

EŞEĞİN GÖLGESİ'NDE SEYİRCİ VE HALDUN TANER'İN ÇOKLU ELEŞTİRİSİ

Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

Özet: Tiyatro oyununun sahnede, dekor, müzik vb. öğelerle desteklenmesiyle ortaya çıkan mesajını yazılı metin tek başına verebilir mi? Bu sorunun cevabını Haldun Taner'in politik eleştirisine örnek bir oyun olan *Eşeğin Gölgesi*'nde aramaya çalıştığımızda farklı sonuçlara ulaşabiliriz. Seyircinin konumu *Eşeğin Gölgesi*'nin biçimsel yapısı nedeniyle farklı bir öneme sahiptir. Yazar, çeşitli göstergelerin yardımıyla seyircinin eleştirel olmasını sağlamaya çalışmaktadır. Yazarın bunu yaparken kullandığı yöntem eleştirisinin, seyirciden başlayarak toplumun daha geniş kesimlerine doğru yayılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla yazarın birbirini tetikleyen eleştiriler silsilesinden bahsedebiliriz. Bunun yanı sıra, Taner'in seyircileri düşünmeye zorlamak amacıyla kullandığı göstergelerin de bilinçli bir tercihle oluşturulmuş, oyunun sergilendiği her çağa uyum sağlayabilecek bir yapısı vardır. Bu nedenle yazılı metnin sahnede de verilen mesajı yönlendirdiği ve değişken dış etmenlerden (oyuncu, dekor, müzik, dans vb.) bağımsız olduğu söylenebilir. "Açık biçim" yapısı nedeniyle metnin, sergilendiği her dönemde, sahnede, yeniden yazılabildiği sonucuna ulaşmaktayız. Buradaki asıl amaçsa seyircinin kendisine sunulan göstergeleri yaşamıyla ilişkilendirmesi ve harekete geçebilmesidir: Yaşamdaki ironik konumunu, toplumsal ilişkilerdeki çarpıklıkları ve zihniyetlerdeki bencilliği fark etmek. Yazarın nihai noktadaki amacı ise seyircinin kendi kendisini de eleştirebilmesini sağlamaktır.

Anahtar kelimeler: Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*, tiyatro, seyirci, eleştiri.

The Audience in *Eşeğin Gölgesi* and Multi-Criticisms of Haldun Taner

Abstract: Can a written text give the message by itself just like a theatre play which is assisted with the items such as decor, music and etc. on stage? We may reach different conclusions when we try to search for the answer to this question in *Eşeğin Gölgesi* that constitutes a good example of Haldun Taner's political criticism. The audience has a different significance within the play because of the formal structure of *Eşeğin Gölgesi*. The author aims to make the audience critical with the help of various indicators. Doing so, the author, with this method, provides the spread of this criticism beginning from the audience towards the broader segments of the society. Hence, we may talk about a sequence of criticisms triggered by the author. In addition, in order to force the audience to think, there is a various kind of indicators which are used consciously by Taner and that can be adaptable to each era when the play is displayed. Therefore, it can be said that the written text, which conveys the message on stage, is independent of variable external factors (player, decor, music, dance, etc.). We reach the conclusion due to the "open format" structure of the text that can be re-written in every era when they are displayed, on stage. The main purpose, here, is to provide the audience to associate indicators with life presented to them and to take action; to realize the ironic position in life,

distortions in social relations and selfishness in mentalities. The author's purpose in the final point is to provide the audience to criticize themselves.

Key words: Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*, theatre, audience, ritique.

Giriş

Yazar tarafından anlatılmak ya da gösterilmek istenenlere ulaşmak için yazılı metnin okunmasının yeterli olmadığı bir sanat dalı olarak tiyatro, birçok etmenin bir araya gelmesi ile anlamını çoğaltmaktadır. Seyirci için okur olmanın farklı bir anlamı olsa gerek. Bu anlam, yazılı metnin üzerine inşa edilmiş daha birçok ögeyi de okuma becerisine sahip olabilmeyi gerektirmektedir. Kısacası seyircinin bir anlamda sahneyi de okuyabilen kişi olduğu söylenebilir. Seyircinin aktif olarak oyuna çekilmeye ve metnin bir parçası olmaya zorlandığı epik tiyatro türünde en değerli ürünleri vermiş olan yazarlarımızdan biri de Haldun Taner'dir. Bu çalışmada Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı oyununda seyirci konusunun nasıl şekillendiği üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*'nin konusunu gezici hatip ve sofist filozof Samsath Lukianos'tan esinlenmiş, oyun ilk sahnelendiğinde olaylara neden olmuştur (Şener, 1998, s. 204). "İroni, Lucianus için bir düşünce biçimidir." (Çevik, 2008, s. XI). Lukianos'un edebî metne yaklaşım tarzı (Selçuk, 2008, s. 81) Taner'in metninde de bulabilir. Yazarın eleştirisinin tarihten modern zamana aktarıldığı söylenmektedir (Bayrak, 2012, ss. 18-28). Bu aktarım teknik anlamda her dönemde yenilenebilir göstergeler kullanılabilmesine imkân sağlamaktadır. Bu da yazarın biçimle içerikte bir uyum gözettiğini ispatlar. Taner'in öykülerindeki konu çeşitliliği (Yalçın, 1995, ss. 92-200) ve bu konuları yansıtırken kullandığı stratejik teknikler ya da yazar için oyuna dönüşen biçimsel denemeler, tiyatro eserlerinde de görülebilir. Haldun Taner'in öykülerinde teknikle içeriğin birbirini tamamladığı hakkında yapılan yorum (Esen, 2010, s. 170) bu oyun için de geçerlidir. Nitekim oyunun teknik yapısı, kullandığı dil ve insanın yaşamdaki konumunun ironikliğine yaptığı gönderme birbiri ile ilişkilidir.

Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı oyununda eleştiri kendi kendini çoğaltan bir yapıya sahip olup sosyal, politik ve kültürel alanlarla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Nedeniyse yazarın işaret ettiği eleştiri noktalarının birbiriyle bağıntılı zincir halkalarını andırmasıdır. Yazarın asıl hedefi seyirciyi harekete geçirmektir. Dolayısıyla seyirciye, kendi yaşam kodlarına ait olduğunu hissettirdiği göstergeler sunar. Bu göstergeler seyirciye, kendisinden bahsedildiğini, kendisi için bir şeyler yapması gerektiğini düşündürtecektir.

Martin Eslin, Walter J. Ong'un "[Bir metin]... ancak yaşayan bir insanın zihninde var olan, işlevsel bir kod ise sözlü anlatıma dönüştürülebilir." sözünü aktararak şöyle devam eder:

Böylece, dramatik gösteriyi yaratanın ustalığı, seyircinin, hepsi olmasa bile, gösterinin kapsadığı yeterli sayıda gösterge ve gösterge sistemini 'çözme becerisi'ne uymalı ve ona dayanmalıdır.

Günlük yaşamda ve sanatta kullanılan sınırsız sayıda göstergelerin tümünü herkesin anlamasını sağlayacak evrenselliği yoktur. Bir insanı, giyiminden saç biçiminden çıkarabilmemiz, kendi uygarlığımızdaki giyim kodunu tanıdığımız içindir.

Onu anlarız, çünkü onun dilini biliriz. Onun davranışını beğenir, ya da beğenmeyiz, çünkü toplumumuzdaki, kültürümüzdeki, alt kültürümüzdeki doğru davranışların kodunu biliriz. Eğer ilişkide olduğumuz kişi başka bir toplumdan gelmişse, giyiminin, saç biçiminin ve davranışlarının göstergesini anlamayız, ya da yanlış yorumlarız, kodlarını bilmiyorsa onun konuştuğu dili anlamamız olanaksızdır. Günlük yaşamda etkin bir biçimde sezdiğimiz göstergelerin çoğu, 'kültüre bağımlıdır' (Eslin, 1996, ss. 113-114).

Bu durumda Haldun Taner'in de seyircinin "çözme becerisine" uyan göstergeler kullandığını varsayabiliriz. Ek olarak Taner'in seyircinin günlük yaşamıyla, kültüründeki ve alt kültüründeki davranışlarıyla ilintili göstergeler kullanması gerektiğini de söyleyebiliriz. Peki bu göstergeler sistemi eleştirel anlamda seyirciyi hangi aşamalardan geçirerek hangi noktaya ulaştırmaktadır? Bu göstergeler her ne kadar hitap ettiği seyircinin kültürel kodları anlayabileceği biçimde kurgulanmış olsa da yazarın, seyircinin bütün bunlara ironik mesafeden bakmasını sağlayacak bir uygulaması da vardır. Bu durum oyunun konusu ile ilişkilidir.

Abdalya'ya Dağılan Eşeğin Gölgesi ve Eşeklik!

Eşeğin Gölgesi'nin konusu Abdalya denen bir ülkede geçmektedir: "Bir varmış / Bir yokmuş / Deve dellal iken / Pire hallaç iken / Ben anamın beşiğini / Tıngır mıngır salları iken / Kaf Dağı'nın eteğinde / Abdalya denir bir ülke / Bu ülkenin de / Şabaniye denir bir kasabası / Varmış" (Taner, 2007, s. 21). Kullanılan masal öğeleri seyirciye oldukça tanıdık bir konunun sergilendiği hissini verecektir. Ülkenin adının Abdalya olması oyundaki ironik göstergelerden biridir. Oyunun konusuna bakarak burada "abdal" kelimesinin, halk dilinde kullanılan anlamının kastedildiğini, "aptal" kelimesini çağrıştırdığını söyleyebiliriz. "Abdalya, Türkiye'nin toplumsal bir karikatürüne dönüşür" (Tekerek, 2003, s. 50). Kasabanın adının da Şabaniye olması anlamlıdır. Şaban kelimesinin argodaki anlamı Türk Dil Kurumunun sözlüğünde, "aptal, alık, saf, şaşkın budala" olarak verilir. Peki neden Abdalya'daki Şabaniye kasabasına karşı yazarın böylesi alaycı bir tutumu vardır?

Oyun, para babaları Abid ve Zahid Ağaların çırakları Şaban'la Mestan'ın patronluk taslama merakları yüzünden başlarına türlü işler açmaları ile ilgilidir. Şaban, patronundan habersiz, müşteri bulmak umuduyla berber takımını alıp

panayıra gitmek üzere yola çıkar. Mestan da patronunun yokluğunu fırsat bilip biraz büyüklük taslamak hevesiyle kendisine eşek kiralamaya gelen Şaban'a mal sahibi olduğunu söyler. Şaban da çırak olduğunu gizler ve eşeği alıp yola düşerler. Hava çok sıcaktır. Yolda dinlenmek üzere durduklarında Şaban, eşeğin gölgesinde biraz kestirmek ister. Mestan'sa eşeğin gölgesinin de kirasını ödemesi gerektiğini iddia eder. Şaban, eşeği kiraladığında gölgesini de kiralamış olacağını söyleyip para vermeyi reddeder. Bu kısır tartışma sonuçsuz kalınca haklı ile haksızı ayırması için mahkemeye giderler. Mahkemeye başvurup paragözlerin yemi olduktan sonra davadan vazgeçmek istediklerini söyleseler de iş işten geçmiş, menfaat çarkları dönmeye başlamıştır. Dava o kadar çok büyür ki sonunda Şaban'ın haklı olduğunu söyleyenlerle Mestan'ın haklı olduğunu söyleyenler arasındaki kutuplaşma Abdalya'yı ikiye böler. Bu kargaşa ve kavga ortamındaysa yine para babaları Zahid'le Abid yüklerini yükleyen ve kazançlı çıkan kişiler olmuşlardır.

Oyunun başında yazar, seyircilere isimleriyle seslenir. İlk satırlar şöyledir: "Ahmet Mehmet / Ali Veli / Hasan Hüseyin / Bir yol kulak verin bana" (Taner, 2007, s. 19). Seyircinin aşına olduğu bu isimlerin söylenmesi, oyunun seyircileri problemin içine çeken göstergelerinden biridir. Böylece seyirci, ismini bilen kişilerce bir oyuna davet edildiğini, kendisinden bahsedildiğini duyumsar. Tartışmaların Mestan'la Şaban'ın anlaşmazlığını aşip tüm ülkeye yayılarak yapay gündem oluşturulması meselesi, oyunda seyirciye hem gülünç gelip eğlenmesini hem de saçma gelip eleştirmesini sağlayacaktır. Böylece seyirci kendi yaşamında da bulduğu bu imajlarla alay etmeyi başarabilecektir.

MESTAN- (...) Bu eşek kimin? Benim. Gölge kimin? Eşeğin. Eşek benim olduğuna göre gölgesi de benim. Gel bir akçeyi elden.

ŞABAN - Dur bir dakika, demagoji yapma. Zırnık bile vermem. Ben ben'im öyle mi? Sen de sen. Eşek de eşek. Şimdi ben eşeğe bir tekme atıyorum. (Tekme atar, eşek anırır.) Kim anırdı? Karakaçan.

MESTAN- Ne vuruyorsun zavallı hayvana durduğu yerde! (Şaban'a bir tekme atar.) Şimdi kim anırdı? Berber Şaban!

ŞABAN - Kesme sözümü, sorduğuma cevap ver. Tekme yiyince kim anırdı?

MESTAN- Eşek ya da Şaban!

ŞABAN - Anıran ben ya da eşek; ama gölgelerimiz? Gölgelerimiz anırdı mı? Ne gezer. Gölgenin anırdığı nerde görülmüş? (Halka) Siz gördünüz mü? Diyeceğim şu ki ben başkayım, gölgem başka, eşek başka şey, gölgesi başka. Zırnık bile vermem.

MESTAN- (Halka) Güneş geçti başına. İyice tozuttu fakir. (Şaban'a) Ben ne istersem gölgem de onu yapar. Bak ben şimdi sıçıyorum, gölgem de sıçradı. Kolumu kaldırıyorum, gölgem de kaldırdı. Bak şimdi oturdum, gölgem de oturuyor (Taner, 2007, ss. 36-37).

Yukarıdaki diyalog değişik tartışmalar ve değişik sınıftan insanların farklı mantık yürütmeleriyle oyun boyunca devam eder. Kimin haklı kimin haksız olduğunsa aslında bir önemi yoktur. İki çırağın mahkemeye gitmesi ile başlayan maddi çıkar kavgası tetiklenmiş, geri dönüşü olmayan bir yola girmiştir. Bulaşıcı bir hastalık gibi toplumun tüm kademelerini saracaktır. Buna önce çırakların mensup oldukları mezhepler karışır, sonra politik gruplar, basın yayını, esnaf locaları... Bütün bu taraf tutmalarda kim nereden fayda sağlayacağını düşünmektedir. Taraf olmakla kazançlı olmak aynı anlama gelmektedir. İşin tuhafı ise Ozan dışında hiç kimsenin bu tartışmanın saçma, mantıksız bir meseleden çıktığını fark etmemesi ya da kabul etmemesidir. Ozan, içinde bulunulan durumun saçmalığına işaret ettiğindeyse bu davanın bir memleket davası olduğu ve Ozan'ın da bu davaya ihanet ederek vatan haini olabileceği söylenir. Kısacası oyundaki tek mantıklı kişi, bir sanatçıdır ve gerçekleri korkmadan söylediği için toplumdaki dışlanmaktadır. Bir de yaşananları şaşkınlık içinde izleyen eşek Karakaçan vardır tabii. Aslında o, çıraklardan daha fazla mağdurdur. Mahkeme ona el koyar:

MANSUR- Sizlere birer dava vekili gerek bu önemli davada.

MATLUP- Nasıl olur?

KARA KÖSE- (Çan çalar) Eşek mahkeme huzuruna celbedile.

MESTAN- Getireyim hemencek.

KAMBUR ESE- (Onu durdurur) Her şeyin Usulü Muhakemat Kanunu üzere cereyan etmesi gerek. (Kapıya doğru yürür, Mestan'a) Adı neydi demiştin?

MESTAN- Karakaçan.

KAMBUR ESE- (Mübaşir gibi elini boru yapıp seslenir) Karakaçan!

(Karakaçan kulağını kaldırır. Dinler. Başını "Siz ne dersiniz?" der gibi halka çevirir. Bir süre gözü havada düşünür, sonra kararını verir, yavaş yavaş ilerler. Kasa Köse'nin önüne çıkar).

KARA KÖSE- Demek söz konusu Karakaçan bu. (Karakaçan ona bakar, başını eğmek suretiyle tasdik eder (Taner, 2007, ss. 43-44).

Çıraklar davadan kurtulabilmek için Karakaçan'ı öldürmeyi bile düşünürler. Ama sonra vazgeçerler.

Haldun Taner'in eleştirilerinin dinamo taşları gibi birbirini harekete geçiren bir özelliği vardır. Yazar, iki çırağın küçük menfaatler peşinde patronluk taslamalarıyla ülkedeki siyasi partilerin eylemlerindeki menfaatçi yaklaşımları son noktada özdeşleştirmekte ve birbiriyle ilişkili bir eleştiri ağı oluşturmaktadır. Taner, seyircileri hayatlarındaki bazı şeyleri fark etmeleri için

harekete geçirmeye çalışırken Brecht'in "yanılsamanın bozulması"¹ tekniğini kullanarak seyirciye bir perspektif kazandırmaya çalışır. Bunu yapmak için de seyircinin gerçek yaşamıyla ilişki kurabileceği göstergelere başvurur. Örneğin, Abdalya'daki siyasi partilerin ve partilerin davranış ve konuşma biçimleri günceli yakalama avantajına sahiptir. Diyalogların seyirciler için yabancı olmaması için oyunun "açık biçim" yapısına başvurulabilir. Dolayısıyla oyun, sergilendiği her dönemde seyirciye farklı biçimde gündemi sunabilir. Oyunda Tittara ve Tattara adlı siyasiler iki rakip fırkayı temsil ederler. Eşeğin gölgesi davasını da bir memleket meselesiymiş gibi gösterip bu olayı büyütürler. Hatta partilerinin adlarını Eşekçiler ve Gölgeciler diye değiştirirler:

TATTARA- Sevgili arkadaşlar. Değerli vatandaşlar. Pek muhterem seçmenler. Bugünkü firka yüksek idare kurulun kararını sizlere iletmekle şeref duyarım. Bugünden itibaren firkamızın Sohbeti adı Gölgeciler Fırkası olarak değerlendirilmiştir. Bir eli halkın nabzında, öbür eli halkın cebinde, gözü seçim sandığında. Daima en iyinin, en doğrunun, en gerçeğin yolunda yürüyen firkamız seçimlere yeni adı, yeni programı ile kan değiştirmiş, büyük bir zindelik içinde girmektedir (Taner, 2007, s. 94).

Tiyatro oyununun sadece dramatik metnini değerlendirmek; oyuncu, dekor vb. sahne performansı öğelerini göz ardı etmek eksik bir uygulama olabilir. Sahne gösterimi sırasında eğer oyuncu, yukarıdaki siyasinin konuşmalarını, oyunun sergilendiği zamanın ünlü siyasetçilerinden birinin tarzı ile sunar, bir mimik ya da bir jestle ünlü bir siyasiyi seyircilere hatırlatırsa oyunun mesajı daha etkili olacak; seyirciye yaşamına dair daha güçlü bir gösterge sunulmuş ve seyircinin olaylara eleştirel bakması sağlanmış olacaktır. Dolayısıyla oyunun epik tiyatro tarzında yazılmış olması seyirci için kullandığı göstergeler açısından anlam kazanmaktadır. Sevda Şener, Bertolt Brecht'in seyircinin oyunu eleştirel bir açıdan seyretmesi ve istenen düşünce sürecine girebilmesi için oyun kişilerinin, toplumsal ilişkilerin, belli bir tavır içinde sunulmasını, bu tavrın oyunculuk ustalığı ile sahnelerin düzenlenişi ve olayların sunulduğu ile iyice belli edilmesini önerdiğini dile getirerek "gestus" kavramına dikkat çekmektedir: "Sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın bir yönü" (Şener, 2000b, ss. 292-293). Brecht'e göre bu tavır, toplumsal anlamı olan bir modeli yansıtır:

¹ Epik tiyatrodaki seyircinin oyuncu ile özdeşleşmesini engellemek ve oyuna uzak açıdan bakmasını sağlamak için kullanılan bazı yöntemler vardır. Seyirciyi eğitmeyi de amaçlayan "yanılsamanın yıkılması" ile ilgili olarak Bertolt Brecht şöyle söyler: "Seyircinin katıksız bir özdeşleşme içine sürüklenerek kendi kendisi olmaktan çıkmasını engeller, sahnede sergilenen olaylarla seyirci arasında istenildiği gibi bir uzaklığın doğmasını sağlar. Ama yine de özdeşleşmesinden vazgeçilmez seyircinin; ne var ki, onun kendisiyle özdeşleştiği oyuncu, bu kez, kendi kendisini seyredip gözlemleyen biridir; seyir konusundaki tutumu eğitilir seyircinin" (Brecht, 1997, ss. 18-19).

Tavır kavramı klasik karakter kavramından da tip kavramından da farklı bir kavramdır. Karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi klasik tip gibi kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme de değildir. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar (Şener, 2000b, s. 293).

Dolayısıyla seyirci, hangi toplumsal sınıfa ait olduğunu bildiği oyun kişisine karşı bir tavır geliştirirken aslında toplumsal sınıfa karşı da bir tavır geliştirmiş olmaktadır. Peki seyirci, sınıfsal özellikleri nasıl ayırt edecektir? *Eşeğin Gölgesi'*nde, paraya dolayısıyla güce sahip Abid ile Zahid'in, Pilavi mezhebi ile Hoşafi mezhebi liderlerinin, fırka liderlerinin vb. davranışlarında onların hangi sınıfın temsilcileri olduklarını gösterecek abartılı davranışları vardır. "Abartının" da seyircinin birini diğerinden ayırt etmesini sağlayacak araçlarından biri olarak kullanıldığına dikkat çekmeliyiz. Bu abartı çeşitli biçimlerde yapılabilir. Bunu sahnede izlerken, oyuncu, dekor, müzik gibi metin dışı öğelerle de açıklamak mümkündür. Partice Pavis, "her şeyi sözcüklere dökmek olanaksız bir şeydir" der (Pavis, 1999, s. 34). Dolayısıyla metnin sahnede canlandırılması, her gösterim için farklı anlam birimlerinin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Hatta oyuncunun giysisinin bile her gösterimde farklı seyirciler için farklı anlamlar ifade etmesi söz konusu olabilir.

Martin Esslin, seyircinin göstergeyi çözümleyebilmesi için belli bir kültürel birikime sahip olması gerektiğini söylemektedir:

(...) oyuna gelen, sinemaya giden, televizyon seyreden her seyircinin gösterilen şey karşısındaki bireysel yeteneği, onun 'yeterliliği'ne, içinde bulunduğu toplumun törelerine, gizli varsayımlarına ve gösterilen hayalî dünyanın kullandığı dile göre değişir. Seyirci, o dünyanın 'görenekler'ini, dilini ve davranış özelliklerini bilmek zorundadır (Esslin, 1996, s. 114).

Ayrıca Esslin'e göre seyirci, gösterinin teknik özelliklerini de bilmek zorundadır (Esslin, 1996, s. 114). Burada seyircilerin bireysel deneyimlerinin de önemine değinilmektedir. Fakat seyircilerin her biri aynı görenek ve kültür birikimine sahip olmayabilir. Bu durumda her seyirci için farklı bir gösterge kullanmak yerine seyircilerin içinde buldukları toplumsal ve kültürel konuma bakılarak genele hitap eden bazı göstergeler seçilebilir. Fakat bu göstergeleri de her seyircinin aynı biçimde algılamak ve yorumlamak potansiyeline sahip olamayacağını da göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim, *Eşeğin Gölgesi'*nde sahnelenen gösteri, eşeğin gölgesi hakkında bir karara varamayan çırağın durumuyken, onları çevreleyen Abdalya halkı da seyircidir. Bu seyircilerin her birinin olayı farklı bir biçimde yorumlama eğilimleri vardır. Bir de tiyatro salonunda Abdalyalıları izleyen seyirci kesimi vardır ki onlar da kendi yorumlarını yapabilir, taraf tutabilir, oyundaki bazı grupları haklı bazılarınıysa haksız bulabilirler. Bununla birlikte seyir ve seyirciyi tetikleyen

metnin yazarının da bir amacı vardır. Ayşegül Yüksel, Haldun Taner'in amacını şöyle açıklar: “Yazarın asıl amacı, ilgisi ve dikkati kolayca oraya buraya kaydırılabilen, düzendeki bozukluğu görmediği için de kendi çıkarlarının ne olduğunu bile anlayamayan, yanlış koşullandırılmış halkın bilinçsizliğini eleştirmektir” (Yüksel, 1986, s. 96). Yazarın bu amacı ortaya koyabilmesi nasıl mümkün olabilecektir? Gérard Genette, *Anlatının Söylemi*'nde “Dramatik temsile karşıt olarak hiçbir anlatı anlattığı hikâyeyi ‘gösteremez’ ya da taklit edemez. Tek yapabileceği, ayrıntılı, net ve ‘canlı’ bir şekilde anlatmak ve bu şekilde az çok mimesis yanılısaması vermektir” (Genette, 2011, s. 174) der. Bu durumda Taner'in *Eşeğin Gölgesi*'nde canlandırmaya ya da anlatmaya çalıştığı şeye, seyirci ancak oyun, sahne, dekor, kostüm gibi öğelerin yardımıyla ulaşabilecektir.

Haldun Taner'in oyunlarını şaşırtıcı sonlarla bitirmeyi tercih ettiği söylenmektedir (Çamurdan, 2000, ss. 57-58). Taner'in bu oyunu da masalsı bir havada başlayıp, gerçekçi bir biçimde sonlanarak “Önünde sonunda çırakların kazanacaklarını uman seyircinin beklentisi boşa çıkarılır” (Çamurdan, 2000, s. 59). Taner, böyle yaparak seyirciyi sarsmayı ve gerçekleri fark etmesini sağlamayı amaçlar. Kullandığı masal göstergeleri gerçek yaşam göstergeleri ile yer değiştirir. Beklenen alışılmış mesaj da tersine çevrilmiş olur.

Tiyatro metni dışında oyuna derin anlam kazandıracak belki de her gösterimde farklı anlamlara ulaşılmasını sağlayacak dekor, müzik gibi öğeleri bir araya getirerek metni bir anlamda yeniden yazan kişi yönetmendir. Esen Çamurdan, “Tiyatro sanatı, ne yalnız oyunculuktur ne müzik ne de dans, ya da kendi başına yazılı metin, bunların tümünü içeren bir bileşimdir. Bu bileşimi gerçekleştirecek olan kişi ise yine yönetmen olacaktır” (Çamurdan, 1996, s. 35) der. Fakat biz bunların ötesinde ve en önce yazarın metne verdiği anlamın sahnede esas alınacak anlam olduğunu vurgulamalıyız. Yönetmen kullandığı kimi araçlarla metni sahnelendiği zamana uydurabilir. Ya da oyunun yazıldığı dönemi birebir yansıtma çabasına girebilir. Fakat ne olursa olsun sonuçta kullanılan metnin sözcükleri, cümleleri ve bir araya geldiklerinde ortaya çıkan anlam, seyirciyi hedef alır. Dolayısıyla seyirci için başlangıç noktası bu oyunda olduğu gibi birçok oyunda metindir (Görselliğin öne çıkarıldığı oyunlar, sözsüz oyunlar bunun dışında tutulabilir. Fakat bu tür oyunları da yönlendiren yine metinlerdir). Sevda Şener, “Tiyatro yapıtına özgü olanı barındıran anlamında dram sanatının üç ana özelliği vardır: dramatik olanı içermesi, içeriği en etkili biçimde yansıtacak özel bir yapısı olması, seyirci önünde oynanmak üzere hazırlanıp seyirci önünde oynanarak tamamlanması” (Şener, 2000a, s. 16) der. Dolayısıyla Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi*'ni seyirci için yazmış olması, seyirci önünde oynanmadan tamamlanamayacağı sonucunu da beraberinde getiriyor.

Sonuç

Haldun Taner, epik tiyatro tarzında yazdığı, masal öğelerinden yararlanarak güncel ulaşmaya çalıştığı *Eşeğin Gölgesi*'nde, toplumsal eleştiriyi ironik bir bakış açısı ile seyircinin huzuruna taşımaya amaçlamıştır. Bu oyunda yazarın eleştirisinin dinamo taşları gibi toplum katmanları arasında hızla yayılan yapısını eşeğin gölgesi gibi saçma bir konunun gündeme bir hastalık gibi yayılabileceğini gösteren kurgusuna borçludur. Oyunun konusu, birtakım göstergeler yardımıyla seyircilerde farkındalık yaratmaya çalışır. Görsel sanatların izleyicinin bilinçaltına işleyen mesajlarını seyircinin algıladığı ama algıladığını dile getiremediği, bir kendi olma durumuyla yapmaya çalışır. Sonuçta yazar, ezen-ezilen ilişkisini ironik-komik, açık biçim yapısıyla seyirciye ulaştırmaya çalışır. Ezilenlerin Mestan'la Şaban olduğunu düşünen seyirci, bir noktada onların da zavallı Karakaçan'ın sırtından geçinmeye çalıştıklarını fark etmelidir. Böylece seyirci, bilinçli ya da bilinçsiz kendisine sunulan göstergeler yardımıyla yaşamdaki sınıfsal konumunu da sorgulamaya başlayacaktır. Çünkü oyunda Ozan dışındaki tüm kişi ve kuruluşlar menfaatçi yaklaşımları dolayısıyla eleştirilirler. Aslında hiçbirinin Abid'le Zahid'den farkı yoktur. Tek farkları Abid'le Zahid'in gücü ellerinde tutuyor olmalarıdır. Dolayısıyla seyirci, gücü elinde tutuyor olsa da olmasa da menfaatçi ve bilinçsiz bir toplumsal konumunun olduğunu fark etmeli, kendi kendini eleştirebilmelidir. Sunulan göstergelerin kendi yaşamıyla, kültürüyle ilişkisini kurabilen seyirci, kendi toplumsal sınıfını fark edecek; bu sınıfın “abartılı”yla vurgulanan davranışlarının kendisinde de var olduğunu görebilecektir. Sonuç olarak seyirci, dramatik metnin yanı sıra sahneyi de okuyabilen, pasif değil aktif bir ögeye dönüşecektir.

Kaynakça

- Bayrak, Ö. (2012). Tarihten Modern Düzene Yansıyan Politik Bir Eleştiri: 'Eşeğin Gölgesi'. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 18-28.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji*. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çevik, M. (2008). Lucianus Kimdir?. *Samsatlı Lucianus Sempozyumu Bildirileri 17-19 Ekim, Adıyaman* içinde (ss. X-XII).
- Esen, N. (2010). Acıyı Balla Yoğurmak: Haldun Taner'in Hikâyelerinde İçerik-Anlatım İlişkisi. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içinde (ss. 158-171). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı* (Ö. Nutku, Çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* (F.B. Baydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Pavis, P. (1999). *Gösterimlerin Çözümlemesi Tiyatro Dans Mim Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Selçuk, B. (2008). Samsatlı Lucianus'a Göre Edebi Metin ve Tarihi Metin. *Samsatlı Lucianus Sempozyumu Bildirileri, 17-19 Ekim, Adıyaman* içinde (ss.77-87).
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2000a). *Dram Sanatının Alanı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2000b). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taner, H. (1995). *Eşeğin Gölgesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tekerek, N. (1993). Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Birleştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16, 47-57.
- Yalçın, S. D. (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.