim Tiyatro'yu kurdu.
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı sahnelendi (Bizim Tiyatro, İstanbul).
Öykü kitabı **Sancho'nun Sabah Yürüyüşü** yayımlandı (Bilgi Yay.).

1970. **Haldun Taner : Hikâyeler I** yayımlandı (Bilgi Yay.).
Astronot Niyazi sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Keşanlı Ali Destanı'nın İngilizce çevirisi (Nüvit Özdoğru) yayımlandı (Unesco Yay.).

1971. **Haldun Taner : Hikâyeler II** yayımlandı (Bilgi Yay.).
Ha Bu Diyar sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiy., İstanbul).
Keşanlı Ali Destanı - Sersem Kocanın Kurnaz Karısı yayımlandı (2. baskı, Bilgi Yay.).

1972. **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** Türk Dil Kurumu 1972 Tiyatro Ödülünü kazandı.
Sancho'nun Sabah Yürüyüşü Bordighera Avrupa Mizah Festivali Öykü Ödülünü kazandı.
Dün Bugün sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Mehmet Ulusoy'un işçi Tiyatrosu Kurslarında tiyatro dersleri verdi.

1973. **Aşk-ü Sevda** sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Dev Aynası sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Yar Bana **Bir** Eğlence sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı sahnelendi (Devlet Tiyatroları, Ankara).
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı yazarına Sanatsevenler Derneği'nin 1972-73 tiyatro dönemi En İyi Yerli Oyun Yazarı Ödülünü kazandırdı.
Keşanlı Ali Destanı sahnelendi (Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğu, İstanbul).

1974. **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** sahnelendi (Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, İstanbul).
Milliyet'te pazar söyleşileri yazmaya başladı.
Keşanlı Ali Destanı Lübnanlı sanatçılar tarafından Beyrut'ta sahnelendi (Orly Tiyatrosu).
Keşanlı Ali Destanı **Çekoslovakya'da** sahnelendi (Brünn Devlet Tiyatrosu).
Haneler sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).

1977. **Fazilet Eczanesi** sahnelendi (Devlet Tiyatroları, Ankara).
Çıktık Açık Alında sahnelendi (Devekuşu Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
Devekuşuna Mektuplar **II** yayımlandı (Milliyet Yayınları).
Ayışığında Şamata sahnelendi (İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları).
Yalan Dünya sahnelendi (Devekuşu **Kabare** Tiyatrosu, İstanbul).
Keşanlı Ali Destanı - Sersem Kocanın Kurnaz Karısı yayımlandı (3. baskı, Bilgi Yay.).

1978. **Hak Dostum Diye Başlayalım Söze** (Söyleşiler) yayımlandı (Milliyet Yay.).
Eşeğin Gölgesi sahnelendi (İstanbul Belediyesi Şehir Tiy.,).
Keşanlı Ali Destanı Budapeşte'de sahnelendi.

1979. **Keşanlı Ali Destanı** Priens (Yugoslavya)'de sahnelendi.
Ahmet Gülhan'la İstanbul'da Tef Kabare Tiyatrosu'nu kurdu.
Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil (Portreler) yayımlandı (Cem Yay.).
Hayırdır İnşallah sahnelendi (Tef Kabare Tiyatrosu, İstanbul).
İGSA Tiyatro **Kürsüsü'nde** dramaturji dersleri verdi.
Eşeğin Gölgesi sahnelendi (Ankara Halk Tiyatrosu).
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım sahnelendi (Devlet Tiyatroları, Ankara).
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım yayımlandı (Cem Yay.).
Düşsem Yollara Yollara I (Gezi Notları) yayımlandı (Tekin Yay.).

1980. Berlin Senatosu'nun çağrılısı olarak Almanya'ya gitti; orada dramaturji ve tiyatro tarihi dersleri verdi.

Keşanlı Ali Destanı Berlin'de Türkçe olarak sahnelendi (Schaubühne Tiy.,).

Kapılar sahnelendi (Tef Kabare Tiyatrosu).

1981. **Huzur Çıkmazı** sahnelendi (Devlet Tiyatroları).

Keşanlı Ali Destanı Hamburg'da Alman sanatçılar tarafından sahnelendi (Ernst Deutsch Tıyatrosu).

1982. **Keşanlı Ali Destanı** Bochum'da sahnelendi (Tiyatro Konservatuvarı).

Fazilet Eczanesi sahnelendi (Devlet Tiyatroları).

Fazilet Eczanesi yayımlandı (Devlet Tiyatroları Yay.).

1983. Tüm öykülerinin yeni basımları yapıldı **Haldun Taner : Bütün Hikâyeleri I, II, III** (Bilgi Yay.).

Çok Güzelsin Gitme Dur (Düz Yazılar) yayımlandı (Bilgi Yay.).

Öykü kitabı **Yalıda Sabah** yayımlandı (Bilgi Yay.).

Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil 2. baskısı yapıldı (Cem Yay.).

Aralık. **Yalıda Sabah** yazarına Sedat Simavi Edebiyat Ödülünü kazandırdı.

1984. 25 Mart. İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun düzenlediği «Sanat İnsanları» izlencesinde Haldun Taner'in yazın, sanat, gazetecilik, öğretmenlik yaşamı anlatıldı, değerlendirildi.

Ekim. **Keşanlı Ali Destanı** sahnelendi (Devlet Tiyatroları, Ankara).

Berlin Mektupları (Düz Yazılar) yayımlandı (Bilgi Yay.).

Keşanlı Ali Destanı'nın 4. baskısı yapıldı (Bilgi Yay.).

1985. **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** sahnelendi (Uluslararası Sanat Gösterileri A.Ş.).

Koyma Akıl Oyma Akıl (Düz yazılar) yayımlandı (Bilgi Yay.).

Taner yetmiş yaşında.

1986. **Çok Güzelsin Gitme Dur**'un 2. baskısı yapıldı (Bilgi Yay.).
Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil'in 3. baskısı yapıldı (Bilgi Yay.).
Yalıda Sabah'ın 2. baskısı yapıldı (Bilgi Yay.).
Keşanlı Ali Destanı Berlin'de Almanca olarak yayımlandı.
Taner, «Devekuşuna Mektuplar»ı **Milliyet**'te on iki yıldır sürdürüyor.
Haldun Taner, 7 Mayıs 1986'da İstanbul'da öldü.

TANER TİYATROSUNUN ÜÇ EVRESİ

Türk tiyatrosunda Haldun Taner olayı, 1949'da **Günün Adamı** oyununun yazılmasıyla başlamıştı. Bugün de süren, kamuoyunda sürekli olarak yankı uyandırmış bu renkli serüven, Taner'in tiyatro yazarı, tiyatro kuramcısı ve uygulamacısı olarak ortaya koyduğu eylemle biçimlenir. Taner, tiyatro yazarlığı uğraşı içinde geçen süreye on iki uzun oyun, kendi yazdığı, derlediği ya da kotarılmasına katkıda bulunduğu on üç kabare oyunu sığdırmıştır.

Taner'in tiyatro yazarlığı iç içe geçmiş üç evrede yer alır. İlk evre yanılsamacı anlatımla, iyi kurulu oyunlar yazdığı 1949 - 1962 yılları arasındaki dönemi kapsar. **Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın** ve **Huzur Çıkmazı** bu evre içinde yer alır.

1960'ta **Lütfen Dokunmayın**'la ilk denemesini yaptığı göstermeci biçemde yazılmış oyunlar, Taner tiyatrosunun ikinci evresini belirler. Gerçek anlamda 1964'te **Keşanlı Ali Destanı**'yla başlayan ikinci evre **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata** oyunlarını da kapsar ve bugüne uzanır.

Üçüncü evre ise 1962'de **Bu Şehr-i Stanbul ki** ile ilk denemesi yapılan kabare tiyatrosu ürünlerini içerir. Taner tiyatrosunun, gerçek anlamda 1967'de Devekuşü Kabare Tiyatrosu'nun kurulmasıyla başlayan üçüncü evresi de sürmektedir.

BİRİNCİ EVRE: YANILSAMACI TÜRDE OYUNLAR

GÜNÜN ADAMI

Haldun Taner'in ilk oyunu olan **Günün Adamı**[1] 1953'te İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları dağarına alınmış, ancak provaları başladıktan sonra, tiyatronun yetkilileri ve vali tarafından, «sakıncalı olabilir» gerekçesiyle oynanmasından vazgeçilmişti.[2] Bu nedenle oyunun ilk yapımı 1961'de Ulvi Uraz Tiyatrosu tarafından, Ulvi Uraz'ın sahne düzeniyle gerçekleştirildi.

Dört perdeden oluşan **Günün Adamı**, dünyanın herhangi bir ülkesinde geçer. Bir ekonomi profesörü «muhalefetteki» partiye katılma önerisi almıştır. Birinci perde, profesörün kürsüsünü bırakmasına karşı çıkan doçentiyle, politika yaşamına atılmasını kişisel çıkarları nedeniyle isteyen karısı, oğlu ve kayınpederinin karşıt yöndeki baskılarını dile getirir. Profesör ikilem içindedir. Parti yetkililerinden düşünmek için süre ister.

İkinci perdede Profesör, bakan koltuğunda görülür. Aradan altı ay geçmiştir. Profesör artık politikacıdır. Üstelik katıldığı parti seçimleri kazanmıştır. Profesörün karısı istediğine kavuşmuş, «yüksek» çevrelerin aranan kadınlarından olmuştur. Oğlu, babasının bakan konumundan ya-

---

1) **Günün Adamı**, İstanbul, Sander Yayınları, 1953.

2) Taner, söz konusu vali görevde kaldığı süre boyunca Şehir Tiyatrosu'na oyun vermemiştir. bkz. Fazıl Cem, **«Lütfen Dokunmayın Yazarı ile Bir Konuşma»**; **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 330, 1961, s. 7.

rarlanarak her türlü serseriliği yapabilmektedir. Kızı doktora yapmaktan vazgeçmiştir. Kayinbiraderi enişteşine özel kalem müdürü olmuştur; Profesörün bilgisi olmaksızın, demir tüccarı babasına devlet eliyle kazanç sağlamaktadır. Herkes tarafından el üstünde tutulan Profesör de mutludur; parti içindeki saygınlığını hep iyiye ve doğruya yönelerek sürdürme çabasındadır. Politika yaşamının kendisini değiştirdiğinin henüz bilincinde değildir. «Oyun»u kendini içinde bulduğu yeni değerler bağlamında kuralınca «oynaması» gerektiğini anlamaz. Politika ortamında da geçerli olduğuna inandığı bilim adamı değerlerini sürdürdüğünü sanmaktadır. Yaptığı seçime sonuna dek karşı çıkan doçentine «müsteşarlık» önerir; genç adam bu öneriyi geri çevirir.

Üçüncü perdenin ilk tablosunda politika ortamında kişisel cıkarlar adına başlatılan düzmece aşk ilişkileri, ikinci tablosunda ise Profesörün «çapkın politikacı» olmaya sürüklenişi sergilenir. Profesörün doğruluğu ve dürüstlüğü ikiyüzlülüğün kıskacındadır artık.

Dördüncü perdede Profesör, tüm gerçeklerle yüz yüze gelir. Kayınpederi ile kayınbiraderinin yaptığı yolsuzlukların ve oğlunun kâtibesiyle sürdürdüğü ilişkinin bilincine vardığı anda partisinin de «kabine»yi zor bir durumdan kurtarmak için kendisini «kurban» olarak seçtiğini öğrenir; partisi tarafından onur kırıcı bir konuma itilmekte, gazetelerin boy hedefi olmaya zorlanmaktadır. Profesör ilk perdede olduğu gibi yine bir seçimle karşı karşıyadır. Ya partinin istemine boyun eğecek, ya da kendisine ve ailesine ilişkin suçlar kamuoyuna duyurulacaktır. Profesör onurunu kurtarmak için kendini öldürmeyi dener, ancak tabancasının kurşunlarının boşaltılmış olduğunu görür. Yapacak hiçbir şey kalmamıştır. Profesör altı ay önce yaptığı seçimin bedelini çok ağır bir biçimde ödemektedir.

Işıklar kararır ve oyunun başına dönülür. İkinci, üçün-

cü ve dördüncü perdelerde sergilenen olaylar «gerçek» değildir. Bu olaylar, partiye katılma önerisi alan Profesörün, genel sekretere vereceği yanıtı belirleme amacıyla ondan istediği süre içinde düşünce yoluyla yaşadığı serüveni içeren bir «karabasan»dır yalnızca. Bu serüven ışığında vereceği yanıtı belirlemiş olan Profesör, genel sekretere telefon ederek partiye girmeyeceğini, politikacı olmayacağını bildirir. Profesörün ve ailesinin yaşamında her şey eskisi gibi kalacaktır.

Profesörün bilim adamlığını sürdüreceğine deliler gibi sevinen Doçent, oyunun son aşamasında sahnede yalnız kalır. Telefonla yaptığı ve oyunu noktalayacak olan konuşmayı yalnız seyirci duyar. Doçent «iktidar» partisi yetkilileriyle konuşmaktadır; onlara profesörü «muhalefet» partisine girmekten vazgeçirdiğini muştular. Bu başarısı nedeniyle «iktidar» partisinden yüklü bir «komisyon» alacaktır.

Günün Adamı iç içe oluşturulmuş iki anlam düzleminde yer alır. İlk düzlemde sarsılan «eski» değerlerle, değişimden kişisel çıkar sağlama yolunda benimsenmiş «çarpık» değerler arasında kalan bireyin bocalaması, ikinci düzlemde ise tek partili düzenden çok partili düzene geçişte ortaya çıkan politik ilişkiler, tutumlar, olaylar sergilenir.

Günün Adamı, olayların ve kişilerin, seyirciyi bir yargıya varmaya ya da bir sorun üstünde düşünmeye yöneltme amacıyla «araç» olarak kullanıldığı bir «düşünce güldürüsü» niteliği taşır. Yazar, oyun kişilerini «tip» düzeyinde değerlendirmiş, oyunda yer alan olayları, bir bilim adamının, işleyiş biçimini bilmediği politika ortamında yaşayabileceği gerçekleri sergileme yolunda ardarda dizmiştir. **Günün Adamı**'nın henüz sahneye çıkarılmadan 1953'te yayımlanmış olan metninde, Taner'in 1960'larda verdiği yapıtlarda yansıyan, «söz» ve «olay» bağlamında tutumlu bir anlatım aşamasına henüz ulaşmadığı görülür. **Günün**

Adamı genç cumhuriyet dönemi tiyatrosunun ilk yirmi beş yılı içinde ortaya konan ürünlerin ışığında yazılmış izlenimi bırakmaktadır. Ancak, içeriğe ve biçime ilişkin iki temel özelliği **Günün Adamı**'na «ilk oyun» olmaktan öte nitelikler kazandırmaktadır.

Taner'in bu oyununda, ülkemizde kırk yıldır yaşanagelmekte olan çok partili düzen bağlamında parti içi ilişkiler, politikacı yaşamı, devlet - parti - yurttaş ilişkileri düzeyinde şaşmaz bir kesinlikle yinelenen birtakım durumları ve olayları sağlam bir önsezi ve ileri görüşlülükle saptadığı ve işlediği görülür. **Günün Adamı**, «siyasal alanda, özellikle çok partili rejimde kendini gösteren, iğreti, yalancı, ikiyüzlü siyasal değerler»e[3], «bilim ve siyaset adamlarının yükselme tutkuları»na[4], «devletin gücünü kötüye kullanma»[5] ve devletin sırtından kazanç sağlama eylemine yöneltilmiş ağır bir yergidir. Bu özelliğiyle çok partili demokrasi yaşamımız içinde güncelliğini ve uyarıcı niteliğini bugün de sürdürmektedir.

Günün Adamı'nı biçim açısından çarpıcı kılan ise olayların, seyircinin beklentilerini tersine çeviren şaşırtıcı dönüşler içinde yön değiştirmesi ve oyunun beklenmedik bir «son»la noktalanmasıdır. Taner'in, daha sonraki oyunlarında da uygulayacağı bu yöntemle, Eski Yunan'dan günümüze dek uzanan ve seyircinin «mutlu son» beklentisine karşılık veren güldürü geleneğinin dışına çıktığı ve yirminci yüzyıl dünyasının güldürücü ve sarsıcı gerçeklerini iç içe vermeyi amaçlayan çağdaş ustaların izinde yürüdüğü görülmektedir. G.B. Show'un bir dolu oyununda, J.M. Syn-

---

3) Metin And, **Türk Tiyatrosu**, s. 469.

4) Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış** (1923-1967), s. 59.

5) **Sevda Şener, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 112.

ge'in özellikle **Babayiğit**'inde görüldüğü gibi, çağdaş güldürü, olayların gelişimi içinde beklentinin tersine çevrilmesiyle, seyirciyi düşünsel düzeyde sarsmayı ve uyarmayı amaçlar. Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** ve **Tanrı Dağı Ziyafeti** oyunlarında da uygulanan bu yöntemi Taner **Günün Adamı**'nda, oyunun birbirini izleyen iki ayrı aşamasında değerlendirmiştir.

İlk perdede, oluşturulan güldürü ortamı içinde seyircide, Profesörün yapacağı seçim doğrultusunda «merak» uyandırılır. İkinci, üçüncü ve dördüncü perdelerde, yapılan «yanlış» seçimin doğurduğu sonuçlar eğlendirici, ama eleştirel bir anlatımla sergilenerek oyunun başkişisi «acı son»un eşiğine getirilir. Böylece seyircide duygusal - düşünsel bir birikim oluşturulur. Daha sonra ise sahnede yaşanan olayların yalnızca «düş ürünü» olduğu ortaya çıkartılarak «mutlu son»a ulaşılır. Seyirci birikim aşamasından boşalım aşamasına geçirilmiştir. Profesörün yaşamının eski, «soylu» değerler doğrultusunda süregeleceğini görerek rahatlayan seyirci, beklentisinin yine tersine çevrilmesiyle bir kez daha sarsılır. Oyun boyunca bilim adamı ilkelerini savunan ve seyirciyi kendi yanına çeken Doçentin gırtlağına dek politikaya bulaşmış biri olduğunun anlaşılmasıyla seyircide yeni bir birikim oluşur. Toplum içinde oluşmuş ikiyüzlü ilişkiler ve yoz değerlerin egemen olduğu bir ortamda Profesör, hangi seçimi yaparsa yapsın politikanın aracı olacaktır. Doçentin konumu ise yoz demokrasi ortamında bilim adamlığı ilkelerinin her zaman sağlam temellere dayanmadığını gösterir. Profesör, onurunu koruyabilişini biraz da korkaklığına, beceriksizliğine borçludur. Oyun boyunca bilim adamı onurunu savunan Doçent ise, oyun sonunda yoz değerleri yaşamına rahatça sindirmiş, girişimci ve soğukkanlı bir politikacı olarak çıkar ortaya. Seyirci eğlendirici bir yolla uyarılmıştır; toplum adına bir

hesaplaşma sürecine yöneltilmiştir. Düşünme ve hesaplaşma eylemi oyun ötesinde de sürecektir.

Günün Adamı'nın 1953'te sahnelenmesinin engellenmesi, henüz bir oyunu sahnelenmemiş olan yazarını da «günün adamı»[6] yapmıştı. Haldun Taner 1953'te yayımlanan oyuna yazdığı önsözde olayı şöyle değerlendiriyor:

«Bu piyesi bir bakıma bir tenis topuna benzetmek kabildir. Bıraksalar öbür toplar kadar, belki onlardan az sıçrayacak bir tenis topu. Ne var ki bunu hızla yere çarptıklarından fazla ses çıkardı, tavana kadar sıçradı.»[7]

Gerçekten de Taner'i Günün **Adamı** bağlamında basının gündemine getiren içeriği değil (çünkü sahneye çıkarılmamış ve henüz yayımlanmamıştı), sahnelenmesinin engellenmiş olmasıydı. Olayla ilgili olarak basında yer alan yazılar, sanatın politik «iktidar»ların boyunduruğuna girmesine, tiyatro yapıtlarının gün ışığına çıkmasına engel olan «kraldan çok kralcı» bir anlayışın oluşturduğu sıkı denetime, yapıtların sanatın ölçüleriyle değil, sanat dışı etkenler doğrultusunda değerlendirilmesine karşı çıkan yazarların sert, uyarıcı tepkileriyle doludur.[8]

Taner, henüz hiçbir oyunu yayımlanmadan ve sahnelenmeden tiyatro dünyasına girmiştir. Bir daha çıkmamacasına...

DIŞARDAKİLER

Dışardakiler, Haldun Taner'in yazdığı ikinci, sahnelenen ilk oyunudur.[9] 1957 - 58 tiyatro döneminde **A**hmet Evin-

6) bkz. Fikret Adil'in yazısı. **Günün Adamı**, s. 4.
7) a.g.y., s. 4.
8) a.g.y., s. 4-8.
9) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

tan'ın sahne düzeniyle Devlet Tiyatrosu tarafından Ankara'da sergilenmiştir.

Taner «traji - komedya» olarak nitelendirdiği bu oyununu 1949'da yayımlanan **Sahib-i Seyf-ü Kalem** başlıklı[10] öyküsünden yola çıkarak 1952'de yazmaya başlamıştır.

Öykünün başkişisi Miralay Bey oyunda Yümnü adını alır.

«...Yümnü tipinin beni oldum olasıya ilgilendirdiğini, ömrümde asker, sivil bir sürü Yümnü tanıdığımı, bir çocuk gülüşünden sonra, yeryüzünde en sevdiğim şeyin, üç paralık bir umutla aydınlanmış bir ihtiyar yüzü olduğunu söyleyebilirim,»[11] diyor Taner. Gerçekten de bu sevgi öyküde de oyunda da tüm sıcaklığıyla yansımaktadır.

Kendi türünde küçük bir başyapıt olan **Sahib-i Seyf-ü Kalem**'in Miralay Beyi, askerlikten başka hiçbir uğraşı erkek işi saymayan, aklı ve yüreği «ilanı hürriyet» ile İttihat ve Terakki dönemi anılarıyla dolu, çakı gibi bir «zabit» olduğu günleri yıllarca geride bırakmış, emekli maaşına el koymak için üç ayda bir uğrayan «hayırsız kızı» dışında hiç kimsesi olmayan, yapayalnız, güçsüz, hastalıklı bir yaşlı kişidir. Olayı anlatan öykü kişisiyle kızkardeşi, Miralay Beyi birkaç gecede bir yoklar, evin işlerine yardımcı olur, yaşlı adamla bol bol söyleşirler. Bir gün olayı anlatan öykü kişisi, yaşlılığın ve güçsüzlüğün utancından kurtulmak için bir an önce ölmek istediğini söyleyip duran bu yaşlı adamın dünyayla ilişkisini yeniden kurabilmek amacıyla (biraz da iki gecede bir sonu gelmez askerlik öyküleri dinlemekten usandığından), Miralay Beye anılarını yazmasını önerir. Yaşlı askerin yaşamında yeni bir «umut» dönemi

---

10) bkz. Haldun Taner, **Bütün Hikâyeleri 1. Kızıl Saçlı Amazon**, Ankara, Bilgi Y., 1983, s. 9 - 17.

11) «Dışardakiler», **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, sayı : 35, Ekim 1957, s. 27.

başlatır bu öneri. Miralay ölümü düşünmeyi bırakıp yaşama dört elle sarılır. Gençlik yıllarının tüm coşkusu geri gelmişçesine, günler, geceler boyu araştırır, yazar, çizer ve kitap ortaya çıkar. Öyküyü anlatanla kız kardeşi paralarını birleştirip kitabı yayımlatırlar.

Miralay Bey yere göğe sığamayacak denli mutludur. Dünyaya değerli bir yapıt bırakmanın sevinci içinde artık ölse de «gam yemeyeceğini» söylemektedir. Oysa yaşama öylesine bağlanmıştır ki, yeni bir kitap hazırlamayı bile düşünmektedir. Öyküyü anlatan ise başlattığı «oyun»un parasal yükünü taşımayı sürdüremeyeceği için kaygılıdır; gerçeği söyleyerek «oyun»u bozması ise Miralay Beyi yıkacaktır. Öykü bu açmaz içinde şöyle noktalanır :

> «*Bütün bunlar yetmezmiş gibi geçen akşam Miralay'ın o arsız kızı da Mudanya'dan çıkagelmez mi? 'Babama kitap yazdırıp para kazanıyormuşsunuz. Hissem ne ise ben de isterim', diye karşıma dikilmez mi?*» [12]

Taner Dışardakiler'i bu yalın çatı içinde yer alan verileri toplumsal bir çerçeve içinde değerlendirerek biçimlendirir. Yümnü'nün bir yaşlı kız kardeşi (Şehri), iki kız torunu (Aynur - Zinnur) bir de oto tamircisi damadı (Necati) vardır. Düşkünler evine atılmış olan Yümnü, kurumda yapılan kısıtlama nedeniyle evine yollanır. Para canlısı Necati'nin kötü davrandığı Yümnü'yü Şehri ile genç, güzel Aynur korurlar. Anıların yazılması yolunda Yümnü'yü yüreklendiren ise kitabı babasının basımevinde göstermelik olarak bastırabileceğini düşünen Semih'tir. Semih, Aynur'u sever. Hem baldızına tutkun olan, hem de onu iki garaj sahibi Cabbar'la evlendirmek isteyen Necati ise Semih'i evin çevresinden uzaklaştırmak ister.

---

12) **Kızıl saçlı Amazon**, s. 17.

Yümnü'nün kitap yazma serüveni öyküdekine benzer bir biçimde gelişir. Ancak, Semih'in Yümnü'yü yaşama bağlamak için başlattığı kitap yayımlama oyunu Necati tarafından anlaşılır. Bu arada kitabın bir kopyesi bir unutkanlık sonucu bir gazeteye ulaşır ve gazetede kitapla ilgili bir yazı çıkar. Yümnü'nün yazdıklarının politika yaşamını zedeleyeceğinden korkan, günün adamlarından H.S. Damar belirli belgeleri, şoförünün arkadaşı olan Necati aracılığıyla Yümnü'den çaldırtır. Sonra da ailesini, belgelere dayanmadan suçlayan Yümnü'yü mahkemeye verir. Semih yaşlı bir insanı mutlu etme çabasında çevresine yenik düşmüştür. Yümnü'ye yöneltilen suçu üstlenir. Umut ışığı olduğu sürece eski dinç ve coşkulu günlerini yaşayan Yümnü ise bir kez daha hastalıklı bir insan kalıntısına dönüşür. Anlayamadığı birtakım değerler peşinde alabildiğine yozlaşarak birbirini yiyen «dışardakiler»in dünyasını bırakıp kendi isteğiyle düşkünler evine döner.

Dışardakiler, Sahib-i Seyf-ü Kalem'de olduğu gibi, öncelikle, «ölmeden unutulup gitmiş bir eski zaman insanı»[13] nın öyküsüdür. Yümnü'nün kişiliğinde hem insana, hem de topluma ilişkin olgular sergilenir. Yümnü bir anlamda varlığı artık istenmeyen, güvensiz ve korunmasız bırakılmış, umarsız yaşlı insanların simgesidir.

Oyunun toplumsal boyutunda ise eski değerlerin, yerini büyük bir hızla yeni değerlere bıraktığı 1950'ler Türkiyesinde, eski değerlere bağlı bir kişinin karşılaştığı açmazlar dile getirilir.

Yümnü, ittihat ve Terakki döneminin askerce coşkusu ve inancıyla doludur; öfkelidir, doğrular adına yürekli çıkışlar yapabilecek denli açıksözlüdür. Oysa yeni kuşaklar bir

---

13) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 72.

tek değer bilmektedirler: «para»dır bu değer. Toplumda, Demokrat Parti'nin «her mahallede bir milyoner yaratma» sloganının peşine düşmüş, bir an önce ve en kestirme yoldan paraya kavuşmayı özleyen Necatilerin değerleri geçerlidir artık. «Para kazanma» uğraşında sevgi, saygı, anlayış, acıma gibi duygulara yer yoktur; insanlar bencil, düzenci ve ikiyüzlüdür. Yümnü ve genç kuşaktan olmasına karşın insancıllığını yitirmeyen Semih, değişen ekonomik koşulların aile ve toplum içindeki insan ilişkilerine yansıyan olumsuz sonuçların acısını çekerler.

Taner, bireyden yola çıkıp toplumsal olana ulaştığı bu oyununda 1950'ler Türkiyesinin insanlarından bir kesit verir. Ancak, ne çok sevdiği Yümnü'den yanadır (zamanın gerisinde kalmış oyun kahramanını gerektiğinde gülünçleştirmekten kaçınmaz), ne de çarpık değerler peşinde «insan» boyutlarını yitirmekte olan Necati, H. S. Damar ya da Cabbar gibi kişilerden. Bir yanda «zaman aşımı»[14]na uğramış bir yaşlı kişi, öte yanda ise «zaman»ı yozlaşmışlık içinde yaşayan insanlar nesnel bir bakış açısından anlatılır. Taner, çizdiği Semih ve Aynur tipleriyle de, eski ve yeni kuşağı ülküsel insanlık değerleri açısından doğru bireşimlere ulaştırma özlemini dile getirir.[15]

Taner'in ilk iki oyununun içeriği bir bakıma Türkiye Cumhuriyeti tarihi içinde, yazıldıkları dönemlerle çakışır. **Günün Adamı** 1940'larda yaşanan çok partili düzene geçişin öyküsüyse, **Dışardakiler** 1950'lerde çok partili yaşam içinde yer alan toplumsal değerler değişiminin öyküsüdür.

Dışardakiler içeriğinin yoğunluğuna ve Yümnü tipinin çizilişindeki sıcaklığa karşın, biçimsel açıdan çözülmemiş sorunlar yansıtır. **Sahib-i Seyf-ü Kalem** öyküsüne eklenen toplumsal çerçeve içinde yer alan kişiler oyunun yapısına

14) Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, s. 301.

15) Sevda Şener, a.g.y., s. 72.

sindirilememiştir. Olaylar doğrudan doğruya raslantılarla gelişir; ayrıca çoğu da perde gerisinde olup biter ve sahneye ancak söz düzeyinde yansır. Güldürü ve burukluk her tabloda yeterince dengelenmez.

Taner, sanki biri Yümnü'yü, öteki de değişen toplum içindeki insan ilişkilerini irdeleyen iki ayrı oyun yazmış, sonra da onları birleştirme çabasına girmiştir. Yümnü'ye daha yoğun kişilik özellikleri kazandırılmış, öteki oyun kişileri ise soluk tipler düzeyinde bırakılmıştır. Sonuç bir buruk güldürü değil, ancak birkaç tabloda etkileyici olabilen bir melodramdır.

VE DEĞİRMEN DÖNERDİ

1958'de Devlet Tiyatrolarınca sahnelenen **Ve Değirmen Dönerdi** Taner'in üçüncü oyunudur.[16] Üç perde, yedi tablodan oluşur.

Oyunun başkişisi Küşat, akademiyi bitirmiş, yetenekleri kısıtlı ama uğraşında tutkulu genç bir ressamdır. Bir tablosuna ilgi gösterdiği için çekici bulduğu Fahrünnisa ile evlenerek Festekiz ailesine «içgüveysi» girer. Festekizler, soyluluk tutkunu, ailenin kutsallığına inanan, tutucu kişilerdir. Aile yaşamları şaşmaksızın uygulanan kurallarla doludur. Erkekler eve gelince «tirşe» renginde «robdöşambr» ve terlik giyerler. Saat beşte topluca ıhlamur içilir. Salonda herkesin oturacağı yer bellidir. Herkes gözlük takar. Uykularında aynı düşleri görürler. Evin döşenişinde bakışım anlayışı egemendir.

Bu kurallar ve kuralları uygulama bağlamında getirilen denetim Küşat'ı bunaltır. Köşkü çevreleyen selviler ma-

16) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

vi göğü görmesini engeller. Festekizlerin en sevdiği renk «yeşil»le kuşatılan Küşat bir zamanlar tutkunu olduğu «mavi»den ayrı düşmüştür; bu koşullarda sanatını sürdüremeyecektir.

Sonra evin yakınındaki eski değirmenle tanışır. «Kayınvaldesi» Hürrem Hanımın erkek kardeşi bir zamanlar kendini bu değirmenden aşağı atarak öldürmüştür. Festekizlerin bu nedenle uğursuz saydığı değirmende Küşat dinginlik ve esin arar.

Bir gün değirmende Akademiden eski arkadaşı Serap'la karşılaşır. Serap kendini öldüren dayının kızıdır; Festekizlerin yanında büyümüş, sonra onlardan uzaklaşarak kendini sanat ortamının coşkusu içine atmış, kimseye bağlanmayan önüne gelen her sanat tutkununun yol göstericiliğini yapmaya kalkan, güzel ama kendi adına hiçbir şey üretmeyen garip bir genç kız...

Bu arada bir resim yarışmasının açılacağını öğrenen Küşat Festekizleri terk ederek eski çevresine döner ve yarışmaya katılmak amacıyla **Ve Değirmen Dönerdi** adlı tablosu üstünde çalışmaya başlar. Serap yanı başındadır, resmi ona kendi kafasında tasarladığı biçimde yaptırmak için tüm etki gücünü kullanır; bir yandan yarışmayı Küşat'ın kazanmasını isterken, öte yandan da resim eleştirmeni Üstat ve ressam Azat'la arkadaşlık ilişkilerini sürdürür.

Küşat'ın Festekizlerin bir dolu özelliğini benimsediği, tablonun tamamlanma aşaması içinde ortaya çıkar. Küşat tirşe terlikleri ve hırkasıyla çalışır; artık o da gözlük takmaktadır. Festekizlerin «yeşil» renk ve bakışımlılık tutkusu yaptığı resme ister istemez yansımakta, tutkunu olduğu uçsuz bucaksız mavilik resimde bir türlü ortaya çıkamamaktadır.

Yarışmayı, tablosunu jüri üyelerinin beğenisi doğrultusunda bir günde çırpıştıran Azat kazanır. Küşat ise bir tek oy bile alamaz. Sanat çevresi ve Küşat'ın üstündeki de-

netimini Festekizlere kaptırdığını anlayan Serap ona sırt çevirir. Küşat'ın onuru kırılmıştır; genç adam gırtlağına dek borca batmış, çevresindeki sanatçı geçinen kişilerin ikiyüzlülüğü onu yaşamdan soğutmuştur. Tabancayla kendini vurur. Serap o daha kendini vurmadan ailesine «trajedi»yi bildiren telgrafı çekmiştir. Bir anlamda Festekizler nasıl Küşat'ın kişiliğine ve benliğine sinmişse, kurtuluş ve özgürlük adına kucak açtığı sanat çevresi de onu her davranışı önceden bilinebilen bir kukla biçimine sokmuştur. Küşat'ın ölümü duyulanca sanat çevresi tüm ikiyüzlülüğüyle, basında göklere çıkartır onu. Oysa Küşat Festekizlerin son anda yetişmesiyle kurtulmuştur. Sanat çevresi zor bir durumdadır; Azat ve Üstat yaşayan Küşat'ı bir kez daha harcayarak ölüsü arkasından söyledikleri yalanları başka yalanlarla kapatırlar. Kimliğini ve varoluş nedenini yitiren Küşat için Festekizlerin tekdüze yaşamına sığınmaktan başka çıkar yol kalmamıştır.

Ve Değirmen Dönerdi, toplumumuzda tutucu aile anlayışı içinde «yoz» bir olgu olarak değerlendirilen «sanatçılık»la, sanat çevreleri tarafından «tutuculuk» olarak değerlendirilen «aile bağları» arasında bir denge kurmaya çalışan, bunu başaramadığı için de kişiliği yok olan bireyin öyküsüdür. Bir başka düzlemde ise, **Ve Değirmen Dönerdi,** «biri geçerliliğini yitirmiş törelerin kurallarına göre yaşayan, öteki buna karşıt yeni kuralları getirebilme gücünden yoksun iki çevrenin ele alındığı»[17] bir oyun olarak tanımlanabilir. Taner bu birbirinin karşıtı iki çevereyi oyunda iki «karşı kıyı» olarak belirler. Küşat ise, Serap'ın deyişiyle, «iki kıyı arasında bocalayan» kişidir; gerçekte, toplumdaki tüm değişimleri görmezden gelerek çağı geçmiş değerlerin koruyuculuğuna sığınan Festekizlerin düzeninde de çağdaş ve özgür olma özentisine karşın yalnızca çıkar

17) Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü,** s. 302.

ilişkilerinin geçerli olduğu yoz sanat çevresinde de yapayalnızdır. Festekizlerin boğucu, kısıtlayıcı yaşamından kaçarak sığındığı «sanat ve duygu ortamında da ikiyüzlülük, züppelik ve yalandan başka bir şey bulamaz.»[18]

Her iki çevreyi de hiç yan tutmaksızın, nesnel, eleştirel bir bakış açısından betimleyen Taner, aynı nesnel yaklaşımı Küşat'a bakışında da sürdürür. Küşat sevimli bir oyun kişisi olarak çizilmemiştir; gerçek bir sanatçı olmadığı oyun süreci içinde ortaya çıkartılır. Oyunun sonunda Festekizlere sığınışı Küşat'ın sanatçı yanının eksik olduğunu gösterir; her iki kıyının insanlarına da yabancılaşması ise bir bakıma kendi kimliği üstüne kesin bir yargıya varamayışının sonucudur. Taner kahramanını acıma ve yergiyle karışık bir yaklaşımla sergiler. Böylece bir yandan karşıt değerlerin çelişkisini sürekli olarak yaşayan bir geçiş toplumunun (1950'ler Türkiyesinin) acınası gülünç gerçeği irdelenirken, bir yandan da bu ortamda kimliğini ancak başkalarına yaslanarak belirleyebilen güçsüz bireyin de buruk güldürüsü dile getirilir.

Ve Değirmen Dönerdi Taner'in herhangi bir öyküsünden kaynaklanmaz; özgün bir olaylar dizisi ve yapı içerir. Ancak, Serap tipi yazarın **Salt İnsana Yöneliş** (1956) öyküsündeki genç kızı anımsatır.[19] Küşat'ın altıncı tabloda «sanat dostu kılığına girmiş platonik bir orospu» olarak nitelediği Serap'la pek çok ortak özellik taşıyan bu genç kız öyküde de «artistiko isterik» olarak tanımlanır. Gerçek bir insanmışçasına karmaşık özellikler içeren Serap dışındaki oyun kişileri ise tip düzeyinde ve biraz abartılarak çizilmiştir. Oyunun güldürücülüğü çoğunlukla bu abartmalı yaklaşımdan kaynaklanmaktadır.

---

18) **Sevda Şener. Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 72-73.

19) **Kızıl Saçlı Amazon**, s. 228-246.

Ve Değirmen Dönerdi, Taner'in oyun yapısı kurmakta deneyim kazandığını gösteren bir yapıttır. Birinci perde Küşat'ın kendini vurmasının hemen ardından başlar. İlk tabloda Azat, Üstat ve Serap'ın, Küşat'ın ölümü karşısındaki sözde insancıl ve saygılı yaklaşımı dile getirilir. Bu girişi izleyen ve zaman içinde «geriye dönüş» niteliği taşıyan ikinci tabloda ise Küşat'ın Festekiz ailesine katılışı, bu aile içinde altı ay yaşadıktan sonraki durumu sergilenir.

İkinci perde tek tablodan oluşur. Oyunun tam ortasında yer alan bu tabloda Küşat'ın eski değirmendeki yaşantısı işlenir. Değirmen uzamı, Küşat'ın Festekizler ile sanatı ve Serap arasında kalmışlığının açmazını simgeler.

Üçüncü perdenin ilk iki tablosu Festekizlerden kaçan Küşat'ın «karşı kıyı»da yarışmaya hazırlanışını, Serap'la olan ilişkisini, sanat çevresini simgeleyen Üstat ve Azat'ın gerçek yüzlerini sergiler. Oyunun son tablosunda ise, ilk tablodaki zamanın ilerlediği, Küşat'ın ölmemiş olduğu görülür. Bu tablo ilk tablo ile karşıt bir bakışımlılık içindedir; sahnede yine ilk tablodaki kişiler yer alır. Ancak son tabloda, seyircinin beklentisi —**Günün Adamı**'nda olduğu gibi— tersine çevrilerek, olaylar beklenmedik bir «son»a ulaştırılmıştır. Küşat'ın yaşamakta olduğunu öğrenen Azat, Üstat ve Serap mutsuz ve şaşkındır, maskeleri düşer. Üstat Küşat'ı eleştirmenlik uğraşında bir araç olarak kullanmış, Azat onun yarışmada kazanmaması için elinden geleni yapmış, Serap ise onu sürekli olarak kendi etki alanı içinde tutmak istemiştir. Oyunun ilk ve son tabloları, karşıtlık ve bakışımlılık içinde aynı buruk güldürü tonuyla noktalanır:

«Üstat (...) *Bir şapkanın öksüz olacağı hiç aklıma gelir mi idi?*
(...)
Ne boynu bükük bir hali var değil mi?

O da ölgün, tıpkı sahibi gibi. (...). Artık bunu giyemeyecek Küşat. (Kapı çalınır, Azat açar. Gelen Süleyman'dır.)

Süleyman *Affedersiniz, şapkamı unutmuşum da.* (Şapkasını alır, çıkar.)»

(1. Tablo)

«Üstat (...) *Şu şapkaya bakın. Ne sünepe bir hali var. Tıpkı sahibi gibi. Kendi gitti, şapkası kaldı yadigâr.* (Kapı vurulur. Giren Fasit'tir.)

Fasit *Affedersiniz, şapkamı unutmuşum.* (Şapkasını alır, çıkar.)»

(Son Tablo)

İlk ve son tabloları karşıt bakışımlı (yansımalı), ikinci - beşinci tabloları ile üçüncü - altıncı tabloları da birbirine koşut bir karşıtlık içinde gelişen, dördüncü tablosu «orta» tablo özelliği taşıyan oyun aşağıda görüldüğü gibi, sağlam bir yapıya oturtulmuştur:

Birinci Perde	*İkinci Perde*	*Üçüncü Perde*
1. Tablo Küşat'ın ölümü		7. Tablo Yaşamın sürmesi
↓		↑
2 - 3. Tablolar: Festekizlerle yaşama		5 - 6. Tablolar: Sanat ortamında yaşama
↘	4. Tablo: Değirmende bocalama	↗

Bu yapı oyunun içeriğinin doğru olarak anlaşılmasını sağladığı gibi, oyunun devinim çizgisinin ve söyleşim düzeninin belirlenmesine de yardımcı olmaktadır. Yine bu yapı doğrultusunda, olaylar raslantılara bağlı olarak değil, oyun kişilerinin içinde bulunduğu bireysel ve toplumsal durumların zorunlu sonuçları olarak gelişmektedir.

Ve Değirmen Dönerdi'nin tek yapısal sorunu Serap adını taşıyan oyun kişisinden kaynaklanır. Serap «orta» tabloda beklenmedik bir anda ortaya çıkar. Hem Küşat'ın Akademiden arkadaşı, hem de Festekizlerin yeğeni oluşu, yazarın Serap'a oyunda bir işlev kazandırma yolunda raslantıları zorladığını gösterir. Öteki oyun kişilerinden daha ağırlıklı bireysel özellikler taşıyan Serap, bir öykü kişisini oyuna katma yolundaki çabaların olumlu sonuç vermediğini gösteren, oyunun dokusuna bir türlü sindirilememiş bir kişi görünümü vermektedir.

FAZİLET ECZANESİ

İlk kez 1960'ta İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarınca Ulvi Uraz'ın sahne düzeniyle sunulan **Fazilet Eczanesi** ile Haldun Taner'in ününü oyun yazarı olarak da pekiştiren bir tiyatro olayı yaratılmıştır[20] Ulvi Uraz'ın Eczacı Sadettin'de unutulmaz bir oyunculuk sergilediği; Kalfa Yusuf'u Gazanfer Özcan'ın; Naciye'yi Nezihe Becerikli'nin; Leman Hanım'ı Şaziye Moral'ın; Muadelet'i Melâhat İçli'nin canlandırdığı **Fazilet Eczanesi**'nin bu ilk yapımı büyük ilgi görmüş, uzun süre sergilenmiştir. **Fazilet Eczanesi** bugün çağdaş bir Türk klasiği olarak tiyatro tarihimizdeki yerini almıştır.

Fazilet Eczanesi, Taner'in daha önce yazmış olduğu üç oyunundan belirli biçimsel özellikleriyle ayrılır. Bu oyunda, öteki oyunların bir dolantı çevresinde oluşan yapısı yerine, açık biçim özellikleri taşıyan bir yapı benimsenmiştir. Oyun, bir «Anlatıcı» tarafından açılır ve on yıl önce yaşan-

20) **Fazilet Eczanesi**, Ankara, Devlet Tiy. Y., 1982.

mış olaylar, geçmişteki zaman dilimine dönülerek sergilenir. Oyunu belirli bir dolantı çevresinde yer olan olaylar yerine, eczane ile yakından ya da uzaktan ilişkili olaycıklar ve durumlar oluşturur. Tüm bu olaycıklar ve durumlar üç günlük bir zaman dilimi içinde dile getirilir. **Fazilet Eczanesi** yaşamı gerçek yaşam hızında sergileyen gevşek dokulu bir oyundur.

Fazilet Eczanesi en yalın düzeyde Sadettin'in eczanesine girip çıkan insanların öyküsüdür. Taner eczanelere olan yaklaşımını şöyle dile getirir

«*Eczaneler sizi de çeker mi bilmem. Eczane bir bakıma sade bir ilaç laboratuvarı değil bir insan laboratuvarıdır da. Oraya iki ayaklı ne konular gelir gider. Eczaneler bir mikrokosmustur.*»[21]

Taner'in sözünü ettiği 1950'lerin eczaneleridir; parfümeri çeşitleri, ortopedik terlikler ve oyuncaklar arasında yitmiş görünen hazır ilaçları ve sağlık malzemesini satan, sıradan, kişiliksiz bir alışveriş birimine dönüşmüş günümüz eczaneleri değil. Her girişinizde bir iki tanıdık görüp selamlaştığınız, eczacı ve kalfası yanında, emekli dostlardan, muayenehanesi bir iki ev ötede olan doktorlardan, yokuşu elindeki zembille tırmanmadan önce soluk almak için bir köşeye ilişiveren yaşlı hanımlardan oluşmuş, neredeyse yerleşik bir topluluğu da barındıran, bir toplumsal kurum gibi insanlara sahip çıkan eczaneler. Yalnızlığın, dertlerin, sevinçlerin bir bardak demli çay ya da bir tavla partisiyle paylaşıldığı, insanların birbiri için zaman harcayabildiği günlerden kalma dost uzamlardır onlar.

İşte böyle bir ortamda yer alan oyununu şöyle anlatıyor Taner :

«*... Bir yaşam dilimi yansıtmak istemiştim bu oyunda. Bizim insancıklarımızla örülü bir yaşam kesiti. Onların bütün kusur ve meziyetleri ile, doğru yanlış bütün*

21) a.g.y., s. 9

koşullanmaları ile, sevinçleri, dertleri, sevgileri, kinleri, şakaları, tutkuları, duygusallıkları ve kalender felsefeleri ile. (...) Sahneye, daha doğrusu eczaneye girip çıkan yirmi yedi insan göreceksiniz. Hiçbirinin öyle ahım şahım iddiası, ihtirası yok. Hepsi sıradan insanlar. Boğaziçi'nin bir kıyısında, bir yaz mevsiminin üç günü boyunca, küçük varlıklarını sürdürüyorlar. Günün önemsiz görünen ayrıntılarını yaşıyorlar sadece. Oyunda gerilimden, tecessüs avlayan bir çatıdan özellikle kaçındım. Yaşam gibi, gelişigüzel, aksın istedim. Zorlamasız, olelade... (...) Eczacı Sadettin Bey figürü, belki onlardan (öteki oyun kişilerinden [A.Y.]) *biraz daha etraflı çizilmiş, bu odaklaşmayı kolaylaştırmak için gerekli bir eksen - figür. Ama oyunun kahramanı o değil, bütün mahalle halkı bir bakıma.»*[22]

Boğaziçi'nin bir kıyısındaki semtin yalnız insanlarını değil, renklerini, seslerini, bir anlamda soluk alıp verişini dile getiren **Fazilet Eczanesi** bir «çevre oyunu» niteliği taşır.

Oyunun yansıttığı küçük dünyanın insanları arasında, ilacın eczacı eliyle yapıldığı dönemlerin adamı, dik başlı ama insancıl Sadettin'den başka, delikanlı uçarılığını sıcak yüreğiyle ve içtenliğiyle dengelemiş Kalfa Yusuf, daktilosuyla eczanenin önüne yerleşmiş, tüm mahallenin «hukuk danışmanı» Tapucu Refet, Sadettin'in ikinci karısı Naciye, Sadettin'in ilk karısından olma, eczacılık okuyan ama İtalya'ya gidip yontucu olmak isteyen Ünal, az çok varlıklı, sevecen Leman Hanım, sorunları birbirine dolaşmış genç kız Muadelet, komutanlık günlerinin «heybeti»ni, yüksek tansiyon sonucu edindiği başını durmadan iki yana sallama illetine karşın koruyan emekli Miralay Kâzım, 1950'ler İstanbulunda başlayan, eski evleri yıkıp yerlerine büyük apartmanlar dikme işinden zengin olan «Müteahhit» Tah-

22) a.g.y., s. 9.

sin Bey, kızı güzel Melda, bilgisini Tahsin'in kullanımına sunan, yakın çevresine yabancılaşmış, Öğretim Üyesi Ercüment, Kadayıfçı Pehlivan, mahallenin delisi Köse Mutu, gelinler, damatlar, emir erleri vb. vardır.

Bu kişiler, odak noktalarını Sadettin'in, karısı Naciye'nin ve oğlu Ünal'ın oluşturduğu üç ayrı olay dizisi içinde yer alırlar. Oyunun çatısını belirleyen temel olay, Tahsin'in, Sadettin'in eczanesinin bulunduğu arsaya bir blok apartman dikme çabasıdır. Havan eczacılığını eski kutsal değerlerin bir simgesi sayan ve «bireysel erdemi geçersiz» kıldığına, «insan sevgisini» ayaklar altına aldığına inandığı «değişim»e karşı çıkan Sadettin'le,[23] kente «çağdaş» bir konum kazandırma görünümü altında kolay para kazanma peşinde koşan, toplumumuzun 1950'li yıllarında ortaya çıkmış, çıkarcı, sömürücü tiplerinden Tahsin arasındaki bu çatışma Sadettin'in kaçınılmaz yenilgisiyle noktalanır.

İkinci olay, Naciye'nin hiçbir zaman birleşemediği eski sevgilisi Sefa'nın, oyun sergilemek için gezginci tiyatro topluluğuyla o semte gelmesiyle başlar. Gerçekleştiremediği için bir türlü tüketemediği eski düşlerinin bunalımını yaşayan, kimsesiz, silik bir kadın olan Naciye için bir fırsat gibi görünür bu yeniden karşılaşma. Sefa'nın sevgi gösterileri onu kocasını terk etme aşamasına götürür. Sonra, eczane kasası, ya da tiyatro gişesinde oturan bir «patron karısı» imgesiyle sınırlanmış bir yaşama yazgılı olduğunun bilincine varır. Yıllar sonra içinde uyanmış olan yaşama tutkusu bir kez daha söner gider...

Oyunun olay düzeyindeki üçüncü boyutunu genç kuşaktan iki kişinin, Ünal'la Melda'nın ilişkisi oluşturur. Ünal, babasının, zaman aşımına uğramış havan eczacılığı tut-

---

23) Sevda Şener, **«Ulusal ve Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne»**, **Birikim**, sayı : 12, Şubat 1976, s. 45.

kunluğundan, Melda da kendi babasının «para»dan başka değer tanımayan çıkarcı dünya görüşünden kaçarak yurt dışında kendi istekleri doğrultusunda bir yaşam sürdürmeyi isterler. Ancak ne parasal koşulları elverir buna, ne de böyle bir aşamayı gerçekleştirebilecek denli güçlüdürler. Ne babalarının değerlerinden kopabilir, ne de bu değerlerle uzlaşabilirler. Ünal ve Melda toplumsal değişim içinde hangi değerlere sarılacağını bilemediği için bocalayan bir kuşağı simgeler.

Oyunun sonunda Kalfa Yusuf yeniden «Anlatıcı» olarak çıkar sahneye ve mahallenin sahnede izlediğimiz üç gününden sonra geçen on yıl içinde olan bitenleri dile getirir

> «... *mahalle onsuz olabiliyormuş pekâlâ. Ustayı kaybedeli bu mart sekiz yıl bitecek. (...) Ünal bir yıl sonra geldi, babası ile barıştı. (...) Melda babası ile barışmadı. (...) Tapucu Refet, Recai Beyler iyiler. Muadelet Hanım bildiğiniz minvalde. Ama Miralay Bey sizlere ömür. Naciye Ablayı sorarsanız, hepimizi bıraktı gitti. Sefa'ya gitmediğine iyi etti. İnsan hayatında hiç değilse kullanmadığı bir imkânın hayalini yitirmemeli. (...) Ünal rahatına geldiği için eczanede hazır ilaççılığa gidiyor. Bana gelince, lüzum olmasa da havan ezerim. Varsa eğer ruhu şadolsun ustanın diye...*»
>
> (3. Bölüm)

Fazilet Eczanesi, 1950'ler Türkiyesinde yaşanan toplumsal ve ekonomik geçiş döneminin içerdiği eski ve yeni değer dizgelerini yanyana ve tüm çelişkileri içinde verir. Oyunun geçtiği semt «hızla yeni düzene ayak uydurma yolundaki eski düzenden kalma en son örneklerden» biridir.[24]

---

24) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları,** s. 73.

Kısa bir süre sonra havan eczacılığının yerini hazır ilaçların alacağı, eski eczaneleri barındıran eski yapıların yıkılıp yerine banka şubelerine kiralanacak apartmanların yapılacağı, sevgi, dostluk, dayanışma gibi değerlerin yerini parayla ölçülen değerlerin alacağı bu geçiş döneminde, değişime ayak uydurmaya —belki de kendilerine yeterince güvenemedikleri için aşırı duygusallıkla ve temelsiz bir inatçılıkla— direnenlerle, yeni düzende çıkarlarını kollama çabası içinde eski düzenin insancıl değerlerine sırt çevirenler iç içe işlenmiştir.

Sadettin'in eczanesiyle simgelenen «eski düzen»in kaçınılmaz yıkılışı da oyunun dokusuna aşama aşama sindirilmiştir. İlk perde yıkılışın tüm belirtilerini içerir. Sadettin, eczanesine topluma yeni sunulmuş tüketim mallarını sokmadığı için müşterilerinin tüm gereksinmelerini karşılayamaz; Tahsin eczaneyi neredeyse ele geçirmiştir; Ünal, baba uğraşı eczacılığı sürdürmek istemez. Naciye, yeniden canlanan gençlik düşleri içinde Sadettin'e ve eczaneye daha bir yabancılaşmıştır.

İkinci perdenin, ilk tablosunda eczanenin yanı başındaki incir ağacı kesilir, ikinci tablosunda ise eczanede yangın çıkar. Bu perdede Naciye, Sefa'yla gitmeye karar verir. Ünal ve Melda ise bir gece eczanede çevreleriyle iplerini koparırcasına sevişirler.

Son perdede ise Sadettin eczaneden çıkmak zorunda kalır. Ünal ve Melda babalarını terk ederek özgür bir yaşama doğru yola çıkarlar. Bu perdede eski, insancıl değerleri savunan oyun kişilerinin dayanışmasıyla «eski»yi koruma yolunda direnildiği de görülür. Ancak korunma geçicidir. Oyunun, on yıl sonrasını anlatan sondeyişinde, eski değerlere bağlı bireylerin ölüme yenilişiyle, çevrenin yavaş yavaş değişime ayak uydurduğu görülür. Oyunun başından beri bilinen toplumsal - ekonomik bir zorunluktur bu.

Taner bu zorunluğu soğukkanlı bir bakış açısından gözlemler. Ne değişime uyum sağlayamayanlardan yanadır, ne de değişimi çıkarları adına destekleyenlerden. Yazarın temel kaygısı, değişim süreci içinde, «eski»nin olumlu değerlerinin sürdürülememesidir. Bu nedenle de, uzak bakış açısından tüm yanlış ve doğrularıyla değerlendirdiği «eski» düzenin dost insanlarına karşı alabildiğine sevecendir. Taner, değişime değil, değişimin insan ilişkilerini olumsuz yönde etkilemesine karşıdır.

Fazilet Eczanesi, Taner'in, içeriği oluşturan malzemeyi biçimlendirme yolunda büyük bir aşama gösterdiği ve gerçekten başarılı bir içerik - biçim ilişkisini gerçekleştirdiği ilk oyunudur. İçerik - biçim uyuşumu sonucu tüm durum, olay ve kişiler oyunun dokusuna sindirilebilmiş ve ortaya «tiyatro olayı» yaratacak düzeyde bir sahne yazısı çıkmıştır.

Fazilet Eczanesi, bu özelliğiyle Taner'in ilk evre oyunları içinde önemli bir aşamayı belirlemektedir.

LÜTFEN DOKUNMAYIN

1960'ta yazılan ve 1961'de İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, 1962'de de Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Lütfen Dokunmayın,** Taner tiyatrosunun ilk evresinin en ilginç ürünüdür.[25]

İki perde ve on iki tablodan oluşan **Lütfen Dokunmayın,** Osmanlı tarihinin en ünlü öykülerinden birini oluşturan Baltacı - Katerina karşılaşmasına bir düş boyutundan bakar ve «dedikodu»su yüzyıllarca yapılagelmiş olan bu öyküyü çeşitli bakış açılarından inceler.

25) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun «gerileme» döneminin en önemli olaylarından sayılan Prut Savaşı (1711) Baltacı Mehmet Paşanın, ordularıyla Rus Çarı Deli Petro'nun ordusunu kıskıvrak yakaladığı bir aşamada beklenmedik bir biçimde sonuçlanmış, Prut Antlaşması ile noktalanmıştı. Kimi tarihlerin yazdığına göre bu barış kararına Baltacı'nın çadırına elçi olarak gelen Çarın sevgilisi Katerina (sonra Çariçe Katerina) ile yaşadığı aşk gecesi neden olmuştur.

Haldun Taner, Katerina'nın Baltacı'nın çadırında uzun saatler geçirdiği olgusunu benimsemekte, ancak bu olgu bağlamında yapılan temelsiz yorumlara katılmamaktadır. Yeryüzünü «insanın insanla dalaştığı, partilerin partilerle, yarı dünyanın öbürüyle kapıştığı bir deliller evi»[26] olarak niteleyen yazar tarihi şöyle yargılar:

«Tarih, bu manasız boğuşmayı körüklediği, onu yüzyıllardır süsleyip güzelleştirmeye çalıştığı, taze kuşakların zihnini yanlış bir kahramanlık kavramı ile aldatıp onları yeni kırışmalara kışkırttığı sürece, insanoğlunun keşfettiği en pespaye sahtekârlık olarak kalmaya mahkûmdur.»[27]

Lütfen Dokunmayın, Haldun Taner'in kavgayı ve düşmanlığı körükleyen bir tarih anlayışına karşı benimsediği insancıl, barışçıl yaklaşımı dile getirir.

Oyun, Topkapı Müzesinde geçer. Sevgi, kütüphanede «Prut Savaşı» konulu doktora tezi için araştırma yapmaktadır. Oktay ise tarihi bir çeşit «dedikodu yazarlığı» saydığı için yaptığı işten hoşlanmayan, yıldızları seyredebilmek için rasathane müdürü olmayı düşleyen bir turist rehberidir. Sevgi, kendisine yardım etmeye söz veren babasının arkadaşı Nesip Beyle müzede buluşacaktır. O sırada tey-

26) Haldun Taner, «Yıldızları Seven Mehmet», **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Yeni Seri, sayı 16, Mart 1962, s. 30.

27) a.g.y., s. 30.

zesinin, aşırı kıskançlığına dayanamayıp ayrıldığı eski enişte-si, emekli hariciyeci Ekmel Beye rastlar. Baltacı - Katerina ilişkisini üç ayrı bakış açısından yorumlayacak olan ekip böylece tamamlanır.

Birinci perdede, Baltacı - Katerina öyküsü önce Nesip Beyin Cevdet Tarihi'ne dayalı yorumuyla dile getirilir. Baltacı gözü ve aklı parada, kadın düşkünü, aşağılık bir yaratıktır. Osmanlı ordusu üstün durumdayken, Rus Çarlığından aldığı rüşvet karşılığında ve Katerina'yla geçirdiği aşk gecesi sonunda barış yolunu seçmiştir. Kullandığı ağdalı Osmanlıca ve kızı yerindeki Sevgi'yi yiyen bakışlarıyla «alaturka» ve ilkel bir kişilik sergileyen Nesip'e çok yakışan bir yorumdur bu.

O sırada yanlarına gelen Ekmel, Nesip'in açıklamalarına karşı çıkarak öyküyü Kanunemir Osmanlı Tarihi'nin verilerine dayanarak kendi açısından yorumlar. Aynı olay sahnede yeniden sergilenir.

Bu kez Baltacı, ülkesinin çıkarlarını titizlikle gözeten, ileri görüşlü bir devlet adamıdır. Askerinin uzun süren bir savaşta yıprandığını, saldırının sürdürülmesinin Osmanlı devletinin zararına olacağını bildiğinden, Deli Petro'nun elçileriyle barış konuşmaları yapmış ve barış koşullarını devleti için yararlı gördüğünden benimsemiştir. Çadırına kendisini sunmaya gelen Petro'nun kapatması Katerina'ya ise «şövalye ruhu» taşıyan bir «centilmen», dahası son derece «titiz, temiz» bir insan olduğu ve «taharetsiz» orospudan iğrendiği için elini bile sürmemiştir. Bu yorum da Ekmel'in uğraşı gereği benimsediği protokol ve diplomasi anlayışına, aşırı temizlik tutkusuna, kadınlar karşısındaki kıskanç, ama çekingen tutumuna uygundur.

İkinci perdede aynı olaya Oktay'ın getirdiği yorum sergilenir. Baltacı'nın insancıl ve barışçı kişiliğini dile getiren bu yorum, onun ölümünden az önce çocuklarına yazdığı bir mektuptan kaynaklanmaktadır.

Oktay'a göre gül yetiştirmeyi ve yıldızları seyretmeyi seven bir ozandır Baltacı. Prut Seferinin sorumluluğunu III. Ahmet'in gözdağı vermesi sonucunda istemeyerek üstlenmiştir. Barış kararı ise iki ülkenin de «güç» kazanmak cdına halkını sorumsuzca ölüme yollayabildiği bir politik ortamda, ellerine geçen görüşme olanağını değerlendiren iki halk çocuğunun (Baltacı ile Katerina'nın) dertleşmesi ve insan kıyımını engelleme yolunda uzlaşması biçiminde c:eğerlendirilir.

Oyunun bir sonraki aşamasında ise yine Oktay'ın bakış açısından, Baltacı ve Katerina'nın yüzyıllar sonra bu tarihsel karşılaşmalarını nasıl değerlendirdikleri sergilenir. Biri padişaha ve ülkesine «ihanet»le öteki erkek düşkünlüğüyle suçlanagelmiş olan bu iki insan, eylemlerinin çağdaşları tarafından ne denli yanlış anlaşıldığını dile getirirler :

«Baltacı : *(III. Ahmet'e) Al bu efsaneyi bundan sonraki vezirlerine gözdağı olarak anlat. Mekatibinde dersi ibret olarak okut. Tarih hocalarının bu dersi ne büyük zevkle vereceklerini görür gibi oluyorum. Zira birini batırırken kendini çıkardığını sanmak kadar hoş bir his yoktur.*»

(2. Perde)

Taner, böylece söylenti yanı vurgulanan bir tarih anlayışına ve bu anlayış üstüne kurulmuş tarih eğitimine karşı çıkmaktadır. Tarihçiler ise Oktay'ın bakış açısından şöyle değerlendirilir :

«*Tarihçi dediğiniz de kim? Sizin, benim gibi etten, kemikten bir insan. Yani taraf tutan, olayları kendi vücut yapısının, yetişmesinin, komplekslerinin, kin, sevgi ve kuyruk acılarının prizmasın-*

dan gören bir hasta yaratık... Onlar bir insanı işte bu prizmadan gördükleri gibi çekerler. Daha sonra gelenler de (...) bu krokiye kendi mizaçlarına ve muhayyilelerine göre rötuşlar eklerler...»

(2. Perde)

Taner, böylece Oktay'ın ağzından, «tarihin hem taraf tutan vakanüvislerce, hem de onların yazdıklarını günümüzde kendilerince yorumlayanlarca çifte bir çarpılmaya uğratıldığını anlatır.»[28] Bilgileri yüzeyde olan kişiler tarihsel olaylara «kendi psikolojik özellikleriyle» yaklaşmakta ve yanlış sonuçlara ulaşmaktadırlar.[29]

Sevgi, Oktay'ın yorumunu benimser sonunda; Oktay'a âşık olmuştur. Oysa yine de «Baltacı üzerine hiçbir şey bilmiyoruz. Tek bildiğimiz şu: o yıldızları çok severdi.» (2. Perde)

Taner, **Lütfen Dokunmayın**'la insanın, tarihin yazdıklarını «gerçeğin» aynasıymışçasına, tembelce algılamasına karşı çıkar; «tarihin saçtığı yalanları yok edecek bir antibiyotik» beklediğini söyler. «Bu antibiyotik ilkel duygu kışkırtmalarının yerine serinkanlı aklı, sahte romantizmin yerine sağlam sağduyuyu getiren bir bilim görüşü olabilir. Ancak o zaman, bugüne dek bir çıkarlar sisteminin sözcüsü olan, her devrin, her iktidarın nabzına göre yargı ve yorum değiştiren bu kaypak, bunak, yalancı ve pespaye masalcının ipliği pazara çıkarılır, yaldızlı balonu delinir.»[30]

Lütfen Dokunmayın eski ve yeni değer yargılarını aynı tarihsel olayın yorumunda yan yana getirir. Gelenekçi, tu-

---

28) Cem Duygulu, «Lütfen Dokunmayın'ı Sahnelerken», 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nün 1982-83 yılında sergilediği oyunun broşürü.

29) Özdemir Nutku, a.g. broşür.

30) «Yıldızları Seven Mehmet», s. 31.

tucu, eski kuşağı simgeleyen Nesip, öfkeli, hınçlı, kadına ve paraya aç, güçsüz yanlarını «dindarlık» görüntüsü altında saklayan bir kişidir. Batıya öykünen, okumuş ama bireysel sorunlarını düşüncelerine yansıtmayacak denli olgunlaşamamış bir kişi olan Ekmel, orta kuşağı dile getirir. Özenti, yapmacık bir dünyada yaşar; düşlerle avunmayı gerçeklere yeğler; sorumsuz ve kaypaktır. Genç kuşağı simgeleyen Oktay ise, önyargıları olmayan, duygulu, insancıl yeni kuşağı simgeler.

Oyunda yer alan üç kuşak, tarihsel gerçeklere getirilen yorumla Türk toplumunda zaman içinde yaşanan düşünsel ve duygusal değişimi de yansıtır. Nesip, Osmanlı döneminden kalma, doğulu özellikleri ağır basan tutucu, aşırı duygusal bir kişidir. Ekmel, cumhuriyet döneminin ilk kuşağındandır; akılcı olmaya çalışır; yurtseverliğine toz kondurmaz; ancak batılı ve doğulu özellikler arasında bir denge kuramamıştır. Cumhuriyetin getirdiklerini kişiliğine sindirmiş genç kuşağı simgeleyen Oktay ise sevgiden kaynaklanan sağduyulu, insancı bir yaklaşımı yansıtır. Taner'in seçimi (Sevgi'nin yaptığı gibi), genç kuşaktan yanadır. Tarihsel gerçeği bu kuşak bildiği için değil; bu kuşak, tarihinin insanını, hazır bilgilerle değil, kendi çabasıyla anlamaya çalışıyor diye...

Taner, böylece **Lütfen Dokunmayın**'da aynı izlek çevresinde iki yönlü bir çalışma gerçekleştirmiş, hem tarihsel bir gerçeği tartışmış, hem de bu tartışma bağlamında oyunda yer alan her üç kuşağı da barındıran 1950'ler Türkiyesine «güncel toplum eleştirisi»[31] getirmiştir. Bu eleştirinin hedefi olan Nesip ve Ekmel, Taner'in üstünde duyarlıkla durduğu «yanlış koşullandırılmışlık» olgusunun birer örneğini oluştururlar. «Yanlış koşullandırılmışlık» toplum-

31) Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s 207.

da yansıyan çeşitli boyutlarıyla daha sonraki Taner Tiyatrosunun temel izleği olacaktır. Taner Tiyatrosu böylece seyircinin gerçeklere —başka etkenlerle koşullandırılmaksızın— aklı ve yüreğiyle bakmasını sağlama amacına yönelmiştir. Bu amaç **Lütfen Dokunmayın**'ın ve **—Huzur Çıkmazı** dışında— daha sonra yazılacak oyunların biçimini de saptamıştır. Olaylar dizisinin «tartışma»yı belirleyeceği yerde «tartışma»nın olayı belirlediği **Lütfen Dokunmayın**'da Taner, «açık biçim»i denemiş, yer göstermeci bir anlatım kotarmıştır. Brecht'in, seyircinin sahnede olan biteni belirli bir eleştirel uzaklıktan izlemesini sağlayan göstermeci yöntemini anımsatan bu anlatım, genelde yanılsamacı özellikler taşıyan oyunun yapısına ustalıkla sindirilmiştir.

En geniş anlamda, «oyun içinde oyun» yöntemiyle biçimlendirilen oyun dört ayrı gerçeklik düzleminde yer alır. İlk düzlemde günümüzün Topkapı Sarayı ve kütüphanesi yansıtılır. Sevgi, Oktay, Nesip, Ekmel ve sarayı gezen turistler bu düzlemde yer alır. İkinci gerçeklik düzleminde ise 1711'de Katerina ile Baltacı arasında yaşanan olayın üç ayrı yorumu verilir. Üçüncü gerçeklik düzlemi, Baltacı ile Katerina'nın düşsel bir zaman diliminde bir kez daha buluşarak, Prut Savaşından sonraki yıllarda yaşadıkları serüvenleri anlatmalarını ve tarihi yargılayışlarını dile getirir. Baltacı bu düzlemden bir dördüncü gerçeklik düzlemine kayarak Prut Antlaşması sonrasında III. Ahmet'le arasında geçen sahneleri de canlandırmaktadır.

İkinci ve üçüncü gerçeklik düzlemlerinde yer alan Katerina'yı Sevgi, ikinci gerçeklik düzlemindeki üç yorumun Baltacı'sını sırayla Nesip, Ekmel, Oktay, üçüncü ve dördüncü gerçeklik düzlemlerinde yer alan Baltacı'yı da yine Oktay oynar. Birinci gerçeklik düzlemindeki oyun kişileri, öteki üç düzlemde yer alan sahneleri keserek, sorular so-

rar, yorum yaparlar. Oyun içindeki oyunları gösteren tablolar sahneye yansıtılan yazılarla açıklanır.

Lütfen Dokunmayın'da görülen biçim çalışması, bir yandan «gerçeğin göreceliğini» vurgulayan içeriği görsel boyutta da desteklemekte, bir yandan da Nesip'in, Ekmel'in, Oktay'ın, bireysel gerçeklerini «Baltacı» yorumlarında da yansıttıklarını göstermektedir. **Lütfen Dokunmayın** bu özelliğiyle, Taner'in içerik - biçim ilişkisini oluşturmada düş gücüyle oyun yazarlığı becerisini başarıyla kaynaştırdığı çarpıcı bir sahne yazısı niteliğine ulaşır.

Oyunun tek yapısal sorunu, ilk perdede yalnızca birinci ve ikinci gerçeklik düzlemleri arasındaki geçişlerle düzenlenen kurgunun, ikinci perdede üçüncü ve dördüncü gerçeklik düzlemlerini de kapsamasıdır. Yazar, ikinci perdede oyun malzemesini iki gerçeklik düzlemine sığdırmakta güçlük çekmiş, yeni düş boyutlarına açılmıştır. Ancak bu kez de birdenbire artan gerçeklik düzlemleri arasındaki geçişler netliğini yitirmiş, seyircinin algılaması zorlanmıştır. Bu değişikliklerin, ikinci perdenin devinim çizgisini düşürdüğü de görülür.

Lütfen Dokunmayın, 1967'de Graz (Avusturya)'da sahnelendiğinde içeriği ve biçimiyle en az Türkiye'de olduğu denli ilgi çekmiş, **Kleine Zeitung** eleştirmenince şöyle değerlendirilmiştir :

«İleri akış, geriye kayış tekniği ile, dramatik ve epik ögeleri kaynaştırması ile, aktörleri zaman zaman oyundan çıkarması, yabancılaştırması ile bu deneysel, iki perde boyunca ilginç ana temasını çok ustaca süslemiş.»[32]

Taner, **Lütfen Dokunmayın** oyunuyla tiyatro yazarlığı serüveninin biçimsel denemelerle sürecek olan «ikinci evre» aşamasına ilk yönelişi gerçekleştirmiştir.

---

32) Lütfen Dokunmayın'la birlikte yayımlanacak olan, yazarın sağladığı ve Türkçeye çevirdiği eleştiri örneklerinden.

1962 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından Nüvit Özdoğru'nun sahne düzeniyle, Devlet Tiyatrosu tarafından da Ergin Orbey'in sahne düzeniyle sunulan **Huzur Çıkmazı** Taner Tiyatrosunun ilk evresinin son ürünüdür.[33]

Taner, bu kez oyununu biçimlendirirken gerçek yaşamda gözlemlediği bir durumdan yola çıkmıştır :

«Bir Anadolu ilinde acaip bir çift tanıdım. Bir müze memuru olan kocanın karısına karşı alışılmamış tutumu çevresini çok yadırgatıyordu. Geleneğe, ilk akla gelen tepkilere ve hele bizim insanlarımızın o aşırı onör duygusuna aykırı gelen bu tutum benim de haylı kafamı yordu.»[34]

Taner, bu kişinin tüm geleneksel beklentileri ters çıkaran insancıl davranışlarını açıklayabilme yolunda çeşitli varsayımlar oluşturmuş. Sonunda **Huzur Çıkmazı** çıkmış ortaya :

«(...) o hayal, en olmayacak, ona en uymayacak bir faraziyenin koluna girmiş olarak kapımı çaldı. (...) Bu davetsiz misafirle üç ay boyu gece gündüz övür olduk. Ayrılırken adını, sanını, geçmişini, mesleğini, çevresini, düşünüş tarzını, kişiliğini kasketi ile birlikte portmantoda bırakmış, Memnun Beyin rölöve şapkası ile birlikte huyunu, suyunu, hocalığını, İstanbul efendiliğini ve artık bambaşka bir yönde gelişen çapraşık serüvenini kabullenmişti.»[35]

---

33) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

34) «Huzur Çıkmazı Hakkında», **Türk Tiyatrosu**, sayı 346, Ocak 1963, s. 8.

35) a.g.y., s. 8.

Huzur Çıkmazı üç perdeden oluşan bir buruk güldürüdür. Taner'in dar bir aile çevresi içinde yer alan özel ilişkileri irdeleyen tek oyunudur.

Memnun, çevresinde iyilik meleği olarak tanınan bir biyoloji öğretmenidir. İlk karısı bilinmeyen bir nedenle genç yaşında ölmüştür. İkinci karısı Zennube otuz beş yaşlarında güzel bir kadındır. Ancak kocasının aşırı ilgisinin ve sevecenliğinin baskısı altında bunalmaktadır. Zennube'yle ona bakması için çağrılan Ruh Doktoru Hazık arasında bir ilişki başlar. Hazık doktorluk yetkisini kullanarak Zennube'yle kolay buluşabilmesini sağlayacak bir ortam yaratır. Memnun Bey karısını iyileştirdiği için Hazık'a tüm dostluğuyla kucak açar. Zennube ve Hazık oyun boyunca kendilerini ele verecek bir sürü yanlış yaparlar. Hizmetçi Nafile, en baştan beri Zennube ile Hazık arasında bir ilişki olduğundan kuşkulanır; oysa Memnun karısında izlediği tüm olağandışı davranışlara yumuşatıcı bir neden bulur, gerçeği görmemekte neredeyse direnir.

Memnun'un bu tutumu Zennube ve Hazık'ı son derecede tedirgin etmektedir; sık sık Memnun'un her şeyi bildiği ve öcünü alacağı duygusuna kapılırlar. Bu arada gizlice buluştukları evin kapıcısının dayısı onlardan para sızdırmaya başlar. İlişkilerini bu koşullarda sürdürmeye ne Zennube'nin, ne de Hazık'ın gücü kalmıştır. Memnun'a her şeyi açıklarlar. Ancak o gün «bir nisan»dır ve Memnun'un yaş günüdür. Güzel bir «şaka» saydığı açıklamaları nedeniyle Memnun ikisini de sevgiyle kucaklar. İki sevgili ne yapacaklarını şaşırmışlardır. Zennube kocasından kurtulmak için onun sütüne zehir koymaya başlar. İlk gün yere dökülen sütü içen Nafile'nin kedisi Yadigâr ölür. Nafile durumdan kuşkulanır ve ertesi gün Zennube ile Memnun'un süt bardaklarını değiştirir.

Zennube içtiği sütten zehirlenir; ancak Memnun zamanında yetişerek onu kurtarır. Deliliğin eşiğine gelen

Zennube ve Hazık sinirlerinin onarılması için kliniğe yatırılırlar. «Gerçeği görmek» zorunda bırakılan Memnun ise, üzüntü ve şaşkınlık dönemini atlatıp kendini toparlar. Oyun hasta yatağından henüz ayağa kalkmış olan Memnun'la komşu Vakkas'ın eski günlerdeki gibi satranç tahtasının başına oturmalarıyla noktalanır.

Yüzeysel olarak bakıldığında **Huzur Çıkmazı,** geleneksel «aşk üçgeni» örgesinden yola çıkan, olaylar dizisi baştan sona «koca - karı - sevgili» ilişkisinin bilinen aşamaları (kocadan soğuma — yasak aşk ilişkisine giriş — ilişkiyi kocaya söylenen yalanlarla sürdürme — korku ve tedirginlik aşamasına ulaşma — gerçeğin koca tarafından öğrenilmesi) üstüne kurulmuş bir oyundur; olayların akışı bilinen merak öğelerinin uyandırılması yolunda gelişir.

Ancak, yazarın amacı Memnun tipinin araç olarak kullanıldığı bir aşk üçgeni öyküsü yazmak değil, böyle bir öykünün aracılığıyla insanın «Memnunca» özelliklerinin neden ve sonuçlarını araştırmaktır.

Oyunun devinimi baştan sona hep aynı çelişkiye dayandırılmıştır; gereğinden çok «huzur»un insanı bir «çıkmaz»a sokabileceği olgusuna. Huzur Çıkmazı No. 5'te oturan Zennube'nin oyunun başında yaşadığı bunalım, kocası Memnun'un onu gerçekte olduğundan başka bir «kadın kişiliği» içinde dondurma eğiliminden kaynaklanmaktadır.

Kocasının gözünde Zennube, durmadan pohpohlanıp nazlatılması, hep haklı görülmesi, bir dediğinin iki edilmemesi gereken, eşi bulunmaz bir yaratıktır. Ancak böylesine aşırı bir sevgi ve ilgi Zennube'yi Memnun'un tutsağı durumuna da sokmaktadır; çünkü Zennube, sorunları sürekli olarak törpülenip hafifletildiği için gün yüzüne çıkamayan, sürekli avutulan ve aldatılan bir küçük çocuk konumuna indirgenmektedir. Memnun'un karısına seslenirken kullandığı «pompişim», «sincabım» gibi yakıştırmalar da Zennube'nin «kadın» kimliğini zedeler. Zennube, yü-

zeydeki «huzur» ortamı içinde kimliği çarpıtılmış, bağımlı, mutsuz bir kişi olup çıkar. Hazık'la olan ilişkisi Zennube'nin, Memnun'un etki alanından çıkıp kendi «kimliği» içinde varolma çabasının sonucudur. Ancak, bu girişim sonucunda da kendini başka bir «çıkmaz»da bulur. Memnun inatla hiçbir şeyden kuşkulanmaz. Tam tersine, onların ilişkilerini daha bir kolaylaştırmak istercesine, Hazık'a evinin kapısını açar. Zennube ve Hazık bir yandan suçluluk duygusuyla kıvranırlar; bir yandan da Memnun'un her şeyi bildiği ve tüm içten ve saf davranışlarının onları daha iyi yakalamak için kurulmuş bir tuzak olduğu kuşkusuna kapılırlar. Bu nedenle yasak aşk bir karabasana dönüşür; Zennube tüm çabalarına karşın Memnun'un «huzur» ortamının tutsağı olmaktan kurtulamamıştır. Çok güç bir atılım yaparak gerçeği kocasına anlatır; boşuna... Değil öfkeli bir tepki göstermek, Memnun ona inanmaz bile, Zennube böylece kocasını öldürme aşamasına gelir...

Nasıl bir kişidir Memnun? Yazar bu bağlamda üç varsayımı tartışma gündemine getirir. Sorgu yargıcına göre Memnun ya olan bitenden habersiz, saf, sırılsıklam âşık, budala bir kişidir, ya da karısına ve onun dostuna iyilik yoluyla işkence yapmaktan hoşlanan, onlardan öç almayı tasarlayan bir manyaktır. Sorgu yargıcının hiç tanımadığı Memnun'a yakıştırdığı bu niteliklere karşı komşusu ve yakın dostu Vakkas, Memnun'un oyun içindeki gerçekliğini daha çok kavrayan bir seçenek getirir :

«Vakkas : *Her çocuk dünyaya gelirken bağırır, çağırır... Memnun Bey ise gülümsüyormuş. (...) Bu mizacı icabı küçük yaştan itibaren her insana okulda, ailede, camide, kilisede verilen klasik telkinleri herkesten fazla ciddiye almış olamaz mı? İyiliğin, iyilik, iyimserliğin huzur... temiz yürekliliğin fazilet yaratacağına yüzde*

yüz inanmış, inandırılmış bir insan olabilir... En sevdiği insanı kaybetmek üzere olan bir insan ne yapar? Kabadayı ise silahına, zenginse cüzdanına davranır. Küstahsa zor kullanır, zebunsa yalvarır, kendine acındırır. Ama Memnun Bey gibi yalnız ve yalnız iyi ise?... O da tek gücü, tek silahı olan iyiliğe davranır. Her durum karşısında istifini bozmayan böyle bir iyiliğin insanları nasıl zivanadan çıkardığı ise işte ortada. Bence Memnun Bey işte bu denemeyi yapmış, mütevazi bir filozoftur. Sonu başarılı olmasa da. Sanki hangi filozof hayattan başarı ile çıkmıştır?»

(3. Perde, Son Tablo)

Memnun, yaşam ve topluma karşı «yanlış koşullandırılmış» bir kişidir; koca bir yaşam boyu gerçeklerden kaçmak için en güçlü erdem olarak benimsediği «iyiliğe» sığınmıştır. Memnun, «iyiliğin iyilik, iyimserliğin huzur, temiz yürekliliğin fazilet yaratacağını» düşünür. İnsanın bir çeşit kendini aldatışıdır bu kötülüğü görmezden gelmekle, kötülüğün ortadan kalkacağına inanmak ve böylece yanlışları düzeltmek için savaşıma girme sorumluluğunu hiç üstlenmemek...

Bu tutum her şeyden önce Memnun'un yaşamdan ve başka insanlardan korktuğunu gösterir; sanki hoşlanmadığı kişilere ve olaylara tepki getirse, kendisine karşı olan güçler tarafından eziliverecekmiş gibi. Böylece Memnun'un kişiliğinin «iyilik» ve «iyimserlik» boyutu onun varlığını hırpalanmadan sürdürebilmesinin güvencesi olmaktadır bir bakıma.

Memnun'un yaşam karşısındaki tutumunun bir başka boyutunu ise Sevda Şener şöyle dile getiriyor :

«Bu kayıtsız şartsız iyimserliğin altında büyük bir şüphecilik yatmaktadır. Gerçeğin iyi olabilecek hiçbir yanına inanmayan insanın tüm gerçeklerden alabildiğine kaçışıdır bu. Yazarın oyundaki kendi de yarı deli olan ruh doktoruna söylettiği gibi, bu bir 'devekuşu' kompleksidir.»[36]

«Devekuşu», Taner'in, yazarlık uğraşı içinde çok kullandığı bir örgedir. Başını kuma sokarak tehlikeden korunduğunu sanan ama ortada kalan kocaman gövdesiyle can acıtan gerçeklerin boy hedefi olan bu ilginç doğa yaratığını, zor durumları göğüslemek yerine, kendisini toplumdan soyutlayıveren ve böylece olaylardan etkilenmeyeceğini düşünen insan tipini eleştirme yolunda sık sık bir simge olarak değerlendirmiştir. «Devekuşu karmaşası», insanın gerçeklerle yüzleşmemek için kendini aldatması ve gerçekdışı bir konumda güvence araması olarak tanımlanabilir. Bu karmaşanın tutsağı olan insan en az devekuşu denli acınası, gülünç bir görüntü sergilemektedir. Taner'in gazete köşesinin adı «Devekuşu'na Mektuplar»dır. Daha sonra kuracağı kabare tiyatrosunun adı da yine «Devekuşu» olacaktır.

Aziz Çalışlar'ın «küçük burjuva hümanizminin eleştirildiği»[37] bir yapıt olarak nitelediği **Huzur Çıkmazı**'nın kahramanı Memnun, Taner'in daha sonra göreceğimiz başka «yanlış koşullandırılmış» oyun kişileri gibi «sevimli» özellikler de içeriyor. Memnun tam bir İstanbul efendisi; Memnun, şakacı, şen, dost bir kişi; Memnun topluma söz geçiremeyen bir küçük memur. Memnun, Taner'in birkaç yıl sonra toplumsal boyutlarıyla irdeleyeceği Vicdani tipinin, bireysel düzeyde incelenmiş bir öncüsü sanki...

---

36) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 141.

37) Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, s. 301.

Huzur Çıkmazı, Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi gibi, kişilerin ve olayların bir dolantı çevresinde biçimlendirildiği bir oyundur. Taner'in, yanılsamacı anlatımla yazdığı bu son oyununda kahramanının iç serüvenini olaylar dizisine daha bir sindirebildiği görülmektedir. Seyirciyi önce belirli bir beklenti doğrultusunda koşullandıran, sonra da bu beklentiyi tersine çevirerek seyirciyi şaşırtan olaylar dizisi de sağlam bir neden - sonuç ilişkisi içinde kurgulanmıştır. Seyirci oyunu izlerken baştan sona Memnun'dan yanadır. Çok sevimli bulduğu bu «iyi» adamın gerçekleri göreceğine, iyilik adına «kötü»lerden öç alacağına inanır; Memnun'un «iyi» olduğu denli akıllı, güçlü, becerikli olduğundan kuşkusu yoktur. Oysa seyircinin özlediği boşalım aşamasına ulaşılmaz oyunda. Tüm beklentiler altüst edilerek, Memnun'un, «iyiliğini» değerli, yararlı ve verimli kılacak başka erdemlerden yoksun olduğu vurgulanır yalnızca. Böylece seyirci, iki saat boyunca «polisiye» bir öyküymüşçesine merakla izlediği serüvene ve yürekten benimsediği oyun kahramanına eleştirel bir gözle bakma durumunda bırakılır.

Ancak, yazarın oyunda merak öğesini yoğunlaştırmak ve güldürücü sahneleri sürdürmek amacıyla yer yer dolantıyı zorladığı da görülmektedir. Oyun boyunca tüm olaylar Memnun'un kişiliğini çözümleme doğrultusunda değerlendirilmişken, sevgililerden para sızdırmaya çalışan «yalancı dayı» ile ilgili sahneler yalnızca gerilimi yoğunlaştırmak için kullanılmış, oyunun dokusuna sindirilememiştir. Ayrıca «süt içme» örgesi gereğinden çok işlenmiş, «tabanca» örgesi, olayları daha güldürücü ve şaşırtıcı kılma adına gerektiğinden sık gündeme getirilmiştir.

Taner, **Huzur Çıkmazı**'nı «gerilimsizlikten gerilim çıkarmaya çalışan bir tiyatro araştırması»[38] olarak nitelen-

38) «Huzur Çıkmazı», No 5, **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, sayı 18, Aralık 1962, s. 2.

dirir. Her türlü gerilimden uzak kalabilme adına elinden geleni ardına koymayan Memnun'un, tekdüze yaşamını —yakınındaki insanları bunalıma, yasak aşk ilişkilerine, giderek adam öldürmeye dek uzanan patlamalara sürükleyerek— baştan sona gerilimle örülü, gürültülü patırtılı bir serüvene dönüştürmesidir sahnede gösterilen. Bu nedenle, **Huzur Çıkmazı** bir anlamda, «tepkisizliğin» getirdiği «tepki»nin tiyatrolaşması biçiminde tanımlanabilir.

Taner'in içerik ve biçime ilişkin ayrıntılarıyla tanıtmaya çalıştığımız ilk evre oyunları, tek tek değerlendirildiğinde birbirinden çok değişik özellikler gösterir. Ancak bu yapıtların paylaştığı pek çok ortak özellik de söz konusudur.

Tüm ilk evre oyunları genel olarak insanın ve toplumun değer yargılarını, bu yargıların zaman içinde değişimini, birbiriyle olan çatışmalarını, bu çatışmalar içinde kalan insanın konumunu irdeler. Her oyun, yazıldığı dönemin Türkiyesinden izler taşımakta, yaşanan politik - toplumsal ekonomik koşullara güncel bir yorum getirmektedir.

Yanılsamacı anlatımın egemen olduğu ilk evre oyunlarında, olaylar genellikle bir dolantı çevresinde biçimlendirilir. Bireye ve topluma yöneltilen eleştiri, bu dolantı çevresinde yer alan olaylar, durumlar ve kişiler aracılığıyla dolaylı bir biçimde dile getirilir. İlk evre oyunlarında güldürü öğeleri kısıtlı olarak kullanılır ve daha çok belirli bir burukluk yaratmak yolunda değerlendirilir.

Taner'in ilk evre oyunları bir dolu biçimsel denemeyi içerir. Taner'in, bu evrenin son aşamalarında tiyatro yazarı olarak üne kavuşmuş olmasına karşın, oyunlarında içerik - biçim ilişkisi bakımından «kusursuz»a ulaşma yolunda yoğun bir çaba içinde olduğu görülür. Bu çaba Taner'i tiyatro yazarlığının ikinci evresine ulaştırır.

İKİNCİ EVRE GÖSTERMECİ TÜRDE OYUNLAR

KEŞANLI ALİ DESTANI

1964 yılı Haldun Taner'in tiyatro yazarlığı yaşamında bir dönüm noktası oluşturur. Göstermeci anlatımı ilk kez 1960'ta **Lütfen Dokunmayın**'la, sonra da 1962'de **Bu Şehr-i Stanbul** ki oyununda «Kabare Tiyatrosu» bağlamında denemiş olan Taner, göstermeci türde oyunlar yazdığı ikinci tiyatro yazarlığı evresine müziğini Yalçın Tura'nın yaptığı **Keşanlı Ali Destanı** ile 1964'te girer[39]

Keşanlı Ali Destanı, 1962'de yazılmıştı. «Oyunla, daha yazılışı sırasında, Aydın Gün çok ilgileniyordu. Bitince ilkin İstanbul Operası'na verildi. Metin çok beğenildi. Ama müzikleri Cemal Reşit Rey'in armonize etmesi teklif edildi. Yazar, müziklerin oyuna ve epik üsluba uygun olduğunu ileri sürüp rötuş kabul etmedi. (...) **Keşanlı Ali Destanı** daha sonra bu büyük prodüksiyonun altından kalkabilecek ikinci tiyatro olarak Devlet Tiyatrosu'na sunuldu. (...) Reji sini ve başrolünü Cüneyt Gökçer'in üzerine alacağı bir rol dağıtımı (...) tasarlandı. Ancak bestesini Devlet Tiyatrosu'nun resmi bestecilerinden birine yaptırması tavsiyesine karşı Haldun Taner, yine oyununu çekmek suretiyle karşılık verdi.»[40]

---

39) Bilgi Yayınevi, Ankara 1984.

40) «Keşanlı Ali Destanı Oyunun Hikâyesi», **Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu**, 10. Yıl Özel Sayısı, Mart 1973, s. 70.

Taner'in, **Keşanlı Ali Destanı**'nın sahnelenmesinde müzik - sahne yazısı ilişkisi bağlamında hiçbir ödün vermeyişi oyunun sahnelenmesini böylece iki yıl geciktirdi.

İlk kez 31 Mart 1964'te sahnelenen **Keşanlı Ali Destanı** olağanüstü bir ilgi gördü ve büyük bir tiyatro olayı olarak tiyatro tarihimizdeki yerini aldı. Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğunun gerçekleştirdiği bu çok başarılı ilk yapımda sahne düzeni Genco Erkal'ın, sahne tasarımı Duygu Sağıroğlu'nun, giysiler Nil Gerede'nindi. Zilha'yı Gülriz Sururi, Ali'yi Engin Cezzar, Şerif Ablayı opera sanatçısı Semiha Berksoy, İzmarit Nuri ve Politikacı'yı Genco Erkal oynamıştı. İlk **Keşanlı Ali Destanı** kusursuz bir toplu çalışma ürünüydü. Oyunun başarısında, Taner'in deyişiyle, «bestecinin, rejisörün, dekoratörün, ışıkçının, kostümcünün, kırk iki sanatçı ve teknisyenin her birinin elbirliği ve anlayışlı uyumunun en az yazar kadar payı» vardı.[41] Tüm olumlu sahneleme koşullarının bir araya getirilmesiyle kotarılan **Keşanlı Ali Destanı,** seyirci tarafından coşkuyla karşılandı, aylarca kapalı gişe oynandı, basında uzun süre tartışıldı.

Keşanlı Ali Destanı ilk sahneye çıkarılışından bu yana yaklaşık her on yılda bir sahnelenmiştir. Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu 1973'te oyunun —bu kez Cezzar'ın sahne düzeniyle ve bir bölümü değişik oyuncularla— yeni bir yapımını gerçekleştirdiler. 1984 - 85 döneminde ise oyun Yücel Erten'in müziğe ve dansa daha bir ağırlık tanıyan yorumuyla Devlet Tiyatrolarınca sahnelendi. Yurt içinde sergileniş sayısı bini çoktan aşmış olan **Keşanlı Ali Destanı** yurt dışında da sevildi, tutuldu; yerli ve yabancı topluluklarca kotarılmış çeşitli yapımları yedi ayrı ülkenin on bir ayrı kentinde yaklaşık dört yüz kez sahnelendi.

Taner'in **Keşanlı Ali Destanı** ile ulaştığı başarı, her şeyden önce bu oyunla tartışmasız bir biçimde kanıtladığı ya-

41) **Keşanlı Ali Destanı**, «Önsöz», Bilgi Yayınevi, Ankara, 1984.

zar kişi ustalığıyla açıklanabilir. Ancak, oyunun içeriği ve biçimiyle gördüğü büyük ilginin, Türk toplumunun içinde bulunduğu tarihsel aşama ve seyircinin tiyatro anlayışının gelişim aşaması bağlamında ustaca yapılmış bir «zaman-ıama»dan da kaynaklandığı yadsınamaz.

1960'lı yıllar, toplumun kendi gerçeklerini görmeye, sorunlarını anlamaya, bu sorunların çözümüne ulaşmaya yöneldiği, düşünce özgürlüğüne sahip çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde tiyatro yazarları da aynı doğrultuda daha önce irdelenmemiş toplumsal gerçeklere ve sorunlara yönelirler.

Toplumca olduğu denli yazarlarımızca da irdelenen sorunların başında toplum içindeki üretim ilişkileri, buna bağlı olarak toplumun çeşitli kesimleri arasındaki ilişki ve çelişkiler, demokrasi düzeni içinde politik güç ve parasal kazanç sağlama yolunda oynanan oyunlar gelmektedir. **Keşanlı Ali Destanı** her üç sorunu da içeren konusuyla seyircinin ilgisini ve sevgisini kolayca kazanmıştır.

1960'lı yılların özgür ve hareketli sanat ortamı içinde seyirciye o güne dek oyunlarını izlemediği yeni yazarlar tanıtılmış, içeriği ve biçimiyle yeni bir dolu oyun sahnelenmiştir. Bu oyunlar arasında «epik» yöntemleri yansıtan Jaroslav Hasek'in **Aslan Asker Şvayk**'ı (Arena Tiyatrosu) ve Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'sı (Kent Oyuncuları) vardır. Brecht'in kuramcısı ve uygulamacısı olduğu «epik tiyatro» özüyle ve biçimiyle ilgi çeker. Bu tür tiyatronun kavranması ve uygulanması bağlamında bir tartışma ortamı oluşur. Taner, **Keşanlı Ali Destanı** ile «epik-göstermeci» biçemde yazılmış, ilk yerli, müzikli oyun örneğini böyle bir dönemde sunarak tartışma gündemine getirmiştir.

Bu noktada Taner'in «epik» yöntemi uygularken Brecht tiyatrosundan ne ölçüde yararlandığının, Brecht'ten hangi bakımlardan ayrıldığının belirlenmesi yararlı olacaktır.

Brecht'in epik tiyatro kuramının ve uygulamasının temel amacı, seyircinin sahnedeki olayları yanılsamacı tiyatronun öngördüğü gibi sahne kişileri ve olaylarla duygusal bir özdeşlik kurarak değil, eleştirel bir bakış açısından algılamasıdır. Bir başka deyişle «epik» tiyatro seyircinin özel ve toplumsal yaşantısından tanıdık saydığı olaylara «görmeden» bakmasını değil, anlatılan olaylara ve durumlara uzaktan bakmasını ve ilk kez görüyormuşçasına algılamasını öngörür. (Elmaların ağaçtan düşme olgusunu ilk kez görüyormuşçasına algılayıp yerçekimi yasasını bulan Newton gibi...) Çünkü Brecht tiyatrosunda hedef, seyircinin kalıplaşmış değer yargılarını sarsmak, onu yaşadığı insanlık ortamında yer alan ve doğalmış gibi gösterilen çelişkileri görmeye ve düşünmeye yöneltmek, vardığı sonuçları yaşama geçirmesini sağlamaktır.

Taner'in «epik-göstermeci» tiyatrosu bu temel çıkış noktası açısından Brecht'in «epik» tiyatro anlayışı doğrultusundadır. Ancak Taner, yaptığı «epik-göstermeci» tiyatroyla kendi toplumu özelindeki sorunların ayrıntılarına daha somut bir yaklaşımla inen, öncelikle ulusal, toplumsal bir yazardır. Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner'in ise eleştirel gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner'in «epik - göstermeci» oyunlarında gerçekleri «eleştirme» kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur.

Brecht «epik» tiyatrosunu biçimlendirirken özgün buluşlara yönelmek yerine, tiyatro tarihi boyunca değişik yapılar içinde yer almış çeşitli öğelerden, sözgelimi antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun «Anlatıcı»sından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu (episodik) anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından, Ortaçağ tiyatrosunun «ibret» kotarma yaklaşımından kendi tiyatrosunun amacı doğrultusunda yararlanarak özgün

bir bireşim oluşturmuştur. Taner ise Türk «epik» tiyatro biçemini belirlerken, hem Brecht'in bireşiminden yararlanmış, hem de Türk seyircisinin çok yakından bildiği bir kaynağa, geleneksel tiyatromuzun verilerine yönelmiştir. Açık biçim özelliği taşıyan geleneksel Türk tiyatrosunun «göstermeci» öğelerini Brecht'in «epik» tiyatro anlayışıyla kaynaştırarak yeni bir biçimsel deneme gerçekleştirmiştir.

Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**'ndan bu yana yazdığı oyunlarda kullandığı geleneksel «göstermeci» özellikler şunlardır Karagöz ve ortaoyununda seyircinin yanılsamaya sokulmayışı ve seyirciye bir «oyun» izlediğinin anımsatılması; oyunda yoğun bir güldürü ortamının kotarılması; öndeyiş, sondeyiş kullanımı; oyunun sonunda «ibret» çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip boyutunda abartmalı olarak çizilişi, söz oyunları, tekerlemeler, bol «nükte» kullanımı. Taner, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığı içinde yer alan bu tanıdık, göstermeci «biçim»leri, geleneksel tiyatromuzda ağırlıklı olarak yer almayan bir «içerik»le, başka bir deyişle, toplumsal - politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir «içerik»le kaynaştırarak özgün bir Türk «epik-göstermeci» tiyatrosu bireşimi oluşturmuştur.

Brecht'in, «epik» tiyatroyu gerek kendi ülkesinde gerekse Avrupa'da ve Amerika'da benimsetebilmede zorluk çekmiş olmasına karşın, Taner'in seyircisini ilk Türk «epik» tiyatro örneğine kolayca ısındırabilmesini bir yabancı araştırmacı şöyle açıklıyor :[42]

«Brecht Üç Kuruşluk Opera'sı ile kuşaklar boyu yanılsamacı, Aristocu tiyatroya alışmış Avrupa seyircisini

42) Albert Nemkess, Chicago Üniversitesi'nde yapılmış, «Brecht ve Taner Arasında Bir Kıyaslama» başlıklı doktora tezi (Alıntının çevirisi Haldun Taner).

çok yadırgatmıştı. Taner ise Keşanlı Ali Destanı ile halkının hiç yabancısı olmayan ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı öğeleri çağdaş bir anlayış içinde kaynaştırarak Brecht'inkinden çok farklı, hem yerli, hem modern yepyeni bir epik üslup getirmiş ve bundan ötürü hemen benimsenmiştir.»

Keşanlı Ali Destanı, bir sunuş türküsüyle başlayan, «kıssadan hisse» bölümüyle noktalanan on beş tabloluk bir müzikli güldürüdür.

Oyun bir büyük kentin bir büyük gecekondu mahallesinde geçer. Gecekondu olgusu, 1950'lerde ülkemize tarım makinelerinin gelmesiyle işini yitiren topraksız köylünün, yine aynı dönemde yaşanmakta olan endüstrileşme aşaması içinde iş bulmak için kentlere akın etmesiyle ortaya çıkmıştır. Ancak, devlet kente sığınmaya çalışan bu insanlarla yine ilgilenmemiş, yaşamları boyu toprak ağaları için çalışanlar, bu kez de başlarını sokabilecekleri bir gecekonduyu yasadışı yollarla kurabilmek için gecekondu ağalarının sömürüsüne boyun eğmek zorunda kalmışlardır.

Gecekondulular ne köylüdür, ne kentli. Köylü özelliklerini yitirmişler, ama işçileşememişlerdir. Toplumun yaşadığı çarpık ekonomik - ekinsel yönelişin somut örneği olan gecekondu - kent çelişkisi, Taner - Tura ikilisinin acılı - güleç giriş türküsünde vurgulanır

«Sineklidağ burası
Şehre tepeden bakar
Ama şehir ırakta
Masallardaki kadar.»

Sinekli'de «haraç alma» ilkesine dayalı zorba bir düzen egemendir. Kabadayılık, kavga, cinayet kol gezmektedir. Sinekli halkı dardadır; haklarını koruyacak, çıkarlarını kollayacak bir «kahraman» yaratmak zorundadır.

Bu noktada Brecht'in Galile'nin **Yaşamı**'nda Galile'ye söylettiği, «Yazıklar olsun kahramana gereksinim duyan ülkeye» sözünü anımsamamak olanaksız. Sinekli tüm ülkedir; her bunalım aşamasında kendine bir «kahraman» aramış, bulduğu kurtarıcıları kısa zamanda tüketerek yenilerinin peşine düşmüş, yine de bir türlü sorunlarından kurtulamamış bir ülkenin yalın simgesi.

Sinekli'nin kahramanı Ali'dir. Keşan'dan gelme, sevgilisi Zilha'nın dayısını öldürdüğü için dört yıldır «içerde» olan, yokluğunda «kurşun işlemez» niteliği kazanmış, adına «destan» yazılmış, çulsuz, sahipsiz Ali... Çamur İhsan'ı gerçekten öldürüp öldürmediği belli değildir, ama tüm umudunu Ali'ye bağlayan mahalleli, «gerçeği» istediği biçimde saptamıştır bir kez:

«Keşanlı Ali (...) kimsesiz, terk edilmiş halkın, düzen, güven, korunma ihtiyacının yarattığı bir düş kahramanıdır.»[43]

İkinci tabloda genel aftan yararlanarak özgürlüğüne kavuşan Ali'nin, Sinekli'de «krallar gibi» karşılanışı izlenir. Muhtar seçimleri yaklaşmaktadır. Ali gibi yürekli bir kabadayıdan başka kim düşünülebilir aday olarak? Ali de gönüllüdür muhtar olmaya. Gecekondu ve tutukevi koşullarında biçimlenmiş «yeni» yaşam görüşünü şöyle dile getirir:

> *«Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin. Ya da üste çıkıp ezeceksin. İkisinin ortası yok.»*
>
> (2. Tablo)

Ali yaşam dersini iyi öğrenmiştir. «Bozuk ekonomik düzenle birlikte tüm ahlak değerleri de altüst olan toplum-

---

43) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 112.

sal düzende 'kim güçlü ise' onun yasası geçerli, onun buyruğu egemen olur.»[44]

Türkiye'de geçmişte yapılmış genel seçimlerin parodisi olan üçüncü tabloda, gecekondu ağalarının engelleme çabalarına karşın Ali «hile»nin de yardımıyla muhtar seçilir. İzmarit Nuri'nin deyişiyle,

> «*Elim üstünde oynadık biz kazandık. Ne yaparsın? Karşındaki dinsiz olursa sen de imansız olacaksın.*»
>
> (3. Tablo)

Mahalleli bir öndere kavuşmuş olmanın çılgınca sevinci içindedir :

> «Nuri : *İnsanın eski huyu*
> *Kendine hep bir put yapar*
> *Oldum bittim böyle bu*
> *Kendi yapar kendi tapar.*»
>
> (3. Tablo)

Dördüncü tabloda Muhtar Ali'nin çalışma yöntemleri izlenir. Zorbalık ve haraç yine sürmektedir. Sinekli halkı çıkarcıların baskısından kurtulmak için bir kahraman yaratmış, ama bu kez de onun sömürüsüne hedef olmuştur.[45]

«1. Kondulu	*Haraç öldü, yaşasın haraç.*
	Bunun eskiden farkı ne?
Koro	*Olacak artık o kadar.*
Temel	*Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı.*
Nuri	*Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi* organize haraç.»

(4. Tablo)

---

44) a.g.y., s. 112.

45) Özdemir Nutku. **Dünya Tiyatro Tarihi II**, A.Ü. DTCF Y., Ankara 1972, s. 77.

Ali çalışma ilkelerini mahalleliye silah zoru ve oybirliğiyle onaylattırır.

Beşinci tabloda oyunda ilk kez söyleşime girişen Zilha ile Ali'nin aşk öyküsü dile gelir. Zilha dayısını öldürdüğü için Ali'ye dargındır. Romeo ile Jülyet'in aşk sahnelerinin bir parodisi olan bu gecekondu dili ve tavrıyla kotarılmış tabloda, Ali, Zilha'ya Çamur İhsan'ı öldürenin kendisi olmadığını açıklar. Suçsuz yere tutuklandığı için «içerde» durmadan ağladığını, bu nedenle adının «gözü yaşlı Ali»ye çıktığını anlatır. Herkesin itip kaktığı Ali, kafasının iyice kızdığı bir gün, yalnızca zorbalığın geçerli olduğu koğuş ortamında işlemediği suçu üstlenivermiş, o gün bugün de herkes tarafından baş tacı edilmiştir :

«Ali : *Demem şu ki, bu dünyada namuslu insaniyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba, katil oldun mu saygı itibar görüyorsun. Efsanemiz de bu yalandan çıktı. Hepsi bu kadar...*»

(5. Tablo)

Ancak Zilha'yı inandırmak kolay değildir. Mahalleliden birinin yanlarına yaklaştığını gören Ali zorunlu olarak aşağıdan almayı kesip, kabadayı kimliğine bürünür. Zilha'yla barışma çabaları böylece sonuçsuz kalır.

Altıncı tablo Zilha'nındır. Oyun başından beri Zilha'yı, içinde yaşadığı yoksul koşullara tepki getiren, dilinde Kraliçe Süreyya'nın gazeteden okuduğu aşk öyküleri, düşlerinde onu atına alıp uzaklara götürecek «şehzade», yüreği sevdiği Ali'nin dayısını öldürmüş olmasıyla aralarına giren kırgınlığın acısı ile dolu, ezik bir gecekondu kızı olarak izleriz :

«Zilha : *Böyle mi geçecek ömrüm*
Yetti be kaderin cevri

Bana günah değil mi
Batakta solan bir gülüm

Neyim eksik sizlerden
Kel miyim çopur mu ben
Çoğunuzdan ince belim
Hepinizden ateşliyim

Pek küçüktür benim yaşım
Yaşamaya aşka açım
N'olur gelin beni alın
Kurtarın bu mezbeleden
Kurtarın.»

(1. Tablo)

Taner'in 1962'de Gen - Ar Tiyatrosu'nda ilk kabare tiyatrosu denemesini yaptığı **Bu Şehr-i Stanbul ki** oyununda yer alan «Gültepe No. 8» başlıklı tablonun kahramanı gecekondulu kızın daha geliştirilmiş bir çeşitlemesi olan Zilha, çarpık gecekondu koşullarında yetişmiş güzel genç kız tipini tüm boyutlarıyla sergiler. Zilha, bir yanda kendi toplumsal sınıfından seçtiği sevgilisinin verdiği düş kırıklığı, öte yandan saygın bir toplumsal sınıfa atlayarak bireysel kurtuluşunu gerçekleştirme özlemiyle gazete ve dergilerde serüvenlerini okuduğu yüksek tabakadan bayanlara duyduğu hayranlık içinde «gerçek»le «gerçekdışı»nı iç içe yaşar. Zilha, günümüz toplumunda «yükseliş» ya da «düşüş» öykülerini basında sıkça izlediğimiz, düşleri resimli dergi ve fotoroman türünde yayınlarla beslenmiş, kurtuluşu şarkıcı, film yıldızı olmakta ya da kentli bir «bey»in korunmasına girmekte arayan, «arabeskleşmiş» gecekondu kızının başarılı bir ilk örneğidir.

Bu tablo'da Zilha'nın beklediği «şehzade» gelir. Baraj yapımı için gereken işçileri bulmak amacıyla Ali'nin kah-

vesine girip çıkan İhya Onaran'ın oğlu Bülent, Zilha'yı gö rür görmez yıldırım çarpmışçasına yere yıkılır. Zilha, Onaranlar tarafından apar topar kente götürülür.

Yedinci tabloda Ali'nin muhtar olarak başarısı sergilenir

«Nuri *Ali abi iki ay içinde muma döndürdü Sinekli'yi. Bir kerem konduları yıktırma takririni geri aldırdı. İyi mi? Düşünmüş, önümüzde seçimler var. Gelsin de kılımıza dokunsunlar bakalım. Hangi parti iki yüz bin kondulunun oyunu küçümseyebilir? Buranın ilçe olması için bir de teklif yapacak diyorlar. İyi mi?... Yardım fonu parası ile evsizlere dört yıl vadeli maliyet fiyatına kulübeler inşa ediliyor. Kan davası güdenlerin üçünü şehrin en işlek yerlerine taksi kâhyası nasbetti. O iş de böylece yattı iyi mi? Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi almadan bütçe açığı nasıl kapanır? Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hökumat bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız?...»*

(7. Tablo)

Ali devletin sahiplenmediği Sinekli'ye gecekondu yöntemleriyle de olsa böylece sahip çıkmıştır.

Aynı tabloda devlet işlerindeki bürokrasinin parodisi yapılır. Ali kentten hizmetçi, ırgat vb. ayarlamak için gelenlere bürokrasi yöntemlerini uygulamaktadır. Daha sonra, ilk yapımda Genco Erkal'ın çizdiği politikacı tipi gelir sahneye. Damat Ferit Hükümetinden bu yana ülkenin başına geçmiş tüm yönetimler içinde kendine bir yer edinmeyi başarmış kurt politikacıdan seçim yatırımı olarak bu kez

de mahalleye su, elektrik ve havagazı getirilmesini ister Ali. Oyun, «kuralınca» oynanmaktadır.

İkinci Bölümün girişini Zilha yapar

«(...) İki buçuk aydır müteahhit İhya Onaran'ların evinde çalışıyorum. Burası Kafdağı'nın ardındaki fildişinden saray gibi bir yer...»

(2. Bölüm, Giriş)

Sekizinci tabloda önce Zilha'nın Madam Olga'dan aldığı görgü dersleri sergilenir. Bernard Shaw'un **Pygmalion** oyununun parodisi olan bu bölümde, Onaranların Zilha'ya gösterdikleri ilginin nedeni anlaşılır. İhya'nın oğlu Bülent, Zilha'ya tıpatıp benzeyen karısı Nevvare tarafından terk edilince, bunalıma girmiştir. Zilha, kentli bir «hanımefendi» olmak için eğitimden geçecek ve Bülent'le evlenecektir.

Dokuzuncu tabloda kentli bayan kılığındaki Zilha mahalleye, Ali'ye gösteriş yapmaya gelir; yarı kentli, yarı kondulu davranışlarının oluşturduğu güldürü ortamı içinde iki sevgili atışırlar.

Onuncu tabloda Zilha'yla Bülent'in düğün töreni gösterilir. Gecekondululuarla aynı kökenden olup da kestirme yoldan zengin olan açıkgözlerin taşlandığı bu bölümde zengin olma sanatının incelikleri öğretilir.

«Biz sıfırdan başladık
Alnımızın teriyle
Hilemiz yok çok şükür
Hesabımız apaçık

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

Saadetin formülü
Ne şundadır ne bunda
Kesededir kasada
Paradır parada.

— *Ben çıraktım manavda*
— *Ben kâtiptim dükkânda*
— *Ben yamaktım bakkalda*
— *Ben komiydim büroda*
Hey gidi günler hey

Siz yan gelmiş uyurken
Biz paraya yöneldik
İşte sizden farkımız
Kazanmayı becerdik.»

(10. Tablo)

On birinci tabloda düğün süregelmektedir. O sırada, Zilha'yı almak için gelen Ali, yanlışlıkla evini bırakıp birlikte kaçtığı sevgilisi Ahsen tarafından geri getirilen Nevvare'yi kaçırır. Zilha, Nevvare'yle arasındaki benzerliği kavrayıp, kendisine gösterilen ilginin nedenini anlar. Gelinliğini atar, çıkar gider.

On ikinci tabloda olay çözümlenmiştir. Ali ile Zilha baş başadırlar şimdi. Kutlamaya gelen konu komşu sevgililere rahat vermez.

On üçüncü tabloda oyunun bu mutlu sonla bitmesine karar verilir. Perde yavaşça kapanmaya başlar. O sırada İhya Onaran'ın kendisine işçi vermeyen Ali'yi öldürmesi için tuttuğu Çamur İhsan'ın gerçek katili Manyak Cafer girer içeri :

«*Hayyt!.. Ağır ol arkadaşım bu oyun bu kadar tatlı bitmez.*»

(12. Tablo)

İster istemez bir başka tabloya geçilecektir. Manyak Cafer, Ali'yle kavga çıkarmak için yapmadığını bırakmaz; sonunda da gecekondulardan birini ateşe verir. Ali, Manyak Cafer'i durdurmak zorundadır:

«Ali *Tab'am beni bekliyor. Durmak olmaz Zilhacığım.*

Zilha *Boş ver tab'ana. Korkmuyor musun?*

Ali *Korkmasına korkuyorum. Ama neyler sin ki ortada destan var. Destanı yalan komak olmaz.*

Ali *İnsanlar ölür destanlar kalır.*
Ben gidiyorum.»

(14. Tablo)

Manyak Cafer'le kapışırlar. Bir el tabanca sesi duyulur. Cafer yere düşer. Polis gelir, Ali'nin eline kelepçe geçirilir. «Yalan», gerçek olmuş, destan doğrulanmıştır; Ali'nin özgürlüğü, Zilha'nın mutluluğu pahasına... Sinekli bir kez daha korunmasız kalmıştır. Oyun «kıssadan hisse» çıkarılarak noktalanır :

«

Böyle işte çoğu destan
Destan işin afyonu
Kaldırdın mı altından
Ali Cengiz oyunu

Biz yutarız cahiliz
Yumruk kadar kafamız
Ama sizler okumuş
Gözlük bilem takınmış

Aydın kişilersiniz
Siz bunu yemezsiniz

Yoksa sen de bizcilen
Saf mısın ey ehali?
Bizim kadar kolayca
Kanar mısın ehali?»

Yalçın Tura'nın öykünün tüm dokusuna sindirircesine işlediği müziğinin desteğiyle, güncel politik - toplumsal taşlamadan ince gülmeceye, alaydan «söz» güldürüsüne dek çeşitli öğelerle oluşturulan yoğun bir güldürü ortamı içinde sunulan oyun, yine de ağızda buruk bir tat bırakır.

Keşanlı Ali Destanı'nın içeriği iç içe geçmiş dört boyutta sunulur. Taner, gecekondu ortamında yeşermiş bir «kahramanlık efsanesinin» balonunu delerek, İrlandalı ünlü oyun yazarı G. M. Synge'in **Babayiğit** oyununda kendi toplumuna ilişkin olarak yaptığı gibi, toplumumuzun önemli bir yanlış koşullandırılmışlığını gözler önüne serer. **Keşanlı Ali Destanı,** Ali tipi aracılığıyla erkek kişilerin bebekliklerinden bu yana koşullandırıldıkları «yiğitlik», «gözüpeklik» değerlerinin geçerliliğini tartışır; Keşanlı Ali, Türk tiyatrosunun ilk önemli karşı - kahramanıdır.

Bir başka boyutta, büyük kentlerin çevresinde oluşan gecekondu mahallelerindeki insanların sorunlarına eğilir Taner; «gecekondulaşma» olgusunda yansıyan toplumsal çarpıklığı, gecekondu ve kent yaşamı arasındaki uçurumu gözler önüne sererek verir. Taner, aynı kentte yaşayan ayrı kesimlerden insan topluluklarının yaşantıları, duygu ve düşünceleri, konuşma ve davranma biçimleri arasındaki çelişkiyi ilk kez sahneye çıkaran, «gecekondu» olgusunu —bireysel, toplumsal, politik boyutlarıyla— ilk kez sahnede tartışan yazarımızdır.

Taner, «gecekondu» sorunu özelinde, toplumun yaşadığı toplumsal - ekonomik - politik açmazları dile getirir. **Keşanlı Ali Destanı,** «ezilen»in —toplumda tutunabilmek için— «ezen» konumuna geçme çabasının oluşturduğu

«ezenler - ezilenler» zincirini, genç demokrasimiz içinde yaşanan politik oyunların bu zincirin bir halkasından ötekine nasıl ulaşıp, çeşitli boyutlarda nasıl yinelendiğini gösteren ilk yerli oyundur.

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

Keşanlı Ali Destanı, devletin baştan sona sahip çıktığı bir toplum düzenine, «vatandaş» olmanın getirmesi gereken «güvence»ye duyulan sınırsız özlemin alaycı, dokunaklı anlatımıdır.

Hasan Anamur, **Keşanlı Ali Destanı**'nı «oyun içinde bir oyun» olarak nitelemektedir :[46]

«*Genelde oyun içinde bir oyundur. Ayrıca oyun içinde çeşitli oyunlardan da oluşur. Bellibaşlı kişilerin her biri gerçek yaşamından farklı bir yaşamın ya içindedir, ya da böyle bir yaşam düşler Ali, kendi dışında gerçekleşmiş olan efsaneye uygun bir kişilik oynar: Manyak Cafer oyunun sonunda Ali'nin yerine geçmeye gelir; Zilha, düşlerinin kahramanı 'gır atlı bir şehzade'nin kendisini 'fildişinden bir saraya' kaçırmasını bekler ve düşü neredeyse gerçekleşir. Ali'nin çevresindeki asalakların (Hidayet, İzmarit Nuri, Temel, Derviş Dayı, Beşvakit Niyazi) düşlerinin somutlaşmış biçimi ise, para babası yapsatçı İhya Onaran'dır. Kondulu kadınlar da (Hafize, Lütfiye, Resmiye, Raziye) Zilha'nın düşünü paylaştıklarını onu kıskanarak belli ederler. Zilha'nın yerini*

46) «Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bazı Düşünceler», **Cumhuriyet**, 30 Ocak 1985, s. 5.

aldığı Nevvare, kendi evi ve yaşamı dışında ikinci bir yaşam deneyi yapmıştır. Ahsen ise çocukluğundan beri hep kendi yaşamı dışındaki yaşamlarda rahattır. Politikacı her havaya göre başka bir yaşam sürdürmüştür. Zilha nasıl 'ersatz' olarak kullanılıyorsa, nasıl bir başkasının yerine geçebiliyorsa, aynı durum, değişik düzlemlerde öteki kişiler için de geçerlidir. Ayrıca gecekondu kesiminde yaşayanlar genelde varlıklı kesimde yaşayanların birer 'ersatz'ıdırlar. Bunların işe sıfırdan başladıkları zamanki halleridir; dolayısıyla varlıklılar da kondulıların 'köşeyi dönmüş' halleridir. Kendisi de gerçek yaşamla pek ilgili olmayan profesör bu ikilemleri simgeler, toplumdaki 'şartlı refleks'lerin varlığını vurgular.»

Keşanlı Ali Destanı toplumsal bir içeriğin geleneksel tiyatromuzun «açık biçim» özelliklerinden yararlanılarak göstermeci bir anlatımla yoğrulduğu ilk oyundur. Geleneksel tiyatromuzun özelliklerini bu oyunda genel çerçevesi içinde değerlendiren Taner, tip düzeyinde çizdiği abartmalı ama çok canlı, çok «bizden» oyun kişileriyle, Türk insanına özgü hareket ve konuşma biçimlerinde yansıyan, yaşama sevinciyle iç içe geçmiş «hüzün»le, yarattığı kişilere karşı sevecen yaklaşımıyla, oyunun bütününü sarıp sarmalayan güleç yüzlü alaycılıkla, sahneden seyirciye sürekli olarak ulaştırdığı «oyun» duygusuyla, Brecht'çe tiyatrodan çok, geleneksel tiyatromuza yakındır. Ancak, şarkıların içeriği kotarmada kullanılış biçimiyle, seyircinin ve oyuncunun oyuna getirmesi gereken «eleştirel» tavrı belirlemesiyle ve Şerif Ablayı bir tip olarak değil de bir gözlemci olarak kullanmasıyla, Brecht'çe tiyatroya olan yakınlığı da açık seçik ortadadır. Taner'in **Onikiye Bir Var** başlıklı[47] öykü kitabında yer alan **Bayanlar OO** öyküsünden aktardığı Şerif Ablanın oyundaki işlevini Hasan Anamur şöyle açıklıyor:

47) **Onikiye Bir Var**, Bilgi Y., Ankara 1983, s. 63-70.

«Hem erkek, hem dişi Şerif Abla. Şerif Ablanın oyundaki konumu antik tiyatronun korobaşına benzer. Nasıl İzmarit Nuri XI. Tabloda 'Yunan tragedyalarındaki habercinin gecekondu nüshası' olarak tanımlanıyorsa, Şerif Abla korobaşı nüshasıdır. Oyunu sahneden yorumlayan, seyirciye yol gösteren kişi, mezarla birlikte herkesin bir olduğu tek yerin bekçisi, 'yüznumara mütevellisi'dir. Oyunu o açar, I. Bölümü o kapatır, 'Kıssadan hisse'yi söyleyerek oyunu bitirir. Oyun üstü bir kişiliği vardır.»[48]

Oyunun sonunun, tüm seyircinin özlediği «mutlu son»a ulaşılmışken, beklentileri tersine çeviren bir gelişmeyle değişivermesi ise, Taner'in tiyatroda «açık biçim» olanaklarını —daha önce yaptığı, daha sonra da yapacağı gibi— kusursuz bir ustalıkla değerlendirdiğini gösteren özgün ve başarılı bir biçim denemesidir.

Keşanlı Ali Destanı'nın yarattığı olay, gerek Türk tiyatro yazarlığı uğraşında, gerekse Türk tiyatrosunda yeni bir çığır açmıştır. Metin And'ın «Türk seyirlik oyunlarının çağcıl bir bileşimi»[49] olarak değerlendirdiği, Özdemir Nutku'ya göre «Türk tiyatrosuna gitmesi gereken yolu»[50] açan **Keşanlı Ali Destanı,** çağdaş ulusal Türk tiyatrosunu oluşturma yolundaki tartışmaları yoğunlaştırmış, Türk yazarlarını göstermeci biçemde oyun yazma ve müzikli «epik» oyunlar oluşturma yolunda harekete geçirmiştir. Türk tiyatrosunda **Keşanlı Ali Destanı** ile başlayan bu yöneliş günümüzde de sürmektedir.

Keşanlı Ali Destanı, 1960'larda Avrupa çapında tanınmış bir öykü yazarı olan Haldun Taner'i tiyatro yazarı olarak da uluslararası bir üne kavuşturmuştur :

---

48) Hasan Anamur, a.g.y., s. 5.

49) **Ulus**, 16 Temmuz 1964, Keşanlı Ali Destanı (İzlem Y., İstanbul, s. 105).

50) **Vatan**, 12 Temmuz 1964, Keşanlı Ali Destanı (a.g.y., s. 105.)

«Bu kadar sağlam ve ustaca kurulmuş, böylesine yoğun içerikli, böylesine rahat ve doğal akan, sahneden salona böyle bir coşku taşıyan başka bir halk müzikali ömrümde görmedim.

Alman sahneleri Türk yazarın oyunundaki canlılık ve coşkudan hiç değilse birer dilim alsalar ne iyi olurdu... Bu oyun iki saat boyu bize Türk insanlarının özünü cevherini, candanlığını ciltlerce kitaptan, çok daha iyi öğretti.»[51]

Keşanlı Ali Destanı'nın en beğenilen yanlarından biri de uyarıcı niteliğini, seyirciyi «eğlendirerek» oluşturması olmuştur. Londra'da çıkan Evening Standard'da yayımlanan bir eleştiride oyunun «herhangi Brechtiyen bir eserden daha sıcak ve neşeli»[52] olduğu belirtiliyor.

Kimi yabancı eleştirmen de Taner'in, yerli ulusal verileri evrensel düzeyde insancıl bir izlek oluşturma yolunda kullanabilmesinden etkilenmiştir :

«Evrensel bir tema, yerli bir işleyiş, çok canlı karakterler...»[53]

... ...

«Türk gecekondularında geçen bu oyunla Londra'nın Easten'ı arasında benzerlikler keşfettik.»[54]

«Sahnede gösterilenle onun ima ettiği genel aksaklıklar her ülke için geçerli olan gerçeklerdi.»[55]

Keşanlı Ali Destanı yazarı Taner'in yabancı eleştirmenler tarafından en beğenilen özelliği ise, düşünsel bir ko-

51) Tiyatro eleştirmeni Friedrich Luft'un, 10 Aralık 1980'de RIAS (Berlin Radyosu)'da Tiyatro Saatinde yaptığı konuşmadan (Çeviri, Haldun Taner).

52) 1 Haziran 1968 (Çeviri Haldun Taner).

53) **Independent**, 30 Mayıs 1968 (Çeviri Haldun Taner).

54) **Gazette and Guardian**, 2 Haziran 1968 (Çeviri Haldun Taner).

55) **Al Bayrak** (Lübnan), 24 Ocak 1974 (Çeviri Haldun Taner).

nuyu, ince gülmeceden ödün vermeksizin, geniş seyirci kitlelerini de kavrayan sıcak bir anlatımla kotarmasıdır:

«Avrupalı oyun yazarları gelsinler de, entelektüel bir temanın, ince hümor seviyesinden hiçbir şey kaybetmeden, siyah beyaz aşırılığına hiç düşmeden büyük kitlelere nasıl sunulduğunu Haldun Taner'in usta işleyişinden öğrensinler.» [56]

Keşanlı Ali Destanı, Taner'in biçimsel deneme yolunda attığı çok önemli bir adımdır. Temelde göstermeci yöntemi benimseyen, ancak bu yöntem içinde de olsa yepyeni denemeleri kucaklayacağı oyunlar arka arkaya gelecektir artık. Taner göstermeci türde beş uzun oyun daha yazacak ve Türk seyircisinin yüreğinde bu oyunlarla taht kuracaktır.

GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM

Keşanlı Ali Destanı'nın kazandığı büyük başarının hemen ardından, 1 Ekim 1964'te **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** sahneye çıkarılır. Yine göstermeci yöntemle yazılmış toplumsal politik bir oyun olan **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da, Taner'in tiyatro yazarlığını, **Keşanlı Ali Destanı** aşamasıyla saptanan çizgide sürdürdüğü görülür.

Küçük Sahne'de Ulvi Uraz Tiyatrosu tarafından gerçekleştirilen ilk **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** yapımı, 1960'ların en büyük tiyatro olaylarından biri olur. Bu başarıda önemli etkenlerden biri de oyunu sahneleyen ve

56) **Bonner General Anzdiger**, 5 Kasım 1964 (Çeviri Haldun Taner).

Vicdani'yi oynayan büyük sanatçı Ulvi Uraz'dır. Vicdani'de dünya sahnelerinde ender raslanabilecek bir oyuncu kişi yaratıcılığı gösteren Uraz'ın belleklerden silinmeyen üstün düzeydeki yorumunu Taner'in de ne denli sevip benimsediği oyunun ilk basımının sunuş yazısında görülmektedir :[57]

«Bu oyunumu, onu en iyi anlayan, onunla şaşılacak kadar özdeşleşen ve bundan ötürü de ondan unutulamayacak bir sahne olayı yaratan, büyük sanatçı, sevgili dostum Ulvi Uraz'ın anısına minnetle adıyorum.»

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, yazıldığından bu yana dört ayrı profesyonel topluluk tarafından beş kez sahnelendi ve binlerce seyirciye bin kezden çok sergilendi.

Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'ı yirmi yıl içinde üç kez yazdı ve oyun dört ayrı seyirci kuşağı tarafından «yepyeni» bir oyun olarak izlendi. **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'ın, en eskisiyle, en yenisinin doğum tarihleri arasında ortalama yetmiş yıl bulunan bu seyirci kuşaklarının tarihsel - toplumsal duyarlılığına güncellikle seslenebilmesi, yazarın oyunda gerçekleştirdiği ilginç içerik - biçim ilişkisinin sonucudur.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, «değişen» güncel görünümlerin gerisindeki «değişmezliğin» öyküsüdür. Değişmezlik, politik ve toplumsal düzeyde görülen değişikliklere karşın, toplum yapısının, toplum yapısına bağlı olarak da insan yapısının, temelde değişime uğramayışından kaynaklanır.

İlk yazılışı 1960'larda gerçekleştirilen oyunda Taner, «değişen» olarak ülkemizde «31 Mart Vakası»ndan 1960'ların ortalarına dek yaşanan tarihsel - toplumsal olayları ele almıştı. Bu olayların değişkenliği ve değişmenin toplum

57) Oyuna ilişkin alıntıların hepsi, 1979'da Cem Yayınevi'nce yapılan ilk baskıdan alınmıştır.

değerlerine yansıyışı, oyunda, her yeni politik dönemde sokaklara yeni isimler koyma alışkanlığımız doğrultusunda, «sokak levhası»nın sık sık değişmesiyle belirlenir.

Sahnede dile getirilen uzun tarihsel süreç içinde toplumca bir yerlerden kalkılıp bir yerlere varılmıştır kuşkusuz. Ancak ülkeye, topluma, insana olan sorumluluklar yerine getirilmemiştir. Oyunda sergilenen, ülkenin ve insanının çıkarlarını bireysel çıkarların önüne geçirememiş, başarısız bir toplumun görüntüsüdür.

Bu görüntü içinde temel nitelikleri hiç «değişmeyen» iki genel 'tip'in, Vicdani ile Efruz'un koşut ve karşıt düzlemlerde gelişen yaşamöyküsü sergilenir. Koşutluk düzleminde, aynı gün aynı mahallede doğan iki çocuğun yaşama süreci içindeki serüvenleri yer alır. Karşıtlık düzleminde ise Vicdani ve Efruz'un aynı tarihsel - toplumsal dönemler içindeki durumlara ve olaylara birbirinin tam tersi yaklaşımları dile getirilir. Yaşamda oynayacakları karşıt roller doğdukları anda belirlenmiştir sanki :

«*Vicdani Yurdakuler*
Şu fani dünyaya
Ve dahi çok sevgili yurduna
Masum gözlerini

... ...

Şu cumbalı evde açtı (Çocuk viyaklaması)
Aynı ayın aynı günü
Karşıki köşkte
Firuz'un oğlu Efruz doğdu (Çocuk gülmesi)

(Girizgâh)

Vicdani'nin annesi birkaç ay içinde besinsizlikten ve bakımsızlıktan ölür, babası «mülazım-ı sani» Fedai ise, tüm cephelerde çarpıştıktan sonra Sarıkamış'tan «dönmeyiverir». Vicdani yetim kalmıştır. Efruz'un annesi sağlıklı ve besilidir; babası ise Birinci Dünya Savaşı İstanbulunun yerli ve yabancı tüm egemen güçleriyle dosttur.

«Vicdani saçı bitmemiş yetim
Babaanne elinde
Harp yılları, yoksulluk
Süpürge tohumu yer
Mısır unu geveler
Ya da bulgur.
Efruz'un babası Firuz.
Alman sefiri kebiri
Baron Vangenheim'in
Ve de iaşeci
İsmail Hakkı'nın
Poker dostu

Evlerinde francala
Nestle, tobler, pöti-fur».

(Girizgâh)

Bireysel ve toplumsal düzeyde «harcanan» ile «kazanan» arasında böylece belirlenen karşıtlık, iki arkadaşın yaşamları boyunca sürer gider. Efruz'a atılan tokatlar hep Vicdani'nin suratında patlar; Vicdani'ye verilecek ödülleri hep Efruz kapar. Vicdani ezildikçe, «vatan sevgisi», «Tanrı korkusu», kurulu düzeni destekleme yolunda görev duygusu bilenir. Vicdani gözlerini gerçeklere kapayıp görevini yapadursun, Efruz tüm açıkgözlülüğü ve açgözlülüğüyle her dönemde en geçerli olan ilişkilere, çıkar sağlayacak tüm olanaklara kucak açar ve her dönemde geçer akçe olmayı başarır. Engellere takılan, horlanan hep dürüst, görevci, çalışkan Vicdani olur. Oyunun son tablosunda Bakırköy Akıl Hastanesi'nde aklını başına toplamaya çalışan Vicdani'nin son görüntüsü izlenir.

Vicdani ve Efruz, Taner'in daha önceki oyunlarının kişilerinde yer yer yansıttığı belirli özelliklerin bilinçli bir abartmayla somutlaştırıldığı iki toplumsal tipi dile getirir. Vicdani **Huzur Çıkmazı**'nda bireysel boyutları ile belirlenen

Memnun'un toplumsal politik boyutlar kazanmış bir uzantısı görünümündedir :

«Çocukken büyüğüne, varlıklıya karşı saygılı olmaya alıştırılan Vicdani büyüyüp gitmiş, hakkını aramasını becerememiştir. ... Sömürülmeye, aldatılmaya razı olduğu, tüm kötülükleri güler yüzle kabul ettiği için kendine de topluma da zararlı olmuştur. Vicdani'nin aşırı uysallığı, Memnun Beyin aşırı iyimserliği gibi, bir çeşit sorumsuzluktur».[58]

Vicdani, tıpkı Memnun gibi, acıtan gerçekleri görmemek için kafasını kuma sokmuş ama gövdesini tüm tehlikelere açık bırakmış bir devekuşudur... Vicdani, toplumsal ilişkilerimiz bağlamında çok önemli bir koşullanmışlığın canlı göstergesini oluşturur Gerçeklere düşünerek ulaşmaktansa, onları hep kendisine belletildiği biçimde benimsediği için kolayca aldatılan ve ezilen, kişiliksiz küçük adamdır... Kendine güveni olmayan, tek güvenceyi, geçerliliğini tartışmayı aklından bile geçirmediği kurallara uymakta bulan Vicdani, bir bakıma etkin azınlığın güttüğü edilgen çoğunluktur...

Efruz ise yazarın ilk oyunu **Günün Adamı**'ndan bu yana, hemen her oyununda şu ya da bu özelliğini irdelediği, değişen toplumsal ya da ekonomik koşullar içinde hep kendi çıkarını kollamanın yolunu arayan, olumlu - olumsuz her durumda kazançlı çıkan, sorumsuz, bencil, kurnaz insan tipinin çok somut bir örneğini oluşturur. Efruz, bir anlamda, **Keşanlı Ali Destanı**'ndaki Politikacı'dır; ünlü «İnsan Ceddi» türküsünde anlatılan öykünün, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da —başka ayrıntıların da eklenmesiyle— oyunun başından sonuna yayılmış biçiminin başkişisidir.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım tıpkı **Keşanlı Ali Destanı**'nda olduğu gibi, bir karşı - kahramanın serüveni-

58) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 141.

ni dile getirir. Vicdani, yazarın sevecen yaklaşımına, seyircinin sevgi dolu desteğine karşın bir türlü edilgenliğinden sıyrılıp «kahramanlaşamaz» ve oyundaki eleştirinin temel odak noktasını oluşturur. Hem bu özelliğiyle, hem de olanca sıcaklığı ve sevimliliğiyle çok ünlü bir başka karşı - kahramanı, Jaroslav Hasek'in Şvayk'ını anımsatır; ancak Vicdani'nin öyküsü daha dokunaklı, yanlışları nedeniyle ödediği bedelse korkunçtur.

Vicdani ve Efruz, aynı tarihsel - toplumsal koşullarda, aynı ipte oynayan iki cambaz gibi karşılıklı bir etkileşim içinde birbirlerinin, bir anlamda da toplumun yazgısını belirlerler. İkisi de eksik ve yanlış kişilerdir. «Güçsüzlüğünü görevciliği ile kapatmaya çalışan» Vicdani ile «kofluğunu gösterişi» ile kapatmaya çalışan Efruz, bir yandan da sömürülen - sömüren ilişkisinin çarpıcı bir örneğini oluştururlar. Toplum karşısında sömüren gibi, sömürülmeye boyun eğen de suçludur :

«Vicdani'nin yaşantısı, Türkiye'de yoksul vatandaşın yıllardan beri nasıl ezildiğinin, sömürüldüğünün hem dokunaklı, hem gülünç hikâyesidir. Vicdani aşırı bir iyimserlik ve korkaklık içinde sömürücüye, kötüye karşı direnmesini bilememiştir. Vicdaniler bilinçlenmedikçe insanca yaşama hakkına sahip olamayacaklardır.»[59]

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Taner tiyatrosunun «toplumsal uyarı» işlevini daha bir açık seçiklikle benimsediğini, bu doğrultuda seyirciye daha açık seçik bir biçimde seslenmeye yöneldiğini gösterir :

«Vicdani *Ey benim kardeşlerim*
İbret olsun hayatım
Açın ne olur gözünüzü
Sakın siz de benim gibi
Safçasına

59) Sevda Şener, a.g.y., s. 112 - 3.

Plak olmayın
Gözlerimizi açalım.
Gerekeni yapalım.

(Bağlak)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da Taner'in, **Lütfen Dokunmayın** (1961) ile ilk denemesini yaptığı, **Keşanlı Ali Destanı** (1964) ile ilk uygulamasını gerçekleştirdiği göstermeci biçemde, amaçladığı «içerik» doğrultusunda yeni bir biçim denemesine girdiği görülür. Bu kez amaçlanan oyunun başkişilerinin tüm yaşamöyküsüdür. «Zaman» ülkemizin son yetmiş yılına yayılmıştır. «Uzam» ise tüm ülkedir. Taner, böylesine geniş bir zaman sürecini ve durmadan değişen uzamlarda geçen oyununu, «Girizgâh» ve «Bağlak» arasında yer alan ve bir «Anlatıcı» tarafından sunulan çok sayıda tablodan oluşturmuştur. Zamanın hızla geçişi —daha önce de belirtildiği gibi— sokak levhalarının değiştirilmesiyle, uzamdaki atlamalar da gölge oyununun «göstermelik»lerinin kullanımıyla belirlenir.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'ın baştan sona «açık biçim» özellikleri gösteren yapısı ve gevşek dokusu, birtakım tabloların çıkarılıp yenilerinin eklenmesine, oyunda anlatılan öykünün ilk yazıldığından bu yana geçen zaman doğrultusunda sürdürülmesine olanak sağlamaktadır. Öykü, içeriğini belirleyen «değişen - değişmeyen» ilişkisinin geçerli kalması koşuluyla yeni «zaman» dilimlerini de içerebilecektir. Oyunun ilk sahnelenişinden on yıl sonra (1974) Taner, tarihsel - toplumsal değişiklikler bağlamında yapıtını bir kez daha gözden geçirmiş ve oyuna 12 Mart dönemini de kapsayacak tablolar eklemiştir. Bir on yıl sonra ise (1984) «sokak levhası», «12 Eylül» olarak değiştirilmiştir.

Oyunun yapısı, yeniden yazılmayı kolaylaştıran başka özellikler de taşımaktadır. Taner, bir önceki oyunu **Keşanlı Ali Destanı**'nda toplum gerçeklerine getirdiği yorumu, te-

mel bir dolantı üstüne kurulmuş olaylar dizisi içinde yer clan şarkılar yoluyla biçimlendirilmişti. Belirli bir dolantıya bağımlı olmayan **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da yer alan olaylarsa, daha çok çeşitlilik içeren yorumlarla değerlendirilebilmektedir. Taner, oyun kişileri yanında bir de «Anlatıcı» kullanarak, yalnız oyun kişilerinin yanlışlarına değil, yakın tarihimiz içinde toplum olarak içine düştüğümüz bunalımlarla, yaptığımız yanlışlara da yorum getirmektedir. Böylece toplumsal uyarı daha yaygın bir nitelik kazanmakta, «Anlatıcı»nın ilettiklerini daha da genel bir düzlemde yorumlayan şarkılar yoluyla ise öykünün sınırları aşılabilmekte, toplumsal uyarı, yakın tarihimiz içinde yaşanan serüvenin çeşitli aşamaları ve ayrıntıları üstünde yoğunlaşmaktadır. Bu nedenle de düzen taşlaması ön düzeye çıkmakta, gerçek kişiler ve gerçek olaylar düzen taşlaması içinde işlevsel öğeler olarak kullanılabilmektedir.

Oyunun bu yapısal özellikleri, yeniden yazılışta şu kolaylıkları sağlamaktadır: «Anlatıcı»nın yorumlarına, oyunun kapsadığı yeni zaman dilimi bağlamında eklemeler yapılabilmektedir; kimi şarkılar çıkarılıp, güncel vuruculuğu olan yeni şarkılar eklenebilmekte, şarkılar yoluyla da yorum zenginleştirilebilmektedir. Taşlama amacıyla kullanılmış olan malzemenin güncelliğini ve vuruculuğunu yitirmiş olan bölümü çıkarılıp, yerine güncel göndermeleri güçlü malzeme konabilmektedir.

Ancak, pek az oyunda gerçekleşebilecek bu mutlu içerik - biçim ilişkisinin, yapıta sağladığı uzun, sağlıklı yaşam yanında, bir dolu sakıncayı da içerdiğini belirtmek gerek. Bu sakıncaların başında, oyunun ilk yazılışında belirlenmiş çerçeve içinde yer alan Vicdani - Efruz ilişkisinin sonradan yapılan eklemelerde aynı yoğunlukla sürdürülemeyişi gelmektedir; gitgide yaşlanan Efruz ve Vicdani'nin somut konumları gitgide belirsizleşmekte, oyun kişileri gereğinden de çok klişeleşmeye itilmektedir. Oyundaki somut verile-

re göre yaşları bugün sekseni bulmuş olan iki arkadaşın serüveni gerçeklik sınırlarını aşmak üzeredir. Bir başka sorun ise eklenen tablolarla oyunun seyirciyi yoracak denli uzaması, yer yer yinelemeler içermesidir. Oyun süresini belirli sınırlar içinde tutma zorunluğu ise bir başka soruna yol açmaktadır : Yeni dönemleri kapsayan bölümler kısa tutulmakta, böylece seyircinin günü gününe yaşadığı sorunlar çok kısaca geçiştirilmekte, eksik kalmaktadır. Bu da oyunun ilk biçiminin vurucu niteliğini zedeleme tehlikesini taşımaktadır.

Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da kotardığı içerik ve biçimle Türk tiyatrosunun genel yönelişine çeşitli açılardan katkıda bulunmuştur. Politik tiyatro doğrultusunda ilk önemli adımı atmış, göstermeci biçemi bu tür tiyatro doğrultusunda etkili bir biçimde kullanmıştır. Taner, oyunda taşlama öğesini yoğunlukla kullanmasıyla ve taşlamaya olanak tanıyan çok tablolu, gevşek dokulu oyun yapısıyla, seyircisini birkaç yıl sonra en iyi örneklerini yine kendisinin vereceği kabare tiyatrosuna yakınlaştırmıştır. **Keşanlı Ali Destanı**'nda geleneksel tiyatromuzun açık biçim özelliklerini çok genel çizgileriyle değerlendiren Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da geleneksel tiyatromuzun özgül niteliklerini daha somut bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Anlatıcı «meddah» özellikleri taşımaktadır. Vicdani «Karagöz»ce, Efruz da «Hacivat»ça çizilmiştir. Dekor «göstermelik» kullanımının işlevselliğinden yararlanılarak tasarlanmıştır. Söz ve hareket güldürüsü düzeyinde geleneksel tiyatromuzun tüm teknikleri kullanılmıştır. Oyunun yine geleneksel tiyatromuzun bir özelliği olan gevşek dokusu içinde yer alan bu ayrıntılı biçim çalışması oyunun öğretici, uyarıcı içeriğiyle ustaca bağdaştırılmış, ulusal - çağdaş tiyatroya ulaşma yolunda Brecht'in epik tiyatro yaklaşımıyla geleneksel seyirlik öğeler yetkinlikle birleştirilmiştir.

Taner, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da güldürü yazarlığının doruğundadır. Seyircinin, kendisine ve toplumuna yöneltilen ağır eleştiriyi böylesine gülümseyerek, gülerek, kahkaha atarak sindirmesini sağlayan bir başka oyun yazılmadı henüz...

EŞEĞİN GÖLGESİ

Daha önce tasarlanmış ve yazılmış olmasına karşın ilk kez 1965'te İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından, Çetin İpekkaya'nın sahne düzeni ve Yalçın Tura'nın müziğiyle sunulan **Eşeğin Gölgesi**, Taner'in politik taşlama çizgisi en keskin olan oyunudur.[60] Bu nedenle de sahnelendiğinden kısa bir süre sonra yasaklandı; daha sonra oynanmasına izin verildi ve sergilenmesi sürdürüldü.

Taner, oyununda ele aldığı konuyu nasıl biçimlendirdiğini şöyle anlatıyor :

«Oyun konusunu gezici hatip ve sofist filozof Samsath Lukianos'un (120 - 160) bir fıkrasından alıyor. Bir eşeğin gölgesi yüzünden birbirlerine giren Abderialıların serüveni çeşitli yorum ve geliştirmelere elverişli bir konu olarak o gün bugündür hayli yazarı çekmiş, her biri bu bereketli damarı (...) yüzyıllar boyu işleyip durmuş.

Önce Lukianos'un çağdaşı Thlaps bu hikâyeden sırf avukatları hicveden bir oyun çıkarmışsa da, ne yazık ki bu eser kaybolup gitmiş. On sekizinci yüzyılda Alman şairi Wieland, Abderialılar üzerine yazdığı bir roman trilogyasının ikinci kitabını Eşeğin Gölgesi'ne hasretmiş, daha sonra Richard Strauss bu konuda modern bir ope-

60) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

ra bestelemeye başlamış, fakat ecel erip yetiştiği için bitirememiş. Öte yandan Jiri Voskovec ve Jan Verich adında iki Çek komedyen yine bu hikâyeden Hitler'i tiye alan bir kabare oyunu, Bulgar romancısı Karasalavo bir perdelik bir satir, İsviçre'li Dürrenmatt da (...) bir radyo skeci yazmış.

(...)

Biz konuya, bizden öncekilerden bambaşka bir yandan eğildik. Olaya iki bin yılın ötesinden ve ilim ve fen yüzyılının penceresinden bakışımızdan faydalanarak, değişik ve uyarıcı bir yoruma yöneldik. Türkiye'de yerleştirmeye ve sevdirmeye çalıştığımız epik türe çok yatkın bulduğumuz temayı biçim olarak bir masal dili ve üslubu içinde vermeyi uygun gördük. Olayı Abderia'dan Abdalya adındaki hayali bir yakın şark ülkesine, zamanı birinci yüzyıldan on birinci yüzyıla aldık. Lukianos'un küçük hikâyesini klasik bir çizgi içinde geliştiren Wieland'ın kalıplarıyla kendimizi bağlı saymadık. Klasik sinopsinin yalnız başını muhafaza ederek, gerisini ve sonunu yorumumuza göre değiştirdik. Günümüzle tam bir paralel kurulabilmesi için de, oyuna yepyeni kişiler, epizotlar ekledik.»[61]

Eşeğin Gölgesi bir masalın simgesel ortamında gerçekleştirilmiş bir düzen taşlamasıdır. Metin And'ın deyişiyle «Abdalya adlı yapıntı bir ülkede adalet, basın, özel girişim, dışişleri, içişleri gibi çeşitli kesimlerde düzen bozukluğunun»[62] taşlamasıdır yapılan. Yüzeyde bir dolu çatışma gösteren oyunda bir tek temel çatışmanın altı çizilir. Bir «eylem»in gerçekleşmesi için emek verenlerle, ortaya konan «eylem»den kazanç sağlayan arasındaki çatışmadır bu :

---

61) «Eşeğin Gölgesi Üzerine», **Türk Tiyatrosu Dergisi,** sayı 364, Ekim 1965, s. 7-8.

62) a.g.y., s. 566.

«İşte asıl mesele
Bir şey
Ona hazırdan konanın mı?
Yoksa onun için
Ter dökenin
Hayatını verenin
Çalışıp yorulanın mı?»

Eşeğin Gölgesi böyle bir çatışmanın «olmadığı» ve «olmamasının» öngörüldüğü bir düzende, yetkili - etkili kişilerin, toplumun ilgisini temel sorunlardan uzaklaştırmak için, yapay sorun ve çatışmalar oluşturma çabalarına yöneltilen bir yergidir :

«Ozan *Pek hoşlandınız*
Bu davadan
Değil mi beyler?
Dallandırın
Budaklandırın
Tozu dumana katın
(...)
Avukatlarınıza iş çıktı
Bilginlere meşgale
Gazetelere tiraj şansı
Aylaklara sermaye.»

Aptalların ülkesinde (Abdalya'da) kendilerinin olmayan bir eşeğin gölgesi yüzünden mahkemelik olan berber çırağı Şaban ile eşekçi çırağı Mestan arasında başlayan çatışma, aşama aşama büyütülerek, içinden çıkılmaz bir ülke sorunu durumuna getirilir.

Kiralanmış bir eşeğin gölgesinden kiralayanın yararlanıp yararlanamayacağı sorusu önce işsizlikten kıvranan avukatlarca, iki çırağı yolmak için bir dava konusu yapılır. «Kadılık makamı» davanın mahkemeye çıkarılması için bürokrasinin çarklarını çalıştırır ve iki çırağın elindeki avu-

cundaki «mahkeme harcı» olarak «kadılık makamı»nın eline geçer. İki çırak yakınmalarından vezgeçerlerse de «gölge davası» artık büyümüş, bir «kamu davası» olmuştur.

İki çırağın patronu ve birbiriyle yarışan iki büyük işadamı olan Abid ve Zahid de karışırlar davaya. Onların ardından da Abid ve Zahid'in bağlı olduğu ayrı «mezhep»lerin önderi hocalar... Mestan'ın karısı Güllübahar karşı «mezhep»ten Aygır Hocayı «kadınlığını» kullanarak kendi yanlarına çeker. Bilirkişiliğine başvurulan Bilgin Büzürkmürç ise tüm «iiim»ini kullanarak, çeşitli mantıksal saptamalarla bir o yanı, bir bu yanı haklı çıkarır. Dava o kadar büyür ki, seçimde fırkaların kimi eşekçileri, kimi gölgecileri tutar. Bütün ülke ikiye bölünür, taraflar her yerde tutuşur[63]. Konuyla «dost» ülkeler «Saxasanlar» ve «Geldaniler» de ilgilenmeye başlamışlardır.

Böylece sürüp giden dava her aşamada daha bir çıkmaza girerek, önce Yüksek Kadılar Kurulu katına, oyunun sonunda da başkentteki Yüce Yüzler Meclisi'ne «havale eylenir».

Varını yoğunu bu «dava» uğruna tüketen Şaban ile Mestan'ın akılları başlarına çok geç gelir. Ancak, ağızlarını açmalarıyla «mahkemeye hakaretten» tutuklanmaları bir olur. Oyunda «Anlatıcı» görevini taşıyan Ozan, zaman zaman ortaya çıkarak oluşturulan sorunlar kargaşası içinde tek gerçek sorunu tartışmaya getirmek isterse de başaramaz.

«Gölge davası»nı uzatmak ve sonuca bağlamamak yolunda büyük bir işbirliği içinde olan sorumluların Ozan'a olan yaklaşımları açık ve kesindir. Ortalığı karıştırması istenmeyen Ozan'ın,

«Salondan ihracına
Ve müebbeden

63) Sevinç Sokullu, **Türk Komedyasının Evrimi**, s. 70.

Kelam hakkından
Mahrumiyetine»

oybirliğiyle «karar kılınır».

Taner bu olaylar dizisi içinde önce toplumun bozuk düzenini gözler önüne serer. «Para babalarının her türlü yolsuzluğa başvurarak kazançlarına kazanç kattıkları bir düzendir bu. Bu düzende devlet ve devlet denetimindeki kurumlar üstünde para yoluyla etki sağlanabilir. Halkın yolsuzlukları görmesini engellemek için, toplumun gündemine sürekli olarak uydurma sorunlar getirilir ve halkın çoğunluğunun bu sorunlarla oyalanması sağlanır. Bütün bunlara karşın gerçekleri görebilen ve bozuk düzene karşı çıkan kişiler ise, toplum için zararlı olan düşünceleri tartıştıkları düşüncesiyle susturulurlar.»[64]

Ancak yazarın asıl amacı, ilgisi ve dikkati kolayca oraya buraya kaydırılabilen, düzendeki bozukluğu görmediği için de kendi çıkarlarının ne olduğunu bile anlayamayan, yanlış koşullandırılmış halkın bilinçsizliğini eleştirmektir.

Oyun boyunca «masal»la günümüz arasında koşutluklar çizilir. Oyunun tümüne sindirilmiş olan bu koşutluk yer yer de parodi yoluyla vurgulanır. Açık seçik bir konuyu anlaşılmaz kılma yolunda kullanılan «hukuk dili»nin parodisi oyunun mahkeme sahnelerinde yapılır. Parlamento üyelerinin —yakın tarihimizde pek çok kez tanık olduğumuz gibi— oturum sırasında sille tokat birbirlerine girmeleri «yağlı güreş», «boğa güreşi», «düello», «zisu zitzu» gösterileri biçiminde sunulur. «Hareket ve görüntüyle, ciddi bir oturum, çeşitli türden güreşlerin yapıldığı bir eğlence yerine benzetilerek alaya alınmış, aşağılanmıştır (...) aykırılık ve uyumsuzluğun yarattığı grotesk ile gülünçleme yapılmıştır.»[65]

---

64) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, s. 113.

65) Sevinç Sokullu, a.g.y., s. 257 - 8.

Eşeğin Gölgesi, Taner'in epik tiyatronun temel yaklaşımını geleneksel tiyatromuzun çeşitli öğeleriyle en başarılı biçimde kaynaştırdığı oyunlarından biridir. Oyunda sağduyuyu dile getiren «Anlatıcı (Ozan)» aynı zamanda oyunun itilip kakılan kişisidir. Mestan ve Şaban'da, ortaoyunun «ibiş»iyle sömürülen bilgisiz halk özdeşleştirilir. Abid'le Şaban, Zahid'le Mestan oyunun başında Pişekâr ve Kavuklu ikilileri oluştururlar. Eski ortaoyununun «Curcuna»sından, Hacivat'ın «Perde Gazeli»ndeki «ibret» sunma biçimine dek geleneksel tiyatromuzun birçok öğesi «epik» tiyatro anlayışı içinde doğallıkla yer alan yöntemlermişçesine işlevsel bir biçimde değerlendirilir.

Eşeğin Gölgesi, Taner'in düzen eleştirisini toplumsal - ekonomik - politik dizgenin içerdiği tüm boyutlarda yoğunlaştırdığı, kullanılan tüm öğelerin, oyunun «uyarma» işlevini desteklediği bir oyunudur; politik tiyatronun ülkemizde yazılmış en çarpıcı örneklerinden birini oluşturur.

ZİLLİ ZARİFE

1966'da göstermeci türde bir başka oyun olan **Zilli Zarife** sahnelenir.[66] Taner oyunu İstanbul Tiyatrosu için hazırlamıştır. Ancak **Zilli Zarife**'yi Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu da benimseyince İstanbul Tiyatrosu oyunu onlara bırakır.

Mehmet Akan'ın sahne düzeni ve Arif Erkin'in müziğiyle sunulan oyunda başlıca oyun kişilerini Gülriz Sururi, Turgut Boralı, Engin Cezzar, Aydemir Akbaş, Nurhan Damcıoğlu, Şevket Altuğ, Aydın Engin canlandırırlar.

---

66) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

İki «Fasıl» ve on tablo (bab)da anlatılan olayların kaynağını günlük gazetelerde yer alan dört haber oluşturur:

I. Haber

«Tanınmış işadamı Hurşit Bey Ticaret Odası idare kuruluna seçildi.»

II. Haber

«Missouri Zırhlısı 21 yıl sonra dün limanımıza geldi.»

III. Haber

«Birbirimizi sevelim, dünyayı cennete döndürelim paralosı ile faaliyete geçen Temiz Ahlak Derneği'nin balosu çok başarılı geçti. Resimde Başkanı Dürdane Hanımı ve İdare Kurulu üyesi hayır seven hanımları görüyorsunuz.»

IV. Haber

«Genelevlerin ve randevu evlerinin il hudutları dışına çıkarılacağı haberi üzerine bu evleri işletenler ve onlarda çalışanlar dün sabah pankartlarla bir gösteri yürüyüşü yaptılar Resmimiz abideye çelenk koyan Abanoz Sokağı sakinlerini gösteriyor.»

İlan

«Hac seferini Hacı Kaptan Haccacı Mansure Gemisi ile yapanlar iki katlı sevaba girerler. Gemide alaturka hela, gusulhane, kurnalı hamam, çarşaflı hostesler servisi. Müracaat Bahçekapı 112, Tel. 41 41 18.»

(Girizgâh)

Taner, bu haberler ve ilanın çevresinde şöyle bir ilişkiler kümesi biçimlendirir:

«Doktor Mennan *(...) Müsaadenizle tanınmış işadamı milyoner Hurşit'i ana kişi olarak ele alalım. İkinci say-*

fadaki Güzel Ahlak Derneği'nin Başkanı kokorozlu Dürdane Hanım Hurşit'in karısı olsun. Yine Hurşit'in beşinci sahifedeki Hacı Kaptan, Haccacı Mansur Hac acentasında yüzde elli bir hissesi bulunsun. Missouri uçak gemisi Hurşit'in hayatında bir dönüm noktası teşkil etsin. Hurşit'in ikinci sahifede anıta çelenk koyan randevu evi sahiplerinden biri ile herhangi bir ilişkisi bulunsun. Bakalım ortaya nasıl bir oyun çıkacak?»

(Girizgâh)

Böylece oyunda ele alınacak iki toplumsal kesim belirlenmiş olur bir yanda işadamlarının, diplomatların, «hayır sever hanımefendilerin», «okumuş» gençlerin oluşturduğu «sosyete», öte yanda Zilli Zarife ve kızlarının simgelediği genelev insanları. «Namuslular» ve «namuslu olmayanlar» kısacası. Oysa, «birinciler namussuzcasına namuslu görünmeye çalışırken, Zarife hiç değilse namussuzluğu mertçe kabullenecek denli dürüst.»[67]

Görüldüğü gibi Taner, bu oyununda da bir başka yanlış koşullandırılmışlığı irdelemekte, «namus» kavramının arkasına saklanmış ikiyüzlülüğü ve yalanları gün ışığına çıkarmaktadır. Böylece **Zilli Zarife**, «ahlaksızlık» simgesi sayılan «fahişelik» olgusuna eğilirken, «Gerçek ahlak nedir?» sorusunu da gündeme getiren, «ahlak» anlayışına ilişkin dondurulmuş değer yargılarını yeniden tar-

67) Haldun Taner, «Bir Halk Tiyatrosuna Doğru», **Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu Program Dergisi**, sayı 16, Mart 1966, s. 7.

tışarak, orta sınıf «ahlak»ının balonunu delen bir toplumsal yergi niteliği taşımaktadır.

Hurşit, yakın çevresi (karısı Dürdane, «kaynı» Diplomat Nejat, iş ortakları Beşir ve Hukukçu Abida) tarafından, yalnızca parasal çıkar peşinde koşmaya yönelen, yorucu ama «boş» bir yaşama yazgılanmış, yalnız, mutsuz bir kişidir. Karısı Dürdane ona bir çocuk bile doğurmak istememiştir.

Hurşit'in içinde yaşadığı kesime karşı başkaldırması yirmi bir yıl öncesine dayanır; Türkiye'ye gelen Missouri uçak gemisini gezerken, uçakların, hızkesenler yardımıyla gemiye nasıl iniş yaptıklarını izler. Yakın çevresindeki insanları anımsar birden; bu insanları onun içinden geldiğince yaşamasını engelleyen «hızkesen»iere benzetir. Özgür olmak isteğiyle yanıp tutuşmaya başlar. Madam Atina'nın yanında «sermaye» olarak çalışan Zarife'yle o sırada karşılaşır. Konuşmaya başlarlar. Birliktelikleri bir otel odasında da sürer; Hurşit bir gece boyu içini döker Zarife'ye. Onun kim olduğunu bilmez, öğrenince de olumsuz yönde etkilenmez. Kendisini dinleyen, anlayan, ona karşı içten davranan birini bulmuştur. Hurşit Zarife'yle olduğu zamanlarda Çemşit'tir artık. Birliktelikleri yıllarca sürer; bir de erkek çocukları olur. Geçen zaman içinde uğraşında deneyim kazanan Zarife şimdi genelev patronudur.

Hurşit'in «kaynı» Nejat bu ilişkiyi öğrenir. «Diplomatlık kariyeri»ni tehlikeye düşüren borçlarını ödeyebilmek için Hurşit'ten para sızdırmaya çalışır. Hurşit için bardağı taşıran son damla olur bu. Ailesinden ve dostlarından iyice tiksinen Hurşit kendini öldürmeye ve öç almak için mirasını, Zarife'den olan oğlu Cihangir'e bırakmaya karar verir.

Olaylar dizisi Hurşit'in kendini öldüreceğini Zarife'ye telefonla bildirmesiyle başlar, karısı Dürdane'nin ve dost-

larının «mirası kurtarmak» yolunda Zarife'yi kandırmaya çalışmalarıyla ve Zarife'nin onlara karşı verdiği savaşımla sürer. Bu çatışmanın çeşitli aşamaları içinde «sosyete» den insanların maskeleri birer birer düşürülür :

«Zarife *Benim oğlumu benden almak ha, şaşarım aklınıza... Sen cennet arsalarının tellalı, din komisyoncusu Hacı Beşir bin Talat. Sen hukuk bilgini, kafasını en çok verene kiralayan Abida. Sen kariyerinden başka şey düşünmeyen, soysuzluk kumkuması sükse Nejat, sen kendini dünyanın mihveri sanan bencillik nümunesi, şalgam faresi, kokorozlu Dürdane...»*

(VI. Bab)

Taner'in deyişiyle, «Beşir'in (...) şahsında alaya alınan din değil, din bezirgânlığı», «Dürdane'nin şahsında alaya alınan» evlilik değil, «evliliği noterden tasdikli bir ticari anlaşma sayan anlayış», «sosyete çevresinin şahsında alaya alınan», «ahlak değerleri değil, ahlak sahtekârlığı»dır.[68]

Dürdane ve yandaşlarının son girişimi, «jurnalcılar, sansürcüler, gayretkeşler ortamı»nın[69] ürettiği gülünç bir tip olan «fahri emniyet müfettişi» İpsala'nın yardımı ve desteğiyle Zarife'nin «ev»ine baskın yaptırtmak ve Zarife'yle «kızları»nı tutuklatmak olur.

Oyunun son aşamasında, Taner'in pek çok oyununda olduğu gibi, beklenmedik bir gelişme görülür. Hurşit - Cemşit'in kendini öldürme girişiminin başarılı olmadığı anlaşılır; Hurşit gizlendiği yerden ortaya çıkarak duruma el koyar. Karısını boşayıp Zarife'yle evlenmeye kararlıdır. «Kızlar»a ise yaşama yeniden başlayabilmeleri için bolca

68) a.g.y., s. 7.
69) a.g.y., s. 7.

para verir. Bu noktada İpsala bir kez daha araya girerek «kızlar»a birer de koca bulunmasını, bu yolla onların da «namuslu» yaşama geçmelerini önerir. Hurşit'ten önemlice tutarda para koparan **Dürdane** ise Abida'nın yıllardır onu sevdiğini öğrenir. Oyunda her şey tatlıya bağlanacak gibidir. Ancak Taner, **Keşanlı Ali Destanı**'nda yaptığı gibi, seyircinin beklentisini son anda tersine çevirir. Oyuncular, oyun için öngörülen «mutlu son»a karşı çıkarlar:

«Mennan : *Yeryüzündeki sefalet hayır cemiyeti baloları ile ne derece ortadan kalkarsa genelevler de senin şu vereceğin hibe ile işte o kadar kalkar. (...) Bana bak Cemşit namı diğer Hurşit. İntiharı yüzüne gözüne bulaştırdın. Bari şimdi var git, yaşamayı becer. (...) Önce bu yanardöner sahte ahlakın maskesini alaşağı edeceksin. Balonları deleceksin (...) bu zararlı otları ayıklayacaksın ki o tarlada dürüstlük dostluk, insanlık ve gılgışsız ahlak yerleşsin.*»

(X. Bab)

Oyun boyunca irdelenen sorun böylece oyun ötesine uzanır.

Zilli Zarife'de önemle vurgulanan noktalardan biri de kadının «mal» olarak değerlendirildiği toplumumuzda «namus»una düşkün orta sınıfların kızlarını evlendirirken içine girdikleri tutumla, genelevde kızları pazarlayan patronların tutumları arasında görülen koşutluktur:

«Ana *Bale bilir, tenis oynar. Deniz kayağı yapar. (...) Zevk ehlidir. Adab erkâna aşina, iyi resepsiyon yapar. Güzel konuk ağırlar. Yüzünü ak eder her kim olsa kocası. Bundan iyisi can sağlığı amcası.*

Mama : *Allı entarisi var, pullu entarisi var. Yaşlıyla başka, genciyle başka iş tutar. Güler yüzlü, konuksever, insancıl. Nefis meze hazırlar. Hele bir piyaz yapar. Bir tarator yapar. İki şişe kulüp devirir de cıvımaz. Erkek gibi karıdır. Yamandır Neriman yaman, bir alan pişman bir almayan.»*

(V. Bab)

Gerçekte, orta sınıf, «ahlak»ını koruma bağlamında genelev kadınlarına çok şey borçludur.

«**Z**arife *(...) Siz aslında bir elimizi bırakıp ötekini öpmelisiniz(...)*

Dürdane : *Niye elinizi öpecek mişiz?*

Zarife *Siz namuslu sanılın diye biz namussuzluğu üstümüze almışık da ondan.»*

(VII. Bab)

«Fahişelik» ve «namus» kavramları arasındaki ilişkiyi daha önce irdelemiş olan iki tiyatro ustasını bu noktada anmak gerekli. Çoğu yapıtlarında Kraliçe Victoria dönemi orta sınıf ahlak değerlerinin ikiyüzlülüğünü eleştiren ünlü İngiliz yazar George Bernad Shaw, bir fahişenin öyküsünü dile getiren **Bayan Warren'in Mesleği** oyununa yazdığı «Önsöz»de, genelev kadınlarını, orta sınıftan kadınların «namus»unu koruyan kişiler olarak niteler ve onların toplumun «emniyet süpabı» olduğunu söyler.[70] Bertolt Brecht ise **Sezuan'ın İyi İnsanı**'nda toplumun tek iyi ve namuslu kişisi olarak «fahişe» Shen - Te'yi seçmiştir. Tamer'in **Zilli Zarife**'yi biçimlendirirken bu iki yazardan çağrışım yaptığı kuşku götürmez («Hurşit - Cemşit» ikili kimliği sessel olarak bile Brecht'in «Shen - Te» - «Shui - Ta»

70) **Plays Unpleasant : Widower's Houses, The Philanderer, Mrs. Warren's Profession,** Penguin Books, Middlesex, 1966.

sını anımsatmaktadır). Ancak, Taner konuyu, Shaw'un ve Brecht'in oyunlarında olduğundan çok başka bir olaylar dizisi içinde irdelemiştir.

Taner, «fahişelik» kurumunu irdelerken, pek çok bozukluğun düzeltilemediği toplumumuzda, bu kurumun pek çok soruna geçici çözümler sağladığını da alaycı bir dille öne sürer.[71] Kısacası, «fahişelik» düzendeki çeşitli bozuklukları yansıtan olgulardan yalnızca biridir; ortadan kalkması da başka sorunların çözümlenmesine bağlıdır.

Taner, **Zilli Zarife** ile «açık biçim»in getirdiği anlatım özgürlüğünden alabildiğine yararlanarak yeni bir biçim denemesi daha gerçekleştirmiştir. **Zilli Zarife**'de yazarın, oyunun «oyunsu» niteliğini bütün bütün ortaya çıkardığı görülür. Oyunun başında oyuncular kendi kişilikleri ile sahneye gelip, öyküyü nasıl oluşturacaklarını tartışırlar; oyun giysilerini sahne üstünde giyerler ve oyundaki kişiliklerine bürünürler. Taner bu oyununda, «doğu tiyatrosunun sahne aksesuvarcısı olan Kurambo'yu ve sahnede kılık değiştirme»[72] olgusunu değerlendirmiştir.

Anlatıcı, hem bir oyun kişisi, hem de oyunun yönetmenidir. Seyircinin varlığı sahnede sürekli olarak duyulur; oyun oluşturulurken seyircinin de görüşü alınır; seyircinin oyuna, oyuncunun seyirciye olan tepkisine sık sık yer verilir. Bu arada yapımın çeşitli alanlarında çalışan teknisyenler de görevleri bağlamında oyuna katılırlar. Doğaçtan oynanıyormuş duygusunu veren oyun boyunca sık sık oyun dışına çıkılır. Yapım sırasında yapılan «teknik» yanlışlar bile sahnede tartışılır. Sahnede yer almayan olaylar da, resim ve yazıların projeksiyonla yansıtılmasıyla dile getirilir. Oyunun «epik» özelliklerine ilişkin «şakayla karışık» çeşitli göndermeler yapılır.

---

71) «Demek ki biz lazımız» şarkısı, VIII. Bab.

72) Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, s. 265.

Sahne anlatımında yansıyan bütün bu yaklaşımlar, yazarın, çeşitli gerçeklik düzlemlerini aynı anda etkin kılmasıyla yoğun bir güldürü ortamı oluşturmasını, bu ortam içinde seyirciyi, ünlü kişileri, ya da güncel konuları taşlamasını, oyunun temel izleğini öykünün sınırlarını aşan boyutlarda işlemesini sağlar. Oyuncuların, «Anlatıcı»nın, oyun kişilerinin ve seyircinin zaman - uzam sınırlamalarını ortadan kaldırarak iç içe oluşturdukları oyunda müzik ve şarkılar büyük önem taşır. Söz gelimi «VIII. Bab»da yer alan «Demek ki biz lazımız» şarkısını içeren tablo, söz, şarkı, hareket bağlamında oyundan bağımsız olarak sunulabilecek denli başarılı tiyatro anlatımı özellikleri taşımaktadır.

Zilli Zarife, Taner'in epik tiyatro özellikleri yanında Karagöz ve ortaoyununun özelliklerini en yoğun biçimde değerlendirdiği oyunudur. Taner, oyunun içeriğini dile getirme yolunda Karagöz ve ortaoyunundan doğrudan doğruya ya da uyarlayarak aldığı anlatım öğelerini «epik» öğelerle öylesine kaynaştırmış, oyunun dokusuna, oyuncularla oyun kişilerinin davranış özelliklerini öylesine sindirmiştir ki, içerik ve biçim vazgeçilmez bir bütünlük içinde birbirine kenetlenmiştir. Bir başka deyişle, oyunun içeriğinin, Karagöz ve ortaoyununa özgü anlatım özelliklerinden (ortaoyununun «Giriş»i, Hacivat'ın yakarışı, perde gazeli, «ibret getirme», gelgeç muhaveresi) soyutlanarak değerlendirilmesi olanaksızdır. Taner'in **Zilli Zarife**'yi oluştururken kullandığı bu geleneksel öğeler, ayrıca arı gülmeceden güncel olayların taşlanmasına dek uzanan yoğun bir güldürü ortamı sağlamakta ve yapılan yoğun toplum eleştirisini bu ortamda «benimsenir» kılmaktadır.

Zilli Zarife, oyuncu, oyun kişisi, söz, müzik, dans ve seyircinin birbirine kenetlendiği, önce sahnede gerçekleştirilip sonra yazıya dökülmüş izlenimini uyandıracak denli canlı, renkli ve soluklu bir oyundur. Yalnızca okunduğun-

da bile, «oyun»luğunu baştan sona sürdüren, yazarın şakacı yaradılışıyla nesnel eleştirel bakış açısını, iletilen «oyun» duygusuyla ustaca bağdaştıran çok canlı, çok renkli bir tiyatro olayı niteliğini taşır.

Taner, kısa bir süre sonra çalışmalarını yoğunlaştıracağı «kabare» tiyatrosu için gerekli «devingen», canlı, hızlı sahne anlatımının en başarılı denemesini **Zilli Zarife** ile gerçekleştirmiştir.

SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI

Haldun Taner, 1969'da Münir Özkul'la birlikte Bizim Tiyatro'yu kurar; sanat yöneticiliğini ve dramaturgluğunu üstlendiği bu yeni topluluğu tiyatronun evrensel özelliklerini ulusal katkılarla zenginleştirme yolunda yoğun çabaların verileceği bir girişim olarak nitelemektedir

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

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerde Türk tiyatro üslubu?

Bizim Tiyatro işte bunun peşinde gidecek. Biz'e özgü olanı araştırıp, bulup önünüze sermeyi deneyecek.

Tiyatro, elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa ortak ve zengin bir birikim sağlıyor. Ama her ulus da ona yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görünen yolların ço-

ğu işte hep bu eski ve yeni, yöresel katkılardan doğuyor.»[73]

Bizim Tiyatro'nun ilk yapımı LCC tiyatro salonunda, Çetin İpekkaya'nın sahne düzeni, Doğan Aksel'in çevre düzeni ve giysileriyle sunulan **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'dır. Taner'in göstermeci tiyatro türü doğrultusunda yaptığı yeni bir denemeyi yansıtan oyun «bir laboratuvar çalışması»[74] olarak nitelendirilir.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nın temel izleği, tiyatromuzun geçmişi, bugünü ve geleceğidir. Oyun, bir anlamda, Türk tiyatrosunun batılılaşma yolunda geçirdiği aşamaları sergileyen bir araştırma özelliği taşır. Taner, tiyatromuzun Tanzimattan bu yana geçirdiği evrelerden üçünü seçmiştir; Moliére'in **Georges Dandin** oyununun bu üç evredeki üç ayrı yorumunu, üç ayrı perdede sunarak, «tiyatro üstüne», oyun boyunca süren ve oyun ötesine uzanan bir «tartışma» oluşturmuştur.

Selmi Andak'ın «tiyatro içinde tiyatro eleştirisi»[75] olarak tanımladığı bu tartışma, söz konusu üç evrede de ürün veren tiyatrocuların yaşamlarının ve tiyatro sanatı adına verdikleri savaşımın doğal bir parçası olarak biçimlenir, gelişir ve yeni aşamalara ulaşır. Bu nedenle, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** aynı zamanda gezginci tiyatrocuların da öyküsüdür:

«Üç perde boyu sizlere tiyatrocu milletinin duygusal, dolayısıyla değişken ve çelişken, yoksul ama iyimser, renkli ve hareketli, canlı ve coşkulu ve bütün bunlara karşın, yahut bütün bunlardan ötürü, her zaman sıcak ve sevimli yaşamını, sahneüstü çalışmalarını ve her ge-

---

73) **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** (Keşanlı Ali Destanı ile), Bilgi Y., Ankara 1971, s. 7.

74) Konur Ertop, **Cumhuriyet**, 18 Kasım 1969.

75) **Cumhuriyet**, 21 Kasım 1969.

ce ramp ışığında, on dört, on beş metrekarelik, sahne denen bir düzeyde, üç yüz kişiden gelen alkışla sefaletlerinin benzersiz bir mutluluğa dönüşmesini yansıtmak isteriz.»[76]

İlk yapımda Fasulyeciyan'ı oynayan Münir Özkul, tiyatroculuk uğraşının başka uğraşlara pek benzemeyen coşkusunu ve bu coşkuyla iç içe yaşanan —düş kırıklıklarının, yenilgilerin getirdiği— burukluğu büyük bir ustalıkla dile getirerek başarılı sanat yaşamının doruk noktalarından birine daha ulaşmıştır. Gülriz Sururi nasıl **Keşanlı Ali**'nin Zilha'sıyla, Ulvi Uraz nasıl **Gözlerimi Kaparım**'ın Vicdani'siyle özdeşleşmişse, Münir Özkul da **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** ne zaman anılsa, gözler önüne gelecek, sesi kulaklarda çınlayacak denli canlı bir yorumla, Fasulyeciyan'a kişiliğinin damgasını vurmuştur.

Oyun gündelik giysileriyle sahneye gelen başoyuncunun Bizim Tiyatro'nun[77] amaçlarını ve oyunun konusunu geleneksel gösteri sanatımıza uygun bir biçem içinde sunmasıyla başlar :

«Başoyuncu *(...) Eloğlunun yaptıklarına özeneceğimize*
Maymun misali
İstedik ki
BİZİM temaşa geleneklerimizden kalkıp
Ve de çağdaş tiyatronun verilerini
Hesaba katıp
Bizim insanlarımızı konularımızı
Bizim olan biçimlerle

---

76) Haldun Taner, «Sersem Kocanın Kurnaz Karısı», **Devlet Tiyatrosu** dergisi, sayı 56, Nisan 1973, s. 10.

77) Bizim Tiyatro, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'nı 180 kez sergiledikten sonra, etkinliklerini sürdürememiş ve kapanmıştır.

Jestlerle mimiklerle
BİZİM rahat ve sıcak
Türkçemizle
Ve de BİZE özgü bir görüşle
Serelim önünüze.»

Bu girişle, Taner bir anlamda «ulusal» tiyatro anlayışının özünü bir kez de sahneden iletmektedir seyircisine.

Oyunun konusu da şöyle dile getirilir :

«Başoyuncu : *(...) Bu gece huzurunuzda*
Tiyatromuzun cefakâr öncülerinden
Bir grubu canlandıracağız
(...)
Nasıl sefalet çekmişler
Aramışlar bulmuşlar
Aldanmışlar ummuşlar
Gerçeği bulduklarını sanıp
böbürlenmişler
Sonra da çıkmaza girdiklerini anlayıp
Nasıl üzülmüşler
Tıpkı bugünkü bizler gibi.»

Birinci perde, 1876 yılında Bursa'da geçer. İstanbul'da ünlü tiyatrocu **G**üllü Agop'la bozuşan Tomas Fasulyeciyan, Ahmet Fehim, Satenik, Holas, Virjinya, Hıranuş ve Küçük İsmail'le oluşturduğu bir topluluğu Bursa'ya getirir. Tam «sadrazam» olacakken bir «jurnalle» Bursa Valiliğine sürülen, büyük tiyatro dostu Ahmet Vefik Paşa'dan «ihsan» koparmak umuduyla Melekzad Bahçesi'nin «döküntü» sahnesinde bir Moliére güldürüsünün, **Georges Dandin**'in provası yapılmaktadır.

Oyuncuların ellerindeki oyun kötü bir Türkçeyle yapılmış, kötü bir çeviridir. Dahası, Fasulyeciyan, **Kıskanç He**rif adıyla çevrilmiş olan oyunu «ağlatı» biçiminde oynamakta direnmektedir. İlk perdede «oyunun ilk şekli Frenk

usulüne göre Mınakyanvari bir tarzda sunulur.»[78] Bir güldürüyü acıklı bir oyun gibi oynamanın getirdiği sorunlar yanında Türk oyuncularının yabancı isimleri söylemekte başarılı olamamaları, Küçük İsmail'in oyuna doğaçtan kattığı güldürücü sözlere Fasulyeciyan'ın «mimik» uyduramayışı, yabancı bir kültürün duyarlığını dile getirmenin zorlukları nedeniyle prova sık sık kesilir. Küçük İsmail, Fasulyeciyan'ın oyunculuk biçemini Türkçeyi Ermeni ağzıyla konuşmasını şaka yollu durmadan eleştirir. Oyuncuların bir bölümü lahmacun yemekte, ya da esnemektedir. Topluluk sanatsal ve sanat dışı bağlamlarda tam bir çıkmaz içindedir. Taner, bir yandan Fasulyeciyan'ın savunduğu tiyatro anlayışıyla içine düştüğü gülünç durumu vurgularken, bir yandan da onun tiyatro uğraşına olan tutkunluğunu, saygısını ve disiplin anlayışını yüceltir:

«Fasulyeciyan *(...) Bu meslek aşk ister, heyecan ister. Öyle herkeslere vergi değildir. Dâdı haktır. Yoksa teatro nedir ki? İki kalas bir hevestir. Burada heves yok, sadece kalaslar var. Her kim ki, bu aşkı içinde duymaz, gitsin kendini denize atsın. Sincerement sorayım sana Holas. Piyesi baştan sona okudun?*»

(1. Perde)

Prova arasında yer alan tartışmalarda oyuncular arasındaki çekemezliğin de bir dolu örneği verilir.

İlk perdenin sonunda Ahmet Vefik Paşa sahneye gelir ve sanatçıları kucaklar. Topluluğun Bursa'da olduğunu duyunca gelip provayı izlemiş, uygulanan yorumu «berbat» bulmuştur. Ancak, her şey düzelecektir artık. Paşa, sanatçıları koruması altına almıştır.

---

78) Haldun Taner, **Devlet Tiyatrosu** dergisi, sayı 56, a.g.y., s. 10.

İkinci perdede topluluğun durumunun Paşanın katkılarıyla iyiye doğru gittiğini görürüz. Ahmet Vefik Paşa dört ay içinde Bursa Osmanlı Tiyatrosu'nu kurar, Fasulyeciyan'ı ve arkadaşlarını «maaşlı» oyuncu yapar. Bursa halkına tiyatroyu sevdirme yolunda önlemler alır. Ermeni oyuncuların Türkçeyi düzgün konuşmalarını sağlamak için özel çalışmalar yapılmaktadır. En önemli gelişme ise sahnelenen oyunun biçeminde görülür :

«Fasulyeciyan : *(...) ama bu seferki paşamızın bizzat yaptığı bir Dandin Adaptasyonu. Paşa vakayı Paris'ten İstanbul'da Fener'deki Rum muhitlerine aktarmış.*

A. Fehim *Böylece bize daha yakın tiplere girdik de rahat ettik.*»

(2. Perde)

Bu kez **Yorgaki Dandini** adıyla sahnelenen oyun, artık Mınakyan biçeminde bir «ağlatı» olarak değil, Molière'in, toplumsal yergiye yönelen «karakter» güldürüsü anlayışı içinde yorumlanmaktadır. Uyarlama doğal, akıcı bir Türkçe kullanımıyla yapılmıştır. Ancak Ahmet Vefik Paşa da yaptığı uyarlamayı yer yer Osmanlı Türk gerçeklerine uymayan durumları «zorlayama» yoluyla geçiştirerek gerçekleştirebildiğini açık açık söylemektedir. İkinci perde Paşanın oyunu, olayları ve kişileri bir yönetmen gibi açıklayarak uygar bir sahne düzeni kotarılmasına yardımcı olmasıyla noktalanır.

Üçüncü perdede oyun kişilerinin dokuz buçuk yıl sonraki konumları dile getirilir :

«Fasulyeciyan : *Bursa'daki o tatlı günler hayal oldu (...) Paşamızı olmayacak bir jurnalle, ama daha çok, memlekete teatroyu sevdiror diye yine sürdüler.*

Bizleri de, sankim sanatkâr değiliz de, düşman bir memleketin casusu imişiz gibi, surgu suale çektiler. Kumpanya dağıldı. Ben oraa girdim, buraa girdim. Sonunda kendi namıma bir heyet kurup turneye çıktım. Hatta şöyle Balkanlara bile uzandım. Filibe'de otelde rehin kaldımsa tuvaletin penceresinden dar attım kendimi... Paşamız şimdi inzivaya çekildi. Kimselerle görüşmor. Gençlik hatıraları ile baş başa yaşor, bazen de...»

(3. Perde)

O gece Küçük İsmail, eski Fasulyeciyan topluluğunun oyuncularıyla kurmuş olduğu «Handehane-i Osmani Kumpanyası» ile aynı oyunu sunmaktadır. Paşa hastalığına aldırmayarak tiyatroya gitmeye hazırlanır. Fasulyeciyan, Paşadan önce koşarak durumu Küçük İsmail'e iletir ve yalnızca o gece için oyunda görev alır. Oyun, bu kez batı tiyatrosu ürünlerinin iyice yerlileştirilerek ve Müslümanlaştırılarak ortaoyunu yaklaşımıyla dile getirildiği «tuluat tiyatrosu» biçeminde sergilenmektedir. Adı **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'na dönüştürülmüş olan oyunu izleyen Paşa, Küçük İsmail'in öteden beri benimsediği bu yeni anlayışı şöyle değerlendirir :

«**A. V. Paşa** *(...) Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rasgele Avrupa piyeslerini, sözümona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik, Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişiyle ko-*

tarınayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi de yetersiz.

A. Fehim *Peki. Doğru yol hangisidir Paşam?*

A. V. Paşa *(...) Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk mevzularından hareket edip hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak...»*

(3. Perde)

Tartışma bu noktada oyun ötesine uzanır. Ahmet Vefık Paşanın ve oyunu oluşturan sanatçıların dünyadan birer birer göç ettikleri anlatılır. Tiyatro tarihimizin bir dönemi kapanmıştır. Geriye, malzemesi insandan oluşan, birçok insanın emeğiyle biçimlenen, birçok insana seslenen ve sanatçısı da seyircisi de ölümlü olan tiyatronun perdesine, pervazlarına sinmiş sesler, sözler kalır. Oyun, Fasulyeciyan'ın —Münir Özkul'un ölümsüzleştirdiği— ünlü sondeyişiyle noktalanır:

«Zaten aktör dediğin nedir ki? Oynarken varızdır. Yok olunca da sesimiz bu boş kubbede bir hoş seda olarak kalır. Bir zaman sonra da unutulur gider. Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız. Görorum hepiniz gardroba koşmaya hazırlanorsunuz. Birazdan teatro bomboş kalacak. Ama teatro işte o zaman yaşamaya başlar. Çünkü Satenik'in bir şarkısı şu perdelerden birine takılı kalmıştır. Benim bir tiradım şu pervaza sinmiştir. Hıranuş'la Virginya'nın bir diyaloğu eski kostümlerin birinin yırtığına sığınmıştır. İşte bu hatıralar, o sessizlikte saklandıkları yerden çıkar, bir fısıltı halinde yine sahneye dökülürler. Artık kendimiz yoğuz. Seyircilerimiz de kalmadı. Ama repliklerimiz, fısıldaşır dururlar sabaha kadar.

Gün ağarır, temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçışır. Perde.»

(3. Perde)

Haldun Taner, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** oyununda zaman, uzam, durum ve ilişkiler bağlamında yaptığı çok ustaca seçimlerle oluşturduğu esnek ve devingen yapı içinde içeriği iç içe girmiş çeşitli katmanlarda biçimlendirmiştir.

İlk katmanda, tiyatromuzdan gelip geçmiş üç oyunculuk biçemi ayrıntılarıyla örneklenir; sonra batılı anlamdaki tiyatromuzun, Osmanlı devletinin Meşrutiyet ve İstibdat dönemlerine raslayan evrelerinde, tiyatroya sahip çıkan devlet anlayışıyla, tiyatroyu kuşkuyla gözleyen devlet anlayışı yansıtılır. Oyunun ilerleyen öyküsü boyunca, bir tiyatro yapıtının sahnelenmesine ilişkin çalışmalar, yorum sorunları ve sanatçılar arasında geçen tartışmalar, seyirci önünde sergilenerek, tiyatroculuk uğraşının sahnede yansımayan evrensel gerçekleri de gözler önüne serilir. Bu arada, hem yoksulluğun, acıların, umudun ve coşkunun iç içe yer aldığı tiyatrocuların yaşam öyküleri dile getirilmiş, hem de Moliére'in bir oyunu, bütünüyle kavranabilecek denli çok ayrıntısıyla seyirciye sunulmuştur.

«Açık biçim» anlayışının tam verimle değerlendirildiği oyunun çeşitli katmanları içinde doğal olarak yer alan üç ayrı oyunculuk biçemine özgü güldürü öğelerinin, oyuncuların «gerçek» konuşma biçimlerinden ve içinde bulundukları durumdan kaynaklanan güldürü öğeleriyle zenginleştirildiği görülür. Bu güldürü öğeleri, tiyatrocuların, sevecen bir yaklaşımla dile getirilen serüvenlerinin çeşitli aşamalarında yansıyan buruklukla dengelenir.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda «oyuncu kişi gerçekliği» beş ayrı boyutta değerlendirilir Taner'in oyununu sunan çağdaş oyuncular; hem oyunda canlandırılan ta-

rihsel dönemlerde gerçekten yaşamış olan oyuncular, hem de oyunun kahramanları olan kişiler; **Georges Dandin** oyununun çevirisinde yer alan oyun kişileri; aynı oyunun Ahmet Vefik Paşa uyarlamasındaki oyun kişileri; yine aynı oyunun «tuluat tiyatrosu»na dönüşmüş biçimi içinde yer alan oyun kişileri.

«Oyun içinde oyun» yönteminin epik - göstermeci tiyatro anlayışı doğrultusunda ustalıkla değerlendirildiği **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı,** oyunda görev alan tiyatro sanatçılarına oyuncu kişi hünerlerini, beş ayrı kişilik canlandırarak sınama olanağı vermektedir. Gerçekten de **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** yapısıyla, öyküsüyle, kişileriyle, tartıştığı konuyla, sanatçılara sahnede yüklediği ağır sorumlulukla, üst düzeyde bir «oyuncu» oyunu niteliği kazanmaktadır.

AYIŞIĞINDA ŞAMATA

Ayışığında Şamata ilk kez 1977'de İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından, Zihni Küçümen'in sahne düzeni, Mehmet Abut'un müziğiyle sahnelendi.[79] Oyun yazarın ünlü **Ayışığında Çalışkur**[80] öyküsünün doğrudan bir uyarlamasıdır; öykünün çarpıcı özellikleri sahnede daha da çarpıcı boyutlar kazanmıştır. Yine bir «Anlatıcı» tarafından sunulan oyun, Moda'daki görkemli Çalışkur Apartmanı'nın kişilerinin birinin doğum gününün kutlandığı ayışığına boğulmuş bir gecede apartmanda ve çevrede olan bitenleri iki perdede iki kez yineleyerek, iki ayrı bakış açısından dile getirir.

79) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

80) Haldun Taner, **Bütün Hikâyeleri 2, Şişhaneye Yağmur Yağıyordu,** Bilgi Y., Ankara, 1983, s. 135 - 268.

Oyunda iki kez anlatılan öykünün, iki ayrı perdede yansıyan karşıt bakış açıları doğrultusunda değişim gösteren bellibaşlı oyun kişileri şunlardır mahallenin bekçileri Recep ile Zülfikâr; apartmanın kapıcısının karısı Saime; apartmanın sahibi, ünlü işadamı Cemil Çalışkur, eşi Suzan ve doğum gününü kutlayan kızları Beyhan; üç üniversiteli genç, Ömer, Özer, Özcan; komşu Pop İsmet ve baldızı Sevim; yaşlı Hicabi Bey; Dr. Epkem; aile dostlarından Jale ile eşi Hidayet; Amerika'ya yerleşmiş bir karı koca: Aygen ve Erol; Çalışkurların akrabası bir genç Müntekim (Müştak); apartman yöneticisi Paşa; yürüyüş yapan işçiler; sokakta apartmanın girişine yakın bir yerde oturup söyleşen işçi kökenli iki yavuklu Melâhat ve Nuri

Ayışığında Şamata, yine yanlış koşullandırmalar üstüne yazılmış bir oyundur. Bu kez, Taner'in deyişiyle, «yazarın koşullanmaları ile seyircinin bambaşka koşullanmaları arasındaki zıtlığı bir fars havası»[81] içinde yansıtır.

Oyunun ilk perdesinde oyun kişileri yazarın bakış açısından verilir. Eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla sunulan olaylar dizisi içinde bekçi Zülfikâr, kapıcının karısı Saime'yle düşüp kalkar. Cemil para yapma yolunda her fırsatı değerlendiren kurnaz bir işadamı, karısı Suzan boş kafalı bir süs bebeği, kızı Beyhan şımarık, düşünceleri ve davranışları tutarsız bir genç kızdır. Pop İsmet kaçak mal satan bir butiğin sahibidir; aynı zamanda metresi olan baldızı Sevim durmadan yurt dışına çıkarak İsmet'in butiğine kaçak mal yetiştirir. Özer, Özcan ve Ömer, cinsellikten başka bir şey düşünmeyen, ağzı bozuk, günlerini boşa geçiren, tuzu kuru üç delikanlıdır; Hicabi, dürbünle komşularını gözetleyen yaşı geçmiş, işi bitmiş bir gülünç erkek artığı, Müntekim dinsel tutucu, dar kafalı bir gençtir. Dr. Epkem

81) «Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım», **Devlet Tiyatroları 1979-80 Dönemi Program Broşürü,** No 3, Ekim 1979.

«sosyete»nin önde gelen «kürtaj» uzmanı, Paşa, «disiplin» yoluyla her sorunun üstesinden gelinebileceğine inanan bir kişidir; Erol ile Aygen ise Amerika'da geçirdikleri yıllar içinde kimlik değişikliğine uğramış, toplumlarına yabancı düşmüş bir gülünç karı kocadır. Melâhat ve Nuri yakında evlenmeyi düşleyen, parasal sorunlarını çözmeye çalışan işçi sınıfından iki gençtir; Çalışkur Apartmanı'nın önünde Ada vapurunun gelmesini beklerken hem söyleşir, hem sevişirler.

Toplumun varsıl kesiminden insanların yaşadığı bu çevrede, bireysel çıkarcılığın, kadın erkek ilişkilerinde yozluğun, şımarıklığın, ikiyüzlülüğün, umursamazlığın egemen olduğu yaşama, duyma, düşünme biçimleri sergilenir. Kişiler arasındaki konuşmalar ve ilişkiler toplumun ve insanın gülünç, çirkin, acı verici gerçeklerini gösterir. Gece yürüyüş yapan işçilerin «işadamı» Cemil'in apartmanının önünde gösteri yapmasıyla işçi kesiminin, oyunda anlatılan kesime olan tutumu da somut olarak dile getirilir. Öykü, kapıcının karısı Saime'yle —görev saatinde— sevişerek dışarı çıkan bekçi Zülfikâr'ın ve öteki bekçi Recep'in, duvar dibinde oturmakta olan Nuri'yi ve Melâhat'ı yakalamalarıyla sürer. Daha önce işçiler gösteri yaparken, korkudan şaşkına dönen apartman kişileri, bu kez aslan kesilirler ve Nuri'yle Melâhat, kendi benzer davranışlarını unutan bu kişilerin çoğunun öfkeli desteği ile karakola götürülür. Melâhat ve Nuri iki yoksul yabancı oldukları için suçludurlar. Onların suçlanmasıyla, bekçisinden apartman sahibine, bu zengin çevrenin tüm ayrıcalıklı kişileri temize çıkmıştır sanki.

Şakacı bir yaklaşımla da olsa, yoğun bir düzen eleştirisi içeren birinci perdenin sonunda oyuncular alkışa çıkarlar. Ancak, çeşitli kesimlerden seyirciler oyuna çeşitli tepkiler getirirler; oyun çok açık saçıktır; törelere aykırıdır; çirkin olaylara yer vermektedir; «anarşi» öğeleri içer-

mektedir; mantığa ve gerçeklere aykırıdır ve bütünüyle yanlış bir oyundur.

Oyunun ikinci perdesi, birinci perdede yer alan kişi ve olayların bu eleştiriler göz önüne alınarak ve çeşitli seyircilerin yazarınkinin tam karşıtı olan bakış açıları bir araya getirilerek biçimlendirilir. Bu kez para canlısı işadamı Cemil, yurtsever, özverili bir «patron», eşi Suzan olgun, düşünceli bir eş, Beyhan tutarlı bir genç kızdır; Özer, Özcan ve Ömer, banttan profesörlerinin anlattığı dersi bıkıp usanmadan dinleyen fizik tutkunu genç adamlar, Pop İsmet'in baldızı Sevim «gönüllü hastabakıcı» olan sıkma baş bir genç kızdır; «röntgenci» Hicabi, astronomi tutkunu saygıdeğer bir yaşlı kişiye, «kürtajcı» Epkem, Türkiye'nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına inanan, saygın doğum doktoru Epkem Cangetir'e dönüşmüştür. Dinsel tutucu Müntekim, ikinci perdede yerini hoşgörülü bir ailede yetişmiş, ileri düşünceli Müştak'a bırakır. Erol ile Aygen ise yirmi yıldır Amerika'da olmalarına karşın toplumlarındaki gelişimi yakından izleyen, Türkçeyi kusursuz biçimde konuşmalarıyla herkesi şaşırtan, yurt özlemiyle yanıp tutuşan, Amerika'ya yerleştikleri için yerinen iki sevilesi insandır. Birinci perdenin «di-sip-lin» tutkunu, apartman yöneticisi Paşa ise, şimdi sorunların çözümünü «di-ya-log» da arayan, hoşgörülü bir kişidir. Kapıcının karısı Saime, ağızlıkla sigara içen soylu bir «hanımefendi», Zülfikâr, görevini aksatmayan, nazik, özverili bir bekçidir; Saime ile arasındaki ilişki son derece saygılıdır. Cemil'in işçileri ise o gece, onlara «babalık» yapan patronlarının kızlarının doğum gününü kutlamak için gelirler; böylece Çalışkur ailesinin ve yakın çevrelerinin yaşama biçiminin «halk» tarafından da onaylandığı belirginleşir. Oyunun iki yabancısından Melâhat, ablası «randevu evi»nde çalışan bir yosma, Nuri ise bıçkın bir «sabıkalı»dır bu kez. Onları «uygunsuz» durumda yakalayan, «kahraman» bekçi Zülfikâr, Nuri tarafından bıçaklanır.

Oyunun ikinci perdede anlatılan öyküsünü tamamlayan sondeyişte ise olaylar, «melodram» türünün gerektirdiği, orta sınıf törelerine uygun tüm duygu ve düşünceleri doğrultusunda «mutlu son»a ulaştırılır :

«Koro : *Hasılı ey seyirci-yi kiram, fenalık her zaman cezasını görür. İyilik önünde sonunda mutlaka mükafat bulur.*»

Böylece **Ayışığında Şamata**'nın ilk perdesinde, tüm sorunların çözümsüz kaldığı «istenmeyen» «gerçekler», ikinci perdesinde ise seyircinin yürekten benimsediği «yalanlar» sergilenir.

Taner, **Ayışığında Şamata** ile, **Lütfen Dokunmayın**'dan bu yana sürdürdüğü toplumdaki yanlış koşullandırmaları irdeleme ve doğru olarak algılanması gereken gerçekleri maskeleyen «yalan» balonlarını delme eyleminin bir başka çarpıcı örneğini vermektedir.

Sahne gereçlerinin (ay) ve müziğin (Beethoven'ın **Ayışığı Sonatı** üstüne çeşitlemeler) oyunu sürekli olarak yorumladığı, teknisyenle «Anlatan»ın bir olup yer yer oyunun dışına çıktıkları, seyircinin sahnedeki olayı değiştirme yolunda eyleme giriştiği **Ayışığında Şamata,** Taner tiyatrosunun, «açık biçim» olanaklarını en uç düzeyde değerlendiren ürünlerinden biridir.

Oyunun iletisini birinci ve ikinci perdede yer alan kişiler ve onların başlarına gelenler değil, aynı kişilerin ve olayların birbirine karşıt olarak biçimlendirildiği iki perde arasındaki çelişki oluşturmaktadır. Taner, oyunun ikinci perdesini, yaşamı ve toplumu, orta sınıf değerlerini hep geçerli kılan «pembe gözlükler» arkasından izlemeye alıştırılmış seyircinin seçimleri doğrultusunda yeniden yazarken, kişiler ve olaylar bağlamında ilk perdeyle oluşan karşıtlığın doğal güldürücülüğünü, özellikle dil kullanımında yaptığı değişikliklerle destekleyerek, çeşitli ilişkileri ve du-

rumları abartma yoluyla gülünçleştirerek, ikinci perdenin baştan sona «mantıksız» ve «gerçekdışı» görünmesini sağlamıştır.

Ayışığında Şamata, Taner'in tüm oyunlarının temel çıkış noktasını oluşturan tersinleme yaklaşımının tam verimle değerlendirildiği, oyunculara, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'nda olduğu gibi büyük olanaklar tanıyan, güldürücü ve düşündürücü bir oyundur.

Taner'in ikinci evresini belirleyen oyunlar sürmektedir. Taner, henüz gün ışığına çıkarılmamış yeni bir oyunu olduğunu muştulamıştır :

«Şu anda tamamlamaya çalıştığım bir oyun var. Münir Özkul için yazmaktayım. Adını söylemeyeceğim, sürpriz olsun.»[82]

Taner tiyatrosu böylece bu çalışmanın sınırlarını aşıp, geleceğe uzanmaktadır...

82) «Kendi Dilinden Haldun Taner», **Milliyet Renk Ekl**, 26 Mart 1984, s. 1.

ÜÇÜNCÜ EVRE KABARE OYUNLARI

Haldun Taner, tiyatro yazarlığının üçüncü evresini oluşturan kabare oyunlarının ülkemizdeki ilk tanıtıcısı, ilk yazarı, ilk uygulayıcısıdır; 1955'te felsefe ve tiyatro tarihi eğitimi görmek için gittiği Viyana'da izleyip, çok sevdiği kabare türü üstüne düşündüklerini Abdi İpekçi'nin düzenlediği bir söyleşide şöyle dile getirir

«*Aktüaliteyi kovalayan, aktüel hadiseleri alan ve sahneye taşlama şeklinde getirip yansıtan bir şaka tiyatrosudur... Fransa'da 1800'lerde sanatkârlar arasında böyle doğmaca, tuluatvari bir yarışmadan doğmuştur. Başta Salis olmak üzere bazı Fransız ressamları, heykeltıraş, şair ve yazarları Paris'te Chat Noir adlı bir lokalde, bu türü önce karşılıklı bir şakalaşma şeklinde, istemeden, bilmeden başlatmış oldular. Aristide Bruant bu kabare türünün ilk konferansiyesi sayılıyor. Kendisi son derece kalender bir adam olup şarkı söylemekte, espri yapmakta, oraya merak itisiyle gelen burjuva kimselere bir yandan tahammül etmekte, ama bir yandan da onların burjuva alışkanlıklarını, koşullanmalarını fena halde tiye almaktadır. Bu (...) kendi kendine oluşan kabare türünün bir benzerini de 1900'lerden sonra Almanya'da görüyoruz (...) Ama kabare tiyatrosunun, kabare adıyla değil de aynı karakterde, aynı hicivci, yerici, çimdikleyici şaka tiyatrosu halinde ortaya çıktığı devirler çok eskilere kadar uzanıyor. İsa'dan önce altıncı yüzyılda (...) Hipponex'in, Hegemon'un ilk komik-eposları, Phallophosların, komos korolarının yoldan geçen-*

lere sataşması, kendilerine hep günlük hayattan canlı, yaşayan örnekler seçmeleri bu parodi tiyatrosunun başlıca özelliği oluyor. Gezici korolarıyla köy köy dolaşıp herkese, bu arada ünlü devlet adamı Solon'a da nükteli laflar atan Thespis, yahut Olymp Dağının tanrısal kişilerini güldürülerine konu olarak alan Epicharm'ın ve komedyalarında bilhassa ve doğrudan doğruya aktüel konulara yönelen Aristophanes, evet özellikle Parabase' leriyle seyirciye de doğrudan doğruya laf atan Aristophanes'in de kabare türünün babası sayıldığı söylenebilir.»[83]

En parlak dönemini Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşayan, «1930'larda Orta Avrupa'da antifaşist bir politik eleştiri olarak 'Pfeffermühle' ve 'Cornichon'[84] tiyatrolarında sürdürülen, İkinci Dünya Savaşından sonra özellikle Paris ve Berlin'de yaygınlaşan, 1960'larda Amerika'ya da sıçrayan» kabare türünün özelliklerini Aziz Çalışlar şöyle tanımlıyor :

«Egemen sınıf ve toplum düzenine karşı çıkmak amacıyla, daha çok güncel, politik konuları, toplumsal ve kültürel yaşamdaki yozlaşmayı, 'şakayla karışık', iğneleyici bir dille ve sivri bir şekilde taşlayan, toplum eleştirisi yapan, şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, karikatür vb.'den kurulu, doğmacaya açık (...) oyuncular ile seyircinin içlidışlı olduğu, yazar ve seyircinin de katılabileceği, büyük şehirlere özgü bir küçük tiyatro türü.»[85]

Kabare türünün Türkiye'deki ilk örneğinin, 1906'da gölge oyununu ve İstanbul'un güncel konularını ele alan, yabancı sanatçılardan kurulu «Catocloum» topluluğu tara-

---

83) 13 Kasım 1972'de **Milli**yet'in «Her Hafta Bir Sohbet» köşesi için yapılmış ses bandına çekilmiş söyleşiden.

84) Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, s. 162.

85) a.g.y., s. 162.

fından gerçekleştirildiği söylenebilir.[86] Ancak, kabare tiyatrosunun, toplumsal politik uyarı amacına yönelik ilk uygulamalarını Taner gerçekleştirmiştir.

Kısa, çarpıcı tablolardan oluşan ve tiyatroda «açık biçim» özelliklerini uç düzeyde değerlendiren kabare tiyatrosu, Haldun Taner'in daha önceki evrelerinde de izlediğimiz şakacı, muzip, alaycı yaradılışına çok uygun düşmüş, 1960'lardan bu yana Taner'in yazarlığında vazgeçilmez bir tutku olmuştur :

«Mizah ve ironi olaylara belli bir felsefi mesafeden bakmanın avantajını taşıyor. Taze ve vurucu bir bakış alternatifi sağlıyor. O kadar işimin gücümün arasında Gen-Ar, Klüp 12, Gala Klüp'te üç kabare tiyatrosu başlatmam sanır mısınız işgüzarlıktan oldu? Mizacımın bir itisiydi bu.»[87]

Taner, onun ilk kabare uygulamasını gören Orhan Kemal'in, «Biliyor musun, bu senin yaramaz çocuk yapının sahneye yansıması»[88] diyerek takılmasına neden olan bu itiyle, kabare türünde bir dolu ürün vermiş, kabare türünü güncel olayları taşlayan, çevik, vurucu, çok devingen bir şaka, sataşma saldırı tiyatrosu olarak çok sayıda seyirciye benimsetmiştir.

Taner'in kabare tiyatrosu batıdaki benzerleri gibi, günü gününe yaşandığı için nesnel olarak değerlendirilemeyen olaylara ve sorunlara alaycı, düşünsel bir uzaklıktan gülerek bakar; yoğun bir politik taşlama içerir, «polemiğe» büyük ölçüde yer verir. Tümüyle bir uyarı tiyatrosudur; toplumun ve kişilerin kendi aksaklıklarıyla alay edip ede-

---

86) a.g.y., s. 164.

87) Ayça Aktan, «Niçin Hikâye?» (Taner'le söyleşi); Haldun Taner, **Bütün Hikâyeleri 4, Yalıda Sabah,** Bilgi Y., Ankara 1983, s. 197.

88) Zeynep Oral, «Konuşa Konuşa Haldun Taner», **Milliyet Sanat** dergisi, sayı 71, 1 Mayıs 1983, s. 13.

mediklerini sınayan, bir anlamda toplumun hoşgörü, olgunluk, uygarlık düzeyini tartıya vuran... Kabare tiyatrosu aydın çevreye seslenen, bir başka deyişle, seyircisini seçen bir tür;[89] Taner de söyleyeceklerini incelikle söyleyen, sanat kaygısını ön düzeyde tutan bir kabare yazarıdır.

Taner'in ilk kabare tiyatrosu denemesi, 20 Mayıs 1962 gecesi İstanbul'da Gen - Ar Klüp'te, sayıca az, seçkin bir seyirci kitlesi karşısında gerçekleştirildi. Taner bu deneyimini şöyle dile getiriyor:[90]

«*1962 yıllarındaydık. O sırada Adalet Partisi yeni kurulmuştu. Rahmetli Gümüşpala durmadan beyanlar veriyordu. Louis'lerin sayısını şaşırıyordu. Çok muhterem ve sempatik bir zattı. (...) Sonra, bir 147'ler problemi ortaya çıkmıştı. Bu 147 profesör neye uğradıklarını anlayamamıştı... niçin atılmışlardı, bilmiyorlardı. O günler bu iki meseleyi kalemime takıp beş altı skeç yazdım. Bir de gecekondular sorunu ortaya çıkmıştı. Gecekondulardaki insanların özlemlerini belirttim. (...) Gen-Ar'da, ilk kabare tiyatrosu denemesine (...) giriştim. Önce kabare tiyatrosu nedir diye, beş altı yazı yazdım. Konferans verdim. İlk deneme için de şehrimizin buna en yatkın adamlarını topladım. Turgut Boralı, Erol Günaydın, Nüvit Özdoğru, Suna Pekuysal, Mehmet Ulusoy vs. Bu arkadaşlar için* Bu Şehr-i Stanbul ki... *adıyla sözünü ettiğim konuları işleyen bir oyun yazdım.*»

Atilla Berkman'ın piyano müziği eşliğinde sunulan **Bu Şehr-i Stanbul ki**... dört kez sergilendi. Hepsi de başka tiyatrolarda çalışan sanatçılar, Taner'in ilk kabare oyununu para almaksızın sergilediler. Oyunun çok beğenilip tutulması, Taner'in kabare tiyatrosu doğrultusundaki çalışmalarını sürdürmesinde başlıca etken oldu

89) 83. dipnotta adı geçen söyleşi.

90) a.g. söyleşi.

«Türkiye'de böyle bir şeyin gedik olduğunu o zaman daha iyi anladık.»[91]

Bu Şehr-i Stanbul ki'yi 1964'te Yılmaz Gruda'nın sunduğu tek kişilik gösteriler, 1965'te Sermet Çağan'ın **Biz Eşekler** denemesi gibi kabare biçemine bağlı örnekler izledi. 1965'te Çetin Köroğlu, Ankara Meydan Sahnesi'nde **Eşeğin Gölgesi**'ni «kabaretist bir teknikle sahneye koydu.»[92] Ancak Türkiye'de gerçek anlamda bir kabare tiyatrosunun kurulabilmesi için, Taner'in ilk denemesinin üstünden beş yıl geçmesi gerekecektir.

1967 yılında Metin Akpınar, Zeki Alasya ve Hüseyin Baştürk, Taner'e başvurarak, kurmuş oldukları gezginci topluluk için oyun isterler. Mutlu bir rastlantıdır bu. Taner, ilk kabare denemesinden o yana geçen süre içinde kabare oyuncusu olmaya yatkın sanatçıları «defterine not etmiş» tir. Alasya ve Akpınar da bu sanatçılar arasındadır. «Kabare tiyatrosuna yatkın sanatçı kişi»yi Taner şöyle açıklıyor :[93]

«Normal tiyatroda bir rol vardır. Bu rolün içine uzun provalarla girersiniz; (...) bu rolün bir kere çizgisini bulduktan sonra, artık her akşam tekrarlarsınız. (...) Halbuki kabare tiyatrosunda her kişi, küçük küçük skeçlerin her birinde ayrı ayrı kompozisyonlar yapmak zorundadır. Birinde bir ihtiyar olan, öbüründe bir çocuk rolüne de geçebilir. Burada kışı veren, öbür tarafta yazı veren bir oyunda oynayabilir. Bütün bunları nezle olmadan yapmak lazım. Yani balıklama rollere, balıklama dalıp çıkmak. (...) Sonra kabare tiyatrosu oyuncularının bir özelliği çok hızlı oynamaktır. O kadar hızlı oynayacaksınız ki, seyirciler size yetişemeyecekler. (...)

---

91) a.g. söyleşi.

92) Selçuk Erez, «Türkiye'de Taşlama Tiyatrosu», **Güneş**, 25 Mart 1984, s. 6.

93) a.g. söyleşi.

Ben espri yapıyorum, bakın nasıl yaptım gibi havalar atılmaz. Öbür tiyatrolarda öyledir: espri yapacağım dikkat edin, espri yapıyorum... yaptım. Nasıl beğendiniz mi? Burada esprilerin hepsi yapılır atılır, yapılır atılır. Önemsenmeden bir espriden öbür espriye, böyle vites değiştirilir gibi geçilerek.»

Taner'in, bu iki yeteneği Alasya ve Akpınar'da görmüş olması Türkiye'de kabare tiyatrosunun temellerinin atılmasında başlıca etken olur. Taner, iki sanatçıya, daha önce adını duymadıkları kabare türünü anlatır; onlara Anadolu'da gezginci tiyatroculuk yapmaktan vazgeçirir :

«Ben sizin bunu çok iyi yapacağınız kanaatindeyim. Benim Vatan Kurtaran Şaban diye bir piyesim var. Bu piyes kolayca bir kabare oyunu olabilir. Gidelim, sahne kurup bunu oynayalım. (...) Bu tiyatronun adı 'Devekuşu' olsun. Gazete köşemin adı da 'Devekuşuna Mektuplar'dı daha o zaman da. 'Devekuşuluk', başını kuma sokmak, gerçekleri görmemek değil mi?.. Devekuşu güzel bir sembol, Devekuşu Tiyatrosu kuralım, ben bu tiyatronun tek sahibi olmayayım. Dördümüzün olsun. Bir yazar, iki sanatçı, bir elektrikçi. Dörder bin lira vererek bu arkadaşlarla tiyatroyu kurduk...»[94]

Böylece kurulan topluluğa Ahmet Gülhan da katılır. Yer olarak da Sıraselviler'deki Klüp 12 seçilmiştir :

«(...) kabare tiyatroları dünyanın her tarafında küçük salonlarda oynanıyor. (...) Bu, oyunun özelliğinden ileri geliyor. 'Biz bizeyiz' havasını vermek için. Sigara içiliyor, içki içiliyor. Herkes rahatında. Yani dostlar toplantısındayız. Bir muzip dostlar toplantısına gitmişiz. O muzipler bize bir şeyler yapacaklar. Biz de katılacağız onlara, dost gibi. Böyle bir hava.»[95]

94) Aynı söyleşiden.
95) a.g.y.

Türkiye'de ilk kez böyle bir uzamda bir tiyatro denemesi gerçekleşmektedir. Oysa ülkemizde gece kulübü müşterisiyle, tiyatro izleyicileri aynı kesimden değildir. Bu nedenle **Vatan Kurtaran Şaban** oyununun ilk haftaları durgun geçer. Kısa bir süre sonra ise Klüp 12 salonunu olağan tiyatro seyircisi doldurmaya başlamıştır. O yıllara ilişkin izlenimimizi, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun ilk on yılını değerlendiren bir yazımızda şöyle dile getirmiştik :

«... *'içkisini yudumlayarak, sigarasını tüttürerek tiyatro seyretme zevkini mutlaka tatmak isteyen ve cebinde bilet parası olan büyük bir kesim, bilet almak için kuyruklara girerek, vapur, tren, otobüs saatleri ayarlayarak, bir de kılıklarına çeki düzen vererek akın akın geldiler Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun ilk oyunu* Vatan Kurtaran Şaban'*ı izlemeye. Ve kabare tiyatrosu türünü ülkemize tanıtmak yolunda yapılan bu başlangıç, tiyatro seyretme açısından 'ithal' edilmişliğin birtakım iğretiliklerini de birlikte getirmiş olmasına karşın, bu türün gerek yazılış, gerekse sunuluş bakımından ustalıkla kotarılmış bir örneğini verdiği için Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun eylemi Türk seyircisi tarafından tartışılmaz kesinlikle kabul edilmiş oldu.*»[96]

İlk kez 1 Ekim 1967 gecesi, Çetin İpekkaya'nın sahne düzeni ve Arif Erkin'in müziğiyle sunulan ve dört yüz kırk dokuz kez sergilenen **Vatan Kurtaran Şaban,** bugüne dek ülkemizde kabare tiyatrosu için yazılmış ve sergilenmiş bir dolu oyuna karşın, kabare türündeki tek «baş yapıt» niteliğini sürdürür.[97].

Oysa, daha önce de belirtildiği gibi, Taner bu oyununu kabare sahnesi için yazmamıştır. **Vatan Kurtaran Şaban,** Haldun Taner'in **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yapa-**

96) Ayşegül Yüksel, «Devekuşu Kabare Tiyatrosunun On Yılı : Çıktık Açık Alınla», **Özgür İnsan,** sayı : 49, Kasım 1977, s. 57 - 58.

97) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

rım, Eşeğin Gölgesi ve **Zilli Zarife** ile yöneldiği toplumsal taşlama yaklaşımıyla kotarılmış, toplumsal eleştirinin gitgide keskinleştiği, anlatımdaki iğneleyiciliğin daha yoğunlaştığı bir yapıttır. Kabare türüne yatkınlığı ise, **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** gibi çok sayıda kısa tablodan oluşmasından, geçen zaman içinde tabloların çoğaltılmasıyla ya da başka tablolarla yer değiştirmesiyle yeni anlamları kucaklayabilecek bir yapı özelliği taşımasından, dahası, 1960'larda çok güncel olan bir konuyu tartışmasından kaynaklanmaktadır. (Geçen zaman içinde «konu»nun sürekli olarak gündemde kalacağını acaba sezmiş miydi Taner?)

Sık sık değişen hükümetlerin değişen kültür ve sanat politikaları doğrultusunda yaptıkları devlet görevlisi atama işlemlerinden yola çıkan **Vatan Kurtaran Şaban,** devletle kültür ve sanat işleri arasındaki ilişkinin yaman bir parodisidir.

İki bölümden ve giriş şarkısıyla sondeyiş arasında yer alan yirmi bir tablodan oluşan oyun, tapu kadastro müdürü iken kültür müsteşarlığına atanan Şaban Beyin Türk sanat ve kültürüne bakış açısını yansıtır. Bir dolu devlet görevlisi içinden Şaban Beyin «müsteşar»lığa seçiliş nedeni şudur :

«Tapu kadastro müdiranından
İsfendiyar oğlu Mehmet Şaban
Birdenbire hastalanan
Komşusunun bileti ile
Sali hayatında
Bir tek kere
Kuğu kuşu balesine gitmeseydi
Fuayede başbakanlık özel kaleminden
Dostu Kutbettin Beyi görmeseydi
Bütün bunlar gelmeyecekti dertsiz başına.»

«Kültür»le ilgisi böylece saptanan Şaban, müsteşarlık görevine atandığını korkuyla öğrenir. Verilen sorumluluğu taşıyamayacağını anlatmaya çalışırsa da «emir yüksek yerden»dir :

«Hem efendim
Bu sahte tevazu niye
Zira cümle müdiran içinde
Koca başkentte
Bir sen bellenmişsin
Sanat muhibbi diye
Sen değil misin geçen gece
Ördek gölü balesine giden.
...
Vatanın gültürü mademki soysuzlar elinde
Mademki sathı vatan
Büyük tehlikede
Silah başına Şaban
Silah başına
Arkanda biz varız dayan...»

Şaban böylece görevi yüklenir. Ancak Pişekâr'a bir de Kavuklu gereklidir. Şaban,

«Bahçelievlerden komşusu
Dostu
Pişpirik arkadaşı»

Emekli Sandığı'ndan «muhasip» Mısta Beyi özel kalem müdürü yapar. Bir yandan oyunun hareket düzeni oluşturulurken, bir yandan da söyleşimler içinde yer alan her konu taşlanmaktadır :

«Şaban : *Bir müddet tayinimi bile gizli tutacağım.*
Mısta *Aman Şaban Bey hiç şakası yoktur bu işin. Makamı boş bırakmaya gelmez. Hemen biri gelir oturuverir...*

Şaban : *(...) Bir planım var.*

Mısta *Aman yavaş söyle gözünü seveyim. Plana karşı yüksek katların allerjisi malum.*

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

Şaban : *Bizim idaremiz beyinsiz robotlar üzerine kurulmuştur Mısta Bey. Sistemi ben mi bozacağım şimdi?*

Mısta *Peki planınız nedir öyleyse?*

Şaban : *Şimdi seninle Dördüncü Murat misali tebdili kıyafet edeceğiz. Sonra Sanayii Nefise Baş Müşavirliği sahasına giren mevzuata nüfuz etmeye çalışacağız. Sonra plakçıları, kitapçıları, sinemacıları, tiyatroculari, müzikacıları gizli teftişten geçireceğiz. Ben usulca gaydet Mısta diyeceğim, sen gaydedeceksin.»*

Oyun, sözü edilen kurumların tek tek denetlenişini gösteren tablolarla sürer. Özellikle Şaban'ın kişiliğinden ve konuşmalarından kaynaklanan güldürü, arı gülmece, toplumsal, politik, bireysel taşlama, fars öğeleriyle yoğunlaştırılır :

«Mısta *Siz kimsin kızım?*

Soprano *Naçiz bir koloratur sopranoyum efendim.*

Şaban *Çalış, çalış, inşallah gontralto da olursun.*

Mısta *Gontralto da nedir Şaban Bey?*

Şaban *Şarkıcılıkta general rütbesidir. Sopranodan sonra alto sonra da gontralto ge-*

lir. (Kıza) *Cumhuriyet Bayramı müsameresine hazırlık değil mi?*

Koloratur : *Evet efendim.*

Şaban *Hangi morsoyu okuyacaksın?*

Koloratur : *Madam Butterfly. Uzak Doğu'da geçen bir opera.*

Şaban *O işin gamuflaji. Ben de inandım değil mi? Onu bırak bi galem hamasi bir şey döktür şöyle. Estergon kalesi mesela. (...)*
Başvekil beye davetiyesi gitti mi?

Müdür *Şimdi bizzat götürüyorum.*

Şaban (Bakar) *Şeref locasında tabii.*

Müdür *Hayır efendim, Başvekil bey birinci sırayı tercih ediyorlar.*

Şaban *Acaib, neden?*

Müdür *Efendim, ön sırada oturdular mı bütün millet arkamda hissine kapılıyorlarmış.»*

Kültür Sanat Müsteşarı Şaban, göreve başladığından beri, ağzını her açışta seyirci gözünde «çam devirmesine» neden olan kof bilgiçliği doğrultusunda, günün politikacılarına yaranmak için benimsediği «kafatasçı», «mukaddesatçı», «komünist düşmanı» tutumu sürdürürken, bir yandan da, özellikle Mısta Beyle yalnız kaldığı anlarda, olaylar ve durumlar karşısında yer yer eleştirel bir tutum sergiler

«Şaban *III. Napoleon'dan bu yana Fransız kral sülalesine Osmanlı kanı karışmıştır. Osmanlı kanı karıştığı içindir ki onların da işleri karışmış ve o sülale o gün bugün iflah olmamıştır.*
(...)

Şaban *Mehter tarihimizin özetidir. Ötesi var mı? İki adım ileri bir adım geri. Ne kadar sembolik değil mi? Tanzimat, Meşrutiyet iki adım ileri, 31 Mart bir adım geri. Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet iki adım ileri, Menemen isyanı bir adım geri, 27 Mayıs, Kurucu Meclis iki adım ileri, koalisyon bir adım geri (...)»*

Şaban Beyin, «icraat»ı sonucunda kültür ve sanat, seyircinin gözünde, kültür ve sanat olmaktan çıkmış, ancak egemen politik güçlerin görüşleri bağlamında iyice bir rayına oturtulmuştur.

Ne ki, «her çıkışın bir inişi vardır.» Şaban Beyin dostu az, düşmanı çoktur. Şaban da bir dolu benzeri gibi harcanmaya yazgılıdır. Önce yeterince «gerici» olmadığı yolunda söylentiler alıp yürürse de kısa zamanda daha etkili bir gerekçe bulunur

«Sanatla sanatçılarla övür ola ola
Kaydı kadastrocu Şaban da sola.»

Ve «Hikâyetul Şaban» böylece noktalanır...

Vatan **Kurta**ran Şa**ban,** sanat ve kültür sorunlarının, güncel politikanın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirildiği ve dolayısıyla, değişen hükümetlere karşın değişmeyecek, genel bir sanat ve kültür politikasının oluşturulmadığı ülkemizde, sanat ve kültür adına yapılan gülünç uygulamalara ağır bir eleştiri getirir.

Vatan **Kurta**ran Şa**ban** aynı zamanda, Taner'in en çok güldüren, en sıcak oyunlarından biridir. Çoğunlukla, ancak belirli bir eğitim düzeyine ulaşmış izleyicinin anlayabileceği değinmeleri ve göndermeleri içermesine karşın, oyun kişilerinin her kesimden seyirciyi sarıverecek denli «bizden» olması, oyunun geniş bir seyirci kesimi tarafından sevilip tutulmasını sağlamıştır.

Oyunun başarısını belirleyen çok önemli bir başka etken de Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın, bu ilk kabare tiyatrosu denemesinde, kabare türüne çok yatkın bir oyunculuk sergilemeleri, gerek çeşitli rollere girip çıkmakta, gerek hızlı bir söyleşim ve hareket düzeni kotarmada, gerekse söz, şarkı, mimik, hareket yoluyla güldürü üretmede gösterdikleri ustalıkla her kuşaktan seyirciyi kendilerine bağlamış olmalarıdır.

Kabare türünün, bu ilk denemede Türk seyircisi tarafından benimsenmiş olmasında iki temel nedenden söz edilebilir. İlki, Taner'in deyişiyle, «Türk insanının... Nasrettin Hocadan, İncili Çavuştan, Bektaşilerden gelen (...) kalender bir mizah tutumu»[98] oluşudur :

«Fakat genel hayatımızda asık suratlı insanlarız. Bu da belli şartlandırmaların sonucu. 'Ağır otur da molla desinler' gibi bir halimiz var. Resmimiz çekilirken yüzümüz gülse bile, birden ciddileşiveriyoruz. Buraya Fransızlar geldi. Bana 'Ne yapıyorsunuz?' diye sordular. 'Komedi yazarıyım', dedim. 'Siz deli misiniz?' dediler, 'Bu memlekette çocuklar bile gülmüyor. Çocukların gülmediği memlekette nasıl komedi yazarsınız?' Ben onlara dedim ki 'Yüzleri gülmüyor ama içleri güler ve güldürüldükleri zaman çok iyi gülerler. (...) Sizden iyi gülerler. (...) Eziklikleri nin acısını çıkartırcasına, öç alırcasına gülerler' (...) Şimdi diyeceğim şu: Bizim millet gülmeye teşne, bizim millet balonları delmeye teşne, bizim millet içindeki birtakım röfulmanları söz haline getirip ortaya boşaltacak birinin esprisine gülmeye hazır. (...) Bunu verdiğiniz zaman rahatlıyor, bir nevi boşalıyor.»[99]

---

98) bkz. 83. dipnotta adı geçen söyleşi.

99) a. g. söyleşi.

İkinci temel neden ise, Taner'in daha önceki oyunlarında da uyguladığı geleneksel tiyatromuza özgü yaklaşımları, kabare tiyatrosunun «açık biçim» ve «göstermeci» özellikleriyle başarılı bir biçimde kaynaştırmış ve kabare tiyatrosunu neredeyse bir halk sanatına dönüştürmüş olmasıdır. Taner, Sevinç Sokullu'nun deyişiyle, «geleneksel tiyatromuzun, yaşamın güncel ve düzensel sorunlarına ayna tutarak, gerçeğin acı dilini balla kesen» özelliğinden yararlanmıştır.[100] Bu yolla, geleneksel tiyatronun ısırıcı, ısırırken okşayıcı olan dilini ve boşaltıcı, eğlendirici, aynı zamanda öğrenekçi olan işlevini batı kabare tiyatrosu esprisiyle özdeşleştirmiştir. Sokullu, Taner'in kabare tiyatrosunda yansıyan başka geleneksel özellikler üstüne gözlemlerini de şöyle dile getiriyor:

«Bu türde geleneksel öğeleri daha özgürlükle kullanmıştır. Geleneksel tiyatronun eklemli yapısını, bir ana fikir çevresinde toplanan sahnelerden oluşan kabare oyunları yapısı ile bağdaştırmak çok kolay olmuştur. Yazar belli bir kanava çevresinde seyirciye ve olaylara göre değiştirilebilen geleneksel tiyatronun doğmaca metinleri gibi, bu oyunlarda da esnek metni ve doğmacayı uygulayabilmiştir. Ayrıca geleneksel tiyatronun özgürlüğünü ortaya çıkaran söz ve oyunculuk biçimlerini de bu oyunlarda geniş şekilde gerçekleştirme olanağı bulmuştur. Çene yarıştırma, karşısındakini nükte ile söz ile mat etme, oyun bozma gibi özellikleri kabare oyunlarının toplumsal taşlaması arasına sıkıştırmıştır. (...) Toplumsal taşlamalar, düzen sorunları, hatta güncel olaylar, oyunun şaka tonuyla sunulması, oyuncunun seyirci ile dolaysız bir bağ kurması, oyunu bozması, konunun müzik ve şarkı ile, yerine göre dansla desteklenmesi gibi gelenekten gelen seyirlik özellikler ile örülünce seyircinin beğenisini daha çok çekmiştir.»[101]

100) Sevinç Sokullu, **Türk Komedyasının Evrimi**, s. 222.
101) a.g.y., s. 265-6.

Sayageldiğimiz bütün bu etmenler ve nedenler, kabare tiyatrosunun Taner'in amaçladığı aydın çevreden seyirci kesimini daha ilk oyunda aşarak, çok geniş bir seyirci kesimine yayılmasını sağlamıştır.

Böylece, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oyunları kısa sürede sigara dumanlı kulüp salonlarından taşarak yazlık açık hava sinemalarına, kapalı sinema salonlarına yayıldı. Bir başka deyişle, 'kulüp' müşterisinin içkisini yudumlayıp sigarasını tüttürerek değil de, bahçe sinemasını dolduran semt halkının fındık fıstık yiyerek, gazoz içerek seyrettiği bir tür olarak yerleşti ülkemizde. Kabare tiyatrosu tam anlamıyla ulusallaşmış, yerlileşmişti.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu, hem Klüp 12'de sınırlı sayıda bir seyirci, hem de daha geniş uzamlarda, çok daha kalabalık bir seyirci kesimi karşısında etkinliklerini sürdürdü.

26 Aralık 1968'de Haldun Taner'in Nazım Hikmet, Orhan Veli, Adnan Veli, Oktay Rifat, Aziz Nesin, İsmet Küntay'dan derlediği ve kendi yazdığı tablolarla bütünlediği ikinci **Bu Şehr-i Stanbul ki** sergilendi ve yine büyük başarı kazandı. Taner bu oyun için yazdığı **Sarhoşlar** başlıklı tabloda, insanoğlunun «iyimserlik» ve «kötümserlik» kavramlarıyla belirlenen iki özelliğinin oluşturduğu tersinlemeden yola çıkarak, arı gülmeceden politik taşlamaya dek uzanan esnek bir güldürü anlayışıyla bir kez daha politik ortamın eleştirisini yapmaktaydı.

1969'da sergilenen, Boris Vian'ın **Generallerin Beş Çayı**'ndan sonra, 1970'te gündeme **Astronot Niyazi** geldi. Haldun Taner'le Zeki Alasya'nın birlikte yazdıkları ve Metin Akpınar'ın Niyazi'deki oyunuyla unutulmaz kıldığı **Astronot Niyazi,** aya ilk giden Türk olan Niyazi'nin oradaki deneyimlerini dile getirir. Güldürüsü, ekinsel koşullanmışlığımızın tüm özellikleriyle donatılmış, dolmuş sürücüsü Niyazi'nin aydaki davranışları ve gözlemleri bağlamında yapılan öze-

leştiriden ve güncel konulara yönelik taşlamalardan kaynaklanan **Astronot Niyazi**'nin bir başka boyutu da insanoğlunun dünyada da uzayda da «aynı mal» olduğunu gözlemleyen tersinleyici yaklaşımdır :

«İnsan aynı her yerde
Münakaşa mücadele
Karaborsa ve bol rüşvet
Burda değil, ayda bile.»

Astronot **Niyazi,** daha sonraki yıllarda TV güldürüleri yoluyla sonuna dek sömürülüp tüketilen, ülkemize özgü «dolmuş gülmecesi»nin önemli ilk örneklerinden biridir.

1971'de sahnelenen **Ha Bu Diyar** Haldun Taner, Aziz Nesin, Cahit Atay, Adnan Veli, Muzaffer İzgü, İsmet Küntay ve Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun ürünlerinden oluşur ve Altan İrtel'in müziğiyle sergilenir. 'Bu Diyar' Türkiye'dir; alaycı bir dille biçimlendirilmiş yoğun bir özeleştiri içeren, kahkahayla burukluğun iç içe oluşturulduğu bir oyundur.

1972'de Taner'in tek başına yazdığı **Dün Bugün**[102] Altan İrtel'in müziğiyle sahnelenir.

Toplumumuzun dünü ile bugünü arasında gidip gelen yirmi tabloda, dünün ve bugünün müziği, şiiri, şarkısı, tiyatrosu, sineması, Türkçesi, reklamları, sporu, «yasak sözcükleri» ve Viyana kapısındaki Türkü, yine arı gülmeceden politik taşlamaya dek pek çok güldürü örgesi içeren yer yer de buruk bir anlatımla, sivri, iğneleyici, ama şakacı bir tutumla sergilenir. Sonuç ise dünden bugüne yüzeyde pek çok değişiklik yaşamışsak da temelde hiç mi hiç değişmediğimizdir:

«Bir düne bak
Bir bugüne

102) Yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

Hey gidi günler hey
Az gittik uz gittik
Bir de döndük baktık ki dostlar
Olduğumuz yerdeydik
(...)
Tamtakır yine hazine
Hazinemiz o zaman da
Yine böyle tamtakır
Hünkar Yahudi sarraftan
Her ay başı borç alır
O zaman da bugün gibi
Ayağımızda donumuz yok
O zaman da bugün gibi
Başımızda fesleğen.»

Ancak, bir de «yarın» vardır; «umut» belki yarındadır:

«*Bugünü beğenmezsen kesme yarından ümidi*
Kesme yarından ümidi
Yarın belki daha iyi olabilir
İyi olabilir
İyi olabilir
Belki.»

Taner'in bir sonraki kabare oyunu, 1973'te sahnelenen **Aşk-ü Sevda**'dır.[103] Oyun hem evrensel, hem de toplumsal boyutları olan bir olguyu, kadın erkek ilişkisini her iki boyutta da sergiler. İlk karşılaşmayı, sevginin doğuşunu, evlilik aşamasını, balayı dönemini, kıskançlıkların başlayışını, çekilen sıkıntıları vb. sergileyen tablolarda iki karşı cinsin birbirine olan duygusal ve düşünsel yaklaşımında «zaman» içinde oluşan değişiklikler uzak bakış açısından yarı alaycı, yarı dokunaklı bir anlatımla dile getirilir.

103) Yazardan sağlanan ses bandı.

İkinci evre oyunlarında olduğu gibi, kabare oyunlarında da tiyatroda «açık biçim»in tüm olanaklarını değerlendiren Taner, bu oyununda **Ayışığında Şamata**'dan bir adım daha ileri gider ve seyirciyi gerçekten oyuna sokar. Sergilenen tabloların niteliği seyircinin «evet» ya da «hayır»larına göre «halkoylaması» sonucunda belirlenir ve oyun seyircinin isteği doğrultusunda oynanır. Taner, tabloları çoğunlukla iki, ya da üç ayrı biçimde yazmıştır. Oyunun her sunuluşunda, seyircinin seçimine göre başka tablolar sergilenir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu, gitgide artan ününe ve seyircisindeki büyük artışa karşın yazar bulmakta güçlük çekmektedir; çünkü Haldun Taner düzeyinde bir başka kabare tiyatrosu yazarı henüz çıkmamıştır ortaya. Bu nedenle bir sonraki oyun olan **Dev Aynası,** Umur Bugay, Ferhan Şensoy, Oktay Arayıcı, Muzaffer İzgü, Adnan Veli ve İsmet Küntay'ın yazdığı tablolardan oluşturulur.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda daha sonra **Yar Bana Bir Eğlence** sahnelenir.[104] Taner, oyunu oluşturan tablolarda toplumumuzun dününden bugününe uzanan çeşitli eğlence araçlarını sergiler. Toplumumuzda eğlence bağlamında son aşama televizyondur. Oyun, yerli politikacılarımızı TV'deki görüntüleriyle yansıtan, güncel politik şakalarla donatılmış, seyircinin, TV'deki her gün sinirlenerek izlediklerini, bu kez kahkahayla gülmesini sağlayan çarpıcı bir tabloyla noktalanır.

1974'te sahnelenen **Haneler** ise, Umur Bugay ve Ferhan Şensoy'un katkılarıyla oluşturulur.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu, onuncu yılını 1977'de **Çıktık Açık Alınla** oyunuyla kutlar.[105] O güne dek sahnelenmiş olan oyunların en çarpıcı tablolarından ve şarkıla-

104) Yazardan sağlanan ses bandı.

105) Yazardan sağlanan ses bandı.

rından oluşan bu gösteri, aynı zamanda, geçen on yıl içinde ülkemizin ve insanımızın konumunda pek bir değişiklik olmadığını gösterir ve tablolarda yansıyanların ötesinde, başka bir toplumsal, politik taşlama düzlemi oluşturur.

Ne ki, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oyunları gitgide çarpıcılığını yitirmektedir. Yaşanan sıkıyönetim dönemleri oyunlardaki politik taşlamanın sınırlandırılmasına neden olmuştur. Şakalar yavanlaşmaya, güldürücü söyleşimler vuruculuğunu yitirmeye başlamıştır.

Bu olguyu, o zamanlar bir yazımızda şöyle değerlendirmiştik :

«Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nu daha ilk oyunuyla büyük üne kavuşturan olumlu özellikleri korumak yıllar geçtikçe zorlaşmaya başladı. Her şeyden önce yazar gereksinmesi çıkmıştı ortaya. Usta, çırak yetiştirmekte zorluk çekmiş, birkaç deneme dışında Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun skeçlerinin yazılmasını genellikle Haldun Taner üstlenmek durumunda kalmıştır; ve tüm ustalığına karşın yer yer malzeme bulma açısından, güldürü üretme açısından zorlandığı görülmüştür.

Topluluğun as oyuncuları ise gün geçtikçe daha çok sevilmiş ve benimsenmişler, ancak topluluk seyircinin bu ilgisini kabare türünün —taşlama, uyarma, yanlışlara karşı çıkma— işlevini pekiştirme yönünde değerlendireceği yerde seyircinin sevgisine köle olma tehlikesiyle karşı karşıya gelmişlerdir (...) topluluk seyirciye yalnızca istediği kadarını vermekle —güldürmekle— yetinmiştir. Sonuç olarak da topluluk (..) yer yer kendini yinelemiş, yaptığı işi kanıksar gibi olmuş ve güncel olayların gelişimiyle toplumun yazgısının gün be gün baştan yazıldığı bir dönemde seyirci üstündeki etkinliğini kabare türü çizgisinde tam verimle kullanamamıştır. Böylece, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun bir kesim seyircisi

izlediği oyunun tümünü değerlendirmek çabasına bile girmeksizin, attığı kahkahaları yanına kâr sayarak tiyatrodan ayrılırken, bir kısım seyirci de topluluğun işlevinin ne olduğunu, ne olması gerektiğini, birbirini izleyen yıllar boyunca topluluğun neler kazanıp, neler yitirdiğini düşünür olmuştur.» [106]

İlginçtir ki, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun ilk on yılına ilişkin olarak yapılan bu değerlendirmeden iki yıl sonra Taner, topluluktan aynı gerekçelerle ayrıldı

«Ben bir maç kalabalığının Kabare Tiyatrosu'na dolmasına karşıyım. Elbette popüler tiyatrodan yanayım, halkçı tiyatrodan yanayım. Ama, kabare tiyatrosu entellektüel bir tiyatro tarzıdır, seçkinlere hitap eder, ince bir hiciv ve ironi türüdür. Ayrılığımız bu yolda oldu.» [107]

1972'de «kabare bir memleketin nabzıdır», «estetik kaygı, sanat kaygısı kabareden çekildiği zaman, yani ölçüsüzlüğe düşüldüğü zaman, kabare çok adileşir.» [108] diyen yazar, 1979'da topluluktan ayrılırken, kabare türü bağlamında daha çok ödün veremeyeceğini de düşünmüş olmalı.

Taner'in **Devekuşu** Kabare Tiyatrosu ile yaptığı son çalışma **Yalan Dünya**'dır. Oyun, Haldun Taner, Umur Bugay, Ferhan Şensoy, Zeki Alasya - Metin Akpınar'ın tabloları ve şarkı sözleriyle, Rupen Özer'in müziğiyle oluşturulmuştur. «Yalan söyleme» eylemini nedenlerinden uygulama biçimlerine ve ortamlarına dek irdeleyen oyunda toplumsal insanın, çeşitli koşullanmışlıkları doğrultusunda yalana kucak açıverişlerinin bir dolu örneği sergilenir.

---

106) Ayşegül Yüksel, **Özgür İnsan**, sayı: 49, s. 59.

107) «Kendi Dilinden Beş Haldun Taner», **Milliyet Renk Eki**, 26 Mart 1984, s. 1.

108) bkz. 83. dipnot.

Taner, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra 1980'de Ahmet Gülhan'la Gala Klüp'te Tef Kabare Tiyatrosu'nu kurdu.

«*Burada genç elemanları yetiştirmek istedik.* Hayırdır İnşallah *adlı bir kabare piyesi yazdım. İkinci yıl* Kapılar *adlı karma bir program sunduk. Ferhan Şensoy, Kandemir Konduk'un skeçleriyle.*»[109]

Ancak, o sırada Taner, Berlin'e uzun süreli olarak gider. Döndüğünde, Ahmet Gülhan'ın güçlüklerle karşılaştığını, tiyatronun kapandığını duyar.

Türkiye'de kabare tiyatrosunun yazgısı, böylece ilk yaratıcılarının daha ilk oyunlarıyla oluşuveren bir dizi çelişkiyle belirlenmiştir. Yazar Taner, bir yandan seçkin bir seyirci kesimine seslenen, incelikli, düşündürücü bir kabare tiyatrosu amaçlamış, ancak kabare tiyatrosu adına ürettikleri amaçladığı seyirci kesimini aşıp geniş bir seyirci kitlesince benimsenmiştir. Taner'in, kabare tiyatrosunun ilk yıllarında böylesine tutulup sevilmesinden büyük tat aldığı yadsınamaz. Ancak geçen zaman içinde çelişki keskinleşmiş, geniş seyirci yığınları karşısında kabare türünün aydın bir kesime seslenen incelikli özelliklerinin korunamayacağı anlaşılmıştır.

Bir başka çelişki de dar bir gece kulübü uzamında sınırlı sayıda seyirciye sergilenmesi öngörülen kabare türünün Türkiye koşullarında parasal zorlukları aşamayışıdır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun geniş seyirci yığınlarına açılmasının bir nedeni de parasal sorunlar olmuştur.

Taner, bir süredir kabare oyunu yazmıyor; ancak bu, yazarın üçüncü evresinin noktalandığını göstermiyor. «On yaş daha genç olsaydım, dördüncüyü de kurardım,» diyor Taner. «Kabare tiyatrosu benim için büyük hobidir.»[110]

---

109) bkz. **Milliyet Renk Eki,** 26 Mart 1984.

110) bkz., **Milliyet Renk Eki,** 26 Mart 1984.

İNSANCIL - ELEŞTİREL BAKIŞ

Taner'in üç ayrı evrede yazdığı oyunlar içerik ve biçim açısından büyük bir çeşitlilik gösterir. Ancak, kırka yakın yılı kapsayan geniş bir zaman dilimi içinde yazılmış olan bu oyunların her birinde, Taner'in yazar kişiliğinin temel belirleyicisi olan değişmez bir özellik görülür: bireyi, toplumu, yaşamı değerlendirirken benimsediği **insancıl, ama eleştirel bakış açısı.**

«İnsancıl» bakış açısı, her şeyden önce, «insan» malzemesini biçimlendirme uğraşına baş koymuş bir yaratıcının, kendisinin de «insan» olduğu bilincinden kaynaklanır. Bu bilinç öncelikle, Taner'in yapıtlarında anlattığı insanlarla «insanlık» ortak paydasında buluşmuş olmanın getirdiği «alçakgönüllü» ve «sevecen» yaklaşımda yansır.

Taner yazarlığa bu bakış açısını benimsedikten sonra başladı. Yurt dışında ekonomi ve siyaset bilimi eğitimi gördükten sonra, yaşamını önemli ölçüde etkileyen bir sağlık sorunu karşısında dört yıl savaşım vermişti:

«Önemli bir tüberküloz olayı yaşadım... Yatakta geçen uzun günler beni o güne dek fark etmediğim bazı düşüncelere yöneltti. Hayatın değeri, insanın değeri, felsefenin değeri. Yaşamak ve ölmek... İlk radyo skecimi o günlerde yatakta yazdım...» [111]

Taner'in, ona «çağdaş bir İstanbul efendisi»[112] niteliğini kazandıran «çelebi» yaradılışının da katkısıyla, insan-

111) Nezihe Araz, «Dilimi Anneme Borçluyum», **Milliyet Renk Eki**, 26 Mart 1984, s. 1.

112) a.g.y., s. 1.

oğluna «insanca» bakma doğrultusunda gelişen bakış açısı, hiç kuşkusuz yazarın gördüğü felsefe, filoloji, sanat tarihi ve tiyatro eğitiminin birikimiyle de perçinlenmiştir. Zaman içinde çeşitli aşamalarda gerçekleştirdiği bu eğitim Taner'in, insanı insanlık tarihi boyunca yaşanan serüven içinde değerlendirebilmesini sağlamış, ona insanları «uzak» bakış açısından değerlendirme yeteneği kazandırmıştır.

Taner, insanı geniş bir duyarlık çizgisi içinde algılar ve işlerken, oyun kişilerinin «evrensel insan» özelliklerini belirler. Yaşlılık döneminin sıkıntılarını toplum içinde etkili olduğuna kendini inandırmaya çalışarak geçiştirmeye çalışan Yümnü Bey, uğraşının onurunu kendi anlayışı doğrultusunda coşkuyla savunan Eczacı Sadettin, yaşama olan yaklaşımını etkili kılmak için tarihi araç olarak kullanan Nesip, **Eşeğin Gölgesi** oyunundaki «bir günlük beylik» uğruna başlarına olmadık sorunlar çıkaran iki çırak, çirkinlikleri bile pembeye boyayarak yaşamı kendisine dayanılır kılan Memnun, **Ayışığında Şamata**'nın, gerçeklerin yalnızca kendi istedikleri biçimde yansıtılmasını isteyen «seyirci»leri, benimsediği oyun yorumlarını ve oyunculuk biçemini çevresine de benimsetmek için didinen Fasulyeciyan, uğradığı haksızlıklara önce şaşırıp kalan, sonra da onları kolayca içine sindiriveren Vicdani, aile çevresiyle sanat çevresi arasındaki uyuşmazlığının ortasında şaşkına dönen **Küşat**, pısırıklığının nerede bitip yiğitliğinin nerede başladığını kendisi de bilemeyen **Keşanlı Ali**, saygın bir işadamıyken, genelev patronu Zilli Zarife'nin dostu olmayı seçen Hurşit-Cemşit, **Günün Adamı**'nın, saygın bir öğretim üyesi olmakla, ünlü, başarılı bir politikacı olma arasında bocalayan Profesörü, insanlık serüveni içinde kim bilir kaç kez yinelenmiş durumları, yaklaşımları, duyguları, düşünceleri dile getirirler.

Bu «genel»i kavrayıcı bakış açısı içinde biçimlendirilen hiçbir oyun kişisi tümüyle «ak» ya da «kara» değildir.

Yeryüzündeki bir dolu benzerleri gibi, duygu, düşünce, davranış düzeyinde varolma savaşı veren, tümüyle ne aklanabilen, ne suçlanabilen, yanılgıları «güleç» bir yüzle sergilenen, sıradan insanlar...

Taner'in «insancıl» bakış açısının denetleyici etkeni, yazarın oyun kişileri karşısındaki «çelebice» tutumunun ardında yatan ve onun insana olan yaklaşımının hoşgörüyle, ya da sevecenlikle sınırlı olmadığını gösteren, duygusallıktan son derece uzak, son derece akılcı, bir bakıma «acımasızca» gerçekçi, «eleştirel» bakış açısıdır.

Taner, insanı «eleştirel» bakış açısından algılar ve işlerken yapıtlarındaki insanın «toplumsal» özelliklerini belirler. Özdemir Nutku'nun deyişiyle, «birey-toplum ilişkilerini, bir yandan evrensel boyutları, öbür yandan yerel renkleriyle ele alıp vurdumduymazlığı, bilinçsizliği, kişiliksizliği, çıkarcılığı ve donkişotluğu eleştirel tavrının odak noktası yapar.»[113] Taner, insanı, içinde yaşadığı tarihsel, toplumsal süreç içinde, ekinsel, eğitimsel, sınıfsal, politik, cinsel bağlamlarda **koşullandırılmış** ya da koşullandırılmaya yatkın bir varlık olarak görür. İnsan bu koşullandırılmışlığı içinde oluşagelmiş ruhsal karmaşalar doğrultusunda duyar, düşünür ve davranır. İnsan, içinde yaşadığı tarihsel, toplumsal sürecin somut gerçeklerine göz kapatıp, koşullandırılmışlığının dışına çıkma yolunda çaba harcamazsa, hem toplumun ve düzenin sağlıklı bir gelişme çizgisine oturamayışından sorumlu olacak, hem de yanlış çalışan bir düzenin acımasız etkilerinden kendini kurtaramayacaktır. Tıpkı zora gelince başını kuma sokan, ama gövdesini tehlikelere açık bırakan «devekuşu» gibi...

«Devekuşu», Taner'in her türde yazma uğraşının simgesi olagelmiştir. «Devekuşu», yalnızca Memnun, yalnızca

113) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nün 1982-83 ders yılında sahnelediği **Lütfen Dokunmayın** oyununun izlence broşüründen.

Vicdani değil, Taner'in gerçekleri göğüslemekten korkan tüm oyun kişileridir. Yalnız oyun kişileri mi? Okurlar ve seyirciler de «devekuşu»luktan paylarını alırlar...

Taner tiyatrosunun insancıl, ama eleştirel bakış açısı oyunlarda bir «tartışma» ortamı yaratılarak iletilir. Bu tartışma ortamı çoğunlukla sahnede yer alan durumların, ya da olayların somut, ya da soyut düzeyde oluşturdukları karşıtlıklarla belirlenir. Tartışmayı ise aynı «gerçekler»e karşıt tepkiler getiren oyun kişileri oluşturur. **Günün Adamı**'nın Profesörü ve Doçenti, oyunun iki karşıt gerçeklik düzleminde de karşıt konumdadırlar. **Dışardakiler**'de Yümnü, damadı Necati'nin; **Fazilet Eczanesi**'nde Eczacı Sadettin, Müteahhit Tahsin'in; **Lütfen Dokunmayın**'da Nesip, Ekmel'in, Oktay her ikisinin de karşıtıdır. **Huzur Çıkmazı**'nın «devekuşu» Memnun, çevresindeki tüm insanların; **Keşanlı Ali Destanı**'nda kent yaşamı gecekondu yaşamının, pısırık Ali, yiğit Ali'nin; **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da Efruz, Vicdani'nin; **Eşeğin Gölgesi**'nde iki çırak ustalarının; **Zilli Zarife**'de Zarife, Dürdane'nin; **Ayışığında Şamata**'nın ilk perdesindeki kişiler, ikinci perdede yansıyan kişiliklerinin karşıtını oluştururlar.

Bu karşıtlıkların yansıttığı «çelişki» bağlamında biçimlenen tartışma ortamında ise, düzenin yanlışlarını kendi çıkarları doğrultusunda değerlendiren «uyanık» kişilerle, yoz bir düzende, koşullandırılmış oldukları değerlere körü körüne bağlı kalan kişilerin ortak sorumluluğu ortaya konur. Bu nedenle de oyunlarda yer alan kişilerin olumlu, ya da olumsuz özelliklerinin baskın olması, onların —suçlanma ya da aklanma bağlamında— yazgılarını değiştirmez. (Taner'in, genç kuşağa olan sevgisini ve güvenini belirli bir «duygusallık» içinde dile getirdiği **Lütfen Dokunmayın**'ın genç «turist rehberi» Oktay bu kuralın dışında kalır.) **Günün Adamı**'nın baştan sona «olumlu» bir kişi olarak sergilenen Profesörü bile —düş düzeyinde de olsa— çok

partili yaşama geçiş sırasında herkesin içinde yeşeriveren «birdenbire yükselme» özleminin sonucu olan «gülünç» konumda buluverir kendini. Yümnü Beye ne denli «sevecenlikle» yaklaşılırsa yaklaşılsın, onun 1900'lerin dili ve duyarlığı ile yazdığı «hatırat»ının 1950'ler toplumunu etkileyebileceğine inanmasına gülümsememek olası mı? Damadı Necati'nin, benimsediği tek değer olan «parasal çıkar» anlayışı doğrultusunda yaptıklarının bedelini ödemeyişine, ne denli öfkeli tepki gösterilebilir? **Dışardakiler** oyununda anlatılan dönemin aynı yolu tutmuş —ve başarıya ulaşmış— yüz binlerce kişisinden yalnızca biridir Necati. **Ve Değirmen Dönerdi**'de sanat çevresinin çağcıl olma özentisi içindeki yoz duygu, düşünce, davranış biçimleri, Festekizlerin tutucu yaşam ilkelerine yeğ tutulabilir mi? İkisi arasından bir çıkış yolu bulamadığı için Küşat'ın durumu «hoşgörüyle» karşılanabilir mi? **Fazilet Eczanesi**'nin, zamanı durdurmaya çalışan Sadettin'i ile, zamanı zorlayan Müteahhit Tahsin'in yaklaşımlarından hangisi baştan sona savunulabilir? **Huzur Çıkmazı**'nın 'tadından yenmez' Memnun'u, çevresinde oluşan kötülükten sorumlu değil midir? **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'ın «olumsuz» kişisi Efruz'un yaptıklarının hiçbirini yapmayan «dürüst» Vicdani aklanabilir mi, ya da ödüllendirilebilir mi? Fasulyeciyan'ın sevgiyle izlediğimiz büyük tiyatro tutkusu onun savunduğu tür tiyatroyu benimsememizi sağlayabilir mi? **Eşeğin Gölgesi**'nin «ezilen» iki çırağının bilmeden çıkardığı büyük kavgada yan tutabilir miyiz?

Örnekler sürdürülebilir... Taner, bozuk düzen gerçeğini yansıtan «olumsuz» kişilerini cezalandırmayarak, ya da daha bir sevecenlikle yaklaştığı kişileri ödüllendirmeyerek, seyircinin tüm beklentilerini yıkar. Seyirciye duygusal boşalım olanağı vermeyen, onu tartışmanın içine çeken bir yaklaşımdır bu.

Taner'in, tanımlamaya çalıştığımız insancıl, ama eleştirel bakış açısında yansıyan, «barış»tan yana insanların «dürüst», «kardeşçe» ilişkilerle oluşturduğu «özgür» bir yaşama duyulan «özlem»dir. Taner, bu özlemin henüz gerçekleşmediği bir dünyanın yazarıdır. Değişen koşullarda «doğru»yu yakalamayı beceremeyen, çevresinde, düzende olup bitenlerin gerçeğinin bilincinde olmayan, ya da bu gerçeği kendi çıkarları adına sömüren insana getirdiği eleştiride hem güleç yüzlü bir «alaycılık» vardır, hem de «hüzün»... İnsanoğlunun uzayı ele geçirme uğraşının betimlendiği «Dar geliyor bize dünya» şarkısında dile geldiği gibi:

«*Dar geliyor bize dünya*
Dar geliyor odalar
Küçüldükçe küçülmüş
Kentler, yollar, sokaklar

Kafamız ve burnumuz
Büyüdükçe büyümüş
Buna karşı içimiz
Küçüldükçe küçülmüş

Ay var Merih var
Daha fethedilecek
Çok şey var;
Sanki burda eksik olan
Ne varsa hepsi orda
Dünya sulhü,
Kardeşlik, sanki orda
Dürüstlük, sanki orda
Özgürlük sanki orda

Oraya giden kim?
İnsanlar
Her gittiğin yere
Kendini götürdükçe
İstersen evreni fethet
Neye yarar?...

(Astronot Niyazi)

BİREY VE TOPLUM

Taner, üç evrede yazdığı oyunların tümünde **toplumsal** bir yazar olarak çıkar karşımıza. Oyunların, kişiler, durumlar ve olayların biçimlendirilmesi bağlamında temel çıkış noktası, Türk toplumunun gerçekleri ve Türk toplumunun yaşamış olduğu somut tarihsel süreçlerdir. Taner tiyatrosunda «birey» toplumun yaşadığı tarihsel sürecin belirli aşama noktalarında oluşan sorunlar doğrultusunda biçimlendirilir. Yüzyılımızın başından bu yana, hemen her on yılda bir toplumdaki değerlerin büyük ölçüde değişmesine yol açan politik değişikliklerin yaşandığı ülkemizin bireyde yansıyan gerçekleri, Taner tiyatrosunun çok zengin oyun kişisi dağarcığını oluşturmakta temel etken olmuştur.

Taner'in «birey»leri yazıldıkları tarihler göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, bu bireylerin öyküsü bağlamında Türk toplumunun yüzyılımız içinde hem duygu, düşünce düzeyinde, hem de yaşama biçiminde yansıyan değişiklikler izlenebilir. **Günün Adamı'**nda Profesör'ün yaşadığı serüven 1946 seçimleriyle demokrasi düzenine geçişte geçerlik kazanan yanlış değerleri yansıtır. Bu oyunda genç «demokrasimiz» seçim kazanmak uğruna her çeşit namussuzluğun yapılabildiği, bireysel çıkarların toplumsal çıkarların önüne geçtiği, doğru dürüst benimsenemeden yozlaştırılmış bir yönetim biçimi olarak sergilenir.

Dışardakiler'de Yümnü ve Necati arasında yer alan çatışma 1950'de **D**emokrat Parti'nin genel seçimleri kazanmasıyla benimsenen «özgür girişim» anlayışı sonucunda parasal kazancın toplumun en önde gelen değeri ol-

masının doğurduğu sorunlardan kaynaklanır. Parasal kazanca ulaşma tutkusu yolunda Yümnü gibi yaşlı ve güçsüz kişiler yalnızca bir engeldir. Bu nedenle de sevilmeleri, sayılmaları, korunmaları gereksizdir. İnsan ilişkilerindeki bu onarılmaz çöküşü yansıtan toplumsal aşamada Semih gibi, Yümnü'ye sevecenlikle yaklaşmaya çalışan kişiler bile yenilirler.

Ve Değirmen Dönerdi yine aynı dönemde Türkiye'nin büyük kentlerinde yan yana varolan iki karşıt yaşama biçiminin oluşturduğu karşıt değerler kargaşası içinde yitip giden bireyin öyküsünü anlatır. Bir yanda sanatçı olmayı «serserilik» saymaktan vazgeçememiş, aile ilişkilerinde son derece tutucu olan Festekizler, öte yanda ise yeni yeni oluşan, görünüşte tüm ilişkilerinde «bohemce» bir özgürlüğü savunurken, geri düzeyde çıkar ilişkilerine bağımlı sanat çevresi. Küşat, kendisine iki karşıt yönde baskı yapan bu değerler kargaşası içinde «sanatçı» olma savaşı verir ve yenilir.

Fazilet Eczanesi yine Demokrat Parti döneminde ekonomi alanında yer alan değişiklikler nedeniyle «eczacılık» uğraşının yerini «hazır ilaç satıcılığı»na, Boğaz'daki köşklerin ve eski evlerin yerlerini blok apartmanlara bıraktığı tarihsel aşamayı yansıtır. Bu dönem içinde hazır ilaç yapımı gelişmiştir; özgür girişimin yarattığı olanaklardan yararlanan bir dolu yeni zengin türemiş ve İstanbul'a akın başlamıştır. İstanbul, eski İstanbulluğunu, Sadettin, «eczacı» kişi ayrıcalığını yitirmektedir. Değişim zorunludur kuşkusuz; ancak «yeni»yi yapmak «eski»yi tümüyle yıkmak olmamalıdır; hele «eski»de «dostluk» gibi, «anlayış», «hoşgörü» gibi korunması gereken değerler varsa...

Lütfen Dokunmayın ise Osmanlı değerlerinin, batıdan aktarılmış değerlerle, 1960'lar Türkiyesinin genç kuşağının insancı değerlerinin ise her ikisiyle de çatıştığı, toplu-

mumuzdaki hızlı «değer» değişimini irdeleyen bir «değerler üstüne tartışma» oyunudur.

Huzur Çıkmazı Taner'in en küçük toplum birimi olan «aile»yi irdelediği bir oyundur. Oyunun geçtiği tarihsel dönem açık seçik belirtilmez. Ancak, Taner, yine değişen toplum ve değerler bağlamında yaşanan bir çatışmayı irdelemektedir. Kadınların, evlilik ilişkisinde «erkek»in koruyucu baskısına tepki göstermeye başladığı, duygusal, cinsel bağlamda doyumsuzluklarını dile getirebildikleri bir dönemde, artık geçerliliğini yitirmiş «kocalık» değerlerini inatla sürdüren Memnun'un acıklı güldürüsüdür dile gelen. Memnun, saygı, sevgi, görev anlayışı gibi değerlerin «ülküsel» görünümlerini yitirdikleri bir aşamada aşırı iyi, sevecen, yardımsever, özverili «insan» ve anlayışlı «koruyucu», hoşgörülü «eş» görünümünü inatla sürdürerek çevresine ters düşen bir kişidir.

Keşanlı Ali Destanı, 1960'lar Türkiyesinin oyunudur. Demokrat Parti döneminde yapılan «girişim»lerin sonuçları sergilenir oyunda. Tarım makinelerinin gelişiyle açıkta kalan topraksız «köylü» kentlere akmış, ancak yerli endüstri geliştirilemediği için «işçileşememiş», gecekondu ortamında başka türlü bir yalnızlığa, yoksulluğa ve yozluğa itilmiştir. Kentin blok apartmanlarında ya da köşklerinde ise, yaşama tıpkı gecekondulular gibi «sıfırdan» başlayan, ancak özgür girişim ortamından yararlanmayı becererek, her mahallede yaratılan «milyoner»lerden biri olmayı başarmış, kentsoylu yaşamı hızla yozlaştıran «açıkgözler» yaşamaktadır. Oyunda bir düzeyde yansıtılan, aynı dönemde oluşan koşullar içinde «köşeyi dönenler»le, «dönemeyen»ler arasında oluşmuş, uzlaşmaz karşıtlıktır. Bir başka düzeyde ise «seçim kazanma» yolunda partilerin 1946'dan bu yana geliştirdikleri yöntemler sergilenerek insanların yalnızca seçim öncesi «vatandaş» niteliği kazandığı, sonra da dört yıl boyunca unutulup gittiği devlet anlayışı için-

de «kendi başlarının çaresi»ne bakmak için başvurdukları yollar alaylı bir yaklaşımla dile getirilir. Pısırık «birey» Keşanlı Ali'den yiğit, zorba «birey» Keşanlı Ali'nin yaratılması, devletin korumadığı insanların kendi başlarına bırakılmışlıkları içinde gerçekleşen zorunlu bir «dönüşüm»ü belirler.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ise tarihimizin, «31 Mart Vakası»ndan günümüze dek, tüm toplumsal ve politik aşamalarını dile getirir. Oyunda sergilenen seksen yıllık çeşitli politik - toplumsal olayları ve bu olayların getirdiği «değer» değişimleri içinde temel nitelikleri hiç değişmeyen iki genel «birey» tipi görülür; çalışkan, dürüst, yetenekli, ama haklarını savunmayı bilmediği için sömürülen, her dönemde «ezilen» pısırık emekçi; her yeni dönemde bireysel çıkarlarını kollama yolu bulan, yalancı, tembel ama gösterişçi, açıkgöz ve kurnaz asalak.

Eşeğin Gölgesi, 1960'lar Türkiyesinin tartışma gündeminde olan sınıflar arası çelişkiyi irdeler. Anamalcı ilkeleri benimsemiş bir düzen içinde kendi gerçeklerinin bilincine varamayan iki budala çırakla, onları «uydurma» sorunlarla oyalayan patronları ve çeşitli kurumların üyeleri «karikatür» boyutunda çizilmiştir.

Zilli Zarife'de yine anamalcı bir düzende varsıl sınıfın benimsediği, «namus», «ahlak», «dinsel inanç» kavramlarına olan «ikiyüzlü» yaklaşım sergilenir. Oyun kişileri varsıl sınıfın çeşitli tiplerinden oluşur; yine «karikatür» boyutunda çizilmişlerdir. Oyunda belirli bir sevecenlikle çizilen Cemşit - Hurşit, Zilli Zarife ve genelev kadınları, oyunda yer alan «tartışma»da bir «yan» oluşturma işlevi taşıyan düş ürünü bireylerdir.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyununun geri düzeyinde Meşrutiyet ve İstibdat dönemlerinin olayları yer alır. Gerçekten de yaşamış olan oyun kişileri, gerçek yaşamdaki çeşitli özellikleriyle sıcak, canlı bir biçimde çizilmiştir.

Ayışığında Şamata'nın ilk perdesinde ise 1960'lar ve 1970'ler Türkiyesinde varsıl sınıfın oluşturduğu bir toplumsal çevrede birbirine kenetlenmiş yoz, ama gerçek insan «tipleri» çizilir. İkinci perdede ise bu «tiplerin» tam karşıtları olan ülküsel, gerçekdışı «tipler» sahneye çıkarılır.

Vatan Kurtaran Şaban'da Türkiye'nin 27 Mayıstan sonra yaşadığı «koalisyon» dönemi dile getirilir. Koalisyonda yer alan partilerin çeşitli görüşlerinin kültür ve sanat politikası içinde yansıtılma işlemini sergileyen oyunda, «tapu - kadastro müdiranından» Şaban, Vicdani'yi çok andıran «silik» memur kişiliğini, «kültür müsteşarlığı» görevine getirilince «aslan» kesilerek aşan, «kurnazca» uygulamalarla büyüklerine yaranmaya çalışan kusursuz bir «çarıklı erkânıharp» kişiliği sergiler.

Kabare oyunları içinde yer alan tabloların çok büyük bir bölümü toplumun son on, on beş yılı içinde yaşadığı çeşitli olayları yorumlar. Almanya'ya giden işçilerimizden, Boğaz Köprüsü'ne, 12 Marttan, sıkıyönetim dönemlerine, «anarşi»den Kıbrıs çıkartmasına, TRT'nin sorunlarından, «yasak kelimeler» sorununa dek pek çok olay, bu oyunlarda çizilen çarpıcı «karikatür tipler» yoluyla sergilenir, açıklanır, eleştirilir.

Taner'in gerçek toplumsal, politik olayların oluşturduğu genel çerçeve içinde biçimlendirdiği oyunlarındaki olaylar, durumlar ve bireyler, ön düzeydeki «güncel» özelliklerine karşın «kalıcı» olabilmişler, zaman aşımına karşı durabilmişlerdir. 1949'da yazılan **Günün Adamı**'ndan bu yana, bir dolu bilim adamı, politika sahnesinde çeşitli serüvenler yaşamıştır, yaşamaktadır. Yümnüler çoğalmaktadır aramızda. Festekizler yok olmuştur belki; ama sanat çevreleri **Ve Değirmen Dönerdi**'de yansıyan yargıların tümüyle dışına çıkabilmişler midir? İlaçtan çok terlik, şampuan, oyuncak satan dost sıcaklığını yitirmiş eczaneler, bugün de gündemdedir. Aynı apartmanda oturanların bile artık

birbirini tanımadığı büyük kentlerimizde, insanlar büyüyen yalnızlıkları içinde **Fazilet Eczanesi**'ni dolduran insanların dayanışmasını özlemiyorlar mı? **Lütfen Dokunmayın**'ın kuşaklar arası ekinsel çelişkileri kuşkusuz sürüyor. **Keşanlı Ali Destanı**'nda oluşturulan toplumsal görüntüde değişen bir şey yok. **Efruzlarla**, Vicdanilerin toplumu olmaktan çıkmadık henüz. «**Ahlak**», «namus», «din» anlayışımız da **Zilli Zarife**'de yansıtılan biçimini koruyor. **Kamuoyunu Eşeğin Gölgesi**'nde olduğu gibi uydurma olaylarla oyalayarak «gerçek» sorunları unutturma alışkanlığımızdan vazgeçtiğimiz de söylenemez. Tiyatromuz, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'nda olduğu gibi arayışını sürdürüyor. Onlarca Fasulyeciyanımız var. Ne ki, **Ahmet Vefik Paşamız** yok! **Ayışığında Şamata**'nın tüm tipleri bugün de aramızda. 1960'lardan bu yana yaşadığımız dönemlerde ekin ve sanata olan yaklaşımlar bağlamında **Şaban**'ı unutabildik mi? **Kabare** oyunlarının bile pek çok tablosu zaman aşımına karşı durabiliyor.

Tüm bu örnekler, Haldun Taner'in tiyatro yazarlığı içindeki bir başka özelliğini vurgulamaktadır. Taner güncel toplumsal durumları oyunlarında malzeme olarak değerlendirirken, öncelikle Türk toplumunda tarihsel süreç içinde «değişen» ve «değişmeyen»i saptayabilmiştir. Toplumumuzda değişme, hep yüzeysel düzeyde «bütün»den kopuk olarak gerçekleştirilmektedir. «Bütün»ün kökten değişimini sağlamayan bu özgül değişmeler, zaman içinde sağlıklı bir gelişim oluşturmadan yozlaştığı gibi, «bütün»ün dengesini de bozmakta ve «bütün» içinde öteden beri yer alan sorunları daha da içinden çıkılmaz duruma getirmektedir. Böylece «bütün» gitgide ağırlaşan sorunlarıyla Taner tiyatrosunun genel «değişmeyen»ini, yapılan köksüz «değişme»ler de oyunların «özgül», «güncel» malzemesini oluşturmaktadır. Böylece «değişme» yoluyla ortaya çıkan «sorunlar» ve «olaylar» güncel vuruculuğunu yitirse bile,

sürekli bir etki - tepki ilişkisi içinde varılan politik toplumsal dönemlerde yinelenmekte ve yine toplumun gündemine gelmektedir.

Taner, «değişme»ye değil, «değişme»nin dengesiz, köksüz, yüzeyde oluşuna karşıdır. Tüm oyunları, gelişime yönelik, sağlıklı değişimlerin özlemini taşır. Oyunlarında yansıyan ise, bir yandan «değişme» adı verilen, ancak tüm ülkenin ve insanlarının çıkarını kollamayan uygulamalara yöneltilen eleştiri bir yandan da «değişen toplumsal değerler ile kalıplaşmış düşüncelerin çatışma noktasında»[114] yaşayan ama sağlıklı bir gelişim adına taşıdığı sorumluluğun bilincinde olmayan «birey»e yöneltilen eleştiridir.

Taner'in, tüm oyunlarında hep toplum bağlamında irdelediği bireye olan yaklaşımı, zaman içinde bir değişim gösterir. Yanılsamacı biçemde yazdığı ilk evre oyunlarında çıkış noktası «birey»dir. **Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi** ve **Huzur Çıkmazı** oyunlarında yazar, Özdemir Nutku'nun deyişiyle «rayına oturmayan toplumsal gelişimi, köksüz ilerlemeyi ve bunun içinde topluma gittikçe yabancılaşan bireyleri ele alır.»[115] Profesör, Yümnü, Küşat, Sadettin ve Memnun, «değişen toplum değerleri içinde, kendi düşüncelerini ve alışkanlıklarını sürdürmeye çalışan ve sonunda yenilgiye uğrayan Don Kihotelerdir.»[116]

Taner, bu oyunlarında «yenilenen yaşam koşulları» [117] karşısında, geçerliğini yitirdiğinin bilincinde olmadıkları «ahlak anlayışları»yla direnen bu «bireyler»in serüvenini dile getirirken onları «toplumsal tipler» olarak çizer. Oyun kişileri, Sevda Şener'in 1940-70 yıllarında yazılmış oyunlarda saptadığı ortak özellikleri taşır.

---

114) Bkz. dipnot 113.

115) Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi II**, s. 766.

116) a.g.y. s., 766.

117) Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 112.

«Oyun kişisi... çevreden gelme özellikleri de içinde taşıyan ve bu yüzden hem ruhsal, hem toplumsal yönü ile bir arada sunulmuştur. Toplum, kişiyi oluşturan ve ona damgasını vuran asal koşuldur. Kişinin ruhsal bunalımı veya özelliği, toplumsal durumunun sonucu olarak belirir.»

Taner, göstermeci biçemde ilk denemesini yaptığı **Lütfen Dokunmayın** oyununda «olayları bireylerin önüne kaydırmaya, başlar.»[118] Tüm ikinci evre oyunlarında toplum sorununa ulaşmada «olay»dan ve «durum»dan yola çıkmaktadır. «Birey» toplumsal tarihsel süreç bağlamında biçimlenmiş bir «tip»tir. Ancak Taner ikinci evre oyunlarında da tipleri «iç dünyalarına ilişkin özel ayrıntılarla» donatmıştır.[119] **Keşanlı** Ali, tıpkı eczacı **Sadettin**, **Yümnü**, Memnun, Profesör gibi değişen koşulların gerçeğinin bilincine varamayışı sonucunda «kimlik-bunalımı» yaşar. Ancak, ikinci evre oyunlarında bireyin biçimlenmesinde temel etken olan «durum» ve «olay»lar **Keşanlı Ali'yi** yeni bir kimliğe bürünmeye zorlar. «Türk toplumunun son 80 yılının psikanalizi» olarak tanımlanan **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da** ise «genel tip» özelliği yansıtan Vicdani'nin ruhsal karmaşası ayrıntılı biçimde dile getirilir. **Eşeğin Gölgesi'nden** sonra yazılan oyunlardaki kişiler yazarın oyunda oluşturduğu «tartışma» ortamında belirli işlevler yaşayan «tip»ler olarak çizilmiştir. **Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Ayışığında Şamata** ve üçüncü evre oyunlarının tümünde oyun kişileri, bireysel gerçeklerinden çok genel toplumsal gerçekleri dile getiren «abartılı» tipler olarak biçimlendirilmiştir. Taner oyunlarında «gerçekten yaşamış» kişiler de kullanmıştır. İkinci evre oyunları içinde yer alan **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nın** oyun kişileri, Ahmet Vefik Paşa, Tomas Fa-

118) Özdemir Nutku, a.g.y., s. 771.
119) Sevda Şener, a.g.y., s. 112.

sulyeciyan, Küçük İsmail, Ahmet Fehim ve öteki gerçekten yaşamış kişiler, yine oyunda yer alan «tartışma» içindeki işlevleri doğrultusunda «tip» düzeyinde ama sevgiyle, sevecenlikle çizilmişlerdir. Kabare oyunlarında parodisi yapılan, yaşayan ünlü kişiler ise iğneleyici bir dille biçimlendirilmiş «karikatürler» olarak yer alırlar sahnede.

Özetlemek gerekirse, hepsi toplumsal etkenlerin biçimlendirdiği özelliklerden yola çıkılarak sahneye getirilen Taner tiyatrosu «birey»leri, ilk evrede bir oranda iç gerçekleri de yansıtılarak çizilmiştir. Toplumsal olayların ve sorunların ön düzeye çıktığı ikinci evre oyunlarında zaman zaman «abartılı» genel «tip»ler düzeyinde biçimlendirilmiş olan bireyler, güncel, politik, toplumsal taşlamanın öncelik kazandığı üçüncü evrede uç düzeyde abartılmış «karikatür»lere dönüşürler.

GÜLDÜRÜ ANLAYIŞI

Haldun Taner bir güldürü yazarı olarak tanınagelmiştir. Gerçekten de on iki uzun oyundan her birinin («acıklı» öğeleri, güldürücü öğelerine baskın çıkan **Dışardakiler**'in bile) ve kuşkusuz tüm kabare oyunlarının «güldürü» ortak paydasında buluştuğu görülür. Ancak, yazarın benimsediği güldürü anlayışı büyük bir çeşitlilik içermektedir. Bu çeşitlilik, oyunlarda iç içe katmanlar oluşturan değişik nitelikte güldürü yaklaşımlarında belirlenir ve öncelikle düşündürme, sonra gülümsetme, güldürme ve kahkaha attırma amacına yönelik bir dolu öğenin, oyunlarda içeriğin gerektirdiği düzeyde bir «güldürü» ortamı yaratma yolunda görev yapmasını sağlar. İşte bu nedenle, Taner'in güldürü anlayışının genellemelere dayalı bir tanımlamasının yapılması zorlaşmaktadır.

Taner'in tiyatroda «güldürü»yü seçmesi, her şeyden önce «alaycı», «şakacı» yaradılışının, tüm yapıtlarında yansıyan «insancıl, ama eleştirel» yaklaşımının, «insan gerçeği» karşısındaki toplumsal tutumunun doğal bir sonucudur. Taner tiyatrosu insanı ve toplumu güldürünün uzak bakış açısından değerlendirir. Uzak bakış açısı içinde, duru bir mantıkla temellendirilmiş «düşünsel» bir eylem konur ortaya.[120] Bu düşünsel eylem, güldürünün temel hedefi olan «toplumsal insan»a yönelir.[121] Feibleman'ın deyişiyle, «güldürü olumsuzdur»; kısıtlılığın ve bu

120) James K. Feibleman, «The Meaning of Comedy» (Aesthetics'den —1949—), **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), s. 471.

121) Albert Cook, «The Nature of Comedy and Tragedy» a.g.y., s. 495.

kısıtlılığın bilincine varmaya karşı çıkışın eleştirisidir.[122] Northrop Frye'a göre ise «Güldürü kötülükleri kınamayı değil, insanoğlunun kendini tanımayışının gülünçlemesini yapmayı amaçlar.»[123] Taner tiyatrosunun içerdiği eleştirel-gerçekçi bakış açısı da baştan sona, bireysel ve toplumsal kısıtlılığı irdelemeye, kendi gerçeklerinin bilincinde olmayan insanı gülünçleştirmeye yönelir:

«(...) Kahramanlarım çoğunlukla, alaya kaçmadan, ciddi ciddi kendi yaşamlarını sürdürüyorlar. Mizah işte belki de bu ciddiyetten çıkıyor.»[124]

Feibleman'ın deyişiyle, bu gülünçleştirme, güncel toplumda gereğinden çok ciddiye alınan olgularla alay ederek, ülkusel olana, ülkusel bir toplumun gerçeğine katkıda bulunur.[125] Gerçekten de Taner tiyatrosu, ilk oyundan bu yana Türkiye'nin insanlarının özgürce, kardeşçe yaşadığı, değerleri tutarlı ve geçerli, sağlıklı gelişmelere yönelik, dengeli bir toplumu barındıran, barışçı, demoktarik bir ülke olması özlemini içerir. Taner'in oyunlarının tümü bu özlem doğrultusunda gündeme gelen sorunların tartışıldığı «düşünce güldürüsü» özelliği taşır.

Taner tiyatrosunda güldürü dört ayrı yaklaşımla oluşturulur: tersinleme (ironi), ince alayla yoğrulmuş arı gülmece (mizah),[126] toplumsal gülmece, politik, toplumsal ya da bireysel taşlama. Bu yaklaşımlar oyunlarda değerlendirilirken, «nükte»den «fars»a dek, söz, durum ve hareket güldürüsünü oluşturan çoğu öğelerden yararlanılır.

122) Feibleman, a.g.y., s. 471.

123) «The Argument of Comedy», **Theories of Comedy**, s. 453.

124) Adnan Özyalçmer, «Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne», **Gösteri**, sayı: 38, Ocak 1984, s. 4.

125) Feibleman, a.g.y., s. 464.

126) Taner, «gülmece» sözcüğünü gülmeyi çağrıştırdığı için sevmediğini söylüyor (bkz. **Gösteri**, sayı: 38, s. 4). Ancak, biz «hümor» ya da «mizah» karşılığı olarak Türkçemizde yaygın biçimde kullanılan, bizim de benimsediğimiz «gülmece» sözcüğünü kullanmayı yeğledik.

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 etkendir. «Gerçeğin, görünenin tersi olduğu durumlarda»[127] ortaya çıkan tersinleme, «olması beklenenle, gerçekte olan arasındaki uyumsuzluğun»[128] anlatımıdır; «bu uyumsuzluk tersinleme yoluyla uzak ve bilgece bir bakış, açısından»[129] dile getirilir. Yunanca «bilip de bilmezden gelme»[130] anlamına gelen «eironeia» sözcüğü Socrates'in birtakım gerçekleri bilmezden gelerek, karşısındakini konuşturmak, bu arada da çelişkilerini yüzüne vurmadan, kendi kendisine buldurmak[131] amacını güden tartışma yöntemini tanımlar. İroni, Türkçe karşılığı «tersinleme»nin de çağrıştırdığı gibi «olumsuzlama» ilkesinden yola çıkar.[132] Ancak bu olumsuzlama, sert, kırıcı, ezici bir yaklaşımla değil «ince alay» yoluyla dile getirilir. Tersinleme bir anlamda çelişkinin tam ortasında yer almanın burukluğunu içerir. Çelişkiyi oluşturan karşıtların «her ikisine de göz atar (...) karşıtları kurnazca, sorumsuzca —ama yine de ulu gönüllülükle— sorgular; yan tutmak ve erken bir yargıya varmak istemez; çünkü varacağı erken bir yargı zaman içinde geçerliliğini yitirebilir.»[133]

---

127) C. Hugh Holman, «Irony», **Encyelopedia Americana**, C. 15, New York, Americana Corporation, 1977, s. 468.

128) «Irony» **The Heritage Illustrated Dictionary of Language International Edition** (Yön. William Morris), New York, McGraw-Hill İnter, Book Co., 1973, s. 692.

129) bkz. Holman, s. 468.

130) bkz. Heritage, s. 692.

131) bkz. Özyalçıner, s. 4.

132) Bert O. States, **Irony and Drama**, Ithaca: Cornell Üni., Prees, 1971, s. xvii.

133) Thomas Mann, «Goethe and Tolstoy», **Three Essays**'den (New York: Knopf, 1929, s. 136-7). Alıntı States'in kitabından alınmıştır.

Taner, ilkinden sonuncusuna tüm oyunlarını, «insanın yüz hatlarını güldürmeyen bir mizah çeşidi» olarak tanımladığı tersinlemenin bakış açısıyla biçimlendirir:

«İroni, galiba daha çok yaşamın kendisinden kaynaklanıyor. Yaşam ve insanlar o kadar çelişkili ve değişken ki, en sıradan kahramana, en önemsiz ayrıntılara bile bakarken bu ironiyi yakalamak güç olmuyor.» [134]

Günün Adamı'nda «düşlenen» ile «gerçek» olan arasındaki çelişki, «düş»ün gerçek yaşamda, «gerçek»in ise bir düş görme süreci içinde dile getirilmesi yoluyla ikili bir tersinlemeyle verilir. Oyunun **D**oçentin «gerçek» yüzünü yalnızca seyirciye göstermesiyle noktalanması ise tersinlemenin üçüncü boyutunu oluşturur. Çok partili demokrasimizin ilk yıllarında yansıyan görüntü üstüne daha kesin bir yargıya varmak istememiştir yazar (Ne ki, oyunun 1950'lerde sahnelenmesi yine de engellenmiştir).

Dışardakiler'de tersinleme iki boyutludur; 1950'ler Türkiyesinde «insan değerleriyle» «parasal değerler» arasında beliren çelişki oyunun temel çıkış noktasını oluşturur. Yümnü'nün dönemin değerleri karşısında önemini yitirmiş olması «gerçeği» ise, düşünceleri ile dönemin değerlerini etkileyebileceğine inanarak, kendini aldatması ile iç içe belirli bir burukluk içinde verilmiştir.

Toplumun yaşadığı aynı geçiş dönemi içinde biçimlendirilen **Ve Değirmen Dönerdi**'de, iki çelişen güç arasında sanatçı kişi kimliğini bulmaya çalışırken yitip giden Küşat'ın kişiliğinde, tersinleme buruk-alaycı tonlarıyla somutlaştırılıp canlı bir insana dönüştürülmüştür. Toplumsal değişim nedeniyle ortaya çıkan değerler arası çelişkilerin yansıtıldığı **Fazilet Eczanesi**'nde ise, tersinlemenin, **Günün Adamı**'nda yansıyan alaycı tonu yerini belirli bir burukluğa bırakır; yazar, sevecenlikle yaklaştığı

134) bkz. Özyalçıner, s. 4.

oyun kişisi Sadettin'e bile «aldanışı»ı içinde avunma olanağı vermez; onu —incitmemeye büyük özen gösterse de— kaçınılmaz yazgısına itiverir.

Lütfen Dokunmayın'da alaycı tonun egemen olduğu tersinlemenin hedefi, üç ayrı kuşaktan insanın değişik değerlerle tarihe bakışı arasındaki çelişkidir; dahası, tersinleme yoluyla, Nesip, Ekmel ve Oktay'ın yaradılış özellikleri ve ruhsal konumları arasındaki çelişki de tarihe bakış açıları bağlamında irdelenmektedir.

«Gerçek»le «düş» (aldanış) arasındaki çelişkinin oluşturduğu tersinlemenin kusursuz bir simgesi olan «devekuşu», **Huzur Çıkmazı**'nda Memnun'un kişiliğinde somutlanmıştır. Bu oyunda tersinleme hem alaycı, hem buruk tondadır.

Keşanlı Ali Destanı'nda iç içe geçmiş alaycı - buruk tonlardaki tersinleme birkaç katmanda belirir: aynı ülkenin aynı kentinde yaşayan yurttaşlar arasındaki, gecekondu yaşamıyla kent yaşamı arasındaki çelişkilerde; pısırık Ali - kahraman Ali çelişkisinde; Ali'yi bu çelişkiye girmeye zorlayan toplumsal - politik çelişkilerde...

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'ın iki başkişisi Vicdani ve Efruz yine tersinlemenin alaycı bakış açısıyla oluşturulmuştur. Dürüstlüğü ve çalışkanlığı başarısızlığıyla çelişen Vicdani ile, yalancılığı ve tembelliği başarılarıyla çelişen Efruz, daha genel bir başka çelişkinin ürünüdür: durmadan politik-toplumsal değişmeler yaşanmasına karşın ülkesinin ve insanının çıkarlarına sahip çıkamayan —ya da ülkesinin ve insanının çıkarlarına sahip çıkamadığı için durmadan politik değişiklik yaşamak zorunda kalan— bir toplumun yüzeysel değişkenliği ile temeldeki değişmezliği arasındaki çelişkinin...

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Ayışığında Şamata ve kabare oyunlarında yer alan bir dolu tablo, çağdaş eytişimsel tiyatroda de-

ğerlendirilen tersinleme anlayışının tipik örneklerini oluştururlar. «Olguların gerisindeki 'gerçeğin' ya bilinenin tam tersi olduğunu, ya da 'gerçek' olarak bilinenin tam ters yönde değiştirilmesinin gerektiğini gösteren» tersinlemedir bu ve çağımızın tiyatrodaki büyük tersinleme ustaları **G.** Bernard Shaw ve Bertolt Brecht'in[135] oyunlarında yansıyan ve ince bir alay içeren bu anlayışı, Taner Türk tiyatrosunda sürdürmektedir:

«*Benim de kullandığım bu ince alay, balon delen bir alay. Önemli sayılan çok şeyin önemsizliğini, ağırlık sayılan çok şeyin hafifliğini, zorbalığın, fanatizmin, megalomaninin, bilgiçliğin budalalığını, ikiyüzlülüğünü, kendini aldatışın, dalkavukluğun, batıl koşullanmaların ipini pazara çıkarıcı, ama bunu bağırganlıkla değil, usul usul yapan ince bir alay.*» [136]

Taner'in **Günün Adamı, Ve Değirmen Dönerdi, Huzur Çıkmazı, Keşanlı Ali Destanı, Zilli Zarife** oyunları beklenmedik şaşırtıcı bir «son»la noktalanır. **Ayışığında Şamata**'nın ikinci perdesi ise birinci perdedeki kişileri ve olayları karşıt bir bakış açısından ele alır. «Beklentinin tersine çevrilmesi» olayı, Taner'in öykülerinde görülen, tersinlemenin içerdiği bir özelliktir:

«... *bunu da yüz ile maskenin, görünüşle gerçeğin, pozla özün, yapaylıkla doğallığın, soyutla somutun farkını daha iyi vurgulamak için yapmış olacağım.*» [137]

Taner'in de üstünde önemle durarak belirttiği gibi, tersinleme insanın ancak «beyninde bir gülme yara-

---

135) States'e göre, epik tiyatro oyuncusunun rolüne uzaktan bakarak yarattığı «yadırgatma olgusu», tersinleyici bir uzak bakış açısı sağlamaktan başka bir şey değildir (s. 176).

136) bkz. Özyalçıner, s. 4.

137) a.g.y., s. 4.

tan»,[138] yüz çizgilerine yansımayan bir gülmece türüdür. Ancak Taner, genel çatısını tersinleme yaklaşımı ile çizdiği oyunlarını bir gülmece ustasının eleştirel ama sevecen tutumuyla yoğurur. Güldürü bu oluşum içinde belirlenir. Seyircinin öncelikle «gülümsemesi» amaçlanmaktadır:

«*Gülümseme kahkahadan daha önce gelir. İnsan anne ile insan çocuk arasındaki sıcak ilişkiyi belirler. (...) Gülmecenin tadına varma yetisi duygusal olgunluğun ve duyguları denetleyebilmenin bir göstergesidir. Gülmece yaratıcısı, son aşamada, suçunu ister istemez bağışladığı afacan çocuğuna gülümsemek zorunda kalan, iyi yürekli, hoşgörülü annenin yaklaşımını benimser.*»[139]

Gülümsetme ve hafifçe güldürme amacını güden arı ve toplumsal gülmece örnekleri, Taner'in tüm oyunlarında bol bol kullanılır ve Taner tiyatrosunun genel güldürü düzeyini belirler. Taner'in yanılsamacı biçimde ilk evre oyunlarının tümünde genellikle bu düzeyde bir güldürü anlayışı egemendir:

«Sadettin : (Telaşla) *Ne kırılmış?*
Yusuf *İdrar şişesi.*
(...)
Mudelet *Teyzeminki mi kırılan? Bizimki Kisarna maden suyu şişesinde idi. (...)*
Kâzım *(...) Benimki zeytinyağı şişesinde idi.*
(...)
Mudelet (Çıkarken) *Tortuluysa teyzemindir.*
Kâzım *Benimki koyucanadır. Koyu da değil de kehribar rengi.*»

(Fazilet Eczanesi, 1. Perde)

138) a.g.y., s. 4.

139) Martin Grotjahn, **Beyond Laughter**'dan (1957), Theories of Comedy, s. 525 - 526.

«Ekmel *Baltacı yine de ona dokunmazdı.*

Nesip *Sebep?*

Ekmel *Centilmenlik, şövalyelik.*

Nesip *Kadın çadıra ne ümitlerle gelmiş. Eli boş döndürecek öyle mi?*

Ekmel *Evet. Çünkü başka türlüsü centilmenliğe yaraşmaz.*

Nesip *O dediğinize yaraşır mı bilmem ama, herhalde iki şeye hiç yaraşmaz. Erkekliğin ve Osmanlılığın şanına.*

Ekmel *Bunu psikolojik ve sosyal şartları tetkik edip de mi bu hükme varıyorsunuz?*

Nesip *Sade fizyoloji bilgisi yetmez mi?...»*

(Lütfen Dokunmayın, 1. Perde)

«Memnun *(...) Şerefe*

Zennube *(...) İndir o parmağını*

Memnun *(...) Neyi?*

Zennube *Küçük parmağını*

Memnun (Likör içerken gayriihtiyari kalkmış olan parmağına bakar) *Ne olmuş küçük parmağıma?*

(...)

Zennube *İndir onu çabuk, sinirleniyorum.*

(...)

Memnun *Haklısın şekerim. Çok münasebetsiz parmak. Benim de çok sinirime dokunuyor ama, neylersin... atılmaz, satılmaz...*

(...)

Zennube *Sen ve küçük parmağın sinirime batıyorsunuz, ikiniz de...*

Memnun *Hakkın var sincabım.*

Zennube *Sincabım deme bana.*

Memnun *Hakkın var.*
Zennube *Hakkın var deme bana?*
Memnun *Hakkın yok.*

(Huzur Çıkmazı, 1. Perde)

Taner, göstermeci yöntemle birlikte politik tiyatroya yöneldiği ve kabare oyunları yazdığı üçüncü evresinde, ilk evresine oranla daha çok güldüren, giderek «kahkaha attıran» bir güldürü yaklaşımını benimser. Toplum ve düzen eleştirisi içeren bu oyunlarda «olası bir değişimin gerçekleştirilmesi yolunda işlev taşıyan güldürü bir amaca yönelir ve toplum adına yararlı»[140] olma niteliği kazanır.

Kahkaha, düzen sorunlarının baskısı altında ezilen seyirci üstünde çeşitli etkiler yapar. Freud'a göre kahkaha, «yasak bir şeyi bilince ulaşmaması için baskı altında tutan güç, dural işlevinin sınırlarını aşıp özgürlüğe kavuştuğu anda gerçekleşmektedir.»[141] Bir başka görüş ise güldürüyü, duyguların, özellikle de «kaygı»nın üstesinden gelebilen bir «savunma mekanizması» olarak nitelendirir.[142] Dahası, kahkaha seyirciye bir üstünlük duygusu da vermektedir.[143] Taner, böylece, ikinci ve üçüncü evre oyunlarında, toplum sorunları bağlamında seyircinin bilinçaltında tuttuğu tepkileri sahnede dile getirerek bir yandan onun «kahkaha» yoluyla baskılardan arınmasına olanak tanır, bir yandan da onu uyarırken, öte yandan aynı anda seyircinin sahnedeki olay karşısındaki üstün durumun-

140) States, s. 72.

141) Freud'dan aktaran Grotjahn, s. 523.

142) Ernst Kris, «Ego Development and the Comic»ten (Psychoanalytic Explorations in Art -1938-) **Theories of Comedy**, s. 446.

143) Marcel Pagnol'den aktaran Susan K. Langer, «The Comic Rhythm» (**Feeling and Form**'dan, 1953), Theories of Comedy, s. 511.

dan yararlanarak, onun kendi kusur ve yanlışlarına da kahkahayla gülmesini sağlar.

Bu oyunlarda «yergisel gülünçleme»[144] ağırlık kazanmaya başlamış, gülmece «küçültücü alay» (istihza), «söz dokundurma» (kinaye), anıştırma (telmih) yönünde yoğunlaşmıştır.[145] **Lütfen Dokunmayın**'dan bu yana, «artık sözle yapılan gülünçlemenin yalnız bir karşıtlığı, aykırılığı sergilemekle kalmadığı, içinde yavaş yavaş küçümseme, suçlama gibi tavırların yer almaya başladığı görülür.»[146]

«Hoca — *İnsanın iki gözü var. Ne için?*
Cemalifer — *Görmek.*
Hoca — *Bir ağzı var.*
Efruz — *Konuşmak.*
Hoca — *İki kulağı var.*
Vicdani — *İşitmek için.*
Hoca — *Ama biz ne yapmalıyız?*
Üçü koro halinde — *Kötü şeylere karşı gözümüzü yummalı, sağır olmalı, dilimizi yutmalıyız.*»

(Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Okul 2. Tablosu)

«Matlup — *Kulis yapmak gerek. Önce kadı efendiye bir kuzu yollayacağız. Bir de şarap fıçısı.*
Mestan — *Biz haklı değil miyiz? Rüşvet vermeyelim.*
Matlup — *Bre gafil, insan asıl hakkını korumak için rüşvet verir.*»

(Eşeğin Gölgesi, 1. Perde)

144) Sevinç Sokullu, **Türk Komedyasının Evrimi**, s. 229.
145) a.g.y., s. 241.
146) a.g.y., s. 242.

«1. Kondulu *Haraç öldü, yaşasın haraç. Bunun eskiden farkı ne?*

Koro *Olacak artık o kadar.*

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

Nuri *Eskiden başıbozuk haraç vardı şimdi organize haraç.»*

(Keşanlı Ali Destanı, 1. Bölüm, 4. Tablo)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Vatan Kurtaran Şaban ve kabare oyunlarının çoğu tabloları taşlamaya ağırlık veren güldürülerdir. Genel ve güncel toplumsal, politik ve bireysel taşlamanın bol bol kullanıldığı bu oyunlarda birbiri ardına kahkaha alan güldürü ögeleri kullanılır:

«Turgut *Ben Freud'un şakirdi marifetiyim. Toprağı bol olsun Freud hocamız kadın kalbini iyi tanırdı. Ne var ki biraz aşağıda sanırdı.»*

(Zilli Zarife, Girizgâh)

«Efruz *Kendi fabrikalarımızı kendimiz yapacağız.*

Sesler *Kendimiz yapacağız.*

Vicdani *... cağız.*

Efruz *Kendi şirketlerimizi kendimiz kuracağız.*

Sesler *Kendimiz kuracağız.*

Vicdani *cağız.*

Efruz *Kendi halkımızı kendimiz sömüreceğiz.*

Sesler *Kendimiz sömüreceğiz.*

Vicdani *... ceğiz.»*

(Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Vagonli Tablosu)

«Şaban *Hamasi resimler ister bize. Kalkınma resimleri, ruhçu resimler. Başvekilimiz Keban Barajına temel atarken. Elini tükrükleyip yapışmış küreğe, şapkası hamiyyetten kaymış yana...»*

(Vatan Kurtaran Şaban,
«Sanayi-ı Nefise Mektebi» Tablosu)

Bu oyunlar söz güldürüsü düzeyinde ünlü yapıtların çeşitli parodilerini de içerir:

«Gazeteci *Ben buraya Zarife'ye sövmeye gelmedim, övmeye de değil. Asil İsmail İpsala size Zarife'nin ahlaksız bir kadın olduğunu söyledi. Eğer böyle ise suçu büyükmüş. Şimdi cezası da ağır olacak demektir. Ona rağmen asil İsmail İpsala izin verdiler. Burada konuşabiliyorum. Çünkü İsmail İpsala şeref sahibi bir insandır.*

Yolcu *Herifin devlet tiyatrosu artisti gibi diksiyonu var.*

(...)

Genç *İrticalen mi konuştun?*

Gazeteci *Antonius'un 'Brutus' pasajını uygulayıp Zarife'ye göre okudum.»*

(Zilli Zarife, 9. Bab)

Bu oyunlarda söz güldürüsünün hareket güldürüsüyle, «fars»la, «abartma» (grotesk) ile desteklendiği de görülür. [147] Taner ikinci ve üçüncü evre oyunlarında söz ve hareket güldürüsü oluştururken, geleneksel tiyatromuza özgü öğelerden çok sık yararlanmıştır:

147) a.g.y., s. 230 - 258.

«Hoca (Vicdani'ye) *Sen şimdiye kadar hiç falaka yedin mi? Öp elimi.*

Vicdani *Yemedim efendim, ama sizin mübarek elinizden yerim inşallah efendim...*
(...)

Hoca *Elif sin le esa is*

Vicdani *Elif sin le esa is.*

Efruz *Herif ile seyis*
(...)

Hoca *Herif ile seyis değil* (Tokat atar. Efruz eğilir tokadı Vicdani yer). *Elif sin le esa is. Buna vurdum, sen yedin. Ama zarar yok. Hocanın vurduğu yerde gül biter.*»

(Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Okul 1 Tablosu)

Taner tiyatrosunun güldürü anlayışını çeşitli katmanlarıyla değerlendirdikten sonra, belki birtakım genellemelere gidebiliriz. Taner, geniş gülmece anlayışının kapsamına giren her yaklaşımı, her öğeyi tam verimle değerlendiren bir güldürü ustası olarak çıkmaktadır karşımıza. Taner güldürüsü en genel çerçevesi içinde insanın ve toplumun dokunaklı, gülünç konumunun belirleyici yaklaşımı olan tersinlemeye dayalıdır. Tersinlemenin bakış açısı içinde, ilk evre oyunları, arı ve toplumsal gülmece öğeleriyle örülmüş, ikinci ve üçüncü evre oyunlarında ise, tersinleme, arı ve toplumsal gülmece öğelerine taşlama öğelerinin eklenmesiyle güldürü ortamı yoğunlaştırılmıştır. Taner'in «beyin içinde bir gülme yaratan», gülümseten, yer yer de güldüren ilk evre oyunları genellikle buruklukla güldürü arasındaki incecik çizginin bir o yanında bir bu yanında dolaşır. Birinci evre oyunlarının tüm güldürü özelliklerinin daha da bir keskinleşip, yoğunlaştırıldığı ikinci evre oyunları ise «kah-

kaha attırıcı» özelliklerinin öne çıkmasına karşın, insana ve topluma yönelik daha sert bir eleştiri yaklaşımı yansıtır. Bu oyunlarda tersinleme daha kavrayıcı, daha etkilidir. Öncelikle taşlamayı amaçlayan üçüncü evre oyunları bile daha hafif, daha uçucu, daha sıradan görünmekle birlikte çoğunlukla, yazarın hiç vazgeçmediği tersinleme anlayışıyla temellendirilmiştir. Taner tiyatrosunun «güldürü» özelliği bağlamında son bir tersinleme: Taner'in hiçbir «güldürü»sü gerçek anlamda bir «mutlu son»la noktalanmaz...

Taner, her evresinde verdiği ürünlerle bir güldürü yazarı olarak, her kuşaktan, her kesimden seyirci ile yoğun bir iletişime girmeyi başarmıştır.

ÖYKÜDEN OYUNA

Oyun yazarlığının yanı sıra, çok üretken bir öykü, deneme, anı, «köşe» yazarı da olan Haldun Taner'in tüm bu türlerde verdiği yapıtların değerlendirilmesi, Taner tiyatrosu üstünde yoğunlaşan bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Ancak, yazarın, temelde «kurmaca» nitelikli olan öykü ve oyun türlerine aynı zamanda eğilmiş olması, öykü yazarı Taner'le, oyun yazarı Taner arasındaki ilişkinin ve iki ayrı türde verilen ürünler arasındaki etkileşimin araştırılmasını da çekici kılmaktadır.

Taner, öykü yazarlığına 1945'te, oyun yazarlığına ise 1949'da başladı. İlk oyunu **Günün Adamı**'nı yazdığında ilk öykü kitabı **Yaşasın Demokrasi** yayımlanmıştı. Ancak **Günün Adamı**'nın sahnelenmesi engellenince oyun yazarlığına ara verdi. Sahnelenen ilk oyunu olan **Dışardakiler** (1957) gün ışığına çıkarıldığında, **Tuş** (1951), **Şişhaneye Yağmur Yağıyordu** (1953), **Onikiye Bir Var** (1954), **Ayışığında Çalışkur** (1954) başlıklı ünlü öykü kitapları yayımlanmış ve Taner öykü yazarı olarak ilk üç ödülünü kazanmıştı bile. Bu veriler, Taner'in öykü yazarlığında birikim, deneyim ve olgunluğa, oyun yazarlığına kesin bir geçiş yapmadan çok önce ulaştığını gösteriyor. Öykü yazarlığının yazar kişiliğine sindirdiği özellikler doğal olarak oyun yazarlığının gelişim süreci içinde, Taner'in oyunlarında da yansıyacaktı; öte yandan, Taner'in her türde verdiği ürünlerde görülen yazar kişiliği, öykülerinde ve oyunlarında belirli bir ortak paydayı oluşturacaktı.

Taner, ilk oyunu **Günün Adamı**'ndan sonra oyun yazarlığına yönelişini şöyle açıklıyor:

«Sonra Muhsin Ertuğrul'u tanıdım. Tiyatronun öyle rastgele bir meslek olmadığını öğrendim. Asistanlığı, işi gücü bırakıp, Viyana'ya tiyatro bilimi ve tarihi tahsiline gittim... Sonra Muhsin Ertuğrul her yıl benden bir oyun ister oldu.» [148]

Bir kez yazar olundu mu, her türde ürün verilebileceği yolundaki genel «aldanış»a yüz vermeyen bu bilinçli ve uygarca tutum, Taner'in aynı anda hem öykü, hem de tiyatro türünde usta düzeyine ulaşmasını sağlamıştır.

Taner'in öykü ve tiyatro yazarlığında çıkış noktasını belirleyen ortak özellikler düşünüldüğünden de çoktur. Her iki türde yazdıkları da keskin bir gözlemciliğin ve «fotoğraf gibi» [149] bir belleğin yaşayan insanlarda yakalayıp biriktirdiği gerçeklerin «insan mayasını her şeyden önce kendi bünyesinde bütün ayrıntıları ile, bütün iniş çıkışları ile tanımış (...) ortak insan mayasını derinliğine» [150] kavramış bir yazar yaklaşımıyla «kurmaca» bir çerçeve içinde değerlendirilmiş biçimlerini yansıtır. Taner'in yazdığı her iki türde de insan yaradılışı ve davranışları karşısında sevecen, ama eleştirel bir yaklaşım görülür. Öyküler de oyunlar da, yoğun bir ekinsel birikimi yansıtan, düşünsel yanı ağır basan ürünlerdir. Ancak, her iki türde de anlatım açık seçiktir:

«Gerek hikâyelerim, gerek piyeslerim, işledikleri temalar ne kadar entelektüel olursa olsun, herkesin anlayabileceği halkçı bir üslupta olduklarından, okurlarımla ve seyircilerimle candan bir ilişki kurabildim.» [151]

---

148) Zeynep Oral, «Konuşa... Konuşa: Haldun Taner», **Milliyet Sanat** sayı: 71, 1 Mayıs 1983, s. 12.

149) a.g.y., s. 12.

150) Haldun Taner, «Öykünün Ö'sü», **Sanat Olayı**, sayı: 31, Aralık 1984, s. 58.

151) Zeynep Oral, a.g.y., s. 12.

Taner, her iki türde de «toplumsal»la «bireysel»in dengesini; her birini öyküsünün gerektirdiği ve taşıyabileceği ağırlıktan fazlasını zorlamayarak kurmaya özen gösteren bir yazardır.»[152] Tersinlemeden keskin yergiye dek uzanan geniş kapsamlı bir gülmece anlayışı her iki türde verdiği ürünlerde de yansır. Her iki türde yazdıkları da genellikle sınırsız bir düş gücünün ürünü olan durum ve olaylar içinde biçimlenir. Buna karşılık Taner'in her iki türde de ayakları yere basar; her zaman somutu kucaklar. Yaşamının çok büyük bir bölümünü İstanbul'da geçiren Taner, her iki türde de çoğunlukla İstanbul'un ve İstanbul'da yaşayan çeşitli insanların yazarı olarak çıkar karşımıza:

«İstanbul'un tam yirmi bir ayrı semtinde oturmuşum. (...) İstanbul'u her semtiyle yaşamak, sevmek fena mı?»[153]

Taner her iki türde de sürekli biçim arayışları içinde olan «denemeci» bir yazar niteliği taşımaktadır.

Taner, «anlatımda tutumluluk» ilkesinde buluşan iki ayrı türün yazarıdır. Her iki türde de «özü azla verme» zorunluğu vardır. Öykü yazarı, sekiz on sayfa içinde söyleyebilmelidir söyleyeceğini. Oyun yazarı ise, iki saatlik bir süre içinde sahnede oyun kişilerini biçimlendirmek, onlara serüvenlerini yaşatıp, olayları bir «son»a ulaştırmak zorundadır. Ancak bu ortak özellik aynı zamanda «öykü»yle «oyun» arasındaki temel ayrım noktasını da belirlemektedir. Taner'i tiyatro eğitimi görmeye yönelten işte bu ayrım noktasıdır.

---

152) Füsun Akatlı, «Simavi Edebiyat Ödülü Boratav'la Haldun Taner Arasında Paylaştırıldı», **Milliyet Sanat**, sayı: 86, 15 Aralık 1983, s. 7.

153) Yalçın Pekşen, «Bir Yazarın Yaşam ve Ölüm Üstüne Düşünceleri», **Cumhuriyet**, 15 Ocak 1984, s. 5.

Taner, «soyutla somutun, gerçekle şiirin mutlu bir bileşimi»[154] olarak tanımladığı «öykü» üstüne şunları söylüyor:

«Öykü (...) az kişi ile bir ya da iki olayla yetinir. Bazen olaya bile gerek görmeyebilir. Bir hayat kesimini, bir kişiyi, insan gerçeğinin bir iki yanını yakalamaktır amacı. Uzun zaman süresine değil, kısa bir zaman kesimine yöneliktir. Yoğunluğu, vuruculuğu da buradan gelir.»[155]

Taner «kısa öykü»yü bu bakımdan şiirle «akraba»[156] sayıyor ve yazarın öyküsünü biçimlendirmedeki tutumluluğunu «gözlemlerinin eleğinden de geçirmesi»[157] gerektiğini belirtiyor:

«(...) insanı dalgın bir anında, küçük bir ayrıntısında yakalamak gerek...»[158]

Taner'in öykülerinin temel niteliğini beirleyen bu özelliklerin, onun tiyatro yazarlığına kolay ve hızlı bir geçiş yapmasına yardımcı olduğu söylenemez. Taner'in, oyun yazarlığının ilk yıllarında benimsediği yanılsamacı-gerçekçi tiyatro anlayışı, belirli bir durum içinde oluşacak, yoğun bir neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı somut bir olaylar dizisini, sahnede canlandırabilecek denli çok «ayrıntı» içeren oyun kişileri ve durumun, olayların, kişilerin devingen ilişkisini yansıtacak bir söyleşim düzeni gerektirir. Bu öğeler, somut sahnenin ve oyuncuların olanaklarını zorlamayacak biçimde iç içe oluşturulmak zorundadır. Kısa öykü tek kişinin söylediği bir «ez-

---

154) Ayça Aktan, «Neden Hikâye?» **Haldun Taner; Bütün Hikâyeleri 4, Yalıda Sabah**, Bilgi Y., Ankara 1983, s. 200.

155) Haldun Taner, «Öykünün Ö'sü», **Sanat Olayı**, sayı: 31, Aralık 1984, s. 58.

156) bkz. Ayça Aktan, a.g.y., s. 211.

157) bkz. «Öykünün Ö'sü», s. 57.

158) a.g.y., s. 57.

gi»dir. Tiyatro ise «ezgi»ye, değişik müzik araçlarının değişik notalar çalmasıyla oluşturulan «uyum» yoluyla varılmasını gerektirir. Üstelik bu bileşimin seyirciyi sıkmayacak, yormayacak, seyirci tarafından en iyi algılanacak biçimde gerçekleştirilmesi zorunludur. Tiyatro öyküye oranla çok daha somuttur:

«Piyes yazarken büyük kitlelerin algılamasını da hesaba katmak zorundasınız. Öyküde böyle bir kaygı yoktur. Öykü sizin dalga uzunluğunuzdaki insanlara, dostlara yazdığınız mahrem bir mektuba benzer. Büyük kalabalıklardan çok, küçük fakat anlayışlı bir okur grubuna seslenir.» [159]

Taner'in öykü yazarlığından oyun yazarlığına geçerken, öykülerine de yansıyan yazar kişi yaklaşımlarından tümünü tam verimle değerlendirdiği, ancak, her iki türün de gerektirdiği «anlatımda tutum» ilkesinin bilincinde olmasına karşın, ilk oyunlarında «tutumlu» bir tiyatro anlatımı kotarmada ve «öykü»nün biçim-içerik ilişkisinden, tiyatrodaki içerik-biçim ilişkisine geçmekte yer yer zorluk çektiği görülmektedir.

Taner'in ilk oyunu **Günün Adamı,** üstesinden gelinememiş birtakım sorunlar içerir. Yazar, kullandığı izlek çevresinde işlenmesini gerekli gördüğü bir dolu ayrıntıyı, «dolantı»nın içine yerleştirmiştir. Bu nedenle de Profesör ve Doçent dışında kalan yirmi bir oyun kişisi inandırıcı boyutlara ulaşamamıştır; karmaşık dolantının içerdiği bir dolu olay içinde yer almaktan öte bir işlev taşımaz. Tek tek değerlendirildiğinde çarpıcı toplumsal ve politik gerçekleri yansıtan olayların aynı kişinin başından geçmesi ise belirli bir zorlamayı getirir. Taner bu oyunda, sanki öykünün sınırlı malzemesini işlemenin

159) Yurdagül Erkoca, «Haldun Taner...» **Cumhuriyet,** 12 Aralık 1983, s. 7.

getirdiği alışkanlıkların tuzağına düşmemek için gereğinden çok çaba harcamış, bu kez de izlek bağlamında söyleyeceklerinin hepsini söyleyebilmek için iki oyuna yetebilecek denli malzeme kullanmıştır.

Yazarın öykülerinde sık sık kullandığı «beklentileri tersine çevirme» ve okuru «şoka» sokma tekniği ise **Günün Adamı**'nda tam verimle değerlendirilmiştir. Yazarın oyunda büyük bir çarpıcılıkla yansıyan tersinleme yaklaşımının bir uç ürünü olan «beklentiyi tersine çevirme» olgusu, hem toplumsal eleştiriyi yoğunlaştırma, hem oyunun içerdiği düşünceyi etkili bir biçimde verme, hem de oyunun yapısını devinime ulaştırma yolunda çok önemli katkılarda bulunarak **Günün Adamı**'nı yazarının geleceği adına umut verici bir ilk oyun niteliğine ulaştırmıştır.

İkinci oyun olan **Dışardakiler** ise daha önce belirtildiği gibi, yazarın **Sahib-i Seyf-ü Kalem** öyküsünün, bireysel boyutları aşılarak toplumsal bir çerçeve içine oturtulmuş biçimidir. İnce bir gülmece yaklaşımı içeren bu küçücük, şiirsel öykü, oyunun karmaşık dolantısı içine yayılınca etkileyiciliğinden çok şey yitirmiştir. Yazar, sevimsiz insanlardan oluşan bir toplumsal çerçeve içine oturttuğu Yümnü'yü yeniden çizerken, hem öykünün içerdiği ince gülmeceyi ve şiirselliği sürdürmek, hem de Yümnü'nün bireysel ve toplumsal konumunun burukluğunu, değerlerin yozlaşması üstüne eleştiri getiren bir dolantı içinde vermek istemiştir. Bir yandan Yümnü'nün öyküdeki serüvenine bağımlı olan, bir yandan da toplumsal gerçekleri sergileme amacıyla oluşturulan dolantı ister istemez çok karmaşıklaşmıştır. Yazar, aşk, para tutkusu, yolsuzluk, yaşlılara saygısızlık, aile ilişkilerinde uyumsuzluk, yoksulluk, kimsesizlik gibi bir dolu öğeyi içeren bu karmaşa içinde oyunun genel tonunu belirlemede zorlanmış, sonuç olarak da toplumsal eleştiri ile Yümnü'ye ince gülmece yoluyla kazandırılan şiirsellik oyunda bir

türlü bağdaştırılamamıştır. Dahası, Yümnü dışındaki oyun kişilerine inandırıcılık kazandırılamamıştır. **Dışardakiler,** Taner'in oyun yazarlığı ile öykü yazarlığı arasında gidip geldiği, «öyküyü» yoğunluğunu, inceliğini, çarpıcılığını zedelemeksizin bir tiyatro olayı boyutlarına yaymanın olanaksızlığını kanıtlayan, öyküden oyuna geçişte ortaya çıkan içerik-biçim ilişkisi sorunlarını gözler önüne seren bir örnektir.

Ve Değirmen Dönerdi, tiyatroya özgü devingen kurgusuyla kişilerin ve olayların «tutum» anlayışı içinde dengelendiği bakışımlı yapısıyla Taner'in ilk başarılı tiyatro yapıtı sayılabilir. Tersinlemenin birkaç katmanda iç içe başarıyla kullanıldığı oyunun temel sorunu, yine yazarın gerektiğinden daha karmaşık bir dolantı kurmaya çalışmasıdır. Yerde bulunan yüzük, eski bir sevgilinin (Serap) aynı zamanda acıklı bir aile öyküsünde yer alan bir akraba kızı olması gibi raslantılar, oyunu gereksiz yere karmaşıklaştırmakta ve Küşat'ın yaşadığı ikilemin inandırıcılığından bir şeyler alıp götürmektedir. Oyuna da adını veren «değirmen» örgesi ise, bir olaydan başka bir olaya geçişi sağlayan bir dolantı öğesi olarak kullanıldığından şiirselliğini yitirmektedir.

Oyunun bir sorunu da sanat çevrelerinin yozluğunun, yalnızca sahnede yaşananlarla dile getirilmeyip, sahne dışında olup bitenlerin de anlatılmaya çalışılmasıdır. Daha önceki oyunlarda da görüldüğü gibi toplumsal eleştiriyi yoğunlaştırma adına, oyuna olay ve söz düzeyinde gerektiğinden çok malzeme yüklenmiştir. **Ve Değirmen Dönerdi**'nin gizemli genç kadını Serap ise, **Salt İnsana Yöneliş** öyküsündeki genç kız tipinden üretilmiş olduğu için, oyundaki öteki kişilerden daha boyutlu olarak çizilmiştir.

Fazilet Eczanesi Taner'in, öykü yazarı duyarlığıyla, oyun yazarı duyarlığı arasında başarılı bir dengeyi ger-

çekleştirdiği, öykü yazarlığından oyun yazarlığına pürüzsüz bir geçişi gösteren bir yapıttır. Yazar bu oyununu Eczacı Sadettin'in toplumun belirli bir geçiş aşamasında yansıyan duyarlığı üstüne kurmuştur. Havan eczacılığından hazır ilaç eczacılığına geçildiği, Boğaz'daki kişilikli eski yapıların yıkılıp blok apartmanların yapıldığı bir geçiş döneminde Sadettin hem dost, koruyucu, özverili eczacı kişi kimliğini, hem de eczanesini yitirme sorunuyla karşı karşıyadır. Öykü yoluyla dile getirilmeye yatkın olan bu duyarlık, durumun bireysel değişim yanında toplumsal bir değişimi de kucaklaması nedeniyle, öykü sınırlarını aşmış ve yazarı tarafından bir tiyatro olayı boyutunda değerlendirilmiştir. Taner bu kez Sadettin'in duyarlığını sahnede baştan sona şiirsel bir düzeyde tutabilecek bir içerik-biçim ilişkisi gerçekleştirmeyi de başarmıştır. Oyun, izleğin çevresinde biçimlendiği bu tek dolantı yerine, o günkü toplumun çeşitli kesimlerinden insanların yaşadığı olaycıklar üstüne bindirilmiş ve izleği toplumsal ve bireysel düzeyde işleyen bir «çevre» oyunu yapısı oluşturulmuştur.

Lütfen Dokunmayın ise görsel-işitsel öğeleri zorunlu kılan yapısıyla, öykü sınırları içinde düşünülemeyecek, doğrudan doğruya sahne için tasarlanmış bir yapıttır ve yazarın oyunlarını artık öncelikle sahnenin sağladığı büyük olanaklardan yararlanma amacıyla yazmaya başladığını gösterir.

Bir sonraki oyun **Huzur Çıkmazı** ise Memnun'un kişiliğinin canlandırılmasında tiyatronun görsel-işitsel olanaklarının büyük katkısı düşünülerek yazılmıştır. Tüm tiplerin ve söyleşim düzeninin büyük başarıyla gerçekleştirildiği oyunun dolantısı ise bir öykü çerçevesi içinde dile getirilebilecek denli yalındır. Taner bu gerçeği görmüş olmalı ki, dolantıyı sahne üstünde çarpıcı kılacak birtakım ek olaylar ve örgelerle karmaşıklaştırma çabasına girmiştir.

Keşanlı Ali Destanı'ndan bu yana Taner'in oyunlarını yalnız sahnede gerçekleşebilecek bir biçimde tasarladığı ve yazdığı görülür. İkinci ve üçüncü evre oyunlarında Taner öykü kişilerinden kimini yine sahneye çıkarmaktadır. Ancak, artık bu kişilerin sahne anlatımını etkilemesine izin verilmemekte, tam tersine öykü kişileri oyun içinde taşıdıkları işlevler bağlamında değişime uğramaktadırlar.

Taner'in 1964'ten bu yana, öykü yazarlığı ile oyun yazarlığı uğraşıları arasında, iki türün etkilerini birbirine taşımadan kolayca geçiş yapabilme aşamasını gerçekleştirdiğini gösteren en somut kanıt, yazarın **Ayışığında Çalışkur** öyküsünün sahneye doğrudan bir aktarımı olan **Ayışığında Şamata**'da öykü yazarlığı izlerine hiç raslanmayışıdır. Bu çok kişili, gevşek dokulu oyunun çeşitli tablolarını «Anlatıcı»nın yorumlarıyla birbirine bağlayan yazar, hem öyküsünün içerdiği, tersinlemeden kaynaklanan şiirsel yaklaşımı korumuş, hem de öyküdeki insanları ve olayları, yalnız tiyatro olarak düşünülebilecek görsel-işitsel bir devinim içinde canlandırmayı başarmıştır.

YANILSAMACI ANLATIMDAN GÖSTERMECİ ANLATIMA

Taner, tiyatroda «açık biçim» olanaklarını baştan sona değerlendirmiş bir yazar olarak çıkar karşımıza. «Açık biçim»e yöneliş, yazarın hem geleneksel tiyatromuzun, hem de Brecht'in «epik» tiyatrosunun verilerini oyunlarında rahatça değerlendirmesini ve kaynaştırmasını sağlamıştır.

Tiyatroda «kapalı biçim», bir anlamda Aristocu, yanılsamacı tiyatroyu tanımlar. «Kapalı oyun»un bütünü kendi içinde sınırlanmıştır; «her yerde, her bölümde bütünü anlamlandırır. Kendi içine dönük ve kapanıktır.»[160] Bir anlamda yaratıcısının elinden çıktığı gibi dondurulmuştur. Taner'in ilk evre oyunlarından **Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi** ve **Huzur Çıkmazı,** genel çizgileriyle «kapalı oyun» tanımına girer.

Tiyatroda «açık biçim» ise karşı Aristocu, göstermeci tiyatroyu tanımlar. Sergilenen olay bağlamında bir «bitmişlik» duygusu vermez. Esnek bir yapı öngörür; seyircinin ve oyuncunun olayları istediği yönde geliştirebileceği duygusunu verir. «Açık biçim»de yazılmış yapıtlarda olay oyunun ötesine uzanır. 1920'de Piscator'un oyunlaştırdığı **Aslan Asker Şvayk** «sonu gelmeyen bir oyun olarak 'açık biçim'e güzel bir örnek sayılabilir.»[161] Meddah'ı, Karagöz'ü, ortaoyununyla geleneksel tiyatromuz

160) Metin And, «Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi», **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı: 1, 1970, s. 26.

161) a.g.y., s. 28.

da baştan sona «açık biçim» özellikleri gösterir. Taner, ikinci ve üçüncü evre oyunlarında doğrudan doğruya «açık biçim»e dayalı bir yazarlık anlayışını benimser.

Ancak, Taner'in «epik» tiyatronun ve geleneksel «göstermeci» tiyatromuzun «açık biçim» özellikleri bağlamında içerdiği «yabancılaştırma» etmenini çeşitli örgeler düzeyinde yanılsamacı türde yazdığı oyunlarda da kullandığı görülür. Bunun nedeni açıktır. Taner, ilk oyunundan bu yana seyircinin duygularına değil, düşüncesine seslenen, seyircinin genel gerçekler karşısındaki değer yargılarını yeniden gözden geçirmesini sağlamayı amaçlayan, «akılcı» bir yaklaşımı benimsemiştir. Özdemir Nutku, geleneksel tiyatromuzda kullanılan «yabancılaştırma»nın işlevini şöyle belirliyor:

«Ortaoyunu'ndaki 'yabancılaştırma' yoluyla Türk toplumu içindeki iyilik, kötülük, sevgi, çatışma, acı, umut gibi kavramlar seyirciyi akıl yoluyla etkilemekte, onu rasyonel bir çalışmaya götürmektedir. Seyirci farkında olmadan, aklın önüne perde çeken duygusallıktan kurtulur, kendini, çevresini ve toplumun niteliklerini akıl aracılığıyla karar vererek değerlendirir.» [162]

Taner geleneksel tiyatromuzun «yabancılaştırma» örgelerini ve başka özelliklerini ikinci ve üçüncü evre oyunlarında daha bir yoğunlukla kullanmıştır. Geleneksel tiyatromuzun verilerine bütünüyle yönelmezden önce yazdığı oyunlarda ise gelecekteki oyunların biçemine yönelik ipuçları görülür Bu ipuçları, yanılsamacı türde oyunlarda bile seyircide «oyun» duygusunun uyandırılması amacıyla değerlendirilir.

Günün **Adamı**'nın bir bölümünün «düş» düzeyinde yer alması ve seyircinin önce «gerçek» olarak izlediği

---

162) Özdemir Nutku, «Ortaoyunu'nda 'Yabancılaştırma' Kavramı», **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı: 1, 1970, s. 37.

tabloların bir «düş»ün anlatımı olduğunu anlamasıyla sahne ile seyirci arasında bir uzaklık sağlanmaktadır. Oyundaki ikinci «beklenmedik gelişimi» sergileyen son sahnede ise Doçentin dile getirdiği «gerçeği» yalnızca seyirci duyar. Böylece, olaylar, öteki oyun kişilerinin bilgisi dışında, oyun ötesine de uzanır. Seyirci sergilenen «oyun»a yabancılaşmış, oyunun içerdiği sorunları gündelik yaşamına geçirmiştir. Böylece, «kapalı biçim»de yazılmış olan oyun son aşamada «açık biçim»e açılmıştır.

Dışardakiler'de «yabancılaşma», kişisinin «söz» düzeyinde dile getirdiği eleştirinin, karşılıklı söyleşim içinde olduğu oyun kişisiyle değil de, seyirci tarafından anlaşılmasıyla gerçekleştirilir. Yümnü artık kimsenin anlayamayacağı bir dille İttihat ve Terakki anılarını yazmaktadır. Onun yazdıklarını dinleyen Hakkı ise, hiçbir şey anlamamaktadır:

«Yümnü *(...) Ahlak iledir nizamı âlem. Ahlak iledir kemali âlem. Ahlaka nazar edilmeyince, semti edebe gidilmeyince, âlemde nice maarif ehli, tercih ediyor ulema cehli.*

Hakkı *Ne güzel, şarkılı ibret gibi.»*

(3. Tablo)

Hakkı'nın sözlerinin içerdiği «alay» Yümnü'yü etkilememekte, ama seyircinin Yümnü'nün yazma eylemine eleştirel bir gözle bakmasını sağlamaktadır.

Yine aynı oyunda, Hakkı'yla Yümnü'nün bir karşılaşmasında Yümnü'nün yaşlılığından dolayı Hakkı'yı tanımayışı, Kavuklu'nun Pişekâr'ı tanımayışından doğan[163] güldürücü söyleşimleri anımsatan bir söyleşimle değerlendirilir:

---

163) bkz. Özdemir Nutku, a.g.y., s. 37 - 39.

«Hakkı *(...) Tanıyamadınız beni galiba?*
Yümnü *Hatırlayamadım.*
Hakkı *Hakkı bendenizim.*
Yümnü *Hangi Hakkı? Sapancalı Hakkı mı?*
Hakkı *Değil.*
Yümnü *Cevat Paşanın damadı Hakkı mı?*
Hakkı *O da değil, beyefendi.*
Yümnü *Ya hangi Hakkı?*
Hakkı *Otello Hakkı. Hani aktör. Darülaceze'deki.*
Yümnü *Tanıyamadım.*
Hakkı *Hani canım Darülaceze'de. Düşkünler evinde. Tensikat olmuştu da taburcu edildiydik.*
Yümnü *Ya?»*

(3. Tablo)

Yümnü'nün bir türlü Hakkı'yı tanıyamayışı, genelde sevecenlikle yaklaşılan bu yaşlı kişinin yarı bunamışlığını da vurgulayarak, seyircinin onu uzak bakış açısından da gözlemlemesini sağlamaktadır.

Fazilet Eczanesi, yazarın «Anlatıcı» kullanımıyla «oyun» duygusunu daha en başta yaratmakta, sahnede geçen olaylara on yıl sonrasından bakılmasıyla uzak bakış açısı, «Anlatıcı»nın on yıl sonraki zaman diliminden on yıl önceki zaman dilimine seyircinin gözü önünde geçmesiyle «yabancılaştırma» gerçekleşmektedir:

«Yusuf *(...) Müsaadenizle ben de o zamanın içindeki yerimi alayım.»*

(Öndeyiş)

Sevda Şener, «Ulusal ve Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne»[164] başlıklı boyutlu incelemesinde başka oyunlar

164) **Birikim,** sayı: 12, Şubat 1976, s. 41-48.

yanında **Fazilet Eczanesi**'nde de ortaoyununun «sanatsal özelliğinin, çağdaş malzemeye özümletildiği»ni söyler. Şener'in sıraladığı yedi özelliği kısaca özetleyelim

1. Günlük yaşantı işlenmiş ve gerçekçi biçimde yansıtılmıştır. Oyunun devinimi günlük yaşantının devinimi ile sağlanmıştır;

2. Günlük yaşantıdan geniş bir kesit alınmış ve genel bir toplum tablosu oluşturulmuştur; seyirci oyunun izlediği bu genel görünüm yoluyla ve bu genel görünüm açısından değerlendirir;

3. Yer olarak değişik kişilerin yan yana getirilebileceği bir uğrak yeri seçilmiştir;

4. Oyun kişileri günlük yaşantıda yer alan tüm bellibaşlı kişilerden oluşur: bu kişiler tipik özellikleriyle gösterilirler.

5. Olaylar «açık biçim»le sıralanır. Olay birliği yoktur.

6. «Canlandırma» yanında «anlatma»ya da yer verilmiştir.

7. Gülmece ile uzak açı sağlanmıştır. Bu yolla seyirci olayı eleştirel ama hoşgörülü bir bakış açısından izlemeye yöneltilir.[165]

Lütfen Dokunmayın ise, düz çizgide gelişen bir olaylar dizisi yerine değişik yorumlara, gözlemlere yer vermek amacıyla «oyun içinde oyun»[166] yöntemine, «açık biçim»e ve göstermeci biçeme yönelir. Genelde yanılsamacı yaklaşımla yazılmış olan oyun, geleneksel tiyatromuzun özgül örgelerini içermemekle birlikte genel havası ve oyun kişileriyle, «epik» tiyatrodan çok geleneksel tiyatromuza yakındır. Oyunun Avusturya'nın Graz kentin-

165) a.g.y., s. 41 - 48.

166) Metin And, **Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Y.. Ankara, 1983, s. 477.

de sergilenmesi dolayısıyla yazılmış bir yorumda şöyle deniliyor:

«Türk yazarı, eski Türk temaşasının ögeleri ile Brecht'in epik teorisine yeni bir çeşni getiriyor.»[167]

Huzur Çıkmazı, göstermeci anlatım içermemesine karşın söyleşim düzeyinde geleneksel tiyatromuzun örgelerinden yararlanır. Hazık'la Memnun arasında geçen kimi konuşmalar Hacivat'ın, ya da Pişekâr'ın özentili dilinden hiçbir şey anlamayan Karagöz'ün, ya da Kavuklu'nun tepkileri sonucunda ortaya çıkan iletişim kargaşasını anımsatır:

«Hazık — *(...) ben bu deşarjda daha çok histerik bir mobil arama taraflısıyım.*
Memnun — *Bir şey anladımsa arap olayım.*
Hazık — *Bakın, hadiseden önce hanımefendide birtakım anormallikler sezdiğinizi söylüyorsunuz. Bence küçük parmak sadece bardağı taşıran damla olabilir.*
Memnun — *Bardak boştu efendim.*
Hazık — *Ben allegorik anlamda söyledim.*
Memnun — *Bendeniz de mecazi manada ifade etmek istedim.»*

Hazık — (...) Seks bakımından nasıldır?
Memnun — (dalgın) *Efendim?*
Hazık — *Yatak odası durumu diyorum, nasıldır?*
Memnun — *Herhalde darmadağınıktır. Kusura bakmazsınız artık. Hemen geçelim mi?»*

(1. Perde)

Zennube'nin bunalım geçirip odasına kapandığı bir gerilim aşamasında yer alan bu konuşmalar seyirciyi

167) **Wahrheit,** 3 Mayıs 1967.

olaydan uzaklaştırıp Hazık ve Memnun'un dilde ve söyleşim düzeninde yansıyan karşıt kişilik özelliklerini tanımaya yöneltmektedir.

Taner, **Keşanlı Ali Destanı** ile yanılsamacı anlatımı bir daha hiç kullanmamacasına geride bırakmış ve temelde pek çok biçimsel özelliği «epik» tiyatroyla ortak bir paydada bulunan geleneksel tiyatromuzun göstermeci anlatımına yönelmiştir. Çağdaş ulusal bir tiyatro biçemine ulaşma konusunda 1960'larda başlatılan tartışmalar bağlamında Metin And'ın saptadığı ilkeleri bu noktada anımsamak yararlı olacaktır:

«(...) konumuz aslında bunların (geleneksel oyunların [A.Y.]) yüzeysel öğelerinden, kişilerinden, konularından yeni oyunlar yapmak olmayıp, bunlar içinde yüzyıllar boyunca birikmiş birtakım yapı, biçim, deyiş özelliklerini bulup çıkararak tiyatromuzu bu öğeler üstüne kurmaktır (...) Bu özelliklerin en önemlileri şunlardır: a. Göstermeci üslup; b. Açık biçim; c. Toplumsal ve siyasal taşlama; ç. Müzik, dans, şarkı ve taklide dayanan ve oyuncu yaratmasına yer veren tümel bir oyun üslubu.»[168]

Taner, **Keşanlı Ali Destanı** ile And'ın önerdiği kullanımların hepsini gerçekleştirmiş, «ulusal deyişe yaklaşma» yolunda «en başarılı kuramcı» ve «uygulayıcı»[169] olarak öne çıkmıştır. Oyunun sonunun «değiştirilebilirliği» ile «açık biçim»in çağdaş, uyarıcı bir ileti oluşturmada tam verimle değerlendirildiğini gösteren **Keşanlı Ali Destanı,** geleneksel öğeleri çağdaş ulusal tiyatroya ulaşma yolunda başarıyla kullanan bir «öncü» yapıt niteliği taşımaktadır.

Doğruluğu, tartışılmadan, düşünülmeden benimsenegelmiş gerçeklerin gerisindeki gerçeği ortaya çıkarma yo-

168) bkz. Metin And, a.g.y., s. 435-6.
169) bkz. Metin And, a.g.y., 436.

lunda Brechtçe bir yaklaşımı benimseyen ve bu yaklaşımı, geleneksel tiyatromuzun —Metin And'ın belirlediği— önemli özelliklerini içeren bir anlatımla kaynaştıran Taner'in daha sonraki oyunlarında, göstermeci tiyatromuzun ikincil düzeyde biçimsel öğelerini de çağdaş bir anlatıma ulaşma yolunda değerlendirdiği görülür. (**Keşanlı Ali Destanı** ile uygulanmasına başlanan, epik tiyatronun tabloları sahneye yansıtılan yazılarla açıklayarak gerilimi kırma yöntemi bu geleneksel öğelerle iç içe kullanılagelmiştir.)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'dan bu yana yazılan oyunlarda, yer yer meddahça özelliklerle de donatılmış, oyuna uzak bakış açısı getiren bir Anlatıcı ya da Anlatıcı görevi yüklenen bir oyun kişisi yer alır. **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**'da şarkılar, —**Keşanlı Ali Destanı**'nda olduğu gibi— Brecht'in yaklaşımı doğrultusunda izleğe ve konuya uzak bakış açısından yorum, eleştiri getirecek biçimde değerlendirilmiştir. (Oysa geleneksel tiyatromuzda şarkılar konudan bağımsızdır.) Karagöz perdesinde yansıyan «göstermelik» oyunun çok tablolu yapısı içinde, değişken çevre düzenini belirleme yolunda çok işlevsel bir öğe olarak kullanılmıştır. Efruz (Pişekâr) ve Vicdani (Kavuklu) arasındaki ilişki, Efruz'un hep «ayrıcalıklı» olmasına, Vicdani'nin «hep kazık yemesine» neden olan kişilik özelliklerini çağdaş toplumsal boyutta belirginleştirmek amacıyla, çene yarıştırma, yanlış anlama, tekerleme söyleme, konuşma ve hareket hüneriyle karşıdakini alt etme, vurup kaçma gibi ortaoyunu ve Karagöz yöntemleri büyük bir ustalıkla kulanılmıştır. Oyunun «sürdürülebilirliği» ise Taner'in «açık biçim»i değerlendirmedeki ustalığının kanıtıdır. Yazarın bu oyunda göstermeci öğeler aracılığıyla **Keşanlı Ali Destanı**'na oranla daha yoğun güncel taşlamalara yöneldiği görülür. Yabancılaştırma ise yalnızca söz düzeyinde ya da şarkı-

larla değil, oyunun sonunda rolünden çıkarak oyuncu kişiliğine bürünen Vicdani'nin seyirciye doğrudan doğruya seslenmesiyle de gerçekleştirilir.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da yer alan çoğu geleneksel öğelerin yine uyarıcı bir içeriği biçimlendirme yolunda kullanıldığı **Eşeğin Gölgesi**'nde ortaoyununun «curcuna»sı bile kullanılır. Çıraklarla ustaları arasındaki söyleşimler ise tuluat tiyatrosunun «ibiş» inin efendisiyle olan söyleşimlerini anımsatır. **Eşeğin Gölgesi** yine uç düzeyde değerlendirilmiş «açık biçim» özelliği içinde, geçmişten bugüne yapılan sürekli göndermeler içerir ve masalsı biçeminden ödün vermeden yoğun güncel, politik taşlamaya açılır.

Zilli Zarife'de «oyun» sanki doğaçlama yoluyla sergilenecekmiş gibi seyirci önünde tasarlanır. Haldun Taner burada «son»unun değiştirilebilirliğinden, sahnedeki gerçeğin sınırsız bir düş boyutunda yansıtılmasına dek, «açık biçim» olanaklarını bir «tartışma» oyunu kotarma yolunda tam verimle değerlendirir. Taner bu oyunda hem ana ilkeleri ve özellikleri, hem de çeşitli örgeleri bağlamında geleneksel göstermeci tiyartromuzun kaynaklarına en yoğun biçimde yönelir.

Oyuncu - Anlatıcı - oyun kişisi işlevlerinin oyun boyunca hiç durmaksızın yer değiştirdiği, seyircinin de oyuna katıldığı **Zilli Zarife**'de en başta yaratılan «oyun duygusu» iki saat boyunca sürdürülür. Taner seyircide uyandırılan «oyun» duygusunu, ortaoyunu ve Karagöz'e özgü çeşitli örgelerin kullanımıyla daha da yoğunlaştırır. «Girizgâh», Pişekâr (Turgut)'ın çalgıcıyla söyleşmesiyle başlar:

«Turgut *(...) Aman benim pehlivanım.*
Bir Çalgıcı *Buyur benim şahbazım.*
Turgut *Bu da hesap değil.*
Bir Çalgıcı *Efendim, nedir senin hesabın?*

Turgut *Borcunu ver kasabın. Zilli Zarife şarkılı oyununun taklidini aldım. Çal usul ahenk üzere de oyunumuz erkânı cıdap ile başlasın. Kolumuza teşrif buyuran zevatı muhtereme zevkıyab olsunlar.»* [170]

Bu kez de Hacivat (Turgut) kendine kafa dengi bir arkadaş arar:

Turgut *(...) Şu meydanı meserrette her hali latif, etvarı zarif, halime haldaş, yoluma yoldaş bir yârı vefakârım, bir refiki gamküsarım olsa, bendenize tatlı tatlı söylese, bendeniz de ona güzel güzel cevaplar versem, bu vesile ile hüzzarı kiram sefayab olsalar. Diyelim bu gece de mevlam işimizi rast getire. Yar bana bir eğlence yar bana bir eğlence medet.»*

Yakarışı «gelgeç muhaveresi» izler.

«Gülriz *İşte geldim.*
Turgut *Şehlevendim, ah efendim, hoş geldin.* (...)»

Geleneksel biçem sürmektedir:

«Turgut *Gülriz yahu.*
Gülriz *Ne var yahu?*
Turgut *Sen gelince benim zihnime bir kuşayiş geliyor.*
Gülriz *Eksik olma.*

170) Bu bölümde, Zilli Zarife'nin ilk yapımındaki oyuncuların gerçek adları kullanılmaktadır (Turgut Boralı, Gülriz Sururi).

Turgut *Vallahi ben seni çok severim.*
Gülriz *Ben de seni severim.*»

Perde gazelinden sonra tasarlanmasına başlanan oyunun sergileniş süresi boyunca, oyuncusundan, teknisyenine, ışıkçısına dek tüm görevlilerin de oyuna girip çıktığı bir sahne ortamında söyleşimler tekerleme biçiminde, şaka, nükte, takışma aracılığıyla gerçekleştirilir. Taner, **Zilli Zarife**'de ortaoyunu ve Karagöz biçemini yoğun bir toplumsal, politik taşlama ortamı içinde değerlendirmiş, bir anlamda bu geleneksel türleri çağdaşlaştırmıştır.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, oyun öncesine ve oyun ötesine uzanan bir tartışma oyunudur. Bir anlamda aynı konuyu üç ayrı bakış açısından irdeleyen **Lütfen Dokunmayın**'a benzer. Ancak, bu kez seçenekler arasından bir seçim yapılamaz. Sürekli bir oyun içinde oyun dizgesi içinde bir dolu gerçeklik düzleminde gelişen «açık biçim» özelliklerinin ustalıkla değerlendirildiği oyunda yine geleneksel güldürü ve söyleşim biçemleri kullanılır.

Taner öyküden dönüştürdüğü **Ayışığında Şamata** iki ayrı bakış açısından baştan sona iki kez oynanmasıyla «açık biçim»in oyunun sonunu değiştirme ya da oyunu sürdürme olanaklarını da aşarak oyunun baştan sona değişebilirliğini gösterir. Bu «değişebilirlik» **Aşk-ü Sevda**'nın olaylar dizisinde de değerlendirilmiştir.

Vatan Kurtaran Şaban'ın Şaban'ı Pişekâr, Mısta'sı Kavuklu'dur bir bakıma. Bu oyun da «epik» tiyatro ile geleneksel tiyatromuzun başarılı bir içerik biçim ilişkisi içinde kaynaştırıldığı yapıtlardandır.

Vurucu ve güldürücü gücünü tekerleme, şaka, nükte, alay, uyak düşürme, iki anlamlı konuşma, fars gülünçlemesi gibi geleneksel yöntemlerin güncel politik, toplumsal taşlama ile kaynaştırılmasından, şarkıların yorumlayıcı, uyarıcı işlev taşımasından alan kabare tiyatro-

su oyunları da Taner'in yanılsamacı tiyatrodan göstermeci tiyatroya adım adım yaptığı geçişin son aşamalarını yansıtır.

Taner'in yanılsamacı biçemden göstermeci biçeme geçişi içerik bağlamında da belirleyicidir. Genel toplum sorunlarının «çelebice» bir yaklaşımla irdelendiği ilk evre oyunları, yerlerini gitgide keskin bir tutumla düzen eleştirisine yönelen, günceli daha çok kucaklayan, daha kalın çizgili, daha vurucu nitelikte oyunlara bırakmıştır. Taner, göstermeci biçemde verdiği her yeni yapıtla seyircisiyle daha bir bütünleşmiş, bir halk yazarı olma yoluna girmiştir. Bu yönelişini eleştirenleri şöyle yanıtlıyor Taner:

«1962'den bu yana özü, biçimi, dili, üslubu yüzde yüz bizim olan bir halk tiyatrosu peşindeyim. (...) Mutlu bir aydın azınlığının ince zevkine aykırı geliyor bu kalın çizgili halk güldürüleri. (...) Ne var ki, geri kalmış bir ülkede tiyatro gibi yaman bir seslenme aracını büyük kitleleri uyarma yolunda kullanmamaya da bizim gönlümüz razı olmuyor.»[171]

171) «Bir Halk Tiyatrosuna Doğru», **Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu Program Dergisi**, sayı: 16, Mart 1966, s. 6.

DİL KULLANIMI

Haldun Taner, Türkçenin kullanım zenginliğini tiyatroda büyük ustalıkla değerlendirmiş bir yazarımız Türkçeyi tüm çeşitliliği ve renkleriyle kullanma becerisini annesine borçlu olduğunu söylüyor:

«Türkçenin bütün güzellik sırlarını bilir, deyimlerini sırasında yerinde kullanır, şakaların, alayların dozunu içgüdüleriyle ayarlar, zengin bir atasözü koleksiyonunu gerektiği yerde kullanırdı.» [172]

Kullandığı dilin çeşitli kuşaklar tarafından kolayca anlaşılabilmesini ise şöyle açıklıyor:

«Üniversitede yirmi iki yıl hocalık yaptım. Hep gençlerle oldum. Onların neyi nasıl anladığını biliyorum. Bizim nesli de yaşadığım için tanıyorum. Dilim böylece her iki neslin de anlayabileceği bir dengeyi buldu.» [173]

Taner'in dil düzeyindeki ustalığı yapıtlarının çok sayıda okur ve seyirci tarafından benimsenmesini sağlamak yanında, toplum içindeki ve birey konumundaki insanın gerçeklerini yansıtan göstergeleri oluşturma yolunda da önemli bir etken olmuştur.

Toplum içindeki birey, aynı dili paylaştığı insanlarla «konuşma» ve «yazma» yoluyla iletişim kurarken, bir yandan da onun dili doğru ya da yanlış kullanmasıyla

172) Nezihe Araz, «Dilimi Anneme Borçluyum», **Milliyet Renk Ekl**, 26 Mayıs 1984, s. 1.

173) Uğur Cebeci, «Kalemi ve Kişiliğiyle Eski Bir İstanbul Efendisi», **Hürriyet**, 15 Aralık 1983, s. 5.

ve konuşurken dili seslendiriş biçimiyle, seçtiği sözcüklerle, deyimlerle, tümce yapılarıyla, toplumsal ekinsel konumuna, kişilik özelliklerine ve dünyaya bakış açısına ışık tutan bir dolu «dil ötesi» gösterge üretir. Böylece, bireyin kullandığı dilin «içeriği» ve «biçimi» onun düşünsel-duygusal gerçekliğini iç içe yansıtan bir anlamsal bütün oluşturur.

Dili başka söze, ya da yazıya dayalı sanatlara oranla en doğal konumunda, gerçek yaşamda yer aldığı biçimiyle değerlendiren çağdaş tiyatro yazarı oyununu söyleşim kotarma yoluyla biçimlendirirken dilsel göstergelerden olduğu denli, dil kullanımının ortaya çıkardığı dil ötesi göstergelerden de yararlanır. Dil kullanımının ürettiği dilsel ve dil ötesi anlam boyutlarını tam verimle değerlendirebilmek için çok duyarlı çok titiz bir çalışma gerçekleştirme durumundadır; çünkü tiyatro yazarı yapıtını oluştururken elindeki malzemeyi tutumlu bir yaklaşımla, kısıtlı bir sürede sergilenecek biçimde değerlendirmek zorundadır.

Haldun Tener, Türk dilinin verilerini tiyatroda tüm dilsel ve dil ötesi göstergeler bağlamında duyarlıkla, titizlikle değerlendirmiş oyun yazarlarımızın başında gelir. Yanılsamacı ve göstermeci türlerde yazdığı on iki oyununda ve kabare oyunlarında, pek çok başka öğe yanında dil kullanımının da belirlediği ilginç anlatım denemeleri gerçekleştirmiştir. Taner'in bir başka yazar kişi niteliği de gerek tiyatronun tarihimiz içinde yaşadığı çeşitli aşamalarda gösterdiği özellikleri gerekse söze, ya da yazıya dayalı sanat geleneğinin çeşitli tarihsel aşamalardaki özelliklerini, çağdaş ve güncel konuları işlerken çok katmanlı anlamlar içeren bir sahne dili oluşturmada değerlendirmesidir.

Taner, her şeyden önce, yazdığı oyunun biçemine uygun dili seçme ve uygulama açısından bir usta olarak

çıkar karşımıza. Türkçenin geçmişteki çeşitli türler bağlamında kullanılış biçimlerini, günümüzde uygulayabilecek denli yakından tanıyan yazar, dilimizin değişik sanat biçemleri içinde yer alan çeşitli kullanımlarını oyunlarında büyük beceriyle sergiler.

Çok eski bir masaldan yola çıkarak oluşturduğu **Eşeğin Gölgesi** (1965) oyununda halk masallarımızın yalın dilini kullanır:

«Zahid *Bana bak Şaban*
Şaban : *Buyur benim ustam.*
Zahid *Sen benim çırağım, yamağım, ırgatımsın. Ben senin nenim?*
Şaban : *Sen de benim ustam, patronum, velinimetim.*
Zahid *Yediğin ekmeği hak etmek için daha nice çalışman gerek.*
Şaban : *Ne yapsam ödeyemem efendim.*
Zahid *Ha şöyle aferin. Şimdi ben gidiyorum. Dükkân sana emanet, aman dikkat et».*

(Giriş)

Taner, batılılaşma yolunda yeni arayışlara yönelen Türk tiyatrosunun en eski aşamasını değerlendirdiği **«Sersem Kocanın Kurnaz Karısı»** (1969) oyununda ise, değişen sahne biçemi doğrultusunda değişimlere uğrayan Türkçenin üç ayrı kullanımını sergiler. Ermeni oyuncu Fasulyeciyan, Moliére'in **Georges Dandin** oyununu şöyle bir dille yorumlamaktadır.

«Ah! Eyvah! Bahtsız ben. Kötü kaderim beni ne felaketengiz bir izdivaca sürükledi. Meğerleyim asılzadegah kızi ne acayip mahluk imiş. Ben bu faciayı eyi öğrendim. Bizim gibi köylünün asılzade familyasına girmesinin ne acı zehir olduğunu her gün tadorum.»

(1. Perde)

Aynı oyunun Ahmet Vefik Paşa tarafından uyarlanmış biçiminde Dandin «Kayserili Şapşal»ın diliyle canlandırılır:

«*Ey efendi ey efendi, demin bağa inanmadınız. Ama bu sefer elimde ispat var ispat. Hamdolsun rezalet o kadar aşikar ki bu sefer siz bile su götürür tarafını bulamazsınız.*»

(2. Perde)

Oyunun dili «Tuluat Tiyatrosu» aşamasında aşağıdaki biçimi alır:

«İbiş *İşte senin gibi kibar eve girme meraklısı olanlara bu halin ibret olsun. Kibarlık insanın içinde olmalı. Yoksa adında, elbisesinde değil. Sen namuslu bir köylü idin. Has kan yarış atı mısın a mübarek? Beyzadelik nene gerek. Küffün olan bir kadın alsaydın gelmezdi bunlar başına. Davul bilem nasıl çalar? Dengi dengine, dengi dengine.*»

(3. Perde)

Geleneksel tiyatromuzun biçem özelliklerinin benimsendiği **Zilli Zarif**e (1966) oyununun giriş bölümünde ise Anlatıcı Turgut, Hacivat'ın diliyle konuşur:

«*Evet ne diyordum. Şu meydanı meserrette her hali latif etvarı zarif, halime haldaş, yoluma yoldaş bir yari vefakârım, bir refiki gamküsarım olsa bendenize tatlı tatlı söylese, bendeniz de ona güzel güzel cevaplar versem, bu vesile ile hüzzarı kıram sefayab olsalar. Diyelim bu gece de mevlâm işimizi rast getire. Yar bana bir eğlence yar bana bir eğlence medet.*»

(Girizgâh)

Taner oyun kişilerini biçimlendirirken dilimizdeki çeşitliliği tam verimle değerlendirir. Yazarın bu bağlamdaki ustalığının temelinde «gözlem» gücü yatar. Taner, insanları gözlemlerken onların yalnızca fiziksel özelliklerini, duygu, düşünce ve davranış yapılarını değil, aynı zamanda konuşma özelliklerini de kavrayıp algılar. Bu kişiler kurmaca insanlar olarak sahne üstünde yansıdıkları zaman dil kullanma özellikleri ön düzeye çıkmakta ve seyirci oyun kişilerinin yarattıkları durum ve olayların anlamsal temeline öncelikle bu kişilerin kullandıkları dilin içerik ve biçimiyle oluşturduğu göstergeleri kavrayarak ulaşmaktadır.

Ayışığında Şamata (1978) oyununda yer alan kişilerin birçoğunu, biri «gerçek» öteki «yapay» iki karşıt tip olarak sahnede iki kez değerlendiren Taner, bu karşıtlığı aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi öncelikle dilsel düzeyde gerçekleştirir:

«Kapıcının karısı Saime (gerçek) *Al götür şu yumurcağı bekçi emcesi. Gene bana kahır veriy. Uyumiyi.*

Bekçi Zülfikâr (gerçek) *Alacam, susmazsa karakola götürecem.*»

(1. Perde, 1. Tablo)

«Saime (yapay) *Alın götürün şu yaramazı bekçi bey amcası, yine beni üzüm üzüm üzüyor. Uyumuyor.*

Zülfikâr (yapay) *Almayacağım Saime Hanım, o kaka bebek değil ki, neden alayım. Cici bebek o.*»

(2. Perde, 1. Tablo)

«Mahallenin gençlerinden Ömer (gerçek) *Tazı gibi kız.*

Arkadaşı Özcan (gerçek) *Bırak ulan şapşalı. Bana grekoromenci geçinmeye kalktı. Bana bak evladım, ben yemem bu numaraları dedim. Sungur'la Acısu'daki hadiseyi bilmiyoruz sanıyor.*»

(1. Perde, 3. Tablo)

«Özcan (yapay) *...duyduğuma göre hayırlı bir kısmeti çıkmış. Teknik Üniversiteden Doçent Salman'la nişanlanıyormuş.*

Ömer (yapay) *İnşallah mesut olurlar.*»

(2. Perde, 3. Tablo)

Keşanlı Ali Destanı (1964) oyununun gecekondu güzeli Zilha, kentte «hanım»lık eğitimi gördükten sonra konuşma biçimini değiştirir:

«Ali *Bana baksana sen.*
Zilha *Bir şey mi didiniz?*
Ali *... Al kirişi burdan dedim. Anlıyor musun?*
Zilha *Bu ne biçim konuşma. Hem siz bana ne hakla sen diyebiliyorsunuz? Bir kerem ben size muhatap olamam.*»

(2. Bölüm, 9. Tablo)

Ancak, gecekondulu yavuklusu Ali'den tokadı yiyince hemen eski diline sığınır:

«Zilha *Höst höst ulan ayı.*
Dördü birden *Hah şöyle.*
Ali *ana dilinlen konuş.*
Zilha *Çirkefe düşmüş yaban armudu sen de.*
Ali *Babandır. Kaşkaval kabuğu.*
Zilha *Anandır orospunun oğlu.*»

(2. Bölüm, 9. Tablo)

Yazar, genel tipler yaratırken bile, kişisel ve özel tutumların dile yansıyan özelliklerini de değerlendire-

rek, dil ötesi anlamlara yönelen göstergeler oluşturur. **Huzur Çıkmazı** (1962) oyununun başkişisi, her şeyden «memnun» olan Memnun'un dilinden aşağıya aktarılan konuşma parçaları Taner'in bu bağlamdaki ustalığına bir örnek oluşturmaktadır:

«...Gönlünün yelkenlerini hep güzel, neşeli şeylere açtı mı benim pompişim?

Bacaksıza bak, sürpriz de yaparmış.

Bak şu maskaraya, sürpriz de yaparmış. Peki ya kalbim duruverseydi sevinçten? Ha? Seni merhametsiz, bacaksız seni.

Sevsinler düdük makarnasını. Önce prensesin karnı doyacak, sonra oturulacak, anlaşıldı mı?»

(1. Perde, 5. Tablo)

Memnun'un bir «şakalaşma» süreci içinde kullandığı dil, içerdiği sevgi, ilgi ve sevecenlik yanında, söyleşim içinde olduğu oyun kişisine karşı olan tutumunu da yansıtmaktadır. Memnun'un burada kullandığı dil, bir yetişkinin bir başka yetişkinle değil de, bir dedenin ya da anneannenin küçük torunuyla, bir yaşlı kadının çocuğu yerine koyduğu kedisi ya da köpeğiyle, ya da bir çocuğun bebekleriyle büyüklerine öykünerek konuşurken ortaya koyduğu yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Oysa Memnun karısıyla konuşmaktadır; «şaka» boyutunda da olsa, karısına karşı olan —torununu seven dede, köpeğiyle konuşan yaşlı kadın, bebeğiyle oynayan kız çocuk— tutumunun, oyunda dil ötesi boyutlarda üç ayrı işlevi vardır; hem Memnun'un acı gerçeklerden kaçmanın yolunu olumlu düşlere sığınmakta arayan kişiliğinin göstergesi olur, hem karı koca arasındaki ilişkinin çarpıklığını oyunda bir

kez daha belirleyerek pekiştirir, hem de Memnun'a simgelediği genel tip içine giren insanlar arasında özel, canlı, renkli bir kişilik kazandırır.

Taner'in tiplerini oluştururken sık sık başvurduğu bir yol, Türk dilinin yüzyılımızın başından bu yana geçirmiş olduğu çeşitli aşamalarda gösterdiği özellikleri oyun kişilerinin dil kullanımına yansıtmaktadır.

Fazilet **Eczanesi** (1960) oyununun Miralay Kâzım'ı Birinci Dünya Savaşı anılarını şöyle anlatır:

> «*Yok bre gafil. O Galiçyada yaralandı, bilahare Karlsbadda vefat ettiydi! Rus Kuvayı Milliyesinin cenubi şarki istikametinde giriştiği ihata harekâtında Kazan alayı sağ cenabımızı tehdit ediyordu.*»
>
> (1. Perde)

Oysa günün konuşulan Türkçesi Eczacı Sadettin'in kullandığı biçimi almıştır:

> «*Elbet hoş olurdu. Tabiat nereye gitmiş de orayı şenlendirmemiş. Benim hayalimdeki eczane nasıldır biliyor musun evlat? Ya bir incirin ya bir çınarın altında. Çardaklı kahve gibi...*»
>
> (2. Perde)

Taner, Türkçenin değişim aşamalarındaki çeşitli biçimlerini tip oluşturma yolunda değerlendirdikten başka, bu özellikleri kuşaklar arasındaki duygusal-düşünsel ayrımı (bir başka deyişle, kuşaklar arasındaki değer çatışmalarını) belirlemek yolunda dil ötesi göstergelere ulaşmak amacıyla da kullanır.

Dilin kuşaklar arasındaki ayrımları belirleyici biçimde kullanımı, özellikle **Dışardakiler** (1957) oyununda görülür. İttihat ve Terakki döneminin coşumcu kuşağıyla, 1950'ler Türkiyesinin parasal çıkar kaygısı öne çıkmış orta kuşağı arasındaki değerler çatışmasını dile getiren oyun-

da İttihat ve Terakki dönemine ilişkin anılarını yazan, «canlı tarih» Yümnü Bey şöyle konuşur:

«... *Hafızam ve melekatı akliyem henüz yerinde iken, nesli atinin enzarı ibreti önüne bütün bildiklerimi dökmeliyim... Bir hakikat kalmasın âlemde nihan... Yümnü daha ölmedi.*»

(2. Tablo)

Günümüz kuşağının pek anlamayacağı, 1950'lerin sokaktaki adamının da «lugat paralama» olarak değerlendireceği bu dil kullanımı, söz konusu oyun kişisinin, günün koşullarının gerisinde kalmış, «yaşlı kuşak» niteliğini vurgular; Yümnü'nün kullandığı dilde yansıyan coşumcu, aşırı duygusal, ülkücü tutum ise bu kişinin 1950'ler Türkiyesinde içinde bulunduğu «aceze» konumuyla çelişir. Taner, bir yandan Yümnü'nün acınası, gülünç durumunu belirlerken, bir yandan da onun dil kullanımında yansıyan sessel —neredeyse ezgisel— tadı da vermektedir seyirciye. Yümnü'nün, dil kullanımı bağlamında çeşitli açılardan sergilenen gerçeği, damadı Necati'nin kullandığı kaba saba dilde yansıyan günün gerçeğiyle çatışacak ve bu gerçeğe yenilecektir:

«*Moruk nerede?*

Şimdi çaktım dalgayı. Sen yağlı kapı buldun arkadaşım. Adam hatıra küpü. O yazacak siz vuracaksınız.

Sen şu fiyatı beş yüz lira daha arttır bakalım... Fena mı beybaba? Bak oturduğun yerde para kazanacaksın.»

(2. Tablo)

Taner, Yümnü'yü sevecen bir yaklaşımla çizmiş olmasına karşın, onun «zamanın dışında» kalmışlığını vur-

gulamaktan da geri kalmaz. Yümnü'nün anılarını yazarken kullandığı, süslü, anlaşılması güç yazı diline, yine eski kuşaktan «sokaktaki adam» oyuncu Hakkı da karşı çıkar:

«Yümnü *Ey cemaati Müslimin, din ve ırk kardeşlerim.*

Hakkı *Amin. Olmadı beybaba. Fetvayı şerife mi çıkartıyorsun? Sevgili vatandaşlarım deseydin bari.*

Yümnü *Ahlak iledir nizamı âlem. Ahlak iledir, kemali alem. Ahlaka nazar edilmeyince, semti edebe gidilmeyince âlemde nice maarif ehli, tercih ediyor ulema cehli.*

Hakkı *Ne güzel, şarkılı ibret gibi.*

Yümnü *Üslup nasıl üslup?*

Hakkı *Mızraklı ilmühal üslubuna benziyor biraz, bu devirde kim anlar bunu?»*

(3. Tablo)

Duygu, düşünce ve davranışlarıyla olduğu gibi, kullandığı dille de yüzyılımızın ilk yıllarındaki duyarlığı yansıtan Yümnü'nün gerçekliği oyunun geçtiği dönemde tümüyle geçersizdir. Bu geçersizlik öncelikle bu oyun kişisinin kullandığı dilin geçersizliğiyle simgelenir.

Taner, Türk insanını sahnede yansıtırken kullandığı dil çeşitlemeleri yoluyla onun tarihimizin çeşitli aşamaları içindeki ekinsel koşullanmışlığını da gözler önüne serer. Üç ayrı aydın kuşağının, Osmanlı tarihinin ünlü Prut Savaşı'nı noktalayan ünlü Baltacı Katerina karşılaşması üstüne getirdiği değişik ve çelişik yorumları irdeleyen **Lütfen Dokunmayın** (1960) oyununda bu olgu ilginç bir yaklaşımla sergilenir.

Nesip, Osmanlı tarihçilerinin anlayışını benimsemiş, duygusal-düşünsel açıdan doğulu bir aydındır:

«En iyisi vesikaları konuşturmaktır. Biz susalım ki tarih kelam etsin...

...

Daha genç yaşta baltacılar ocağına ilk süluk ettiği demlerde bile kapı yoldaşlarına fahiş faizle para istikraz ettiğine dair kayıt vardır tarihlerde. Öylesine bezirgân ruhlu idi ki, yaz aylarında daha yüksek faiz talep ettiği rivayet olunur.

Prut zaferi bu uğursuz, bu ne idüğü belirsiz, hatta damarlarında belki gâvur kanı bile bulunan bu imansız vezirina şerifin, bu şehvetperest serserinin hiç layık olmadığı bir bulunmaz fırsatı tarihi, bir eşsiz lütfü ilahi olmuştur.»

(1. Perde)

Oyunun yazıldığı dönemin aydın genç kuşağının anlayabileceği, ama gündelik konuşma dilinde artık yer almayan Osmanlıca sözcük, deyim ve tamlamalar kullanan Nesip'in dilinin eskiliği ona verdiği «yaşlı» kuşak özelliği yanında, bu oyun kişisinin dile getirdiği içerikte yansıyan tutucu ve özel bakış açısının eskimişliğiyle de koşutluk gösterir. Nesip bakış açısını tümüyle söylentilere dayandırdığı yetmiyormuş gibi, iki yüzü aşkın yıl önce yaşanmış bir tarihsel olaya «şehvetperest serseri», «imansız vezirina şerif» gibi kullanımlarla olumsuz bir duygusal tepki de getirerek, tümüyle ilkel, bilimdışı bir tutum sergilemektedir.

Cumhuriyet döneminde yetişmiş, ancak batı tutkunluğunu çok ileriye götürmüş, oyunun yazıldığı yılların orta yaşlı aydın kuşağını simgeleyen Ekmel ise aynı olayı batılı bir diplomat gözüyle değerlendirir:

«Baltacı sadece müdebbir bir vezirdi. Situationlardan en büyük avantajlar çıkarmasını bilen tam manasıyla konsekon bir devlet adamı. Bu iti-

barla sizin tefsirinizi tek taraflı ve tabiri mazur görün, biraz vülger buluyorum.»

(1. Perde)

Ekmel'in, oyunun yazıldığı yıllarda orta yaşlı aydın kesim tarafından kullanılmakta olan Türkçesi, Nesip'inkine oranla çok daha kolay benimsenebilir gibi görünürse de, Türkçenin içine yer yer serpiştirilmiş olan yabancı sözcükler, her şeyden önce bu oyun kişisinin düşüncelerini anadilinde tam anlamıyla biçimlendiremediğini, ya da bu yabancı sözcükleri Türkçelerine yeğlediği için kullandığını ortaya koymaktadır. Nesip'in ve Ekmel'in kullandıkları iki ayrı tür dilin söyleşim düzeni içinde oluşturduğu çelişkiyse, her iki oyun kişisini de, kullandıkları dilde yansıyan koşullanmışlık nedeniyle gülünç bir konum içine sokmaktadır.

Oyunda genç kuşağın aynı olaya bakış açısını dile getiren Oktay ise Türk dilinin oyunun yazıldığı yıllardaki biçimini kullanır:

«Oktay *Çocuk yaşından beri dünyada en sevdiği şey yıldızlardı. Gözlerini kapar, Kastamonu'nun Osmancık kasabasında doğmuş Mehmet olduğunu Al Osman ülkesinde dersaadette, Topkapı sarayında, Baltacı ocağında, 18. yüzyılda bulunduğunu unutur, kendini zaman ve mekân kayıtlarının hepsinden siler, kurtarır, bir bulut olduğunu farzedip o yıldızlar arasında süzülüp giderdi...*

Baltacı ocağının o loş, rutubetli, duvarları isli hücrelerinden hiç hoşlanmazdı. Buraya bütün ışık, hapishanelerdeki gibi üst pencerelerden girerdi. Onun penceresinin

camı da kırıktı. Bazen buradan içeri bir güvercin dalar, odada kanat çırpıp çıkardı.»

(2. Perde)

Oktay'ın kullandığı dilin oyunun yazıldığı günün seyircisine, Nesip ve Ekmel'inkine oranla çok daha doğal ve akıcı gelmesi, olaya getirdiği yorumun seyirci tarafından paylaşılmasında da önemli bir etken olmaktadır. Taner böylece, dilden yaptığı seçmeler yoluyla oluşturduğu dil ötesi göstergelerle oyunda yansıyan tartışma karşısındaki yazar kişi tutumunu da ortaya koymaktadır.

Lütfen Dokunmayın'da, oyun kişilerinin simgelediği aydın kuşaklar arasında yalnız düşünce düzeyinde değil, dil düzeyinde de bir çatışma olduğu açıkça vurgulanmaktadır:

«Sevgi *Siz işe biraz önyargı ile girişiyorsunuz gibi geliyor bana.*

Nesip (İrkilmiştir) *Ayağını öpeyim, o kuş dilini konuşma. Külahları değişiriz sonra.*

Sevgi (Hemen düzelterek) *Peşin hüküm demek istedim.*

Ekmel *Pardon, doktora yapıyor. Yani akademik bir etüd. San parti pris bir perspektiften hareket etmesi daha doğru olmaz mı?*

Nesip *Parti pris nedir?*

Sevgi *Önyargı. Şey, yani peşin hüküm.»*

(1. Perde)

Sonuç olarak Taner, Baltacı-Katerina ilişkisi bağlamında genç kuşağın insancıl yorumunu savunurken, dilde de seçim yapmakta, Türk dilinin yabancı sözcüklerden olabildiğince arınmış, doğal akışına bırakılmış biçimini benimsemektedir.

Ekmel örneğinde görülen, batının duygu ve düşünce özelliklerine dil düzeyinde de koşullanmışlık, Taner'in

kişilerini gülünçleştirme yoluyla eleştirirken sık sık başvurduğu olgulardan biridir.

Ayışığında Şamata'nın Pop İsmet'i ile baldızı (hem de metresi) Sevim, içinde yaşadıkları ülkenin durumuna ve sorunlarına yabancılaşmış kişilerdir. Eskiden bir «pop» müziği lokali işleten, şimdi de «butikçilik» yapan İsmet' le, onun dükkânına kaçak mal getirmek için durmadan yurt dışına çıkan Sevim konuşmalarını yarı Türkçe, yarı İngilizce olarak sürdürürler :

«P. İsmet *Sadistsin diyorum da inanmıyorsun. What is the matter with you this night?*
Sevim *Nothing, I don't know.*
P. İsmet *I really don't understand. Sen Milano'ya gidince ben...*»

(1. Perde, 4. Tablo)

Aynı oyunun iki başka tipi, uzun yıllardır Amerika' da yaşayan Erol ve Aygen ise, İngilizce sözcüklerin yardımına başvurmadan konuşamadıkları gibi, onlar Türkçeden vazgeçmeden önce varolan, ya da vazgeçtikten sonra kullanılmaya başlayan sözcükleri anlayamadıkları için gülünç bir konuma düşerler:

«Sevim *Demek yirmi yıldır Amerika'dasınız?*
P. İsmet *Bu kadar yıldan sonra Türkiye'yi nasıl görüyorsunuz?*
Erol *Dışardan bir —nasıl derler— observer* olarak...
Ömer *Gözlemci olarak.*
Erol *Bu yeni Türkçeyi hiç öğrenemedim. Nasıl dediniz? Gözlemeci mi?*
Ömer *Gözlemci.*
P. İsmet *Eski müşahit*
Erol *Kim eski mücahit?*

Hidayet *Müşahit, müşahade eden.*
Erol *Oh, I see.*
Aygen *That's the same thing darling.*

Cemil *Yaratıcı fikirlerle uğraşan bir araştırmacı olarak ne önerirsiniz bize?*
Erol *Ömermek ne demek Ömer Bey?*
Ömer *Ömermek yalnız bana ait bir fiildir, söz konusu olan fiil önermek...*
Hidayet *Yani tavsiye etmek.*
Erol *Oh, I see. Siz üçüncü dünya ülkelerinin birçok sorunları var. Afrika ülkeleri bizim risörç merkezine sık sık bu çöp işini soruyorlar. Biz onlara hep aynı şeyi ömeriyoruz, pardon öneriyoruz. Çöplerin kemikli olarak...*
Cemil *Kimyasal demek istiyorsunuz.»*

(1. Perde, 6. Tablo)

Erol ile Aygen, Türkiye gerçeklerinden, anadillerini unuttukları ve anadillerinin gelişimini izleyemedikleri oranda soyutlanmışlardır. Erol için doğduğu ülke artık «Siz üçüncü dünya ülkeleri...» deyişini kullanabileceği denli yabancıdır.

Taner, dili, bilimsel kılma yolunda sık sık yabancı terimlere başvuran ruhbilim uzmanlarına oyunlarında sık sık takılır. Genellikle güldürücü kişiler olarak çizdiği ruhbilim uzmanlarından **Huzur Çıkmazı**'nın sinirli Dr. **Hazık**'ı bilimsel açıklamalarında neredeyse anlaşılmaz bir dil kullanır:

> *«Her ne kadar küçük parmak psikanaliz bakımından bizi belirli bir interpretasyona zorlarsa da, ben bu deşarjda daha çok histerik bir mobil aramak taraflısıyım.»*

(1. Perde, 2. Tablo)

Keşanlı Ali Destanı'nın aşırı unutkan Profesörü zaman zaman doğrudan doğruya Fransızca konuşur:

«... *Nous avons reussi.*»

(2. Bölüm, 8. Tablo)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım (1964) oyununun «psikanaliz» tablosunda ise yabancı kökenli ruhbilim terimlerinin parodisi, duyana hiç de bilimsellik izlenimi vermeyen Türkçe kullanımlar eşliğiyle yapılmaktadır:

«Profesör *Yaz asistan efendi, idiosiye yakın aşağılık kompleksi...*

Profesör *... Hayatınızda kaç kadınla ilgilendiniz?*

Vicdani *Cemalifer, Meralifer, Lâlifer, Nilüfer.*

Profesör *Yaz asistan efendi, kafiyeli libido kompleksi.*

Profesör *... Bir rakam söyleyiniz.*

Vicdani *12'ler, 150'likler, 147'ler, 38'ler, 14'ler, 11'ler, 8'ler, 141. madde, 12 Mart, 11'ler*
(...)

Profesör *Çok güzel. Yaz asistan efendi. Semptomatik nümerofobi.*

Profesör *... Şayanı hayret!... İlk defa böyle bir semptomla karşılaşıyorum.*

Asistan *Şimdiye kadar hiç bilinmeyen bir kompleks.*

Asistan *Ne kompleksi?*

Profesör *Hepsini sil, büyük harflerle şunu yaz asistan efendi: Plak kompleksi.*

Asistan *Ne marka plak kompleksi hocam?*

Profesör *Sahibinin sesi.*»

(II. Fasıl)

Haldun Taner'in tiyatroda gerçekleştirdiği dil kullanımına ışık tutmak amacıyla oyunlarından aktardığımız söyleşim parçaları, Taner'in oyunlarını birbiriyle çelişen ve uyuşan bir dolu öğeyi içeren çok geniş bir dil alanından yaptığı bilinçli ve titiz seçimlerle oluşturduğunu gösteriyor. Taner, belirli aşamalarını Türk toplumunun değişim çizgileri doğrultusunda yaşayan dilimizin çeşitliliğini ve içinde barındırdığı çelişkileri oyunlarında (yazar olarak eleştirdiği ve savunduğu olguları belirleyen) dil ötesi göstergeler oluşturma yolunda kullanırken aynı zamanda dilimizin belirli tarhisel aşamalarda ulaştığı özelliklerin yetkin örneklerini sergiler. Dilimizi tüm çeşitliliği içinde kullanabilmesi sonucunda tiyatromuza çok renkli, canlı, unutulmaz oyun kişileri kazandırmıştır. Değişik sahne biçemleri doğrultusunda değişen dil kullanımları ile her oyununa bir öncekinden başka bir tazelik getirmeyi, başka bir tat katmayı başarmıştır.

Taner, insana, topluma, dünyaya olduğu gibi, dile de eleştirel açıdan bakan bir yazardır. Verilen çoğu örneklerde görüldüğü gibi, Taner bir dolu oyununda başka kaygılarla birlikte, Türk dili bağlamındaki kaygılarını da yansıtır. Dilimizin çeşitli kullanımlarında eleştirdiği özellikleri, başka konularda yaptığı eleştirilerle bir bütün oluşturacak biçimde kullanır. Dahası, oyunlarında açıkça dil üstüne konuşur. Dilimizin içerdiği çelişkilerin ortadan kalkmasını, insanlarımızın anadillerini kullanarak birbirleriyle «iletişim» kurabilmelerini özler. Dün Bugün (1972) başlıklı kabare oyununun «Dil Kurumu» tablosunda yer alan söyleşimler, dilimizin geleceği bağlamında bugün de sürdürülen, bir türlü sonuçlandırılamamış tartışmaların parodisini içerir:

«Profesör ... *Özdeşleşmeden ereğimiz toplumun tüm katlarının anlaşabilmesi doğrultusunda bilimsel bir dil kuramı yaratmak-*

tır. Bu kuramın sonucu belirlenecek uygulamadan dil birliğini sağlayacağımızı umuyoruz.»

Dilde özleşme yanlısı olan Profesöre, bildiği yabancı dillerin etkisi altında Türkçeyi doğal biçimiyle kullanamayacak duruma gelmiş Delege karşı çıkar:

«Sübjektif bir ideyle çok komplike olduğunu iddia ettiğiniz kurallar iki asırdır kullanıla kullanıla belirli bir popülarite kazanmıştır. Ayrıca halkımızın buna adapte olduğunu ve sentetik bir değişikliğin muazzam bir reaksiyon generale sebep olacağını hatırlatırım.»

İki konuşmacının çatışması karşısında bunalan Başkan ise oturaklı Osmanlıca sözcük ve tamlamalarla bezediği Türkçesiyle dikkatleri bir yöne çekmek ister:

«Bir dakika efendim. Aramızda bir de halk temsilcisi bulunuyor. Türkçemiz hakkında sokaktaki adam nokta-i nazarını istifsar herhalde faydadan âri olmasa gerek.»

Başkanın «halk temsilcisi» olarak nitelediği Serseri'nin konuya tepkisi ise bambaşkadır:

«Bu istavroz fidesi ne söyledi pek çakmadım, ama galiba bana söz verdi. Şu kerizle şu kaşmerdikoz eksik etek bir saattir mangalda kül bırakmadılar. Sözüm meclisten istifra, boş yere kilometre doldurup duruyorlar.»

(1. Bölüm)

Tartışma sürer gider... Gerçekçi bir yazar olan Haldun Taner, dili oyun kişilerinin gerçekliğini belirleme yolunda değerlendirdiği gibi, Türkçenin gerçeğini de nesnel bir bakış açısından sergilemiştir.

HALDUN TANER'İN TÜRK VE DÜNYA TİYATROSUNDAKİ KONUMU

Çeşitli bölümler boyunca tiyatro yapıtlarını, bu yapıtların gösterdiği gelişim çizgisini, içerik ve biçim özelliklerini tartıştığımız Haldun Taner, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun kişiliğini ve yönelişlerini belirleyen yazarların başında gelir. Bu önemli konuma otuz beş yıl boyunca sürekli oyun yazarak, bu oyunların çoğunun sahneye çıkarılmasına katkıda bulunarak, yazdıklarını en az her iki yılda bir seyirci karşısında sınayarak, seyirci karşısında edindiği deneyimi ve birikimi sürekli olarak yeniden değerlendirerek, kısacası tiyatro uğraşına sürekli ve yoğun emek vererek ulaşmıştır. Türk tiyatrosunda, çabalarını böylesine yoğunlukla ve böylesine geniş bir zaman dilimi içinde tiyatroya adayabilmiş, böylesine sürekli olarak tiyatronun gündeminde kalabilmiş, yapıtları böylesine tutulmuş, böylesine sık oynanmış bir başka yazar daha yoktur.

Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın, Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Vatan Kurtaran Şaban oyunları ile önemli tiyatro olayları gerçekleştiren Taner, bu başarısını yalnızca yazarlık becerisine değil, aynı zamanda tiyatro bilimcisi ve uygulamacı olarak da yetişmiş, yetkin bir tiyatro adamı olmasına borçludur. Taner, tiyatro yazarlığına başladığı yıllarda Viyana'ya giderek Profesör Kindermann ve Profesör Dietrich'ten tiyatro tarihi uzmanlığı eğitimi görmüş, Max Reinhardt Akade-

misi'nde ve Josefstadt Tiyatrosu'nda iki yıl yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Tiyatro tarihi öğreniminin kuramsal birikimi ve uygulama alanındaki çalışmaları yoluyla tiyatronun toplu sanat niteliğini birinci elden kavramış olmasının, Taner'in yazarlığının düzeyini olduğu denli, oyunlarının sahnede kazandığı başarıyı da olumlu yönde etkilediği kuşku götürmez. Taner, ikinci ve üçüncü evre oyunlarını, seyirci koltuğundan değil, sahneden bakarak yazmıştır.

Haldun Taner, Cumhuriyet tiyatrosu döneminin üçüncü ve dördüncü yazarlar kuşağı içinde yer alır.[174] İkinci Dünya Savaşından sonra yetişmiş yazarları da içine alan bu üçüncü kuşak, çok partili demokrasiye yeni geçmiş bir toplumun daha iyiye ve güzele yönelmesi yolunda düşünce birliği içindedir. Bu kuşağın yazarları toplumda yer alan değer değişimlerini izler, gerçekçi gözleme dayandırılmış ürünlerde güncel toplum sorunlarına eğilirler. Nesnel eleştirinin egemen olduğu bu dönemde «yazarlar denenmiş gerçekçi dram kalıplarını uygulamakla yetinirler.»[175]Bu kuşağın bütün özelliklerini taşıyan Taner, biçimsel bir deneme olan **Fazilet Eczanesi**'nde çok uyumlu bir içerik-biçim ilişkisi gerçekleştirerek büyük başarı kazanır ve bu dönemin öne çıkan yazarlarından biri olur. İstanbul Şehir Tiyatroları yanında Devlet Tiyatrosu'nun ve Küçük Sahne'nin de kurulmasıyla, bu dönem tiyatro yazarlarına oyunlarını sahneletme yolunda daha çok olanak tanınmıştır. Oyun yazarlığını Muhsin Ertuğrul'un yüreklendirmesiyle sürdüren Haldun Taner'in **Dışardakiler** ve **Ve Değirmen Dönerdi** oyunları Devlet Tiyatrosu'nda **Fazilet Eczanesi** ise Şehir Tiyatroları'nda sahnelenir.

---

174) Sevda Şener, «**Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı**», **Cumhuriyet'in 50. Yılını Anma Kitabı**, s. 161-9 ve Metin And, **Türk Tiyatrosu**, s. 524, 542.

175) Sevda Şener, a.g.y., s. 161.

Taner bu dönem içinde tiyatro yazarlığında deneyim kazanır. Gelişme ve olgunluk dönemi oyunlarını ise 1960-70 döneminde verecektir.

1960-70 dönemi, yazarlığa Taner'le birlikte bir önceki dönemde başlamış yazarlar yanında bir dolu yeni yazarın da ortaya çıktığı, tiyatro açısından çok hareketli yılları içerir. 1961 Anayasasının sağladığı özgürlük ve tartışma ortamı içinde yazarlar düzen sorunlarına eğilmeye başlarlar. Sorunların daha keskin bir dil ve yaklaşımla irdelendiği bu dönem oyunlarında sayı ve nitelik açısından bir gelişme görülür. Bu gelişmede özel tiyatroların ve tiyatro sanatçılarının sayısındaki artışın önemli katkısı vardır. Bu artışla büyük kentlerde seyirci nitelik ve sayısında da gelişme olmuştur. Özel ve ödenekli tiyatroların ve seyircisinin yeni ve düzeyli yerli oyunlara gösterdiği ilgi yazarları yeni konuları irdelemeye, yeni biçim denemeleri yapmaya yöneltir. Yine bu yıllarda çağdaş düzeyde ulusal Türk tiyatrosunu oluşturma yolunda geleneksel kaynaklara yönelme konusunda tartışmalar başlar.

Tüm bu gelişmeler içinde Taner olgunluk dönemi yapıtlarını verir. **Keşanlı Ali Destanı** ile başlayan çabaları, içinde yaşadığı dönemin gereksinimleri doğrultusunda dört temel amaca yönelir:

a) Toplumun tartışma gündeminde olan sorunları sahnede eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla ve güldürünün uzak bakış açısından sergileyerek, seyircinin, yaşamda ve toplumda olan biteni akılcı bir yaklaşımla algılamasını sağlamak;

b) Bu amacı gerçekleştirme yolunda biçimsel denemeler yapmak;

c) Tiyatromuzda çağdaş ulusal bir deyişe yönelmek;

ç) Geniş bir seyirci kitlesiyle bütünleşmek.

Taner, bu amaçları gerçekleştirme yolunda, insancıl yanları da vurgulanmış toplumsal «tip»lerin yaşadığı serüvenleri, kolayca anlaşılabilecek bir dille, geleneksel kaynaklardan yararlanan göstermeci biçemde yazılmış, kalın çizgili, güldürü düzeyi daha yoğun özenli bir sahne düzeni ve iyi oyunculuk gerektiren bir dolu oyun oluşturmuş ve büyük başarı elde ederek, bu dönemin geniş kitlelerce en çok tutulan yazarı olmuştur.

Taner tiyatrosunun kazandığı bu başarı, yazara belirli bakımlardan «öncü» niteliğini kazandırmıştır. **Keşanlı Ali Destanı** ile hem yerli «müzikli epik» oyunların, hem de akılcı bir içerikle geleneksel göstermeci biçimlerin kaynaştırıldığı çağdaş ulusal tiyatro anlatımının öncülüğünü yapan Taner, politik tiyatronun da öncüleri arasındadır. Oyunlarının seyirciye ve tiyatro sanatçılarına çok çekici gelen «deneysel» niteliği pek çok yazarı «denemeci» bir yaklaşıma yöneltmiştir. Taner, güncel politik, toplumsal taşlamaya yönelen kabare tiyatrosunun da ülkemizdeki tartışmasız öncüsüdür.

Taner'in bu dönemde kazandığı başarının temelinde yeni denemelerini hep iyi bir «zamanlama» içinde gün ışığına çıkarması, hep düzeyini kanıtlamış topluluklarla ve büyük oyuncularla çalışması, oyunları için öngördüğü yapımların düzeyinden ödün vermemesi yatmaktadır.

Taner, pek çok bakımlardan «şanslı» bir yazar olarak da nitelenebilir. Tiyatro insanlarına pek çok olanak sağlayan 1960 - 70 döneminin yazarlarından olduğu, iyi topluluklar ve büyük oyuncularla çalışma olanağı bulduğu, oyunlarını yazdığı dönem içinde sevilip tutulma mutluluğunu yaşadığı, tiyatro yazarlığı bağlamındaki üretkenliğini çok geniş bir zaman dilimi içinde sürdürebilmesini sağlayan yaşama koşullarına sahip olduğu için şanslıdır Taner...

Genel gelişim çizgisi Türk tiyatrosunun tarihsel koşulları içinde belirlenmiş olan ve içinde yer aldığı dönemlerin içeriğe ve biçime ilişkin özelliklerini taşıyan Taner tiyatrosunda bir düzlemde geleneksel Türk tiyatrosunun izleri, bir başka düzlemde ise batı tiyatrosu geleneği içinde yer alan çeşitli dönemlerde yetişmiş yazarların ve ortaya koydukları ürünlerin izdüşümü görülür.

Taner'in ikinci ve üçüncü evre oyunlarıyla, Eski Yunan'ın büyük güldürü ustası, eski komedya yazarı Aristophanes'in tiyatrosunun genel özellikleri arasında ortak yanlar görülür. Taner tiyatrosu, güncel, toplumsal ya da politik bir sorunun, arı gülmeceden, ince alaya, kaba gülmeceye, farsa, politik yergiye ve toplumsal, politik, bireysel taşlamaya uzanan, müziği ve şiiri yoğun biçimde değerlendiren bir anlatımla tartışıldığı Aristophanes tiyatrosunun «düşünce güldürüsü» özelliğini taşır. Aristophanes tiyatrosunun, oyuncuların güncel konular bağlamında seyirciye doğrudan doğruya seslendiği «parabasis» bölümleri ve «parabasis»i izleyen ikinci bölümlerin çok tablolu, gevşek dokulu yapısı, çağdaş kabare oyunlarının öncüsü niteliğindedir ve dolaylı olarak Taner'in kabare tiyatrosunda da yansımaktadır.

Taner Tiyatrosunda, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru Gogol'un **Müfettiş**'iyle başlayan ve yirminci yüzyılın başında G. Bernard Shaw'un oyunlarında bir «güldürü» ortamı içinde dile gelen «eleştirel gerçekçi» yaklaşımın da izleri görülür. Aristophanes'ten sonra politik ve toplumsal «düşünce güldürüsü» türünde yapıtlar veren ilk büyük tiyatro ustası olan Shaw, bir dolu oyununda, İngiltere'nin Victoria döneminde benimsenmiş yapay orta sınıf değerlerini, sahnede oluşturduğu ilginç «tartışma» ortamları içinde alaya almış ve bu değerleri yıkmaya yönelmiştir. Taner tiyatrosu da, «yanlış koşullandırılmışlığı» belirleyen yanlış değerlere karşı çıkar. Taner

de oyunlarını, düş gücü ürünü çarpıcı durumlar çevresinde toplar. Taner de Shaw gibi bir tersinleme ustasıdır; her iki yazar da sahnede «nükteli» söyleşim kotarmanın çok başarılı örneklerini verirler.

Düzen sorunlarını sahnede tartışmacı bir yaklaşımla irdeleyen Brecht tiyatrosu ise gerek içeriği gerekse biçimiyle, Taner tiyatrosunun ikinci evre oyunlarının genel özelliklerini belirlemede temel etkendir. Taner, Brecht'ten, «toplumcu gerçekçi» yaklaşım yerine «eleştirel gerçekçi» yaklaşımı benimsemesi, düzen sorunlarını ulusal gerçeklerin somut ayrıntılarından yola çıkarak irdelemesi, oyunlarında sıcak, sevecen, şakacı bir yaklaşımı egemen kılmasıyla ayrılır.

Dördüncü etkileme Taner'in Viyana'da bulunduğu sıralarda sevip benimsediği kabare tiyatrosu yoluyla olmuştur. Ancak bu türü Türk seyircisine ilk kez tanıtan yazar, sunduğu kabare oyunlarına en baştan beri geleneksel gösteri sanatlarımızın çeşnisini katarak, bu türü bir çeşit halk tiyatrosuna dönüştürmüştür.

Taner tiyatrosu keskin gözlemciliğin düş gücüyle buluştuğu bir duyarlık ortamında biçimlenir. Düş gücü ürünü çarpıcı durumlar üstüne kurulan oyunlar keskin gözlemcilikle saptanan gerçeklerin tartışıldığı kurmaca/gerçek bir dünyayı yansıtır.

Taner tüm yapıtlarında insancıl ama alabildiğine eleştirel, bıkıp usanmazcasına denemeci bir yazar olarak çıkar karşımıza. Taner tiyatrosunun değişmez hedefi olan seyirciyi sarma ve düşünmeye yöneltme yolunda kullanılan araç, oyun malzemesine göre çeşitli düzeylerde kotarılan güldürüdür. Yerine göre, «beyinde bir gülme» yaratan, gülümseten, güldüren, kahkaha attıran ama belli bir burukluğu da içeren bu güldürü ortamında hem Taner'in «insancı» yaklaşımı yansır, hem de güldürü ortamının sağladığı uzak bakış açısıyla eleştirel yakla-

şım sağlanır. Taner, insanı hep toplumsal ayrıntıları içinde gösterir sahnede. Ancak, tiplerinin verdiği toplumsal görüntünün gerisinde insan yaradılışının evrensel sorunları yansır. Taner'in bir dolu kahramanının tüm yerilesi özelliklerine karşın «sevimli»liklerini korumaları, seyirciyle «insanlık» ortak paydasında buluşabilmelerinin sonucudur.

Taner'in yazar olarak çok önemli bir başka özelliği de oyunlarında her zaman yoğun olan düşünsel, okumuş aydın kişi yaklaşımının, seyirciye hiç de üstünlük taslamayan, alabildiğine somut, sıcak, dostça bir anlatımla dile getirmesidir. Bu nedenledir ki, seyirci, kendisi için hazırlanmış yeni şakalarla ve tuzaklarla dolu her yeni oyunu izleyişinde, ona sahneden kendisini gösterip kendisine gülmeye yönelten «yaramaz çocuk yaradılışlı» yazarın oyununa güle oynaya katılır, tuzağına bile isteyerek düşer. Taner tiyatrosunda, seyircinin kendi kendisiyle, severek, eğlenerek, büyük tat alarak hesaplaşmasını sağlayan, işte bu güleç, şakacı ama doğrucu yazar tutumudur. Taner, tüm oyunlarında bu çizgiyi yakalayarak bir tiyatro yazarı olma niteliğini kazanmış ve sürdürmüştür.

Tüm ürünlerini insanların barış içinde, kardeşçe yaşadığı dost bir dünya özlemiyle yoğuran Taner, ancak demokrasiyle sağlanabilen düşünce özgürlüğü ortamının yazarıdır. Bu nedenle, sanatçıya baskı yapılmasının söz konusu olduğu durumlarda başka yazarlarla birlikte oyunlarının sahnelenmemesini göze almış, eleştirel tutumunu duraksamaksızın ortaya koymuştur.[176]

Bir yanda dünyayı ve insanı tersinlemenin uzak bakış açısından izleyen bir düşünürün alaycı bakışları; öte yanda dünyayı ve insanı yaşama sevinciyle kucaklayan, şakacı, oyuncu bir çocuğun güleç yüzü. Taner tiyatrosu, bu iki görüntünün iç içe yansımasıdır...

176) Metin And, a.g.y., s. 403-5.

KAYNAKÇA

AKATLI, Füsun; «Simavi Edebiyat Ödülü Boratav'la Haldun Taner Arasında Paylaştırıldı», **Milliyet Sanat**, sayı: 86, 15 Aralık 1983, s. 6-7.

AKI, Niyazi; **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış** (1923-1967) Atatürk Üniv. Yay., Ankara 1968.

AKTAN, Ayça; «Niçin Hikâye?» **Haldun Taner: Bütün Hikâyeleri IV: Yalıda Sabah**, Bilgi Yay., Ankara 1983, s. 193-216.

ANAMUR, Hasan; «Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bazı Düşünceler», **Cumhuriyet**, 30 Ocak 1985.

AND, Metin; Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yay., Ankara 1969. **Özgür İnsan**, sayı 1, 1 Haziran 1972.

«Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi», **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı: 1, 1970, s. 19-31.

Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1983.

Yüz Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, Gerçek Yay., İstanbul 1970.

ARAZ, Nezihe; «Dilimi Anneme Borçluyum», **Milliyet Renk Eki**, 26 Mart 1984.

CEBECİ, Uğur; «Kalemi ve Kişiliğiyle Eski Bir İstanbul Efendisi» **Hürriyet**, 15 Aralık 1983.

COOK, Albert; «The Nature of Comedy and Tragedy» (**The Dark Voyage and the Golden Mean**'den [1949]), **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), Anchor Books, New York 1964, s. 475-496.

CEM, Fazıl; «Lütfen Dokunmayın Yazarı ile Bir Konuşma» **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 330, Ocak 1961, s. 6 - 7.

ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Kültür Yay., İstanbul 1978.

DUYGULU, Cem; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü tarafmdan 1982 - 83 ders yılında sahnelenen «Lütfen Dokunmayın» oyununun izlence broşürü.

EREZ, Selçuk; «Türkiye'de Taşlama Tiyatrosu», **Güneş**, 25 Mart 1984.

ERKOCA, Yurdagül; «Haldun Taner: İlk hikâyem için aldığım beş lira, benim için en büyük ödül oldu», **Cumhuriyet**, 12 Aralık 1983.

FEIBLEMAN, James K; «The Meaning of Comedy» (**Aesthetics**' den [1949]) **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), Anchor Books, New York 1964, s. 461 - 474.

FRYE, Northrop; «The Argument of Comedy», **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), Anchor Books., New York 1964, s. 450 - 460

GROTJAHN, Martin; Beyond Laughter'dan (1957), **Theories of Comedy**, Anchor Books, New York 1964, s. 523 - 529.

HOLMAN, C. Hugh; «Irony» **The Encyclopedia Americana**, Cilt 15, Americana Corporation, New York 1977.

İPEKÇİ. Abdi; 13 Kasım 1972'de **Milliyet**'in «Her Hafta Bir Sohbet» köşesi için Haldun Taner' le yapılan, banda çekilmiş söyleşi.

«Irony» **The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language International Edition** (Yön. William Morris), McGraw-Hill International Book Company, New York 1973.

KRIS, Ernst; «Ego Development and the Comic»den (Psychoanalytic Explorations in Art

[1938]) **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), Ancher Books, New York 1964, s. 446 - 447.

KUDRET, Cevdet; **Ortaoyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1973.
Ortaoyunu II, Kültür Bakanlığı - Kültür Yay., Ankara 1975.

LANGER, Susan K; «The Great Dramatic Forms: The Comic Rhythm» (**Feeling and Form**'dan [1953]) **Theories of Comedy** (Der. Paul Lauter), Anchor Books, New York 1964, s. 497 - 522.

NECATİGİL, Behçet; **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yay., İstanbul 1980.

NUTKU, Özdemir; Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nün 1982 - 83 ders yılında sahnelediği «Lütfen Dokunmayın» oyununun izlence broşürü.
Darülbedayi'nin Elli Yılı, A.Ü., DTCF Yay., Ankara 1969.
Dram Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., İzmir 1983.
Dünya Tiyatrosu Tarihi II, A.Ü., DTCF Yay., Ankara 1972.
«Ortaoyununda 'Yabancılaştırma' Kavramı» **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı: 1, 1970, s. 33 - 47.

ORAL, Zeynep; «Konuşa... Konuşa: Haldun Taner» **Milliyet Sanat**, sayı: 71, 1 Mayıs 1983, s. 10 - 13.

OZANSOY, Halit Fahri; «Özel Tiyatrolarda» **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 335, Kasım 1961, s. 25 - 29.

ÖZYALÇINER, Adnan; «Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne» **Gösteri**, sayı: 38, Ocak 1984, s. 4.

PEKŞEN, Yalçın; «Bir Yazarın Yaşam ve Ölüm Üstüne Düşünceleri» **Cumhuriyet**, 14 Ocak 1984.

SHAW, George; **Plays Unpleasant: Widower's Houses, The Philanderer, Mrs. Warren's Profession,** Penguin Books, Middlesex 1966.

SOKULLU, Sevinç; **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1979.**

STATES, Bert O; **Irony and Drama,** Cornell Univ. Press, Ithaca 1971.

ŞENER, Sevda; «Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı» **Cumhuriyet'in 50. Yılını Anma Kitabı.** A.Ü., DTCF Yay., Ankara 1974, s. 147 - 170.

Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923 - 1970), A.Ü., DTCF Yay., Ankara 1971.

Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923 - 1972) A.Ü., DTCF Yay., Ankara 1972.

«Ulusal ve Çağdaş Türk Tiyatrosu Üstüne» **Birikim,** sayı: 12, Şubat 1976, s. 41 - 48.

TANER, Haldun; **Aşk-ü Sevda,** Yazardan sağlanan ses bandı.

Ayışığında Şamata, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı.

«Bir Halk Tiyatrosuna Doğru» **Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu Dergisi,** sayı: 16, Mart 1966, s. 6 - 10.

Bütün Hikâyeleri I: Kızıl Saçlı Amazon, Bilgi Yay., Ankara 1983.

Bütün Hikâyeleri II: Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, Bilgi Yay., Ankara 1983.

Bütün Hikâyeleri III: Onikiye Bir Var, Bilgi Yay., Ankara 1983.

Bütün Hikâyeleri IV: Yalıda Sabah, Bilgi Yay., Ankara 1983.

Çıktık Açık Alınla, yazardan sağlanan ses bandı.

Dışardakiler, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı.

«Dışardakiler» **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 35, Ekim 1957, s. 27.

Dün Bugün, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı ve ses bandı.

Eşeğin Gölgesi, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı.

«Eşeğin Gölgesi Üzerine», **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 364, Ekim 1965, s. 7-8.

Fazilet Eczanesi, Devlet Tiyatrosu Yay., Ankara 1983.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Cem Yayınevi, İstanbul 1979.

«Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım», **Devlet Tiyatroları 1979-80 Dönemi İzlence Broşürü**, No. 3, Ekim 1979.

Günün Adamı, Sander Kitabevi, İstanbul 1953.

Huzur Çıkmazı, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı.

«Huzur Çıkmazı Hakkında», **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 346, Ocak 1963, s. 8.

«Huzur Çıkmazı No. 5», **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, sayı: 18, Aralık 1962, s. 2.

«Kendi Dilinden Beş Haldun Taner», **Milliyet Renk Eki**, 26 Mart 1984.

Keşanlı Ali Destanı, Bilgi Yay., Ankara 1984.

«Keşanlı Ali Destanı: Oyunun Hikâyesi», **Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu Dergisi Onuncu Yıl Özel Sayısı**, Mart 1973, s. 30.

Lütfen Dokunmayın, yazardan sağlanan yayımlanmamış sahne yazısı.

«Öykünün Ö'sü», **Sanat Olayı**, sayı: 31, Aralık 1984, s. 56-58.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı-Keşanlı Ali Destanı, Bilgi Yay., Ankara 1971.

«Sersem Kocanın Kurnaz Karısı», **Dev-**

let Tiyatrosu Dergisi, sayı: 56, Nisan 1973, s. 10.

Vatan Kurtaran Şaban, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı ve ses bandı.

Yar Bana Bir Eğlence, yazardan sağlanan ses bandı.

«Yıldızları Seven Mehmet», Devlet Tiyatrosu Dergisi, No. 16, Mart 1962, s. 30.

Zilli Zarife, yazardan sağlanan, yayımlanmamış sahne yazısı.

TECER, Ahmet Kutsi; «Değerler Değişimi Üstüne», Türk Tiyatrosu Dergisi, sayı: 334, Ekim 1961.

YÜKSEL, Ayşegül; «Devekuşu Kabare Tiyatrosunun On Yılı: Çıktık Açık Alınla», Özgür İnsan, sayı: 49, Kasım 1977, s. 57-58.

DİZİN

—A—

Asut, Mehmet, 115
açık biçim, 42, 54, 68, 80-1, 89, 91, 104, 114, 119, 123, 134, 136, 181-183, 185, 187-189, 191
Adnan Veli, 135, 136, 138
Ahmet Vefik Paşa, 109-111, 154, 156
Akan, Mehmet, 97
Akpınar, Metin, 125, 126, 133, 135, 140
Alasya, Zeki, 125, 126, 133, 135, 140
alay, 78
Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, 21
Ankara Meydan Sahnesi, 125
anlatıcı, 42, 46, 67, 69, 90, 95, 97, 105, 115, 119, 180, 184, 188, 189
Antik Yunan, 67
Arayıcı, Oktay, 138
Arena Tiyatrosu, 66
Aristophanes, 122, 215
arı gülmece, 105, 130, 135, 159, 164, 170, 177, 215
Aşk-ü Sevda, 20, 137, 191
Aslan Asker Şvayk, 66, 88, 181
Astronot Niyazi, 20, 135
Atay, Cahit, 136
Ayışığında Çalışkur, 18, 172
Ayışığında Şamata, 21, 25, 138, 143, 145, 115-120, 153, 154, 156, 162, 163, 191, 206
Azdak, 79

—B—

Babayiğit, 30, 78
Balıkesir Muhasebecisi, 30
Baştürk, Hüseyin, 125

Bayan Warren'ın Mesleği, 103
Bayanlar 00, 80
beklenmedik son, 29, 40, 163
beklentinin tersine çevrilmesi 29, 30, 40, 62, 81, 102, 163, 177
Berkman, Atilla, 124
Berksoy, Semiha, 65
Berlin Mektupları, 22
biçim denemesi, 54, 55, 63, 68, 81, 83, 89, 104, 212, 213
Bizim Tiyatro, 20, 106, 107
Boralı, Turgut, 97, 190
Brecht, 66, 68, 70, 79, 80, 82, 91, 103, 163, 181, 188, 216
Bu Şehr-i Stanbul kı, 19, 25, 64, 73, 124, 125, 135
Bugay, Umur, 138, 140

—C—

Cesaret Ana, 79
Cezzar, Engin, 65, 97
curcuna, 97

—Ç—

Çağan, Sermet, 125
Çağdaş Ulusal Tiyatro, 81, 91, 109, 187, 213, 214
çevre oyunu, 44, 179
Çıktık Açık Alınla, 21, 138
Çok Güzelsin Gitme Dur, 22, 23

—D—

Dev Aynası, 20, 138
devekuşu, 61, 87, 126, 144, 145, 162
Devekuşu Kabare Tiyatrosu, 19, 20, 25, 61, 125 - 127, 135, 138, 139, 140, 141
Devekuşuna Mektuplar, 61, 126
Devekuşuna Mektuplar I, 18
Devekuşuna Mektuplar II, 21
Devlet Tiyatroları, 18, 20, 21, 22, 23, 36, 48, 56, 64, 65, 212
Dışardakiler 18, 25, 31 - 36, 62, 145, 146, 149, 155, 161, 172, 177, 178, 181, 183, 200, 202

Doçent, 26-30, 145, 176
DTCF Tiyatro Enstitüsü, 18
Dün Bugün, 20, 136, 209
Düşsem Yollara Yollara I, 21
düşünce güldürüsü, 28, 215
düşünce özgürlüğü, 66, 217
düzen eleştirisi, 117,192

—E—

Eczacı Sadettin, 42, 143, 145, 146, 150, 155, 156, 162, 179
Efruz, 85, 86, 87, 90, 91, 145, 146, 154, 188
Ekmel, 50, 145, 203, 205
eleştirel bakış açısı, 67, 106, 144, 173, 209, 216
eleştirel gerçekçi yaklaşım, 67, 116, 215, 216
eleştirel tavır, 80
epik tiyatro, 66, 67, 68, 91, 97, 104, 105, 181, 182, 185, 187, 188, 191
epik - göstermeci biçem, 66, 67, 68, 115
Erkal, Genco, 65, 74
Erkin, Arif, 97, 127
Erten, Yücel, 65
Ertuğrul, Muhsin, 173, 212
Eşeğin Gölgesi, 19, 21, 25, 92-97, 125, 128, 143, 145, 146, 152, 154, 156, 162, 168, 189, 195
Evintan, Ahmet, 31
Eyuboğlu, Bedri Rahmi, 136

—F—

fars, 116, 130, 159, 169, 191, 215
Fasulyeciyan, 108, 110, 111, 113, 143, 146, 154, 155
Fazilet Eczanesi, 18, 21, 22, 25, 42 - 48, 145, 146, 150, 154, 155, 161, 178, 184, 211, 212
Festekiz, 36, 146, 150, 153

—G—

Gala Klüp, 141
Galile'nin Yaşamı, 70
Galileo, 79

geleneksel Türk tiyatrosu, 68, 80, 91, 97, 134, 181, 182, 185 - 188, 191, 196, 215
gelgeç muhaveresi, 105
Gen - Ar, 19, 73, 124
Generallerin Beş Çayı, 135
geriye dönüş, 40, 43, 55
Gogol, 215
Gökçer, Cüneyt, 64
göstermeci anlatım, 25, 54, 64, 80, 81, 83, 89, 91, 97, 107, 156, 166, 185 - 188, 192, 214.
göstermelik 89, 91, 188
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, 20 - 23, 25, 83 - 92, 108, 127, 128, 145 - 146, 152, 156, 162, 168, 188 - 189, 208, 211
Gruda, Yılmaz, 125
güldürü yazarı, 78, 158 - 171
Gülhan, Ahmet, 21, 126, 141
Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu, 19, 20, 65, 97
Güntekin, Reşat Nuri, 30
Günün Adamı, 17, 19, 25-31, 35, 62, 87, 143; 145, 149; 153, 155, 161, 172, 176, 177, 181

— H —

Ha Bu Diyar, 20, 136
Hacivat, 91, 105, 186, 190, 196
Hak Dostum Diye Başlayalım Söze, 21
Haldun Taner Hikâyeler I, 20
Haldun Taner Hikâyeler II, 20
Haldun Taner: Bütün Hikâyeleri, 22
Haneler, 21, 138
Hasek Jaroslav, 66, 88
Hayırdır İnşallah, 21, 141
Huzur Çıkmazı, 18, 22, 25, 56 - 63, 86, 145, 146, 151, 155, 163, 179, 181, 186, 199, 207

— İ —

ibret, 65, 67 - 68, 97, 105
İgsa Tiyatro Kürsüsü, 21
ikinci evre, 25, 55, 63, 64, 120, 138, 156, 170, 180, 182, 212, 215, 216

ilk evre, 25, 26, 46, 56, 63, 157, 164, 166, 170, 181, 192
ince gülmece, 78, 83, 159, 160, 215
insancı bakış açısı, 142, 144, 216
İpekkaya, Çetin, 92, 107, 127
İrtel, Altan, 136
İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, 18, 19, 21, 26, 42, 48, 56, 92, 115, 212
İzgü, Muzaffer, 136, 138
İzmarit Nuri, 65, 71, 79

—K—

kabare tiyatrosu, 25, 64, 73, 91, 106, 121, 123, 124, 125, 126, 133, 134, 135, 166, 168, 191, 214, 316
kahraman, 70, 71, 78, 88
Kapılar, 22, 141
Karagöz, 68, 69, 91, 105, 181, 186, 188, 189, 191
karşı - kahraman, 78, 87, 88
Kavuklu, 97, 129, 183, 186, 188, 191
Kent Oyuncuları, 66
Keşanlı Ali, 65, 70 - 76, 78, 143, 145, 156, 198, 214
Keşanlı Ali Destanı, 19 - 23, 89, 108, 145, 151, 154, 162, 163, 180, 187, 188, 198, 208, 211
kıssadan hisse, 69, 77
Klüp 12, 126, 127, 135
Konduk, Kandemir, 141
Koyma Akıl Oyma Akıl, 22
Köroğlu, Çetin, 125
Küçük Sahne, 83, 212
Küçümen, Zihni, 115
Küntay, İsmet, 135, 136, 138
Küşat, 36-42, 143, 146, 150, 155, 178

—L—

LCC Tiyatro Kolu, 20, 107
Lütfen Dokunmayın, 18, 19, 25, 48 - 55, 64, 89, 119, 145, 150, 154, 156, 162, 167, 179, 185, 191, 202, 205, 211

—M—

meddah, 69, 91, 181, 188
Memnun, 56-63, 87, 143, 144-6, 151, 155, 156, 179, 186, 199

Mısta, 129, 131, 191
Müfettiş, 215

—N—

Nazım Hikmet, 135
Nesin, Aziz, 135, 136
Nesip Bey, 49-55, 143, 145, 202, 205
Niyazi, 135

—O—

Oktay, 49, 145, 205
Oktay Rıfat, 135
Onikiye Bir Var, 18, 80, 172
Orbey, Ergin, 56
Ordu Karadeniz Tiyatrosu, 19
Orhan Kemal, 123
Orhan Veli, 135
Ortaçağ Tiyatrosu, 67
ortaoyunu, 68, 69, 97, 105, 181, 184, 188, 189, 191
Oyun Dergisi, 18
oyun duygusu, 67, 80, 104, 106, 182, 184, 185, 189
oyun içinde oyun, 79
oyuncu oyunu, 115

—Ö—

Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil, 21, 22, 23
öndeyiş, 67, 68
öykü yazarı 17, 18, 81, 163, 172-180
Özcan, Gazanfer, 42
Özer, Rupen, 140
Özkul, Münir, 20, 106, 108, 113, 120

—P—

parodi, 71, 72, 74, 75, 96, 128, 169
perde gazeli, 97, 105
Piscator, 161
Pişekâr, 97, 129
politik taşlama, 78, 92, 130, 135, 139, 159, 168, 170, 189, 214, 215
politik tiyatro, 91, 166, 191, 214
Politikacı, 65, 74, 87

Profesör, 26-31, 143, 145, 149, 155, 156, 176
Pygmalıon, 75

—S—

Sahib-ı Seyf-ü Kalem, 32, 34, 35, 177
Salt İnsana Yöneliş, 39
Sanat İnsanları, 22
Sancho'nun Sabah Yürüyüşü, 20
Sarhoşlar, 135
Semih, 33-35, 150
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, 20, 25, 106-120, 152, 154, 191, 196, 211
Sezuan'ın İyi İnsanı, 103
Shakespeare, 67
Shaw, G. B., 30, 75, 103, 163, 214, 215
Shen-Te, 103
Shen-Te-Shui-Ta, 79
sondeyiş, 67-68, 119, 128
Sururi Gülriz, 65, 97, 108, 190
Synge, J. M., 30, 78

—Ş—

Şaban, 128, 130, 131, 132, 153, 154, 191
şakacı yaradılış, 106, 123, 217
Şensoy, Ferhan, 138, 140, 141
Şerif Abla, 65, 80
Şişhaneye Yağmur Yağıyordu, 17, 18, 172

—T—

Tanrı Dağı Ziyafeti, 30
Tef Kabare Tiyatrosu, 21, 22, 141
tersinleme, 120, 135, 159-163, 170, 178, 216, 217
tip, 28, 68, 80, 85, 86, 87, 152, 156, 157, 200, 214, 217
Töhmet, 17
toplumcu gerçekçi yaklaşım, 67, 216
toplumsal taşlama, 128, 134
Tuluat, 69, 189, 196
Tura Yalçın, 64, 69, 78, 92
Tuş, 17, 18, 19, 172

— U —
Uluslararası Sanat Gösterileri, A.Ş., 22
Ulusoy, Mehmet, 21
Ulvi Uraz Tiyatrosu, 19, 20, 26, 83
Uraz Ulvi, 42, 84, 108

— Ü —
üç evre, 25, 149
Üç Kuruşluk Opera, 56, 68
üçüncü evre, 121, 141, 156, 166, 170, 180, 182, 212, 215

— V —
Vatan Kurtaran Şaban, 19, 126, 127, 128, 132, 153, 168, 191, 211
Ve Değirmen Dönerdi, 18, 25, 36-42, 62, 146, 150, 153, 155, 161, 163, 178, 181, 212
Vian, Boris, 135
Vicdani, 62, 84-88, 90-91, 108, 143, 145, 146, 153, 154, 156, 188, 189

— Y —
yabancılaştırma, 182-184, 188
Yalan Dünya, 21, 140
Yalıda Sabah, 22, 23
yanılsamacı anlatım, 25, 54, 62, 63, 175, 185, 187, 192
yanlış koşullandırılmışlık, 53, 60, 61, 78, 87, 96, 99, 116, 119, 144 215, 216
Yar Bana Bir Eğlence, 20, 138
Yaşasın Demokrasi, 17
Yümnü, 32, 33, 143, 145, 146, 149, 150, 153, 155, 156, 177, 178, 183, 184, 201, 202

— Z —
Zarife, 100, 145, 152
Zilha, 65, 70, 72-77, 108, 198
Zilli Zarife, 19, 25, 97-106, 128, 143, 145, 152, 154, 156, 162, 163, 168, 189, 191, 196, 211

HALDUN TANER / BÜTÜN ESERLERİ

Bütün Hikâyeleri :

1. Kızıl Saçlı Amazon
2. Şişhaneye Yağmur Yağıyordu
   (1953 New York Herald Tribune Hikâye Ödülü)
3. Onikiye Bir Var
   (1955 Sait Faik Hikâye Armağanı)
4. Yalıda Sabah
   (1984 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü)

Düz Yazıları :

1. Çok Güzelsin Gitme Dur
2. Berlin Mektupları
3. Koyma Akıl Oyma Akıl
4. Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil

Bütün Oyunları :

1. Keşanlı Ali Destanı



Keşanlı Ali Destanı... Günün Adamı... Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım... Ayışığında Şamata... Ve Değirmen Dönerdi... Fazilet Eczanesi... Lütfen Dokunmayın... Huzur Çıkmazı... Eşeğin Gölgesi... Zilli Zarife... Haneler... Astronot Niyazi... Haldun Taner'in oyunlarının yalnızca birkaçı bunlar.

Taner'in bütün oyunları yüzlerce kez sahnelenmiştir. Başta Keşanlı Ali Destanı olmak üzere, kimi oyunları yurt dışında da büyük ilgi görmüştür. Taner, Türk tiyatrosunu evrensel boyutlara ulaştırmış bir ustadır.

Taner, tiyatro tarihimizde HALDUN TANER TİYATROSU başlığı altında koskocaman yeri olan bir yazar, aynı zamanda bir tiyatro uzmanı ve hocasıdır. Dahası, Türk yazınına da imzasını atmış, büyüklerdendir.

Araştırmacı Ayşegül Yüksel, HALDUN TANER TİYATROSU adlı bu yapıtta, Taner'in tiyatrolarını teker teker ele alıyor. Oyunların içeriğini, kişilerini, oyunları unutulmaz yapan kimi oyuncuları; kısacası, Taner tiyatrosunu bütün boyutlarıyla irdeliyor.

kapak baskısı pan matbaacılık ankara 12 14 22

KDV dahil 1375 Lira