



HALDUN TANER'İN "KEŞANLI ALİ DESTANI" VE AXEL OLRIC'İN EPİK YASALARI

Çiğdem AKYÜZ *

Özet

Sözlü ve yazılı ürünler birbirlerinden farklı yaratmalar olsalar da çağdaş/yazılı ürünlerin sözlü kültürden etkilenmesi kaçınılmazdır. İlk olarak dini ayinlerde görülen, "isteğini bedensel hareketlerle anlatma"nın kültürel bir miras olarak toplumsal hafızada korunduğu ve çağdaş tiyatronun temelini de ilkel insanın ritüellerinde var olan kültürel hazineye beslendiği düşünülmektedir. Axel Olric, toplumsal hafızada saklanan bu ve benzeri kültürel verilerin "sage"lerde (halk masalı, mit, efsane, halk şarkısı vb.) bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde korunduğunu göstermek için "halk anlatılarının epik kuralları"ni on beş maddede sistematize etmiş ve bu tespitlerini birçok eser üzerinde deneyimleyerek ispatlamaya çalışmıştır.

Haldun Taner'in, bir gecekondu mahallesinde yaşananlardan kesitler sunduğu "Keşanlı Ali Destanı"nda, Bertolt Brecht'in "epik tiyatro" anlayışıyla, Geleneksel Türk Tiyatrosundan (halk tiyatrosu) izler bulunmakla birlikte, halk söylemi, duyuş ve düşüncesinden de yararlanılmıştır. Bu makalede, Olric'in halk anlatılarından yola çıkarak oluşturduğu epik kuralları, "Keşanlı Ali Destanı"na tatbik edilecek, söz konusu eser, bu yasalara uyan ve uymayan yönleriyle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Keşanlı Ali Destanı, epik yasalar, Axel Olric.

HALDUN TANER'S "THE EPIC OF ALI OF KESHAN" AND AXEL OLRIC'S EPIC RULES

Abstract

Although oral and written literary products differ from each other, modern/written literary production is inevitably affected by oral culture. It is generally thought that the expression of one's wishes through bodily gestures, which first appeared in religious ceremonies, has been preserved in the social memory as a cultural heritage and that contemporary theatre also has its roots in the rituals of primitive man. In order to demonstrate that these and similar cultural data, which have been preserved in the social memory, were handed down in conscious or unconscious form as "Sagen" (folk tales, myths, legends, folk songs etc.), Axel Olric systematized the "rules of epic folk narratives" in fifteen categories and then substantiated his theory by applying these classifications to many literary products.

"The Epic of Ali of Keshan" in which Haldun Taner presented aspects of life in a slum quarter, while displaying influences from Bertolt Brecht's concept of the "epic theatre" and from Traditional Turkish Theatre (folk theatre), also draws on folk speech, feeling and thought. This article will apply to "The Epic of Ali of Keshan" the epic rules that Olric established on the basis of folk narratives and will attempt to evaluate whether or not this work abides with Olric's rules.

Key Words: "The Epic of Ali of Keshan", epic rules, Axel Olric.

Giriş

Seyirciler karşısında sahneden herhangi bir olayı/durumu temsil etmeye dayanan tiyatronun temelini; bağ bozumu, mistik güçlere kurban adama, onlardan bir şeyler isteme yahut onlara teşekkür etme gibi içerikleri haiz

* Mardin Artuklu Üniv., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı ABD Araş. Gör., cigdemakyuz@gmail.com

olan ve ilkel insanın doğa hareketlerini, (bir çiçeğin açılışı-kapanışı, yağmurun-karın yağışı, kuşların uçuşu vb.) taklit etmesinden müteşekkil ayinlerin, oluşturduğu düşünülmektedir. Bu paradigmadan hareketle tiyatronun; mit ve ritüellerin hayatın büyük bir kısmını kapladığı Antik Yunan'da geliştiğini söylemek mümkündür. Antik Yunan filozoflarından Aristoteles'le klasikleşen tiyatro anlayışı, Shakespeare ile zirveye ulaşmıştır. Bu tarihten sonra ise değişik yorumlamalar neticesinde, klasik eksenden kayma temayülü gösteren tiyatro, farklı türleri ile tezahür etmeye başlamıştır.

Tiyatronun farklı tezahürlerinden biri de; Bertolt Brecht'in, Aristo'nun eylemi "canlandırma"ya dayanan klasik tiyatro anlayışının yerine kurduğu; eylemi "anlatma"ya dayanan "epik tiyatro" düşüncesidir. Güncel Türkçe sözlükte "destansı" (TDK, 2005: 641) olarak tanımlanan "epik" kelimesi, "epik tiyatro" şekliyle her ne kadar "destansı tiyatro" anlamına gelse de, bu terimi ilk kullanan Bertolt Brecht, epik tiyatroyu "siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi" (Brecht 1997) olarak tanımlamaktadır.

Destan ve mitlerde görülen insanların bir kahraman yaratma eğiliminin çağdaş bir tiyatro eserine uygulanışı (Bayrak 2001: 24) ve geleneksel tiyatronun modern öğelerle sahneye konusu olarak nitelendirilebilecek eserlerin başında Keşanlı Ali Destanı gelir. Nitekim "Keşanlı Ali Destanı" için, "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi" adlı yazısında Abide Doğan: "Keşanlı Ali Destanı, hem Taner'in hem de Türkiye'nin ilk epik oyunudur. Brecht'in epik tiyatro tarzı ile geleneksel tiyatronun unsurlarını kaynaştırarak yazdığı bu oyunda Taner, bu biçimin bütün özelliklerine dikkat etmiştir." (Doğan 2009, 415)¹ demektedir.

Doğan'ın söylediklerine ek olarak; "Keşanlı Ali Destanı"nın Brecht'in epik tiyatro tanımıyla örtüşmeyen taraflarının da mevcut olduğunu belirtmek gerekir: Nitekim Brecht'in epik tiyatro anlayışında seyircinin aktif bir gözlemci olarak neden-sonuç ilişkisini kurması ve kendi yargısına varması beklenirken; "Keşanlı Ali Destanı"nda kimi zaman koronun, kimi zaman karakterlerin tek başına seslendirdiği müzikli kısımlarla, seyirciye direk mesaj verilerek seyircinin aktif eleştirel tutumuna mahal verilmediği görülür. Tarihselleştirme metodu kullanılarak, seyircinin oyunla özdeşlik kurmasının önüne geçilen ve oyuna yabancı kalan seyircinin aktif eleştirel tutumunun korumasının sağlandığı epik tiyatronun aksine, Keşanlı Ali Destanı'nda konunun tarihselleştirilmeyip, güncel tutulduğu ve Brecht'in seyirciyi oyuna "yabancılaştırma" ilkesi yerine Metin And'ın Geleneksel Türk Tiyatrosunun bir özelliği olarak saydığı "göstermecî", "açık biçim" (And 1985: 197) den yararlandığı; seyirci ile oyun karakterlerini/olaylarını "özdeşleştirme" yoluna gidildiği de görülür. Bu bakımdan Haldun Taner'in, "Keşanlı Ali Destanı"nı, epik tiyatroyu Geleneksel Türk Tiyatrosuyla harmanladığı orijinal üslubunun üzerine kurduğu söylenebilir. Nitekim Taner, bu oyunu için: "Bildiğiniz gibi bizim halk gösteri biçimlerimizle modern epik tiyatronun akrabalığından faydalanıp epik bir Türk halk tiyatrosu üslûbuna yöneldim." (Miyasoğlu,1988: 37) demektedir. Bunun yanında Türk tiyatrosunun, sahnede tek bir anlatıcı tarafından sergilenişine dayanan meddahlık geleneğiyle de "Keşanlı Ali Destanı" arasında bir benzerlik bulunmaktadır: Zira "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler" adlı yazısında Ayşegül Yüksel: "Sahnede hızlı bir tempo içinde yer alan episodlar Meddah'ın "modern dönüşümü" olan anlatıcı tarafından birbirine bağlanır ve yorumlanır. Bu oyunların en ünlüsü Haldun Taner'in İstanbul'un bir gecekondu semtinde yaşananları anlattığı, ilk Türk "epik müzikali" olarak adlandırılan, dünyanın çeşitli ülkelerinde sahnelenmiş olan Keşanlı Ali Destanı'dır. Bu modern

¹ Geniş bilgi için bkz. Abide Doğan, "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi", Turkish Studies, Sayı 4, Kış 2009, ss. 409-422.

yapıtta geleneksel halk tiyatrosunun bütün özelliklerini görebilirsiniz." (Yüksel, 1995: 127) demektedir. Nitekim: eserin başında Şerif'in sahnedeki:

"Hoş dostum diye başlayım söze

Hoş olsun beyler kıssamız size

Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir

Destanı var işte her yerde söylenir

Gel gör bakalım neymiş bu destan

On beş fasılda edelim beyan." (s.30)

sözleriyle yaptığı giriş, bir meddahın kıssasını anlatmaya başladığı mukaddime bölümüyle birebir örtüşmekte; bu benzerliği ortaya koymaktadır.

Daha sonra koroyu oluşturan kişilerin tek tek kendilerini tanıtmaları, seyirciye eğitici mesaj veren dörtlükler okumaları, beğendikleri yahut beğenmedikleri durumlar karşısında yine dörtlükler okuyarak tepkiler vermeleri, saz âşıklarının ya da destan anlatıcıların halkın sesi konumunda metne yaptıkları tenkit ve eleştirilerle; koronun müzik eşliğinde dörtlükler okuması ise Brecht'in epik tiyatro düşüncesiyle özdeşleştirilebilir.

Bununla birlikte epik destan geleneğinde sıkça rastlanan kahraman isminin aynı zamanda eserin adı olması durumu burada da göze çarpmakta (Aykaç 2010: 373); "Koroğlu", "Manas Destanı", "Oğuz Kağan Destanı" vb.lerinde görülen durum "Keşanlı Ali Destanı"nda da görülmektedir. Yine oyunda hem nazım hem nesir kısımların yer alması epik destan geleneğine has bir durumun metne yansımaları olarak düşünülebilir. Manzum olarak kaleme alınmış kısımlarda ise yazarın canlı hayat tabloları oluşturmaya çalıştığı, bunu yaparken de argo, deyim, atasözü gibi halk dilinde yaygın kullanım alanı olan söz varlığından ve yine halk arasında yaygın olarak başvurulan benzetme unsurlarından büyük ölçüde yararlandığı, halk arasında kullanılan dua ve bedduaları metne aktardığı (Aykaç 2010: 373) görülür.

Bu armonik ve senkronik yapı, eserin giriş kısmında başlar ve eserin sonuna kadar devam eder. Taner, bu oyunda modern epik tiyatroyla geleneksel halk tiyatrosunu birleştirerek yeni bir üslûp oluşturmuş, konu, dil ve söyleyiş bakımından bütünüyle yerli özellikleri orijinal bir şekilde eserine yansıtmıştır. Buradan hareketle Taner'in bu eserinde, Geleneksel Türk Tiyatrosunun izlerine, Brecht'in epik tiyatro anlayışını ilave ederek her iki türden de faydalanması, eserin dilini oluştururken de halk dilini kullanması bakımından epik tiyatro ve geleneksel tiyatronun basit bir bileşimini oluşturmanın ötesine geçerek "süperorganik" bir eser yarattığı sonucuna varılabilir.

Hem geleneksel (halka ait), hem epik tiyatroya has özellikler taşıması açısından, "Keşanlı Ali Destanı"nı, Axel Olric'in "Halk Anlatılarının Epik Yasaları" adlı 15 maddelik kuralları ışığında değerlendirmek mümkündür:

1. **Giriş ve Bitiriş Kuralı:** “Sage² birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felaketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter.” (Olrıc 2006: 100).

Keşanlı Ali Destanı, Hidayet’in giriş müziği eşliğinde yeni çıkan şarkıları saymasından sonra, “Keşanlı Ali Destanı”ndan yeni baskı bir kitap gibi bahsetmesiyle başlar ve Keşanlı Ali’yi tarif eden iki dörtlük okumasıyla devam eder. Daha sonra koroyu oluşturan kişiler tek tek kendilerini tanıtır. Ali’nin hapisneden çıkmasıyla olaylar gelişir ve hız kazanır. Eserde Ali’nin muhtar seçilmesiyle başlayan coşku, Ali’nin Zilha’ya efsaneleştirilen gecekondu cinayetinin aslını anlatmasıyla yükselir. Aksiyonun doruk noktası ise Cafer ile Ali’nin kavgalarıdır. Ali’nin Cafer’i öldürmesiyle aksiyon sona erer. Bu olaydan sonra, önce koronun okuduğu dörtlükler, daha sonra da Şerif Abla’nın okuduğu kıssadan hisselerle eser son bulur.

Oyun, sahneye tek tek çıkan karakterlerin kendilerini tanıttığı durgunluktan sonra, Ali’nin hapisneden çıkması, muhtar seçilmesi ve Cafer ile kavgası sahneleriyle coşkunluğa ulaşmış; Ali’nin Cafer’i öldürmesi ve kıssadan hisse bölümleriyle de tekrar durağanlaşarak bitmiştir. Bu bakımdan giriş ve bitiriş bölümlerinin Axel Olric’in epik kurallarına uyumlu bir şekilde tasarlandığı görülür.

2. **Yineleme Kuralı:** “Sage yapısının bir diğer önemli ilkesi de yineleme kuralıdır. ...Halk anlatıları bu tam anlamıyla ayrıntılara inme tekniğinden yoksundur ve zaten pek ender olan tasvirle de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran etkili bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. ...Anlatıda, ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme, bazen gerilimi arttırıcı, bazen basittir. Ama, önemli olan, Sage’nin yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır.” (Olrıc 2006: 103).

Eserde, en belirgin/önemli yineleme; Ali’nin, oyunun başında, işlediği sanılan (gerçekte işlemediği), sonunda ise gerçekten işlediği bir cinayetten dolayı iki kez hapse girmesidir. Bunun yanında ilk sahnede, Ali’nin hapsedeyken çekilmiş, kahvehaneye asılı iki fotoğrafının tasvir edilmesinin Ali, muhtar seçildikten sonra tekrar edilmesiyle yinelenildiği görülür. Zilha’yla Ali’nin ve Zilha’yla Profesör’ün de oyunda benzer sahneler yinelenerek iki kez karşılaşmalarına yer verilir: Nitekim ikinci perdede Zilha, Profesör’den, “ Hani birinci perdede çişini bile unutan bunak profesör vardı ya, deli doktoruymuş meğer o.” (s. 93) şeklinde bahseder. Bunun yanında koronun birçok yerde söylenenleri tekrar etmesi söz konusudur. Hemen hemen eserin her sayfasında rastlanan bu tekrarlar, bazen söylenenleri onaylamak bazen de ironi içeren bir alay biçiminde gerçekleşir. Koronun dışında konduluların da (1. Kondulu, 2. Kondulu, 3. Kondulu, 4. Kondulu, 5. Kondulu, 6. Kondulu, 7. Kondulu) birçok yerde söylenenleri tekrar ettikleri görülür. Giriş ve bitiriş sahnelerinde dörtlükler okunması da yineleme olarak göze çarpar.

Metnin, Olric’in epik yasalarından yineleme kuralını da taşıdığı görülmektedir. Olric’in halk anlatılarının detaylara inmekten yoksun olduğu, bu yüzden bir durumun önemini göstermek için tekrara başvurduğu yönündeki tespiti, Keşanlı Ali Destanı için de geçerlidir. On beş sahnenin hemen hiç birinde detaya inilmediğini

² Olric, “sage”i “anlatı” kelimesinin yerine kullanmaktadır.

söylemek mümkündür. Başkahraman olan Ali ve mahalleliyi kurtarmak adına işlenen cinayet, metnin kilit taşlarını oluşturmaktadırlar. Bu bakımdan Ali'nin ilkinde gerçek olmasa da ikincisinde gerçekten cinayeti işlemesi yani öldürme olayının tekrar zikredilmesini, Ali'ye ve öldürme olayına yüklenen öneme bağlamak mümkündür. Koronun tekrarları ise koronun halk vicdanını temsil eden yönüne; toplumsal duyuşa verilen öneme bağlanabilir.

3. Üçler Kuralı: "...Üç sayısı halk geleneklerinin büyük bir bölümünde –eski Yunan, Kelt, Alman- ve ilkeliliğin görünüşünü taşıyan masal, mit, ritüel ve efsane gibi bütün türlerde inatla korunmuştur. Üçler kuralı, halk gelenekleri dünyasında, yüzlerce ve binlerce yıllık insan kültürü arasından geniş bir orak kesimi gibi uzanmaktadır. Bu kuralın egemenliğinin temeli bütün son kazılara ve buluşlara rağmen tarih öncesinin karanlığında kaybolmuştur." (Olric 2006: 104).

Eserin başında koroyu oluşturan kişilerin kendilerini tanıttığı bölümde Hidayet: "...İlkokulu üçe kadar okudum..." (s. 32) derken, Şerif kendini takdim ederken: "...Üç kapıda helâlâlar var ya..." (s. 33) demektedir. Temel evini tanıtırken "...Bir kapı üç pencere..." (s. 34) der. Ali Hapishanedeyken mahallede üç kabadayı türer: "Çakal Rüstem, Teke Kazım, Kürt Sabri". Niyazi'nin Ali'nin (işlemediği sonradan anlaşılan) destanlaşan gecekondu cinayetini anlattığı sırada polisin üç sorusuna mahalleli üç kez "He ya Ali" (s. 45) diyerek cevap verir. Niyazi'nin anlattığı bu kahramanlık hikâyesinde (güya) Ali, Çamur İhsan'a gecekondu halkına yaptığı eziyetlere son vermesi için üç gün mühlet verir. Ali'nin uyarısına uymayan Çamur İhsan, Ali'ye (güya) üç el ateş eder ama isabet ettiremez. Muhtar seçimleri sırasında mahalleliyi temsilen üç kondulu konuşur. Zilha ile Ali'nin konuşmalarında da Zilha'nın Ali'ye yüz vermemesi üzerine Ali, Zilha'ya bu tavrını değiştirmesi için üç gün mühlet verir. Birinci perdenin sonunda Şerif Abla'nın müzikle seslendirdiği "Herkes Hesap Peşinde" şarkısında geçen "...otuz üç/ Üçe üç elde var üç" dizelerinde de üç sayısı görülür. Temel, İzmarit'e Ali'nin köpeğinin kuyruğunun kesilmesinin sebebini sorduğunda, İzmarit, "Ali Abi kestirdi ya. Üç ay önce" (s. 102) diyerek cevap verir. Zilha, okuduğu "Şamama" şarkısında, Şamama'nın üç öğün yemek yediğini söyler. İkinci perdenin sonunda Ali ile Zilha baş başa kaldıklarında üç kondulu; Lütfiye, Hafize, Raziye, sırasıyla yanlarına gelerek onları rahatsız eder. Oyunun sonlarına doğru Ali'yi öldürmek isteyen Cafer, onu üç kez dışarı çağırır.

Halk anlatılarında önemli bir yer tuttuğu bilinen üç sayısı, mistik ve kozmik birçok olguyu hatırlatmaktadır. İlk olarak ne zaman ve nasıl kullanıldığını tespit etmenin mümkün olmamasıyla birlikte neden hala en sık kullanılan sayı olduğu da açıklanamamaktadır. Bu durum, ilkel insandan çağdaş insana değişmeyen bir takım genetik aktarımların bilinçdışı bir yansıması olarak yorumlanabilir. Keşanlı Ali Destanı'nda sıklıkla üç sayısının kullanılmasını, toplumsal hafızadan, kolektif şuuraltından faydalanmanın bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Ancak üç sayısına birkaç durum dışında ikinci hatta üçüncü derecede önemli olaylarda yer verildiğini belirtmek gerekir. Olric'in Homores'ta "üçler kuralı"nın ikinci dereceden önemli olaylarda tezahür ettiğini (Olric 2006: 104) söylemesine paralel bir durumun Keşanlı Ali Destanı'nda görüldüğünü ve sonuç olarak oyunda "üçler kuralı"na uyulduğunu söylemek mümkündür.

4. Bir Sahnede İki Kuralı: "Bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede ortaya çıkar." (Olric 2006, 105).

Anlatıda bu kural diyalogların olduğu bölümlerde kendini gösterir. Eserin en önemli diyalog kısımlarını, Ali ile Zilha'nın konuşmalarını içeren sahneler oluşturur. Ali ile Zilha'nın ilk konuşmalarında sahnede üçüncü bir şahsa yer verilmediği de göze çarpar. Zira Ali ile Zilha konuşurken gizlice onları dinleyen Temel sahneye çıktığında, Zilha saklanır, Temel gittiğinde ise Zilha yeniden sahneye gelir. Bunun yanında Zilha ile Olga'nın diyalog sahnelerinde de üçüncü kişilere yer verilmediği görülür. Nitekim Zilha ile Olga konuşurken üçüncü kişi olarak olaya dâhil olan Ali'nin sahnede görünmediği, telefon ederek Zilha'yla konuştuğu görülür ki; burada Ali'nin "bir sahnede iki kuralı"na uygun bir tezahürle anlatıya dâhil edildiği anlaşılır.

Eserde, "bir sahnede iki kuralı"na uygun yerlerin bulunmasının yanı sıra; bir sahnede ikiden fazla kişinin sıklıkla yer aldığı, özellikle koronun seslendirdiği müzikli kısımlarda neredeyse tüm oyuncuların sahnede olduğu görülmektedir. Ancak metinde başkarakterler olarak yer alan Ali ve Zilha'nın diyalog sahnelerinin üçüncü kişileri barındırmaması, kalabalık kişi kadrosunun yer aldığı sahnelerin ikinci dereceden karakterlerden oluşması bakımından, eserde "bir sahnede iki kuralı"na da uyulduğu söylenebilir.

5. Zıtlık Kuralı: "Sage'de her zaman kutuplaşma vardır... Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır. Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. Zıtlık Kuralı, Sage'nin baş kahramanlarından, özellikleriyle ve eylemleri baş kahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur." (Olrice 2006, 105).

Keşanlı Ali Destanı'nda zıtlık kuralı Ali ile Cafer üzerinden işlenmiş; Ali'nin temsil ettiği "iyi"nin karşısına "kötü"yü temsil etmesi için Cafer konmuştur. Oyunda, Ali'nin saf, fakir, namuslu, yoksul gecekondulu halkını; Cafer'in rüşvet yiyen, kolaylıkla cinayet işleyebilecek, ahlaksız, açgözlü "batak"ları/ "ağa"ları temsil ettiği görülür. Bununla birlikte Sinekli'de muhtar seçimleri zamanında Ali'nin karşısındaki adaylar olan Teke Kazım, Çakal Rüstem, Kürt Sabri'nin ve milletvekili seçimleri öncesinde ortaya çıkan Politikacı'nın her birinin Ali'nin karşısında zıtlık kuralına uygun olarak yer alması söz konusudur. Eserde, Zilha ile Olga arasında da kentli-köylü ayrımına dayanan bir zıtlık işlenmiştir. Nitekim Zilha "taşralı, alaturka, cahil" olarak betimlenirken Olga "şehirli, alafranga, çağdaş" olarak betimlenir. Bunun yanında, zıtlık kuralı Doğu-Batı ekseninde ancak farklı bir düzlemde; Zilha'nın köpeği Şamama ile Ali'nin köpeği Karabaş arasında da işlenir: Nitekim Zilha'nın Şamama'yı eski (gecekondulu) mahallesine götürdüğünde Ali'nin köpeği Karabaş'ın, Şamama'nın arkasından gitmesi üzerine Zilha'nın okuduğu şarkıda:

"Şamama kim sen kimsin

Haddini bil Karabaş

...

O hiç senin küfün mü

O bir küçük hamfendi" (s. 103)

dizelerinin yer alması bu zıtlığı açıkça göstermektedir.

Eserde en önemli noktayı teşkil eden "kondu cinayeti", iyi ile kötünün karşılaşması zıtlığından meydana gelmiş; Ali, zıt kutupların "iyi" tarafını, Ali'nin karşısındakiler ise "kötü" tarafını temsil eden sahnelerde yer almışlardır. Sonuç olarak eserde Olric'in "zıtlık kuralı"na uyulmuştur.

6. İkizler Kuralı: "İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının etkisi altına girer. "İkizler" kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu, hem gerçek ikizler hem de aynı rolde aynı olan iki kişi anlamına da gelebilir... İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır." (Olric 2006, 106).

Eserde ikizler kuralına en uygun kişiler fiziksel olarak birbirine gerçek ikizler kadar benzeyen Zilha ve Nevvare'dir. Zira tiyatronun 1964'teki ilk sahnelenişinde Zilha ve Nevvare'yi aynı kişi: Gülriz Sururi Cezzar canlandırmıştır. Nevvare ile Zilha'nın fiziksel benzerliği yanında psikolojik benzerlikleri de göze çarpmaktadır. Nevvare'nin Bülent'i terk ederek Ahsen'e kaçması, Zilha'nın da Ali'yi terk ederek Bülent'in evine yerleşmesi, oyunun devamında Zilha'nın Ali'ye, Nevvare'nin de Bülent'e geri dönmesi benzerliği güçlendirmektedir. Bunun dışında Nevvare'nin Avrupa görmüş, alafanga; Zilha'nın köylü, alaturka biri olması bakımından bir ayrışma görülür. Eserde yer alan konduluların da benzer tezahürlerle ortaya çıktıkları görülür.

Olric'in ikinci derecede gelen tiplerin çift olarak ortaya çıktıklarını söylemesine paralel olarak burada da Nevvare ve kondulular, merkezde yer alan kişiler değildir. Bu bakımdan eserde, ikizler kuralına uyulduğu görülmektedir. Bunun yanında Olric'in ikizler kuralı bağlamında "bu iki kişinin gerçek ikizler de olabileceği"ni belirtmesi durumunun da Zilha ve Nevvare arasında mevcut olduğu söylenebilir.

7. İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı: "Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir." (Olric 2006, 106).

Oyun, Ali'nin, "gerçekte işlemediği bir cinayet yüzünden tutuklu olması durumu"nun efsaneleştirilerek anlatılmasıyla başlar. Metnin kilit noktasını oluşturan bu cinayet, eserin sonunda tekrar gündeme gelir ve yalan gerçeğe dönüşür; Ali cinayeti işler. İlk ve son duruma bakıldığında her iki durumun da Ali'nin etrafında şekillenmesi eserin başkahramanı olarak Ali'nin duygudaşlık kurulan kişi olduğunu gösterir.

Konduluların gözünde bir kahraman olan Ali'nin, ilk ve son olayda merkez kişi olduğu, bu bakımdan metinde Olric'in "ilk ve son durumun önemi kuralı"na uyulduğu görülür.

8. Anlatımda Tek Çizgилilik Kuralı: "Halk anlatıları her zaman tek çizgилidir. Eksik kalan ayrıntıları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa, bu bir konuşmanın içinde verilir." (Olric 2006, 107).

Eserde, olayların kronolojik ve neden-sonuç ilişkisi içerisinde verildiği görülür. Olaylar, konduluların merhametsiz ağalar yüzünden haraca bağlanıp eziyet görmesi ve bu kötü durumun en büyük müsebbibi Çamur İhsan'ın öldürülmesi ile başlar, oyun devam ettikçe Ali'nin öldürdüğü sanılan İhsan'ı Cafer'in öldürüp kaçtığı, cinayetin orada bulunan Ali'nin üzerine kaldığı ve bu durumun Ali'yi halkın gözünde bir kahramana dönüştürdüğü, cinayet vakasının da destanlaştırılarak anlatıldığı görülür. Af ile hapisneden çıkan Ali'nin, kendi

işlediği cinayetle şöhret kazanıp kahramanlaştırılmasına katlanamayan Cafer, Ali'yi öldürmeye karar verir ancak düşündüğü gibi olmaz ve destanlaştırılmış imajına kendini kaptıran Ali, Cafer'i öldürür ve oyun sonlanır. Tüm bunlar olurken oyunda geriye dönüş yapılmadığı, geçmişe ait durumların diyaloglarda konuşma içerisinde açıklandığı görülür ki; bu durum, olayların tek bir çizgide ilerlediğini gösterir.

Eserin, başkahraman üzerinden ortaya atılan bir cinayetle başlayıp, işin aslının anlaşılması ve sonunda başkahramanın gerçekten işlediği bir cinayetle bitmesi, olayların karmaşadan uzak, yan olaylarla beslenen bir biçimde ilerlemesi söz konudur ki; bu bakımdan oyunda, Olric'in "anlatımda tek çizgилilik kuralı"na da uyulduğu görülür.

9. Kalıplaştırma Kuralı: "...Aynı çeşitten iki insan veya durum, elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir... Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır." (Olric 2006, 108).

Eserde koronun seslendirdiği, seyirciye eğitici mesaj veren şarkılar kalıplar şeklinde verilir. Bunun yanında konduluların benzer ifadelerle konuşmaları ve birbirlerini tekrar etmeleri de söz konusudur. Oyunda zayıf ve şişman polisler olarak tasvir edilen kişilerin de kalıplaşmış ifadelerle konuştuğu görülmektedir. Sinekli sakinlerinin neredeyse tüm konuşmalarında: "*Kim bu ruhsatsız lafa karışan çarliston marka kereste?*" (s. 51), "*Santralini işlet*" (s. 54) nevinden konuşmalara rastlanır ki; bu konuşmalarda "sokak ağzı/argo"dan kalıplaştırma yapılır.

Eserdeki kalıplaştırmalar, benzer insanların, benzer yanlarına vurgu yaparak aynı düşünüş/duyuş tarzlarına estetik bir değer kazandırır. Sözlü yaratmalarda sıklıkla rastlanan kalıplaştırmanın, hatırla(t)mayı kolaylaştırıcı etkisi, tiyatro metinleri için de söz konusudur. Oyunun icrasında kalıp ifadeler, seyirciye daha çabuk tesir eder ve daha uzun süre hatırlanabilirliği sağlar. Keşanlı Ali Destanı'nda izleyicilere verilmek istenen mesajların kalıp ifadelerle sunulması bu durumdan kaynaklanır. Oyunda, Olric'in "kalıplaştırma kuralı"na da uyulduğu görülmektedir.

10. Büyük Tablo Sahneleri Kuralı: "Sage her zaman Büyük Tablo Sahneleri ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde Sage kahramanları yan yana gelirler: Kahraman ve atı; kahraman ve canavar; ... Büyük Tablo Sahnelerinin bir geçicilik duygusu değil, bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor!" (Olric 2006, 108).

Eserde aksiyonun/gerilimin en yüksek olduğu kısım; Ali ile Cafer'in kapıştığı, sonunda Cafer'in ölüp Ali'nin tutuklandığı sahnedir. İki zıt kutupta yer alan Ali ile Cafer'in karşılaşmasını içeren son sahnede, eserin başında ortaya atılan konu cinayetinin Ali'nin Cafer'i öldürmesiyle gerçekleştiği görülmektedir. Böylelikle hem düğüm çözülmüş hem de merak uyandıracak durum ortadan kalktığı için aksiyon sona ermiştir. Bunun yanında bu sahne, geçicilik duygusundan çok, sonlandırdığı merakı yeniden canlandırmak için bir başlangıç niteliğindedir ve bu döngü bir süreklilik arz etmektedir.

Ali ve Cafer'in karşılaşmalarını konu edinen son sahne, eserin en önemli sahnesidir ve bu sahneden yola çıkarak Haldun Taner'in "büyük tablo sahneleri kuralı"na da uyduğu söylenebilir.

11. Sage'nin Mantiği Kuralı: "Sage'nin bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Sage'nin bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde entrikanın iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik, pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür." (Olric, 2006:108).

Eserin teması; Sinekliadağ'da gecekondulu sakinlerinin yaşadığı sıkıntılar ve bu sıkıntılara son veren iki cinayet olup metinde bu bakımdan bir iç tutarlılık ve mantık göze çarpmaktadır. Eserdeki mantık, bir "fiction" (kurmaca) mantığı olmaktan çok reel dünyanın gerçekleriyle uyumlu, akla sığabilirliğin sınırları içerisinde olağanüstülük ve abartılardan uzak bir mantıktır. Eserde konduluların, Ali'nin annesinin küçükken onu şerbetlediği bu yüzden ona kurşun işlemeceğine inanmaları, Ali'nin ayağından vurulması üzerine de annesinin Ali'yi topuğundan tutarak şerbetlediği, bu nedenle sadece topuğundan yaralanabileceği hurafesini uydurdukları görülse de; buradaki kişiler, gecekondulu mahallesinde yaşayan cahil ve batıl inançları olan insanların hayat algılarına uygun hareket etmeleri bakımından metnin mantığının dışına çıkmamış olurlar.

Ali'nin destanlaştırılan kahramanlığı başlangıçta sahte iken, Ali'ye yüklenen bu imaj, eserde meydana gelen yan olaylarla pekişmiş, işlemediği cinayetin üzerine konan Ali ise destanlaşan kahramanlığına kendini kaptırmış ve eserin sonunda cinayeti gerçekten işleyerek boş imajının içini doldurmuştur. Halk arasında "bir şeyi kırk defa söylersen olurmuş" şeklinde ifade edilen inanmanın, eserin başkahramanı Ali üzerinde deneyimlendiği ve bu söylemin doğruluğunun oyunun iç mantığı açısından ispatlandığı görülür. Bunun yanında yan olayların, eserde nedensellik ilişkisi içerisinde temayı destekleyecek sonuçlar doğurduğu ve eserin mantığını sağlamlaştırdığı da göze çarpar. Sonuç olarak eser, Olric'in "sage'nin mantığı kuralı"na da uymaktadır.

12. Tek Entrika Kuralı: "Sage için bir ölçüdür. Bu en iyi gerçek Sage ile edebi eser karşılaştırınca görülür. Entrika yapısında gevşek olayların ve belirsiz hareketlerin varlığı ürünün elden geçirildiğinin en belirgin işaretidir;..." (Olric 2006, 108-109).

Keşanlı Ali Destanı, iki bölüm, 14 tablodan oluşmasına rağmen kalabalık bir olay silsilesi/kargaşa değil bir düzen içermektedir. Eserin başında anlatılmaya başlanan Ali'nin kahramanlık hikâyesi destanlaştırılmış, abartılmış ve Ali'nin kendisi bile bu yalana inanır hale gelmiştir. Oyunda yer alan diğer olaylar, eserin sonunda meydana gelen ikinci ve gerçekten Ali'nin işlediği cinayete sebep olmuş, bu bakımdan da "tek entrika kuralı"na uygun bir örüntü oluşturulmuştur.

13. Epik Birlik Kuralı: "Bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir." (Olric 2006, 109).

Oyunun başında yer verilen Sinekli'de yaşanan sıkıntılar, oyunun sonuna dek sürecektir tüm olayların ve işlenecek cinayetin hem habercisi hem sebebi niteliğindedir. Başlangıçta anlatılan Ali'nin sahte kahramanlık hikâyesi, Ali'nin gerçekte olmadığı bir kişiliğe bürünmesine sebep olmuştur. Nitekim eserin sonunda Zilha'ya kavuşan Ali'yi, konu cinayetinin gerçek faili Cafer dışarı çağırıp öldürmek istemiştir. Zilha, Ali'nin gitmesini engellemek istese de Ali onu dinlemeyip, dışarı çıkmış ve "Ortada destan var. Destanı yalan komak olmaz... Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor... İnsanlar ölür, destanlar kalır. Ben gidiyorum." (s. 128), demiştir ki

bu; eserin başında destanlaştırılan cinayet vakasının eserin merkez kişisi konumundaki Ali'yi nasıl etkilediğini göstermesi bakımından önemlidir.

Eserde yer alan tüm olaylar ve kişiler, başından beri ortaya çıkma ihtimali öngörülen cinayet vakasını doğurmuş bu açıdan “epik birlik kuralı”na riayet edilmiştir.

14. İdeal Epik Birlik Kuralı: “Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler.” (Olcric 2006: 109).

Oyunda, temayı oluşturan tüm öğelerin belirli bir işleve sahip olduğu görülür. Ali'nin Cafer'i öldürmesine konduluların gözünde oluşan kahraman imajının altında ezilmesi ve bu yalan şöhreti gerçeğe dönüştürmek istemesi neden olmuştur. Nitekim Ali, hapishaneden çıktığında bir katil olarak dışlanmak bir tarafa bir kahraman gibi tezahüratlarla karşılanmış ve bu durumdan oldukça memnun olmuştur. Ali'nin öldürdüğü sanılan İhsan, Zilha'nın dayısı olduğu için, hapishaneden çıkan Ali'ye Zilha, yüz vermemiş ve Zilha'nın sevgisini kazanmak isteyen Ali ona gerçeği itiraf etmiştir. Kahramanlık destanının yalan olduğunu ortaya çıkaran bu durum, yeni ve gerçek bir kahramanlık destanı yaşanması gereksinimi doğurmuş ve eserin sonunda yalan gerçeğe dönüşerek Ali, gecekondu mahallesini ateşe veren Cafer'i öldürüp gerçek kahraman olmuştur.

Başlangıçta sahte de olsa, sonunda gerçekleşen bir kahramanlık hikâyesinin işlendiği eserde bir yan olay gibi gözükken aşk, ya da ikinci dereceden kişilerin sorunları ve olaylara bakışları, asıl olayı etkileyen, sebep olaylar olmaları bakımından metinde bir “ideal epik birlik kuralı” göze çarpmaktadır.

15. Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı: “Halk anlatı geleneğinin en büyük kuralı Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama'dır. Tarihsel olaylar Sage'de anlatılıyorsa, dikkat kahraman üzerinde toplanır... Sage'de iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek başkahramandır. Sage onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir.” (Olcric, 2006: 109).

Esere ismini de veren Ali, oyunun başkahramanıdır. Oyunda yer alan diğer kişiler Ali'ye yakınlıklarıyla eserde yer alırlar. Zilha, Ali'nin sevgilisi olduğu için ikinci en önemli kişidir. Bunun yanında Ali'nin yanında yer alan herkes “iyi”, karşısında duran herkes ise “kötü” olarak nitelendirilmiştir.

Sebep-sonuç ilişkisi açısından eserde Ali dışındaki karakterlerin ikinci planda kaldıkları; olayların akışına müdahale edemedikleri görülür. Ali'nin kahramanlığı üzerine kurulan oyunda, ona en yakın kişi olarak Zilha bile onun hareketlerini kontrol edemez. Zira Ali'nin: “Söyleyim de öbürküler de öğreysin değil mi?” (s. 51) demesinde görüldüğü üzere Ali, diğer karakterlere akıl veren bir konumdadır. Bunun yanında Ali'nin gecekondu halkından “*tabam*” (128) diye bahsettiği ve “kötü” olarak nitelendirilen, gecekondululara eziyet eden kişiyi (Cafer) öldürmesiyle en önemli karakter olarak yerini muhafaza ettiği görülür. Bu bakımdan eserde dikkat başkahraman üzerine toplanmıştır. Olric'in bu kuralıyla da eser uyum arz etmektedir.

Sonuç

“Keşanlı Ali Destanı”nın, Axel Olric'in, folklor çalışmalarının temellerinden sayılan on beş maddelik “halk anlatılarının epik kuralları”nın hepsini içerdiği görülmektedir. Bu durum, Haldun Taner'in oyunun alt yapısını

oluştururken modern epik tiyatro anlayışından yararlandığı kadar halk tiyatrosundan da yararlandığının göstergesidir. Taner'in halk anlatılarına benzerliğiyle öne çıkan eserine gecekondü mahallesini mekân olarak seçmesi ve yarattığı karakterleri halk diliyle konuşturması da bu görüşü güçlendirmektedir. Taner'in, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığına uygun, göstermeci biçimleri, toplumsal-politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir içerikle kaynaştırarak özgün bir Türk 'epik-göstermeci' tiyatrosu birleşimi oluşturduğu ve bunu yaparken modern epik tiyatro ile halk tiyatrosunu birleştirerek yeni bir üslup oluşturduğu (Anamur 1989: 93), halkın duyuş ve düşünüşünü yansıttığı orijinal bir eser meydana getirdiği görülmektedir.

Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı, Axel Olric'in halk anlatılarının dayandığı ortak bilinç veya mitik düşüncenin, genetiksel aktarımını, insanüstü ve insanlık teriminden bağımsız olarak değerlendirerek oluşturduğu, epik yasaların hepsini kapsamı bakımından, onu oluşturan tüm referansların toplamından daha fazlasıdır; süperorganiktir. Olric'in Avrupa'dan derlenen metinler üzerinden oluşturduğu epik kurallarının, "Keşanlı Ali Destanı"nda da görülmesi; kültürü yöneten soyut kanunların varlığını akla getirmektedir. Buradan hareketle ilk edebi yaratmalara şekil veren sözlü kültürün, çağdaş insanın dünyasında hala etkin bir rol oynadığı "Keşanlı Ali Destanı" üzerinde yapılan incelemede görülmektedir.

Kaynaklar

- Anamur H. (1989). "Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bir İnceleme", Eskişehir: Tiyatro Anadolu Dergisi, Anadolu Üniversitesi Yayınları: 92-107.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Aykaç, Ö. (2010). "Güngör Dilmen'in Deli Dumrul ve Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Adlı Oyunlarında Destan Motifleri", "Ortaç Türk Keçmişinden Ortaç Türk Gələcəyine", "Türk Epik Ənənəsində Dastan" VI Uluslararası Folklor Konferansı. Bakü: 371-375.
- Bayrak, Ö. (2001). Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınları.
- Doğın, A. (2009). "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi". Turkish Studies, [4]:409-422.
- Miyasoğlu M. (1988). *Haldun Taner*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Olric, A. (2006). "Halk Anlatılarının Epik Yasaları", Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri 1, Çev. Metin Ekici, Ankara: Geleneksel Yayıncılık: 98-111.
- Taner, H. (2011). *Keşanlı Ali Destanı*. Ankara : Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1995). "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi D.T.C. Fakültesi Yayınları: 123-130.