



SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI: OYUN İÇİNDE HANGİ OYUN?

*Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ**

Özet

Haldun Taner, Türk tiyatrosunun önemli oyun yazarlarından biridir. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı eserinde “oyun içinde oyun” kurgusu vardır. Bir sarmal şeklinde birbiriyle ilişkili birkaç konunun ele alındığı oyunda esas olarak Türk Tiyatrosunun kendi kimliğini arayış serüveni anlatılmaktadır. Taner, Türk tiyatro tarihimizin önemli isimlerini oyun kahramanı olarak seçmiştir. Böylece çok boyutlu olduğunu söyleyebileceğimiz bir yapı oluşturmuştur. Taner, teknik anlamda Türk tiyatrosuna, Batı tarzı ile Geleneksel tiyatroyu birleştirmeyi önermektedir. Ayışığında Şamata adlı oyununda da oyun içinde oyun kurgusu bulunmaktadır. Fakat burada dikkatimizi çeken yazarın seyircilere yüklediği roldür. Seyircilerin de oyuncular gibi neler söyleyeceği yazar tarafından belirlenmiştir. Hatta Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı oyunda yazar, Molière'nin George Dandin adlı oyununu üç farklı biçimde tekrar yazmıştır. Böylece üç tiyatro adamının aynı oyunu nasıl yorumlayacağını göstermek istemiştir. Bu nedenle, Haldun Taner'in sadece yazarlık değil kısmen yönetmenlik rolünü de üstlendiğini düşünmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, oyun, sarmal.

SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI (SHREWD WIFE OF SILLY HUSBAND):

WHICH THE PLAY WITHİN THE PLAY?

Abstract

Haldun Taner is one of the important play writers of the Turkish theater. In his play “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (Shrewd Wife of Silly Husband)”, there is a fiction like “the play within the play”. Several related issues discussed in a spiral form within this play, mainly the story of searching the identity of Turkish theater is described. Taner has choosen the leading names of Turkish theater history as the hero in his play. So a structure which we can say that it is multi-dimensional is created. In technical sense for the Turkish theater, Taner suggests to combine Western style with a traditional theater. In his play Ayışığında Şamata (Uproar in the moonlight) there is also “the play within the play” fiction. But here, the role imposed by the writer for audience attracts our attention. What the audiences say was determined by the writer like the players. In the play “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”, he even wrote “George Dandin” the play of Molière in three different formats again. Thus, he wants to show how to interprete the three men of the theater to the same play . Therefore, we think that Haldun Taner is not only a writer, he also bears partly the directorial role.

Key Words: Haldun Taner, play, spiral.

Önemli oyun yazarlarımızdan biri olan Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı eserinde “oyun içinde oyun” kurgusu ile Türk Tiyatrosunun kendi kimliğini arayış serüveni anlatılmaktadır. Taner, Türk tiyatro

* Yrd. Doç. Dr, Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, refika@aksaray.edu.tr

tarihimizin önemli isimlerini oyun kahramanı olarak seçmiş, çok boyutlu olduğunu söyleyebileceğimiz bir yapı oluşturmuştur.

Haldun Taner, oyunu çok katmanlı bir sarmal olarak kurgulamıştır. Sarmalın ilk aşamasında Ahmet Vefik Paşa, Küçük İsmail ve Tomas Fasulyeciyan'la tiyatro topluluğu oyuncularının yaşamlarına ilişkin hikâyeye vardır. İkinci aşamasında, bu oyuncuların provalarını yaptıkları Molière'nin *George Dandin*'in hikâyesi bulunur. İkinci aşama kendi içinde bölümlere ayrılır. Molière'nin *George Dandin* adlı oyunu önce Tomas Fasulyeciyan'ın yorumuyla, daha sonra Ahmet Vefik Paşa'nın adaptasyonu, son olarak da Küçük İsmail'in tuluata yakın yorumuyla verilir. Bütün bu çok katmanlı öyküleri saran dış çemberde ise Türk Tiyatrosunun kendi kimliğini arayış serüveni vardır. Teknik olarak ise hem geleneksel, hem klasik Batı tiyatrosu hem de Epik öğelerin ayrı bir sarmal oluşturduğunu söyleyebiliriz. Böylece yazar çok boyutlu olarak kurguladığı oyununda birden fazla konuyu bir arada birbirleriyle etkileşim içinde tartışmış olur.

Haldun Taner, oyunun girişinde kişileri ve hangi rolleri canlandırdıklarını perdelere göre verir. Birinci perdede *Kıskanç Herif* başlığı altında, Tomas Fasulyeciyan'ın çevirisiyle Molière'nin *George Dandin*'in kahramanlarını canlandıran oyuncuların isimleri, ikinci perdede, *Yorgaki Dandini* başlığı altında Ahmet Vefik Paşa'nın adaptasyonu ile değiştirdiği oyun kahramanlarının isimleri ile bunları canlandıran oyuncuların isimleri, üçüncü perdede ise Küçük İsmail'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* başlığı ile tuluat sahnesinde hangi oyuncunun hangi kahramanı canlandırdığının listesi verilir. Böylece yazar, oyundaki kahramanlara birden fazla rol biçerek bir hikâyenin üç farklı biçimde aynı oyunda sergilenmesini sağlar.

Haldun Taner, Fasulyeciyan ve arkadaşlarının Bursa'ya gelişlerini ve Molière oyununun provalarını konu alarak oyunu başlatır. Bu giriş sahnesinde bazı tarihî gerçeklere dikkatimizi çeker. Başoyuncu, "Efendim. 1876 yılı. Bursa'da Melekzad Bahçesinin şanosu" (Taner, 2009: 35) diyerek oyunun yeri ve dönemi hakkında bilgi verir. Tiyatrocular İstanbul'da aradıklarını bulamadıklarından Bursa'ya gelmişler ve o tarihte Bursa'da Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatrocuları desteklediklerini bildiklerinden ondan bir ihsan görmeyi ummaktadırlar: "Ahmet Vefik Paşa şifa bulmaz bir Molière hastası. [...] Belki oyunumuza gelir de bir ihsanda bulunur ümidi yok mu ya! Açlıktan kursağımız kurudu." (Taner, 2009: 36). Ahmet Vefik Paşa'nın bir jurnalle Bursa valiliğine sürüldüğü de dile getirilir. Oyuncular Molière'in *George Dandin* adlı oyununu Fasulyeciyan'ın isteği doğrultusunda *Kıskanç Herif* adıyla "Frenk usulüne göre Mınakyan vari tarzda" prova etmektedirler. Fakat Küçük İsmail, oyunun yazılı metne birebir bağlı kalınarak oynanmasından hoşlanmamakta ve tuluata yaklaştırmaya çalışmaktadır. Ahmet Vefik Paşa, oyuncuları görmeye gelir. Oyun provalarını izler ama beğenmez. Ona göre oyunun Frenk usulüyle bir facia olarak değil Osmanlı'ya daha yakın bir tarzda ve hafif fars türünde oynanması gerekmektedir. Ahmet Vefik Paşa ve diğerleri arasında geçen aşağıdaki konuşma Türk Tiyatrosu'nun kimlik arayışının tarih içinde değişip olgunlaşan düşünsel boyutunu bir yanıla bize iletmektedir:

A. VEFİK PAŞA - [...] Bir bu meclis piyesin fars hafifliğinde oynanıyor.

HOLAS - Hay çok yaşayasınız paşam. İlk günden beri söylüyorum ki, bu bir farstır.

FASULYECİYAN - Ben de ilk günden beri derom ki bu bir faciadır, değil mi?

- VİZENTAL - Değil, Molière bu oyunun konusunu bir İtalyan Commedia dell'Arte'sinden almıştır. Yani Arte oyunundan.
- K. İSMAİL - Ortaoyunu desenize şuna. Tevekkeli değil, hep dilimin ucunda, iyi tuluat oyunu olur bundan diyeceğim.
- A.FEHİM - Arte oyunu diyorlar, ortaoyunu değil.
- K. İSMAİL - Ha Ali hoca, ha hoca Ali.
- A.VEFİK PAŞA - Evet, Arte oyunundan alınmıştır ama sonradan buradaki kalıplaşmış tipleri birer karakter haline getirmiş. İtalyan farsını da sosyal kritik mertebesine çıkarmıştır. (Taner, 2009: 68)

Haldun Taner önemli üç tiyatro adamının görüş farklılığını sergileyerek bir bakıma tiyatro tarihine ilişkin yorumunu da ortaya koymuş olur. Bu noktada, bir Fransız oyununun hem facia, hem fars hem de tuluat biçiminde oynanabileceği ama bunların içinde hangisinin Türk kültürüne daha yakın olduğu tartışılmış olur. Ahmet Vefik Paşa'nın adaptasyonunda vaka, Fener'deki Rumlar arasında geçer. Ahmet Fehim bunun sebebini merak eder:

- A. FEHİM - Paşam, ayıp olmazsa bir şey soracağım.
- A. VEFİK PAŞA - Sor soracağını Ahmet Fehim. Sormak neye ayıp oluyormuş? [...]
- A. FEHİM - Paşam, sizin çoğu adaptasyonlarınız hep Türkler arasında geçer. Neden bu sefer vakayı Fener'deki Rumlar arasında geçirdiniz.
- A.VEFİK PAŞA - Evladım, bu oyunun baş aksiyonu nedir? Zina. İslam camiası içinde zina olur mu hiç? Hafazanallah. Adları İslâm yapsak, eser inandırıcılık vasfını kaybeder. Onun için vakayı ister istemez ekalliyete aktardık. (Taner, 2009: 95)

Ahmet Vefik Paşa'nın yukarıdaki sözleri gerçek anlamda da çok şey ifade etmektedir. İlk kez Batı tarzı ile tiyatro eserleri vermeye başlayan Namık Kemal, Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid Tarhan gibi Tanzimat dönemi yazarları, yazdıkları oyunların bazılarında eserlerine mekân olarak yabancı coğrafyaları seçmişlerdir. Konusu İngiltere'de, Fransa'da, Hindistan'da hatta Amerika'da geçen oyunlar vardır. Bu oyunlarda sosyal yaşam ve bağlantılı olarak kadın-erkek ilişkileri dikkat çekmektedir. Yabancı kahramanları ve yabancı ülkeleri konu edinmelerinin nedenlerinden birini Ahmet Vefik Paşa'yı temsil eden oyun kahramanının yukarıdaki sözleri ile ifade etmek de mümkün. Din kurallarının sosyal hayatı belirlemesi, kadınların ve erkeklerin bir arada bulunabileceği sosyal mekânların Osmanlı'da bulunmaması, kadın-erkek ilişkilerini konu alan eserlerin yazılamamasının nedenlerindedir. Bunun için farklı ülkelerin konu olarak seçilmesi tercih edilmiş olabilir. Türk tiyatro tarihinin bu döneminin Haldun Taner'in bu oyununda böylesine yalın bir biçimde tartışılması oldukça anlamlıdır.

Oyunun kahramanlarından Küçük İsmail, oyunun Türkler arasında geçmesi durumunda daha sıcak bir atmosfer yaratılabileceğini iddia eder. Fakat Paşa buna razı olmaz. Fasulyeciyan, bu durumu şöyle değerlendirir:

“Anlayacağın, paşamız vakayı Fransa’da geçirmemiş, bizde de geçirememiş, dönmüş dolaşmış, kabak yine ekalliyetlerin başına patlamış...” (Taner, 2009: 95). Ahmet Vefik Paşa böyle bir oyunun Türk adları ile oynanabilmesi için yüz yıl geçmesi gerektiğini düşünmektedir. Fakat o kadar zaman geçmeden de Küçük İsmail bu oyunu Türk isimleriyle, tuluat tarzında ve çok başarılı bir biçimde üçüncü perdede canlandıracaktır. Bu durumda da Geleneksel Türk Tiyatrosunun yazarlarca ihmal edilmesine bir gönderme yapılmış olur.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı bir takım tarihî gerçekleri sahneye taşıırken Ahmet Vefik Paşa’nın kimliğinde siyasi tarihe de eleştiriler yükler. Paşa, yaptığı adaptasyonu oyunculara prova ettirmekte ve oyuncunun rolüne nasıl adapte olacağı hakkında bazı dersler vermektedir. Böylece onun yaptığı bir takım yenilikler ve uygulamalar seyircilere iletilir. Paşa, yeni bir tiyatro binası kurdurmuş, Ermeni oyunculara diksiyonlarını düzeltmeleri için Türkçe dersleri verdirmiş, halkın tiyatroya rağbetini arttırmak için zaman zaman tiyatro izlemeyi zorunlu tutmuştur. Fakat tiyatrodaki bu hızlı iyileştirme çabaları ve oyuncuların mutlu, rahat günleri uzun sürmemiş, Paşa görevinden azledilmiştir. Siyasi eleştiri, yeni atanan sadrazamın Paşa’dan vergi istemesi ve onun red cevabının ardından görevden çekilmesini de içerir. Üçüncü perde Fasulyeciyan’ın aradan dokuz yıl geçtiğini ve Bursa’daki o güzel günlerin uzun sürmediğini anlatan monologu ile başlar. Paşa hakkında yine bir jurnal yapılmış, memlekette tiyatroyu sevdireyor diye şikâyet edilmiştir. Fasulyeciyan, Paşa’nın inzivaya çekildiğini anlattıktan sonra oyun, İstanbul’da Ahmet Vefik Paşa’nın evinde devam eder. Fasulyeciyan ile Vizental, Paşa’yı ziyarete gelmişlerdir. Paşa, “Tahrirat Müdürü Halil Bey, Bursa’dan azlim hakkındaki kararın suretini arşivden çıkarıp bana yollamış hatıra olarak. [...] Onuncu maddeden sonrasını oku.” der. Vizental okur: “Madde on: Valiliğe tayininden azline kadar tiyatro ile uğraşmış, İstanbul’dan getirttiği Fasulyeciyan namında birinin idaresindeki kumpanyaya haftada üç gece tiyatro oynatmıştır.” (Taner, 2009: 99-100). Paşa’nın kadınlara da oyunlarda rol vermesi, bir kız mektebi edebiyat öğretmenini oyunculara Türkçe dersler vermesi için görevlendirmesi (bu yüzden bazı kızların okulu bıraktıkları da eklenir) gibi tiyatroyu iyileştirme çabaları bu kararın okunmasıyla hem dile getirilmiş olur hem de devletin bu yeniliklere karşı takındığı tavır eleştirilir. Ayrıca Paşa’nın dürüstlüğünden ve onun gibi dürüst başka bir devlet adamının bulunmamasından dem vurulur. Yazarın siyasi eleştirisi böylece tiyatro alanından devletin başka uygulamalarına da kaymış olur.

Paşa ve Fasulyeciyan arasında sohbet devam ederken bir çığırkanın sesi duyulur. Çığırkan, Küçük İsmail Efendi’nin Handehane-i Osmanî Kumpanyası tarafından *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, gülünçlü komedyasını Göksu Gazinosu’nda oynanacağını ilân etmektedir. Paşa ve diğerleri oyuna gitmeye karar verirler. Oyunun son perdesine yetişirler ve Fasulyeciyan da oyuna girer. Küçük İsmail, Paşa’nın oyunu izlemeye gelmesi üzerine hem heyecanlanmış hem de endişelenmiştir. Çünkü Paşa’nın oyunu beğenmemesinden korkmaktadır. Fakat korktuğu başına gelmez. Paşa oyunu çok beğenir.

- İSMAİL - Bana kızmadınız ya paşam?
- A. VEFİK PAŞA - Neden kızayım evladım? Kendine göre Dandini’yi pekâlâ avamileştirmişsin, ders-i ibreti de sonuna iyi yerleştirmişsin. Daha ne! (Derin bir soluk alır, düşünür, oyunculara) Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rastgele Avrupa piyeslerini, sözümona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerleştirip Türk

adabı, Türk deyişle kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi de yetersiz.

A.FEHİM - Peki doğru yol hangisidir paşam?

A. VEFİK PAŞA - Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarsın artık... (Taner, 2009: 122-123)

Böylece hangi teknik ya da hangi tarzda tiyatro yapılması gerektiği yönündeki soruya bir formülle yanıt verilmiş olur. Oyunun asıl varmaya çalıştığı sonuçtur bu. Peki, bu noktaya ulaşılmaya çalışılırken hangi yollar izlenmiştir? Haldun Taner'in oyuna yerleştirdiği sarmal bu noktada işlemeye başlar. İzleyici, bu çok katmanlı yapıyı yazarın bilinçli bir mesaj iletmek amacıyla kullandığını oyunun sonunda anlayabilir.

Haldun Taner, oyunda iki ayrı hikâyeyi beraber canlandırır. Birinci hikâye yukarıda üzerinde durduğumuz ve gerçek yaşamdan esinlenerek yazılmış olan hikâyedir. İkincisi ise, Molière oyununun üç versiyonudur. Oyunun hikâyesi birinci perdede başlar ve son perdede biter. Molière'in oyununun kahramanı Dandini, basit bir çiftçi olduğu halde bir soylunun kızıyla evlenmiştir. Fakat karısı, her fırsatını bulduğunda onu aldatmaktadır. Bu oyun Taner'in oyununun birinci perdesinde *Kıkanç Herif* adıyla prova edilir. Dandin'i canlandıran Fasulyeciyan dram olarak değerlendirdiği oyunun aynı zamanda yönetmenidir. Böylece yazar oyun içinde oyun kurgusu ile oluşturduğu sarmalı, mesajın iletilmesinde bir araç olarak kullanır. Oyunun birinci perdesinde Georges Dandin, karısının kendisini aldattığını fark eder. Fakat karısı bunu kabul etmediği gibi, onun kendisine iftira ettiğini iddia eder. Hatta Dandin, karısının soylu anne ve babası tarafından da iftiracı olarak nitelendirilir. Bunun üzerine Dandin ihaneti ispatlamaya karar verir. Molière'nin aynı oyunu ikinci perdede farklı isimlerle ve kaldığı yerden devam eder. Başoyuncu Yorgaki Dandini'yi yine Fasulyeciyan canlandırmaktadır. Yorgaki, karısını bir aşığı ile yakalar. Karısı ve aşığı Yorgaki'yi kendilerini yanlış anlamakla suçlarlar. Bu bölüm Ahmet Vefik Paşa'nın isteği doğrultusunda oynandığından komik öğeler fazladır. Üçüncü ve son perdede Dandin'in adı Himmet Ağa olmuştur ve yine Fasulyeciyan tarafından canlandırılmaktadır. Himmet Ağa, karısını aşığının yanından dönerken yakalayınca onu eve almayıp kaynana ve kayınbabasına karısının ihanetini ispatlamak ister. Fakat işler umduğu gibi gitmez ve kendisi karsını aldatıyor durumuna düştüğü gibi bir de özür dilemek zorunda kalır. Böylece hikâye oyunun başından sonuna kadar üç farklı biçimde devam eder ve kahramanlar da üç farklı isimle canlandırılmış olur. Bu nedenle oyunculuğun ön plana çıkarılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Aşegül Yüksel bu oyundaki oyunculuğun önemine işaret ederek şunları söylemektedir:

"Oyun içinde oyun" yönteminin epik-göstermecî tiyatro anlayışı doğrultusunda ustalıkla değerlendirildiği *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, oyunda görev alan tiyatro sanatçılarının oyuncu kişi hünerlerini, beş ayrı kişilik canlandırarak sınama olanağı vermektedir. Gerçekten de *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* yapısıyla, öyküsüyle, kişilerle, tartıştığı konuyla, sanatçılara sahnede yüklediği ağır sorumlulukla, üst düzeyde bir "oyuncu" oyunu niteliği kazanmaktadır. (Yüksel, 1986: 115)

Ayşegül Yüksel'in de belirttiği gibi oyuncular beş farklı role girmektedirler. Molière'in oyununu üç farklı biçimde canlandırmalarının yanında asıl oyunda da hem oyunu sunan çağdaş oyuncular hem de Taner'in oyununun kahramanlarıdır.

Haldun Taner, hem "göstermecî üslup"la hem de klasik üslupla ustaca oyunlar yazmıştır¹. Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda ele aldığı konuyu teknik açıdan bütünlük oluşturacak bir biçimde kurmuştur. Konu ve teknik özellikler arasındaki bu bağ verilmiş istenen mesajın daha net iletilmesine yardımcı olmaktadır. Yazar, oyunda birbirine bağlı birkaç konuyu ele alır. Bu konuların tiyatro tekniği ile olan ilişkisi yazara teknik ve yöntem meselelerindeki fikirlerini ortaya koyma fırsatı sağlar. Yazar, anlatmak istediklerini hem oyunun konusunda hem de ele alma biçiminde tartışmaya açmış olur. Böylece sarmal işlemeye başlar. Konu bir yanıla teknik özelliklere bağımlı olduğu gibi birbirlerini tamamlayıcı etkileri vardır. Oyunun mesajları konuların iç içe ya da ardı ardına sıralanışı ve teknik özelliklerin uygulanışı ile ortaya çıkar. Bir etki tepki mekanizması gibi kurulduğunu düşündüğümüz oyun yapısında konular birbirini iter ya da çekerken biçimden yararlanır. Böylece çok katmanlı bir bütün oluşturulmuş olur.

"Açık Biçim" ve Haldun Taner'in Tercihi

Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda teknik anlamda da içerik anlamında da birbiriyle bağıntılı konuları tartışmaya açmış ve sonuç olarak da Türk tiyatrosunun kendi kimliğini arayış serüvenine tarih içinden bakarak bir çözüm önerisi getirmiştir. Taner'in bu oyunu "göstermecî üslup"la yazılmış bir oyun olarak değerlendirilmektedir. Fakat burada dikkat çekmek istediğimiz konu bunun sadece geleneksel öğelerden ve epik öğelerden yararlanılarak oluşturulmuş bir teknikle değil yazarın kendine özgü olduğunu düşündüğümüz çok katmanlı olay örgüsü biçimiyle ortaya çıkmış olmasıdır.

Haldun Taner, kahramanların geleneksel öğelerden yararlanarak komedi üretmelerini sağlamaktadır. Ortaoyunu kahramanları Kavuklu ile Pişekâr'ı hatırlatan Küçük İsmail ile Fasulyeciyan arasındaki konuşmalar, yazarın geleneksel güldürü unsurlarından yararlandığının işaretlerini verir. Metin And, geleneksel tiyatronun çağdaş tiyatrodaki yaşatılması hakkında şunları söyler:

"Konumuz aslında bunların (geleneksel oyunların) 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. Göstermecî 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." (Aktaran Yüksel, 1986: 187)

And'ın işaret ettiği teknik özellikleri Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda büyük ölçüde uygulamıştır. Ayrıca Taner, bu teknik özelliklere kendinden de bazı etkiler taşımıştır. Öncelikle bir oyununun birkaç değişik biçimde aynı oyun içinde oynanma biçimi teknik olarak Taner'in kendine özgü olma durumuna işaret eder. Tam olarak aynı şekilde olmasa da bu teknik yapıyı başka oyunlarında da kullanmıştır. *Ay Işığında Şamata* adlı oyununda da aynı konu iki farklı biçimde canlandırılır. Bu durum Epik tiyatroyla bağdaştırılabilir. Nitekim seyircinin oyunun

¹ Bkz. Doğan (2009), "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi"

sonuna etki edip şekillendirmesi Epik tiyatronun özelliklerinden biridir. Fakat Haldun Taner'in yaklaşımı bunu biraz daha özgün bir hale getirir. Yazarın bu oyunda yapmaya çalıştığı şeylerden biri "tersinleme yaklaşımı" ile seyirciye durumu değerlendirme olanağı sunmasıdır. Ayşegül Yüksel bu oyunun *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda olduğu gibi oyunculara olanaklar tanıdığını belirtmektedir (Yüksel, 2009: 23).

Ayışığında Şamata'nın birinci perdesinde Çalışkur Apartmanı sakinleri yazarın yorumu ile canlandırılır. Kalabalık bir kadrosu olan bu apartman sakinlerinin hayatları yalan, cinsellik ve bencillik üzerine kuruludur. Mahalle bekçisi Zülfikâr ile apartmanın kapıcısının karısı Saime'nin ilişkisi vardır. Cemil'in tek tutkusu para kazanmaktır. Karısı Suzan her şeye gıpta eden biraz aptal yaradılışlı bir kadındır. Kızları Beyhan da gösteriş meraklısı şımarık bir genç kızdır. Apartman sakinlerinden Pop İsmet, karısı ile baldızına yurt dışından kaçak mal getirtip satan bu arada baldızı ile gizlice aşk ilişkisi yaşayan bir düzenbazdır. Karısının ise sürekli kürtaj yaptırdığı anlatılır. Özer, Özcan ve Ömer cinsellikten başka bir şey düşünmeyen, sevgililerinin ses kayıtlarını dinleyip özel hayatlarıyla ilgili şeyleri birbirlerine anlatmakta sakınca görmeyen gençlerdir. Hicabi, dürbünüyle evlerin içlerini ve genç kızları gözleyen yaşlı bir röntgencidir. Doktor Epkem, sosyete kürtaj yapması ile ün salmıştır. Paşa, aşırı disiplin merakı yüzünden komik durumlara düşmektedir. Erol ve Aygen isimli çift ise uzun süre yurt dışında kaldıkları için kendi kültürlerine yabancılaşmış, konuşmalarına sık sık İngilizce kelimeler katan sonradan görme tiplerdir. Apartman sakinlerinin zengin sınıftan çeşitli tipler olması anlamlıdır. Yazarın bu karakterleri eleştirel hatta insafsız bir tutumla yansıttığını söyleyebiliriz. Genel olarak oyun, anlatıcının yardımı ile sürdürülür. Belli başlı bir konu ele alınmayıp genel bir görünüm sergilenmeye çalışılır. Apartman sakinleri Beyhan'ın doğum günü için toplanmışlardır. Dışarıda nişanlı olduklarını anladığımız işçi sınıfından bir çift ahlâka aykırı davrandıkları iddiasıyla bekçi tarafından karakola götürülmek istenir ve belli bir sonuca ulaşmadan perde biter.

Birinci perde bittikten sonra oyun seyircilerle oyuncular arasındaki konuşmalarla gelişir. Aslında o ana kadar epik tiyatronun başka teknik özellikleri de kullanılmıştır. Oyuncuların sahneye çıkış biçimleri, anlatıcının kullanımı, sırası gelen oyuncunun konuşmaya başlaması ve diğerlerinin sahnede donmuş vaziyette beklemesi gibi. Bunlar seyirciye oyunun oyun olduğunu bildirir. İkinci perdede seyircinin isteği doğrultusunda oyunun değiştirilerek tekrar oynanması düşüncemize göre aslında bir yanıltmaca içerir. Çünkü gerçek oyun ve gerçek seyirci ortamında bu durum aynı biçimde şekillenmeyebilir. Seyircinin aynı bu tarzda bir tepki vereceği düşüncesi yazarın öngörüsüdür. İkinci perdede tüm karakterler tersi yönde ve oldukça yapmacık iyilik maskeleri ile hareket ederler. Hepsi, çalışkan, dürüst ve iyiliksever insanlara dönüşürler. Böylece Taner, seyircinin toplumun üst tabaka sosyal sınıfı hakkında iyimser düşünmemesi gerektiği mesajını "tersinleme" yoluyla vermiş olur. Fakat seyirci ile oyuncular arasında geçen konuşmalar yazarın isteği doğrultusunda yani yazarın kaleme aldığı biçimde gerçekleşeceği için burada bir seyirci katılımı ortaya çıkmayacaktır. Gerçek bir gösteride seyircinin sahnede oyunun oynandığı anda tepki vermesi ve oyunu yönlendirmesi mümkün olmayacaktır. Öyleyse bu durum "oyun içinde oyun" olarak kabul edilmelidir. Fakat bu oyun yazarın oyunudur; seyircinin değil. Ayrıca Molière'nin *George Dandin* adlı oyununun üç farklı yorumu Fasulyeciyan, Ahmet Vefik Paşa ve Küçük İsmail'in istediği biçimde değil, onların tarzlarıyla yazar tarafından yaratılır. Ayşegül Yüksel, bu tür oyunların "yazar tiyatrosu" olarak adlandırıldığını belirtir. Yüksel, yazar tiyatrosunu şöyle tanımlar: "Bir yazarın, aynı zamanda oyuncu, yönetmen, dramaturg, sahne tasarımcısı ya da yönetici olarak sorumluluğunu taşıdığı bir topluluğu

oyunlarıyla 'sürekli olarak' beslemesiyle, bir başka deyişle, kendi aşını kendi pişiren bir topluluğun yaşam serüveninin vazgeçilmez bir parçası olmasıyla gerçekleşen ve kurumsallaşan tiyatro" (Yüksel, 2009: 126). Haldun Taner'in kendi tiyatro fikirlerini hayata geçirdiği ve adına "Bizim Tiyatro" dediği tiyatro topluluğu ile *Sersem Kocanın Kurnaz Karısını* sahneye taşıdığını biliyoruz. Yüksel, yazarın bu çok fonksiyonlu rolünün etkili olduğu bir yazar tiyatrosundan bahsetmektedir. Fakat Yüksel'in işaret ettiği tiyatrodaki yazarın yüklendiği görevler arasında seyirciyi yönlendirme etkisinden söz edemeyiz. Oysa Taner'in seyircinin ne söyleyeceğine önceden karar vermesi oyunun sergilenmesi esnasındaki etkinliğini bir miktar daha arttırmaktadır. Bu nedenle Taner'in yazar olarak kendine özgü bir atılımla oyunu kurguladığını ve yapının konu ile bütünlük oluşturması açısından önem kazandığını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Haldun Taner'in *Zili Zarife* adlı oyununda da hem Epik tiyatrodan hem de geleneksel tiyatrodan yararlanılarak "göstermecî" üslûpla konu sergilenir. Bu oyunda da *Ayışığında Şamata*'da olduğu gibi sosyete sınıfı eleştirilmektedir. Bu kez sosyete kesimi ile genelevde çalışan kızların yaşamları karşılaştırılır. Yazarın oyunda, tıpkı *Ayışığında Şamata*'da olduğu gibi oyunun oyun olduğunun seyirci tarafından sürekli olarak duyumsanması için oyuncular sahnede durur, seyircilerle hatta teknisyenlerle konuşulur. Fakat bu durumun yazar tarafından yönlendirildiğini, yazarın kurgusuna bağlı olduğu için belli bir noktadan sonra yazardan bağımsızlaşarak gelişmediğini söyleyebiliriz.

Haldun Taner, "göstermecî" üslupla yazdığı oyunlarında yazar olarak seyirciden uzaklaşmaz. Seyirciye izlemekte olduğu şeyin bir oyun olduğunu hissettirir. Fakat zaman zaman da seyirciye oldukça yakın durur. Bu durumda da seyirciyi oyunun içine çekmeye çalıştığını hissederiz. Böylece yazar bir sarmalı andıran oyun kurgusuyla devingenlik yaratır. Seyirciye seslenirken aslında seyircinin kendisini dinlemesini ve içinde bulunduğu duruma ve yaşama eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini bekler. Bu durumda yazarın, seyircinin de konuşmasını, oyuna katılmasını istediği izlenimi verdiğini düşünebiliriz. Oysa bu oyuna katkı sağlamak, etkileyciliğini arttırmak ve mesajı güçlendirmek için yazar tarafından kullanılan ve yanıltmaca içeren bir yöntemdir. Yazar, oyunun asıl yönetmeni işlevini yüklenmiş olur. Seyircinin, oyuncunun ve hatta teknisyenlerin davranışlarını yönlendirir. Esen Çamurdan, Taner'in bu yaklaşımını anlatıcıya yüklediğini düşünmekte ve şöyle söylemektedir: "Anlatıcı, hem oyunun yönetmenidir, hem de yazarı; başka bir deyişle, hem içindedir oyunun, hem dışında; hem bir parçasıdır onun, hem de kurgucusu" (Çamurdan, 2006: 48). Aslında anlatıcının bu durumu yazarın genel durumunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Cevdet Kudret, "açık eser" ve "kapalı eser" olmak üzere iki tür oyun olduğunu söylemektedir (Kudret, 1994: 86). Ayrıca Kudret, "açık eser" in seyirci ile oyuncu arasındaki alışveriş temeli üzerine kurulduğunu, oyunları, seyircilerin kimliklerine, ilgilerine ve oyuncuların isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen değişken yapıya sahip oyunlar olarak değerlendirmektedir. Bertolt Brecht, sahnelenen oyunu şöyle anlatır. "oyunun prova ögesi, metinsel ezber ögesi, kısacası tüm mekanizması ve oyunu seyirci karşısına çıkarmak için yapılan tüm hazırlıklar, bütün çıplaklığıyla serilir göz önüne. Bu durumda nerede kalır yaşantı?" (Brecht, 1997:6). Öyleyse bu sahne ortamının yaratılabilmesi için oyunun sahnede biçimlenmesine yazarın izin vermesi ve boşluklar bırakması gerektiği yönünde bir yorum yapılabilir. Bu noktada yazarın iradesinin seyirciyi

yönlendirmesi belli bir noktada son bulur. Aslında Taner'in bu oyunlarında seyirciye irade verildiği izlenimi yaratılsa da bunun yazılı metinde repliklerle belirtilmiş olması nedeniyle yanıltıcı olduğu sonucuna varmaktayız.

Antonin Artaud, diyalogun özgül olarak sahneye değil kitaba ait olan bir şey olduğunu belirtir (Artaud, 2009: 35). Sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini de dile getirir (Artaud, 2009: 35). Martin Esslin de tiyatronun sadece sözcüklerden oluşmadığını tiyatro metninin dram sanatının temeli sayılmasının eksik bir değerlendirme olacağını söyler (Esslin, 1996: 65). Bununla birlikte Haldun Taner, Geleneksel ve Epik tiyatrodaki "yanılsama" ya da "yadırgatma" olarak adlandırılan seyircinin oyunu oyun olduğunun farkında olarak izlemesi durumunu kendine özgü bir teknik ve yazar iradesini üstün kılarak oluşturmuş, bunun için sahneyi aktif olarak metnin bir parçası gibi kullanmıştır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda da teknik olarak izlediği yöntemi tartışmış, bu tartışma ile şekillendirdiği tiyatro düşüncesini de "açık biçim"de yazdığı, *Ayışığında Şamata*, *Zilli Zarife* ve kısmen *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Vatan Kurtaran Şaban* adlı oyunlarında uygulamıştır. "Oyun içinde oyun" kurgusu ise, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ile *Ayışığında Şamata* adlı oyunlarında ustalıkla kullanmış bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Haldun Taner'in, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyununda oyun içinde oyun kurgusuyla çok katmanlı bir yapı oluşturmuş ve birbiriyle ilişkili birkaç konu ele alınmıştır. Ahmet Vefik Paşa, Tomas Fasulyeciyan, Küçük İsmail ve Ahmet Fehim gibi önemli tiyatro adamlarının oyun kahramanı olarak seçildiği oyunda Türk tiyatrosunun kendi kimliğini arayış serüveni anlatılmaktadır. Yazar, teknik anlamda Türk tiyatrosuna, Batı tarzı ile Geleneksel tiyatroyu birleştirmeyi önermektedir. Nitekim yazar bu önerisine uygun oyunlar kaleme almıştır. "Açık biçim"de ve "göstermecî üslup"la yazdığı başka eleştirmenlerce de söylenen *Ayışığında Şamata* adlı oyununda da oyun içinde oyun kurgusu bulunmaktadır. Fakat burada dikkatimizi çeken yazarın seyircilere yüklediği roldür. Her ne kadar seyircilerle oyuncular arasında gerçekleşeceğini öngördüğü diyaloga göre oyunu ikinci perdede tekrar canlandırırsa da burada gerçek anlamda bir seyirci katılımından söz edemeyiz. Çünkü seyircinin neler söyleyeceği ve nasıl tepkiler vereceği önceden yazar tarafından kaleme alınmıştır. Oysa ortaoyununda kalıplar kullanılmakla birlikte doğaçlama esastır. Oyuncu rolünü ezberlemez ve doğaçlama yapar. Seyircinin tepkilerine göre oyunda değişiklikler yapabilir. Taner'in oyunlarında doğaçlama bulunmaz. Seyircinin de oyuncunun da neler söyleyeceği belirlenmiştir. Hatta, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunda yazar, Molière'nin oyununu üç tiyatro adamının sahnede nasıl yorumlayacağını da uygulamalı olarak göstermek amacıyla üç farklı tarzda yeniden yazmıştır. Bu nedenle, Haldun Taner'in yazarlığının yazılı metinden sahneye taşınan bir yönlendirme ve yönetme etkisi içerir.

Kaynaklar

Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*. Çev., Bahadır Gülmez. Ankara:Yapı Kredi Yayınları.

Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro*. Çev., Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.

Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Turkish Studies. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4 /1-1 Winter.
- Esslin M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*, Çev., Özdemir Nutku. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, C. (1994). *Ortaoyunu 3*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Taner, H. (2009). *Ayışığında Şamata*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (2009). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (2009). Ayışığında Şamata. *Ayışığında Şamata*. Ankara: Bilgi Yayınevi. (19-23).
- Yüksel, A. (1996). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (2009). Türkiye’de Yazar Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27:2009/1.