

DOSTLAR TİYATROSU'NUN YENİDEN ÜRETİMİ

ABDÜLCANBAZ'DA YABANCILAŞTIRMA*

The Alienation in Abdulcanbaz

Which is the Reproduction of Dostlar Theatre



Emine Candan İRİ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Arş. Gör., Süleyman Demirel
Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Isparta, Türkiye

ORCID: 0000-0002-1238-5978

E-mail: eminecandaniri@sdu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 17.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 05.05.2020

Kaynak Gösterim / Citation:
İri, Emine Candan (2020). "Dostlar
Tiyatrosu'nun Yeniden Üretimi
Abdulcanbaz'da Yabancılaşdırma".
Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,
12/23, 233-258.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.436>

* Bu makale, yazarın Süleyman
Demirel Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsüne bağlı
bulunarak hazırlamakta olduğu
"Modern Türk Tiyatrosunda
Epik'in Görünümü" adlı doktora
tezinden üretilmiştir.

Öz

Türkiye'de çizgi roman sanatının ustalarından Turhan Selçuk'un ellili yıllarda *Milliyet* gazetesinde yayımlanmaya başlayan ünlü çizgi romanı *Abdulcanbaz*, yetmişli yıllarda tiyatro sahnesine de taşınır. Dostlar Tiyatrosu'nun dramaturji kurulundan Genco Erkal, Mehmet Akan ve Macit Koper ile onlara dışarıdan katılan gazeteci-yazar Engin Ardiç'in katkılarıyla kolektif bir çalışmanın sonucunda ortaya konan *Abdulcanbaz*, ilk kez 1972-73 tiyatro sezonunda seyirciyle buluşur. Çizgi roman kahramanı *Abdulcanbaz*'ın çeşitli seyrüvenlerinden yola çıkılarak kurgulanan bu uyarılama, eğlenceli yanıyla geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilme ve bu kitleyi güldürürken düşündürerek aslında ciddi bir tartışma ortamına çekme idealinin ürünüdür. Oyunda, bu idealin gerçeğe dönüştürülebilmesi için Brecht estetiğinin, geleneksel Türk tiyatrosunun anti-illüzyonist nitelikleriyle de belirli ölçüde benzeşen yabancılaşdırma etkisi yönteminin temel alındığı dikkat çeker. Bu çalışma, *Abdulcanbaz*'da, özdeşleşmeden ve yanılmadan el çekilebilmesi, böylelikle seyircinin davet edildiği tartışmada etkin rolü bulunan akılcı, bilinçli ve üretken bir düzeye eriştirilebilmesi için başvurulan yabancılaşdırma etkilerini, oyun metninin izin verdiği ölçüde ortaya koyma ve bir değerlendirmeye tabi tutma amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dostlar Tiyatrosu, *Abdulcanbaz*, yabancılaşdırma etkisi, Epik tiyatro.

Abstract

Abdulcanbaz, which is started to be published in *Milliyet* in the fifties and the prominent comic book of Turhan Selçuk who is one of the masters of the art of comics in Turkey, moved to the theatre stage as well in the seventies. *Abdulcanbaz*, which was created as a result of a collective work with the contributions of Genco Erkal, Mehmet Akan and Macit Koper from the dramaturgy committee of Dostlar Theatre, and journalist-writer Engin Ardiç, who joined them externally, meets the audience for the first time in the theatre season of 1972-73. This adaptation, based on the various adventures of comic book hero *Abdulcanbaz*, is the product of the ideal of reaching a wide audience with its entertaining side and making this audience think while making them laugh and actually pulling them in a serious discussion setting. It is seen that in the play to make this ideal come true, the alienation effect of Brecht aesthetics, which is also somewhat similar to the anti-illusionist features of traditional Turkish theatre is based. This study aims to reveal and evaluate various alienation effects, which are used in order to move away from identification and illusion, thus, reach a rational, conscious and productive audience who have an active role in the discussion in which they are invited, to the extent permitted by the text.

Keywords: Dostlar Theatre, *Abdulcanbaz*, alienation effect, Epic theatre.

Extended Summary

The concept of alienation (*Verfremdung*) forms the basis of the Epic theatre theory put forward by Bertolt Brecht (1898-1956) who guided the world theatre with his author, theorist and director identities, as the theatre of the materialist dialectic since 1920's. According to Brecht's opinion, the audience of the Epic theatre, which is the theater of the scientific age, is a vigilant and conscious audience who believes in the changeability of the human and the world. Theatre of the scientific age, located opposite the traditional theatre/ Aristotelian dramaturgy based on the unity of the sense (*Einfühlung*), wants the audience to approach the world facing all the problems waiting to be solved with a productive consciousness and a critical attitude, taking them out of a spelled area where problems are forgotten. This innovative approach that invites the audience to the critical attitude of natural sciences and social science, focuses on the alienation effect in order to be able to give up identification and illusion which makes the audience passive, and to move the audience to an effective and creative position. According to Brecht, alienation, which is a reflection of the naive attitude borrowed from science, is to equip natural objects that seem to be spontaneous with a spectacular feature, thereby losing their naturalness and becoming truly understandable. This method, which alienates the natural/ customary, moves the audience from the emotional field to the field of thought/ consciousness. In Epic theatre, various techniques used in the fiction of the play, staging, and performance of the actor in order to make the audience be deceived so that they approach the stage event as an active participant and with the attention of an expert, are defined as the alienation effect (*Verfremdungseffekt*), briefly as the Y-effect (*V-effekt*). Y-effects obtained in a variety of ways from the episodic narration to the element of narrator, from emphasis on the fictional nature of the play to the projection method, from music to the technical tools such as decor, costume, light, provide an aesthetic distance between the audience and the stage event. In this way, the audience will follow what is happening on the stage with the conscious of its fictional nature, without falling into the trap of identification or getting into the illusion, and will recognize that they, as decision makers, are confronted with an important issue of life.

This theatre model based on alienation, began to attract the attention of Turkish playwrights, in the second half of the twentieth century, especially in the 1960s - 1970s, in Turkey, where there was a dynamism in the social, economic and political environment, increased interest in community problems and Turkish theatre gained a political - ideological identity. Authors such as Haldun Taner, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Oktay Arayıcı who sincerely adopt this theory and

produce plays in accordance with this theatre understanding, also take a fresh look at traditional Turkish theatre with the discovery of Brecht's theory. The playwrights who follow Brecht's tracks in Turkish theatre, just as he put forward his theatre approach by equipping traditional theatre forms with a contemporary quality, attempt to build a contemporary Turkish theatre in East-West synthesis, taking the spontaneous appearance of alienation in traditional Turkish theatre into consideration as well.

One of the plays, in which traditional material is fused with the data of Epic theatre, is *Abdülcanbaz*, which was introduced to the audience by Dostlar Theatre in the 1970s. The play, which was created based on various adventures of caricaturist Turhan Selçuk's famous comic book hero, Abdülcanbaz, as a result of a collective work with the contributions of Genco Erkal, Mehmet Akan and Macit Koper from the dramaturgy committee of Dostlar Theatre, and journalist-writer Engin Ardiç, who joined them externally, meets the audience for the first time in the theatre season of 1972-73 in İstanbul. This comic-theatre experiment, which emerged as a product of Dostlar Theatre's dream of reaching a wider audience, while making the audience laugh and entertain, also wants to make them uneasy and think by pulling them into a serious discussion environment. For this, a theatre language that the audience is familiar with is blended consciously with the method of Brecht in the play. A deceptive way is followed, which easily catches the audience, but keeps them at a certain distance to ensure that they remain in an effective - critical position, based on the alienation effect of Brecht aesthetics, which is also somewhat similar to the anti-illusionist features of traditional Turkish theatre. In fact, the alienation, which is not limited to the fiction of the play, but also provided with anti-illusion and anti-identification approaches in staging and playing technique, was evaluated only in accordance with the possibilities offered by the text in *Abdülcanbaz*, hence the alienation effects in the fiction of the play were rather determined and examined. It is noteworthy that various alienation effects (Verfremdungseffekt) are used in the play, from the episodic narration to the musical narration, from the projection method to the narrator, from the emphasis on the fictional nature of the play to the historical method and the unexpected end. Besides, the elements such as diversity in the language and misunderstandings that make the play look fun also play an important role in alienating the audience. These elements which destroy the unity of the sense (Einfühlung) that causes the audience to identify with the characters of the play, take them to a rational, conscious, uneasy, dissatisfied, and therefore productive level, by keeping them from useless excitement or relaxation.

I. Giriş: Epik Tiyatronun Karakteristik Bir Ögesi Olarak Yabancılaştırma Elkisi¹

Üreten kuşku ve diyalektik tutumun (Grimm, 1997: 240) sanat alanındaki yansıması olan yabancılaştırma etkisi/ efekti (Verfremdungseffekt), estetik bir kavram olarak ilk kez, yazar, kuramcı ve yönetmen kimlikleriyle dünya tiyatrosuna yön veren Bertolt Brecht'in (1898-1956) Epik tiyatro kuramında bir tanıma kavuşarak sistemleşir. Brecht, estetik kuramının temelini oluşturan yabancılaştırma (Verfremdung) kavramını, ilk defa *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, 1932-34)* adlı oyunu için yazdığı notlarda kullanır (Şener, 2015: 286). Görünürde Brecht'in ürettiği bu yeni kavram, aslında farklı amaçlarla da olsa öteden beri kullanılan ve özellikle Asya tiyatrosunda kaynağını bulan eski bir tekniktir. Brecht'in bu eski tekniğe yönelerek onu, maddeci diyalektiğin tiyatrosu olarak ortaya koyduğu Epik tiyatro modelinde kurallı bir bütüne erdirmesini sağlayan temel etken, 1930'lu yılların ortasında yaptığı Moskova ziyareti sırasında tanıdığı Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'ın (1894-1961) sahne yanılsamasını (illüzyon) yok eden oyun tekniğidir. "Mei Lan-Fang'ın gösterdiği oyunculuk tekniğinde kendi yanılsama karşıtı düşüncelerinin onayını bul[an]" (Candan, 2003: 116) Brecht, ondan aldığı ilhamla 1937'de kaleme aldığı "Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri" ("Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst") adlı denemesinde, yabancılaştırmaya şu sözlerle değinir:

"Çinli oyuncu, bir kendinden geçiş (trans) durumu yaşamaz; oyunu her an istenilen noktada kesintiye uğratabilir, ama o gene de kopmaz oyundan; kesilme sona erer ermez, kaldığı yerden gösterisini sürdürür. Oyununa ne zaman, nerede ara verirsek verdirelim, hiçbir vakit *yaratı eyleminin o gizemsel âni*'na rastlamaz bu; çünkü Çinli oyuncu sahneye, yani seyirci karşısına yaratı eylemiyle işini bitirmiş olarak çıkar. Oyununu oynarken, sahnedeki dekoru ilerisi için hazırlamak üzere çevresinde çalışılmasına ses çıkarmaz. Rolü için gereksindiği nesnelere, herkesin gözü önünde hamarat eller tarafından uzatılıp verilir kendisine. Mei-Lang-Fang'ın oynadığı bir ölüm sahnesindeki jesti dolayısıyla yanı başımdaki seyircinin şaşırıp haykırdığını anımsıyorum. Önümüzde oturanlardan birkaçı kızarak arkalarına dönmüş, bu seyirciye, 'Hişt!' diye seslenmiş, gerçekten yoksul bir kadının gerçek ölümü karşısında bulunuyorlarmış gibi davranmışlardı.

Onların davranışı Avrupa tiyatrolarında yerinde sayılabilirdi belki; ama bir

1 Brecht, 1940'ta kaleme aldığı "Köşebaşı Tiyatrosu: Bir Epik Tiyatro Sahnesi İçin Temel Örnek" ("Die Strassenszene") başlıklı denemesinde yabancılaştırma efektine bu ifade ile değinir (2011a: 8).

Çin tiyatrosunda anlatılmaz ölçüde gülünç kaçırmıştı; Y-efektini kendilerini hiç etkilememişti anlaşılan.” (2011a: 20).

Çin tiyatrosundakinden bütünüyle farklı toplumsal amaçlarla (Brecht, 2005: 45) yabancılaştırmanın peşine düşen Brecht'in bu eski tekniğe yönelişinde, yazınsallığı, alışkanlığı kırma anlamındaki *ostranenie* (*defamiliarization*) kavramı ile açıklayan Rus Biçimcilerinden Victor Şklovski'nin etkisi de önem taşır. Şklovski'ye göre algılamanın genel yasaları incelenirse eylemlerin, alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleştikleri de görülür. Böylece bütün alışkanlıklar, bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayar (Todorov, 1995: 70). Sanat eseri, *ostranenie*, yani yabancılaştırma yoluyla okurun otomatikleşmiş şiirsel algısını kırarak algı süresini artırır ve algılamanın güçlüğü, onu daha üretken bir hâle getirir (Tunç, 2015: 252). Wright'a göre Rus Biçimcileri için algının kapılarını nesnenin bütün olasılıklarına açan bu estetik araç, Brecht'te seyirciyi çarpıtılmış insanlar ve nesnelere üretmeye devam eden gerçekliği değiştirmeye yönelten toplumsal bir araca dönüşmüştür (1998: 41). Brecht'in yabancılaştırma kuramının felsefî temelinde ise Hegel, Marx ve Engels'in düşünceleri bulunur. O, Hegel'in düşüncesiyle ve Marksizm öğretisiyle etrafıca bir hesaplaşmadan sonra yabancılaştırmadan söz eder (Candan, 2003: 126). Brecht, bu düşünürlerin “gelişim sürecinin bir evresi” (Güçlü vd., 2003: 1563) olarak ortaya koyduğu ve insanları boşluk/ değersizlik hissine sürükleyen *yabancılaşmayı*, yabancılaştırma yöntemi ile aşmak ister.

Brecht'in “seyircilerin oyun kişileriyle salt bir özdeşleşme içerisinde kalmasını önleyecek bir yöntem” (2011a: 13) olarak altını çizdiği yabancılaştırma etkisi, seyirciyi tanık oldukları karşısında eleştirel bir tutum takınabilecek serinkanlı ve akılcı bir düzeye ulaştırma isteğinin yansımasıdır. Brecht, bilimsel çağın tiyatrosu olan Epik tiyatro sahnesinin karşısında, insanın ve dünyanın değişebilirliğine inanan, uyanık ve bilinçli bir seyirci kitlesi görmek ister. Sanata bilimsel bir pencereden bakan ve bu yönüyle duyu birliği (*Einfühlung*) temeline dayalı Aristotelesçi dramaturjinin tam karşısında konumlanan bilimsel çağın tiyatrosunda, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan *katharsis* kavramı, seyirci için tehlikeli bulunarak dışlanır (Parkan, 2004: 48). Benjamin'e göre duyu birliği ya da özdeşleşim yoluyla ortaya çıkan Aristotelesçi *katharsis*, “[k]ahramanın çalkantılı kaderiyle özdeşleşme yoluyla duyguların artılmasıdır.” (2000: 44). İllüzyonu ve yaşantı birliğini sakıncalı bulan Brecht ise seyircisinin tiyatronun girişinde gardıroba paltosunu vb. teslim ederken bunlarla birlikte usunu da bırakmasına izin vermez (Brecht, 2011a: 104). Zira bu yenilikçi tiyatro anlayışı,

seyircisini sorunların unutulduğu bir büyü alanından çekip alarak onun, çözülme-ye bekleyen tüm sorunlarıyla karşısında duran dünyaya üretken bir bilinç ve eleştirel bir tutumla yaklaşmasını bekler. Brecht, kuramsal-eleştirel eseri *Tiyatro İçin Küçük Organon* (*Kleines Organon für das Theater*, 1948)'da, yalnızca eylemin gerçekleştiği ve insan ilişkilerinin belirli tarihsel alanlarında mümkün olan duyguları, kavrayışları ve dürtüleri seyirciye sunmakla kalmayıp aynı zamanda alanın kendisini dönüştürmeye yardımcı olan düşünce ve duyguları kullanan ve üreten yeni bir tiyatroya ihtiyaç duyulduğunu dile getirir (Willett, 2001: 190). Ona göre ilgili alanı dönüştürmeye yarayacak olan tiyatro, seyirciyi doğa bilimlerinin ve toplum biliminin eleştirel tutumuna davet etmek zorundadır. Tam da bunun için özdeşleşmeden el çeken Brecht, sahne ve seyirci ilişkisine yeni bir boyut kazandırarak eleştirel bakışı beraberinde getiren yabancılaştırma etkisini estetiğinin başat unsuru kılar. Kendi ifadesiyle "dikkati tanımlanan nesne üzerine çekme, ona ilginçlik kazandırma yöntemi" olan yabancılaştırma, tıpkı bilimsel bakışın *naiv tutumu* gibi kendiliğinden anlaşılır gibi görünen pek doğal nesnelerin doğallığını yitirmesini, böylece gerçekten anlaşılabilir nitelik kazanmasını sağlar (Brecht, 2011a: 193).

"Günlük yaşamımızı sürdürürken, hemen çevremizde karşılaştığımız olay ve kişileri, kendilerine alıştığımızdan hiç yadırgamayız. Bu olay ve kişilerin yabancılaştırılması ise, onların dikkatimizi çekmesini sağlar. 'Pek doğal' bir gözle görülüp hiç kuşku konusu yapılmamış olaylar karşısında hayrete kapılmak, bilim tarafından titiz uğraşlar sonucu geliştirilip bir teknik durumuna getirilmiştir. Sanatın da bilimle bu alabildiğine yararlı tutumu paylaşmaması için ortada bir neden yoktur. Bilim için söz konusu tutum, insanın üretim gücünün büyüüp gelişmesinden doğmuştur; aynı neden sanatın da böyle bir tutumu benimsemesini zorunlu kılmaktadır." (Brecht, 2011a: 184-185).

Tiyatro sanatında, bilimsel düşüncenin temelindeki *diyalektik tutum*, *yaratıcı kuşku* ve *eleştirel bakışın* izini süren Brecht'e göre tiyatronun seyircisini bu yönde kışkırtabilmesi, ancak *alışılmış olan*'ı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir (Brecht, 2005: 46). *Duyguları dizginleyerek, konuyu düşünsel düzeye aktarmak amacıyla* kullanılan bu teknik, Epik tiyatrodaki *yabancılaştırma* [etkisi ya da] *efekti* (*Verfremdungseffekt*), kısaca [Y-etkisi ya da] *Y-efekti* (*V-effekt*) olarak karşılık bulur (İpşiroğlu, 2000: 42). "[İ]nsanlar arasında geçip sahnede sergilenebilecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşı-

lanmalarının önlenmesine imkân veren [bu efektlerin amacı], seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir.” (Brecht, 2011a: 8). Asya tiyatrosundaki yabancılaştırma, özellikle oyuncu üzerinden sağlanırken tiyatro sanatını metni, sahnelenişi ve oynayı tekniğiyle bir bütün olarak düşünen Brecht’in estetiğinde farklı unsurlar devreye girer. Dolayısıyla, seyircinin sahne olayına etkin bir katılımcı sıfatıyla ve uzman ilgisiyle yaklaşmasını sağlamak için başvurulan Y-efektleri, oyunun kurgusunda dikkate alınan episodik anlatım, anlatıcı ögesi, oyunsuluk, oynanacak bölümün içeriğini önceden bildiren başlıkların kullanımı gibi tekniklerin yanı sıra, oyuncunun oyun tekniğiyle ve ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların kullanımıyla da elde edilir (Parkan, 2004: 64).

Brecht’in kuramını saptadığı yabancılaştırma etkisinin geleneksel seyirlik Türk tiyatrosunun da estetik temelini oluşturduğu dikkat çeker. Türk halk tiyatrosu geleneğinin karagöz, orta oyunu, meddah ve kukla gibi tüm türlerine sirayet eden yabancılaştırma, Pekman’ın deyişiyle bu tiyatronun doğası gereğidir (2012: 24).

“Geleneksel halk tiyatrosu türlerinin tümünün, herhangi bir kuramsal çabaya gerek duymaksızın, kendiliğinden göstermeci olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin ‘illüzyon’ içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını görmekteyiz. Karagöz, Ortaoyunu, Kukla ve Meddah gibi halk tiyatromuzun temel türlerinde, genel olarak seyircinin izlediği oyun ile duygusal bir yakınlık kurmadığını, oyunla kaynaşıp onun havasına girerek bir özdeşleşme ilişkisine girmediğini görürüz. Tüm bu türlerin seyircisi için ‘oyun oyundur’”. (Pekman, 2010: 23-24).

Geleneksel seyirlik Türk tiyatrosunun bu kendiliğinden göstermeci-yabancılaştırmalı görünümü, insanın ve dünyanın değişebilirliğini seyircinin temel meselesi hâline getirmek isteyen Brecht’in yabancılaştırmaya yönelişindeki toplumsal gayenin uzağında kalır. Yaşanan dünyanın gerçek dünya olmadığı, geçici olduğu zihniyeti üzerine oturan Doğu estetiği, daha baştan hayatın bir yanılsama olduğu varsayımından hareket eder. Böyle bir argüman, geleneksel seyirlik oyunları gerçeklik iddiasının ve algısının dışında bırakır. Bu noktadan sonra oyun, sadece oyun olarak anlamını bulur. Oysa Brechtçi tiyatro, gerçeklik algısı taşıyan bir dünyayı oyuna çevirerek yıkmak ister. Buna rağmen geleneksel tiyatronun gerek oyunun kurgusunda, gerek sahnelemede ve oyun tekniğinde

özdeşleşmeden el çekerek yabancılaştırmaya kayan yapısı, Türk tiyatrosunun politik-ideolojik bir kimlik kazandığı yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Brecht'in Epik tiyatro modeli ile birlikte yazarların ilgisini çeker. *Hem geçmişin mirasını değerlendirmek hem de Batıyı yakalamak isteyen* (Erkoç, 2002: 2) bu yazarlar, Epik tiyatro ile geleneksel tiyatronun benzerlik gösteren niteliklerinden yola çıkarak geleneksel malzemeyi çağdaş tiyatronun verileriyle yorumlayıp bir senteze varma çabasına girişirler.

2. Dostlar Tiyatrosu'nda Bir Yeniden Üretim: Çizgi Romandan Sahneye *Abdülcanbaz*

Altmışlı yılların sonunda Genco Erkal tarafından kurulan ve "ilerici-toplumcu sanat doğrultusunda benimsediği ilkelerle", "sürekli bir araştırma, deneme ve yaratma eylemi" içinde http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_yirminci_yil.html [Erişim: 26.03.2020] bugün de varlığını sürdüren Dostlar Tiyatrosu, 1972-73 tiyatro mevsiminde daha geniş kitlelere ulaşabilmek isteğiyle yeni bir oyun arayışına girer. Bu, öyle bir oyun olmalıdır ki, yalnızca sınırlı bir aydın kitlesini değil, her kesimden halkı etkisi altına alabilmelidir.

"*Yedi Kocalı Hürmüz* gibi, *Yaygara 70* gibi, yediden yetmiş herkesi peşinden sürükleyen, eğlendiren, öte yandan bu, anlamsız, boş, giderek seyircinin beğenisini yozlaştıran, seyirciyi olumsuz yönde şartlandıran yapıtların tersine, eğlendirirken doğru özü ileten, seyircinin kafasında kalıcı bir iz bırakan, seyirciyi eleştiriye, tartışmaya yönelten bir oyun. Hep bir söz var: 'Yaşam o kadar can sıkıcı ki, insan tiyatroya gelince gülüp eğlenmek istiyor, günlük sıkıntılarını unutup rahatlamak istiyor.' Peki diyoruz, madem eğlenmek istiyorlar, eğlendirelim, ama bir başka türlü eğlendirelim. Evet, öyle bir oyun ki..." (Erkal, 1973: 50).

Bu anlayışla, Türk mizah ustalarını gözden geçiren Dostlar Tiyatrosu dramaturji ekibi ([?, ?], 1973: 20), gerçekleştirmeyi istedikleri tiyatro için uygun malzemenin (Erkal, 1973: 50) karikatürist Turhan Selçuk'un 1957 yılında *Milliyet* gazetesinde çizmeye başladığı ünlü çizgi romanı *Abdülcanbaz* olduğunda karar kılar. "[H]er çağda halkın özlemine duyduğu, düşlerinde gördüğü kahraman" (Selçuk, 2011'den aktaran Aslan, 2019: 216) *Abdülcanbaz*'ın çeşitli serüvenlerinden yola çıkılarak yeni bir kurguya ulaşma işi, Dostlar'ın dramaturji ekibindeki Genco Erkal, Mehmet Akan, Macit Koper ile ekibe dışarıdan katılan gazeteci-yazar Engin Ardiç'in ortak çalışmasıyla kotarılır. *Çizgi romandan sahneye yapılan bu ilk uyarlama* (1973: 20), ilk kez 1972-73 tiyatro sezonunda Elhamra İstanbul Tiyat-

rosu salonunda, 6 matinelerinde seyirciyle buluşur (Dostlar Tiyatrosu, 1972: 1). Geniş kitlelerin beğenisini kazanan ve sanat çevrelerinde *Abdülcanbaz olayı* olarak kendisinden söz ettiren oyun ([?, ?], 1973: 20), sahne düzeninde Genco Erkal'ın, dekorda Turhan Selçuk ve Evcimen Perçin'in, koreografide Mehmet Akan'ın, müzikte Arif Erkin'in imzasını taşır. Oyuncu kadrosunda Abdülcanbaz rolüyle Ahmet Mekin, Karanfil Hoca rolüyle Zihni Küçümen, Sürmegöz İhsan rolüyle Mehmet Akan, Gözlüklü Sami rolüyle Genco Erkal, Fettah rolüyle Ulvi Alacakaptan gibi dikkate değer isimler bulunur (Dostlar Tiyatrosu, 1972: 2).

Konusu, 1920-23 yıllarında, işgal günlerindeki İstanbul'da geçen *Abdülcanbaz*,² "İstanbul burjuvazisinin, ceplerini doldurmak, lüks yaşamak için her şeyi işgal kuvvetlerine peşkeş çektikleri bir ortamda, komprador burjuvazinin temsilcisi Gözlüklü Sami ve tufeyli avanesiyle Mustafa Kemal'in yanında canını tehlikeye atan Abdülcanbaz ve takımının mücadelesi" (Bergman, 1973: 22) üzerine kuruludur. Değerlerin alt üst olduğu bozuk bir düzende, doğru bildiklerinden ödün vermeyen vatanseverlerle çıkarına göre eğilip bükülen, böylelikle sırtı hiç yere gelmeyen vatan hainleri arasındaki mücadelenin kazananı, bu düzende ayakta kalmanın sırrını çözen çıkar tayfası olur. Tüm insan ilişkilerinin meta ilişkilerine dönüştüğü bir düzende (Kesting, 1985: 30), erdem sahipleri değil, ar, namus, ahlak gibi değerlerini yitirenler ayakta kalır. Bu yönüyle bir nevi erdemlilik ve erdemsizlik mücadelesini sergileyen oyun, erdem sahiplerinin hep kaybetmesine sebep olan düzene dönük bir eleştiri niteliği taşır. Tartışmaya açılan bu her daim güncelliğini koruyan mesele, çizgi romanın mizahî anlatımı bir an olsun elden bırakılmadan sergilenir. Yine Selçuk'un çizgide yakaladığı güçlü anlatıma tiyatrocaya bir karşılık bulabilmek için tiyatronun olanaklarının alabildiğine zorlandığı oyunda, çadır tiyatrosundan ortaoyununa, tuluattan oyun içinde oyuna, parodiden kukla oyununa, müzikten projeksiyona çeşitli türler ve biçimler bir arada kullanılır (Erkal, 1973: 51). "İki fasıl, on iki kısım, tekmili birden" ifadesi ile sunulan "bu çizgi-roman tiyatro denemesi" http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_yirminci_yil.html [Erişim: 26.03.2020], "bir çadır tiyatrosunun kapısında başla[r]. Döner panoların üstünde Turhan'ın çizgileriyle Abdülcanbaz takımının boy resimleri. Çığırta, çizgi romanın kişilerini seyirciye tanıtırken, bu kişileri oynayan canlı oyuncular resimlerin içinden çıkırlar. Bir çizgi-romanın sahnede kanlanıp canlanmasını simgele[rler]." (Erkal, 1973: 51). Önce "Abdülcanbaz'ın Harikûlâde Maceraları" adlı kahkahalı komedyaya seyirci çekmeye çalışan, ar-

2 Genco Erkal vd., *Abdülcanbaz*, (Devlet Tiyatrosu Kütüphanesi'nden sağlanan teksir. Yer numarası: 002328. Çalışmada bu teksir esas alınmıştır.)

dından iyiliğin ve doğruluğun timsali Abdülcanbaz takımını ve *illetli millet* (s. 5) dediği Gözlüklü Sami takımını takdim eden Çığırkan'dan sonra sözü, Karanfil Hoca üstlenir:

"Çal gözüm, gösterelim millete
İşgal altındaki İstanbul şehrinde
Neydi vaziyet ve manzara-i umumiye." (s. 5).

Ön perde kalkar ve Turhan Selçuk'un çizgileri ile 1920-23 döneminin İstanbul manzarası görünür (s. 6). Sırayla sahneye gelen millîci Abdülcanbaz takımı ile iş birlikçi Gözlüklü Sami takımı, düşman işgalindeki İstanbul'la ilgili düşüncelerini ortaya koyarak oyunun henüz başında iken renklerini belli ederler. *Takdim* ve *Manzara-i Umumiye* kısımlarının ardından dramatik kurgu işlemeye başlar. Birinci kısım, Gözlüklü Sami Bey'in Nişantaşı'ndaki konağında geçer. Gözlüklü Sami Bey ve eşi Safinaz Hanım'ın İngilizlerin casusluk şebekesinden Albay Cak Cakson'ı ağırladıkları çay saatinde, Sami Bey'in kızı Mahinur ile Sürmegöz İhsan Bey de onlara eşlik eder. Bu çıkar tayfasının keyifli dakikaları, Mahinur'un nişanlısı Abdülcanbaz'ın gelmesi ile bozulur. Gözlüklü'nün tüm meydan okumalarına karşın sükûnetini koruyan Abdülcanbaz'ın meşhur Osmanlı tokadı, Mahinur'a gözü önünde ilan-ı aşk eden Sürmegöz'ün suratında patlar. Abdülcanbaz'ın bu hareketinden etkilenen Mister Cakson, ona iş birliği için teklifte bulununca Abdülcanbaz, satılık olmadığını söyleyerek suskunluğunu bozar. Bu kısmı takip eden *perde önünde birinci söyleşme*, Karanfil ve Fettah'ın bu sahnede yaşananlara dair değerlendirmelerini ve Abdülcanbaz takımının futbol maçı temalı ikinci kısma hazırlığını yansıtır.

İkinci kısım, Abdülcanbaz'ın kurduğu Tulumbacılar futbol takımının İngiliz İşgal Birlik takımı ile Kuşdili çayırındaki karşılaşması üzerine kuruludur. Bu karşılaşma, Karanfil Hoca'nın, Selçuk'un çizgilerini yansıtan slaytlara eşlik eden anlatımıyla sunulur. Tulumbacılar takımı önde giderken maçın hakemi Tatavlı Seramidis'in millîcilerin oyunu kaybetmesi için tarafı davranması ile ortalık karışır. Halk da galeyana gelince mesele iyice büyür ve her yer savaş alanına döner. Binlerce kişi, ellerinde pankartlar ve bayraklarla sokaklara dökülerek büyük bir alanda Sultanahmet Mitingi'ni anımsatan kalabalık bir gösteri için toplanır. Bu kısmı takip eden *perde önünde ikinci söyleşme*, Karanfil ve Fettah'ın maçın ardından yaşanan gelişmelerle ilgili yorumlarını yansıtır.

Üçüncü kısım, Mahinur'un yatak odasında geçer. Piyanonun başındaki Mahinur, Beethoven'ın *Ayışığı* Sonatı'nın parodik düzeydeki çeşitlemelerini çalar-

ken açık balkon kapısından içeri giren Abdülcanbaz, arkasından yaklaşır. Mahinur, kendisini affetmesi için Abdül'ün ayaklarına kapanırken içeri giren Sami Bey, "Irz düşmanı millîci seni!!!!!" (s. 31) diyerek ona saldırır. Mahinur, nişanlısını koruyabilmek için eline geçirdiği şamdanla babasını bayıltır. Abdülcanbaz, Mahinur'un balkon kapısından çıkarken "Mizaçlarımız birbirine uymuyor" (s. 32) diyerek hayatından da çıktığını bildirir. Ardından başlayan *perde önünde üçüncü söyleşme*, Karanfil ve Fettah'ın bu ayrılıkla ilgili yorumlarını ve bir sonraki kısımda yaşanacaklarla ilgili ipuçlarını içerir.

Dördüncü kısımda mekân, Galata'daki Gülistan birahanesidir. Mekânın yeni kantocusu Fırıldak Amelya'nın kantosu ile keyiflenen Abdülcanbaz takımı, bu *zarif ve şuh kadını* (s. 37) masasında ağırlar. Amelya, Abdül'ün kendisine evine kadar eşlik etmesini ister. Tam çıkarırken Amelya'nın belalısı Yengeç Mustafa, nara atarak içeri girince taraflar arasında *müzik eşliğinde, sessiz film tekniği ile gerçekleştirilen* bir kavga yaşanır ve sonunda Abdülcanbaz takımı kabadayıları yere serer (s. 40). *Perde önünde dördüncü söyleşme*, Karanfil ve Fettah'ın beşinci kısmın dekoru hazır oluncaya kadar karşılıklı söylediği manilerden oluşan bir *ara nağmedir*.

Beşinci kısım, kendisini Amelya adında Ermeni bir kantocu olarak tanıtan, fakat aslında Kuvayi Milliye için gizli bir teşkilatta çalışan bir Türk kadını olan Ruhsar'ın yoksul odasında geçer. Abdül'le yalnız kalınca gerçek kimliğini açıklayan Ruhsar, çalıştığı teşkilat adına ona bir teklifte bulunur: "Bizim teşkilât Anadolu'ya silâh kaçırıyor. Bizle beraber çalışmak ister misin?" (s. 43). Abdül, bu teklifi tereddütsüz kabul eder. İmtihan niteliğindeki ilk görevi, İngiliz casusluk teşkilâtından Cak Cakson'ı kaçırmak ve Anadolu'ya giden "Ümit" adlı motora teslim etmek olacaktır. Bu kısmın ardından gelen *perde önünde beşinci söyleşme*de, tıpkı Abdül gibi mutluluk içindeki Karanfil ve Fettah, konuyu altıncı kısmın kişileri Gözlüklü Sami ve *yardakçısı Sürmegöz'e* getirir. Dâhiliye ve Zaptiye Nâzırı Öküz Paşa tarafından millîcileri temizleyebilecek tek adam olarak görevlendirilen Gözlüklü Sami, bu işi halledebilecek bir adam bulup onu polis memuru yapmak isteyince Sürmegöz İhsan'ın önerisiyle bu işin başına Yengeç Mustafa getirilir. İstanbul sokaklarını millîci tayfasına dar etmekle görevlendirilen Yengeç Mustafa, bundan böyle yeni kişiliğine uygun olarak Mustafa Zuhurî olacaktır (s. 51).

Oyunun, Karanfil ile Fettah'ın *perde önünde altıncı söyleşmesi* ile başlayan ikinci faslında önce *çağın üç büyük emperyalist gücünün*, İngiltere, Fransa ve Amerika'nın,

Türkiye ve dünya üstündeki hesapları, çatışmaları, anlaşmalarını sergileyen bir kukla oyununa yer verilir (Erkal, 1973: 52). Üç büyük devlet adamı, İngiltere'nin başvekili Loyd Corc (Lloyd George), Fransa'nın başvekili Kilemanso (Clemenceau) ve Amerika'nın başkanı Vilson (Wilson)'ın dünyayı ve Türkiye'yi paylaşma çabası, mizahî ve abartılı bir tarzda yansıtılır. Bu oyunu takip eden *perde önünde yedinci söyleşme*de konu, yerli düşmanlara, yani Gözlüklü Takımı'na getirilir. Gözlüklü Sami, Cak Cakson, Sürmegöz İhsan ve Mustafa Zuhurî, Katina Katerina'nın lüks randevu evinde eğlenmektedir. Cak Cakson'ı kaçırmak isteyen Abdülcanbaz, Fayrabî ile birlikte kılık değiştirmiş vaziyette kapiya gelir. Siyah çarşafa bürünmüş kadın kılığındaki Abdül, Katina ve Fayrabî'nin sıkı pazarlığının ardından Katina'nın misafirlerinin yanına girer. Misafirler, memnun etmek istedikleri Cakson ile çarşafı kadını başa bırakırlar. Aşka gelen Cakson, ne kadar dil dökse de kadının peçesini açtıramaz. Sonunda dayanamayıp zorla açmak isteyince de Abdülcanbaz'ın meşhur Osmanlı tokadı bir kez de onun yüzünde patlar. Abdülcanbaz, Tarzan'ın da yardımıyla Cakson'ı kaçırmayı başarır. Bu sahnenin ardından gelen ve *perde önü* olarak sunulan sekizinci kısımda, Abdülcanbaz takımı sahnenin bir başından bir başına konuşarak yürürken arkalarından Abdül'e yeni vazifesini getiren Ruhsar yaklaşır (s. 66). Ruhsar, Abdül ve takımından düşmanın Beykoz'daki silah deposunu soymalarını ve silahları, Anadolu'ya geçirilmesi için iskeledeki takaya yüklemelerini söyler. Abdül de isterse aynı takayla Anadolu'ya geçebilecektir.

Dokuzuncu kısım, Beykoz'daki silah deposunda geçer. Abdül, deponun önünde nöbet tutan Fransız sömürge askeri, Arap asıllı Bomboko'yu din kardeşliği vurgusuyla yola getirir. Uyduruk bir Arapçanın hâkim olduğu bu sahnede, tam her şey çözüldü derken onları uzaktan izleyen Ruhsar'ın babası Behçet, kızının tutuklandığını haber verir. Keyfi kaçan Abdül, Bomboko'dan kendisine bir İngiliz zabiti üniforması bulmasını ister. Diğerlerine silahları takaya yükleyip beklemelelerini söyledikten sonra Tarzan ve Fettah'ı yanına alarak Ruhsar'ı kurtarmaya gider. Onuncu kısımda, Gözlüklü Sami takımının kuklası, sahte polis müdürü Mustafa Zuhurî, emniyet müdürlüğündeki odasında Ruhsar'ı sorgulamaktadır. Ruhsar'ın rahat tavırlarıyla Zuhurî'yi çileden çıkardığı sırada Yüzbaşı Convesmüller kılığındaki Abdülcanbaz gelir. Bu kez de uyduruk bir İngilizce konuşan Abdül, Ruhsar'ı sorgu için istihbarat şubesine götüreceklerini söyler. Ancak Ruhsar'ı götürecekleri sırada Zuhurî kıza hakaret edince Abdülcanbaz, kendisini daha fazla gizleyemez ve meşhur tokadını bu kez de Zuhurî'nin yüzünde patlatır.

On birinci kısım, *Zafer* başlığı ile sunulur. Beykoz rıhtımından yola çıkan Abdülcanbaz takımı, meşakkatli bir yolculuktan sonra Anadolu'ya ulaşmıştır. Ka-

ranfil Hoca, kendisine eşlik eden koro ile birlikte büyük zaferden hemen önce Anadolu'da karşılaştıkları manzarayı anlatır. Ekim 1923'te devrin döndüğünü ve büyük zaferin kazanıldığını söyleyen Karanfil, konuyu Anadolu'dan tekrar İstanbul'daki vaziyete getirir.

Son kısımda, oyun âdeta başladığı yere geri döner. Gözlüklü Sami takımının konaktaki çay saatinde değişen tek şey, İngiliz casusu Cak Cakson yerine Millî Mücadele'nin kahramanlarından Miralay Kâzım'ı konuk etmeleridir. Bu iş birlikçi takımı, devran değişince "dürüst insanların akla getiremeyecekleri düzenlerle, dümeni [yine] kendi çıkarlarının olduğu yere çevir[miş]" (Bergman, 1973: 22), bu kez de Miralay Kâzım'ı memnun etmenin derdine düşmüştür. Gözlüklü takımının ticaretlerinde devletle iş birliği içerisinde olabilmek için Miralay Kâzım'ı çoktan etki altına aldıkları sırada, zafer sevinciyle Anadolu'dan dönen Abdülcanbaz gelir. Fakat komutanının, *bir zamanlar tatlı kârlar peşinde, işgal kuvvetleri ile al takke ver külâh olan* ([?, ?], 1973: 20) bu değer yoksunu insanların etkisi altında kaldığını görünce sevinci kursağında kalır. Perde iner, kısa bir sessizlik olur. Hikâye, Karanfil'in deyişiyle bir garip encama varmıştır. "Bu oyun böyle bitmez" diye söylenen Fettah'ın tüm çabalarına rağmen Karanfil, "Çalsın sazlar, oynasın kızlar..." diyerek oyunu sonlandırır (s. 86).

3. Abdülcanbaz'da Yabancılaştırma Elkisi

Brecht'in Epik tiyatro kuramının Türkiye'de iyice tanındığı yetmişli yıllarda tiyatro sahnesine uyarlanan *Abdülcanbaz*, bu tiyatro modelinin geleneksel Türk tiyatrosu ile ortak paydada bulunduğu *göstermecî* niteliğinden hareketle iki anlayış arasında bir senteze varma çabasının ürünüdür. Daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşma arzusuyla ortaya konan, dolayısıyla seyircinin aşına olduğu bir tiyatro dilinin Brecht'in yöntemiyle bilinçli olarak harmanlandığı oyunda yabancılaştırmayı sağlayan unsurlar (*Verfremdungseffekt*), genel hatlarıyla episodik anlatım, müzikli anlatım, projeksiyon yöntemi, anlatıcı ögesi, oyunsuluk, tarihselleştirme, beklenmedik son olarak sıralanabilir. Bununla birlikte, oyunun eğlenceli bir görünüme bürünmesini sağlayan dildeki çeşitlilik ve yanlış anlamalar gibi öğeler de seyircinin yabancılaştırılmasında işlev taşır.

3.1. Episodik Anlatım

Epik tiyatronun temel niteliklerinden biri olan episodik / episod'lara dayalı anlatım, tıpkı diğer yabancılaştırma öğeleri gibi seyirciyi duyguların büyüleyici etkisinden kurtarıp bilinç/ düşünce alanına taşımak, böylelikle onu bir bilirkişi

konumuna getirmek amacını taşır. Epik tiyatro, birbirini nedensellik ilkesi etrafında sıkı bir bağ ile takip eden olay ya da durumlardan değil, birbirinden bağımsız da var olabilen ve *tıpkı bir film şeridindeki görüntüler gibi kesik kesik yol alan* (Benjamin, 2000: 34) tek tek olay ya da durumlardan oluşur. Seyircinin ilgisini oyunun sonuna değil yürüyüşü üzerine çekme amacı taşıyan bu parçalı/ kesintili yapı (Brecht, 2011a: 42), oyuna monte edilen şarkılar, başlıklar ya da anlatıcının ifadeleri aracılığıyla birbirine bağlanarak bütünlüğe kavuşturulur. Aristotelesçi tiyatronun dramatik yapısının karşısında konumlanan ve göstermecî bir nitelik taşıyan geleneksel Türk tiyatrosunun parçalı anlatımını anımsatan bu episodik yapı, seyircinin yanılısamaya kapılmasının önüne geçer. Eylemin kesintili sergilenişiyle yadırgatılan seyirci, faydasız bir meraktan sıyrılarak oyunun gelişimine, tanık olduğu olayların ya da durumların nedenine/ nasılına ilgi duyar. *Abdülcanbaz*'da, Brechtçi Epik tiyatronun episodik gelişiminden farklı olarak zaman zaman nedenselliğin arttığı belirgin bir dramatik gelişim sergilenmesine rağmen oyunun, çizgi romanın esnek yapısından da gelen bir etkiyle parçalı bir yapıda kurulduğu dikkat çeker. İlk sahnelendiğinde kimi eleştirmenlerin *kopuk kopuk* olduğuna dikkat çekerek olumsuzladıkları oyun (Erkal, 1973: 52), Takdim – Manzara-i Umumiye – Kukla Oyunu –Final tablolarının yanı sıra on iki kısımdan oluşur. Bunlara bir de Karanfil Hoca ile Fettah'ın hemen hemen her tablodan sonra gerçekleşen perde önündeki söyleşmeleri de eklenince oyunun parçalı – eklemli yapısı belirginleşir. Gölge oyununun âlim kişisi Hacivat ile halk çocuğu Karagöz'ü, benzer şekilde orta oyununun Pişekâr ile Kavuklu'su olarak kurgulanan Karanfil ile Fettah (Erkal, 2019: 70), perde önündeki yer yer atışmaya da kaçan söyleşmeleri ile aksiyonu kesintiye uğratarak seyirciyi yadırgatacak aralar oluşturan ve tabloları birbirine bağlayan bir işlev taşır. Oyunda belli bir dolantı etrafında gerçekleşen çizgisel olay gelişimi, Karanfil ve Fettah'ın söyleşmeleri dışında, anlatıcı rolünü de üstlenen Karanfil'in başlık vazifesi gören ara açıklamaları, şarkılar – marşlar, Selçuk'un çizgilerini yansıtmaya amaçlı kullanılan projeksiyon yöntemi gibi çeşitli epikleştirme araçları ile sık sık sekteye uğratılır. Ayrıca oyundaki belirgin dramatik akışa karşın ikinci perdenin başında gösterilen *Kukla Oyunu*, istenirse yeri değiştirilerek başka bir yere monte edilebilecek bir mahiyet taşır. Olay akışını kesintiye uğratarak emperyalist güçlerin Türkiye'yi paylaşma çabasını sergileyen, dolayısıyla ortak bir tavrı yansıtan bu tablonun başka bir yerde verilmesi, oyunun anlamında belirgin bir değişikliğe yol açmayacaktır. Oyunun bu parçalı ve kesintili yapısı, seyircide duygusal etkinin kırılmasını ve akılcı yaklaşımın ön plana geçmesini kolaylaştırır.

3.2. Müzikli Anlatım

Epik tiyatrodaki seyirciyi yadırgatma amacıyla başvurulan unsurlardan biri de bu tiyatro anlayışının vazgeçilmez bir parçası olan müziktir. Bu tiyatrodaki müzik, "seyircinin gözü önünde çalınır. Seslerin gizli, görünmeyen yerlerden gelmesi önlenmiştir. Müzikli pasajlar, oyunun akışını kesecek, olayları yabancı gösterecek biçimde yerleştirilir. Geleneksel sahne müziğinde olduğu gibi heyecanın doruk noktalarına rastlatılmaz. Olayı bölen şarkılar seyirciye düşünme zamanı sağlamaktadır. Şarkıların gelişi, ya ışıkta bir değişimle, ya şarkının başlığını projeksiyonla perdeye yansıtılarak ya da başka bir yöntemle önceden bildirilir." (Şener, 2015: 295). *Abdülcanbaz* da müzik, şarkı ve dans öğelerinin yoğun biçimde kullanıldığı bir *çalgılı komedyadır*. Genco Erkal, oyunun *alışılmış kalıpların dışındaki* niteliklerinden söz ederken müziğin oyun boyunca, gereğinde eğlendirici, coşturucu, duygulandırıcı, gereğinde noktalayıcı, eleştirici, uyarıcı özellikler taşıyacak biçimde kullanıldığına değinir (1973: 52). Nitekim oyunun hemen hemen her tablosunda kullanılan müziğe çeşitli işlevleriyle yer verildiği dikkat çeker. Ancak müziğin oyundaki baskın niteliği, geleneksel tiyatro anlayışındaki benzer şekilde oyun akışının doğal bir parçası olarak ya da atmosfer oluşturma/pekiştirme, oyun kişilerini tanıtmaya gibi işlevlerle kullanılmasıdır. Bir yabancılaştırma efekti olarak oyunun girişinde seyirciler yerlerinde otururken sahnedeki yerini alan orkestra, oyunun başından sonuna değin özellikle *Abdülcanbaz* takımının ya da halkın *millîci* tavrının ön plana çıktığı kısımlarda atmosferi destekleme amacıyla millî ve hamasi nitelikli marşlar, türküler çalar. Söz gelimi, *Zafer* tablosunda Kurtuluş Savaşı'nın coşkulu havası türküler ve marşlarla iletilir. Final kısmının daha çarpıcı olması amacıyla bu kısımda koronun yardımıyla özellikle *hamaset* vurgusu yapılır (Erkal, 1973: 52). Oyunda çoğu kez şarkı ve dans ile kaynaştırılarak sunulan müziğin seyirciyi duygulandırmanın dışındaki bir başka özelliği seyircinin gülüp eğlenmesini sağlamaktır. Gözlüklü'nün eşi Safinaz'ın, Cak Cakson'ı ağırladıkları çay partisinde birdenbire söylemeye başladığı ve kendisini tanıttığı şarkı, *Abdülcanbaz* takımının meyhanede eğlendikleri sırada Amelya'nın söylediği kanto, *Kukla Oyunu*'nun sonunda George, Clemenceau ve Wilson'ın şarkısı, randevu evi tablosunda Katina ve Despina'nın birlikte söylediği şarkı, silâh deposunda geçen tabloda Bomboko'nun şarkısı, kurgunun doğal bir parçası olarak sunulurken aynı zamanda eğlenceli bir atmosferin sağlanmasına katkıda bulunur. *Kukla Oyunu*'nun sonunda emperyalist güçlerin söylediği şarkı bir yana bırakılırsa genel olarak düşünsel-eleştirel bir nitelik taşımayan bu

parçalar, eylemin akışını kesintiye uğratmak suretiyle seyirciyi eyleme yabancılaştırır.

Oyunda özellikle bir şarkının *sade bir fon müziği olmaktan çıkıp* (Çelik – Şen, 1999: 32) yorum içeren ve seyircide eleştirel bakışı devreye sokan bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Birinci faslın son tablosunda Gözlüklü, Sürmegöz ve Yengeç'in birlikte söylediği şarkı, bir yandan tablonun anlamını yorumlayan/ pekiştiren bir yan taşırken bir yandan da aksiyona yabancı kıldığı seyirciyi düşünmeye davet eder.

“Şu dünyada her âdemin
İyi kötü mesleği var
Kimi kasap, kimi celep
Bakkal, çakkal, manav kimi
(...)

Fikrimizce ey ahali
Uşaklık mesleğin hası
Ne riski var, ne iflâsı
Ne bonosu, faturası

Emek, zahmet istemiyor
Sadece yala yaltaklan
Bir de din iman yerine
Paraya paraya inan.
(...)

Bu işin raconu böyle
Çıkarına bakacaksın
Uygun fiyat verirlerse
Ananı da satacağsın.” (s. 52).

Tabloyu yorumlayarak seyircinin duygusal bir etkiden sıyrılmasını ve akılcı bir tavır takınmasını sağlayan bu şarkıda, kendi çıkarları için bile isteye işgalcilerin uşağı olmayı seçenlerin ağızından maddiyatı din, iman, vatan sevgisi gibi manevi değerlerin önüne geçirerek vatanını satanların ironik eleştirisi mevcuttur.

3.3. Projeksiyon Yöntemi

Epik tiyatrodaki sıklıkla başvurulan yabancılaştırma efektlerinden biri de, Brecht'in *oyunun açıklayıcı malzemesi olarak nitelendirdiği* (2011: 44) projeksiyon yöntemidir. Bu yöntemle sunulan filmler, görseller, yazılar, başlıklar vb., dramatik akışı

kesintiye uğratan, merak-heyecan-gerilim unsurlarını devre dışı bırakan yanlarıyla yabancılaştırma etkisinin sağlanmasına ve seyircinin dikkatli bir gözlemci hâline getirilmesine yardımcı olur. *Abdülcanbaz* oyununda projeksiyon yönteminden yalnızca *Abdülcanbaz'ı Abdülcanbaz yapan çizginin anlatım gücünü* (Erkal, 1973: 51) oyuna taşımak ve Selçuk'un çizgilerini yansıtabilmek amacıyla yararlanıldığı görülür. Genco Erkal, bunu şöyle açıklar:

"Turhan'ın çizgisinden vazgeçemiyoruz. Dekorun temel unsurlarından biri olarak kullandıktan öte (ön panolar, fon perdesi) oyunun uzunca bir bölümünü çizgiye bırakıyoruz. Futbol maçını anlatan sahnede Turhan'ın çizgileri konuşacak. Slaydların arasına canlı sahneler de konacak. Projeksiyonla yansıtılan çizgilerle, sahnedeki gerçek kişilerin karşıtlığından değişik bir etki elde edilmeye çalışılacak." (1973: 52).

Bu düşünce, Karanfil'in anlatımı ile projeksiyonlu anlatımın birlikte ilerlediği futbol maçı sahnesinin yanı sıra Çığırkan'ın oyun kişilerini tanıttığı *takdim* kısmında canlı oyuncuların canlandırabilecekleri tipi yansılayan resimlerin içinden çıkması ya da *Manzara-i Umumiye* adını taşıyan giriş kısmında Selçuk'un çizgileri ile genel bir İstanbul manzarasının verilmesi sırasında da karşılık bulur. Oyunda yalnızca çizgiyi konuşturmak gibi bir işlev ile sınırlı tutulan projeksiyon kullanımının âdeta oyuna dâhil olan *yeni bir oyuncu gibi* (Brecht, 2011b: 110) seyircinin ilgisini dağıtan, bu yönüyle de seyirciyi yadırgatan bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Epik tiyatrodaki genellikle projeksiyona yüklenen başlıkların, ara sözlerin, açıklamaların seyirciye iletilmesi işi ise *Abdülcanbaz'da* anlatımı üstlenen kişilere yüklenir.

3.4. Anlatıcı Ögesi

Canlandırma yerine anlatma ilkesini esas alan Epik tiyatronun yabancılaştırmaya zemin hazırlayan temel niteliklerinden biri de sahnede görünür bir anlatıcıya yer verilmesidir. *Abdülcanbaz'da* anlatma görevini yerine getiren ise aynı zamanda oyun içindeki başka bir rolle de varlık gösteren Karanfil Hoca'dır. *Abdülcanbaz* takımının bilge kişisi Karanfil, hem sahne illüzyonunu bozarak hem de neredeyse her tabloda önce dramatik akışı kesintiye uğratarak o tabloda olacakların ön bilgisini seyirciyle paylaşarak yabancılaştırmaya hizmet eder. *Takdim* kısmında Çığırkan'a "Dur evlâdım dur. Bitti senin işin hadi bakalım. Bundan böyle söz benim." (s. 5) diyerek bir yandan oyunun anlatıcısı olduğunu ilan ederken bir yandan da yanılısamayı yok eden bir tavır sergiler. Karanfil Hoca'nın oyunsuluğa olan bu katkısı, oyunun çeşitli tablolarında zaman zaman devreye girer. *Perde önünde ikinci söyleşmenin* sonunda,

"Haaa... orada dur. Şimdi bakalım Abdülcanbaz sokağa çıkma yasağına ve de Gözlüklü Sami'nin yasağına rağmen, Mahinur'un odasına gece yarısı, kuş misali nasıl vasil oldu ve de bakalım neler oldu?..

(İçeriye.) Tarzan Bey oğlum, dekor hazır mı? (Dinler.) Hazırmış. (İçerden piyano sesi. Seyircilere.) Mahinur hanım piyano çalıyor. Bestekâr Betofen efendinin Mehtap Sonatı.

Hadi bakalım, açılışın perdemiz,

Dökülsün ortaya marifetimiz." (s. 28)

diyerek *bu bir oyundur* vurgusuna katkıda bulunan Karanfil, seyircinin sahne olmasına uzak açıdan bakmasını sağlar. Aynı zamanda, bu alıntıda olduğu gibi çoğu tabloda önce, özellikle sözü açmasına yardımcı olan Fettah ile söyleştiği kı-sımlarda, o tabloda neler olacağına dair ipuçlarını seyirciye aktarır.

"KARANFİL Oyunun heyecanına kaptırdık kendimizi. Kusura bakmayın bu arada unuttuğümüz sizi. Bakalım şimdi muhteremler, Mustafa Zuhurî nam alçak, makamında, Ruhsar Hanım'ı, nasıl bizzat tazyik ve tehdit etti ve Ruhsar Hanım eza ve cefaya nasıl göğüs gerip Zuhurî ile dalgasını geçti... Ve de bakalım... Neler oldu?" (s. 71).

Genellikle soru cümleleri ile gerçekleştirdiği bu tür açıklamalarıyla, projeksiyon yöntemiyle yansıtılan bir başlık vazifesi gören Karanfil Hoca, her ne kadar merakı tetikler gibi görünse de aslında verdiği ipuçlarıyla merak unsurunun köreltilmesine ve bilinç/ düşünce alanına çıkarılan seyircinin oyuna bambaşka bir ilgiyle yaklaşmasına yardımcı olur.

3.5. Oyunsuluk

Seyircide, sahnede gösterilenlerin yaşamın kendisi değil, yalnızca bir oyun olduğuna dair bilinç geliştirebilme çabasının bir yansıması olan *oyunsuluk*, "tiyatronun sürekli ve yaramaz bir şekilde ortaya çıkma eğilimi göstereceği için gerçekliğin herhangi bir yanılmasını yok etmek için elinden geleni yapması gerektiği" (Esslin, 1959: 110) düşüncesindeki Brecht'in kuramının temel niteliklerinden biridir. Oyunun *oyun* niteliğinin belirgin kılınmasıyla, oyuna karşı belli bir mesafe alması sağlanan seyirci için eleştirel bakışı beraberinde getiren üretken bir süreç başlar. Geleneksel Türk tiyatrosunda da göstermecî biçimin bir yansıması olarak sıklıkla izlenen *oyunsuluk* niteliği, *Abdülcanbaz*'da oyun kişilerinin *dördüncü duvarı yıkarak* seyirciye yönelen yaklaşımı, yine aynı kişilerin

oyunbaz tavırları ve sahne üzerinde kendilerine ayrılan locadan oyunu izleyen Abdülcanbaz takımı aracılığıyla yaratılan *oyun içinde oyun* duygusu ile belirgin kırılır. Seyirci, henüz oyunun girişinde iken sunuşu gerçekleştiren Çığirtkan'ın söz ve tavırlarıyla bir oyun karşısında bulunduğu farkına vararak sahne olayına yabancılaşır. Salonun arkasından bağırarak ortaya gelen Çığirtkan'ın,

"Başlıyooooor... başlıyooooor!.. Koş vatandaş koş! Yetiş vatandaş yetiş! Buyrun beyim! Kenara çekil ağbicum! Beyefendi hanıma yol ver! Buyrun beyim!

Biraz sonra huzurlarınızda 'Dost acı söyler' tiyatro kumpanyasının artistleri 'Abdülcanbaz'ın Harikulade Maceraları' isimli kahkahalı komediyayı icrayı sanat edeceklerdir. Bu temsilde sevdiğiniz bütün sanatkârlar bambaşka rollerde. İki fasıl, on iki kısım tekmi birden. İlâveten bir kukla temsili. Kapıyı kapat anam. İçersi görünüyor. Hadi beyler başlıyooooor!.. Asker, başıbozuk üç çeyrek, çocuklar iki çeyrek... Hemen başlıyor, iki oyuna bir bilet. (...) Meşhur yazar çizer üstâdımız Turhan Selçuk Bey'in ölmez eserinden hususiyetle sahnemize göre ayarlanmış olan 'Abdülcanbaz'ın Harikulade Maceraları'. Koltukta yer kalmadı, ayakta yer çok. Yolun üstünde durma be kardeşim..." (s. 1-2)

sözleriyle başlayan ve seyirciyle laubali bir söyleşiye girilen takdimi boyunca oyunun *oyun* niteliği ön plana çıkarılır. Aynı kısımda Karanfil, karşı takımın oyun kişileri ile gerginlik yaşanınca "Abdülcanbaz Bey oğlum, âsâbına hâkim ol, oyun başlamadan elinden bir kaza çıkmasın." (s. 4) diyerek Abdülcanbaz'ı sakinleştirmeye çalışır. İki takım arasındaki gerginlik yatışmayınca bu bilge adam bir kez daha devreye girer: "Beyleeer... beyleeeler... Koskoca adamlarsınız hepiniz. Bozmayın oyunumuzu, biraz sonra paylaşacaksınız kozunuzu. Hadi içeri... hadi içeri... hazırlanın... kuvvetlerinizi toplayın." (s. 5). Karanfil, Fettah'la perde önünde konuştuğu bölümlerde de seyirciyi yadırgatan ve ona bir *oyun* karşısında bulunduğunu hatırlatan bu tavrını sürdürür. *Ara Nağme* bölümünde dekor hazırlanana kadar Fettah'la perdenin önüne gelip geleneksel tiyatrodaki gibi çene yarıştıır. "Halk tekerlemeleri, maniler, güzellemelerle bezenen bu söyleşmenin sonunda Karanfil Hoca çene yarıştıırmanın vakit kazanmak için yapılan bir gevezelik olduğunu açıklayarak aynı zamanda oyunu bozar." (Sokullu, 1979: 250)

"Çalgıların içinde birincidir borazan
Başka mani kalmadı, dekor hazır mı Tarzan?
Hazırmış hadi yürü!.." (s. 41).

Oyun boyunca diğer oyun kişilerinin katkılarıyla da desteklenen bu *oyunsuluk*, Abdülcanbaz takımının neredeyse tüm sahnelerde, sahne üzerindeki bir locadan oyunu seyretmeleri, hatta zaman zaman oynanan sahnelere karışıp yorumda bulunmaları ile yaratılan *oyun içinde oyun* duygusu ile de pekiştirilir (Erkal, 1973: 52). Oyundaki gülmece dozunun artmasını da sağlayan *bu bir oyundur* vurgusu ve beraberinde gelen yabancılaştırma, seyircinin oyun kişileri ya da sergilenen olay/ durumla herhangi bir şekilde özdeşlik kurmasının önüne geçerek mesafenin sağladığı eleştirel-gözlemci bakışı devreye sokar.

3.6. Tarihselleştirme

Tıpkı diyalektik gibi Brecht estetiğinin başat ilkelerinden biri olan ve gerçekliğin tarihselliğini yani değişebilirliğini esas alan tarihselleştirme (historisierung), seyirci ve sahne arasında estetik uzaklık sağlamanın belirgin bir yoludur. *Organon*'da "Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz." (2005: 42) diyen Brecht, bugünü değiştirebilmenin bugünün gerçeğini kabuğundan soymakla, yani bugünü düne götürmekle mümkün kılınabileceğine inanır (Nutku, 2007: 105). Öyleyse çoğu kez zaman ya da mekân bakımından uzaklaştırma ile sağlanan *tarihselleştirmenin* amacı, çağının sorunları ile yüzleşmesi istenen seyircinin *güncel* olana yabancılaşmış bir bakış açısıyla yaklaşmasını ve *güncel* olanın *geçici/ değişebilir* bir süreç olduğunu anlamasını sağlamaktır.

Abdülcanbaz'da bu uzaklaştırma, zaman üzerinden gerçekleştirilir. Oyun, Anadolu'daki vaziyetin anlatıldığı *Zafer* sahnesi dışında, Kurtuluş Savaşı yılları İstanbul'unda geçer. Erkal, çizgi romanın oyunlaştırılma sürecinden söz ederken "günümüze ışık tutması açısından en elverişli dönem olan Kurtuluş Savaşı" yıllarının özellikle seçildiğinin altını çizer (1973: 51). İşgal yıllarındaki *millîcileri* temsil eden Abdülcanbaz takımı ile *sömürücüleri* temsil eden Gözlüklü Sami takımı arasında oyun boyunca süren çatışma, aslında her çağda geçerli olabilecek erdemlilik ve erdemsizlik arasındaki kıyasıya mücadeleyi gözler önüne serer. İşgalcisi, işbirlikçisi, çıkarcısı, millicisi, Türkiye'yi paylaşmaya çalışan emperyalist güçleriyle, Kurtuluş Savaşı yılları İstanbul'undan portreler sunan *Abdülcanbaz*'da temel gaye, tarihsel malzemenin yardımıyla, tiyatrodan rahatlayarak değil sorunların yükünü sırtlanarak ayrılması istenen seyirciyi bugünü anlamlandırma çabasına davet etmektir. Aristotelesçi tiyatronun *özdeşleşmeyi* temel alan yaklaşımına sırt çeviren Brecht, seyircinin *güncel* olan üzerine düşünebilmesi ve bu-

nun değişebilirliğini kavrayabilmesi için kendisini olayların ya da kişilerin içinde değil, uzağında, karşısında hissetmesini ister. Böylesi bir tiyatro düşüncesinde tarih, seyircinin güncellikten kaçtığı bir sığınak değil (Brecht, 1977: 155), aksine güncelliği eleştirip değiştirebilmesi için kendisine sunulan sağlam bir araçtır. Yine *güncel* olanın tartışmaya açılması için tarihselleştirmeye başvurulmuş *Abdülcanbaz*'da da çağının yaklaşık elli yıl ötesine götürülen seyirci, geçmiş seyretmenin yarattığı yabancılaştırmanın etkisi ile özdeşleşmeden uzaklaşarak *kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilecek* (Brecht, 2005: 42), böylelikle çağının sorunlarına ilişkin eleştirel bir tavır geliştirebilecektir.

3.7. Beklenmedik Son

Epik tiyatrodaki bir tartışmanın içine çekilen seyirci, oyun boyunca sergilenen çatışma ve çelişkilerin çözüme kavuşmuş olmasının verdiği rahatlama ile değil, olası çözüm yolları üzerine düşünce üretmekten oyundan ayrılır. Seyirci çözüme yaklaştırılır; ancak kesin bir çözümden kaçınılarak oyunu kendisinin tamamlaması istenir. "Savlarını insanın kafasına çakan geçmişteki dogmatik, öğretici tiyatronun yerini, artık [seyirciyi] belli düşünceler yönünde harekete geçiren, ona sorular yönelten bir tiyatro alır." (Kesting, 1985: 85). Seyircide çözüm üreten etkin ve yaratıcı bir bilinç düzeyinin yakalanabilmesi için oyunlar genellikle seyircinin beklentisini ters yüz eden ve onu silkeleyen/ mutsuz eden bir sona bağlanır. *Abdülcanbaz* da seyircinin mutlu son beklentisini tersine çeviren ve onu şaşırtarak huzursuzluğa sürükleyen bir oyundur. Oyunun sonuna yaklaşıırken takımıyla birlikte Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele'ye katılan Abdülcanbaz, memleketi kurtarmanın gurur ve sevinci içinde İstanbul'a geri döndüğünde gördükleri karşısında şaşkına döner. Gözlüklü Sami Bey ve ailesinin davetlisi olan Millî Mücadele'nin kahramanlarından Miralay Kâzım, bu işgalci iş birlikçilerinin gerçek birer *istiklâl âşığı* (s. 80) olduğu yanılışına kapılmış ve bunların memleketin kalkınması yolunda fedakârca çalışan *iktisat kahramanları* (s. 85) olduğuna inanmıştır.

- "MİRALAY Biz muhripler ne kadar dışındayız cemiyet hayatının değil mi? Bayağı yadırgıyorum bu asrî havayı. Alışmamız gerekecek.
- ABDÜL Komutanım bunlar...
- MİRALAY Biliyorum oğlum... Bunlar yeni Türkiyemizin iktisat kahramanları olacak. İktisat cephesinin silahşörleri." (s. 86).

Abdülcanbaz'ın kurtardıklarını sandığı memleket, bir yerde yine o kurtardık dediği adamların eline düşmüş (Erkal, 2019: 70), *hikâye bir garip encama varmıştır* (s. 86). "Yurtseverler, kanını ve canını vererek, İstanbullu iş birlikçilerin çıkarları için göz kırpmadan yabancı güçlere peşkeş çektikleri yurdu kurtarıp yeniden kurarken vatani satan İstanbullu iş birlikçinin Ankara'da iktisat cephesinin kahramanı adı altında aynı oyuna yeniden başlaması karşısında" (Sokullu, 1979: 214) Abdülcanbaz takımından Fettah, çılgına döner:

FETTAH Boşuna çabalama hoca, bu oyun böyle bitmez.
KARANFİL Alın bu hayâsız başımdan. (*Kulise.*) Durmayın.
FETTAH Kızma be çiçeğim. Herkes eşekten düşmüş karpuza dönmüşken oyunu bitirmenin âlemi var mı? Şimdi böyle kös kös evlerimize dağılmamız reva mıdır yani?" (s. 86).

Fettah'ın serzenişine karşın Karanfil Hoca, bu *garip hikâyeyi* çalgılı çengili bir biçimde bitirir. Seyirci, oyundan ayrılırken kendine "Böyle mi bitmeliydi?" diye sormadan ([?, ?], 1973: 21), "Abdülcanbaz gibilerin galibiyetleri neden geçicidir, erdem sahibi insanlar nihayetinde neden yenilirler, galip getirecek güçler neden hep erdemsizlerin elindedir?" diye düşünmeden edemez <https://www.ucuztarih.com/ucuz-roman/abdulcanbaz-calgili-komedyay/> [Erişim: 02.04.2020]. Oyunun sonunda seyirciyi silkeleyen bu huzursuzluk, iyiliğin ve doğruluğun timsali olan "Abdülcanbaz kazansaydı eğer, günün gerçeğine uymazdı" ([?, ?], 1973: 21) düşüncesindeki Dostlar Tiyatrosu dramaturji ekibinin bilinçli bir adımıdır. Seyircinin, çoğu Brecht oyununda olduğu gibi böylesi şaşırtıcı ve mutsuz bir sonla yabancılaştırılması, oyunu, çözümsüzlüğün, tatminsizliğin neden olduğu ve oyun ötesine uzanan bir tartışma istenciyle terk etmesini sağlar.

3.8. Diğer Y-Efekleri

Abdülcanbaz'da daha çok geleneksel Türk tiyatrosundan gelen bir etkiyle, güldürüye de kapı aralayan dil çeşitliliği ve yanlış anlamalar gibi unsurların yoğun biçimde kullanımıyla da yabancılaştırma yoluna gidildiği görülür. İngiliz'i, Fransız'ı, Amerikalı, İsfahanlı, Ermeni'si, Yunan'ı, Arap'ı ile bir millî kimlik çeşitliliğinin görüldüğü oyunda, dildeki çeşitlilik, tüm bu kimliklerin yer yer tümüyle kendi dilleriyle yer yer de bozuk bir Türkçe ile konuşmaları aracılığıyla sağlanır. Buna bir de bazı sahnelerde doruğa çıkan uyduruk Arapça kullanımı eklenince oyundaki dil, hem güldürüye hem de yabancılaştırmaya yol açan bir çeşitliliğe ulaşır. Katina Katerina ve Fayrabî'nin randevu evinin kapısındaki uzun süren pazarlığında dil, seyirciyi yadırgatacak ölçüde yabancılaşır.

FAYRABÎ	Özüm ziyaret-ül ticaret vel diyar-ül Musul.
KATİNA	Vre ne diyorsun?
FAYRABÎ	Arrapça konişirem. Maruzât zaruî vel ziyaret-ül katî.
FETTAH	(Yandan) Arapça değil mi, uydur uydur söyle.
KATİNA	Vre kimsin vre?
FAYRABÎ	İnşallah muhaverat-ül mümkün Maddam Katterina. Özzüm tellâl-ül avrat.
KATİNA	Ne avrati?
FAYRABÎ	Evrat-ül nefis, el vücut vel endam nefis-ül nefais.
KATİNA	Anlamisim vre, kari satazaksın? Vre pezevengi yureyimi ag-zimda getirdin.”

(s. 60).

Buna benzer bir durum, Fransız sömürge askeri Bomboko ile Abdülcanbaz'ın, uyduruk Arapça dozunun daha da artırıldığı diyalogunda da yaşanır. Dilin bu yabancılaştırmalı kullanımı, seyirciyi yanılısamanın tuzağına düşmekten kurtaran sarsıcı bir etken olarak değerlendirilmelidir. Dilin bu tür öykünmeci kullanımına geleneksel tiyatrodan da rastlanır.

Abdülcanbaz'da öne çıkan bir diğer y-efekt, çoğu kez cehalete dayalı yanlış anlamalarla ortaya çıkan gülünç sahnelerdir. Oyunun *takdim* kısmında Fayrabî'nin yanlışlıkla Tarzan'ın resminin arkasından çıkması, Mustafa Zuhurî olması istenen kabadayı Yengeç'in adab-ı muaşeret dersleri sırasında Gözlüklü ve Sürmegöz'ün yönlendirmelerini anlamakta güçlük çekmesi, Sürmegöz'ün eşi Safinaz'ın safça tavırlarının beraberinde getirdiği yanlış anlamalar ve telaffuzlar, Abdülcanbaz'ın Ruhsar'ı kaçıracağı sahnede Zuhurî'nin onun uyduruk İngilizcesini anlama çabası, bu gülünç sahnelerden yalnızca birkaçıdır. Oyunda özellikle geleneksel Türk tiyatrosunun bir yansıması olarak sıklıkla başvurulan bu tür yanlış anlamalar ve bunların doğurduğu güldürü unsuru, özdeşleşmeye ve yanılısamaya ket vuran, böylelikle seyirciyi oyunu belli bir mesafeden gözlemleyen bir konuma taşıyan yadırgatıcı bir nitelik taşır.

Sonuç

Bertolt Brecht'in Epik tiyatro kuramı, gerek politik-ideolojik içeriği gerek dramatik tiyatrosunun duvarlarını yıkan yenilikçi biçemi bakımından yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özellikle 1960'lı, 1970'li yıllarda, toplum düzeninin eleştirisine yönelen Türk oyun yazarlarının ilgi odağı hâline gelir. Geleneksel Türk tiyatrosunun göstermeci anlatımından ve açık biçim olanaklarından kaynaklanan anti-il-

lüzyonist nitelikleriyle belirgin ölçüde benzerlik taşıyan bu tiyatro anlayışı, yazarları gelenek ve yenilik arasında bir sentez arayışına iter. Bu arayışın ürünlerinden biri olan *Abdülcanbaz*, Dostlar Tiyatrosu'nun dramaturji kurulundan Genco Erkal, Mehmet Akan, Macit Koper ile onlara dışarıdan dâhil olan gazeteci-yazar Engin Ardıç'ın kolektif çalışmasının sonucunda 1972-73 tiyatro sezonunda seyirciyle buluşur. Turhan Selçuk'un meşhur çizgi romanı *Abdülcanbaz*'ın bir yeniden üretimi niteliğini taşıyan eser, seyirciyi bir yandan güldürüp eğlendirirken bir yandan da erdemsizleri galip kılan düzene ilişkin ciddi bir tartışmanın ve sorgulamanın içine çeker. Tartışmaya davet edilen seyircinin çözümlenmeden kalan sorunlar karşısında etkin/ eleştirel bir tutum sergileyebilmesi için Brecht estetiğinin başat unsuru olan ve zaman zaman geleneksel Türk tiyatrosunun yanılısamayı bozan bazı yanlarıyla da benzeşen yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt) yöntemine başvurulur. Salt oyunun kurgusu ile sınırlı olmayan, sahnelemedeki ve oyun tekniğindeki özdeşleşme ve yanılısama karşıtı yaklaşımlarla da sağlanan yabancılaştırma, *Abdülcanbaz*'da yalnızca metnin sunduğu olanaklar doğrultusunda değerlendirilmiş, dolayısıyla daha ziyade oyunun kurgusunda bulunan yabancılaştırma etkileri belirlenerek incelenmiştir. Metnin sunduğu malzeme ise yabancılaştırmanın episodik/ parçalı anlatım, müzik, projeksiyon yöntemi, anlatıcı, oyunsuluk, tarihsel yöntem, oyunun sonunda seyircinin beklentisini tersine çevirme, bunlarla birlikte dil çeşitliliği ve yanlış anlamalara dayalı güldürü gibi çeşitli öğelerle sağlandığı yönündedir. Seyircinin oyun kişileriyle özdeşleşmesine neden olan duyu birliğini (*Einfühlung*) yıkan bu öğeler, estetik bir uzaklık yaratarak seyirciyi duyguların büyüleyici etkisinden kurtarır ve bilinç/ düşünce alanına taşır. Geniş kitlelerin beğenisiyle bir zamanların tiyatro olayı olan *Abdülcanbaz*'ın ardında bıraktığı, yalnızca gülüp eğlenen, sorunların çözüme kavuşmuş olmasının verdiği huzur ile gevşeyen hipnoz durumunda bir seyirci değil, aksine yabancılaştırmanın sağladığı uzak bakış ile gülümserken düşünen, eleştiren, huzursuz ve tatminsiz bir seyircidir.

Kaynakça

- [?, ?]. (1973). "Abdülcanbaz Olayı". *Toplum*. Sayı 56. s. 20-21.
- Aslan, Gonca Begüm. (2019). "Türkiye’de Çizgi Roman Sanatının Gelişim Süreci İçerisinde Turhan Selçuk’un Yeri ve *Abdülcanbaz*". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Benjamin, Walter. (2000). *Brecht'i Anlamak*. İkinci Basım. Çev. Haluk Barışcan – Güven Işısağ. İstanbul: Metis.
- Bergman, İbrahim. (1973). "Abdülcanbaz". *Toplum*. Sayı 56. s. 22.
- Brecht, Bertolt. (1977). *Hurda Alımı*. Çev. Yaşar İlksavaş. İstanbul: Günebakan.
- Brecht, Bertolt. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. 2. Baskı. Çev. Ahmet Cermal. İstanbul: Mitoş-Boyut.
- Brecht, Bertolt. (2011a). *Epik Tiyatro*. 1. Basım. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Agora.
- Brecht, Bertolt. (2011b). *Oyun Sanatı ve Dekor*. 1. Basım. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Agora.
- Candan, Ayşın. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Çelik, Yavuz - Şen, Yavuz. (1999). "Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı 5. s. 29-35.
- "Dostlar Tiyatrosu Elhamra’da 6 Oyunları – Turhan Selçuk’un *Abdülcanbaz* (Çalgılı Komedy) [Oyun Broşürü]". (22.12.1972).
- Erkal, Genco (1973). "Çizgi-Romandan Sahneye Abdülcanbaz". *Özgür İnsan*. Sayı 8. s. 50-52.
- Erkal, Genco. vd. (Tarihsiz). *Abdülcanbaz*. (Devlet Tiyatrosu Kütüphanesi’nden sağlanan teksir. Yer numarası: 002328).
- Erkoç, Gülayşe. (2002). "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Cilt 13. Sayı 13. s. 1-21.
- Esslin, Martin. (1959). "The Brechtian Theatre – Its Theory and Practice". *Brecht: A Choice of Evils*. London: Eyre & Spottiswoode.
- "Genco Erkal ile *Abdülcanbaz* Üzerine Röportaj". Demir, Fevzi Sabri. (2019). "Turhan Selçuk’un *Abdülcanbaz* Çizgi Romanının Türk Tiyatrosuna Uyarlanması". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi.
- Güçlü, Abdülbâki. vd. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. İkinci Basım. Ankara: Bilim ve Sanat.

Grimm, Reinhold. "Novum Organum'dan Küçük Organon'a". Brecht, Bertolt. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem.

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

Kesting, Marianne. (1985). *Brecht*. Birinci Baskı. Çev. Veysel Atayman, Zeynep Özkan. İstanbul: Alan.

Nutku, Özdemir. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. Birinci Basım. İstanbul: Özgür.

Parkan, Mutlu. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Üçüncü Baskı. İstanbul: Donkişot.

Pekman, Yavuz. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. 2. Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut.

Pekman, Yavuz. (2012). "Haldun Taner Tiyatrosunda 'Yabancılaştırma'". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. Cilt 0. Sayı 7. s. 16-39.

Sokullu, Sevinç. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Birinci Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Şener, Seveda. (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dokuzuncu Baskı. Ankara: Dost.

Todorov, Tzvetan. (1995). *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi.

[?, ?]. (1973). "Toplumda Yaşayagelenlerin Simgelenmesi". *Toplum*. Sayı 56. s. 20-21.

Tunç, Gökhan. (2015). "Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir". *Bilig*. Sayı 73. s. 249-270.

Willett, John. (2001). *Brecht on Theatre – The Development of An Aesthetic*. London: Methuen Drama.

Wright, Elizabeth. (1998). *Postmodern Brecht*. Çev. Ayşegül Bahcivan. Ankara: Dost.

Yavuz, Metin. "Erdemsizlik ve Abdülcanbaz". <https://www.ucuztarih.com/ucuz-roman/abdulcanbaz-calgili-komedyay/>. (Erişim Tarihi: 02.04.2020).

Yüksel, Ayşegül. "Dostlar'ın Yirmi Yılına Merhaba". http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_yirminci_yil.html. (Erişim Tarihi: 26.03.2020).

Yüksel, Ayşegül. "Türk Sanat ve Yazın Eplerinin Dostlar Mutfağında Tiyatroya Dönüştürdükleri Ürünleri", http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_yirminci_yil.html. (Erişim Tarihi: 26.03.2020).