



**ABSÜRT TİYATRO'NUN 1970 SONRASI
TİYATROMUZA YANSIMALARI**

Arzu ÖZYÖN

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2017

**ABSÜRT TİYATRO'NUN 1970 SONRASI
TİYATROMUZA YANSIMALARI**

Arzu ÖZYÖN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir

Aralık 2017

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Arzu ÖZYÖN tarafından hazırlanan “ABSÜRT TİYATRO’NUN 1970 SONRASI TİYATROMUZA YANSIMALARI” başlıklı bu çalışma 06/12/2017 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT Anabilim Dalında DOKTORA tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Nazire AKBULUT (Danışman)

Üye: Prof. Dr. Medine SİVRİ

Üye: Prof. Dr. Hasan ERKEK

Üye: Prof. Dr. Ayten ER

Üye: Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖZEN

ONAY

... / ... / 2017

Prof. Dr. Hasan Hüseyin ADALIOĞLU

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Arzu ÖZYÖN

.....

ÖZET

ABSÜRT TİYATRO'NUN 1970 SONRASI TİYATROMUZA YANSIMALARI

ÖZYÖN, Arzu

Doktora - 2017

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nazire AKBULUT

Hayatın her alanında olduğu gibi edebiyat alanında da farklı ulusların edebiyatları arasındaki etkileşim kaçınılmazdır. Türk edebiyatı bağlamında bakıldığında özellikle Tanzimat Dönemi'nde (1839-1895) çeviri aracılığı ile yoğunlaşan genelde Batı-Türk, özelde ise Fransız-Türk edebiyatları arasındaki etkileşim süreci dönem dönem etki derecesi ve yönü değişse de 1800'lü yılların ortalarından bu yana süregelmiştir.

Fransız edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkisi sonucunda üretilen ilk eserin Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro eseri olması bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Ancak Türk Tiyatrosu üzerindeki etkiler yalnızca Fransız Tiyatrosu'ndan yansımalar ile sınırlı kalmaz. 1970'li yıllarda, henüz 1920'lerde Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht'in geliştirdiği Epik Tiyatro'nun yine çeviri yolu ile Türk oyun yazarlarına ulaşması o dönemde başta Haldun Taner olmak üzere bir çok yazarın aynı türde oyunlar yazması ile sonuçlanır. Aynı dönemde Türk Tiyatrosu üzerinde Absürt Tiyatro adı altında Batı'da 1950'lerde ortaya çıkmış olan bir başka gelenek de etkilerini göstermeye başlar.

Bu çalışma da genel olarak 1970 sonrasında Türk Tiyatrosu üzerinde Absürt Tiyatro'nun etkilerini, özelde ise Batı'daki ilk örneklerden birebir yansımaları; oyunlar arasındaki benzerlikler yanında sosyo-politik ve ekonomik arka plandan kaynaklanan farklılıkları irdelemeyi amaçlamaktadır. Genel olarak 1970'li yıllardan itibaren (neredeyse her on yılda bir gerçekleşen ihtilallerle paralel olarak) onar yıllık

aralarla toplamda yedi yazarın on dört oyununun eklektik yöntemle çok boyutlu olarak ele alındığı çalışma, farklı kültürlerle ait çalışmaları benzerlik ve farklılıkları ve bunların nedenleri bakımından karşılaştırarak Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'ne de katkı sunma çabasıdır.

Sonuç olarak, Batı edebiyatı içinde doğup gelişen Absürt Tiyatro geleneğinin 1970'li yıllardan itibaren Türk Tiyatrosu'nu yoğun olarak etkilediği; ancak oyunlar arasında Absürt Tiyatro özellikleri bakımından benzerlikler olmasına rağmen, son derece farklı siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullar nedeniyle Türk tiyatro yazarlarının eserlerinde, bazen açık bazen örtük olarak oyunların yazıldığı dönemin arka planına ve sorunlara yer verdiği gözlenmektedir. Bunun yanı sıra, Türk oyun yazarlarının oyunlarını sadece Absürt Tiyatro özellikleri ile sınırlandırmadığı; Epik Tiyatro, gerçeküstü özellikler, köy seyirlik oyunları gibi türler, akımlar ve teknikler ile -tam bir ortaklık göstermese de- farklı dönemlerde oyunlara farklı şekillerde zenginlik kattıkları ve aslında sentez oyunlar yarattıkları görülür. Bu çalışmanın Türk Tiyatrosu'na en önemli katkısı bazı araştırmacılar tarafından "çorak ve tüketilmiş" hatta "dönemini kapatmış" bir konu olarak görülen Absürt Tiyatro konusuna Türk Tiyatrosu bağlamında yeni bir soluk getirmek ve bu alanda yapılacak yeni çalışmaları teşvik etmek olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Etki, Etkileşim, Metinlerarasılık, Absürt Tiyatro, Türk Tiyatrosu.

ABSTRACT

THE REFLECTIONS OF THE ABSURD THEATRE IN OUR THEATRE AFTER 1970

ÖZYÖN, Arzu

PhD Degree - 2017

Department of Comparative Literature

Supervisor: Prof. Dr. Nazire AKBULUT

As is in every field of life, in the field of literature interaction between the literatures of different nations is inevitable. As it is looked in the context of Turkish Literature the interaction process generally between Western-Turkish literatures and particularly between French-Turkish literatures which has increased through translation especially in Tanzimat Period (1839-1895) has continued from 1800s up to this day although the degree of impact and the direction of it has changed from period to period.

The fact that the first work that was produced as a result of the effect of French Literature of Turkish Literature was Şinasi's *Şair Evlenmesi*, is significant in terms of this study. However, the effects on Turkish Theatre are not solely limited to the reflections from French Theatre. After Epic Theatre which was developed by German playwright Bertolt Brecht in 1920s, reached the Turkish playwrights in the 1970s through translation again, the result was the writing of similar plays by many Turkish playwrights in that period, Haldun Taner being the leading writer. In the same period, another tradition that appeared in the West in 1950s and was called The Absurd Theatre also starts to show its effects on Turkish Theatre.

This study generally aims to discuss the effects of The Absurd Theatre on Turkish Theatre after 1970s, and particularly it aims to debate the reflections from the first examples in the West; the differences deriving from the socio-political and

economic background as well as the similarities. Generally this study in which fourteen plays of seven writers have been handled multi-dimensionally with the eclectic method in the time period of ten-year intervals from 1970s onwards (paralleling with the revolutions taking place almost every ten years), makes strenuous effort to compare the plays belonging to different cultures in terms of their similarities, differences and the reasons of them and thus to contribute to the Science of Comparative Literature.

As a result, it is observed that the Absurd Theatre tradition which was born and developed in the Western literature affected the Turkish Theatre intensely starting from the 1970s; however, despite the similarities between the plays in terms of the characteristics of the Absurd Theatre, due to the completely different political, social and economic conditions, Turkish playwrights handled the background and the problems of the period in which the plays were written in their plays either explicitly or implicitly. Besides this, it is seen that Turkish playwrights have not restricted their plays only to the characteristics of Absurd Theatre, but -in spite of not having complete community- they have enriched them with the Epic Theatre techniques, surrealism and the characteristics of rural folk plays in different periods, and thus actually they created synthetic plays. The most significant contribution of this study to Turkish Theatre will be, to bring a new breath to the subject of Absurd Theatre, which is seen as an “infertile and exhausted” subject that “closed its period”, in the context of Turkish Theatre and to encourage the new studies that will be done in this field.

Key words: Effect, Interaction, Intertextuality, Absurd Theatre, Turkish Theatre.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR.....	xvi
ÖNSÖZ.....	xvii
TEŞEKKÜR.....	xviii
ÖZGEÇMİŞ.....	xix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

YÖNTEM

1.1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ.....	8
1.1.1.Edebiyat Sosyolojisinin Tarihsel Gelişimi.....	9
1.1.1.1. Marksist Eleştiri.....	9
1.1.1.2. Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçilik.....	9
1.1.1.3. Lucien Goldmann ve <i>Roman Sosyolojisi</i>	13
1.1.1.4. Edebiyat-Toplum İlişkisi.....	15
1.1.1.5. Edebiyat Sosyolojisi’nde Kurgu-Gerçek İlişkisi.....	21
1.1.1.6. Edebiyat Sosyolojisinin Oluşumu ve Gerekliliği.....	25
1.1.1.7. Edebiyat Sosyolojisinin Kapsamı ve Sınırları.....	26
1.1.1.8. Edebiyat Sosyolojisi ve Postmodernizm.....	28
1.1.1.9. Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Bir Alt Dalı Olarak “Tiyatro Sosyolojisi”nin Eksikliği.....	29
1.1.1.10. Modernleşme ve Türk Edebiyatı’na Etkileri.....	30
1.1.1.11. Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları.....	31
1.2. ETKİ ARAŞTIRMALARI.....	33
1.2.1. Türk Edebiyatında Batı Etkisi.....	34
1.2.2. Etkileşim Kaçınılmazdır; Ancak Önemli Olan Orijinalliktir.....	37
1.2.3. Günümüzde Etki ve Etkileşimi Kolaylaştıran Etmenler.....	39
1.2.4. Etkileşim Alanları.....	45

1.2.5. Etki Çalışmalarında İki Yöntem Esastır: Genetik ve Tipolojik Karşılaştırma.....	46
----------------------------------------------------------------------------------------	----

2. BÖLÜM

ABSÜRT TİYATRO GELENEĞİ

2.1 SÖZLÜK ANLAMI İLE ‘ABSÜRT’	49
2.2 ABSÜRT TİYATRO’NUN TANIMI.....	51
2.3. 20. YÜZYILIN ÖNCÜ AKIMLARI VE ABSÜRT TİYATRO’YU HAZIRLAYAN EVRELER.....	55
2.4. ABSÜRT TİYATRO’NUN ÖZELLİKLERİ.....	67
2.5. BATI’DAKİ İLK ABSÜRT TİYATRO ÖRNEKLERİ.....	71
2.5.1. Fransa’da Eugène Ionesco.....	72
2.5.1.1. Ionesco’nun Oyun Kişileri Kuklaya Benzer.....	75
2.5.1.2. Zaman Ölçülemeyen Bir Kavramdır.....	77
2.5.1.3. Nesnelere Tüm Mekanı Doldurur, İnsanlar Mekanlara Sığamaz Olur.....	79
2.5.1.4. Sözler ve Eylemler Birbirini Tutmaz.....	83
2.5.2. Jean Tardieu.....	87
2.5.2.1. Kişiler Arasında Güçlü/Güçsüz Karşıtlığına Dayalı bir İlişki Vardır.....	88
2.5.2.2. Zaman Kesin Değildir Ancak Döngüsellik Özelliği Gösterir.....	91
2.5.2.3. Kapalı/Dar Bir Mekân Kullanımının Yanında Mekânda Simgesellik de Ağır Basar.....	93
2.5.2.4. “Bekleme” Edimi, Diğer Bir Deyişle Yine Eylemsizlik Ön plandadır.....	94
2.5.3. İrlanda’da Samuel Beckett.....	95
2.5.3.1. Beckett’in Oyun Kişileri Birbirlerine Bağımlı Olarak Yaşarlar.....	97
2.5.3.2. Kronolojik Olarak Oyunlardaki Mekânlar Giderek Daralır	102
2.5.3.3. Beckett Oyunlarında Zaman Aksa Bile Akmıyormuş Gibi Görünür.....	106

2.5.3.4. Oyun Kişilerinin Ortaya Koyduğu Tek Eylem Eylemsizliktir.....	112
2.5.4. İngiltere’de Harold Pinter.....	116
2.5.4.1. Pinter’ın Oyun Kişileri Güçlü ve Güçsüz Olarak İki Zıt Kutupta yer Alır.....	117
2.5.4.2. Pinter Oyunlarında Kişiler Zamanın Geçip Geçmediği Anlayamaz.....	121
2.5.4.3. Oyunlarda Kişilerin İçinde Bulunduğu Odalar, Odanın Dışındaki Tehdit Unsurundan Onları Koruyan Birer Sığınak Görevi Görür.....	125
2.5.4.4. Kişilerin Oyun Süresince Sergilediği Eylemsizlik Oyun Sonunda Beklenmedik Bir Eylemle Son Bulur.....	134
2.5.5. Amerika’da Edward Albee.....	141
2.5.5.1. Birbirine Zıt İki Oyun Kişisinden Biri Diğere Üstünlük Taslar ve Eziyet Eder.....	141
2.5.5.2. Oyunda Çevrimsel Zaman Yapısı Kullanılır.....	146
2.5.5.3. Açık Bir Mekânda Olmalarına Rağmen Kişiler Buldukları Mekândan Ayrılamazlar.....	147
2.5.5.4. Kişilerin Konuşmak Dışında Eylemde Bulunmadıkları Oyun Beklenmedik Bir Eylemle Son Bulur.....	150
2.5.6. Doğu Avrupa Ülkelerinde Absürt Tiyatro.....	151
2.5.6.1. Çek Cumhuriyeti’nde Vaclav Havel ve Milan Kundera.....	152
2.5.6.1.1. Vaclav Havel ve <i>Bildirim</i>	152
2.5.6.1.1.1. Havel’in Oyunundaki Kişiler Karakter Derinliği Olmayan Tiplerdir.....	152
2.5.6.1.1.2. Oyun Tek ve Kapalı Bir Mekânda Geçer.....	155
2.5.6.1.1.3. Oyunun Başladığı Gibi Bitmesi Döngüsel Zaman Yapısını Gösterir.....	156
2.5.6.1.1.4. Yeme-İçme Eylemleri Dışında Eylem Görülmez.....	157
2.5.6.1.2. Milan Kundera’nın <i>Anahtar Sahipleri</i>	160

2.5.6.1.2.1. Jiri Hariç Diğer Oyun Kişileri Arasında Birbirine Bağımlılık Görülür.....	160
2.5.6.1.2.2. İçinde Yaşadıkları Ev Yani Mekân Hapsolmuşlük Hissi Verir.....	163
2.5.6.1.2.3. Zamanın Belirsizliği Oyun Süresince Vurgulanır.....	165
2.5.6.1.2.4. Jiri Dışındaki Oyun Kişilerinde Eylemsizlik Görülür.....	168
2.5.6.2. Polonya’da Slawomir Mrozek ve <i>Tango</i>	172
2.5.6.2.1. Arthur ile Diğer Oyun Kişileri Arasında Bir Güç Savaşı Olduğu Gözlenir.....	172
2.5.6.2.2. Dünyanın Bir Mikrokozmosu Olan Mekâna Kaos Egemendir.....	175
2.5.6.2.3. Oyunda Zamanın Sürekli Aktığı ve Giderek Daraldığı İzlenimi Verilir.....	177
2.5.6.2.4. Oyun Boyunca Görünür Şekilde Eylemde Bulunmaya Çalışan Tek Kişi Arthur’dur.....	179

3. BÖLÜM

1970’LERDEN 2000’LERE TÜRKİYE VE TÜRK TİYATROSU

3.1. TÜRKİYE’DE DÖNEMİN SİYASİ, TOPLUMSAL VE EKONOMİK ARKA PLANI.....	183
3.1.1. 27 Mayıs Darbesi: Öncesi ve Sonrası.....	183
3.1.2. 12 Mart Askeri Muhtırası.....	187
3.1.3. 12 Eylül Darbesi ve Ardından 2000’li Yıllara Doğru Siyasal Hayat.....	190
3.1.4. 28 Şubat 1997.....	198
3.2. 1970-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK OYUN YAZARLIĞI.....	202
3.2.1. 1970-1980 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı.....	208
3.2.1.1. Konulu, Parabel Özellikli Sosyal Eleştiri.....	208
3.2.1.2. Toplumsal Gerçekçilikten Politik Gerçekçiliğe, Töre Cinayetleri ve Sömürüye.....	211

3.2.1.2.1. Toplumsal Gerçekçilikten Politik Gerçekçiliğe	211
3.2.1.2.2. Politikleşmiş Tiyatrodan Töre Cinayetlerine ve Sömürüye.....	212
3.2.1.3. Tarihi ve Tarihi Motifleri Yeni Bir Açıdan Yorumlamak...	215
3.2.1.4. Kentsel Yaşamda Burjuvanın Çöküşü.....	217
3.2.1.5. Doğrudan Eleştiri: Hiciv.....	220
3.2.2. 1980-1990 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı.....	222
3.2.3. 1990-2000 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı.....	226
3.2.4. 2000'li Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı.....	230

4. BÖLÜM

1970 SONRASI TÜRK TİYATROSU'NDA ABSÜRT YANSIMALAR

4.1. 1970-1980 ARASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR.....	236
4.1.1. Aziz Nesin - <i>Çıcu</i> : Modern İnsanın İçine Düştüğü Yalnızlık Bunalımı.....	236
4.1.2. Aziz Nesin - <i>Tut Elimden Rovni</i> : Modern Toplumların Evliliklere Kadar Yansıyan İletişimsizlik Sorunu.....	249
4.1.3. Melih Cevdet Anday - <i>Müfettişler</i> : Baskı ve Yasaklar Toplumlari İstemedikleri Hayatların İçine Hapseder.....	263
4.1.4. Melih Cevdet Anday - <i>Dikkat Köpek Var</i> : Bazen Basit Bir Eylem Baskıcı Bir Düzeni İşlevsiz Hale Getirmeye/Yıkmaya Yeter.....	270
4.1.5. Adalet Ağaoğlu - <i>Kozalar</i> : Sırça Köşklerinde Kendi Sonunu Hazırlayan Burjuva Kadınlar.....	275
4.1.6. Adalet Ağaoğlu - <i>Çıkış</i> : Ataerkil Toplumlari Baskıcı Yapısı Genç Kuşak Kadınlar Tarafından Yıkılır/Kırılır.....	281
4.2. 1980-1990 ARASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR.....	287
4.2.1. Memet Baydur - <i>Limon</i> : Baskı ve Yasaklar Bir Ülkedeki Aydın Kesimin Susmasına, Gerçeklerden Kaçarak Topluma Yabancılaşmasına Neden Olur.....	288
4.2.2. Memet Baydur - <i>Maskeli Süvari</i> : Tarihsiz Kültürsüz Bir Toplum Yenik Düşmeye Mahkumdur.....	297

4.2.3. Behiç Ak - <i>Bina: Kurumlaşmadan Yoksun Bir Toplum Kaosa Sürüklenir</i>	303
4.2.4. Behiç Ak - <i>Newton Bilgisayardan Ne Anlar: Klasik Bir Burjuva Eleştirisi</i>	308
4.3. 1990 SONRASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR.....	322
4.3.1. Civan Canova - <i>Sokağa Çıkma Yasağı: İnsanoğlunun Baskılara Tepkisi Hep Aynıdır: Sinmek, Yok Saymak veya Karşı Koymak</i>	322
4.3.1.1. Yasaklar Karşısında Sinen Bireyler.....	327
4.3.1.2. Yasakları Yok Sayan/Umursamayan Kesim.....	331
4.3.1.3. Toplumun Yasaklara Karşı Koyan/Başkaldıran Kesimi....	332
4.3.2. Civan Canova - <i>Erkekler Tuvaleti: Politik ve Apolitik İlişkilerde Sisifosvari İktidar Çatışmaları</i>	336
4.3.3. Raşit Çelikezer - <i>Mutlu Beraberlik: Toplumsal Klişelerin Sorgulandığı Oyun</i>	349
4.3.4. Raşit Çelikezer - <i>Yağmurum Olsana: Tüketim Toplumu Duyguları da Metalaştırıyor</i>	362
SONUÇ.....	372
KAYNAKÇA.....	377

KISALTMALAR

- haz.** : Hazırlayan
yaz. : Yazan
bkz. : Bakınız
çev. : Çeviren
s. : Sayfa
a.g.e. : Adı geçen eser
ed. : Editör
pp. : Sayfa sayısı
vol. : Volume
vd. : Ve diğerleri
akt : Aktaran
trans. : Translator
TDK : Türk Dil Kurumu

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Absürt Tiyatro'nun 1970 sonrası Türk Tiyatrosu'na etkileri tartışılarak, Absürt Tiyatro'nun Batı'daki ilk örnekleri ile Türk Tiyatrosu'nda 1970'li yıllardan itibaren yazılmaya başlanmış, seçilmiş on dört oyun arasındaki benzerlik ve farklılıkların ve bunların nedenlerinin saptanması ve özellikle Türk tiyatro yazarlarının -Batı'da iddia edildiğinin aksine- absürt özellikler taşıyan oyunlarında yazıldıkları dönemin sosyo-politik ve ekonomik arka planından yansımaları da yer verdiklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda gayemiz, Batı'daki ilk Absürt Tiyatro oyunlarından hareketle, belli bir döneme ait olduğu ve dönemini kapattığı ileri sürülen Absürt Tiyatro'nun, Türk Tiyatrosu ekseninde hala üzerinde çalışmaya açık bir alan olduğunu göstermek ve bu alanda yapılabilecek yeni çalışmalara öncülük etmektir.

Zaman zaman bazı araştırmacılar tarafından Absürt Tiyatro döneminin kapanmış olduğu ileri sürülerek Absürt Tiyatro sonuç vermeyecek, tüketilmiş ya da çorak bir çalışma alanı olarak görülmesine rağmen, Abdüllatif Acarlıoğlu ve Zehra İpşiroğlu gibi araştırmacı ve akademisyenler ise Absürt Tiyatro'nun yerini ve önemini günümüzde de korumaya devam ettiği kanısındadırlar. Üstelik Zehra İpşiroğlu da *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* başlıklı kitabında Absürt Tiyatro'nun verimli ve umut vaat eden bir çalışma alanı olduğuna işaret ederek, Türkiye'de Absürt Tiyatro yazma konusundaki eğilimlere ve bu kategori altında ülkemizde yazılmış ve üzerinde çalışılabilecek oyunlara dikkat çeker. Bütün bu düşünceler paralelinde bu tezin yazılma amaçlarından biri de bu alanın verimli bir çalışma alanı olduğu ve üzerine söylenebilecek daha çok sözün var olduğunu göstermektir.

Arzu ÖZYÖN

Eskişehir - 2017

TEŞEKKÜR

Bu çok boyutlu çalıőmam sırasında yılmadan bana rehberlik eden, tezimi büyük bir özveri ile okuyup inceleyen ve beni aydınlatan danışmanım Prof. Dr. Nazire AKBULUT'a, farklı bakış açısı ile tezime katkıda bulunan hocam Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye, son derece yoğun temposu içinde bile yazdığım her iletiye cevap verip, tezime katkı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Hasan ERKEK'e, ayrıca ilk iki tez izleme sınavında ve tez savunmasında beni destekleyen Yrd. Doç Dr. Özlem ÖZEN ve Prof. Dr. Ayten ER hocalarıma da katkı ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Son olarak, bu çalışma sırasında maddi ve manevi hiçbir desteğini esirgemeyen eşim Serdar ÖZYÖN'e ve sabırla annelerinin kendilerine vakit ayırmasını bekleyen kızım Arzu Deniz ÖZYÖN ile oğlum Serdar Ege ÖZYÖN'e de sabır ve anlayışları için sonsuz teşekkürler.

Arzu ÖZYÖN

Eskişehir - 2017

ÖZGEÇMİŞ

Yazar 1981, Leonberg / ALMANYA doğumludur. İlk, orta ve lise eğitimini İzmir’de, Lisans eğitimini 2004 yılında Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde, Yüksek lisans eğitimini ise Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında “The Facets of Existentialism in Golding’s *Pincher Martin* and Camus’s *The Stranger*” isimli tez ile 2008 yılında tamamlamıştır.

2005 yılından bu yana Dumlupınar Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Modern Diller Bölümü’nde okutman olarak görev yapan yazarın bugüne kadar yayınlanmış bildiri, makale, kitap tanıtımı ve kitap bölümlerinden oluşan ulusal ve uluslararası birçok akademik çalışması bulunmaktadır.

GİRİŞ

“Absürt Tiyatro’nun 1970 Sonrası Türk Tiyatrosuna Yansımaları” başlıklı bu çalışmanın konusu, Batı’daki Absürt Tiyatro örneklerinin Türk Tiyatrosu’nda nasıl yansıma bulduğudur. Bu bağlamda Türk ve Avrupa toplumlarının deneyimlediği sosyo-politik ve ekonomik koşullar da göz önüne alınarak, Türk oyun yazarlarının Batı’dan neyi, nasıl alımladıkları, onlarla etkileşim sonucunda ortaya koydukları eserlere özgün olarak ne kattıkları tespit edilip ortaya konulacaktır. Bu amaçla bir taraftan Batı’daki ilk ve önemli Absürt Tiyatro oyunlarından bazı örnek eserler incelenecek, Türk oyun yazarlığındaki Absürt yansımalar belli yazarlarla ve eserlerle sınırlı tutularak incelenip absürt özellikler ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Daha açık bir ifade ile bu çalışmada amaç, incelenen oyunların her birini bir bütün olarak ele alıp Absürt Tiyatro’nun yansımalarının yanı sıra sade okurun göremeyeceği ince ayrıntıları-sosyo-politik ve ekonomik göndermeler ile teknik özellikleri- gözler önüne sermek olacaktır.

Araştırmalarımız sırasında Türkiye’de Absürt Tiyatro konusunda daha önce bazı çalışmalar yapılmış olmakla birlikte bu çalışmaların ya tek bir yazarın eserleri üzerine yoğunlaştığı ya da çok derinlemesine analizlere girilmediği gözlenmiştir. Bugüne kadar Batı’daki Absürt Tiyatro örneklerinin (hatta zaman zaman bire bir bazı sahnelerin) Türk Tiyatrosu’ndaki yansımalarının incelendiği, yapılmış herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Böyle bir çalışmanın Avrupa kültürü/toplumu ile Türk kültürü/toplumu arasında bir köprü kuracağı ve böylece Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi’ne katkı sunacağı düşünülmektedir.

Batı’da İkinci Dünya Savaşı, toplumların parçalanıp kutuplaşmasına (Yahudiler ve Naziler; sanık-maktul ve mağdur) neden olurken, Türkiye’de 1971 Askeri Muhtırası sonrası sağ-sol ayrımı giderek keskinleşir. Değişen koşullar sonucu, 1970’lerden itibaren Türk Tiyatrosunda yeni arayışlar içinde olan oyun yazarları tarafından benimsenen Absürt Tiyatro’nun da Türk toplum ve kültürüne, Türkiye’ye özgü sorunlara göre biçimlenmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Türk oyun yazarları bir anlamda Absürt Tiyatro’yu kendi tarzlarında yorumlamışlar; oyunlarında bu tiyatronun yansımalarını, kendi ülkelerinin sorunları ile harmanlayarak okuyucu/izleyiciye sunmuşlardır.

Çalışmada eserleri analiz edilecek yazarların doğum tarihleri (1915-1969 arası) dikkate alındığında, hepsinin çocukluk, ilk gençlik ya da gençlik yıllarında 1971 ya da

1980 ihtilallerinden herhangi birine ya da her ikisine de tanıklık etmiş oldukları daha iyi anlaşılmakta, böylece bu ihtilallerin yansımalarının yazarların oyunlarında görülmesi kaçınılmaz bir hale gelmektedir.

Batı'da 1950'lerde ortaya çıkan, hatta daha da geriye gidildiğinde 1888'de Alfred Jarry'nin sürrealist oyunu *Ubu Roi (Kral Übü)*'de yer alan absürt özelliklerin bu yeni biçimin (formun) bir başlangıcı olarak görüldüğü Absürt Tiyatro, başlı başına bir akım değildir. Tersine Absürt Tiyatro geleneği olarak adlandırabileceğimiz bu tiyatro türü içinde adı anılan, Beckett, Ionesco, Pinter, Albee, Artaud gibi oyun yazarlarının her biri Absürt Tiyatro oyunlarını kendilerine göre ve kendi kuralları ile yazmışlardır. Örneğin *Oyun Sonu*'nda (*Endgame*) Beckett donmuş hayatları ile köşeye sıkışmış insanları koyar önümüze, *Git-Gel Dolap*'ta (*The Dumb Waiter*) Pinter sürekli ama bilinmeyen bir tehdit altındaki yaşamları ile sorgulamadan söyleneni yapan insanları sunar. Öte yandan Albee *Hayvanat Bahçesi*'nde (*The Zoo Story*) bütünüyle zıt iki oyun kişisini karşı karşıya getirip absürdlüğü ölüm ile noktalar.

Absürt Tiyatro'nun Batı'da 1950'lerde ortaya çıkması bir tesadüf değildir elbette. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından devlet, düzen, din, tanrı gibi daha önce en yüksek mertebede tuttuğu her şeye inancını yitiren modern insanın içler acısı durumu, terk edilmişliği, umarsızlığı, yalnızlığı ancak Absürt Tiyatro ile Absürt Tiyatro'nun kuklaya dönüşmüş, duyularını, duygularını, değerlerini yitirmiş kişileri ile kusursuz bir biçimde hayat bulabilirdi. Buldu da. Jarry'nin milat sayılan *Kral Übü*'sü ile serüvenine başlayan Absürt Tiyatro, İrlanda'da Beckett, İngiltere'de Pinter, Fransa'da Ionesco ve Tardieu, Çekoslovakya ve Polonya gibi Doğu Avrupa ülkelerinde Vaclav Havel, Milan Kundera ve Slawomir Mrozek ve Amerika'da Edward Albee oyunları ile izleyiciyi/okuyucuyu şaşırtmaya, sarsmaya devam etti ve böylelikle de gündemde kalmayı başardı. Zehra İpşiroğlu, Absürt Tiyatro'nun için (d)e doğduğu ve şekillendiği ortamı ve koşulları aşağıdaki şekilde açıklar:

XX. yüzyılda yeni bir çağ başlıyor: Endüstri Çağı. Bu döneme değin, köye, kasabaya, kente dağılmış olan küçük büyük topluluklar, dinsel inançların, gelenek ve törelerin, alışkanlıkların sınırladığı bir dünyada yaşıyorlardı. Çeşitli çevrelerden gelen bu insanlar, şimdi endüstri merkezlerinde toplanıyor, korkunç bir gücün taşıyıcısı olan kitlenin içinde yeni bir yaşam düzeni kurmak ve ona ayak uydurmak zorunda kalıyorlar. [...] Şimdi yüzyıllar süresince geçerli olan değer yargılarının kırıldığı, inançların içeriğini yitirdiği materyalist bir dünyada buluyorlar kendilerini. Dinsel ve metafizik bağların kökünden koptuğu bu dünyada, insanlar birbirlerine büsbütün

yabancılaşmaya başliyor, anlaşma araçları gittikçe kısıtlanıyor, birbirinin dilini bile anlayamaz oluyorlar. Yeni bir insan türü çıkıyor ortaya: Toprağından, yaşadığı çevreden, doğal bağlantılarından koparılarak yapay bir ortam içine itilmiş olan ve kitle içinde tek başına kalan insan, kitle-insanı. ¹

İşte Absürt Tiyatro da köklerinden koparılıp yabancıısı olduğu, bilmediği bir dünyaya atılan kitle insanının, Ionesco'nun deyiimiyle "yeni insan"ın durumunu en iyi biçimde anlatacak bir tiyatro türü olarak böyle bir ortamda ortaya çıkıp konu ve mekân bütünlüğü olmadan biçimlenir. Yukarıda da vurgulandığı gibi Avrupa'da özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu yıkımın ardından varlık gösteren Absürt Tiyatro'nun, Türkiye'de ise 1971 Askeri Muhtırası ve 1980 Askeri Darbesi'ni izleyen kritik dönemlerde benimsendiği dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, özellikle 1960'larda yazmaya başlayıp 1970'lerde oyun yazarlığına devam eden Melih Cevdet Anday, Adalet Ağaoğlu ve Aziz Nesin gibi yazarların absürt özellikleriyle göze çarpan oyunları ve 1980 sonrasındaysa ilk olarak Memet Baydur'un benzer özellikleriyle ne çıkan oyunları etkili olmuştur. 1970 ve 1980'li yıllar ve sonrasında eser veren birçok oyun yazarı ve eserleri incelenerek ilerinden hem absürt hem de sosyo-politik özellikler taşıyan oyunlar bu çalışmada örnek olarak büyüteç altına almak üzere seçilmiştir.

Batı'daki iki dünya savaşı kadar yıkıcı olmasa da Türkiye'de de ihtilaller, toplumsal düzenin ilk önce bozulup daha sonra yeniden yapılandırılmasına, insanların birçok temel hak ve özgürlüklerinin elinden alınmasına, toplumsal ve siyasi kargaşalara ve ekonomik okntlere yol açmıştır. Bu dönemdeki toplumsal, siyasi ve ekonomik sorunları kısaca özetlemek gerekirse:

Bu ihtilaller sırasında yüzlerce ğrenci ve vatandaş gözaltına alınıp sorgulanmış ve birçoğu işkence görmüş, bazıları işkence de ölürken bazıları da alelacele toplanıp karar alan mahkemelerin hükümleri sonucu idam edilmiştir. Üniversitelerdeki onlarca ğretim yesi sudan sebeplerle görevlerinden alınmış ve işlerine son verilmiştir. Bazıları tıpkı öğrencileri gibi düşünce suçlusunu olarak sorgulanmış, ülkedeki aşırı baskı ve şiddete katlanamayan kimi ğretim yeleri ve aydınlar da çareyi yurt dışına g ve iltica etmekte bulmuştur. Bunun sonucu olarak bu dönemde büyük oranda beyin göçü yaşanmıştır. Türkiye'de yaşamaya devam edenler ise hayatlarını sürdürebilmek için meslekleri ile hiçbir ilgisi olmayan alanlara

¹ Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatrodan Gerçekçilik*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s. 15.

yönelmek zorunda kalmışlar ve bu durum her bireyin uzmanlık alanı dışında istediği her işi yapabileceği şeklinde bir algıya sebep olmuştur. İktidar yanlısı toplum mühendisleri de genelde sol eğilimli olan entelektüellerin değersizleştirilmesi için çalışmalar yürütmüşlerdir. Böylece çalışma alanlarında bir kaos ve normsuzluk ortaya çıkmıştır.

Uzun vadede ise darbelerin sebep olduğu ekonomik krizler ve köy boşaltmalar, köyden kente göçleri arttırarak hem kent nüfusunu olumsuz yönde etkilemiş hem de özellikle İzmir, Ankara, İstanbul, Adana gibi büyük şehirlerin dış bölgelerinde çarpık yapılanmaya ve yapılaşmaya yani gecekondulaşmaya sebep olmuştur. Bunun yanında artan kent nüfusuyla birlikte işsizlik sorunu ortaya çıkmış, önceleri sadece ilkokul, ortaokul ve lise mezunları iş bulamazken, artık üniversite mezunları dahi iş bulmakta güçlük çekmeye başlamıştır.

Bütün bu sıkıntılara tanık olan dönemin tiyatro yazarları ise bu ciddi havayı dağıtmak ve insanlara bu olumsuzlukları bir an olsun unutturabilmek için elbette komedi türünde oyunları yazıp sergilemeyi tercih etmişlerdir. Yazılan eserlerden yola çıkılarak denilebilir ki; sorunlara, alışılmış hiciv anlayışından farklı olarak kendi dönemlerinin tiyatro anlayışından yararlanarak dikkat çekmek istemişlerdir. Sadece komedi türünde yazanlar yanında ilk bakışta komedi gibi görünen ancak satır aralarına bakılıp derinlere inildiğinde yaşanan acıları, sorunları, baskı ve şiddeti kısacası bütün sosyo-politik ve ekonomik sorunları tüm açıklığı ile ortaya koyan oyunlar yazan yazarlar da olmuştur. Bu yazarlar, Absürt Tiyatro'nun komedi ve trajediyi birleştirme ilkesinden hareket ederek oyunlarında ihtilaller ve sonrasında yaşananları erki eleştirecek şekilde satır aralarında ele alarak halkın/toplumun sözcüsü görevini üstlenmişlerdir.

Bu bağlamda, bu alanda şimdiye kadar yapılmış olan çalışmalardan farklı olarak Türk edebiyatında yer alan absürt özellikli oyunlar üzerine yoğunlaşmak; bu oyunların salt absürt özellikler değil, yazıldıkları dönemin soyo-politik ve ekonomik arka planına göndermeler de barındırdıklarına dikkat çekmek; bunun yanı sıra yeri geldikçe Epik Tiyatro teknikleri ile özellikle gerçeküstücülük akımından yaralandıklarına işaret etmek konuya farklı bir bakış açısı katacak ve Türk tiyatrosu için yeni ufukların açılmasına neden olacaktır. Bu sebeple bu çalışmada, 1970'li yıllardan başlayarak eser veren Melih Cevdet Anday, Aziz Nesin, Adalet Ağaoğlu, Memet Baydur, Behiç Ak, Civan Canova ve Raşit Çelikezer gibi yedi yazarın seçilmiş

toplam on dört oyununun Batı'daki Absürt Tiyatro'nun yansımalarını taşıdığı, bununla beraber bu oyunların 1971 ve 1980 ihtilalleri sonrası Türkiye'nin sosyo-politik ve ekonomik koşullarına göndermelerde bulunduğu ortaya koyulacaktır. Böylece Türk oyun yazarlarının eserlerini Batı'dakinden farklı olarak Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarına eğilecek şekilde biçimlendirerek, ayrıca özellikle Epik Tiyatro tekniklerinden ve Gerçeküstücülük akımından da zaman zaman faydalanarak Absürt Tiyatro'ya kendi ülke gerçekleri doğrultusunda yeni bir yorum kattıkları, diğer bir deyişle sentez ama orijinal eserler yarattıkları iddiasında bulunulacaktır.

Bu amaçla, çalışmanın birinci bölümünde yöntem olarak belirlenmiş olan edebiyat sosyolojisinin oluşum ve gelişim aşamaları, kapsamı ve sınırları, postmodernizm ile ilişkisi üzerinde durulacak, bu yöntemin Marksist eleştiri ve yansıtma kuramı üzerine temellendiği vurgulanacaktır. Edebiyat ve toplum ilişkisine yer verilerek, edebiyat sosyolojisinin edebiyat ile toplum ya da edebiyat eserleri ile toplumsal gerçekler arasında nasıl bir bağ kurduğu açıklanacaktır. Lucien Goldmann'ın *Roman Sosyolojisi*'nden hareketle ülkemizde edebiyat sosyolojisinin bir alt dalı olarak Tiyatro Sosyolojisi'nin eksikliğini altı çizilecektir. İlk bölümde ayrıca Absürt Tiyatro'nun Türk edebiyatına yansımalarını ele almadan önce genel olarak "Etki Araştırmaları" başlığı altında Türk edebiyatında batı edebiyatı etkisi, etkileşim sonucu ortaya çıkan eserlerin özgün olmasının gerekliliği, etkileşime zemin hazırlayan etmenler ve genetik ve tipolojik karşılaştırma yöntemleri üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde ise 20. yüzyılın öncü akımlarından özellikle tiyatroyu etkileyen Dışavurumculuk, Dadacılık, Gerçeküstücülük ve Fütürizm kısaca özetlenerek bu akımların, Absürt Tiyatro'nun ortaya çıkışındaki rolü ve her birinin Absürt Tiyatro'ya hangi açılardan katkı sağladığı tartışılacaktır. Alt bölümlerde "absürt" kelimesinin sözlük anlamı, Absürt Tiyatro'nun tanımı ve özellikleri gibi konulara açıklık getirilecektir. Son olarak Absürt Tiyatro'nun Batı'daki öncülerinden Eugène Ionesco, Jean Tardieu, Samuel Beckett ve Harold Pinter, Edward Albee, Vaclav Havel, Milan Kundera ve Slawomir Mrozek'in oyunlarından örnekler verilerek, bu yazarların oyunlarının ön plana çıkan özellikleri vurgulanacaktır. Böylece sekiz yazarın da Absürt Tiyatro geleneği içinde eser vermesine rağmen, belli kalıplar içinde sıkışıp kalmadıkları, her birinin nasıl kendine özgü bir tarz yarattığı bir kez daha dile getirilecektir.

İki alt başlık halinde sunulan üçüncü bölümde ise ilk olarak Türkiye'nin 1970-2000 yılları arasındaki siyasal, toplumsal ve ekonomik arka planı özetlenecektir. Nedensellik bağı içinde bir bütünlük oluşturması için bu bölümde 27 Mayıs 1960 darbesine de yer verilecektir. Daha sonra günümüze kadar sırasıyla 1971 Askeri Muhtırası, 1980 Askeri darbesi ve son olarak 28 Şubat sürecinin önemli ayrıntıları üzerinde durulacak, her bir darbenin demokrasi sürecini kesintiye uğratışı, darbeler sonrası sivil hükümetler tarafından da devam eden siyasal, toplumsal ve ekonomik etkiler vurgulanacaktır. Bu bölümün ikinci alt başlığı 1970'li yıllar sonrası Türk oyun yazarlığını kapsamaktadır. Onar yıllık sürelerle bölünmüş olan her bir bölümde o dönemdeki oyun yazarlığında ağırlıklı olarak görülen biçimsel ve içeriksel özelliklerin altı çizilecek, bu özellikleri benimseyerek eser veren yazarlara, yazarların bu eğilimleri örnekleyen oyunlarına yer verilecektir. Çalışmanın kapsamı ve kısıtlılıkları nedeniyle 1970'li yıllardan sonra her bir yazarın yazmış olduğu bütün oyunlara yer vermek elbette olanaksızdır. Diğer oyunlar yok sayılmamakla birlikte bu bölümde yer verilen oyunlarda sınırlandırmaya gitmek zorunluluğu doğmaktadır.

Dördüncü bölümde uygulamaya yönelik bir çalışma yapılarak, üç alt başlık halinde ilk olarak Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler* ve *Dikkat Köpek Var*, Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni* ve *Çiçü* ve Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar* ve *Çıkış* adlı oyunlarının her biri bir bütün olarak ele alınacak, absürt yansımaların yanında siyasal, toplumsal ve ekonomik göndermelerle teknik özellikler açısından analiz edilecektir. İkinci alt bölüm, Memet Baydur'un *Limon* ve *Maskeli Süvari* adlı oyunları ile Behiç Ak'ın *Bina* ve *Newton Bilgisayardan Ne Anlar?* adlı oyunlarının absürt yansımalar açısından analizini kapsamaktadır. İki yazarın dört oyunu yine yazdıkları dönemin sosyo-politik ve ekonomik koşullarına yaptıkları göndermeler ve teknik özellikler açısından da değerlendirilecektir. Son alt bölümde ise Absürt Tiyatro yansımaları açısından incelenecek olan Civan Canova'nın *Sokağa Çıkma Yasağı* ve *Erkekler Tuvaleti* adlı oyunları ve Raşit Çelikezer'in *Yağmurum Olsana* ve *Mutlu Beraberlik* adlı oyunları, ayrıca, önceki oyunlarda olduğu gibi yazdıkları dönemin politik, sosyal ve ekonomik yansımaları bakımından ve tiyatro tekniği açısından ele alınıp analiz edileceklerdir. Ayrıca çalışmanın bu son bölümünde yukarıda adı geçen oyunların, ikinci bölümde ele alınan Batı'daki Absürt Tiyatro örnekleri ile örtüştükleri noktalara, benzerliklerine hatta bire bir çağrışım yapan sahnelere de yeri geldikçe değinilecektir.

Sonuç bölümünde ise Batı Absürt Tiyatro örnekleri ile Türkiye’de yazılan Absürt Tiyatro örneklerinin benzer ve ayrı düşen özellikleri ile bunların nedenleri ele alınacaktır.



1. BÖLÜM

YÖNTEM

1.1. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Bilimsel bir çalışmanın olmazsa olmazı olan yöntem bir çalışmaya eleştirel bir bakış ve mümkün olduğunca nesnel bir özellik kazandırmaktadır. Yöntem bir yol haritası olarak çalışmada izlenmesi gereken yolun aşamalarını tek tek göstererek araştırmacıya ışık tutmaktadır. Bu çalışmada ise seçilmiş on dört oyunda Türk oyun yazarları tarafından hangi Absürt Tiyatro özelliklerinin kullanıldığı, bunun yanında oyunlarda özellikle darbeler sonrası Türkiye'nin siyasal, sosyal ve ekonomik koşullarının okuyucuya/seyirciye nasıl sunulduğu gibi konular üzerinde durulacağından edebiyat sosyolojisi kullanılacak yöntemlerden biri olarak seçilmiştir. Bu sebeple çalışmada edebi metinlerin analizinde toplumsal olanın etkileri üzerinde durulacak, böylece edebiyat ve sosyolojiyi aynı çatı altında birleştiren edebiyat sosyolojisi yöntemine dayanarak bir dönemin toplumsal koşullarının ve toplumsal gerçeklerinin bu eserler aracılığıyla okuyucuya/seyirciye nasıl sunulduğu ve toplumsal bir bilinçlenme sağlandığı ortaya koyulacaktır. Edebiyatın toplumsal bir vasıta özelliği olan dili kullandığı için toplumsal bir kurum olduğunu belirten Yazıcı, bu sebeple edebiyatın belirli toplumsal kurumlarla ilişkisinin kaçınılmaz olduğunu ve toplumsal bir görevi bulunduğunu ifade eder. “Edebiyat olayı, bir toplumsal yapı içinde, toplumsal olaylardan esinlenerek, edebiyatçı tarafından geliştirilen bir bilinçlenme tarzı, bir çözüm yoludur.”¹ Ancak Absürt Tiyatro'nun ilk olarak Batı'da doğduğu ve Türk tiyatrosu üzerinde de etkili olduğu düşünülürse “etki araştırmaları”nın da çalışma kapsamına alınmasının gerekliliği daha iyi anlaşılacaktır. Hiçbir yöntem ve uygulamasının metin çözümlemesinde tek başına yeterli olmayacağı gerçeğinden hareketle okur odaklı yöntemlerden Alımlama Estetiği ve Yorumbilim yöntemleri de çalışmada mutlaka etkili olacaklardır.²

¹ Hasan Yazıcı, “Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi*, Sayı 39, 2009, s.51.

² bkz. Şara Sayın, *Metinlerle Söyleşi*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 1999.

1.1.1. Edebiyat Sosyolojisinin Tarihsel Gelişimi

1.1.1.1. Marksist Eleştiri

İlk olarak edebiyat sosyolojisinin temelinde hangi fikri akımların yer aldığına bakmak gerekirse, akla ilk gelen Marksist eleştiri yöntemidir. Felsefe, tarih ve ekonomi eğitimi almış olan Marks “materyalist bir tarih felsefesini benimsemiştir. O’na göre insanların varlığını belirleyen onların bilinçleri değil, tersine bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır.”³ Bir başka deyişle toplumu altyapı ve üstyapı olmak üzere sınıflandırmaya tabi tutan Marks’a göre üretim araçları ve üretim ilişkilerinden oluşan altyapı; kültür, din, dil, devlet, örf ve adetler gibi unsurlardan oluşan üstyapıyı belirler. Yani “insanların bilinçleri maddi yaşamlarını değil, maddi yaşamları bilinçlerini belirler; insanların bilinçleri toplumsal bir üründür.”⁴

Marks’a göre toplumdaki sınıfsal yapıyı üretim araçlarının mülkiyeti oluşturmaktadır ve üretim araçlarına sahip olanlar ile bu araçlardan mahrum olanlar arasında sürekli bir çatışma bulunmaktadır. Toplumda burjuvazi ve proletarya olmak üzere iki temel sınıf olduğunu ileri süren Marks ara sınıfların zamanla ortadan kalkacağı görüşündedir. Marks’ın görüşleri daha çok, erken kapitalizmin bir çözümlemesidir. Günümüzde ise kapitalizm tamamen farklı bir noktaya gelmiş, bilgi çağının gelişi ve makineleşme Marks’ın proletarya sınıfının neredeyse ortadan kalkmasına neden olmuştur.⁵

1.1.1.2. Toplumcu ve Eleştirel Gerçekçilik

Marksist eleştiri yukarıdaki sosyolojik bağlam yanında edebiyat açısından ele alındığında temelinde yansıtma kuramı ve gerçekçilik akımı olduğu görülmektedir. Medet Turan da edebiyatın yansıtma kuramına bağlı olarak edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi merkez aldığını ifade ederek “Marksist estetikçiler, büyük oranda, yansıtma kuramını benimsemişlerdir”⁶ der. 19. ve 20. yüzyılda Marksist edebiyat

³ Veysel Bozkurt, *Değişen Dünyada Sosyoloji*, Ekin Basım Yayın Dağıtım, Bursa, 2015, s. 36.

⁴ Bozkurt, *Değişen Dünya*, s. 37.

⁵ bkz. Bozkurt, *Değişen Dünya*, s. 199-200.

⁶ Medet Turan, *Türk Romanında 12 Mart/Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*. Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri. İstanbul, 2009, s. 63.

kuramcılarını temel alan Aristoteles'e dayanan yansıtma kuramını esas alarak kuramını ekonomik açıdan ve yukarıda da ifade edilen altyapı-üstyapı ilişkileri bağlamında yorumlamışlardır. Buna göre gerçekçilik sadece içinde bulunulan dönemdeki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye gittiğini ve gelecekte nereye varacağını da bilmektir.⁷ Turan'a göre gerçekçilik yöntem olarak benimsendiğinde "sorgulanması gereken ilk nokta yazarın görevinin ne olduğudur. Lukacs'a göre yazarın görevi, toplumun belli bir dönemdeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihsel güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır" ya da diğer bir deyişle, "[y]azar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla bu tarihsel güçlere somutluk kazandırır."⁸

Burada gerçekçilik ise toplumcu ve eleştirel gerçekçilik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Lukacs'a göre iki yaklaşımı birbirinden ayıran bakış açısıdır. Buna göre toplumcu gerçekçiliğin amacı "toplumculuğu kurma mücadelesidir" ve "içeriden bakış" sorunu toplumcu gerçekçiliği eleştirel gerçekçilikten ayıran önemli bir noktadır.

Toplumcu gerçekçiliği Marksist bir kuram olan yansıtma kuramı içinde değerlendirenlerin dışında, sanatı bir üretim aracı olarak değerlendiren yaklaşımlar da bulunmaktadır. [...] sanata bir üretim olarak bakılması özellikle 1960'larda yeni bir gelişme olarak görülmektedir. Bu yaklaşımın önemli temsilcisi Louis Althusser'dir. [...] Althusser'e göre toplumsal gerçeklik ve onda meydana gelen değişiklikler, ekonomik düzeydeki değişikliklere indirgenemez. Çünkü toplumsal gerçeklik üç ayrı düzeyden oluşur: Ekonomik, politik ve ideolojik düzeyler. Bu kavramlar ayrı ayrı incelendiğinde, her birinin birbirine görece özerkliği vardır.⁹

Buna göre edebiyat ideolojiyi hammadde olarak ele alır ve işleyerek dönüştürür. Yani "edebiyat bir üretilimdir, ürettiği şey de 'dönüştürülmüş', görünürlük kazanmış ve dolayısıyla kendini ele vermiş ideolojidir."¹⁰ Yani toplumcu gerçekçi eleştirel yaklaşan Moran'a göre, bir anlamda yazar hazır malzemeyi alıp işleyerek yeni bir ürün veren bir üreticidir.

Toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik arasındaki farka tekrar dönecek olursa, "eleştirel gerçekçilikte edebiyatın işlevi öğretmek, eğitmek değildir. Yazar bu amaçla yazmaz, görevi tarafsız kalarak gerçekliği okurun önüne sermektir. Genellikle eleştirel gerçekçilikte sosyal gerçeklik yansıtılır. Toplumcu gerçekçilik ise eğitici

⁷ bkz. Turan, *Türk Romanında 12 Mart*, s. 64.

⁸ a.g.e., s. 65.

⁹ a.g.e., s. 67-69.

¹⁰ a.g.e., s. 69.

olmayı hedefler.” Lukacs’ın ifadesiyle edebiyat ve gerçeklik arasındaki ilişki “Sanat, sosyal gerçekliğin yansıtılmasıdır”¹¹ biçiminde özetlenebilir. Yazar belli kişiler, olaylar ve durumları kullanarak sosyal gerçekliği somut ve görünür hale getirir. “Bunların gerçekliğinin doğru olarak yansıtılabilmesi için tipik olmaları gerekir. Çünkü somut ve tikel olan ancak tipik olursa ‘geneli’ ya da ‘tümeli’ temsil edebilir.”¹² “Lukacs’ın ‘tip’ olarak adlandırdığı öge, ‘tümeli yansıtan somut bir örnek’ biçiminde tanımlanır. Lukacs’ın estetik anlayışında kişinin tipik olması demek, kişinin en belirgin yanının toplumda mevcut nesnel güçlerce belirlenmiş olması demektir.¹³ Yazarın çizdiği kişi, olay ve durumların gerçeği doğru olarak yansıtılabilmeleri için “tipik” olmaları gerektiği konusu çalışmamızın konusu olan Absürt Tiyatro açısından önem taşımaktadır. Absürt Tiyatro’da da karakter yerine evrensel ve genellikle isimsiz kişilere yer verilmesi; olayların ve durumların günlük yaşamdan alınması Absürt Tiyatro’nun evrenselliğini, sınırlarının veya kalıplarının olmayışı fikrini desteklediği gibi Absürt Tiyatro’nun Türk oyun yazarlığındaki yansımalarının varlığına da işaret etmektedir.

Köksal Alver, Batı’da Marksist eleştiri üzerine inşa edilen edebiyat sosyolojisinin tarihsel gelişim süreci içinde George Lukacs, daha sonra Lucien Goldmann, Pierre Macherey ve Frankfurt Okulu’nu da anar. Alver, “Lukacs’a göre sanat ve bilimin her ikisi de toplumsal dünyanın bütünlüğü içinde insan ile uğraşmaktadır”¹⁴ derken, aynı geleneği devam ettiren Goldmann’ın diyalektik maddeci yöntemi benimsediğini; edebiyat eseri ile toplumsal olan arasında kopmaz bir ilişki olduğuna inandığını ve çıkış noktası olarak eserle yapısı arasındaki ilişkinin çözümlenmesini esas aldığını vurgular.¹⁵ Goldmann, “edebiyatı insani bir üretim olarak, belirli dönemlerin toplumsal kesimlerince üretilmiş politik ve ideolojik tutumlar tarafından biçimlendirilen-üretilen bir etkinlik olarak görür ve değerlendirme aşamasında indirgemeci olmadan, sanatı ideoloji kabul eden bir yöntem sunar.”¹⁶ Macherey’in eleştiri teorisinin temelinde de yine “edebiyat ve ideoloji ilişkisi ve etkileşimi yer almaktadır. Edebiyat eserinin en başta ‘kurgusal’ olma özelliğine vurgu

¹¹ a.g.e., s. 71.

¹² a.g.e., s.71.

¹³ a.g.e., s. 65.

¹⁴ Köksal Alver, (ed.) “Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 298.

¹⁵ a.g.e., s. 298.

¹⁶ a.g.e., s. 299.

yapar; eser bir ideolojinin açıklaması yahut yazarın biyografisi, aynası şeklinde görülemez. Ancak ideoloji gerçekliktir ve metne dahil olmuştur. Edebiyat bir anlamda ideolojiyi üretir ve onu kullanır.”¹⁷ Aynı zamanda Macherey’e göre daha önce de belirtildiği üzere metnin söylediklerinden çok onun gizledikleri ve açıklamadıkları öne çıkarılmalıdır. Edebiyat eleştirmenin asıl görevi metinde gizleneni çözümlenektir.

Edebiyat sosyolojisinin gelişim süreci içinde Marks ve Engels tarafından geliştirilen Marksist edebiyat sosyolojisine değinen Şan, Marksistlerin “sanat eserlerini belirli hayat şartlarını az ya da çok gerçekçi bir tutumla yansıtma açılarından inceleyip çözümlediklerini”¹⁸ ifade eder.

Engels ve daha sonradan onu izleyecek olan Lukacs, Goldmann ve Frankfurt Okulu düşünürlerine göre iyi edebiyat, toplumsal gerçeği yorumlayarak gösteren, yazarın politik görüşünün dayatılmadığı, bir kurgu içerisinde toplumsal gerçekliği yeniden biçimlendiren bir yapı içinde şekillenmelidir. Bu anlayışa göre politik ve toplumsal çözümlenme ve eleştiri metnin içinde zaten vardır.¹⁹

Fakat Engels önemli bir noktaya da dikkat çeker:

Ancak, sanıyorum ki amaç açıkça gösterilmeden, durumun ve eylemin kendilerinden belli olmalıdır ve yazar, betimlediği toplumsal çekişmelerin gelecek tarihsel çözümünü okura bir tepside sunmamalıdır. [...] bence sosyalist sorun romanı, gerçek koşulların doğru bir betimiyle, o koşullarla ilgili başat geleneksel yanılsamaları giderir, burjuva dünyanın iyimserliğini sarsar, kendisi söz konusu soruna doğrudan çözüm sunmaksızın, hatta zaman zaman görünüşte yan tutmadan, var olanın edebi gerçeği hakkında kuşku aşılabilir ise görevini tümü ile başarmış olur.²⁰

Marksistler gerçekçiliği bir edebi eserin değeri için tek ölçüt olarak alırlar. Plehanov’a göre ise “sanat ve güzellik ancak insanlara yararlılıkları ölçüsüyle değerlendirilir. Bir eser sanat bakımından güzel olabilir, fakat politik bakımdan yararlı değilse o ölçüde değer kaybeder. O halde ona göre sanatın toplumcu yanı, estetik ve edebi (sanatsal) yanından daha ağır basmalıdır.”²¹ Kısacası bu toplumcu gerçeklik kuramına göre “her dönemin sosyo-ekonomik şartları kendine göre sanatın yapılarını, biçimlerini belirler.”²² Buraya kadar değerlendirdiğimizde, edebiyatın ideolojinin

¹⁷ a.g.e., s. 299.

¹⁸ Mustafa Kemal Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar” içinde Edebiyat Sosyolojisi, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 137.

¹⁹ Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 138.

²⁰ a.g.e., s.139.

²¹ a.g.e., s. 141.

²² a.g.e., s. 142.

hizmetinde olduğunu; eleştirel olduğunu ancak çözüm getirmediğini ve her halükarda okur odaklı yazıldığını ifade edebiliriz.

1.1.1.3. Lucien Goldmann ve *Roman Sosyolojisi*

Edebiyat sosyolojisi bağlamında sistemli ilk çalışma olarak görülen “toplumcu gerçekçilik” kuramına Lucaks’dan sonra, edebiyat sosyolojisini daha da özelleştirerek “roman sosyolojisi” kavramını ortaya koyan Lucien Goldmann devam eder:

Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel (Bir Roman sosyolojisine Doğru)* adlı eserinde, romanı belli bir arayışın ve yeni değerlerin inşası aşamasında bir araç olarak kabul etmekte ve edebiyat sosyolojisini bilimsel araştırma sahaları arasına dahil etmektedir [...] O’na göre roman, ‘bir yaşam öyküsü’ ve hem de günü gününe yazılmış tarihi-toplumsal olayların bir dökümü olduğuna göre edebiyat sosyolojisinin bir alt dalı olarak roman sosyolojisine ihtiyaç vardır.²³

Goldmann *genetik yapısalcılık* olarak adlandırdığı kuramı ile [...] ideolojik ve estetik yapılar arasındaki türdeşliğin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. “Onun geliştirdiği kuram daha önceki yansıtma kuramlarından bir kopuşu ifade etmektedir. Goldmann’a göre toplumun edebi eserlerle ilişkisi doğrudan ve pasif bir ayna yansıtması ile açıklanamaz”²⁴ diyen Şan, Goldmann’ın kuramına biraz daha açıklık getirir:

Goldmann’ın teorisi, edebi oluşumu bireysel çabanın ötesinde, ‘birey aşkın özne’nin yani toplumsal bilincin bir etkinliği olarak tanımlamaktadır. O’nun yaklaşımına göre edebiyat eserlerinin oluşumu toplumsal ve ideolojik yapıyla ilintili olmakla birlikte, bu ilişki mekanist bir yapı içinde gelişmez. Goldmann, sanat eserinin özgül bütünlüğünden yola çıkan ve bu bütünlükle eseri çevreleyen daha geniş yapılar arasında türdeşlikler arayan diyalektik bir yöntem geliştirme çabasındadır.²⁵

Goldmann’ın kuramına göre “Önemli olan incelenen edebiyat ve sanat eserinde yaratıcının bireysel duyarlılığından giderek tarihsel ve toplumsal gerçekliği ortaya koyan yolu bulup çıkarmaktır”²⁶ “Diğer bir ifadeyle edebiyat metinleri belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşlerinin birey kanalıyla ifade bulmuş biçimleridir.

²³ a.g.e., s. 145.

²⁴ a.g.e., s. 146.

²⁵ a.g.e., s.146.

²⁶ a.g.e., s. 148.

Yazarların önemi, bu egemen ideolojiyi edebiyat aracılığıyla elle tutulur hale getirmesidir.”²⁷ “Goldmann, *Bir Roman Sosyolojisine Doğru* kitabında edebiyat sosyolojisinin amacının edebi eserler ile bu eserlerin içinde doğdukları toplumsal kesimlerin ortak bilinçleri arasında bir bağlantı kurmak olduğunu ifade etmektedir.”²⁸ Bu bağlamda “dünya görüşü” ve “kolektif bilinç” kavramları bir eserin değerlendirilmesi sürecinde önem kazanmaktadır.

Böylece Goldmann’la birlikte 1960’lı yıllardan sonra Marksist edebiyat sosyolojisi, edebi eserin toplumsal yapıyı doğrudan yansıtması konusundaki yaklaşımını terk etmeye başlar, bu tür yaklaşımların odağında Louis Althusser ve arkadaşı Pierre Macherey ve Terry Eagleton yer almaktadır. Bu düşünürler edebiyatı bir “üretim faaliyeti” olarak görmektedir. Althusser’e göre “toplumsal gerçeklik birbirleriyle görece özerkliğe sahip üç düzeyden oluşmaktadır: ekonomik, politik ve ideolojik.”²⁹ Ona göre bir edebi eser altyapının ürünü olan ideolojiyi doğrudan yansıtmaz.

Edebiyat, hayatı yansıtmakla kalmaz onu bize belli bir mesafeden, dışarıdan göstererek ona bir görünürlük kazandırır. Edebiyat ideolojiyi hammadde olarak kullanan, onu kendine özgü yollardan işleyip dönüştürerek yeni bir ürün veren bir pratiktir. Bu bakımdan edebiyatı salt yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır. Edebiyat bir üretimdir ve ürettiği şey de ‘dönüştürülmüş’ görünürlük kazanmış ve kendini ele vermiş ideolojidir.³⁰

Macherey ise *A Theory of Literary Production* adlı çalışmasında

‘yorumlayıcı yanılısama’ olarak isimlendirdiği metnin tek anlama sahip olduğu görüşünü reddeder. Ona göre, metin anlamı gizleyen bir bulmaca değil, anlam çeşitliliğine sahip bir yapıdır. [...] Edebi eserin toplumsal gerçekliği yansıtması her ne kadar doğru bir yaklaşım olarak kabul edilse de, yazarın eserine dahil ettikleri ve bilinçli bir tercih sonucu dışarıda bıraktıkları da eserin kavranılması için önem taşımaktadır. [...] Ona göre bir metnin ne söylemek istediği ile ne söylediği arasında daima bir fark, bir boşluk vardır. Bir bakıma ideoloji metnin içinde, bu boşluk ve sessizlikler içinde vardır.³¹

[...] Macherey, bu sebeple ideolojinin eserde dönüşüme uğrayarak bir şekil ve kalıp kazanmasından hareketle dikkatleri ideolojinin söyleyemeyeceği, örtbas etmek

²⁷ a.g.e., s. 149.

²⁸ a.g.e., s. 149.

²⁹ a.g.e., s. 150.

³⁰ a.g.e., s. 150.

³¹ a.g.e., s. 151.

zorunda olduğu noktalara çeker. Eserde bırakılan boşluklar, suskunlukla geçiştirilen gerçekler ideolojiyi görünür kılar ve okurun uyanmasına imkân tanır.³²

Burada bir anlamda edebi eser aracılığıyla yine okurun bilinçlenmesi üzerinde durulmaktadır. Üretici, yani yazar konusunda “manevi tatmin beklentisi”ne değinen Çetin, bazı yazarların öncelikle ve sadece bu beklenti ile yola çıkarak yazdıklarını ve bu tür yazarların kendilerini “toplumun uyanık vicdanı” olarak gördüklerini, bir görevleri olduğunu düşünerek bu görev uğruna kendilerini adadıklarını dile getirir. “Mesela millet mistiği olan bir şair, sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik vs. pek çok alanda milletin içinde bulunduğu olumsuz şart ve durumlardan rahatsız olur ve şiiriyle milletini uyandırmayı, onlara bilinç ve güven aşılmasını, milletini şerefli bir konuma getirmeyi kendine vazife edinir.”³³ Bizim çalışmamız da, yazarların (etki araştırmaları bağlamında) Absürt Tiyatro özelliklerini kullanmaları yanında, ülkenin sosyo-politik durumunu da yansıtması bakımından bu kapsamda ele alınarak, çalışmada benzer bir yaklaşım benimsenecektir. Yazarın söyledikleri kadar söylemediklerine karşı da hassas olunacaktır.

1.1.1.4. Edebiyat-Toplum İlişkisi

İster sözlü ya da yazılı olsun, ister şiir, roman ya da tiyatro türünde olsun edebiyat ürünlerinin içinde doğduğu toplum ve döneme kayıtsız kalması, o dönemdeki toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullardan bağımsız olarak ortaya çıkması mümkün değildir. Bu durum da iki farklı disiplinin edebiyat ve sosyolojinin kendi özelliklerini koruyarak edebiyat sosyolojisi çatısı altında birleşmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Şan’a göre, “Edebiyat mı toplumu etkilemektedir, yoksa toplum mu edebiyatı belirlemektedir?” sorusuna verilecek olan cevapta ne edebiyatın ne de toplumun önceliğine yer vermek mümkündür. Yani “edebiyat ve toplum aslında birbirini bütünüleyici bir yapı içinde iç içe geçmiş haldedirler. Çünkü toplumsal olguları bazen

³² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s., 60-61. Ayrıca bkz. Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 152.

³³ Nurullah Çetin, “Bir Türk Edebiyatı Sosyolojisi Tasarımı” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 280.

o devir edebiyatı hazırlayıp oluşturursa, toplumsal bir durumun etkisiyle edebiyat da önemli değişikliklere uğrayabilir”³⁴

Aydın, edebiyat sosyolojisi açısından edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi, edebiyatın toplum için üstlendiği “rol” ve toplumun edebiyata “etkisi” bağlamında ele alır.³⁵

Edebiyat ile hayat arasındaki güçlü bağa dikkat çeken Alver, edebiyat sosyolojisi açısından edebiyat ile hayatın ayrıştırılmasının aksine yakınlaştırılmasının büyük önem taşıdığını belirtir. Böylece “[t]oplumsal olan ile kurmaca olanın birbirinden ayrılmadığı, aksine birbirine dikişlendiğine işaret edilmekte”³⁶ ve edebiyat ile hayat arasında uçurumların değil köprülerin olduğuna dikkat çekilmektedir.³⁷ Diğer bir deyişle, hayatın edebiyata içkin olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. “Sanat ve edebiyat muhatabını hayata götüren, muhatabının hayata farklı bir pencereden bakmasını salık veren, başka pencerelerin olabileceğini gösteren önemli bir adım ve hayatı anlamının vazgeçilmez aracıdır.”³⁸ Alver’in edebiyat ile hayat arasındaki bağ ve ilişkiyi göstermeye çalışmasının sebebi hayatın sosyal gerçekliği temsil etmesi ve edebiyat ile sosyal gerçeklik ve sosyal kurumlar arasında kopmaz bir bağ olmasıdır.

Edebiyat-toplum ilişkisinde karşılıklılığı vurgulayan Şan, toplumsal hayatın ve gerçekliğin yazarın yaratma sürecindeki rolüne değinir:

Nasıl bireyin sosyal çevreden kopması mümkün olamıyorsa, edebiyatçının da bir birey olarak eserinde bütünüyle toplumsalı dışlayan bir tavır alması söz konusu değildir. Her büyük sanatçı kendi çağının kültürel teşekkülü ve düşünsel savaşılarıyla içten bir ilişki içinde kalarak eserini yaratır. [...] Bu bakımdan, bir takım toplumsal ve tarihi olayların açıklanmasında edebi eserlere başvurulması, edebi ve sanatsal gerçek ile toplumsal yapı arasında kurulan ilişkiler de edebiyat sosyolojisi için teorik bir temel oluşturmaktadır. Zamanın siyasi ve toplumsal sorunları ile en ilgisiz görünen bir edebiyatçı bile belli ölçülerde de olsa eserinde, içinde yaşadığı devrin, tarihi hadiselerinin şahitliğini yapmaktadır.³⁹

Toplumsal eleştiri yöntemini özümleyen, bu nedenle bir edebi eseri analiz ederken onu çevreleyen devrin, toplumsal düzenin ve gerçekliğin asla göz ardı

³⁴ Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 164-165.

³⁵ bkz. Aydın, “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimlerinin Görev ve Öncelikleri” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara, 2012, s.188.

³⁶ Alver, Köksal. “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”. *Sosyoloji Dergisi* Sayı: 15. Yıl: 2006, s. 108.

³⁷ a.g.e., s. 108.

³⁸ a.g.e., s. 109.

³⁹ Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 128-129.

edilmemesi gerektiğini vurgulayan Şan' a göre, “Çoğu zaman oldukça sembolik ve sürrealist tarzda olan edebi eserler, en kapalı alegori, en gerçek-dışı bir tabiat tasviri bile doğru bir şekilde incelendiğinde bize o devrin toplumu hakkında bir şeyler söyleyecektir.”⁴⁰

Merril de edebiyat-toplum ilişkisi ile ilgili bazı varsayımların bulunduğunu dile getirir ve ardından bu varsayımları sıralar:

Varsayımlardan bir tanesi edebiyatın toplumu yansıttığıdır; bu varsayımın başka bir önermesi ise edebiyatın toplumu şekillendirdiği ya da etkilediğidir. Bir üçüncü varsayım da, edebiyatın, toplumsal kontrol teorisi olarak adlandırılabilir, toplumsal düzeni savunmaksızın, kutsamaksızın muhafaza etmek ve sabit kılmak gibi sosyal bir işleve sahip olduğu teoridir.⁴¹

Absürt Tiyatro eserleri incelendiğinde üzerinde durulacak nokta edebiyatın toplumu yansıması olacaktır. Totaliter sistemlerde dahi edebiyatın yaptırım gücü baskı sürdürdüğü sürece var olur. Demokratik değerlerin altını çizerek edebi eserlerde toplumsal yansıma ve nedenlerini sorgulama her edebiyat bilimcinin görevi olmalıdır.

Makalesinin “Üretim ve Düşünce Ağları” başlığı altında “kültür üretimi” ve “toplumsal yansıma” kavramlarına değinen Griswold, “Toplumsal yansıma ve ‘kültür üretimi’ yaklaşımlarının bu güçlü birlikteliği, kültür sosyolojisi alanında son dönemde ileri sürülen bir görüşle örtüşmektedir. Bu görüşe göre, toplumsal huzursuzluğun arttığı zamanlarda kendiliğinden (toplumsal travma sonucu) gelişen kültürel bilinç yüzünden ideolojik üretim artacaktır.”⁴² Kiser ve Drass’dan örnek veren Griswold, bu iki araştırmacının, “ütöpik romanların yayınının dünya sisteminde baş gösteren ekonomik krizlerle arttığını gösterdiklerini”⁴³ ifade eder. Bu nedenle de toplumsal koşulların değişiklik gösterdiği, özellikle toplum açısından kritik dönemlerin yaşandığı zamanlarda edebi üretimin diğer bir deyişle edebiyat eserlerin de buna bağlı olarak değişiklik gösterdiği sonucuna varılabilir.

“Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş” başlıklı makalesinde, edebiyata sosyolojik yaklaşımın işaret ettiği alanın, *ortam* olduğunu ve ortamın esere içkin kabul edildiğini vurgulayan Alver, “Sosyolojik eleştiri ortamı değerlendirirken,

⁴⁰ a.g.e., s. 129.

⁴¹ Francis E. Merrill, “Edebiyat Sosyolojisi”, çev. Gubse Uzun, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 116.

⁴² Wendy Griswold, “Edebiyat Sosyolojisinde Son Gelişmeler”, çev. Fatih Savaşan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 176.

⁴³ Griswold, “Edebiyat Sosyolojisinde Son Gelişmeler”, s. 176.

incelediği eserin ‘yer ve zaman’ bağlamına oturtulmasını teklif eder. Dolayısıyla, eserin sanatçısı ile; sanatçının da içinde yaşadığı çevre ve dönem ile ilişkisini açığa çıkarma amacındadır”⁴⁴ der.

Alver’den farklı olarak “ortam” yerine “toplumsal koşullar” ifadesinin kullanan ve bu toplumsal koşulların yazarı, eseri ve okuru etkisi altına aldığını vurgulayan Moran’a göre “Sosyolojik eleştiri, edebiyatı kendi başına değil toplum içinde gelişen ve toplumun bir ifadesi olan bir durum/alan şeklinde tanımlar. Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşulların çepeçevre kuşattığı ya da belirlediği iddiasından hareketle bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamanın bir yolu olduğunu temellendirmeye çalışır.”⁴⁵ “Sosyolojik eleştiri betimleyicidir; edebiyat eseri hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. [...] asıl ilgilendiği içerik ve içeriğin toplumsal olanı nasıl yansıttığı (yahut çarpıttığı) meselesidir.”⁴⁶ “Sosyolojik eleştiri aynı zamanda bir arka plan (background) araştırmasıdır; yazarın eserine etki eden arka planın, eser ve yazarla ilişkilendirilerek ortaya çıkarılmasıdır.”⁴⁷ Alver, arka plan araştırması olmadan eserin farklı şekillerde okunmasının mümkün olmadığını ve sosyolojik eleştirinin buna imkân tanıdığını ifade eder. Bizim çalışmamız açısından sosyolojik eleştiri yine yazarın içinde yaşadığı dönem ve toplumsal gerçekliği eserinde yansıma şeklini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Alver Moran’dan aktararak “ sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır”⁴⁸ der.

Kemal Karpat edebiyat-toplum ilişkisi bağlamında siyasal ve sosyal hayatın yansımalarının Türk edebiyatında ilk olarak İkinci Dünya Savaşı’nın ardından görülmeye başladığını ifade eder. Toplumsal konuların Türk edebiyatına girişini ve edebiyat üzerindeki etkilerini başta roman olmak üzere, hikâye ve şiir bağlamında ele

⁴⁴ Köksal Alver, “Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 291.

⁴⁵ a.g.e., s. 292.

⁴⁶ a.g.e., s. 292-293.

⁴⁷ a.g.e., s. 293.

⁴⁸ Köksal Alver, “Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 26/2011, s. 66.

alan Karpaz *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum* adlı eserinin “Çağdaş Türk Edebiyatı” başlıklı bölümünde Türkiye'nin modernleşme sürecini ve bu süreçte ülke edebiyatında toplumsal konuların işlenişini aşağıdaki sözlerle açıklar:

Türkiye'nin modern bir ülke olarak gelişimi 1920'lerden itibaren birçok topluma nazaran daha çarpıcı nitelikte olmuştur. Anadolu'daki yaşama büyük ölçüde hâkim olan taassup ile İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve birkaç Türk şehrinde mevcut olan modern bir ekonomi arasındaki mesafeyi birkaç on yıl içinde kapamaya dönük girişimler, insanların alışkanlıklarını, düşünce ve konuşma tarzlarını hızlı ve köklü bir şekilde değiştirmektedir. Son yılların en ciddi yazarlarının birçoğu bu hayati geçiş problemini incelemek ve açıklamakla meşgul olmuşlardır. Dolayısıyla Türk nesri güçlü sosyal eğilimlere sahiptir. [...] 1940'ların sonuna kadar Türkiye'deki sosyal edebiyat büyük ölçüde; kültürel değerler, yaşam tarzları ve alışkanlıklar arasında çatışma çerçevesinde analiz edilen kentteki sosyal olaylarla sınırlı kaldı. [...] Değişim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşti [...] Türk siyasal rejiminin liberalleşmesi ve demokratikleşmesi [...] sonucunda köylüler yaşadıkları doğal çevre ve ulusal sosyo-politik güçlerle etkileşim halinde gerçek bir yaşam süren bir insan topluluğu olarak hem siyasete hem edebiyata girdi. [...] Nihayet 1960'larda sosyal edebiyat, sosyal gerçekliği hem köyde hem şehirde meydana gelen birbirini tamamlayıcı bir süreç olarak görerek bütünlüklü bir yaklaşımı benimsedi.⁴⁹

Köksal Alver de genel olarak edebiyattan hareketle Türk romanına bir geçiş yapar ve Türk romancısı ve romanının belli dönemlerin sosyo-politik olaylarından ve yaşanmışlıklarından etkilendiklerine işaret eder:

Dönemlere damgasını vuran düşünsel ve siyasal akımlar, toplumsal hareketler roman dünyasında karşılık bulmaktadır. Her hangi bir düşünsel/siyasal akıma mensup olan romancı, eserine ait olduğu yapının paralelinde bir anlatı ortaya koymaktadır. Yahut karşısında yer aldığı farklı yapının eleştirisini gerçekleştirmektedir. Buradan bakıldığında Türk romanının pek çok düşünsel/siyasal/ideolojik akımın yansımalarını kaydettiği izlenmektedir.⁵⁰

diyen Alver, Berna Moran'ın roman-dönem ilişkisinde 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, 12 Mart Muhtırası, İkinci Dünya Savaşı, Milli Mücadele gibi siyasal olayların, tüm toplumsal yapı yanında edebiyat alanında da önemli değişikliklere sebep olduğuna işaret ettiğini vurgular. Bu olaylar sonucunda toplumsal hayat daha farklı akmaya başlamış, bu durum da romancının bakış açısını ve dolayısıyla eserlerini etkilemiştir:

⁴⁹ Karpaz. Kemal. *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. Timaş Yayınları. İstanbul, 2009, s. 142, 180-181.

⁵⁰ Alver, “Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi”, s. 69.

Çünkü dönem, romana ve romancıya bir arka plan sunmaktadır. Hem gerçek anlamda içinde yaşanan dönemin hem de anlatılan roman gerçeğinin içinde aktığı dönemin roman dünyasında bir karşılığı bulunmaktadır. Romancı dönemin havasını teneffüs etmektedir. O dönemdeki genel tartışma zemini içinde yer alan romancı, eseri ile kendi cevabını vermektedir.⁵¹

Bu durum elbette ki edebi eser olarak sadece romanlar için değil, Türk edebiyatındaki şiir, oyun gibi diğer edebi türler için de geçerlidir. Dolayısıyla roman ve Türk toplumsal, siyasal hayatı üzerinden verilen tüm bu örnekler bu çalışmada yol gösterici olacak; çalışmaya konu olan on dört oyunun bir yandan hangi absürt özellikleri taşıdıkları, Batı'daki örneklerle benzerlik ve farklılıkları belirlenecek; diğer yandan aynı oyunlar, edebiyat sosyolojisi yöntemi ile neredeyse on yılda bir yaşanan darbeler sonrasında ülkenin deneyimlediği sosyo-politik ve ekonomik sorunlar açısından ele alınıp okur odaklı yöntemlerle çoklu açıdan analiz edilecektir.

Alver edebi eser ve yazar arasında bağlantı kurulurken dikkat edilmesi gerektiği ve eser ile yaratıcısı arasında tüm zamanları kapsayacak deterministik bir bağ kurmanın yersiz olacağı konusunda uyarıda bulunur:

Yazar, sosyal bir varlık olarak toplum ve sosyal ortamdan ayrılamamaktadır. [...] [Ancak] Edebiyatı tamamıyla üreticisinin sosyo-kültürel yapısının bir uzantısı, bire bir örtüşmesi şeklinde belirlemek edebiyatın doğasını bozmak, onu daraltmak olacağı gibi edebiyatçının/sanatçının da dar bir kalıba oturtulması, sıkıştırılması anlamına gelecektir. [Bir edebiyat eseri ile] o eserin yazarının hayatı arasında yakın bir ilişki olsa bile, bu hiçbir zaman eserin yalnız hayatın bir kopyası olduğu şeklinde yorumlanmamalı.⁵²

Edebiyat ile toplumsal olan arasındaki ilişkiye değinen Yazıcı'ya göre edebiyat; "Toplumsal ve kültürel kişiliğimizin söz ve yazı halinde kendini dışa vurması, dışlaşmasıdır. Toplumla şekillenen veya toplumu belirleyen, toplumsal varlığımızı olduğu gibi yansıtan uyumlu ve anlamlı semboller toplamıdır."⁵³

Olan değil olması gereken üzerinde bilgi sağlar. Edebiyatın işlediği yaşamadır. Yaşamayı belli bir düzene ulaştıracak bilgiler üretir. Kimi erişilmesini istediği amaçları bir bir göz önüne serer. Kimi gerçekleşmesini dilediği değerlerin girdisini

⁵¹ a.g.e., s. 68.

⁵² Köksal Alver, "Edebiyatın Sosyolojik İmkani" içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 13.

⁵³ Yazıcı, "Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi", s. 47. Ayrıca bkz. Köksal Alver, "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları" içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 308.

çıkmasını anlatır. Kimi insanların benimsemesini uygun bulduğu davranışları ifade eder. Kuşatıcı bir adla dünya görüşü sunar.⁵⁴

Toplumsal eleştiri yöntemi, edebiyat eserlerinin oluşum sürecinde yazarın toplumsal etkileşimlerini merkeze alan edebiyat yaklaşımıdır. Karl Marx'ın altyapı-üstyapı tanımlamalarından da etkilenecek ve aynı zamanda ona belli bir mesafe koyarak edebiyat eserlerinin- özellikle de romanın- kurgusal yapısını gözden kaçırmadan edebiyat eserini, yapısı ve toplumsal etkisi açısından mercek altına almıştır.

1.1.1.5. Edebiyat Sosyolojisi'nde Kurgu-Gerçek İlişkisi

Edebi eserlerin için(d)e doğdukları toplumsal koşulları, dönemin ekonomik ve siyasi olaylarını yansıttıkları doğrudur, ancak elbette söz konusu edebiyat olduğunda kurgusallık kaçınılmaz bir unsurdur. Örneğin Gonca Kırıl, bireysel deneyin ve yaşantıların estetik dönüşümünün sanatın önemli bir yönünü oluşturduğuna ve sanat eserinde görülen gerçeklerin göründüklerinden başka şeyleri temsil edebileceklerine, bu sebeple de gerçekliğin tıpkı rüyalarda olduğu gibi değiştirilip çarpıtılarak sunulmuş olma ihtimalinin göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çeker:

Edebi metinleri gerçekliğin aynası olarak kabul etmek bireyleri yanlış ve kestirme sonuçlara götürebilir. Bu nedenle gerçekliğin ne şekilde dönüştürüldüğü ve çarpıtıldığı izlenmelidir. Gerçekliğin algılanmasında yazarın bireysel yaşamı ve iç dünyası kadar topluma ve döneme yön veren değer yargıları da etkindir.⁵⁵

Kırıl, toplumsal gerçekliğin dönüştürülmesi sürecinde yazarın içsel düş dünyası yanında ideolojisinin de önemli bir rol oynadığını ifade eder. “Tabii burada, yazarın herhangi bir ideolojinin savunusunu eseri aracılığıyla yapmayı planlamasından bahsedilmemektedir. Bunun yerine daha kapalı ve esere içkin bir şekilde yerleşmiş bulunan, açıkça ifade edilmeyen kodların çözümlenmesi eserin anlaşılması için yararlı bir yoldur.”⁵⁶

⁵⁴ Yazıcı, “Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi”, s. 50.

⁵⁵ Gonca Kırıl, “Edebi Metinlerin Sosyolojik İmkânı Üzerine Farklı Yaklaşımlar”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl 5, Sayı 10, Aralık 2012, s. 310.

⁵⁶ Kırıl, “Edebi Metinlerin Sosyolojik İmkânı Üzerine Farklı Yaklaşımlar”, s. 303.

Edebiyat her ne kadar gerçeğin “ayna”sı olarak kabul edilse de çoğu zaman gerçeğe rüyayı da ekler:

Bir yanıyla gerçekliğin aynasıdır. Fakat onun diğer bir yanı gerçekliği aşar, hayali yaşama kesimleriyle içli dışlı olur. Var olmasını istediği bir dünyayı çekici kılacak hiçbir etkiyi esirgemez. Çok kez beğenmediği hayat şartlarını eleştirileriyle hırpalara ya da gülünç kılar. Bu eleştirileri nesnel sürdürmez. Yerine göre okuyucuyu belli yaşama biçimlerinden tiksindirir, yerine göre belli yaşama biçimlerine karşı okuyucuda sevgi uyandırır, gönülü belli doğrultularda kımıldatıp hareketler oluşturan bir tutum olur.⁵⁷

Kısacası edebiyat gerçek olan kadar hayalleri, arzu edilenleri de dile getirir. Toplumda olmayanı, olması arzulananı, toplumsal kurumlarda ve toplumsal olaylarda göze çarpmayanı gözler önüne serer.

Alver, edebi eserlerde görülen “çarpıtma ve dönüştürme”nin altını çizerek bunun verimli bir şekilde kullanılabileceğine dikkat çeker:

Yazar, eserinde gerçek hayatın değil düşlediği hayatın, ortamın, yok-ülkenin, yok-ilişkilerin hikâyesini anlatabilir; içinde yaşadığı toplumsal gerçekliği olduğu gibi aktarmayabilir; bu gerçekliği değiştiriyor ya da bozuyor da olabilir. Ne ki son tahlilde yapıp etmelerinde sosyal ortam ve kendi bireysel gözlem alanını/düşsel dünyasını bir arka plan olarak kullanmak, yani örnekliliğini *buradan* (ortam) almak durumundadır. Gerçekliği dönüştürse dahi eserini oluştururken kullandığı malzemeyi, sosyo-kültürel ortamı gözleminden ve bizatihi orada tecrübî bir hayat sürmesinden sağlamaktadır. Dolayısıyla ortam yazara ve eserine yansımakta ve edebiyat bu alanda sosyolojik okumaya imkân tanımaktadır.⁵⁸

Edebiyatın; insanın topluma uyumu ve toplumu değiştirme arzusu ile ilgilendiğini belirten Alver, edebiyat ve sosyolojinin insanı ve dolayısıyla toplumu anlama noktasında birbirleriyle kesişip birbirlerine destek olduklarını vurgular.

Kurgu dünyası ile gerçek dünya arasındaki ilişkiye değinen Noble, “Kurgulanmış olanla gerçek dünya arasındaki bu merkezi ilişki Marksist düşünce geleneğinden beslenen edebiyat sosyolojisi alanında üretilen ciltler dolusu eserin de özünde yer almaktadır”⁵⁹ der.

⁵⁷ Yazıcı, “Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi”, s. 50.

⁵⁸ Alver, “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, s. 13.

⁵⁹ Trevor Noble, “Sosyoloji ve Edebiyat”, çev. Nurettin Çalışkan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 34.

Edebiyat sosyolojisi, edebi metnin bir kurmaca, hayal ürünü, uydurma olduğunu reddetmez. Ancak mütevazı bir ekleme yapmaktan da kendini alamaz. Bu ekleme aynı zamanda edebiyat sosyolojisinin temel iddialarından biri olur: edebi metin (edebiyat) toplumun birebir ifadesi, görünümü, aynası, izdüşümü, kanıtı, göstergesi olmasa *da* ondan tamamen kopuk, ayrıksı, yabansı değildir, olamaz da.⁶⁰

Taine'e göre edebiyat eserlerinin bir vesika belge olduğunu belirten Alver, edebiyat eserlerinin bir tarihsel belge ya da siyasal bir bildiri şeklinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusunda tartışmalar bulunduğunu dile getirir ve ekler: "Genel eğilim bir tarihsel belge olmasa *da* (ki değildir) tarihsel belge *gibi* değerlendirmenin imkânsız olmadığı şeklindedir."⁶¹ Yukarıda verilen farklı görüşlere rağmen, edebiyat eserlerinde kurgu ve gerçekliğin iç içe geçmiş olduğu ve birçok edebiyat eserinde gerçeğin değiştirilip dönüştürülerek okura sunulduğu herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu nedenle de kanımızca bir edebiyat eseri, özellikle edebiyat sosyolojisi bağlamında ele alınıp analiz edilirken eserin kurgusal yanı ve gerçeklik boyutu arasındaki ince çizgiye dikkat edilmesi doğru tespitlere ulaşmak açısından son derece önemlidir.

Toplumsal koşulların, ortam ve kurumların edebiyat üzerindeki etkisini yadsımayan Escarpit bu konudaki çalışmaların dikkatli bir şekilde yürütülmesi gerektiğini vurgular: "Edebiyat eğilimleri üzerine ortamların ve kurumların- dersler, akademiler, parlamentolar, kent merkezleri, üniversiteler- olası etkilerini büyük bir sakınlımla belirtiyoruz. Bu olayları aydınlığa çıkarmak için girişilecek araştırmaların son derece sakınlımlı yürütülmesi gerekir."⁶² Escarpit'in bu tür çalışmaların dikkatle ve titizlikle yapılması konusundaki hassasiyetin ardında kurgu ile gerçeğin iç içe geçmiş olması ve eserde anlatılan ya da sunulan olayların ne kadarının kurgu ne kadarının gerçek olduğunun tespit edilmesinin gerekliliği yatmaktadır. Çünkü edebiyat ve daha özel anlamda bir edebi eser;

İnsan yaşamasını yoğurup değiştirir, yaşamayı belli bir anlamla süsler, donatır. [...] İşte bunun için kupkuru bilgiyle uğraşmaz. Ondan duygudan arınmış, yan tutmayan teklifler beklememeli. Edebiyatta bu budur diye kesip atmak yoktur. Onda kafadan

⁶⁰ Alver, "Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat", s. 113.

⁶¹ a.g.e., s. 113.

⁶² Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*. İletişim Yayınları. İstanbul, 1992, s. 45.

çok yaşantılar konuşur. Olması gerekeni örneklerle, düşlerle, uyduruk olaylarla tanıtır, sezdirir.⁶³

Uygur'un da vurguladığı gibi, edebi eserler gerçeği değiştirip dönüştürerek yani rüya, örnek ve uydurma olaylarla gerçeği sezdirerek daha önce de belirtildiği üzere okuyucuya/seyirciye bilinç kazandırır.

Cemil Meriç, edebiyat tarihi ile sosyolojinin ilişkileri üzerine çalışan Lanson'un Fransız edebiyatını aydınlatan altı kanun ya da kural sıraladığını ifade eder ki bu kurallardan ilki çalışmamızın konusu açısından oldukça dikkate değerdir:

İlk kanun şu: Edebiyat toplumun ifadesidir. Edebiyat sosyolojisinin bu en eski düsturunu De Bonald kelimeleştirmiş. Bütün harcı-alem hakikatler gibi yarım ve aldatıcı içtimai müesseselerin düşünce eserlerini etkilediği doğru. Nükte, ima, içtimai bir baskının habercisi. Bastil korkusu edebiyatçıyı nezakete zorlar. Sibiryaya susturur veya isyan ettirir. Bir kelimeyle gevşek bir istibdat, ölçülü ve ince bir edebiyat geliştirir. Hürriyete kavuşulunca üslup sertleşir. Tehlike kalmamış, baskı ortadan kalkmıştır. Edebiyat hayatı dile getirmez yalnız, zenginleştirir de. Gerçeğe rüyayı ekler. Hangi gerçeğe? Hayatın dörtte üçünü bir yana iter: Gündeliği, ortalamay, anlamsız. Realist roman da fevkaladeyi işler, idealist roman gibi. Reelin eksikliklerini kapar edebiyat. Münasebetleri bozar. Göze çarpmayana çeker dikkatimizi.⁶⁴

Meriç burada da yine Lanson aracılığıyla edebi eserin kurgu ve gerçekliğin iç içe geçmesiyle, birlikte yoğrulmasıyla ortaya çıktığını; edebi eserin ne tamamen gerçekliği yansıttığını ne de tamamen kurgusal olduğunu, bir edebi eserin hayatın gerçeklikleri içindeki eksik yerlerin ve boşlukların doldurulmasıyla oluşturulduğunu ifade eder. Konu bağlamında bakıldığında edebiyat; sevinç ve mutluluğu değil, yaşamı zorlaştıran bireysel trajedileri, aykırılıkları işler. Bunlar da toplumun inşa ettiği değerlerle çatışan ve çelişen olaylar ile kişilerdir. Burada üzerinde durulması gereken diğer bir husus ise rüya, nükte ve imanın kullanılmasının ardında korku ve baskı faktörlerinin yatmasıdır. Korku ve baskı faktörleri yazarların tarzı üzerinde etkili olur. Yazarlar ülkenin içinde bulunduğu kritik durumlarda hükümeti açık biçimde eleştirerek iktidar ile ters düşme, eserlerinin sansüre uğraması ya da cezalandırılma korkusuyla örtük bir anlatım kullanmakta ve farklı teknikler uygulamaktadırlar.

Cemil Meriç *Kırk Ambar* adlı kitabındaki “Edebiyat ve Sosyoloji” başlıklı bölümde edebiyatın sosyoloji ve dolayısıyla toplumsal olanla bağlantısını, “gerçeğin

⁶³ Yazıcı, “Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi”, s. 50.

⁶⁴ Cemil Meriç, *Kırk Ambar* Cilt 1. İletişim Yayınları. İstanbul, 2006, s. 452.

edebi esere bütünüyle sığdırılamayacağı ve olduğu gibi değil de değiştirilip dönüştürülerek okura sunulacağı” şeklindeki tezi destekleyecek biçimde açıklar:

Her eser canlı bir modelin taklidi. Taklit bütünü kucaklamaz. Bir seçim demektir. Kanunun ruhunu, yaşayan tarafını belirtmeye çalışır yazar. Her yaratıcının zevklerine, seçişlerine yön veren bir ana meleke var (yani yazar realiteyi kendi dehasına göre biçimlendirir), her eserin de kendine has bir temel karakteri olduğu gibi. Tüm sanat iki kelimenin içinde: sıkıştırarak canlandırmak.⁶⁵

Özellikle Absürt Tiyatro’da yazar direkt olarak hayatı ve gerçekliği yansıtmak yerine bireyden hareket etmekte ve birey üzerinden aslında topluma ve bireyin parçası olduğu toplumsal gerçekliğe işaret etmektedir. Burada söz konusu bir edebi tür olarak tiyatro, toplum ve toplumsal gerçeklik olduğu için de edebiyat ile toplumu aynı çatı altında birleştiren edebiyat sosyolojisini bir yöntem olarak benimsemek kaçınılmaz hale gelmektedir.

1.1.1.6. Edebiyat Sosyolojisinin Oluşumu ve Gerekliliği

Edebi metinlerin incelenmesinde sosyolojik eleştiri yöntemi yeterli olmadığına göre, bu durumda sosyoloji ve edebiyat arasındaki ilişkiyi açıklamak, hangi alanın diğerine ne şekilde imkân sağladığı üzerinde durmak gerekecektir. Köksal Alver, Moran’ın sosyolojik eleştirinin sadece durumu tespit etmekle yetindiği, günümüzde ise bu alanın tek başına değil edebiyat sosyolojisi ve yazar sosyolojisi gibi alanlarla ilişkili olarak anlaşılması gerektiği kanısında olduğunu vurgular.⁶⁶ Bu da bizi, edebi eserlerin incelenmesi ve analizinde tek başına sosyolojik yöntemin ya da edebi bir metin analizinin yeterli olmadığı, dolayısıyla edebiyat sosyolojisi sayesinde edebiyat ve toplumun aynı anda paralel bir okumaya tabi tutulabileceği fikrine götürmektedir. Böylece sadece kurgu üzerinden sosyolojik yorumlar yapmak yerine, kurgu ve toplumsal gerçeklik karşılaştırmalı olarak okunup toplumsal olanın edebî olana ne kadar yansıdığı daha sağlıklı bir şekilde tespit edilebilecektir.

⁶⁵ a.g.e., s. 435.

⁶⁶ bkz. Alver, “Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi”, s. 66.

Guy Michaud da, “Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması” başlıklı makalesinde edebiyatın sosyoloji ile ilişkisinin, edebiyatın sosyolojiye gözlem alanı sunması şeklinde ortaya çıktığını ifade eder:

Şunda hiç şüphe yok: Edebiyatın, sosyoloji ile sıkı bir ilişkiye girmesi zorunlu. Aslında sadece edebiyat, sosyoloji için özellikle elverişli bir gözlem alanı oluşturabilir. Çünkü bu alan, dünyanın değişik kısımlarını ve tarihin büyük bir kısmını kaplıyor ve toplumların bizzat ruhuna, en açık, en karakteristik ifadelerinden birinin arasından ulaşma olanağı veriyor.⁶⁷

Mustafa Kemal Şan, “Edebiyat sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar” adlı makalesinde edebiyat sosyolojisinin ortaya çıkışını, sosyolojinin zaman içinde giderek karmaşık hale gelen toplumsal gerçekliği açıklamada yetersiz kalması ve bu nedenle de farklı disiplinlerle ilişki içine girerek işbirliği yapmak zorunda kalması ile gerekçelendirir.⁶⁸ Böylece edebiyat ve sosyoloji alanlarının çağa ayak uydurmak, çağın karmaşıklığını çözerek onu anlamak için aynı çatı altında bir araya gelmesiyle edebiyat sosyolojisinin bir disiplin olarak ortaya çıkması sağlanmış olur.

1.1.1.7. Edebiyat Sosyolojisinin Kapsamı ve Sınırları

Köksal Alver, editörü olduğu *Edebiyat Sosyolojisi* başlıklı kitabın önsözünde edebiyat sosyolojisini tanımlar ve kısaca tarihsel gelişimine değinir:

Edebiyat-toplum ilişkisi ve bağına merkeze alarak bu ilişkinin tüm boyutlarını araştıran edebiyat sosyolojisi de edebiyata değişik bir pencereden bakma girişimidir. Edebiyatın birikimi ile toplumsal durumları tahlil etme, edebiyatı izlemek olarak sosyolojik olgu analizine varma çabasına denk düşer edebiyat sosyolojisi. [...] Adı telaffuz edilen bir disiplin şeklinde *edebiyat sosyolojisi* yeni dönemlere tarihlendirilmesine karşılık, çalışma biçimi ve analiz yönelimine bakıldığında hayli erken dönemlere uzandığı söylenebilir. Ancak 20. yüzyıl ile birlikte edebiyat sosyolojisinin bir *disiplin* olarak kurulması yönünde adımların atıldığı ifade edilebilir. Türkiye’de [...] [ö]zellikle 1960’larla birlikte edebiyat sosyolojisinin bir disiplin çerçevesinde işlendiği ve o tarihlerden sonra belirgin bir şekilde öne çıktığı görülmüştür.⁶⁹

⁶⁷ Guy Michaud, “Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması”, çev. Hilmi Uçan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 57.

⁶⁸ Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 127.

⁶⁹ Köksal Alver, Önsöz içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları. Ankara, 2012, s. 8.

Ne yazık ki bu tür çabalar sürekli olamamış, 1960 ve 1970'lerdeki yoğunlaşma sonraki yıllarda görülmemiştir. Çünkü Marksist eğilimler toplumda baskılanmış; eleştirmenler kendini yenilememiş; okurlar da toplum mühendislerince apolitik olmaya veya merkez sağa yönlendirilmişlerdir.

Edebiyat sosyolojisinin merkezinde edebi eserlerin yer aldığını ancak edebiyat sosyolojisinin sadece bu eserlerin içerikleriyle, yani salt metin analizi ile sınırlı kalmadığını vurgulayan Alver, edebiyat sosyolojisinin çalışma alanını yazar-eser-basın/yayın ve okur çerçevesinde tanımlar:

Bunun ötesinde edebiyat sosyolojisi, *edebiyat ilişkileri* kavramına uygun bir biçimde, edebiyatın tüm açılımlarını, yönlerini, etkilerini ve bir iletişim ortamı kurma yönünü vurgulamaktadır. Merkezi bir öneme sahip edebi metin dolayımında oluşan ilişkiler, kümeler, gruplar, aktörler ve ilişki ağlarını ifade eden *edebiyat ilişkileri*, edebiyat sosyolojisinin gerçek alanını da oluşturmaktadır. Yazar, metin, okur kitlesi, yazar kuşakları, yayıncılık, okuma sorunu ve okuma nedenleri yahut sonuçları gibi meselelerin oluşturduğu önemli, sürekli ve vazgeçilmez bir ilişki ağını temsil eden *edebiyat ilişkileri*, edebiyat sosyolojisinin mecrasını belirlemektedir.⁷⁰

Bir edebiyat sosyolojisi incelemesinde yazarın ve onun dünya görüşü veya ideolojisinin de belirleyici olduğunu ifade eden Coşkun'a göre, yazarın “doğup büyüdüğü sosyal ve fiziksel çevre, aile yapısı ve ailesinin özellikleri, okuduğu okullar, üye olduğu kulüpler-sivil toplum kuruluşları, sosyal ve siyasal duruşu, beslendiği kaynaklar, yakın arkadaşları (psikoloji bakımından) vs. incelenmelidir”⁷¹

Bir yazarın dünya görüşünün bilinçli ya da bilinçsiz olarak eserlerine yansıdığı vurgulayan Alver, roman okumasında yazarın dünya görüşü dikkate alınmadığında söylem düzleminin yetersiz ve okumanın eksik kalacağı kanısındadır. Alver'e göre;

Yazarın dünya görüşü yahut ideolojisi yazdığı metnin anlam dünyasına, dil dünyasına ve söylem düzenine sinmektedir. Genelde sanat özelde edebiyat tavrı sahibi bir insanın (yazarın) ister kurgusal ister gerçek olsun, belli bir dünya algısının doğal bir uzantısıdır. Dolayısıyla belli bir dünya görüşü ve ideolojik söylem eserin ortaya çıkışında olduğu gibi eserin anlam dünyasında da yer bulmaktadır.⁷²

Elbette edebiyat sosyolojisi alanında yazar-eser-basın/yayın ve okur unsurları dışında “ortam”, “çevre” ya da “toplumsal koşullar” yahut diğer bir deyişle “zaman ve

⁷⁰ Alver, “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”, s. 106.

⁷¹ Sezai Coşkun, “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2006, s. 412.

⁷² Alver, “Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi”, s. 70.

mekân” büyük önem arz etmekte ve edebî eserlerin edebiyat sosyolojisi açısından analizini büyük ölçüde etkilemektedir. Edebiyat eleştiri bilimi; toplumdaki gerçek ilişkileri anlamak üzere metin-yazar-okur ilişkisini kurgusal bir uzaklık yaratarak, gerçeğe indirgeyerek inceler.

1.1.1.8. Edebiyat Sosyolojisi ve Postmodernizm

Edebiyat sosyolojisinin gelişim evrelerinden söz ederken edebiyat sosyolojisi ve postmodernizm arasındaki ilişkiye de yer veren Şan; “Postmodern edebiyat kuramcıları, dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmanın, bunun yerine suskunluğun ve boşluğun edebi esere egemen olması gerektiği görüşünde birleşmektedirler”⁷³ der. Bu durum yine ideolojinin, edebi eser içindeki sessizlikler ve boşluklar ve söylenenlerden çok söylenmeyenler içinde yer aldığına işaret etmektedir.

Postmodernizm ile birlikte edebiyatta gerçekçilik kavramının önemini ve merkezî konumunu yitirmeye başladığını belirten Şan, “klasik gerçekçi romanın üç ana ögesi olan olay örgüsü, karakter ve çevre”nin de ortadan kalkmaya başladığını dile getirir.⁷⁴

Postmodern edebiyatta kurgusal ile gerçek ayırt edilemez. İnsan gerçeğinin yine insanlarca oluşturulan dille sınırlı olduğu görüşünden yola çıkarak neyin yazarın düş gücünün ürünü, neyin gerçek bir olguyu yansıttığı postmodern yapıtlarda belirsiz bırakılır. Yine aynı nedenle, geleneksel ve gerçekçi edebiyat türünün titizlikle üzerinde durduğu, olayların zaman ve mekân tanımlamalarının yapılması, olaylar arasında neden-sonuç ilişkilerinin kurulması ve karakterlerin kişiliklerinin betimlenmesinden özellikle kaçınılır.⁷⁵

Absürt Tiyatro da postmodern dönem ile eş zamanlı olarak ortaya çıktığından yukarıda sözü edilen zaman ve mekân belirsizliğinin oyunların başlıca özelliklerinden biri olduğu görülmekte ve bunun yanında oyunlarda karakterlerin kişiliklerinin betimlenmesinden, hatta karakter kullanımından kaçınılmaktadır.

⁷³ Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 156-157.

⁷⁴ bkz. a.g.e., s. 158.

⁷⁵ a.g.e., s. 160.

1.1.1.9. Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Bir Alt Dalı Olarak “Tiyatro Sosyolojisi”nin Eksikliği

Günümüzde sosyoloji alanının edebiyat sosyolojisi yanında birçok alt dalı bulunmaktadır. Bunlardan birkaçı eğitim sosyolojisi, hukuk sosyolojisi, kent sosyolojisi, siyaset sosyolojisi, iletişim sosyolojisi, din sosyolojisi, sanat sosyolojisi ile edebiyat sosyolojisinin alt dalları sayılabilecek roman sosyolojisi ve şiir sosyolojisi olarak sıralanabilir. Bu şekilde bakıldığında ülkemizde de roman ve hatta şiir sosyolojisi kavramlarının bile ortaya atıldığı bir zamanda Eski Yunan’a dayanan bir edebi tür olan tiyatro(nun) sosyolojisinden hiç söz edilmemesi dikkat çekicidir. Bütün bu alanların sosyoloji ile ilişkilendirilmesi bu alanların toplumla ve onun bir parçası olan insan ile ilişkisi sebebiyledir. Öyleyse Türkiye’de tiyatro sosyolojisi üzerinde durulup kafa yorulmamasının nedeni nedir? Ömer Naci Soykan, Medet Turan’ın *Türk Romanında 12 Mart* adlı kitabının önsözünde bu durumu çok yüzeysel ve önyargılı bir şekilde gerekçelendirir:

Sosyolog için [...] önemli olan, kendi almak istediği şeyin hangi yapıttan daha kolay alınabilir olmasıdır. O, seçimini buna göre yapar. Örneğin bütünüyle hayali, fiktif kurgusal yapıda olan bir roman, türünün iyi bir örneği de olsa, sosyoloğun işine yaramaz. O, adı üstünde toplumbilimcidir; ele alacağı yapıtta açık toplumsal göndermeler arar. Bir edebiyat sosyolojisi incelemesi, başlıca olarak, edebi yapıtta dile gelen, betimlenen şeyin toplumsal boyutlarıyla ilgilenir. Bunun için yapıttın roman ya da hikâye türünde olması yeğlenir.⁷⁶

Tiyatro da bir birim olarak kullandığı dil dolayısıyla insan ve toplumla ilgili değil midir? Elbette ki diğer bütün edebi türlerde olduğu gibi tiyatronun merkezinde de insan ve toplum yer almaktadır. Buna karşın yapılan araştırmalar sonucunda Türkiye’de Batı’da gözleninin tersine tiyatro sosyolojisinin edebiyat sosyolojisinin bir alt dalı olarak kendine bir yer edinemediği ve tiyatro sosyolojisi ile ilgili yaygın bir sahiplenilmişlik olmadığı saptanmıştır. Tiyatro’nun da merkezinde insan ve toplumun olduğu düşünülürse, Lucien Goldmann’ın “Roman Sosyolojisi” kavramından yola çıkarak ülkemizde de Batı’da olduğu gibi bir tiyatro sosyolojisi de olduğu ve olması gerektiği sonucuna varılabilir. Goldmann’a göre “Roman, sahil olmayan bir dünyada, sahil değerlere ulaşmak için yapılan sahil bir arayışın tarihi olmasından dolayı;

⁷⁶ Ömer Naci Soykan, “Önsöz” içinde *Türk Romanında 12 Mart/Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*, yaz. Medet Turan, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri. İstanbul, 2009, s. 9.

kaçınılmaz olarak, aynı zamanda hem bir biyografi, hem de bir toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olmak durumundadır.”⁷⁷ Roman ve hikâye yazarlarına toplumsal gerçekliği yansıtması açısından büyük bir sorumluluk yüklenirken, edebiyat sosyolojisi açısından tiyatroya ve tiyatro yazarlarına aynı bakış açısı ile yaklaşılması ve bunun nedenlerinin ne olabileceği üzerinde durulup araştırılması gereken bir husustur.

Neticede Aristoteles’in yansıtma kuramına göre sanat hayatı yansıtan bir aynadır, tiyatro da sanatın alt dalı olan edebiyatın bir türü olması sebebiyle hayatı yansıtmaktadır. Bu nedenle edebiyatın bir türü olarak sadece romanın hayatı yansıttığı fikri; çok geniş bir alana yayılan edebiyatı, edebiyatın tabiatına aykırı bir biçimde sınırlandırmak olacaktır. Bir sanat dalı olan edebiyat ve edebî tür olarak roman nasıl gerçek hayatı yansıtıyorsa, diğer bir edebî tür olan tiyatro da dönemsel ve toplumsal gerçekleri, hayatı aynı oranda yansıtabilecek yeterliliğe sahiptir. Elbette ki bu yansıtma daha önce de değinildiği gibi bir ayna misali tiyatronun bire bir gerçekleri yansıtması şeklinde olmamaktadır.

1.1.1.10. Modernleşme ve Türk Edebiyatı’na Etkileri

Türkiye’de modernleşme sürecinin edebiyata etkileri üzerinde duran Karpat, Batı fikir ve alışkanlıklarının hepsini olduğu gibi benimseyen ve “kendi miraslarını yadsıyan” modernistlerin bu tutumunun 1870’lerde “gerçek bir entelektüel kaos”a sebebiyet verdiğine ve bu durumun “yabancılaşma” ile sonuçlandığına dikkati çeker. “Bu sosyal ve kültürel yabancılaşmadan kurtulmak için bir çare bulma arayışı edebiyatta ideolojilerin kabul edilmesinin yolunu açtı.”⁷⁸ Böylelikle ideolojiler Türk toplumsal edebiyatının gelişiminde belirleyici ve önemli bir role sahip oldular.

Modernleşmeden nasibini alan diğer bir unsur ise edebi ifade biçimleridir. Karpat, Türk edebiyatında edebi ifade biçimlerinin ortaya çıkışını aşağıdaki şekilde açıklar: “Ortada birkaç seçenek vardı: Ya geleneksel edebi formlar yeni koşullara uydurulacaktı ya diğer edebiyatlardan bir şeyler ödünç alınacaktı ya da eski ve yeni

⁷⁷ Lucien Goldmann, *Roman Sosyolojisi*, çev. Ayberk Erkay, Birleşik Yayınevi. Ankara, 2005, s. 22.

⁷⁸ Karpat, *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat*, s.170, 173.

arasında bir sentez yaratılmaya çalışılacaktı.”⁷⁹ Genel olarak üçüncü eğilim ağır basar ve eski, geleneksel edebi formlarla yeni edebi ifade biçimleri arasında bir sentez yakalanmaya çalışılır. Günümüzde bu eğilimin bir uzantısı olarak kabul edilebilecek bir durum ortaya çıkmıştır ve Karpat eski-yeni sentezi konusundaki eğilimi samimi sözlerle açıklar:

Bir ilham kaynağı olarak Batı'nın edebi akımlarından veya modellerinden yararlanırken bile artık esas eğilim bunları değişiklikten geçirerek yerel ortama adapte etmektir. Bu tip bir kültürel değişim dünyanın her tarafında görülebilir ve hiçbir şekilde sanat eserinin orijinalliğine halel getirmez.⁸⁰

Aslında asıl konumuz olan Absürt Tiyatro'nun Türkiye'deki uygulamaları da bu tür bir eğilim için örnek teşkil etmektedir. İlk olarak Batı'da ortaya çıkan, politik olmaktan oldukça uzak olduğu vurgulanan ve sadece insanın iç gerçekliğini gözler önüne serdiğine inanılan Absürt Tiyatro, Türkiye'de 1970 sonrası oyun yazarları tarafından ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik durumu da yansıtacak biçimde siyasal, sosyal ve ekonomik koşullar ile harmanlanarak okuyucuya/seyirciye sunulur. Böylece Türk oyun yazarlarının Absürt Tiyatro'ya farklı bir boyut getirdikleri görülür.

1.1.1.11. Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları

Batı'da temeli Madame de Stael'e değin uzanan,⁸¹ Taine ve Dilthey tarafından çalışılan edebiyat sosyolojisi ülkemizde ilk olarak N. Şazi Kösemihal tarafından İstanbul Üniversitesi'nde verilen dersler ve çalıştırılan tezler ile etkinlik göstermeye başlamıştır. Birçok edebiyat sosyoloğu ve araştırmacı edebiyat sosyolojisi alanının Türkiye'de yeterince gelişmemiş olmasını edebiyatçı ve sosyologların birlikte ortak çalışmalar yapmak konusunda istekli olmamalarına bağlamaktadır. Bu nedenle de bu alanda yapılan çalışmaların birçoğunun sosyolojik yönünün ağır bastığı dolayısıyla bunların edebiyat sosyolojisi çalışmaları olarak kabul edilemeyeceği ifade edilmektedir.

⁷⁹ a.g.e., s.161.

⁸⁰ a.g.e., s.152.

⁸¹ bkz. Michaud, “Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması”, s. 55. Ayrıca bkz. Şan, “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, s. 131. Ayrıca bkz. Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, s. 9-14.

Türkiye’de bu alandaki çalışmalar Kösemihal’in öncülüğünde başlasa da Kurtuluş Kayalı, Kösemihal’in ders içeriklerinin Escarpit’in çevirisi etrafında şekillenmekten öteye gidemediğini ve aslında ülkemizde bu alanda yapılan birçok çalışmanın Türkçeye çevrilmiş olan yabancı kitapların söylediklerini tekrar ettiğini vurgular:

[...] sosyoloji alanındaki en belirgin ifadesini 1960’lı yılların ortalarında yazılan bir yazıda, Nurettin Şazi Kösemihal’in kaleme aldığı ‘Edebiyat Sosyolojisi’ başlığını taşıyan metinde aramak gerekmektedir. Bu yazıyla başlayan süreç hiç de ileri bir noktaya gitmemiştir. Zaten yayınlanan makale de belli bir metinden olduğu gibi aktarılan bir metindir. Bu zihniyet varlığını devam ettirmiştir. Sonraki metinler bir ölçüde daha açıklayıcı mahiyette olsa da bu ana özellik varlığını sürdürmüştür. [...] Berna Moran’dan sonraki edebiyat incelemelerinin işin sosyal boyutunu hepten hiçleyen bir mecrada seyrettiğini belirtmek gerçekçi olacaktır. Türk Edebiyatına Eleştirel Bakış başlıklı üç ciltlik çalışmanın Türk edebiyatı alanında bir dönemeci işaret ettiği [...] söylenebilir.⁸²

Bu konuda ülkemizde en büyük atılım edebiyat sosyolojisi için özgün bir kuram ortaya koyan Ömer Naci Soykan tarafından yapılır. Kurtuluş Kayalı gibi Sezai Coşkun da, Kösemihal’in “Edebiyat Sosyolojisine Giriş” adlı makalesinde sadece Escarpit’in kitabını özetlediğine, oysa Ömer Naci Soykan’ın edebiyat sosyolojisi alanında yöntem ortaya koyduğuna ve Ömer Naci Soykan’ın çalışmasında özellikle “esere” yoğunlaştığına işaret eder.⁸³ Soykan’ın *Edebiyat Sosyolojisi–Kuram ve Uygulama* adlı çalışması ayrıntılı olarak incelendiğinde, edebî eserin bir haritası (edebî harita) ile detaylı bir sosyal arka plan araştırması sonucunda eserin yazıldığı dönemin haritasının (nesnel harita) çıkarılması suretiyle, ikisinin karşılaştırılmasına dayanan Soykan’ın yöntem denemesinin, adı konulmamış olsa da daha önce birçok edebiyat sosyolojisi incelemesinde kullanılan bir yöntem olduğu görülmektedir.⁸⁴ Buna rağmen bu tür bir yöntemin uygulanabileceğini dile getirmesi, öğrencileri ile bu konuda ortak çalışmalar yapması ve bu yöntemi adlandırma girişiminde bulunması; böylelikle edebiyat sosyolojisi alanına kazandırması ve Türkiye’de bu alanda yapılan çalışmalara katkı sunması bakımından Soykan’ın yöntem denemesi önem arz etmektedir. Ancak, yöntemin sadece “roman sosyolojisi”, “şiir sosyolojisi” ve hatta “anı sosyolojisi”

⁸² Kurtuluş Kayalı, “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Önündeki Önemli Açmazlar Üzerine Bazı Düşünceler” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara, 2012, s. 204-205.

⁸³ bkz. Sezai Coşkun, “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları”, s. 407.

⁸⁴ bkz. Ömer Naci Soykan, *Edebiyat Sosyolojisi–Kuram ve Uygulama*, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul, 2009.

şeklinde özelleştirilerek uygulamalarının yapılmasına karşın “tiyatro sosyolojisi”nin de olabileceğinin ifade edilmemesi ve bu alanda uygulama yapılmaması ortaya konan bu yöntemin eksikliğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, edebiyatın yine bir anlamda sınırlandırıldığı, dar bir bakış açısı ile ele alınarak, edebî türlerden biri olan tiyatronun edebiyatın dışında bırakıldığı gözlenmektedir.

1.2. ETKİ ARAŞTIRMALARI

Etki araştırmalarının bir çalışma alanı olarak Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi içinde ortaya çıkışı, Karşılaştırmalı Edebiyat’a Fransız ekolünün bir katkısıdır. Ancak bu katkı beraberinde Fransız ekolünün “dar” bakış açısını da getirir. Zira karşılaştırmalı edebiyatı Tekşan’ın vurguladığının aksine farklı uluslar arasında bir “kültür alış-verişi”⁸⁵ olarak değil de kendi kültür ve edebiyatlarının izlerini başka kültür ve edebiyatlarda aramak olarak gören Fransız karşılaştırmacılarına göre karşılaştırma ancak iki farklı dilde yazılmış eserler arasında yapılabilir, ayrıca karşılaştırmacının her iki dili de çok iyi bilmesi şartı vardır. Kısacası çeviri eserler arasında yapılan bir karşılaştırma Fransız ekolü için karşılaştırma sayılmaz. Çevirinin anlam kayıplarına neden olduğu ve bu nedenle de karşılaştırmacının her iki dili de iyi bilmesi gerektiğinin savunulması bir ölçüde kabul edilebilir. Ancak bu doğru tespit dahi karşılaştırmacının sadece iki farklı dilde yazılmış eserler arasında yapılabileceğini savunan Fransız ekolünün, çeviribilimden mitolojiye kadar zengin bir içeriğe ve araştırma sahasına sahip olan Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi’ni bu dar kalıplar içine sokmaya çalışmasını haklı çıkarmaz. Bunun yanı sıra Fransız karşılaştırmacıların, kendilerini üstün görerek diğer ulusların edebiyatlarında ağırlıklı ve tek taraflı olarak Fransız kültürünün etkilerini aramaları bu ekolün diğer olumsuz özelliğidir. Aslında Fransız ekolünün bu dar kalıpları ve katı tutumu düşünüldüğünde bizimki gibi bir çalışmanın yapılması mümkün görünmemektedir. Çünkü konumuz gereği Absürt Tiyatro’nun temelini oluşturan oyunlar arasında dil olarak hâkim olmadığımız ve Türkçe çevirilerinden okuduğumuz Eugène Ionesco, Jean Tardieu gibi yazarların eserleri de yer almaktadır. Neyse ki burada imdadımıza daha esnek yapıyla Amerikan ekolü yetişmekte ve milliyetçiliği ve dil farklılıklarını bertaraf ederek çalışmamıza

⁸⁵ bkz. Mesut Tekşan, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 89.

devam etmemizi olanaklı kılmaktadır. René Wellek'in adı ile öne çıkan yaklaşım, edebî metni bir bütün olarak görür. Çünkü Amerikan topluluğu çokkültürlü bir toplum olarak çeşitliliği içinde barındırma anlayışına hâkimdir.

1.2.1. Türk Edebiyatında Batı Etkisi

Türk edebiyatında doğu ve batı etkisinden söz etmeden önce, Batı tarafından hep önyargı ile yaklaşılan ve arka plana atılan Doğu edebiyatının Batı edebiyatı üzerindeki etkisine değinmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi Oryantalizm doğu dilleri ve kültürünü araştırıp inceleyen bir bilim dalıdır. Amaç Batılı araştırmacıların doğu dilleri ve kültürleri hakkında bilgi edinmesini ve onları tanımalarını sağlamaktır. Ancak Edward Said'in *Şarkiyatçılık* adlı eserinde de vurguladığı üzere Batılı araştırmacı ve yazarlar Doğu'ya, Doğu medeniyetleri ve edebiyatlarına büyük ölçüde önyargı ile yaklaşmış, Doğu medeniyetleri ve edebiyatlarını kendilerini yüceltecek şekilde çarpıtarak yansıtmışlardır.⁸⁶

Bunun yanında Doğu edebiyatından etkilendiğini gizlemeye gerek duymayan, hatta doğu edebiyatına hayranlık duyan Batılı yazarların bulunduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Bu yazarlardan biri de Hafız olarak tanınan Şirazi'nin *Divan*'ından etkilenerak *Doğu-Batı Divanı*'nı yazan Goethe'dir.⁸⁷ Katharina Mommsen ayrıca Goethe'nin Doğu edebiyatı ve bu edebiyatın ürünlerine sahip çıkan Türklere olan hayranlığının diğer eserlerine de yansıdığına dikkat çeker. Onun bu hayranlığının başlıca kaynaklarından biri de *Binbir Gece Masalları*'dır. Anonim olarak yıllar içinde azar azar bir araya getirilmiş olan bu masallar aslında sadece Goethe'yi değil Batı dünyasından birçok yazarı etkisi altına almış ve bu yazarların çeşitli eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Bunlar arasında Daniel Defoe, Jonathan Swift, ünlü roman yazarı Stendhal, masal yazarı Andersen, kısa hikayeleri ile tanınan O. Henry, hikayelerindeki gotik öğelerle dikkat çeken Edgar Allan Poe'nun yanı sıra 14. Yüzyılda *Decameron*

⁸⁶ bkz. Edward Said, *Şarkiyatçılık- Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

⁸⁷ bkz. Melahat Özgü "Goethe ve Hafız" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 4, 1952, s., 89-90. Ayrıca bkz. Katharina Mommsen, "Eserlerindeki Yansımalarıyla Goethe'nin Türklere İlişkisi", *Pera Blätter* 20, Orient- Institut, 2011, s., 18-19. file:///D:/Downloads/mommsen_iliskisi_neu.pdf (çevrim içi) 11.08.2017.

adlı 100 öyküden oluşan eseri yazmış olan Bocaccio da yer almaktadır.⁸⁸ *Binbir Gece Masalları*'nın çerçeve öykü yapısını eserinde uygulayan Bocaccio daha sonra benzer şekilde Chaucer'ı etkilemiş ve 24 öyküden oluşan *Canterbury Hikayeleri*'ne esin kaynağı olmuştur.

Binbir Gece Masalları'nın edebiyat alanındaki etkisinin günümüze kadar uzandığını söylemek yanlış olmaz. Örneğin Zülfü Livaneli *Kardeşimin Hikâyesi* adlı romanında anlatıcı rolü yüklediği kahramanı Ahmet (Mehmet) Aslan'a çok sayıda olmasa da tek bir hikâyeyi günler sürecektir ve heyecan yaratacak bir şekilde parçalara ayırarak anlattırır. Böylece çerçeve hikâyenin bir anlatım tekniği olarak kullanıldığı romanda hem hikâyenin anlatıldığı Gazeteci kız hem de okuyucu bu sürükleyici hikâyenin etkisine kapılarak merak içinde sona ulaşmayı bekler.

Doğu edebiyatı Batılı yazarlar üzerinde etkiler bırakmakla birlikte, Doğulu yazarların da zaman zaman bilinçli ya da bilinçsiz olarak aslında Batı edebiyatından etkilendikleri görülür. Oryantalizm adı altında dillerinin, kültür ve edebiyatlarının küçümsendiğini gören Doğulu yazarlar Batı edebiyatından bazı eserleri alarak bunları yapı sökümü uğratmışlar, bir anlamda tersyüz ederek yeni eserler ortaya koymuşlardır. Bunu yaparken asıl amaçları, Batı'nın ve Batılı yazarların kendilerine karşı önyargılı tutumlarını eleştirmek, onların bu konudaki hatalarını gözler önüne sermektir. Ancak bunu yaparken kendi eserlerini oluşturmak için çıkış noktası olarak seçtikleri Batı edebiyatına ait eserleri de aslında bir anlamda kaynak olarak kullanmaktan kaçınmazlar. Örnek vermek gerekirse, Sudanlı yazar Tayeb Salih *Kuzeye Göç Mevsimi* (*Season of Migration to the North*) adlı kısa romanında, İngiliz yazar Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı- aslında olumsuz olmayan ancak yanlış yorumlanan- kısa romanındaki güneye, "karanlığın yüreğine" yapılan yolculuğu tersine çevirerek kuzeye yapılan bir yolculuk şeklinde yeniden kurgular. Edward Said *Kültür ve Emperyalizm* adlı incelemesinde Tayeb Salih'in kurgusunun bilinçli olarak Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanının kurgusunu tersine çevirdiğini söyler. Said'e göre "[...] Sudanlı Tayeb Salih gibi romancılar, sömürgeci kültürün bilinmeyene doğru yolculuk ve araştırma gibi büyük klişelerini kendi kurgularına mal etmiş, kendi sömürgecilik sonrası amaçları yönünde sahiplenmiştir."⁸⁹ Her iki kültürü de iyi bilen

⁸⁸ bkz. Süleyman Tülücü "Binbir Gece Masalları Üzerine" (Seçilmiş Bir Bibliyografya İle). *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı 22, Erzurum, 2004, s. 13-14.

⁸⁹ Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm*, çev. Necmiye Alpay, Hil Yayın, İstanbul, 2010, s. 74.

biri olarak Tayeb Salih, “karanlığın” aslında Doğu’ya (romana göre güneye) özgü bir özellik değil; Batı’nın (yine romana göre kuzeyin) bir özelliği olduğunun altını çizmektedir. Böylelikle yazar bir yandan Batı’yı ve Batılıları (sömürgeci tarafı) kendi silahı ile vururken, diğer yandan da Batılı bir yazarın eserini kendi eserini yaratmak için kaynak olarak kullanır.

Kuşkusuz Batı edebiyatı sadece Doğu edebiyatını değil, Türk edebiyatını da Tanzimat Fermanı (1839)’nın kabul edilmesini izleyen yıllardan başlayarak önemli ölçüde etkilemiştir. Türk edebiyatında her ne kadar Doğu, özellikle Arap ve Fars edebiyatı etkileri de yadsınamaz olsa da konumuz Batı’da doğup gelişen Absürt Tiyatro olduğu için bu bölümde Batı, öncelikle de Fransız ve Alman edebiyatının Türk edebiyatına etkileri üzerinde durulacaktır. Özellikle Fransız edebiyatından çeviri eserlerle ilk olarak adım atılan bu etkileşim süreci sadece belli biçim ve edebi sanatların değil, Türk edebiyatında o güne kadar var olmayan hikâye, roman, deneme, tiyatro, eleştiri gibi edebi türlerin de Türk edebiyatına girmesi ile sonuçlanır. Bir süre sonra bu yeni edebi türlerde ilk telif eserler de verilmeye başlanır. Örneğin, çalışmamızın konusu gereği önem arz eden tiyatro alanındaki ilk telif eser ise Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* (1859) adlı oyunu olur. Tek perdelik bir komedi olan *Şair Evlenmesi* adlı oyunun taşıdığı Molière etkilerinden de anlaşıldığı üzere, o dönemde yazarların Fransızcadan yaptıkları okumalar ve çeviriler ile yurt dışında Fransızca olarak çeşitli oyunlar izlemeleri sonucunda özellikle Fransız tiyatrosu içinde komedi türünün Türk tiyatrosu üzerinde hissedilir ölçüde etkiler bıraktığı ve Fransız komedi oyunlarına benzer oyunların yazıldığı gözlenir.⁹⁰

Türk edebiyatı ile yabancı edebiyatlar arasındaki etkileşim süreci dönem dönem yön değiştirerek devam eder. Sözgelimi, 1970’li yıllar Türkiye’de Brecht rüzgarının estiği bir dönem olur. Türk Tiyatrosu Brecht’in kuramcısı olduğu Epik Tiyatro türü ile bu yıllarda Haldun Taner’in öncülüğünde tanışır. Brecht’in oyunlarının Türkçeye çevrilerek Türk izleyicisi ile buluşması yine aynı dönemde gerçekleşir. Kendileri de birer okuyucu/izleyici olan dönemin yazarları, başta yine Haldun Taner olmak üzere, başarılı Epik Tiyatro örnekleri verirler. Özellikle Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı* epik türün en başarılı örneği olarak kabul edilir. Taner’den sonra özellikle Vasıf Öngören ve Sermet Çağan gibi daha genç kuşak yazarlar da türün

⁹⁰ bkz. Abdulhalim Aydın, “Şinasi’nin ‘Şair Evlenmesi’nde Fransız Etkisi”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 11, Sayı 1, s. 3.

başarılı örneklerini kaleme alırlar, bunlar arasında *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı?* gibi epik türün başarıyla uygulandığı eserler yer alır.

Yine 1970’li yıllar, gelişim aşamasında olan Türk Tiyatrosu’ndaki bu etkileşim sürecinin yeni arayışların da etkisiyle farklı bir boyut kazandığı ve birçok yazarın Absürt Tiyatro’ya yöneldiği yıllar olur. Türk Tiyatrosu’nda Absürt Tiyatro’ya yönelik ilk olarak Eugène Ionesco’nun oyunlarının Türkçeye çevrilerek Türkiye’de sahnelenmesi⁹¹ ve Türk oyun yazarları tarafından alınması sonucunda gerçekleşir. Batı’daki Absürt Tiyatro örneklerinden özellikle biçimsel açıdan etkilenen Türk oyun yazarlarının her biri oyunlarında farklı bir Absürt Tiyatro özelliğini ön plana çıkararak oyunlarını belli teknik özelliklerle kendilerine özgü, orijinal oyunlar kılarlar.

1.2.2. Etkileşim Kaçınılmazdır; Ancak Önemli Olan Orijinalliktir

Gürsel Aytaç, henüz kitabının giriş kısmında “sanatta etkileşim denen olgu vardır ve yazar için, sanatı için bir artı puandır: Şu şartla ki etkilendiği, esinlendiği örneğin kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun” sözleriyle sanatta etkileşimin kaçınılmaz bir olgu olduğunu, ancak önemli olanın etkileşim sonucunda yeni, özgün bir eser yaratmak olduğunu vurgular.

“Her okumanın etki bıraktığını” belirten Tekşan da bu sözlerle etki ve etkileşimin kaçınılmazlığına işaret eder. Etkilenme ile taklidin birbirinden ayrılması gerektiğine vurgu yapan Tekşan, edebi eserlerdeki her tanıdık renk, tat ve kokunun taklit olarak adlandırılmaması gerektiğini dile getirir.⁹²

Tekşan, etkileşim bağlamında karşılaştırmalı edebiyatın en çok ilgi çeken konularından birinin kaynaktan yararlanma, örnek alma olduğunu belirtir. Divan şiirinde usta-çırak ilişkisinden doğan bir gelenek olan ve nazirecilik olarak adlandırılan bu durum, modern edebiyatta öykünme, örnek alma ve etkilenme şeklinde isimler alır⁹³. Bu tür etkileşim ve ilişki araştırmalarında öncelikle eserler ve yazarlardan hangisinin alıcı ve hangisinin verici olduğunu tespit etmek önemlidir.

⁹¹ bkz. Özsoysal, Fakiye. Pekman, Yavuz. Firidinoğlu, Nilgün. “Türkiye’de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 12, 2008, s.109-130.

⁹² bkz. Mesut Tekşan, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, s. 225-226.

⁹³ bkz. a.g.e., s. 218-219.

Daha sonra alımlanan malzemeye yeni ve özgün ne katıldığını bulmak önem taşır. Çünkü her etki ya da alımlamanın, alımlayanın bir tepkisi sayılabilecek “katkı”yı, özgünlüğü ya da orijinalliği de beraberinde getirdiği varsayılır. Gerçek yaratıcılık bunu gerektirir. Sakallı’nın deyimini ile,

Her etki veya her ödünçleme, alınan model, kaçınılmaz olarak yaratıcı dönüştürümlerle gerçekleşir. Bu model, dış etkiyi yaşayan yazın geleneğine, tarihsel, ulusal ve toplumsal özelliklere, etkilenen bireyin bireysel özelliğine uydurulur. Yazınsal etkiler sorununu araştıranlar için, farklılık özellikleri, bunların yazınsal ve toplumsal kökenleri sorunu, benzerlikler sorunundan daha az önemli değildir.⁹⁴

Cemal Sakallı’nın kullandığı “yazınsal etkiler sorunu” şeklindeki ifadesinde yer alan “sorun” kelimesi olumsuz bir algıya neden olmaktadır. Bu nedenle “sorun” kelimesi yerine “olgu” kelimesini kullanmak bu olumsuz algıyı kıracaktır. Sakallı’nın alımlama ve orijinallik konusundaki görüşüne gelince, alımlanan malzeme ya da etki aynı kalmaz hem dönemin toplumsal ve yazınsal özellikleri hem de yazarın özellikleri ile yeniden biçimlenerek farklı bir şekle bürünür ve dönüşür. Bu da alımlanandan orijinal bir ürün ortaya çıkarmak demektir.

Sakallı’ya göre, bu tür etki araştırmalarının amacı bir yazarın ya da eserin başka bir ulusal edebiyat içindeki tanınmışlığı ve alımlanmasının nedenini ortaya çıkarmaktır. Etkileşim süreci içinde etkileyen/alımlanan eser, etkilenen/alımlayan eser için bir kaynak özelliği taşımaktadır.⁹⁵ Bizim çalışmamız açısından bakıldığında alımlanmanın nedeni değil; “nasıl” olduğu, alımlama sonucunda hangi özellikte eserler verildiği ön plana çıkmaktadır, böylece Batı’daki ilk Absürt Tiyatro örneklerinin Türk oyun yazarlarına kaynaklık ederek Türk Tiyatrosu’na farklı bir tat ve renk; gelişimine ise katkı sağladığı sonucuna varılabilir. “Dış her zaman etkiler ve etkileyen konumundadır, ancak belirleyen her zaman içtir.”⁹⁶ Türk edebiyatı ekseninde düşünüldüğünde, örneğin Tanzimat Dönemi’nde özellikle bir “dış” edebiyat olarak Fransız edebiyatı Türk edebiyatı üzerinde derin etkiler bırakmış; ancak bu etkiler yerel/kültürel yani “iç” dinamikler ile sentezlenerek yeni, özgün yapıtlar ortaya koyulmuştur. Bizim çalışmamız açısından ise Absürt Tiyatro’nun Türk Tiyatrosu üzerinde etkiler bıraktığı yadsınamaz; ancak Türk oyun yazarları Batı’da

⁹⁴ Viktor Zirmunskij. Die literarischen Strömungen als internationale Phaenomene, 1973 akt. Cemal Sakallı, *Karşılaştırmalı Yazınbilim*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2012, s.74-75.

⁹⁵ bkz. Sakallı, s. 150.

⁹⁶ a.g.e., s. 150.

reddedilmesine karşın Absürt Tiyatro özellikleri taşıyan eserlerini bir yandan siyasal, toplumsal arka plan ile sentezlemiş, diğer yandan eserlerine özgünlük kazandıracak teknik özelliklerden yararlanmışlardır.

Sakallı metne dayalı olarak yapılan araştırmaların amacının, alımlanan eserden alımlayana değişip dönüşerek geçenin tespit edilmesi olduğuna dikkati çeker. Buna karşın etki araştırması konusunda yapılan çoğu çalışmanın sadece bir benzerlikler/farklılıklar tespitinden ibaret olduğunun altını çizer ve alımlanandan ortaya özgün olarak neyin çıktığının, neyin yeniden üretildiğinin dikkate alınmadığı belirterek bu konuda eleştiride bulunur.⁹⁷ Bu nedenle bu çalışmada, Batı'daki Absürt Tiyatro örnekleri ile Türk Tiyatrosu'nda absürt özellikler taşıyan oyunlar eylem, zaman, mekân ve kişi bağlamında karşılaştırılacak, aralarındaki benzerlikler yanında farklılıklar da tespit edildikten sonra Türk oyun yazarlarının eserlerine yeni ne kattığı ve eserlerini nasıl özgün kıldıkları vurgulanacaktır.

1.2.3. Günümüzde Etki ve Etkileşimi Kolaylaştıran Etmenler

Aytaç karşılaştırmalı edebiyatın “hazırlayıcılar”ından söz ederken, “Çağdaş Hayatın Etkileşime Açıklığı” başlığı altında, ulaşım ve medyanın gelişimi sonucu yazarların katılma fırsatı bulduğu uluslararası toplantılara, edebi etkinliklere ve bu tür ortamlarda meydana gelen fikir alışverişi ve etkileşimlere değinir. Aytaç'a göre, “Etkileşim artık o denli olağan ki kimin kimden ne aldığı önemini yitirmiş, ‘metinlerarasılık’ postmodernizmin tanıtıcı özelliklerinden biri durumuna gelmiştir.”⁹⁸

Günümüz edebiyatında metinlerarasılığın bu denli önem arz etmesi, bu çalışmada bu kavramın ortaya çıkmasında etkili olan başlıca isimlerin görüşlerine yer vermeyi zorunlu kılmaktadır. İlk olarak 1966 yılında Julia Kristeva tarafından kullanılan “metinlerarasılık”⁹⁹ kavramı bir metnin başka metinlerden etkilendiği, metnin yazarının başka metinleri ödünç alarak değiştirip dönüştürdüğü, metinler arasında kurulmuş bir ağ olarak tanımlanabilir.

⁹⁷ bkz. a.g.e., s. 152-153.

⁹⁸ Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s. 46.

⁹⁹ bkz. Medine Sivri, Selin Özkan, “Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım” *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Ankara, Cilt:19, Sayı: 74, 2013/2, s. 131-144.

Kristeva'nın metinlerarasılık kavramını ortaya atmasında Bakhtin'in "çok seslilik, söyleşimcilik" kavramları ve karnaval teorisi etkili olmuştur. Bakhtin'e göre her kelime, kendisine yabancı, kendisi dışındaki başka kelimelerle diyalojik bir etkileşim sonucunda şekillenir.¹⁰⁰ Diğer bir deyişle kelimeler arasında bir diyalog, karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır ve her kelimenin anlamı ve yapısı bu ilişki neticesinde belirlenir. Bu da bizi hiçbir kelimenin tek başına anlamlı olmadığı, her bir kelimenin dil sistemi içindeki diğer kelimelerle birlikte düşünüldüğünde anlam kazandığı sonucuna götürmektedir.

Kelimeler arasındaki bu diyalogu romana taşıyan Bakhtin, çoksesliliğin, söyleşimciliğin ve diyalogun romanın ayırt edici özelliğini oluşturduğunu vurgular.¹⁰¹ Ona göre romanda da kullanılan "edebi dildeki bütünlük kapalı tek bir sistemin bütünlüğü değil; birbirleri ile iletişim kurup, birbirlerinin varlığını karşılıklı olarak tanıyan birden fazla dilin bütünlüğüdür."¹⁰² Başka bir deyişle, edebi dil, cinsiyete, sınıflara, yaşa, nesillere, mesleklere ve daha birçok özelliğe göre değişen farklı dillerin bir araya gelmesiyle vücut bulmaktadır.¹⁰³ Romandaki çokseslilik ve söyleşimcilik de yazarın romanında yer verdiği çok sayıda farklı dilin bir ürünüdür. Ancak bu diller roman içinde birbirinden bağımsız ya da kopuk olarak görülmezler; bütün bu diller, yani Bakhtin'in "heteroglossia" olarak adlandırdığı çok dillilik ve ses çeşitliliği romanda bir araya gelerek kendi içlerinde bir bütünlük ve "düzen"¹⁰⁴ oluşturur.

Bakhtin'in kelimeler arasında var olan diyalog ve romandaki çokseslilik ve çok dillilik ilkesinden hareket eden Kristeva bu kez metinler arasında benzer bir ilişki kurar. Kristeva'ya göre hiçbir metin tek başına, çevresindeki diğer metinlerden bağımsız olarak var olamaz; mutlaka kendisinden önce yazılmış olan metinlerden etkilenmiştir ve aynı şekilde kendisinden sonra gelen metinleri de etkileyecektir. Diğer bir tarifle, her eser kendinden önce yazılmış olan eserlere bir yanıttır. Kristeva'nın kendi deyimiyle "[...] her kelime (metin) içinde en az bir diğer kelimenin (metnin) okunabildiği bir kelimeler (metinler) kavşağıdır."¹⁰⁵ Bir başka ifadeyle, "[...] her

¹⁰⁰ bkz.M.M. Bakhtin, "Discourse In The Novel" in *The Dialogic Imagination- Four Essays* (Ed. Michael Holquist, Trans. From original by Caryl Emerson and Michael Holquist) (İngilizce'den çeviren Arzu Özyön) University of Texas Press Austin, United States of America, 2002, s. 279.

¹⁰¹ bkz. Bakhtin, s. 300.

¹⁰² a.g.e., s. 295.

¹⁰³ bkz. a.g.e., s. 272.

¹⁰⁴ bkz. a.g.e., s. 299.

¹⁰⁵ Julia Kristeva. "Word, Dialogue and Novel" in *The Kristeva Reader*, çev. Arzu Özyön, (ed. Toril Moi), Blackwell Publishing, UK, 2002, s. 37.

metin bir alıntılar mozaïği olarak inşa edilir; her metin bir başka metnin emilmesi ve dönüştürülmesidir.”¹⁰⁶ Bu da aslında hiçbir metnin kendisinden önceki ve kendisinden sonraki metinlerden bağımsız olarak var olmadığı, aksine metinler arasında bir ilişkiler ağı olduğu anlamına gelmektedir. Roland Barthes’ın benzer bir ifadesi de aynı fikri doğrulamaktadır: “Biliyoruz ki bir metin, tek bir teolojik anlamı (Yazar-Tanrı’nın mesajını) ileten bir dizi kelime değildir; fakat hiçbiri orijinal olmayan çok çeşitli yazıların harmanlanıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır. Metin sayısız kültür merkezlerinden çekilip alınmış bir alıntılar dokusudur.”¹⁰⁷ Burada özellikle “sayısız kültür merkezlerinden çekilip alınmış alıntılar” ifadesi farklı kültürler arasındaki etkileşime dikkat çekmekte ve konumuz Batıda doğup gelişen bir hareket olan Absürt Tiyatro olduğu için de bizim çalışmamız açısından önem arz etmektedir. Nitekim çalışmamızın temelini kültürler ve uluslararası etkileşim ve yansımalar oluşturmaktadır.

Roland Barthes’a göre “[...] bir yazar hep önceden var olan ve asla orijinal olmayan bir jesti sadece taklit edebilir. Onun tek gücü yazıları öyle bir karıştırmak, birbirleriyle karşılaştırmaktır ki, asla içlerinden tek bir tanesine takılıp kalmasın.”¹⁰⁸ Çalışmamız açısından düşünüldüğünde ilk bakışta Barthes’ın söylemindeki “orijinal olmayan”, “taklit etmek” gibi ifadelerin bizim tezimizle -orijinallik önemlidir- zıtlık gösterdiği görülse de, bu durum aslında Barthes’ın kendi ifadesi içindeki çelişkiden kaynaklanmaktadır. İlk cümlesinde yazarın sadece var olanı, yani orijinal olmayı taklit ettiğini söyleyen Barthes, ikinci cümlesinde alıntılananların tek bir yazıya takılıp kalmayacak şekilde karıştırıldığını ifade eder. Böylece aslında ilk cümlesindeki “orijinal olmayan” ifadesini de çürütmüş olur, çünkü alıntılar öyle bir karıştırılır ki sonuçta ortaya çıkan üründe artık o alıntılardan eser kalmamıştır. Yani elde edilen ürün aslında yine orijinaldir. Kristeva’nın metinlerarasılık kavramının da çıkış noktası olan Bakhtin’in “karnaval söylemi, Kristeva’ya göre dilbilgisel ve anlamsal kurallarını yıkan toplumsal ve siyasal bir protestodur.”¹⁰⁹ Çünkü Bakhtin’e göre karnaval ortamında ve dolayısıyla karnavalesk romanda kötü ile iyi, alt sınıf ile üst sınıf, komik olan ile ciddi olan bir arada hatta yan yana bulunur; böylece toplumsal kurallar ve normlar yanında romanda yer alan farklı sınıflar ve bu sınıflara ait karakterlerin

¹⁰⁶ a.g.e., s. 37.

¹⁰⁷ Roland Barthes, “The Death of the Author” in *IMAGE-MUSIC-TEXT* (trans. Stephen Heath), (İngilizceden çev. Arzu Özyön). Hill&Wang, New York, 1978, s. 146.

¹⁰⁸ a.g.e., s.146.

¹⁰⁹ a.g.e., s. 36.

kullandıkları diller arasındaki sınırlar da yıkılır. Bakhtin'in karnavalesk romandaki sınırların yıkılışı ilkesi metinlerarasılık bağlamında ele alındığında, postmodernizmin de etkisiyle günümüz eserlerinde benzer şekilde türler arasındaki sınırların ortadan kalktığı; örneğin, klasik eserlerden metin parçalarının, Kristeva'nın deyimiyile "alıntılar"ın, popüler kültür ürünü eser parçaları ile aynı eserde yan yana geldiği görülmektedir.

Roland Barthes metinlerarasılığı "bitimsiz olan metnin dışında yaşamının olanaksızlığı"¹¹⁰ şeklinde tanımlar. Barthes "bitimsiz" ifadesiyle yeryüzündeki bütün metinler arasında var olan sonsuz sayıdaki metinler arası ilişki ağına vurgu yapmaktadır. Bir metnin kendisinden önceki metinlerle bağı ve o metinlerin de kendilerinden önceki metinlerle bağları zincirleme olarak düşünüldüğünde Barthes'ın bir metni "bitimsiz" olarak tanımlamasının nedeni daha iyi anlaşılmaktadır. Kristeva'nın da vurguladığı gibi hiçbir metin tek başına var olamıyorsa, bu aslında her metnin başka metinler içinde sonsuz defa var olduğu anlamına gelmektedir. Ayrıca Barthes'ın metinlerarasılık ile ilgili olarak "bu metin Proust da olabilir, günlük gazete de, televizyon ekranı da: kitap anlamı yaratır, anlam da yaşamı"¹¹¹ ifadesini kullanması metinlerarasılığın hayatın her alanında yer alabileceğinin ve aslında edebiyatla yaşamın iç içe olduğunun altını çizmektedir.

Kadriye Öztürk, edebiyatlar arası etkileşimde yazar bağlamında önemli rol oynayan etmenleri: yazarın yabancı dil bilgisi¹¹², bir başka ülkeye seyahat etmesi¹¹³, çeviriler aracılığıyla başka ulusların edebiyatlarını tanıması¹¹⁴ ve edebiyat alanındaki uluslararası toplantılara katılması¹¹⁵ şeklinde kategorize eder.

Buna göre bir yazarın yabancı dil bilmesi, onun başka ulusların edebi eserlerini o dilde okumasına imkan vererek o eserleri alımlamasında ve yeni eserler üretmesinde önemli bir rol oynar ve sonuç olarak yazarın başka ulusların yazarları ile etkileşim içinde olmasına katkı sağlar.

¹¹⁰ Roland Barthes. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler- Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 120.

¹¹¹ a.g.e., s. 120.

¹¹² Kadriye Öztürk, "Edebiyatlar Arası Etkileşim" içinde *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları* (haz. Ali Osman Öztürk), Sel-Ün Vakfı Yayınları, Konya, 1998, s. 11.

¹¹³ a.g.e., s. 12.

¹¹⁴ a.g.e., s. 13.

¹¹⁵ a.g.e., s. 14.

Etkileşimin, etki ve etkilenmenin yazarın yabancı dil bilgisine bağlı olduğunu ifade eden araştırmacılardan biri de Mesut Tekşan'dır. Tekşan, birden fazla dil bilmenin zorluğundan, yazarın yabancı dil bilmediği durumlarda edebi çevirinin imdada yetiştiğinden söz ederek çeviri ve çevirmenin etkileşim konusundaki yeri ve önemine değinerek Gürsel Aytaç'ın ve Kadriye Öztürk'ün bu konudaki benzer fikrini destekler.

Bir yazarın başka bir ülkeye seyahat etmesi tatil veya ziyaret gibi keyfi bir nedenle olabileceği gibi; Nazire Akbulut'un göçler tarihinde siyasal sistemler bağlamında açıkladığı gibi göç, sürgün gibi zorunlu koşullardan da kaynaklanabilir.¹¹⁶ Her ne sebeple olursa olsun bu türden bir seyahatin belki de tek olumlu sonucu seyahat eden yazarın gittiği ülkenin edebiyatı ve yazarlarından etkilenmekle kalmayıp onlar üzerinde de etki bıraktığı karşılıklı bir etkileşim sürecine girmesidir. Böyle bir süreç yazarın kendisini geliştirerek üretkenliği ve yaratıcılığının artmasına katkı sağlayacaktır.

Gürsel Aytaç'a göre edebiyatlar ve kültürler arası etkileşim sürecinde göç olgusu ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Onun ifadesiyle, "Edebiyatın yurt sınırlarını aşmasında modern hayatın göç olayı da etkili olmuştur. Politik nedenlerle sürgün ya da sığınmacı yazarlar, yerleştikleri ülkeyle hem düşünce hem de yaratıcılık bağlamında organik ilişkiler içine girmişlerdir."¹¹⁷ Örneğin, Hitler Almanya'sından kaçıp çeşitli Avrupa ülkeleri ve Amerika'ya göç eden yazarlar "Sürgün edebiyatı" adı altında yeni ve ayrı bir edebiyat oluşturmuşlardır. Tıpkı Türk kökenli gençler ile iltica edenlerin Almanya'da "Göçmen Edebiyatı" oluşturmaları gibi. Böylece, Alman yazarların eserleri de hem kaldıkları ülkelere etkiler taşır hem de bu ülkelerin edebiyatlarını etkiler. Kısacası etkileşim çift yönlüdür. Aytaç, göç, uluslararası toplantılar ve etkinlikler gibi hazırlayıcı etkenlerin yoğun olarak görüldüğü Amerika'yı örnek göstererek, "Etnik yapısı ve kültür anlayışı ile kozmopolitizme yatkın olan Amerika Birleşik Devletleri bugün karşılaştırmalı edebiyat biliminin en

¹¹⁶ Göç için bkz. Nazire Akbulut, "Göçmen Çocuk İçin 'Yurt' Olgusu", Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Barış Kültürü, Editörler: Hikmet ASUTAY vd., Trakya Üniversitesi Yayın No: 171, s. 1101-1107; E-Kitap: http://www.cocukgenclikedebiyati2016.org/wp-content/uploads/2016/11/kitap_son.pdf, bkz. s. 1101-1102.

¹¹⁷ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat*, s. 47.

güçlü olduğu ülke”¹¹⁸ der. Böylece karşılaştırmalı edebiyatın konusu ve çalışma alanının “uluslararası hatta uluslarüstü” olduğuna dikkati çeker.

Daha önce de vurgulandığı gibi bir yazarın yabancı dil bilgisi kültürler ve edebiyatlar arası etkileşim süreci için büyük önem arz etmektedir. Ancak yazarın yabancı dil bilgisinin olmadığı ya da yetersiz kaldığı durumlarla da karşılaşmak mümkündür. Kaldı ki her yazarın yabancı dil bilmesi gerektiği gibi bir koşul da yoktur. Bu gibi durumlarda çeviri etkinliği ve çeviri eserler önem kazanmakta ve kültürler ve edebiyatlar arası etkileşim sürecinde bir tür aracı rolü üstlenmektedir. Akbulut, Almandan yaptığı üç tek perdelik Epik Tiyatro sahneleri için yaptığı çeviri açıklamasında, çeviri tekniklerini ve orijinalde ‘ağız’ tercih eden yazarın metnine sadık kalınma nedenlerini gerekçelendirir.¹¹⁹ Yazar orijinal dilinden okuması mümkün olmayan eserleri çevirilerinden okumakta ve böylece etkileşim süreci başlatılmaktadır. Ancak çevirmenin de önem kazandığı böyle bir durumda yazarın çeviri eseri alımlaması çeviriden çeviriye farklılık gösterebilmektedir.

Kâmil Aydın edebiyatlar arası etkileşimde çevirinin olduğu kadar çevirmenin de önemli olduğuna dikkat çeker. Etkileşim, analogi ve ilişki çalışmalarında edebiyatlar ve kültürler arası etkileşimi sağlayan araçların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirten Aydın, bu araçlarda en önemlisinin çeviri ve çevirmen olduğunun altını çizer. Çevirmenin yeni düşünce ve tekniklerin yayılmasında etkili olduğunu vurgulayan Aydın, örnek olarak Rönesans’ta Yunan ve Latin’den yapılan çevirileri, 18. yy. daki Klasik dönem çevirilerini, çeviri yoluyla romance gibi edebi yeniliklerin İngiliz edebiyatına kazandırılmasını, sadece ulusal edebiyatlarında bilinen usta yazarların eserlerinin farklı dillere çevrilmesiyle uluslararası üne kavuşmalarını gösterir.¹²⁰

Edebiyatlar ve kültürler arası etkileşime katkıda bulunan bir başka etmen yazarların uluslararası edebi toplantılara katılmasıdır. Böylece bir yazar farklı ülke ve kültürlerden yazarlarla bir araya gelme, edebi konular üzerine konuşup tartışma ve düşünce alış-verişinde bulunma imkânı yakalarlar.

¹¹⁸ a.g.e., s. 47.

¹¹⁹ bkz. Nazire Akbulut, “Çeviri Üzerine Yorum- Franz Xaver Kroetz’un Epizotları”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 35 2013/1, ss. 69-92.

¹²⁰ bkz. Kâmil Aydın, *Karşılaştırmalı Edebiyat- Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 80.

Sonuç olarak, edebiyatlar arası etkileşim karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının bir alanını oluşturmakta “etki ve nüfuz etme araştırmaları”¹²¹ adı ile de anılmaktadır. “Yazarların dil bilmesi, başka bir ülkede bulunmaları, çeviri yoluyla büyük edebi eserlere ulaşmaları, birbirleriyle edebi anlamdaki mektuplaşma yoluyla bilgi alışverişinde bulunmaları ya da ortak edebi toplantılara katılmaları etkileşimi kuvvetlendirmektedir.”¹²² Yazarlar dolaylı ya da doğrudan etkileşim yoluyla ortak dil, din, kültür ve coğrafyaya sahip olmayan ulusal edebiyatlardan etkilenecek motifleri, konuları, edebi teknikleri, metin yapısı aynı ya da benzer olan edebi metinler yaratabilirler.

1.2.4. Etkileşim Alanları

Tekşan’a göre “Etkilenme biçim ve içerikte, tür ve edebi akımlarda olabileceği gibi pek çok alanda da olabilir.”¹²³ Öztürk ise edebiyatlar arası etkileşimin olduğu alanları üç grupta toplayarak aşağıdaki şekilde sıralar:

1. Bir ulusal edebiyattaki içerik, konu, motif, edebi sanatlar ve anlatım tekniklerinin diğer bir ulusal edebiyata etki etmesi,
2. Bir ulusal edebiyattaki edebi terimlerin, oluşumların, edebi türlerin diğer bir ulusal edebiyata etki etmesi,
3. Bir ulusal edebiyattaki edebi akımların diğer bir ulusal edebiyata etki etmesi”¹²⁴

Edebiyatlar arası etkileşim tema, izlek ve motif gibi unsurları kapsamasının yanında, edebi oluşumları ya da türleri veya edebi akımları da içerebilir. Bunun yanı sıra edebi etkileşim bazen aynı ulus içindeki yazarların birbirlerinden etkilenmesi şeklinde olduğu gibi, çoğu zaman da farklı ulusların yazarlarının birbirlerini etkilemesi olarak görülebilir. Hem ulusal edebiyat içindeki etkileşimin hem de uluslararası edebiyatlar arasındaki temasların incelenmesi etki araştırmaları kapsamında olup Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi’nin çalışma alanı içinde yer alır. Simon Jeune’un ‘etki’

¹²¹ bkz. Öztürk, s. 14.

¹²² a.g.e., s. 14.

¹²³ Tekşan, *Karşılaştırmalı*, s. 225.

¹²⁴ Öztürk, “Edebiyatlar Arası Etkileşim” s. 10.

çalışmasını karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının merkezi olarak gördüğünü ifade eden Aydın, Jeune'den alıntılanarak "Karşılaştırmalı edebiyat özellikle farklı ulusların yazarlarının ve edebiyatlarının birbiri üzerindeki etkisi ve etkilerin dağılımıyla ilgili çalışmadır"¹²⁵ der. Bu çalışmaların ulusal edebiyatın gelişimine katkıda bulunup onu canlandıran çalışmalar olduğunu vurguladığını ifade eder.

Bizim çalışmamız açısından bakıldığında, Batı'daki Absürt Tiyatro'nun Türk Tiyatrosu üzerindeki etkileri veya yansımaları hem birinci hem de ikinci gruba dahil edilebilir. Ancak bu etkileşim süreci Absürt Tiyatro'nun Batı'dan alınarak Türk oyun yazarları tarafından bire bir uygulanması şeklinde algılanmamalıdır. Yazarlarımız içerikten çok Absürt Tiyatro'nun biçimsel özelliklerine oyunlarında ağırlık vermişlerdir. Bunun yanında Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinin aksine, ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşullar da zaman zaman oyunlarda yansıma bulmuştur. Ancak Türk oyun yazarlığı açısından burada dikkati çeken en önemli nokta, yazarlarımızın farklı teknikler kullanarak yazdıkları oyunlara özgünlük kazandırmalarıdır.

1.2.5. Etki Çalışmalarında İki Yöntem Esastır: Genetik ve Tipolojik Karşılaştırma

Karşılaştırmalı edebiyatta genetik ve tipolojik olmak üzere iki tür karşılaştırma bulunmaktadır. Genetik ve tipolojik karşılaştırmayı aşağıdaki şekilde tanımlamak mümkündür:

1. Genetik karşılaştırma eserler arasında doğrudan ya da dolaylı ilişkiler ve etkilere dayanır. Bu tür karşılaştırmada karşılaştırılan iki ya da daha fazla eser arasında genetik bir ilişki olduğu var sayılır. Bir yazar başka bir yazardan veya eserleri karşılaştırılan her bir yazar aynı edebiyat akımından etkilenmiş olabilir. Örneğin bizim çalışmamız açısından düşünüldüğünde, Türk oyun yazarlarının genelde Batı'daki Absürt Tiyatro geleneğinden özelde ise tek tek bazı Absürt Tiyatro yazarlarından nasıl etkilenmiş oldukları ele alındığı için bu çalışma genetik karşılaştırma kapsamına dahil edilmelidir.

¹²⁵ Simone Jeune, *Littérature générale et Littérature comparée*, 1968 akt. Aydın, s. 70.

2. Tipolojik karşılaştırma aynı edebi dönem içinde eser veren yazarların birbiriyle karşılaştırılmasıdır. Bu yazarların birbirlerine doğrudan ya da dolaylı etkileri bir kenara bırakılarak eserlerinde kendi dönemlerini, çevrelerini nasıl yansıttıklarını incelenir. Bu tür karşılaştırmada esas olan eserler arasındaki etkiler ve ilişkiler değil, benzerlikler diğer bir deyişle analogilerdir. Özetle tipolojik karşılaştırmada benzer edebi özellikler incelenip karşılaştırılır.¹²⁶ Örneğin 1968 gençlik hareketinin o dönemdeki tiyatro eserlerine nasıl yansıdığını ele alan bir çalışma tipolojik çalışmadır. Tipolojik karşılaştırma yönteminin yukarıdaki tanımını dikkate alındığında bizim çalışmamızın kapsamına uygun düşmediği görülür. Bu durum da Absürt Tiyatro'nun Batı'da 1950'lerden itibaren görülürken, Türk Tiyatrosu'nda 1970'li yıllardan başlayarak uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Absürt Tiyatro'nun Batı'da ve Türkiye'de uygulandığı yıllar ve o yıllardaki koşullar göz önüne alındığında siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişmelerin aynı ya da benzer olduğu söylenemez. Batı'da İkinci Dünya Savaşı'ndan, hatta iki dünya savaşından çıkmış bir toplumun umutsuzluğu ve değerlerini yitirisi bağlamında daha geniş bir alana yayılan evrensel bir durum söz konusu iken, Türkiye'de 1970'li yıllar yine çalkantılı ancak içeriği Batı'dakinden oldukça farklı olan 1971 Askeri Muhtırası'nın yaşandığı yıllardır. Kısacası bizim çalışmamızda aynı dönemi temsil eden yazarların karşılaştırılması söz konusu değildir.

“Karşılaştırmada tipolojik çizgi der ki: Bunlar birbirinden bağımsız olarak, ama birbirine benzer siyasal, toplumsal ve dilsel şartlardan ortaya çıkmıştır. [...] genetik karşılaştırmada ise etkileme-etkilenme esastır. Tipolojik ve genetik karşılaştırmaların ortak yanı mesela edebi etkileme-etkilenme olgusunun benzer ya da aynı toplumsal-kültürel yapıyla harekete geçtiğinin kabul edilışıdir.”¹²⁷

Genetik karşılaştırma yöntemini “oluşumsal” ve tipolojik karşılaştırma yöntemini de “tipsel” olarak farklı ifadelerle adlandıran Sakallı, oluşumsal karşılaştırmaların dolaylı ve dolaysız etkileşimlerle oluşan temas ilişkileri araştırması olarak görüldüğünü, tipsel karşılaştırmaların ise temas olmadan, “benzer üretim ve alımlama koşulları altında ortaya çıkan benzerlikler araştırması”¹²⁸ olarak

¹²⁶ bkz. Tekşan, *Karşılaştırmalı*, s. 160-164. Ayrıca bkz. Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat*, s. 103, 125-126.

¹²⁷ a.g.e., s. 103.

¹²⁸ Peter V. Zima, *Vergleich als Konstruktion*, 2000, s. 20 akt. Sakallı, *Karşılaştırmalı Yazınbilim*, s. 250.

kullanıldığını vurgular. Bu iki yöntem ayrı ayrı adlandırılmasına rağmen birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturur. Sakallı'nın genetik ya da kendi deyimiyle oluşumsal karşılaştırma yöntemi tanımında geçen “dolaylı ve dolaysız etkileşimlerle oluşan temas ilişkileri araştırması” ifadesi bu yöntemin bu çalışma için daha uygun olduğunu göstermektedir. Çünkü çalışmada oyunları incelenen Türk oyun yazarlarının dolaylı ya da dolaysız şekilde Batı'daki yazarlardan etkilendikleri gözlenmektedir.

Sakallı, farklı ulusların edebiyatları ve eserleri arasındaki benzerlik ilişkilerini genetik ya da oluşumsal karşılaştırma kapsamında “yazın-tarihsel saptanabilen temas ilişkileri ile oluşmuş benzerlikler” ve tipolojik karşılaştırma yönteminin alanına giren “tesadüfi gerçekleşmiş benzerlikler” olarak iki gruba ayırır. Diğer bir deyişle bunlar “oluşumsal temas ilişkileri” ve “tipsel bağıntılar”dır. “Temas, etki ya da alımlama kavramları yazınlar arasındaki gerçek tarihsel ilişkilere gönderme yaparlar. Buna karşın; tarihsel-tipsel benzerlikler yapıtlar ya da yazarlar arasındaki gerçek ilişkilerle oluşan benzerlikleri değil; bunlar dışında kalan bağıntıların neden olduğu benzerlikleri vurgular.”¹²⁹ Başka bir deyişle genetik karşılaştırma kapsamındaki etki araştırmaları nedenli benzerlikler üzerine yoğunlaşır. Tipolojik karşılaştırma yöntemi ise rastlantısal benzerlikler ya da koşutlukları araştırır.

Ancak “[...] oluşumsal ilişki benzerliğinin ya da akrabalığın bilinen nedenlerini irdelerken, oluşumsal ilişkiler içerisinde tipsel bağıntı ve koşutlukların var olabileceği de göz ardı edilmemelidir.”¹³⁰ Sakallı'nın bu ifadesi, iki yöntemin birbirinden farklı olmasına rağmen bu yöntemlerin kullanımında yine de temkinli olunması gerektiğinin; zaman zaman genetik ve tipolojik benzerliklerin iç içe geçebileceğinin altını çizmektedir.

¹²⁹ a.g.e., s. 249.

¹³⁰ a.g.e., s. 250.

2. BÖLÜM

ABSÜRT TİYATRO GELENEĞİ

2.1. SÖZLÜK ANLAMI İLE ‘ABSÜRT’

Absürt özelliklere sahip tiyatronun anlamını tartışıp tanımlarını değerlendirmeden önce absürd kavramı üzerinde durmak Absürt Tiyatro'nun özüne inmek ve onu daha iyi kavramak açısından faydalı olacaktır. Türk Dil Kurumu'nun *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*'ne göre Fransızca kökenli olan “absurd/e” kelimesinin anlamı “saçma, zırva”¹ olarak verilmektedir. Kelime anlamı olarak absürt, “akla uygun olmayan”, “mantık dışı” anlamlarına da gelmektedir. J.S. Bixler, “absürt”ün sözlüklerde “saçma”, “gülünç” ve “gülünecek ölçüde tutarsız”² olarak geçtiğine işaret eder. *Oxford Türkiye İngilizce-Türkçe Sözlük*'te de absürt kelimesine karşılık gelen kelimeler neredeyse Bixler'in verdiği kelimelerle örtüşmektedir : “Saçma”, “gülünç”, “anlamsız.”³ *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*'e göre de absürt, “gülünç veya mantıksız; komik bir şekilde aptalca”⁴ olarak tanımlanmaktadır. Yusuf Eradam'ın *Longman Dictionary of Contemporary English*'den aktardığı anlamıyla ise absürt: “mantığa veya sağduyuya aykırı; açıkça yanlış veya aptalca; açıkça uygunsuz veya imkânsız olduğu için komik”⁵ tir. Absürt'ün tanımında kullanılan “aptalca”, “yanlış” gibi ifadeler bizim çalışmamızın konusu bakımından çok sık kalan ifadelerdir. Bunun yerine mantığa aykırı, kurallara aykırı ya da uyumsuz gibi ifadeleri tercih etmek daha anlamlı olacaktır.

Sevda Şener, yabancı bilim insanlarının tanımlarını derleyerek bir tanımlama yapar:

Absürd sözcüğü, akla, mantığa uymayan, saçma, boş, anlamsız anlamına gelir. Camus, bu sözcüğü biraz farklı bir anlamda, her şeyin akla mantığa aykırılığını, saçmalığını, tutarsızlığını anlamış kişi ya da us anlamında kullanmıştır. Martin Esslin,

¹ Türk Dil Kurumu (Çevrimiçi), http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts , 22 Ocak 2015.

² J. S. Bixler, “On Being Absurd!”, çev. Arzu Özyön, in *The Massachusetts Review*, Vol. 10, No. 2 (Spring, 1969), s. 407.

³ Oxford Türkiye İngilizce-Türkçe Sözlük, (ed.)Warren, Helen, Oxford University Press, 2004, s. 3.

⁴ Cambridge Advanced Learner's Dictionary, çev. Arzu Özyön, (ed.)Walter, Elizabeth, Cambridge University Press, 2005, s. 5

⁵ Eradam,“The Theatre of The Absurd and Jean Genet”, s. 16.

absurd dram tanımını yaparken Camus'den yola çıkarak, "insan durumunun saçmalığının verdiği metafizik acının dramı" açıklamasını yapmış [tır].⁶

Bu tanıma göre insan sürdürdüğü yaşamın absürtlüğünün ayırımındadır, ancak yine de bu yaşamı sürdürmeye devam eder. İnsanın yaşamın absürtlüğünün ayırımında olması, onun bilinçli olduğunu gösterir ki, bilinç absürt'ün ayrılmaz bir parçasıdır. Absürt Tiyatro'nun başlıca amacı izleyici/okuyucuyu düşündürmek ve tedirgin etmektir.

"'Saçma'nın sözcük anlamına göre, 'akıl' ve 'mantık' dışı, 'boş' ve 'anlamsız' olan her şey saçmadır. Bu sözcükleri tırnak içine almamızın nedeni, her sözcük için 'kime ve neye göre?' sorusunun sorulması gerektiğindedir."⁷ Bu nedenle bir kişiye göre "boş", "anlamsız", "saçma" olan bir diğerine göre son derece anlamlı olabilir; yani "saçma", "anlamsız" ve "boş" göreceli kavramlardır.

Martin Esslin "Absürtün Absürtlüğü" adlı çalışmasında bir müzik terimi olarak absürtün "ahenkli" olarak tanımlandığını ifade eder ve kelimenin diğer anlamlarını sıralar: "adetlerle ve mantıkla uyumsuz; uygunsuz, makul olmayan, mantıksız."⁸ Manuel L. Grossman ise Esslin'e göre Absürt Tiyatro'nun, "absürt" kelimesinin fazlaca özelleştirilmiş bir tanımına dayandığına⁹ dikkat çeker ki, Esslin'in *Absürd Tiyatro* adlı kitabındaki tanımda kavramın farklı özelliklerinin ortak noktası "uyumsuz" olarak verilmektedir:

'Absürd' aslında müzikal bağlamda 'armoniden yoksun' demektir. Bu yüzden sözlükte: ' Bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun; uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız' olarak tanımlanır. Yaygın kullanımında 'absürd', kısaca 'saçma' demektir ama Camus'nün kullandığı ve bizim Absürd tiyatrodan söz ettiğimizde kullandığımız bu değildir. Kafka üzerine bir yazısında, Ionesco bu deyimden kendi anladığını şöyle açıklıyor: 'Absürd amacı olmayandır... Dinsel, metafizik ve deneyötesi köklerinden kopmuş bir kayıptır; onun bütün eylemleri anlamsız, absürd, yararsızdır'¹⁰

Absürt insanın gülünç ya da komik bulunduğu ancak başına gelmesini arzu etmediği durumdur. Absürt günümüzde neredeyse gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Örneğin telefonda konuşan birinin sanki karşısındaki kişiyi

⁶ Sevda Şener, *Dünden Bugüne*, s. 300.

⁷ Abdüllatif Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 15.

⁸ Martin Esslin, "The Absurdity Of The Absurd", çev. Arzu Özyön, *The Kenyon Review*, Vol. 22, No 4 (Fall, 1960), s. 671.

⁹ Grossman, "Alfred Jarry and the Theatre of the Absurd", s. 473.

¹⁰ Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*.(çev. Güler Siper). Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 1999, s. 25.

görüymüşçasına el-kol hareketleri, jest ve mimikler kullanarak konuşması da absürt bir sahne oluşturmaktadır. Tıpkı insanların yemek ya da koltuk takımı alarak bunları hiç kullanmadan vitrinlerde ya da misafir odasında yıllarca saklı tutması gibi.

Yukarıdaki bütün tanımlar göz önünde bulundurulacak olursa, absürt kavramını sadece “gülünç”, “saçma”, “aptalca” ya da “mantıksız” kelimeleri ile tanımlamak çok yüzeysel bir tanım elde edilmesine yol açacak ve Absürt Tiyatro’yu ayrıntılı bir biçimde incelemeyi hedefleyen bu tezin amacına hizmet etmeyecektir. Çünkü absürt ne tek başına “gülünç” ya da “ciddi”, ne de tek başına “saçma” ya da “mantıksız” dır. Absürt dendiğinde aslında akla ilk gelen iki insan, nesne ya da durum arasındaki “uyumsuzluk”, daha doğrusu “ikilik”tir, burada vurgulanması gereken ikilik ise insan ile dünya arasında yer alan ikilik olmalıdır. Camus’nun da savunduğu ve absürt ile ilişkilendirilen Varoluşçuluk Felsefesi’ne göre, insan tek başına yaşamak üzere fırlatıldığı bu dünyadan beklenti içindedir ama dünya insanın bu beklentilerine kulaklarını tıkamıştır adeta ve insana karşı son derece duyarsızdır. Bu durum karşısında zaten köklerinden koparılmış, geçmişi olmayan insanın geleceğe dair bir umudu, hatta bir geleceği de yoktur. Geçmişi ve geleceği karanlık olan insan sürekli “şimdi”yi “şu an”ı yaşamaya mahkûm olmuştur. Temelinde insan-dünya ikiliğinin (dualite) yer aldığı absürt içinde daha birçok ikilik barındırmaktadır. Örneğin absürt daha önce de belirtildiği gibi sadece “gülünç” değil, aynı zamanda “acıklı”dır da. İnsanın dünya ile arasındaki bu ilişki dikkate alındığında, absürtü yüzeysel ve yanıltıcı bir biçimde “saçma”, “mantıksız”, “anlamsız” ya da sadece “gülünç” olarak tanımlamak yerine zamanı ve mekânı belli olmayan uyumsuz bir ikilikler bütünü olarak tanımlamak bu çalışma için en uygun tanım olacaktır.

2.2. ABSÜRT TİYATRO’NUN TANIMI

Absürt kavramının tanımında özellikle, “ikilik”, “uyumsuz”, “traji-komik” ve “zamanı ve mekânı belli olmayan” gibi kavramların yer alması gerektiğini vurguladıktan sonra Absürt Tiyatro’yu tanımlayabiliriz. Absürt Tiyatro, geçmişi olmayan ve gelecekte ümidini kesmiş, zamanla birlikte mekân duygusunu da yitirmiş ve sadece “şimdiki an”a hapsolmuş insanın yeryüzündeki gülünç ama bir o kadar da

acınası durumunu sergileyen tiyatrodur. Neredeyse bütün Absürt Tiyatro oyunlarında yazma nedeni aynıdır:

[...] yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşkular, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir. Saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü havası yaratır.¹¹

Pek çok yazın grup veya akımının aksine Absürt Tiyatro yazarlarının herhangi bir grup içinde yer almadıkları, kendi tarzlarını oluşturarak oyun yazdıkları vurgulanır:

Tıpkı yeni romanda olduğu gibi yeni tiyatrodada da yazarları bir araya getirecek ne bir ekol ne bir akım vardır. Yine de yeni tiyatro yazarları bir araya gelmeksizin birbirlerine benzeyen eserler vermişlerdir. Aslında eserleri birbirine bir tek yönden benzemektedir; o da geleneksel tiyatroya karşı olmalarıdır. Bu karşıtlık, yazarları birbirine benzetmekte, eserleri ortak özellikler içermektedir. İçten gelen bu birliktelik Ionesco'yu öylesine büyüler ki, mutluluğunu şöyle dile getirir. Notes et contre-notes'da: (...) eğer birçok kişi olayları benzer bir biçimde görüyorsak, eğer birbirimizi doğruluyorsak, eğer bir biçim ortaya çıkıyorsa yazdıklarımızın gerçek ve nesnel olduğundandır.¹²

Yazdıklarının “gerçek” olduğu inkar edilemez çünkü hepsi bir insanlık gerçeğine, savaşa tanıklık ederler ancak bir sanatçının düş gücü ve yaratıcılığı için içine girdiğinden yazılanların ne kadar “nesnel” olduğu tartışılır. Bir grup ya da akım oluşturmamalarına rağmen bu yazarların yazdıkları oyunların benzerlik göstermesinin diğer nedenleri arasında iki dünya savaşının acımasızlığı ve yıkımı karşısında savaş karşıtı bir tutum geliştirmeleri ve ayrıca absürt geleneği içinde adı geçen yazarların neredeyse hepsinin Fransa'da, özellikle de dönemin sanat merkezi sayılan Paris'te yaşamış ya da zaman geçirmiş olmaları yer alır. Özellikle hayatlarının belli bir döneminde Fransa'da bulunmaları, aralarında etkileşim olmadığı tezini çürütmektedir. Ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan; yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına “Absürt Tiyatro” (Uyumsuzluk Tiyatrosu) adı verildi.¹³

Absürt Tiyatro adı verilen ve İkinci Dünya Savaşı sonrası yükselişe geçen bu yeni tiyatro, seyirciyi sarsıp kendine getirerek içinde bulunduğu insanlık durumu ile

¹¹ Fuat, *Tiyatro Tarihi*, s. 242-243.

¹² Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 17-18.

¹³ Şener, *Dünden Bugüne*, s. 297.

ilgili olarak bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Uygarlık, teknoloji ve sanat düzeyine rağmen sıfır ivmesine düştüğünü hatırlatır:

Absurd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı kısa yaşantı sürecinde kendi gerçeği ile yüzyüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğunu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasallaştırmasını sağlayacaktır.¹⁴

Absürt Tiyatro farklı yazarlar, araştırmacılar ve teorisyenler tarafından zaman zaman *anti tiyatro*, *uyumsuzluk tiyatrosu*, *saçma tiyatrosu* ya da *anlamsızlık tiyatrosu* olarak da betimlenmiştir.

Yılmaz Arıkan, *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu*'nda anti-tiyatro'yu: "Absürd Tiyatro'yu tanımlamak için yaratılmış bir terim. 1950'lerden bu yana ilüzyonu ve özdeşleşmeyi reddeden ve mantık dışı olay ve diyaloglara yer vererek seyircinin "normal" ve doğal beklentilerine karşı gelen tüm oyunlar için kullanılmıştır"¹⁵ şeklinde tanımlar.

Ionesco'nun ortaya attığı ve 'Absürt Tiyatro' kavramı yerine kullanmayı tercih ettiği 'Anti Tiyatro' kavramı yanında, 'Saçma Tiyatro' kavramına da kitabında yer veren Çalışlar, terminolojiyi Aristo Tiyatrosu'ndan hareketle tanımlamaktadır:

[Saçma tiyatrosu] 1950'lerde öncelikle Fransa'da yaygınlık kazanmış bir avangart tiyatro akımı ve anlayışı[dır]. Göreneksel¹⁶ burjuva dünyasının alışlageldik beylik değerlerine dayalı yaşam tarzını mutlak olumsuzlayıcı bir tepki olarak ortaya çıkmış olan Saçma tiyatrosu, toplumsal yabancılaşmayı bir insanlık durumu olarak alarak, bu ikisini özdeşleştirir. Saçma tiyatrosu, 2. Dünya Savaşı'nın yol açtığı tinsel bunalımdan kaynaklanan kötümser, bilinmezci ve hiçlikçi bir dünya görüşü doğrultusunda, insanın varoluşunu ve yaşamını mantıkdışı, saçma ve anlamsız olarak ortaya koymaya, insanlar arasındaki iletişimsizliğin olanaksızlığını göstermeye çalışmıştır.¹⁷

Absürt Tiyatro geleneği içinde başta Beckett, Ionesco, Genet, Adamov ve Arrabal olmak üzere, Pinter, Albee, Kopit, Hildesheimer, Tardieu gibi yazarlar da bulunmaktadır. Özellikle Beckett, Ionesco, Adamov ve Arrabal gibi Absürt

¹⁴ a.g.e., s. 299.

¹⁵ Yılmaz Arıkan, *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu*, Pozitif Yayınları. İstanbul, 2011, s. 46-47.

¹⁶ Aziz Çalışlar, Aristo tiyatrosunu tanımlamak için "geleneksel" kavramı yerine "göreneksel" kavramını kullanmayı yeğler.

¹⁷ Aziz, Çalışlar. *Tiyatronun ABC'si*. Say Yayınları. İstanbul, 2009, s. 193.

Tiyatro'nun önemli temsilcilerini ortak payda da buluşturan özellik bu isimlerin her birinin ülkelerinden koparak Fransa'da bir araya gelmiş olmalarıdır. Kendileri bizzat yaşadıkları için olsa gerek köklerinden, bir anlamda geçmişinden kopmuş olan insanın durumunu gözler önüne seren Absürt Tiyatro'yu en başarılı şekilde okuyucuyla/izleyiciyle buluşturmuşlardır.

Tello ve Ravassi, Absürt Tiyatro'nun ortaya çıkış sebebinin Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasında paralellik kurarak açıklar:

Birinci Dünya Savaşı sonrası nasıl gerçeküstücü bir patlamanın koşulları hazırlandıysa, ikincisinden (1946) sonra da garip, anlaşılması güç, neredeyse akıldışı bir estetik ortaya çıkar: [A]bsürd. “Anti-tiyatro” kavramına alternatif olarak önerilen isimle absürd tiyatro, saçma, anlamdan ya da mantıklı bağlardan yoksun, akıl yoluyla açıklanamaz görülür. Bu uyumsuzluk en etkileyici haliyle ilk tipik absürd eserde kanıtlanır: Eugène Ionesco'nun (1912-1994) eseri *Kel Şarkıcı* (1949).¹⁸

Absürt Tiyatro yerine zaman zaman kullanılan Anlamsızlık Tiyatrosu ise:

İnsanın doğaya ve yaşama olan giderek artan uyumsuzluğunu, doğadan kopmuşluğunu ve yabancılaşmasını bir insanlık durumuymuş gibi kabul eden, bunun için de alışılagelmiş mantıksal gelişimi bozarak, öznelci idealizmin bir sonucu olarak değer tanımazlığa yönelen, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Fransa'da yaygınlaşan tiyatro anlayışı.¹⁹

olarak tanımlanmıştır. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* adlı çalışmasında Absürt Tiyatro yerine “Uyumsuz Tiyatro” kavramını kullanmayı tercih eden Zehra İpşiroğlu, Absürt Tiyatro için Türkçe'de karşılık bulmanın güçlüklerine değinerek, absürd kavramının tanımındaki “usdışı” ifadesinin akla gerçeküstücülüğü getirdiğini vurgular. Gerçeküstücülükteki uyurgezerlere özgü otomatizmin Absürt Tiyatro'da bulunmadığına işaret eden İpşiroğlu, Absürt Tiyatro'yu Gerçeküstücülük'ten ayıran sorgulama, eleştirme özelliğine dikkat çekerek “Uyumsuz Tiyatro” ifadesini kullanmasını gerekçelendirir:

[...] Absürd tiyatrodaki [...] tam tersine eleştiren, sorunları deşen, onların özüne giden, bilinçaltının derinliklerine indiği zaman da onu gün ışığına çıkarmaya çalışan bir akılcılıkla, bilinçli bir tutumla karşılaşırız. Uyumsuz tiyatro yazarları, sürrealistler gibi aklın kavrayamadığı, erişemediği, inanılmaz yaşantılar üzerine değil, günlük yaşam düzeyinde oluşan gerçekler üzerinde duruyorlar. Ayrıca bu yazarlar akla ters

¹⁸ Nerio Tello ve Alejandro Ravassi, *Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi*, çev. Deniz Eyüce, Habitus Yayıncılık. İstanbul, 2012, s. 133.

¹⁹ Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. TDK. Sevinç Basımevi, Ankara. 1983, s. 6.

düşen ya da ona aykırı olanla da uğraşmıyorlar, bu nedenle “absurd tiyatro”nun “anlamsız” ya da “saçma tiyatro” diye tanımlanmasını da doğru bulmuyorum. Burada mantıksal bir çelişki değil, gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlık, uyumsuzluk söz konusudur. Bu tiyatro akımında görünüşteki çelişki, izleyicinin dikkatini her zaman yaşamdaki bir uyumsuzluğun üzerine çeker. Uyumsuz tiyatro yapıtlarını anlamak istiyorsak, gerçekçilik düzeyinden ayrılmamaya çalışmalıyız. Bu nedenle “uyumsuz tiyatro” deyimini kullanmayı daha doğru buldum.²⁰

Biz ise, tam anlamıyla ilk örneklerinin Batı edebiyatında görülmesi ve dolayısıyla Batı edebiyatını esas (kaynak) almamız sebebiyle çalışmamızda mümkün olduğunca “Absürt Tiyatro” ifadesini kullanmanın daha doğru olacağı kanısındayız.

2.3. 20. YÜZYILIN ÖNCÜ AKIMLARI VE ABSÜRT TİYATRO’YU HAZIRLAYAN EVRELER

Bütün akım, ekol ve trendler gibi Absürt Tiyatro geleneği/hareketi de bir anda ortaya çıkmamış, belli şartların oluşması ve kendinden önceki birçok akımın etkisiyle zaman içinde oluşma ve olgunlaşma imkânı bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı’nın özellikle Avrupa ülkeleri üzerindeki yıkıcı sonuçları ve Dışavurumculuk, Dadaizm, Gerçeküstüculük ile Fütürizm gibi akımların öncül etkileri Absürt Tiyatro geleneğinin oluşumunda temel unsurlar olarak görülmektedir. Şevda Şener bu akımların birleştiği ortak noktayı yüzeysel gerçeklikten insanın ruhsal gerçekliğine yöneliş ile açıklar:

Yirminci yüzyılın öncü sanat akımları gerçekçiliğe karşı çıkmakla ve görünen gerçeğin ardındakine yönelmekle beraber mistik eğilimli deşildir. Bu akımlarda yeni bir güç kaynağı olarak, insanın bilinçaltı değerlendirilir. [...] başka sanat türlerinde akımlaşan bu deneyci girişimler, sistemli bir tiyatro kuramı oluşturmamış, tiyatrodaki öncü ve deneyci özelliklerini korumuştur.²¹

O halde Absürt Tiyatro’nun kalıplaşmış, önceden belirlenmiş kurallara sıkı sıkıya bağlı olmayışını ve gelişerek bir akım oluşturamayışını, 20. yüzyılın öncü

²⁰ Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatrodaki Gerçekçilik*. Mİtos Boyut Yayınları. İstanbul, 1996, s. 10-11.

²¹ Şevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 2014, s. 236-237.

akımlarının Absürt Tiyatro bünyesinde köklü olarak yer alamayışı ve sadece deneysel düzeyde kalışı ile açıklamak gerekmektedir.

Kuşkusuz Absürt Tiyatro geleneğinin ortaya çıkışındaki tek etken Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisi değildir. Absürt gelenek de diğer akım ve trendlerde olduğu gibi birbiriyle etkileşim halinde olan ve birbirini tamamlayan bir zincirin halkalarından sadece bir tanesidir. Ve daha önce de belirtildiği gibi kendisinden önce ortaya çıkmış olan birçok akımın etkisiyle vücut bulmuştur. Bu akımlar sırasıyla 1909 yılında İtalya'da Filippo Tommaso Marinetti tarafından başlatılan Fütürizm, 1910'larda Almanya'da baş gösteren Dışavurumculuk, yine 1910'lu yıllarda Fransa'da etkin olan Dadacılık ve özellikle Gerçeküstücülük akımlarıdır. İki savaş süresince geçmişleri yerle bir olan, kurumlara ve geleneklere olan inançları sarsılan bu üç ülkede geçmişten ve köklerden kopuş; devlet, din ve en önemlisi Tanrı'ya inancın yitişi ve geleneklere bağlılığın kırılması tiyatrodaki farklı biçimlerde Fütürizm, Dışavurumculuk, Dadacılık ve Gerçeküstücülük gibi akımlarla kendini göstermiştir. Bu akımlardan bazıları zaman zaman bir ülkeden diğerine sıçrarken, bazıları doğduğu ülke sınırları içinde varlığını sürdürmüştür. Her ne şekilde olursa olsun bütün bu akımların Absürt Tiyatro geleneğinin doğması için gerekli ortamı hazırladığı yadsınamaz bir gerçektir.

Bu akımları kısaca anımsamak gerekirse; absürt geleneğin oluşmasında etkili olan akımlardan ilki İtalya'da 1909 yılında Marinetti tarafından başlatılan ve 1930'lara kadar etkisi devam eden Fütürizm oldu:

Dışavurumcular gibi fütüristler de geçmişi reddediyorlar ve insanlığı değiştirmek istiyorlardı. Sonuç olarak, [fütüristler] makine çağının enerjisini ve [...] hızını yüceltiler ve bunu sanatsal biçimlerde cisimleştirmek çabasına girdiler. Özellikle de, daha dinamik bir gelecek yaratmada ilk adım olarak gördükleri kütüphaneleri ve müzeleri yıkmak için seyircileri kışkırttılar. [...] Tiyatro için ise, geçmişin tüm pratiklerini reddederek, gelecekteki biçimlere temel oluşturacak modeller olarak müzikholleri, gece kulüplerini ve sirkleri gördüklerini bildirdiler.²²

1930'dan sonra ilginin azaldığı Fütürizm'in Absürt Tiyatro ile geçmişe ve geleneklere karşı olmak bakımından benzerlik gösterdiği ve Absürt Tiyatro'da vugulanan rutin, mekanikleşmiş yaşam ve mekanik hareketleri olan kukla benzeri

²² Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Kasım 2000, s. 547. Ayrıca bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2014, s. 238-241.

karakterlerin geliştirilmesinde Fütürizmin etkili olduğu söylenebilir. Brockett, İtalya’da dönemin en önemli yazarlarından birinin roman ve hikâyeleriyle ünlendikten sonra, 1910 yılında tiyatroya yönelen Luigi Pirandello (1867-1936) olduğunu ifade eder. Pirandello’nun “[...] oyunları genellikle, her karakterin kendi doğrusunu ortaya koymasından kaynaklanan çözümsüz durumların sorgulanması üzerinedir. Böylelikle Pirandello, gerçeğe bilimsel yaklaşımın geçerliği ve gerçekliğin doğrudan gözlemi üzerine kuşkular uyandırır. Sanki, ‘gerçek’in tam anlamıyla kişisel ve öznel olduğunu savunur gibidir.”²³

Daha sonra da görüleceği gibi, Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’da Dışavurumculuk ön plandayken, aynı dönemde tiyatro etkinliklerinin önemli ölçüde azaldığı Fransa’da;

Savaş zamanının ruh hali, tiyatroyu, savaş sonrasında “bulvar tiyatrosu”nu ortaya çıkaracak yönde popüler bir eğlenceye dönüştürdü. [...] Tam karşıt uçta ise, geleneğe karşı, [F]auvizm, [K]übizm, [F]ütürizm, [K]onstrüktivizm, [D]adacılık ve [G]erçeküstücülük gibi bir dizi isyan, gerçekçiliğin etkisini kırmaya katkı sağladılar ve yeni biçimlere dikkat çektiler. Savaş sırasında birçok sanatçı ve politik muhalif, bu isyanların en ucunda yer alan [d]adanın 1916’da ortaya çıktığı İsviçre’ye iltica ettiler. *Dada* hareketinin baş sözcüsü, 1916 ile 1920 arasında yedi manifesto yayınlayan Tristan Tzara’ydı (1896-1963). *Dada* küresel bir savaşı yaratabilecek dünya üzerine geliştirilen bütünlüklü bir şüphecilik üzerine oturuyordu. Delilik onlara dünyanın gerçek durumu olarak görüldüğünden, *dadacılar* eylemlerinde mantığın ve aklın yerine ölçülü bir deliliği ve sanatlarında ise birlik, denge ve uyumun yerine karmaşayı ve uyumsuzluğu koydular.²⁴

Dadacıların sanatta “birlik, uyum ve denge” yerine ilke olarak benimsediği “karmaşa ve uyumsuzluk” şüphesiz ki Absürt Tiyatro’nun da daha sonraki yıllarda benimseyeceği en önemli özelliği haline gelmiş, Dadacılığın Absürt Tiyatro’ya kayda değer katkısı da belki bu yönde olmuştur. Absürt Tiyatro’nun oluşumuna zemin hazırlayan bir diğer önemli akım ise Gerçeküstücülük’tür: “Fransa’da *dada*, esin kaynağını daha çok Jarry ve Apollinaire’in yapıtlarından alan gerçeküstücülükle birleştirdi.”²⁵ Ancak Dadacılık ile Gerçeküstücülük arasında gözle görülür bir ayrım vardır: İlki var olan tüm ölçüleri ve değerleri reddederken, ikincisi reddedilenin yerine yeni ne konabileceğinin arayışındadır.²⁶ Alfred Jarry *Kral Übü* adlı gerçeküstücü

²³ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 548.

²⁴ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 541. Ayrıca bkz. Şener, a.g.e., s. 241-242.

²⁵ Brockett, a.g.e., s. 541. Ayrıca bkz. Şener, a.g.e., s. 242.

²⁶ bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2014, s. 242.

oyununda kullandığı özgür, aynı zamanda da kaba, bir anlamda fars dili ile Rabelais'in izinden gider.²⁷ Jarry dili özgürce kullanmayı, anlamsız da olsa “ polonyar, muşar, savuayar, kapon, koşon, suyon”²⁸ gibi yeni kelimeler türetmeye kadar götürür. Oyunda geçen ve Übü Baba'nın kullandığı birini “yırtmak”, “gözlerini kopartmak”, “beynini patlatmak”²⁹ gibi ifadeler Übü Baba üzerinden insanlığın grotesk, yıkıcı ve kıyıcı yanını ortaya koymaktadır. Bu kıyım ve yıkım günümüzde bile kolay kolay alışamayacağımız ve şiddetin zirveye tırmandığı bir boyuttur. Oyunun gerçeküstücülüğün ilk örneği sayılması da bu sebeptendir.

1900'den sonra genellikle bütün avant-garde yazarların ve ressamların arkadaşı ve kübizmin ise sözcüsü Guillaume Apollinaire (1880-1918), “[le] drame surréaliste” [“sürrealist dram”] alt başlığıyla yazdığı [...] [*Tiresias'ın Memeleri*, 1903] (yeniden gözden geçirilmesi ve sahnelenmesi: 1917) adlı oyunuyla gerçeküstücülüğü büyük ölçüde etkiledi.³⁰

Apollinaire'in *Tiresias'ın Memeleri* adlı oyunu konusunu Eski Yunan mitolojisinden alan ve Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sü ile benzerlik taşıyan bir oyundur. Oyun savaş sonrası ortamda azalan nüfusa vurguda bulunarak insanları çocuk yapmaya teşvik etmek amacıyla yazılmıştır. Verdiği mesaj itibarıyla sıradan gibi görünen oyunun şaşırtan yanı bir erkeğin çocuk yapması fikridir. Bu fikir tiyatro ve sanat için son derece yeni ve sıradışı bir fikirdir. Apollinaire'in oyununda görsellik de -örneğin Tiresias “Kurtulalım şu memelerimizden artık”³¹ diyerek giysisinin içindeki lastik topları izleyiciye fırlatır- izleyiciyi şaşırtmak amacını güder, ayrıca bir kadının bu şekilde yedi yılda bir erkeğe dönüşmesi de oyunun gerçeküstücü yanını güçlendirmektedir. Tiresias'ın erkeğe dönüşmesi dışında, oyunda Lacouf ve Presto adındaki karakterlerin ve Jandarma'nın ölüp tekrar dirilmeleri; Tiresias'ın kocasının, mesleği doğuştan belli olan -romancı, gazeteci vb.- çocuklar yapması; daha bebek olan bu çocukların kiminin ünlü bir yazar haline gelirken, kiminin eşinden boşanarak nafaka alması gibi ayrıntılar da oyunun gerçeküstü özellikleri arasında yer almaktadır³². Böylece Apollinaire günlük hayattaki mantık dizgesinin dışına

²⁷ bkz. Alfred Jarry, Önzöz içinde *Kral Übü [Ubu Roi]*, çev. Şehsuvar Aktaş- Ayşe Selen, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2014, s. 5.

²⁸ bkz. a.g.e., s. 60.

²⁹ bkz. a.g.e., s. 13, 30, 45.

³⁰ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 541.

³¹ Guillaume Apollinaire, *Tiresias'ın Memeleri* “Sürrealist Dram”, çev. Ayberk Erkay, Mitos-boyut Yayınları, İstanbul, 2007, s. 47.

³² bkz. a.g.e., s. 47, 53, 63, 64, 65.

çıkılmaktadır. Yazar *Zamanın Rengi* adlı oyununda ise Gerçeküstücülük ile Fütürizm arasında bir tür köprü kurmaktadır. Oyunda savaştan kaçıp kurtulmaya çalışan üç kişi Ansaldin, Van Diemen ve Nyctor, “yeni bir dünya” adından da anlaşıldığı üzere son derece ütopyik gibi görünen, barışın hakim olduğunu düşündükleri ülkeye bu kaçıışı Ansaldin’in (bir bilim adamı) yaptığı uçak ile gerçekleştireceklerdir. Ansaldin’in “Yeni Motorum harikalar yaratacak/ Dileyin dönelim havadan dünyayı/ Yetmezse biri atalım bir tur daha”³³ sözleri Fütürizm’in desteklediği hareket, hız, makineleşme gibi olgulara gönderme yapmaktadır. Böylece bir bilim adamının icat ettiği uçak ile barışın var olduğu varsayılan topraklara ulaşmaya çalışmak çağının ilerisinde, gerçeküstü bir çaba izlenimi vermesinin yanısıra, yine icat edilen uçak yoluyla hareket, hız ve makineleşme gibi kavramlar da vurgulanarak Fütürizm’in ilkelerinin de eserde yansımalarını bulduğu görülmektedir. Görüldüğü üzere oyunlarında gündelik ve sıradan olanın dışına çıkan ve yeni arayışlar içine giren

[...] [Apollinaire] günlük yaşamın mantığını redde[ti] ve komedyaya, tragedya, burlesk, çeşitleme, akrobasi ve deklamasyonun, müzik, dans, renk ve ışığın yeni bir ifade biçimi yaratmak için bir araya getirilmesini öner[di]. Kısa bir süre içinde gerçeküstücülerin öncülüğünü André Breton (1896-1966) üstlendi ve 1924 yılında hareketin ilk “manifesto”sunu yayınladı.³⁴

Apollinaire’in belirlediği Gerçeküstücülük ilkeleri içinde türlerin, özellikle de komedyaya ve tragedyanın bir araya getirilmesi fikri (diğer bir deyişle kara komedyaya) ve oyuna müzik, dans ve ışık gibi öğelerin eşlik etmesi daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Absürt Tiyatro oyunlarında sıklıkla rastlanan bir durumdur ve gerçeküstücülüğün Absürt Tiyatro geleneğine katkısı bu ilke ile açıklanabilir. Gerçeküstücülük’ten söz ederken Antonin Artaud’un adını anmadan geçmek onu ve Vahşet Tiyatrosu ile Absürt Tiyatro’ya sağladığı katkıyı yok saymak olacaktır. Bu nedenle O’nun batı dünyasının tiyatrosuyla ilgili fikirlerine ve kendisine özgü Vahşet Tiyatrosu’na burada yer vermek onun Absürt Tiyatro üzerindeki etkisini görmemize yardımcı olacaktır. Şöyle ki;

İki savaş arasında ortaya çıkan *avant-gardeların* içinde en önemlisi, aslında bir gerçeküstücü olan Antonin Artaud’ydu[r]. [...] Artaud’ya göre batı dünyasının tiyatrosu, [...], özellikle de bireylerin ruhsal sorunlarıyla, toplulukların toplumsal sorunlarına adanmıştı[r]. Oysa ki, varoluşun daha önemli yüzleri [...] bu bilinçaltında bastırılanlardır. İşte bunlar insanların içinde ve insanlar arasında bölünmelere yol açar

³³ Guillaume Apollinaire, *Zamanın Rengi*, çev. Ayberk Erkay, Mitos-boyut Yayınları, İstanbul, 2008, s. 21-22.

³⁴ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 541.

ve insanları nefrete, şiddete ve felakete sürükler. Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilir ve uygarlığın onları bastırmaya zorladığı sevinci ifade edebilirler ve tiyatro da, genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşaltabilir. [...] Artaud bunu gerçekleştirebilmek için “Vahşet Tiyatrosu”na başvurdu; çünkü amacına gerçek anlamda uç noktada ulaşabilmesi için seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlaması gerekmektedir. Onun savunduğu vahşet öncelikle fiziksel anlamda değil, ahlaksal ya da ruhsal anlamdaydı. [...] Böylelikle Artaud seyirciyi saldırmayı, onun direncini kırmayı ve onu ahlaksal ve ruhsal olarak arındırmayı istedi.³⁵

Artaud bir gerçeküstücü olarak akıldan çok duyguyu vurgulamasıyla, ayrıca iki savaş sırasında insanların tecrübe ettiği nefret, şiddet ve felaketi oyunlarıyla sergilemesi yönüyle Absürt Tiyatro’ya katkı sağlayan en önemli isimler arasında yer almaktadır. Bu sebeptendir ki, Beckett’in anne-babasını hiçe sayan ve kendisine yardım eden Clov’a köle gibi davranan karakteri Hamm’de ya da yine eşeği Lucky’e eziyet eden Pozzo karakterinde Artaud’un Vahşet Tiyatrosu’nun izlerini görmek mümkündür. Ayrıca, Artaud’un absürt geleneğin öncülü sayılabilecek Vahşet Tiyatrosu, daha sonra Absürt Tiyatro’nun da yaptığı gibi sıradan bir oyun izlediğini düşünen seyircinin aslında farkına varmadan içinde bulunduğu insanlık durumu ile karşı karşıya gelmesini sağlamaktadır.

Terim olarak ilk kez 1901 yılında Fransa’da geçerlilik kazanan ve Absürt Tiyatro’nun beslendiği kaynaklardan biri olan Dışavurumculuk, 1910’lu yıllarda Almanya’da etkin olarak kullanım alanı buldu:

Dışavurumcular, ilgilerini yüzeydeki gerçekliğe yönelten [...] gerçekçiliğe ve doğalcılığa temelde karşıydı. Dışavurumcular, dışsal gerçekliğin değişken olduğunu ve tek değer kaynağı olan insanın ruhsal doğası ile uyum sağlayana dek değiştirilmesi gerektiğini savundular. Birçok dışavurumcu sadece bu içsel nitelikler üzerinde odaklanma çabasına girdi ama kimileri [...] politik ve toplumsal koşulları dönüştürmeye çalıştılar ve daha militan bir tavır aldılar. Dışavurumcuların “gerçek”i daha çok öznel alanda var olduğundan, bunu ifade etmek için yeni sanatsal yollar bulmak zorundaydılar. Bozulmuş çizgiler, abartılmış bir biçim, olağandışı renkler, mekanik hareket ve telegrafik konuşma, seyirciyi görünen gerçeğin ardına geçirmek için yaygın olarak kullanılan yöntemlerdi.³⁶

Karanlık ve karamsar bir akım olarak nitelenen ve Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında özellikle Almanya’da bir süre etkili olan dışavurumculuğun en

³⁵ a.g.e., s. 542. Ayrıca bkz. Şener, a.g.e., s. 244-248.

³⁶ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 535-536.

dikkat çeken örneklerinden bir tanesi Wolfgang Borchert'in (1921-1947) karamsarlık ve duyguların ön plana çıktığı *Kapıların Dışında* adlı tek tiyatro oyunudur. Oyun savaşın ardından askerliği bitip Rusya'dan hastalıklı bir biçimde dönen Beckmann'ın, eski hayatının ve düzeninin alt üst olduğunu görmesiyle ve toplum tarafından dışlanması, kapıların dışında kalmasıyla umutsuzluğa sürüklenmesi ve intihar etme düşüncesi üzerine kurgulanmıştır. Düş ile gerçeğin birbirine karıştığı ve Beckmann ile Elbe Nehri'nin diyalogları gibi gerçek-dışı öğelerin bulunduğu oyunda, Beckmann'ın hayatına son vermek için kendini attığı Elbe Nehri bile onu kabul etmeyerek dışarı atar. Oyunda Beckmann'ın savaştan ve insanları sürüklediği durumdan nefreti ve barışseverliği ve savaşın korkunçluğu üzerinden Wolfgang Borchert'in savaş karşıtı tutumu sergilenmektedir:

BECKMANN: [...] Kan. Kan. Sonra ölümler çürümüş sargılar, kanlı üniformalarla yığın yığın gömüldükleri mezarlardan çıkıyorlar. Okyanuslardan çıkıyorlar; steplerden, yollardan, ormanlardan geliyorlar; yıkıntılardan, bataklıklardan geliyorlar; donmaktan kararmış, yeşil, çürümüş. Steplerden kalkıyorlar; tek gözlü, dişleri dökülmüş, tek kollu, bacadan yoksun, bağırsakları paramparça, kafatasları kırılmış, elsiz, delik deşik, leş gibi kokarak, kör. Korkunç bir sel halinde sulara kapılmış geliyorlar, sayılarını saymak imkansız, acılarını saymak imkansız! Gözün alamayacağı kadar geniş, korkunç ölümler denizi, mezardan kıyıları basıyor; geniş, peltemsi, sakat, kanlı, dünyayı kaplıyor.³⁷

Beckmann'ın sözlerinde bir yandan savaşın korkunçluğu gözler önüne serilirken, diğer yandan savaşta ölen ve tekrar dirilen askerlerin bozulmuş, eksik ve grotesk vücutları betimlenmektedir. Oyunda savaşın insanları insanlıktan çıkardığı ve getirdiği hayvansı nokta Beckmann'ın sözlerinde çarpıcı bir şekilde vurgulanır: "BECKMANN: [...] Biz nerdeyiz? Hala burada mıyız? Burası hala o bildiğimiz dünya mı? Hani bizim postumuz? Hani kuyruğumuz, yırtıcı kuş dişlerimiz, pençelerimiz? Hala iki ayak üstünde mi yürüyoruz?"³⁸

Burada da hayvanlaşmaya başlamış, yırtıcı bir hayvana dönüşmüş insanoğlunun vücudu çarpıtılmış, bozulmuş, garip bir biçimde sunulmakta ve ortaya dışavurumculuğun özelliklerinden biri olan grotesk bir görünüm çıkmaktadır. Toprak insan vahşetini örter. Öldürülen insanın defnedilmemesi halinde, insanın insana reva

³⁷ Wolfgang Borchert, *Kapıların Dışında*, çev. Behçet Necatigil, De Yayınevi, İstanbul, 1962, s. 24-25.

³⁸ a.g.e., s. 42.

gördüğü acımasızlık ayna gibi yüzüne tutulur. Borchert de absürt özellikler taşıyan oyunu ile bu işlevi yerine getirmektedir.

Oyunda ayrıca akımın bir başka özelliği olan telegrafik ya da mekanik konuşma da dikkati çekmektedir:

BAYAN KRAMER: [...] Kuzum, geldiniz geleli gözüm onda, gözlük niyetine taktığınız şu komik şey, pek hoş! Bu saçma şey de ne? Neresi gözlüğe benziyor bunun? Doğru dürüst bir gözlüğünüz yok mu, delikanlı?

BECKMANN: (Bir otomat gibi.) Hayır, bu gaz maskesi gözlüğüdür, gözlük kullanan askerlere verirler, sebebi de...³⁹

Beckmann hayatta savaş ve ölüm gibi bunca önemli ve acı olay varken, kendisi aç ve evsiz bir halde kapı kapı dolaşırken, insanların duyarsızlıklarından, son derece basit ve saçma şeylere takılmalarından, rastladığı her kişinin gözündeki gözlükle alay edercesine sorular sormasından o kadar bıkmıştır ki, daha önce gözlükle ilgili Direktör ve Binbaşı'ya yaptığı açıklamaları otomatik olarak bir makine soğukluğu ile aynı şekilde Bayan Kramer'e de yapar.

Dışavurumculuğun temel önerileri ve kullandığı teknikler dikkate alındığında absürt geleneği önemli ölçüde etkilediği açıkça görülmektedir. Absürt Tiyatro geleneğinde de gerçeklik algısı dış gerçeklik değil, insanın yaşadığı iç gerçekliktir ve insanın ruhsal durumu ile ilişkilendirilir. Dışavurumcuların “insan ruhunun daha fazla mekanikleşmesine, bozulmasına ve mutluluk arayışının engellenmesine izin vermeye[rek] politik ve toplumsal koşulları değiştirmeye çalış[maları]” da bizim çalışmamıza konu olan Absürt Tiyatro geleneğinin şekillenmesi açısından önem taşımaktadır. Bunun yanında Dışavurumculuk'ta kullanılan, “abartılmış biçim, mekanik hareket ve telegrafik konuşma” gibi sanatsal yollar ya da teknikler de akla hemen Absürt Tiyatro oyunlarındaki grotesk özellikleri, birer kuklaya benzeyen oyun kişilerini ve sürekli tekrarlardan ve gevezeliklerden oluşan Absürt Tiyatro dilini getirmektedir. Absürt Tiyatro'ya birçok açıdan katkı sağlayan Dışavurumculuk da her trend ya da akım gibi zamanla etkinliğini yitirdi:

[...] savaşın bitiminde ortaya çıkan (ve dışavurumcu ideallerin başarılmasının olası olduğu izlenimi veren) iyimserlik kısa süre içinde bir düş kırıklığına döndü. 1924 yılında [D]ışavurumculuk fiilen öldü. [...] Dışavurumculuğun düşüşe geçmesiyle,

³⁹ a.g.e., s. 40.

genellikle “epik tiyatro” olarak adlandırılan daha militan bir yaklaşım yükseldi. Bu yaklaşımın ilk önemli pratisyeni, [...] Erwin Piscator’du (1893-1966).⁴⁰

Öncülüğünü Erwin Piscator’un yaptığı Epik Tiyatro, Absürt Tiyatro’yu - özellikle “yabancılaştırma etkisi”nin kullanımı ile- etkileyen bir başka yaklaşımdır. Ancak Epik Tiyatro’yu geliştirip bir adım daha ileri taşıyan ve yaygın olarak uygulanmasına bu bağlamda katkıda bulunan isim Bertolt Brecht olur. İnsanın doğuştan tamamen iyi ya da kötü olduğu görüşünü reddederek çevresel koşullara bağlı olarak zaman içinde değişebileceğini vurgulayan Epik Tiyatro’nun en dikkat çeken yönü şüphesiz Aristoteles Tiyatrosu’nun seyirci üzerindeki illüzyon etkisini kırmak için geliştirilmiş olan “yabancılaştırma etkisi”dir. Yabancılaştırma etkisi sayesinde izleyicinin oyuncularla özdeşleşerek ve sanki oyun gerçemiş hissine kapılarak oyun içinde kaybolup gitmeleri engellenir. Böylece izleyici oyunda ortaya konulan sorunu fark ederek bu konuda bilinçlenir ve sorunu sorgulama imkanı bulur. Bu bağlamda Aristoteles Tiyatrosu’nun bir adım önüne geçen Epik Tiyatro, yabancılaştırma ya da yadırgatma etkisi diyebileceğimiz bu özelliği ile Absürt Tiyatro’ya katkıda bulunur.

Üzerinde durulması gereken diğer bir konu Absürt Tiyatro’nun temelinde yer alan önemli unsurlardan biri olan “grotesk”tir. Birinci Dünya Savaşı sırasında İtalya’da “Grotesk Tiyatro” olarak anılan yeni bir yazarlık okulu olarak ortaya çıkar. “Grotesk tiyatro okulunun adı Luigi Chiarelli’nin (1880-1947) kaleme aldığı *Maske ve Yüz* (1916) adlı oyunun alt başlığı olan ‘Üç Perdelik Grotesk’ten gelmektedir.”⁴¹

Sanatsal anlamda bütün bu öncü akımlar ve olgulardan etkilenen Absürt Tiyatro, toplumsal anlamda ise Birinci Dünya Savaşı ve özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerinin yarattığı çaresizlik, umutsuzluk, inanç ve değerler yitimi, hayatın anlamsızlığı ve bundan doğan umarsızlık ve kuralsızlığın bir birleşimi olarak adlandırılabilir.

Bu nedenle, Absürt Tiyatro, ortak ilkeleri ya da belirlenmiş kuralları olan bir akım olmamasına rağmen, “[...] belli toplumsal koşulların ve ekinsel birikimin yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesidir. İkinci Dünya Savaşı’nı yaşamış olanların ruhsal durumunu dile getirir.”⁴² Aslında sadece İkinci Dünya Savaşı’na değil ard arda iki dünya savaşına tanıklık etmiş, savaşlar sonrasında umutsuzluk içine düşerek

⁴⁰ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 536, 538.

⁴¹ a.g.e., s. 548.

⁴² Şener, *Dünden Bugüne*, s. 298.

geçmişe ve din, devlet gibi kurumlara, her türlü geleneğe inancını yitirmiş insanın içinde bulunduğu durumu, korku ve güvensizlik duygularından bunaltı ve umarsızlık gibi duygulara geçişini anlatır. Hayal edilen, beklenen daha iyi bir dünya yoktur artık, içinde yaşanan bu parçalanmış dünya kabullenilmiştir. Savaş sonrası modern insan geçmişinden ve köklerinden koparılarak yeryüzüne fırlatılmış, kendi kaderine terk edilmiş bir sürgündür artık.

Absürt Tiyatro'nun Batı'da 1950'li yıllarda geleneksel tiyatroya bir tepki olarak ortaya çıktığını belirten Acarlıoğlu da, bu yeni tiyatronun ortaya çıkışında İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarının etkili olduğunu dile getirir. Savaş sonrası dönemde insanların, varlık yanında hiçlik, umut yanında umutsuzluk, mantık yanında mantıksızlık, kural yanında kuralsızlık, düzen yanında düzensizlik ve bunlara benzer birçok karşıtlığı sorgulamaya başladıklarını ifade eder. Romen kökenli Eugène Ionesco, İrlanda kökenli Samuel Beckett, Sovyet kökenli Arthur Adamov ve Fransız kökenli Jean Genet olmak üzere başlıca dört yazarın saçma (uyumsuz) tiyatro hareketi içinde özgün denebilecek yapıtlar verdiklerine dikkati çeker. Abdüllatif Acarlıoğlu Absürt ya da Saçma Tiyatro'nun ortaya çıktığı ortamın şartlarını, Absürt Tiyatro'nun doğuşunda etkili olan politik olayları aşağıdaki şekilde ayrıntılı olarak özetler:

19. yüzyılda değeri anlaşılmaya başlanan yaşamın anlaşılmazlık yönü, birtakım gizil güçler ve bunların kapalı anlatım yöntemiyle bazı simgelerle çözümlenmeye çalışılması, saçmayı hazırlayan eğilimler olarak çıkar karşımıza. Ayrıca, iki dünya savaşı, özellikle de savaşları izleyen yıllarda ortaya çıkan karmaşa (kaos) ortamını da unutmamak gerekir. Bunlara Sovyetler Birliği'nde Stalin, İspanya'da Franco, İtalya'da Mussolini yönetimleriyle birlikte totalitarizmin yerleşmesi, Nazi toplama kampları, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları, binlerce kişinin bir anda yok olması, radyoaktif maddeler yüzünden gelecek nesillerin de tehdit altında bulunması, dünyanın Doğu-Batı bloğuna ayrılması gibi hemen her kesimi vuran olumsuzluklar ile yeni arayışlara girilerek Avrupa'da Ortak Pazar fikrinin ortaya atılması gibi nedenler de saçma tiyatroyu hazırlamışlardır⁴³

Batı dünyasında Absürt Tiyatro'nun ortaya çıkmasına etki eden genel siyasi duruma değindikten sonra, daha da özele, "insanın durumu"na inen Acarlıoğlu savaş sonrası insanın içinde bulunduğu boşluğu, umutsuzluğu; kısacası inançlarından ve köklerinden koparılmış modern insanın ruh halini gözler önüne serer:

⁴³ Abdüllatif Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 15.

Herkes bilir ki, insan umut oldukça yaşar, savaşın getirdiği sonuçlar, umutları tamamen yıkarken yeni oluşumları da beraberinde getirir. Hızla oluşan büyük şehirler insanı duvarlar arasına sıkıştırıp bunaltır, insanlar daha fazla üretmek ve tüketmek zorunda kalırlar, insanların yüzyıllarca kurtarıcı olarak sarıldığı Kilise ve din duyguları iyiden iyiye zayıflar; git gide otomatikleşen dünyada önceleri insanın hizmetinde olan makineler insana hükmeder duruma gelir; insan, 'eşya' durumuna dönüşür; başka bir deyişle "şeyleşir", duyguların yerini çıkar çatışması alır; insanlar arasındaki tüm ilişkiler karşılıklı olması koşuluna bağlanır; içinde yaşanılan topluma yabancılaşır ve daha nice olumsuzluklar yaşanmaya başlar.

İnsana saçma düşünce açısından bakıldığında, mantıkla mantıksızlık, uyumla uyumsuzluk, doğruyla yanlış, sevinçle korku, açlıkla tokluk ve en önemlisi varlıkla yokluk, başka bir deyişle varlıkla ölüm bir arada yaşar. İşte saçma düşüncenin temelinde bu [...] [ikilikler] ve dengeler bulunmaktadır.⁴⁴

Memet Fuat'ın *Tiyatro Tarihi* (1984) adlı kitabında uyumsuzluk tiyatrosu olarak adlandırdığı Absürt Tiyatro'nun ortaya çıkış koşulları, etkilendiği akımlar ve öncül yazarları üzerinde durur ve ilginç bir şekilde insanların umutsuzluğunu sergileyen Absürt Tiyatro'yu "yeni bir umut kaynağı" olarak niteler:

[Uyumsuzluk Tiyatrosu] İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan insanlığın içine düştüğü "saçmalık"ların, boşuna çabaların, boşuna bekleyişlerin acısından kaynaklanan bir umutsuzluk havası içinde oluştu. Ama yaşamın saçmalıklarını sergileyişiyle, umutsuzluğun "dehşetini" gösterişiyle "yeni bir umut kaynağı" diye de değerlendirilebilir. Soytarılık geleneğini, Vahşet Tiyatrosu'nu çağrıştıran, Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarından etkiler alan, varoluşçu filozofların düşüncelerinden yararlanan uyumsuzluk tiyatrosunun belli başlı yazarları Eugène Ionesco (d. 1912), Jean Genet (d. 1910), Samuel Beckett (d. 1906), Arthur Adamov'dur (1908-1970).⁴⁵

Acalıoğlu "saçma" olarak adlandırdığı Absürt Tiyatro'nun doğası gereği kurallara ve kuralcılığa karşı olduğunu, dolayısıyla Absürt Tiyatro'yu belli bir kalıp içine sokmanın bu tiyatronun doğasına aykırı olacağını vurgular:

Saçmada kural değil, kuralsızlık gözlenir.[...] Bu durumda saçma tiyatroya kural ve ilke getirmek ve bunları uygulamaya zorlamak, büyük bir çelişki oluşturacaktı. Bu nedenledir ki, başlıca dört temsilcinin bile - Ionesco, Beckett, Genet, Adamov- kendi yazım tarzları ve çözüm yolları demeyelim ama - çünkü oyunlarında çözülecek bir düğüm yok- oyunlarını bitirme biçimleri vardır.⁴⁶

⁴⁴ Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 15-16.

⁴⁵ Memet Fuat, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, s. 242.

⁴⁶ Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 16.

Bu yeni bir deneyim olduğu için Absürt Tiyatro okuru:

[...] birincil tepkilerle hiçbir şey ümit etmeden gelir. Zaman ve mekan konusundaki kafa karışıklığı onun, oyuncuların yüz yüze geldiği kaos ve absürlük ile daha yakın temasa geçmesini sağlar. Aristotelesçi büyüklüklerin güvenli saygınlığının, ironilerin, yükselen eylemlerin, akıbetlerin ve trajik kusurların arkasına saklanamadan tepki gösterir ve karşılıklı etkileşime girer. Yanlış cevaplardan, doğru ya da yanlış yorumlarda korkmasına gerek yoktur, çünkü oyun sorulmuş ama çözümlenmemiş bir dizi soru, ve ikincil felaketlere doğru tırmanan bir dizi karışıklıktır.⁴⁷

Geller'in de dile getirdiği gibi Absürt Tiyatro'da, Aristotelesçi Tiyatro'da olduğu gibi çatışmalar, çözülmesi gereken düğümler, cevap verilmesi gereken sorular ve en önemlisi çıkarılması gereken bir mesaj veya ders yoktur. Tıpkı mitlerde olduğu gibi her şey bir karmaşa ve kaos halindedir ve her okuyucu/izleyici bu kaos içinden kendine uygun olan parçayı çekip çıkarır.

Petr Den ise yine Absürt Tiyatro'nun oluşum ve gelişimine edebiyat bağlamında katkı sağlayan koşulları, akım ve etkileri de içine alan kısacık bir tarihçe ile sunar bize:

[...] Genet, Jean Tardieu, Arrabal, Grass, Albee, Kopit ve diğerleri, bugün absürd tiyatronun klasikleri olan Ionesco, Beckett ve Adamov ile birlikte birden bire ortaya çıkmadı. (Örneğin Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda okuduğumuz gibi) tiyatronun beşiğinde bulunan mitler absürddür; Commedia dell'Arte absürddür; Shakespeare'in soytarıları ve dalkavukları absürddür, Schikaneder'in *Büyüülü Flütü*'nün libertosu, ve *Peer Gynt*, Brecht'in oyunları, veya Cocteau'nun *Çatının Üzerindeki Öküz*'ü absürddür, Chaplin'in filmlerinden veya *Alice Harikalar Diyarında*'dan söz etmeye bile gerek yok.⁴⁸

Yusuf Eradam da "Absürt Tiyatro ve Jean Genet" adlı makalesinde Absürt Tiyatro'nun mim, fars (kaba güldürü), doğaçlama, kabare ile benzerlikler taşıdığını, Aristophanes'inkiler gibi eski Yunan oyunlarının ayinsel performanslarına benzediğini ifade eder. Aristophanes'in komedi ve parodisi yanında Absürt Tiyatro'nun arka planında Commedia dell'arte (İtalyan halk/tuluat oyunu) ve vodvil bulunmaktadır.⁴⁹

⁴⁷ Robert Geller, "The Absurd Theater", *The English Journal*, Vol. 56, No. 5 (May, 1967) s. 704.

⁴⁸ Petr Den, "Notes on Czechoslovakia's Young Theater of the Absurd", çev. Arzu Özyön, *Books Abroad*, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1967), s. 162.

⁴⁹ bkz. Yusuf Eradam, "The Theatre of The Absurd", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1991, s. 15-16.

Martin Esslin ise “Brecht, Absürt ve Gelecek” adlı makalesinde “Absürt Tiyatro’nun gerçeküstücü resim veya Kafka ve Joyce’un yazıları içinde 1920’lere uzanan bir hareketin birikimi” olduğuna dikkat çeker.⁵⁰ Kısacası, “absürt” olarak adlandırılmasa da aslında absürt özellikler taşıyan çalışmalar batıda da 1950’li yıllardan çok daha önce başlamıştır.

Alfred Jarry’i bu yeni formun habercisi olarak gören George Wellwarth’dan alıntılan Grossman, “Kanımca Absürt Tiyatro 1896 yılının 10 Aralık akşamı beklenmedik bir şekilde ve ansızın Alfred Jarry’nin *Ubu Roi*’sinin ilk performansı ile başladı”⁵¹ der. Jarry’nin *Kral Übü* adlı oyunu temelde gerçeküstücü (surrealist) bir oyun olmasına rağmen absürd özellikler de barındırması bakımından Absürt Tiyatro’nun başlangıcı açısından önem taşımaktadır.

Sevda Şener’in Absürt Tiyatro’nun kökeni ve kaynağına ilişkin saptamaları, bu konuyla ilgili olarak yukarıda verilen bilgilerin birçoğunu kapsayıcı bir özellik göstermektedir:

Absürd tiyatronun kaynağı Fransız Gerçeküstüçülüğüne kadar, hatta bu akıma öncülük etmiş olan Alfred Jarry’nin *Kral Übü* adlı oyununa kadar uzanır. Absürd tiyatronun seyirciyi şaşırtmayı, rahatsız etmeyi, hatta acıtmayı amaçlayan yöntemi dikkate alındığında, tıpkı öteki çağdaş eğilimlerde olduğu gibi, Antonin Artaud’un etkisinden uzak kalmadığı görülür. Önce Fransa’da, sonra öteki Avrupa ülkelerinde ve Amerika Birleşik Devletleri’nde yaygınlık kazanan Uyumsuzluk Tiyatrosu, Jean Louis Barrault, Roger Planchon gibi yönetmenler, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee gibi yazarlar tarafından benimsenmiştir.⁵²

Etki olgusunu en somut şekliyle gözlemlediğimiz Absürt Tiyatro hem geneoloji hem de metinlerarasılığa tipik bir örnek oluşturmaktadır.

2.4. ABSÜRT TİYATRO’NUN ÖZELLİKLERİ

“Absürd Tiyatro’nun ilke ve kuralları dondurulmuş, hatta belirlenmiş değildir. Bu akım içinde saydığımız her yazarın, her sahneye koyucunun kendine özgü bir

⁵⁰ Martin Esslin, “Brecht, The Absurd And The Future”, çev. Arzu Özyön, *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No 4 (Summer 1963), s. 43.

⁵¹ Manuel L. Grossman, “Alfred Jarry and the Theatre of the Absurd”, çev. Arzu Özyön, *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No 4 (December, 1967), s. 473.

⁵² Şener, *Dünden Bugüne*, s. 298.

deyişi, bir biçemi vardır.”⁵³ Bu sebeple bu bölümde Absürt Tiyatro’nun farklı araştırmacıların kendilerine göre saptayıp tanımlamaya çalıştıkları özellikleri verilecek ve bu özelliklerden hareketle yeni bir sentez oluşturulacaktır.

Jovan Hristic ise Absürt Tiyatro oyunlarının “olay örgüsünün psikolojik ya da toplumsal nedenselliğe bağlı olmadığını; karakterlerin psikolojik ya da toplumsal olarak belirlenmiş nedenlere bağlı olarak hareket etmediklerini”⁵⁴ vurgulayarak Absürt Tiyatro’nun olay örgüsü ve karakterler bağlamında iki özelliğine değinmiş olur.

L. H. Quackenbush’ın “Absürt Tiyatro, Gerçeklik ve Carlos Maggi” adlı makalesi tiyatro tekniği açısından tanımlamaya ağırlık vermektedir:

Absürt Tiyatro biçimsiz varoluşçu varlıklar tarafından çarpıtılmış bir gerçeklik sunar. Absürt Tiyatro düzenli toplumun mantıksızlığından sonuçlanan tutarsızlıklar ve yabancılaşma ile birleştirilmiş ekspresyonist tiyatro süreçlerinin doğal evrimini temsil eder. Yapısal olarak, oyun kişilerinin tekrarlayan, banal diyalog ve duyarsız rutini veya üretken olmayan eylemi izleyicinin kendi mantıksız varlığı konusundaki farkındalığını pekiştirir. Absürt Tiyatro oyunlarının çoğunda ne başlangıç ne de son vardır, ancak kendini tekrarlayan yapısına uygun düşen döngüsel bir diyalog sergiler. Bununla birlikte Absürt Tiyatro aslında, teşvik eden ya da çözüme ulaştırıcı güçlerden yoksun, geleneksel yapıya meydan okuyan lineer bir yapıdadır. [...] Ancak buna rağmen absürt, bir gerçeği ifade etme konusunda başarısız olmaz. Her izleyici gördüğü şeye kişisel bir yorum getirerek anlaşılabilir olanı yeniden değerlendirir ve ayıklar.⁵⁵

Okur odaklı yöntemlerden ‘alımlama estetiği’ mantığı ile tanımlanan Absürt Tiyatro’ya ‘anlamsızlık’ yakıştırılmaz.

Paul Hurley ise Absürt Tiyatro’nun kullandığı bazı teknik özellikler üzerinde durur:

[...] Absürt Tiyatro olarak anılan çoğu oyun bir dizi açık tekniğe dayanmaktadır: rasyonel karakter çiziminin bütün (ya da bütüne yakınının) yokluğu, ısrarcı biçimde tutarsız diyalog- genellikle oyunsu (ya da acı verici) bir şekilde klişelerle dolu; ve tamamen kaba güldürüyle ilgili durumlar. Alaycı etkiyi arttırmak için bu durumlar

⁵³ Şener, *Dünden Bugüne*, s. 297.

⁵⁴ Jovan Hristic , “The Theater of the Absurd: An Essay in Definition and the Yugoslav Variant”, çev. Arzu Özyön, *Books Abroad* Vol. 46, Summer 1972, s. 359.

⁵⁵ L. H. Quackenbush, “The Theatre Of The Absurd, Reality and Carlos Maggi”, çev. Arzu Özyön, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 3, No 1 (Spring 1975), s. 62.

sıklıkla görünüşte normal aile gruplarının yaşadığı orta sınıf evleri ve apartmanları gibi geleneksel mekânlara aykırı olarak yapılandırılır.⁵⁶

Hurley'in tanımı ise 'durum komedisi'ni çağrıştırmaktadır.

Robert Geller'in kendine özgü tanımıyla, Absürt Tiyatro oyunları:

İçinde gerçeğe benzerliğin önemsiz olduğu, mekânların gerçeğin soyut temsilleri olduğu, diyalogların ve kelimelerin, yeni bir dil formuna şekil vermek ve birbirimizle konuşmak için başvurduğumuz klişeleşmiş teşebbüsleri çürütmek için kullanıldığı, izleyicinin ayırt edilebilir mantık ve düzen çerçevesinden yoksun öncelikli duyguları ile törenselliğe tepkide bulunmaya zorlandıkları oyunlardır.⁵⁷

Geller bu tanımıyla bir anlamda Absürt Tiyatro'nun özelliklerini de kısaca özetlemektedir.

Absürt Tiyatro'nun kalıplaşmış biçim ve ilkeleri bulunmadığından, Sevda Şener'in bazı oyunların ortak özelliklerinden yola çıkarak, ancak dışsal/sosyo-politik gerçeği dikkate almadan saptadığı Absürt Tiyatro'nun bazı özellikleri ile Abdülatif Acarlıoğlu'nun çalışmasında yer verdiği özellikler harmanlandığında ve bu özellikler, yukarıda adı geçen birçok araştırmacı ve teorisyenin Absürt Tiyatro tanımları ile birleştirildiğinde ortaya biçim ve içeriği de kapsayan Absürt Tiyatro özellikleri çıkmaktadır:

1. Absürt Tiyatro oyunlarında farklı bir olay örgüsü bulunmaktadır. Olaylar yerine durumların sergilendiği oyunlar döngüsel bir yapıdadır. Oyunların bu yapısı Absürt Tiyatro'nun temelinde yer alan yaşamın bir kısırdöngü olduğu fikri ile uyum/bütünlük içindedir.
2. Ayrıca oyunların açık uçlu ve yoruma açık oluşu Absürt Tiyatro oyunlarının ders ya da mesaj verme gibi bir amacı olmadığına dikkat çeker. Oyun sergilenir, izleyicilerden/okurlardan her biri istediği sonuca varmakta ve istediği mesajı çıkarmakta özgürdür.
3. Absürt Tiyatro da olaylar yerine durumların sunulmasından da anlaşıldığı üzere oyun kişileri çok küçük eylemlerde bulunurlar, hatta birçok oyunda kişiler tamamen bir eylemsizlik içindedirler.

⁵⁶ Paul J. Hurley, "France and America: Versions of the Absurd", çev. Arzu Özyön, *College English*, Vol. 26, No 8 (May, 1965), s. 634-635.

⁵⁷ Geller, "The Absurd Theater: No Taste of Honey, But-", s. 702.

4. Karakter derinliğinden yoksun; Aristoteles Tiyatrosu'ndaki "kahraman" figürleri yerine sıradan insanı temsil eden oyun kişilerinin özellikleri ve adları çoğu zaman belli değildir. Böylece izleyici/okuyucu oyun kişileri ile özdeşleşemez.
5. Kişilerin isimleri gibi absürt oyunlarda yer ve zamanın da belirsiz olduğu veya bizim bildiğimiz anlamda haritada yer alan herhangi bir yere ve bilinen zaman algısına işaret etmediği gözlenir.
6. Absürt Tiyatro oyunlarında dilin bir iletişim aracı olmaktan çok iletişimsizliğe yol açtığı kesik/kopuklu ve anlamsız diyaloglar üzerinden verilir. Bu nedenle sözcüklerin iletişim kurmada yetersiz kaldığı Absürt Tiyatro oyunlarında sahne/görüntü dilinin önem kazandığı; sahnedeki her şeyin işlevsel olarak kullanıldığı görülür.
7. Kullanılan dilin, anlamsız diyalogların neden olduğu insanlar arasındaki iletişimsizlik Absürt Tiyatro oyunlarının en belirgin temaları arasındadır. İletişimsizlik beraberinde yalnızlık, yabancılaşma gibi temaları da getirmektedir. Bunların yanı sıra ölümün kaçınılmazlığı ve zamanın yıkıcı etkisi gibi temalar da Absürt Tiyatro'da sıkça ele alınıp işlenen temalardandır.
8. Aristoteles Tiyatrosu'nda olduğu gibi gerçeğe ayna tutularak her şey bire bir yansıtılmaz, aksine Sevda Şener'in de vurguladığı gibi "gerçeğe prizma tutularak" gerçek parçalanır, çarpıtılır ve sonuçta ortaya çıkan yeni bir gerçektir.
9. Gerçeğin çarpıtılması fikri komedyaya ve tragedyanın iç içe geçtiği ve Absürt Tiyatro'da sıklıkla kullanılan kara güldürü türünü ve grotesk öğeleri akla getirir.
10. İçerik olarak ise Absürt Tiyatro'da insan yaşamının anlamsızlığı vurgulanır. Çünkü bir insanın hayatın ölümle sonlanacağını bile bile yaşamaya devam etmesi anlamsızdır. Ancak hayatın devamı absürdün devamı için şarttır, hayat ölümle sonlandığında absürt de doğal olarak sonlanacaktır. Ancak doğal olmayan intihar absürt için bir son ya da çözüm değildir.
11. İki insanın tanışıp evlenmeleri ya da anne-babamızı kendimizin seçmemesi gibi hayatın temelinde var olan hayatî önem taşıyan ancak rastlantısal edimlerin de işaret ettiği gibi rastlantı ve ayrıca düş (absürtte

gerçek hiçbir zaman bizim algıladığımız gerçek olmadığına göre) absürdü besleyen kaynaklar arasındadır.⁵⁸

2.5. BATI'DAKİ İLK ABSÜRT TİYATRO ÖRNEKLERİ

Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük, Varoluşçuluk, Dadacılık ve Fütürizm gibi akımların her birinden belli özellikler alarak kendi içinde bir sentez oluşturan ve iki dünya savaşının etkileri altında şekillenen Absürt Tiyatro geleneğinin bilinen ilk temsilcisi Romanyalı Eugène Ionesco olmuştur. Anlamdan ve mantık bağlarından yoksun ve akıl yoluyla açıklanamayan Absürt Tiyatro içindeki “[...] uyumsuzluk en etkileyici haliyle ilk tipik absürd eserde kanıtlanır: Eugène Ionesco’nun (1912-1994) eseri *Kel Şarkıcı* (1949).”⁵⁹

Daha önce de ifade edildiği gibi yurtlarından koparak çeşitli dönemlerde birçok akımın doğuşuna tanıklık eden ve özellikle 1950’lerde önemli bir sanat merkezi olan Fransa’da bir araya gelen Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov gibi isimlerin öncülük ettiği Absürt Tiyatro geleneği, Fransa’da doğup yeşerdikten sonra İngiltere, Almanya, İtalya gibi Avrupa ve Çekoslovakya ve Polonya gibi Doğu Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Zehra İpşiroğlu da Uyumsuz Tiyatro olarak adlandırdığı Absürt Tiyatro’nun “ana vatani”nin Fransa olduğunu ve bu tiyatro hareketinin Jean Genet, Arthur Adamov, Eugène Ionesco ve Jean Tardieu gibi yazarlar tarafından uygulandığını vurgulayarak ekler: “Daha sonraları İngiltere’ye sığıyor. Almanya, İtalya, Çekoslovakya, Polonya ve İspanya’ya yayılarak Avrupa çapında bir nitelik kazanıyor.”⁶⁰

Absürt Tiyatro’nun önce Fransa’da, daha sonra ise diğer Avrupa ülkelerinde ve Amerika’da yaygınlık kazanmasında yazarlar kadar yönetmenlerin de rolüne işaret eden Sevda Şener’e göre de bu tiyatro “[...] Jean Louis Barrault, Roger Planchon gibi yönetmenler, Samuel Beckett, Eugène Ionesco; Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee gibi yazarlar tarafından benimsenmiştir.”⁶¹

⁵⁸ bkz. Şener, *Dünden Bugüne*, s. 300-305. Ayrıca bkz. Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 18-19.

⁵⁹ Tello ve Ravassi, *Yeni Başlayanlar İçin*, s. 133.

⁶⁰ İpşiroğlu, *Uyumsuz*, s. 10.

⁶¹ Şener, *Dünden Bugüne*, s. 2014.

Tiyatro eserleri, öncelikli olarak sahnelenmek üzere kaleme alındıkları için, onları sahneye koyan yönetmen ve oyuncular hatta tiyatro salonları da önem taşıyor. İlk sahneleniş (gala) gibi bu öğelerin edebiyat tarihi kitaplarında yer alması onların önemine de işaret etmektedir. Kaleme alınan eserlerin tanınıp yaygınlaşmasını sağlamaktadırlar.

2.5.1. Fransa’da Eugène Ionesco

Geleneksel tiyatroya karşı olduğunu vurgulamak için “anti-tiyatro” olarak adlandırdığı *Kel Şarkıcı* eseri ile Absürt Tiyatro’nun ilk öncüsü olma ünvanına sahip olan Eugène Ionesco daha sonra yazdığı *Sandalyeler*, *Ders*, *Gergedanlar* gibi oyunları ile Absürt Tiyatro’nun en iyi örneklerini vermeye devam etmiştir. Martin Esslin’e göre, bir anti-oyun olarak *Kel Şarkıcı*:

[...] bir tür ölü toplumun olduğu kadar, var olan tiyatronun da bir eleştirisiydi. Aynı hırçın ruh, kendini Ionesco’nun tüm yapıtlarında gösterir ve bu yüzden onu yalnızca bir soytarı ve şaklaban olarak düşünmek çok yanlış olur. Ionesco’nun oyunları, şiir, düş, karabasan, kültürel ve toplumsal eleştirinin karmaşık bir bileşimidir.⁶²

1909 yılında Romanya’da doğan yazar, Fransa’ya kesin olarak yerleşmeden önce, ülkeyi birkaç kez ziyaret eder ve sıkıntılı günler geçirir. Özsoysal, Pekman ve Firidinlioğlu, Ionesco’nun her anlamda geleneksel tiyatro anlayışına aykırı olan, “ironiyle beslenen içeriği” ve “yadırgatan” dil özelliklerine sahip oyunları ile farklı ve yeni bir tiyatro anlayışının benimsenmesine öncülük ettiğini vurgular.⁶³ (2008: 109).

Fuat Boyacıoğlu da, Ionesco’nun özellikle *Kel Şarkıcı* adlı oyunu ile yeni bir dönemin açılışına öncülük ettiğinin altını çizer.⁶⁴ Oyun, Bay ve Bayan Smith’in evlerindeki şöminenin başında oturdukları sahne ile başlar; misafir olarak bekleyip beklemedikleri anlaşılmayan ve birlikte gelmelerine rağmen birbirini tanımıyormuş gibi davranan Bay ve Bayan Martin’in eve gelmesiyle, daha sonra zamanı olmadığını söylemesine rağmen oturup uzun uzadıya anlamsız hikâyeler anlatan ve yangın çıkmadığından yakınan itfaiye şefinin onlara katılmasıyla devam eder; itfaiye şefi

⁶² Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 135.

⁶³ Fakiye Özsoysal, Yavuz Pekman ve Nigün Firidinlioğlu, “Türkiye’de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 12, 2008, s. 109.

⁶⁴ bkz. Fuat Boyacıoğlu, “Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 01/2004, s. 217.

gittikten sonra son sahnede ise başta Bay ve Bayan Smith'in oturduğu yerde şimdi Bay ve Bayan Martin'in oturduğu görülür ve oyun sonlanır. *Kel Şarkıcı* (1950), *Ders* (1950), *Sandalyeler* (1952), *Görev Kurbanları* (1953), *Amédée* (1954), *Yeni Kiracı* (1957) gibi oyunları “[...] dil ve düşüncenin basmakalıplığı, maddeciliğin egemenliği ve değerlerin akıldışılığına yoğunlaşması bakımından negatif oyunlardı [sonraki dönemde yazdığı] *Katil* (1959), *Gergedanlar* (1960), *Havada bir Seyahat* (1963), *Açlık ve Susuzluk* (1966), *Macbett* (1972), *Çantalı Adam* (1975) [gibi oyunları ise] eylemlerinin akılcı temelini ortaya koyamamaları da, düzene karşı hareket eden kahramanları göstermesiyle daha pozitif bir bakış açısı taşımakta[dır].”⁶⁵

Ionesco, *Avangard Tiyatro Üstüne* adlı çalışmasında kendi tiyatro anlayışının temelinde evrenselliğin bulunduğunu dile getirir:

[...] avangard ya da devrimci denilen gerçek sanatın, zamanına cesaretle karşı gelerek, kendini “güncel olmayan”ın düzleminde belirlediğini açıklamakta bir sakınca görmüyorum. Kendini böyle göstererek, sözünü ettiğimiz o ortak evrensel temele katılır ve evrensel olduğundan, klasik olarak görülebilir; kuşkusuz bu klasik yan, içine iyice işlemiş olan yeni'nin ötesinde, yenin'nin ardında bulunur. [...] avangard yapıtların, ortaya çıktıklarında çoğunluk tarafından anlaşılacak olmaları gün gibi ortadadır. Demek ki popüler değildirler. Bu onları hiç yaralamaz.⁶⁶

Eugène Ionesco ile ilgili değinilmesi gereken diğer bir husus, onun politik tiyatro hakkındaki düşüncesidir. Ionesco'ya göre insanları yönlendirmek ve onlara bildiri vermek din adamları ve politikacıların işidir. Bir yazar ise sadece yazardır. “Çünkü ona göre tiyatro ne bir mesaj içermelidir, ne bir şeyin savunucusu olmalıdır, ne de bir şey öğretmelidir. Bu yüzden ‘tiyatro sadece tiyatrodur, ne bir töreyle, ne bir öğretiyle, ne bir politikayla, ne bir propagandayla karıştırılmamalıdır. Sanatçı ne bir pedagoğ ne bir demagoğdur.’”⁶⁷ Buna rağmen yazar -belki de bilinçsiz olarak- bazı oyunlarında politik bir tutum benimsemiş ve içinde bulunduğu sosyo-politik şartlardan etkilenmiştir.

Bu nedenledir ki Sevda Şener'in de ifade ettiği gibi Ionesco “Oyunlarından siyasal, toplumsal anlamlar çıkaranlara da ısrarla karşı koyar.”⁶⁸ Ancak teoride absürt

⁶⁵ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 578.

⁶⁶ Eugène Ionesco, “Avangard Tiyatro Üstüne”, çev. Esen Çamurdan, *İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı:8, 2006, s. 76-77.

⁶⁷ Frois, 1970, s., 12 akt. Onur Özcan, “Eugène Ionesco'nun Politik Tiyatroya Bakışı” *Turkish Studies*. Volume 8/10 Fall 2013, s. 535.

⁶⁸ Şener, *Dünden Bugüne*, s. 306.

oyunlardan politik anlamlar çıkarılmasına karşı çıkan Ionesco, oyunlarının birçoğunda politik olmaktan kaçamaz:

[...] seyircisini şaşırtacak düzeyde bazı oyunlarında dönemin politik izlerine rastlamak mümkündür: *Ders* oyununda hizmetçinin öğretmenin koluna Nazi gamalı kol bandı takması, *Amédée Ya da Ondan Nasıl Kurtulmalı* oyununda, Amerikalı askerlerin Paris'te bulunması, *Gönüllü Katil*'de Pipe Ana'nın halkı ideoloji içeren sloganlarla ele geçirmeye çalışması gibi yazarın yaşadığı dönemin politik özellikleri az da olsa kendini hissettirir. Bunlar sadece dönemin politik düzenine yönelik verilen ufak tefek sinyaller olarak kabul edilmelidir. Ionesco oyunları içinde en fazla "politik" içerikli olduğu ileri sürülen elbette *Gergedanlar* oyunudur.⁶⁹

Ionesco aslında bu oyunuyla dönemin sosyal ve siyasal konularıyla ilgili olarak seyirciyi taraflı biçimde yönlendirmek yerine, yaşanan olayların sorgulanmadan kabullenilmemesi ve sürü psikolojisinden, yani "kitle insanı" olmaktan uzak durulması gerektiği konusunda seyirciyi uyarır. "Gergedan hastalığı yalnızca sol baskıcıların yanı sıra, sağ baskıcıların da hastalığı değil, konformizmi de kendine çeken hastalıktır. *Gergedan* [ya da *Gergedanlar*] nüktelerle dolu bir oyundur. Olağanüstü dokundurmalarla kaynar [...]."⁷⁰ Ionesco seyirciyi doğrudan yönlendirmek yerine, nükte ve ima yoluyla dönemin sosyal ve siyasal olaylarını seyirciye göstermekte ve ona bilinç kazandırmaya çalışmaktadır. Esslin'e göre; "Oyunda aktarılan, konformizmin absürlüğü kadar meydan okumanın da absürlüğü, daha az duyarlı insanların mutlu sürüsüne katılmayan bireyin tragedyası, sanatçının, Kafka ve Thomas Mann gibi yazarların konularını biçimlendirdiği gibi, istenmeyen kişi olmasıdır."⁷¹

Onur Özcan Ionesco'nun, eserlerinin politik olarak değerlendirilmesi fikrini onaylamamasına karşın, onun eserlerinin tam anlamıyla politikadan uzak kalamadığına ve dolayısıyla Ionesco'nun teoride olmasa da, uygulamada politik bir yazar olarak adlandırılabilmesine işaret eder. Bunun bir başka sebebi de Ionesco'nun "açıkça didaktik olan tiyatroyu dışlamasına ve ondan nefret etmesine karşın ('Ben öğretmiyorum tanıklık ediyorum, anlatmıyorum kendimi anlatıyorum') gerçekte yeni ve deneysel herhangi bir yazın parçasının, tartışma yaratan bir unsur içermek zorunda olduğuna inan[masıdır]."⁷²

⁶⁹ Özcan, "Eugène Ionesco", s. 536.

⁷⁰ Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 145.

⁷¹ a.g.e., s. 145.

⁷² a.g.e., s. 135.

Ionesco'nun deyimiyle Absürt Tiyatro bir "kavga tiyatrosu"dur. Çünkü geleneksel tiyatroya özgü tüm kurallara karşıdır, bu kurallarla sürekli bir mücadele içindedir, adeta kavga eder, şiddet gösterir geleneksel tiyatroya. Bu nedenle de bir tür şiddet tiyatrosu ortaya koymaya çalışmıştır. "Görünmez bir bıçak, gergedanlaşan kişiler, büyüyen bir ceset ya da kırılan bir cam! Sahnede kan görünmese de şiddetin doruk noktalarını, başka bir yüzüyle gözler önüne serer."⁷³

2.5.1.1. Ionesco'nun Oyun Kişileri Kuklaya Benzer

"Onun karakterleri, kendi mekanik davranışlarının farkında olmayan, maddi nesnelere gibi üremeye ve insanlar tarafından işgal edilen uzayı ele geçirmeye çalışan ve düşünmeyen robotlar olamaya eğilimlidir."⁷⁴ Acarlıoğlu Ionesco'nun kişilerini kendi deyimiyle "gölge oyunu"⁷⁵ kişilerine benzetirken, İpşiroğlu onları hiçbir bireysel özelliği olmayan bu nedenle de birbirleri ile yer değiştirebilen "kuklalar" olarak tanımlar.⁷⁶ Oyun kişilerinin ayırt edici özelliklerinin bulunmaması modern hayatın insanları aynılaştırması, tek tipleşmesi ile açıklanabilir. Ionesco'nun kendisi de çocukken izlediği kukla tiyatrolarından çok etkilendiğini ve kişilerinin kuklalara benzediğini açıkça ifade etmektedir:

[...] annem beni Lüksemburg Bahçelerindeki Punch ve Judy gösterilerinden ayıramazdı. Orada kalırdım, kendimden geçip günlerce orada kalabilirdim. Punch ve Judy gösterisi konuşan, devinen, birbirine vuran kuklaların görüntüsüyle, sersemlemişim gibi beni orada tutardı. O dünyanın kendi gösterisiydi, kendini bana, sanki gülünç ve acımasız gerçeğinin altını çizmek ister gibi son derece yalınlaştırılmış ve karikatürize edilmiş bir biçimde sunan, alışılmadık, olanaksız, doğrudan daha doğru.⁷⁷

Bu sebeple "[O'nun tiyatrosunun] kişilikleri ne trajik, ne komiktir ama alaycıdır. Bu kişilikler, transandantal ya da metafizik tüm köklerinden koparılmışlardır. Hiçbir psikolojik bağları olmayan kuklalardan başka bir şey değildirler. Kuşkusuz, aynı zamanda, yaşadıkları çağı tanımlayan simgesel

⁷³ Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 11.

⁷⁴ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 578.

⁷⁵ bkz. Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 24.

⁷⁶ bkz. İpşiroğlu, *Uyumsuz*, s. 77.

⁷⁷ Ionesco, 1958, s. 253 akt. Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 110.

kişiliklerdir.”⁷⁸ Kısaca, Ionesco kişilerinin ne geçmişi ne geleceği vardır, sadece şimdiki zamanda yaşarlar ve içinde yaşadıkları toplumun ve dönemin insanlarını simgelerler.

Kişilerin bir geçmişleri ya da geleceklerinin, karakteristik özelliklerinin olmadığı Ionesco oyunlarından biri *Kel Şarkıcı*'dir. Oyunda kişilerin adları -Bay ve Bayan Smith, Bay ve Bayan Martin, İtfaiye Şefi ve Hizmetçi Martha- dışında başka hiçbir özelliklerine değinilmez. Ayrıca oyunun neredeyse başında Bay ve Bayan Smith'in evine misafir olarak gelen Bay ve Bayan Martin'in, oyunun sonunda misafir geldikleri evde Bay ve Bayan Smith'in yerine geçmesi de, oyun kişilerinin bizim bildiğimiz anlamda kişiler olmadığı, birbirlerinin yerine geçebilecek kuklalar hatta nesnelere olduğu izlenimini verir.

Yazarın *Yeni Kiracı* adlı oyununda da kişiler karakter derinliğinden yoksun oyun kişileri olarak görülür, oyuna adını veren “yeni kiracı” bile bir isimden yoksundur. Bu oyunda oyun kişileri ile ilgili olarak dikkati çeken diğer bir özellik Birinci ve İkinci Hamal'ın oyun süresince eşya taşımaları sırasındaki mekanik hareketleridir. Oyun süresince iki hamal ya ard arda içeri girerler ya da biri bir eşya bırakıp çıktıktan hemen sonra diğeri içeri girer:

(İkinci Hamal soldan çıkarken Birinci Hamal bir başka sehpayla gelir.)

BAY (*Birinci Hamal'a*) Ötekinin yanına.

*(Sonra, Birinci Hamal sehpayı koyup çıkar; İkinci Hamal elinde başka bir sehpayla yine soldan girer, bu sırada Bay tebeşirle yere bir çember çizer; özellikle de ortaya daha büyük bir çember; Bay, İkinci Hamal'a yeni sehpanın yerini göstermek için işini yarıda bırakır ve kalkar)*⁷⁹

Böylece iki hamal kurulup ortaya bırakılmış birer oyuncak ya da kukla gibi oyun boyunca sürekli eve girip çıkarak eşyaları taşırlar. İki hamalın bu kuklavari, mekanikleşmiş hareketleri oyunun sonuna kadar eşya taşıma eylemi ile birlikte devam eder. Onların bu davranışları aslında duygularından sıyrılmış, mekanikleşip birer robota dönüşmüş çağımız insanını örnekler.

⁷⁸ Ionesco, 1988, s. 23 akt. Özsoysal, Pekman ve Firidinoğlu, “Türkiye’de Ionesco”, s. 115

⁷⁹ Eugène Ionesco. *Toplu Oyunları 5* (Alma Doğaçlaması-Yeni Kiracı- Görev Kurbanları), çev. Sibel Argün- Pınar Güzelyürek- Emine G. Özön, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s. 80-81.

Ionesco'nun *Sandalyeler* adlı oyununda da evlerine arka arkaya gelen ama görünmeyen misafirlere sürekli sandalye taşıyan yaşlı çiftin birer kukla gibi mekanik bir biçimde hareket ettikleri görülür:

Kadınla erkek tek kelime söylemeden, tekerlekler üzerinde kayar gibi bir kapıdan ötekine gidip gelirler. [...] Nihayet kadın duracak, elindeki sandalyeyi yere koyup tekrar alacak, o da kapılara doğru gitmek ister gibi davranacak, başını bir kapıdan ötekine çevirecek, fakat hareketin durmasına sebep olmayacak, iki ihtiyar, hemen hemen oldukları yerde durdukları halde hiçbir zaman duruyormuş intibai vermiyecekler. Elleri, gövdeleri, başları, gözleri ile belki de küçük daireler çizerek hareket edecekler.⁸⁰

Erkekle kadının “tekerlekler üzerinde kayar gibi” ya da “küçük daireler çizerek” hareket etmeleri onlara mekanik birer kukla izlenimi vermektedir. Kadınla adam evi birdenbire dolduran misafirlerine sandalye yetiştirmek için kurulmuş oyuncaklar gibi telaş ve aceleyle bir kapıdan çıkıp diğer kapıdan ellerinde sandalyeyle dönerler. aslında onun kişileri kendilerini birey kılacak insanî özelliklerini yitirdikleri için bu haldedirler. Birey olamadıkları için de- daha önce de görüldüğü gibi- istedikleri an yer değiştirip birbirlerinin yerini alabilirler.

2.5.1.2. Zaman Ölçülemeyen Bir Kavramdır

Genel olarak Absürt Tiyatro'da, özelde ise Ionesco oyunlarında bizim bildiğimiz ve algıladığımız anlamda zaman ve mekân kavramlarının kullanılmadığını ifade eden Acarlıoğlu'na göre bu oyunlarda kullanılan mekânlar genellikle haritada yer almaz ve zaman da bizim bildiğimiz ya da algıladığımız zaman değildir. Dolayısıyla zamanda ve mekânda bir belirsizlik söz konusudur.⁸¹

Örneğin *Kel Şarkıcı*'da zaman konusu ve bu zamanı günümüzdeki şekliyle göstermeyen saat önemli bir yer tutar. Oyunun henüz başında “İngiliz duvar saati İngiliz saatiyle onyedini çalar” ancak Bayan Smith “O, saat dokuz olmuş”⁸² der. Normal şartlarda saat kaç kez vurur ya da çalarsa, o vuruş kadar zamanı ifade eder. Örneğin saat on iki kez çaldığında, bu saat on iki oldu demektir. Sahne notunda

⁸⁰ Eugène Ionesco, *Sandalyeler-Ders* (çev. Fikret Adil) Kent Yayınları, İstanbul, 1962, s. 34.

⁸¹ bkz. Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 18-19.

⁸² Eugène Ionesco, *Toplu Oyunları 2* (Kel Şarkıcı - Ders çev. Hasan Anamur) Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s. 39.

kullanılan “İngiliz saatiyle on yedi kez çalar” ifadesi ilk bakışta zaman kavramının ifade biçiminin ülkeden ülkeye değişiklik gösterdiği izlenimi vermektedir. Acarlıoğlu da bu durumu, farklı ülkelerin farklı saat anlayışı kullanması⁸³, günümüzde 1 ile başlayıp 24 ile biten saat rakamlarının farklı bir rakam ile başlayıp bitme olasılığı ile açıklar.⁸⁴ Bir diğer izafilik, meridyenlere/boylamlara bağlı saat farkı. Ancak oyun ilerledikçe saatin düzensiz bir şekilde ve rast gele çalması (“*Duvar saati üç kez çalar*”⁸⁵, “*Duvar saati beş kez çalar.- Duvar saati iki kez çalar*”⁸⁶, “*Duvar saati 2-1 çalar*”⁸⁷ “*Duvar saati yirmi dokuz kez çalar*”⁸⁸) oyunda zaman kavramının kronolojik kullanımına tepkiye işaretler. Nasıl ki geçmiş-şimdi- gelecek bağlantısı, olay örgüsü bazında reddediliyorsa, zamanın tüm ardıl kullanımına da olumsuz yaklaşılmaktadır. Eve gelen İtfaiye Şefi saatin kaç olduğunu sorduğunda, zaman konusundaki belirsizlik daha da açığa çıkar: “Bayan Smith: Vakit yoktur bizim evde. İtfaiye Şefi: Ama duvar saatiniz var? Bay Smith: Doğru çalışmaz o. Aksinin tekidir. Vaktin hep tersini gösterir.”⁸⁹ Ionesco oyunlarında gördüğümüz zaman kavramı saat, gün, hafta, ay, yıl ve hatta yüzyıl gibi klasik zaman kavramlarıyla ifade edilmez, bu klasik anlamından çıkarak farklı bir biçime bürünür. Aslında oyunda anlatılmak istenen, zamanın gösterilemez ve ölçülemez olduğudur. Saat belli bir zamanı gösterse de, gösterdiği zamanın herkese hitap etmediği vurgulanır.⁹⁰ Ya da herkese hitap eden farklı bir zaman bulunmaktadır. Oyundan bir başka alıntı yine bu durumu destekler niteliktedir:

BAY SMITH (*Hep gazetesini okumaktadır*) A, burada Bobby Watson’ın öldüğünü yazıyor.

BAYAN SMITH Tanrım zavallı adam, ne zaman ölmüş?

BAY SMITH Neden öyle şaşırılmış gibi numara yapıyorsun? Sen de pekala biliyorsun. İki yıl oldu öleli. Hatırlasana, cenazesine gitmiştik bir buçuk yıl önce.⁹¹

Bay Smith’in neredeyse aynı cümle içinde Bobby Watson’ın ölüm yılı için iki farklı zaman vermesi, zamanın belirsizliğine ve ölçülemez olduğuna bir kez daha vurgu yapar.

⁸³ Örneğin 24 saat kullanımı veya 12’lik saat kullanımı ve ‘a.m.’ ile ‘p.m.’ şeklinde gösterimi.

⁸⁴ bkz. Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 59.

⁸⁵ Ionesco, “Kel Şarkıcı”, s. 42.

⁸⁶ a.g.e., s. 43.

⁸⁷ a.g.e., s. 49.

⁸⁸ a.g.e., s. 50.

⁸⁹ a.g.e., s. 69.

⁹⁰ bkz. Acarlıoğlu, *Saçmanın Tiyatrosu*, s. 60.

⁹¹ Ionesco, “Kel Şarkıcı”, s. 42.

Zamanın ölçülemez oluşu ve belli bir sürece sığdırılamayışı oyunun bir başı ve bir sonu olmasını da engeller. Dolayısıyla oyun döngüsel bir yapıya sahiptir. Küçük bir farkla da olsa neredeyse başladığı sahne ile son bulur: “*Sesler birden bire kesilir. Işık yeniden yanar. Bay ve Bayan Martin, oyunun başında Smith’lerin oturdukları yerlere oturmuşlardır. Oyun, Martin’lerle yeniden başlar; Martin’ler, Smith’lerin birinci sahnedeki repliklerini söylemeye başlarlar, bu sırada perde de ağır ağır kapanır.*”⁹²

Yazarın *Sandalyeler* adlı oyununda da yine belli bir sürece sığmayan, klasik anlamdaki zaman algısının dışında, ölçülmesi olanaksız bir zaman kullanılmaktadır. Oyunda saat ve gündüz-gece kavramları arasındaki uyumsuzluk daha oyunun en başında vurgulanır:

ERKEK Saat daha altı, her taraf kararı, gece oldu. Eskiden böyle değildi, hatırlar mısın? Saat 9 da, 10 da, gece yarısı bile gündüzdü.

KADIN Sahi, nasıl da hatırında kalmış?

ERKEK Çok değişti... çok!..⁹³

Saat 6’da her yerin karararak akşam bile değil, gece olması ya da eskiden 9’da-10’da hatta gece yarısı bile gündüz olması bizim bildiğimiz zaman algısına uzak olgulardır. Oyunun başında Erkek’in saatin 6 olduğunu ve gece olduğunu vurgulamasının ardından henüz birkaç sayfa geçer ki, bu defa da çift “bu akşam” misafirlerinin geleceğinden söz etmeye başlar. Tıpkı yazarın *Kel Şarkıcı* adlı oyununda olduğu gibi *Sandalyeler*’de de zamanın ölçülemezliğinden kaynaklanan bir belirsizliğin var olduğu izlenmektedir.

2.5.1.3. Nesnelere Tüm Mekanı Doldurur, İnsanlar Mekanlara Sığamaz Olur

Ionesco oyunlarındaki mekân insanları hapseden, dar alanlardır. Mekânlar, koruma işlevini kaybetmiş, hapis niteliğine bürünmüştür. Örneğin daha önce de ifade edildiği gibi *Amédée ya da Nasıl Kurtulmalı* adlı oyunda bir karı-koca 15 yıldır kapılarını, bacalarını kapatmış bir şekilde evlerinden hiç dışarı çıkmadan yaşamakta, yaşamlarını devam ettirmeleri için gerekli olan ihtiyaçlarını ise pencereden

⁹² a.g.e., s. 77.

⁹³ Ionesco, *Sandalyeler*, s. 8.

sarkıttıkları bir sepet ile gidermektedirler. İçinde yaşadıkları ev, onlar için bir tür hapisaneye dönüşmüştür. Bu anlamda çoğu Ionesco oyununda mekânların daralmasıyla, insanların bu sıkışık mekânlarda hapsedikleri ve nefes alamayarak boğulmaya, bunalmaya başladıkları izlenimi verilmektedir.

Ionesco oyunlarında mekân konusunda dikkati çeken diğer bir nokta, oyunlarda mekânların sürekli olarak bir şeylerle tıka basa dolu olmasıdır. “*Gelecek Yumurtalardadır*’da görünen çoğalmanın dehşeti- sahnenin sürekli artan insan ve nesnelere kaplanması- Ionesco’nun oyunlarında bulduğumuz en özyapısal imgelerden biridir.”⁹⁴ Ionesco’nun oyun mekânları yumurtalar, ev eşyaları, mantarlar, sandalyeler ya da sürekli büyüyen ölü bir ceset ile tıklım tıklım doludur. Öyle ki bu durum kişide nefes alamayacak ya da sığacak yer bulamayacak hissi uyandırır. Ionesco’nun bir mekân içindeki nesnelere artmasını en iyi örnekleyen oyunlarından biri *Yeni Kiracı* adlı oyunudur. Bir adamın yeni bir eve taşınması üzerine kurulu olan bu kısa oyunda, boş bir evin oyunun başından sonuna kadar nasıl yeni kiracının eşyalarıyla dolup taşıdığı izlenir. Kiracı oyunun ortalarında eşyaların eve rahatça sığacağı konusunda henüz ümitlidir:

BAY (*Eşyayı tam köşeye koymamış olan Birinci Hamal’a*) Hayır, köşeye, tam köşeye...

[...]

BİRİNCİ HAMAL Oraya?

BAY Evet, oraya, böyle iyi...

[...]

BİRİNCİ HAMAL (*Bay’a*) Fakat geri kalanı nereye koyacaksınız?

BAY (*Hamal’a*) Hiç endişelenmeyin bayım, her şeyi düşündüm göreceksiniz, hepsine yer kalacak...⁹⁵

Yeni kiracı ne yaptığını biliyor ve her şeyi planlamış gibi görünse de Birinci Hamal bir şeylerin ters gittiğini, durumda bir tuhafılık olduğunu sezer gibidir. Bir süre sonra durum kontrolden çıkar:

Hamallar, Birincisi soldan çıkıp sağdan girerek, İkincisi soldan girip sağdan çıkarak sehpaları ve diğer farklı eşyaları taşırlar: koydukları sandalyeler, paravanlar, ayaklı lambalar, kitap yığınları, her seferinde sahnenin çevresinde boydan boya duvarlar

⁹⁴ Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 122.

⁹⁵ Eugène Ionesco. “Yeni Kiracı”, s. 76.

*boyunca çoğalır; oyunun bu sahnesi, iki Hamal'dan biri sürekli sahnede kalacak şekilde oynanır*⁹⁶

Çok kapılı sahneler aslında komedi için tercih edilir. Oyun kişilerinin kapıları şaşırması izleyici/okuyucuda gülme etkisi yaratır. Ancak burada kapıların işlevi tekdüze hareketliliği sağlamaktır. Tıpkı su dolan derin havuza yukarıdan değil, havuzun içinden tanık olmak gibi.

Artık eve taşınan eşyalar bir düzen içinde yerleştirilmesi mümkün olmadığından gelişigüzel çoğu zaman yığınlar halinde evin içine bırakılmaktadır. Hamalların birinin eve girip diğerinin çıkmasından eşya taşıma işinin hızla devam ettiği anlaşılır. Bir süre sonra durum daha da vahim bir hal alır ancak hamalların sürekli uyarılarına karşın yeni kiracı bütün eşyaların eve taşınmasına devam edilmesi konusunda ısrarcıdır:

İKİNCİ HAMAL Artık yeriniz kalmayacak!

BAY Kalacak. (*Çemberin ortasındaki koltuğuna oturur*) İşte böyle.

(*Hamallar ikinci, ardından üçüncü paravanları getirirler: bunlar, çemberin içindeki Bay'ı üç taraftan saracaktır.[...]*)

[...]

BAY (*Kimildamadan, yine çok sakın*) Bütün mobilyaları getirdiniz mi?

[...]

BİRİNCİ HAMAL Bayım, bir sorun var...

[...]

İKİNCİ HAMAL Merdivenler doldu. Artık inip çıkılamıyor.

BAY Avlu da tıka basa dolu. Sokak da.

BİRİNCİ HAMAL Şehirde arabalar dolaşamıyor. Her taraf mobilya dolu.

İKİNCİ HAMAL (*Bay'a*) Üzülmeyin bayım en azından oturacak yeriniz var.

[...]

İKİNCİ HAMAL (*Bay'a*) Amma da mobilyanız varmış! Bütün ülkeyi kaplıyor.⁹⁷

Birinci Hamal'ın ulak görevi görmesi ile sahne dışı durumun sözel bir şekilde sahneye taşındığı alıntıda abartılı bir biçimde de olsa durumun absürtlüğü gözler önüne

⁹⁶ a.g.e., s. 81.

⁹⁷ a.g.e., s. 87-89.

serilmektedir. Bir yandan da fiziki ‘sıkışıklık’ sözel yani psikolojik olarak da güçlendirilmektedir. Eşyalar ön plana geçmiş ve insanın normal, gündelik hayatını felce uğratmıştır. Yeni kiracı için yaşama alanı bir yana nefes alacağı bir ortam bile kalmamıştır. Oyunun sonunda eşya taşıma işi bitip hamallar gitmeye hazırlandığında yeni kiracının sesi hapsoldüğü eşyaların arasından güçlkle duyulmaktadır. Ionesco’nun bu oyunu yanında eşya ve nesnelerin insanın önüne geçtiği diğer oyunlarında da 1950’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkmış olan Yeni Roman (*Nouveau Roman*) akımının izlerinin görüldüğü söylenebilir. Bu akım ile insanlar yerine nesnelere, romanların hareket noktası ve konusu halini alırlar ve ayrıntılarıyla betimlenirler. Ionesco’nun oyununda da taşınan eşyaların ya da nesnelerin bütün oyun kişilerinin önüne geçmesi, oyunun 1950’li yıllarda yazıldığı da göz önüne alındığında, bizi yazarın bu akımdan etkilendiği fikrine götürmektedir. Ayrıca bu dönemde Avrupa’nın savaşın yıkımlarının belli ölçüde üstesinden geldiği ve ekonomik açıdan refah dönemine geçtiği düşünülürse kiracının mobilya ve eşyalarının nedeni-zenginliği- de daha iyi anlaşılır.

Sandalyeler adlı oyunda yaşlı bir karı-kocanın oyun süresince evlerine gelecek misafirleri beklemesi, ancak sahnede hiçbir insanın varlığından söz edilememesine rağmen sahnenin sanki sürekli yeni misafirler geliyormuş gibi sandalyeler ile dolması Ionesco oyunlarında mekâna sığmazlığın en bilinen örneklerinden biridir. Esslin’in deyimiyle oyunda nesnelerin artması, “Bireyin, dünyayla başa çıkmanın yorucu göreviyle, bunun akıl almaz büyüklüğü ve süresi karşısında kendi yalnızlığıyla yüzyüze gelişindeki korkuyu anlatır.”⁹⁸ *Yeni Kiracı* adlı oyunda nasıl ev eşyaları dolup taşıyorsa, *Sandalyeler* adlı oyunda da adından anlaşılacağı üzere yaşlı çiftin evindeki sandalye sayısı giderek artmaktadır:

(Tekrar zil çalar. Sonra bir, bir daha ve bir daha çalar. Erkek şaşırmıştır. Sandalyeler, arkaları seyircilere dönük, yüzleri kürsüde, muntazam sıralar halindedir ve gittikçe sayıları artar. [...]. Şimdi sahnede görünmeyen bir çok kişi vardır.)

KADIN Pardon... pardon.. ne?. pardon dedik!

ERKEK Mösyöler... buyurun... madamlar... giriniz... müsaade... madam... evet...⁹⁹

⁹⁸ Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 122.

⁹⁹ Ionesco, *Sandalyeler*, s. 33.

Böylece oyun süresince sandalyelerin içeri taşınması ile mekân giderek daralır. Sonunda Erkek kendini kürsüde bulur, Kadınsa kalabalıktan nefes alamayacak durumdadır:

ERKEK Ne yapayım ben? Elimden geleni yapıyorum. (*Görünmeyen oturmuş davetlilere*) biraz sıkışınız lütfen... bir küçücük yer daha... buyrun burası sizin, madam.. (*Kalabalığın tazyiki ile kürsüye çıkar.*) Madamlar... mösyöler... özür dileriz.. mazur görünüz.. oturacak yerimiz kalmadı..

KADIN (*Şimdi erkeğin karşı tarafında pencere ile 3 no. lu kapı arasındadır.*) Program alınız... isteyen yok mu? Çikolata... karamel... nane şeker... (*Kalabalıkta sıkışmış gibi olan kadın, şekerlerini, programlarını halkın üzerine serpererek atar.*) Alın işte.. siz de alın...¹⁰⁰

İçerde yığılmış olan sandalyelerden adım atacak yer kalmaz olunca ne davetliler oturacak yer bulabilir, ne de Erkek ve Kadına hareket edecek alan kalır. Hareket etmek bir yana kalabalıktan boğulacakmış gibi olurlar. Oyunun sonuna doğru bu mekana sığamama durumu öyle bir hal alır ki, ikisi de davetli olarak gelen ama görünmeyen imparatoru görebilmek için buldukları sandalyelerin üstüne çıkmak ve imparatoru bu şekilde karşılayıp selamlamak zorunda kalırlar.

Ionesco'nun diğer birçok oyununda olduğu gibi bu oyunu da nesnelere insanların önüne geçtiğini; bu nedenle mekanların giderek daraldığını ve tam aksi yönde insanların "şey"leştiğini ve birey olarak değerlerini yitirdiklerini örnekler.

2.5.1.4. Sözler ve Eylemler Birbirini Tutmaz

Absürt Tiyatro oyunları olaylar yerine durumlar üzerine kurgulanmıştır. Bu nedenle bu tür oyunlarda olay örgüsü veya herhangi bir öykü yer almaz. Bu durum oyun kişilerine de yansır; kişiler eylemde bulunmazlar, daha çok eylemsizdirler. Ya da az çok eylemde bulunan kişilerin yer aldığı oyunlarda kişilerin söyledikleri ile yaptıkları, yani eylemleri birbirini tutmaz. Absürt Tiyatro'nun bir özelliği olarak oyun kişilerinin sözleri ve hareketleri birbiri ile uyumsuz, tutarsızdır.

Bu durum Ionesco'nun oyunlarından örneklenecek olursa, yazarın *Kel Şarkıcı* adlı oyununda (ki *Kel Şarkıcı* başlığı ile oyunun içeriğinin birbiri ile bağlantısı

¹⁰⁰ a.g.e., s. 35.

olmaması da en başında zaten bir absürtlük yaratır) Bay ve Bayan Smith'in yaptıkları ile söylediklerinin birbirine uymadığı görülür:

MARY Konuklarınız Bay ve Bayan Martin kapıdalar. Beni bekliyorlardı. Tek başlarına girmeye cesaret edemiyorlardı. Yemeğe gelmişler, bu akşam.

BAYAN SMITH Ha, evet. Biz de onları bekliyorduk. Karnımız da acıkmıştı. Gelmiyorlar diye yemeği yalnız yiyecektik. Bütün gün hiçbir şey yemedik.. Bir yere ayrılmamanız gerekirdi.

MARY Bana siz izin verdiniz.

BAY SMITH Bilerek yapmadık.¹⁰¹

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Bay ve Bayan Smith hizmetçileri Mary'e dışarı çıkması için izin vermişlerdir, ancak Mary'nin eve dönmesinden sonra aralarında geçen diyalogda dışarı çıkmaması gerektiğini, o evde olmadığı için aç kaldıklarını söylerler. Burada işçi-işveren anlamında (Marksist açıdan) bakıldığında, Bay ve Bayan Smith'in kendi hatalarının sorumluluğunu hizmetçileri Mary'e yükledikleri ve aç kalmalarından haksız yere onu sorumlu tuttukları, çalışanları olarak onu ezdikleri görülmektedir. Mary'e izin vermelerine rağmen, izinsiz evden ayrılmış gibi davranmaları ve onu bu konuda uyarmaları onların sözleri ile davranışlarının (yani eylemlerinin) birbirine uymadığını göstermektedir.

Bay ve Bayan Martin'in geldiklerini öğrenen Bay ve Bayan Smith, Mary'e üzerlerini değiştireceklerini söyleyerek odadan ayrılırlar: “BAYAN SMITH Mary'ciğim, rica etsem kapıyı Bay ve Bayan Martin'e açar mısınız, lütfen. Biz de gidip hemen giyinelim. *(Bay ve Bayan Smith sağdan çıkarlar. Mary soldaki kapıyı açar; Bay ve Bayan Martin girerler).*”¹⁰²

Ancak Bay ve Bayan Smith, uzun süre sonra Bay ve Bayan Martin'in oturdukları oturma odasına döndüklerinde giysilerini değiştirmedikleri görülür:

(Bay ve Byan Smith sağdan girerler; giysilerini değiştirmemişlerdir)

BAYAN SMITH İyi akşamlar, sevgili dostlar! Bu kadar çok beklettiğimiz için özür dileriz. Önceden haber vermeyi düşünmemiş olsanız da ziyaretimize gelerek bizi mutlu kılacağınızı öğrenince size göstermemiz gereken konukseverliği yerine getirebilmek için gidip hemen gala giysilerimizi giydik.

¹⁰¹ Ionesco, “Kel Şarkıcı”, s. 45.

¹⁰² a.g.e., s. 46.

BAY SMITH (*Son derece öfkeli*) Sabahtan beri bir şey yemedik. Dört saattir sizi bekliyoruz. Neden geç kaldınız?¹⁰³

Bu örnekte aslında uyumsuzluklar ya da karşıtlıklar ardı ardına gelmektedir. Daha önce üzerlerini değiştirmek için odadan ayrılan Bay ve Bayan Smith, aynı giysilerle geri dönmüşlerdir. Buna rağmen “gala giysileri”ni giydiklerini söylerler. Bayan Smith misafirlerin önceden haber vermeden geldiklerini ima ederken, Bay Smith “dört saattir” onları beklediklerini ve acıktıklarını söyler. Bunun yanında Bayan Smith konukseverliklerinden dolayı üstlerini değiştirip yeni giysiler giydiklerini vurgularken, Bay Smith’in öfkeli bir biçimde misafirlerin neden geç kaldıklarını sorgulaması bu “konukseverlik” olgusu ile karşıtlık yaratmaktadır. Burada bir anlamda ‘dost’ ve ‘dostluk’ gibi kavramlar sorgulanırken, öte yandan oyun kişilerinin sözleri ile eylemlerinin birbirine uymadığı, zaman zaman kısa süre önce söyledikleri ile bile çeliştikleri vurgulanmaktadır.

Aynı oyunda söyledikleri ile yaptıkları birbirini tutmayan diğer bir oyun kişisi ise İtfaiye Şefi’dir. O da Bay ve Bayan Smith gibi bir şey söyler ama tam aksi şekilde hareket eder:

BAYAN SMITH Sayın itfaiye şefi, bütün bunların açıklığa kavuşmasına yardımcı olduğunuza göre geçin şöyle rahatınıza bakın, başlığınızı çıkarıp biraz oturun.

İTFAİYE ŞEFİ Özür dilerim, fazla kalamam. Başlığımı çıkarırım ama oturacak vaktim yok. (Başlığımı çıkarmadan oturur) İtiraf edeyim ki size tamamiyle başka bir şey için gelmişim. Görevli olarak buradayım.¹⁰⁴

İtfaiye Şefi de Smith’ler gibi söyledikleri ve yaptıklarında tam bir zıtlık içindedir. Başlığınızı çıkaracağını ancak oturamayacağını söyler; ardından ise başlığınızı çıkarmadan oturur. İtfaiye Şefi’nin sözleri ve sergilediği davranışlar arasındaki tutarsızlık absürtlük yaratır. Görevli olduğunu ve fazla kalamayacağını en başında söyleyen İtfaiye Şefi, bir süre sonra söylediğinin aksine Smith’ler ve Martin’lere ardı ardına öyküler anlatmaya başlar:

İTFAİYE ŞEFİ Size bir öykü anlatayım mı?

[...]

‘Köpek ile Öküz’, [...]

¹⁰³ a.g.e., s. 52-53.

¹⁰⁴ a.g.e., s. 61.

BAYAN SMITH (Kızgın) Bir tane daha

[...]

İTFAYE ŞEFİ Bir öykü daha. ‘Horoz.’ [...]¹⁰⁵

Böylece İtfaiye Şefi ardı ardına üç hikaye anlatmasına rağmen Bayan Smith bir hikaye için daha ısrar eder:

BAYAN SMITH (*İtfaiye Şefi’ne*) Bir tane daha anlatın, itfaiye şefi.

İTFAYE ŞEFİ Yok olmaz, çok geç oldu.

[...]

BAYAN SMITH (*İtfaiye Şefi’nin önünde dizlerinin üstüne çöker ya da çökmez*)
Yalvarırım size.

İTFAYE ŞEFİ Pekala.

[...]

BAYAN SMITH Bizde şans yok ki. Fazla kibarlık etmişim.¹⁰⁶

Vakti olmadığını söyleyen İtfaiye Şefi’nin öyküler anlatmasının, sözleri ile davranışları arasında bir uyumsuzluk yarattığı örnekte bir başka uyumsuzluk daha dikkati çeker. Öykü anlatması için İtfaiye Şefi’ne neredeyse yalvaran Bayan Smith, İtfaiye Şefi’nin bu ricayı kırmaması ve yeni bir öyküye başlaması üzerine, eşine artık öykü dinlemek istemediğini ima ederek sadece kibarlıktan ricada bulunduğunu söyler. Yeni bir öykü için adeta yalvarır gibi İtfaiye Şefi’nin önünde diz çöken Bayan Smith’in aslında öykü dinlemek istemediğini söylemesi sözleri ve davranışları arasındaki tutarsızlığı bir kez daha gösterir.

Ionesco’nun, söylediklerinin aksi yönde hareket eden bir başka oyun kişisi *Yeni Kiracı* adlı oyunundaki Kapıcı Kadın’dır:

BAY (*Her zamanki sakinliğiyle cebinden para çıkartarak*) Alın Bayan, zahmetiniz için!

(*Kadın’a parayı uzatır*)

KAPICI KADIN Hayır, ama, siz beni ne sanıyorsunuz!.. ben dilenci değilim, çocuklarım olabilirdi, benim suçum değil, kocamın suçu, kocaman olmuşlardı, şimdi, sizin paranızı istemiyorum! (*parayı alır ve önüğüünün cebine koyar*) Teşekkür ederim bayım!.. O halde, bu hayır, yok, istediğiniz kadar bağırp çağırın, sizin ev işlerinizi

¹⁰⁵ a.g.e., s. 63-65.

¹⁰⁶ a.g.e., s. 66-67.

yapmayacağım işte, sizin gibi adamlar olmaz olsun, kimseye ihtiyacı yokmuş, kendi başına yapacakmış, ayıp ayıp, sizin yaşınızda... (*Kadın devam eder, buna karşın Bay sakince sol kapıya doğru gider, tabureleri birbirlerinin yerine koyar, sonucu değerlendirmek için uzaklaşır*) ... huysuz biri, evin içinde huysuz biri, kimseye ihtiyacı yok, bir köpeğe bile, huysuz insanlar da amma çoğaldılar, [...]¹⁰⁷

Adamı huysuzlukla suçlarken aklına gelen ne varsa söyleyen Kadın'ın aslında kendisi tam da huysuz kelimesinin karşılığıdır. Düzyazıda olduğu gibi tiyatrodada kullanılan "dolaylı betimleme" tekniğinden yararlanan Absürt Tiyatro yazarı, insanın kendi söyleminin kendisini tanımladığını; kendisine ayna tuttuğunu Kapıcı Kadın ile somutlaştırmıştır. Tutarsızlık yalnızca günlük yaşamla sınırlı değildir.

Özetle, Ionesco'nun neredeyse incelenen bütün oyunlarında sözleri ve eylemleri tutarsızlık içinde olan oyun kişilerinin var olduğu gözlenmektedir.

2.5.2. Jean Tardieu

Jean Tardieu Absürt Tiyatro'nun ilk uygulayıcılarından biridir. Tardieu'nün hem Absürt Tiyatro'nun anavatanı sayılabilecek Fransa'da doğmuş bir yazar olması hem de *Gişe* (1955) adlı Absürt Tiyatro oyununun Türkiye'de 1960'lı yıllarda ilk sahnelenen absürt oyunlar arasında yer alması, bu eseri çalışmamız açısından vazgeçilmez; incelenmesini ise zorunlu kılmaktadır. Yazarın *Gişe* adlı oyunu iki kişilik ve tek perdelik bir oyundur. Müşteri ve Memur arasındaki diyalog üzerine kurulmuş olan oyunda, Müşteri bir şey danışmak amacıyla bir resmi kuruluşun "müracaat" bürosunda, gişede görevli memura gider, ancak onun kısa süreceğini ümit ettiği diyalog, Memur'un adı ve doğum tarihinden başlayarak neredeyse tüm hayatı ile ilgili sorduğu gerekli gereksiz, çoğu zaman absürt çok sayıda soruyla uzayıp gider. Ta ki oyun beklenmedik bir biçimde sonlanana kadar.

¹⁰⁷ a.g.e., s. 75.

2.5.2.1. Kişiler Arasında Güçlü/Güçsüz Karşıtlığına Dayalı bir İlişki Vardır

Oyunda Memur ve Müşteri arasındaki ilişkinin bir tür hâkimiyet/güç ilişkisine dayandığı görülmektedir. Henüz oyunun girişinde Memur'un “ağırbaşlı, dik, merhametsiz”; Müşteri'nin ise “giysileri ve hareketleri yıpranmış, ufak tefek bir adam”¹⁰⁸ olarak tanımlanması hem iki kişinin karakterlerinin farklılığının ve zıtlığının hem de ikisi arasında gelişecek ilişkinin güçlü/güçsüz karşıtlığına dayanacağıın ilk sinyalinin vermektedir. Memur'un devleti temsil ettiği düşünülürse, İki kişi arasındaki güçlü/güçsüz ilişkisi devlet/vatandaş ikilemi bağlamında ele alınabilir.

Memur'un Müşteri'ye üstünlük kurma çabası, bulunduğu konumu hazmedememiş olmanın küstahlığı, kendini devlet ile özdeşleştirme ve bilgiçliği ile Müşteri'ye kaba davranması, oyun içinde de görülmeye devam eder:

Müşteri'nin başı görünür. Budala ve endişeli bir çehresi vardır. [...] Son derece korkak ve çekingendir. [...] Bir an tereddüt ettikten sonra çıkar, az sonra kapıya vurulduğu duyulur. [...]

MEMUR: *(sert)* Girin. *(müşteri girmez)*

MEMUR: *(daha kuvvetli)* Girin.

MÜŞTERİ: *(son derece korkmuştur. İçeri girer, gişeye doğru yürür.)* Affedersiniz efendim... müracaat bürosu burası mı?

[...]

MEMUR: *(sert)* Bir şey mi soracaktınız?

MÜŞTERİ: *(sevinçli)* Evet. Ben de...

MEMUR: *(aynı şekilde)* Öyleyse bekleyin.

MÜŞTERİ: Nasıl? Neyi bekleyeyim?

MEMUR: Sıranızı... Çağrılmanızı bekleyin.

MÜŞTERİ: Ne sırası? Ben... yalnızım.

MEMUR: *(küstah ve ters)* Yalnız mısınız? Hiç de öyle değil. İki kişiyiz! Alın. *(bir fiş verir)* Fişiniz.¹⁰⁹

Kafka'nın “Yasa Önünde” adlı kısa öyküsünü çağrıştırır. Memur ile Müşteri arasında geçen diyalogda Memur'un Müşteri ile ilişkisinde, kendini devlet yetkisini

¹⁰⁸ Jean Tardieu, “Gişe” içinde *Sekiz Oyun*, çev. Yıldırım Keskin, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965, s. 81.

¹⁰⁹ Tardieu, “Gişe”, s. 82-83.

kullanan kişi rolünde gördüğü gözlenir. Psikolojik olarak da kendini üstün görerek egosunu tatmin etmektedir. 1950’lerde yazılan bu eser günümüz Türkiye’sini betimler gibidir, sanki bugünkü kurumsal ilişkilerin bir öngörüsüdür. İkisi arasındaki ilişki, kapitalist sistemde insan ilişkilerinde müşteri veya tüketicinin kurumlara teslimiyetini simgelemektedir. İkisinin birbirine karşı olan davranışındaki tezatlık ise aralarındaki farkı ve güçlü/güçsüz ilişkisini göstermesi açısından önemlidir: Memur son derece kaba ve küstahken, Müşteri son derece çekingen, korkak ve nazik bir tavra sahiptir. Memur’un absürt sorularına karşın, Müşteri nezaketini korumaya çalışır. Buna rağmen Memur’un Müşteri’ye karşı tavırlarının ve sözlerinin giderek kabalaştığı, aralarındaki diyalogun neredeyse bir sorgulamaya dönüştüğü dikkat çeker:

MÜŞTERİ: Çok özür dilerim ama eğer izin verirseniz ... doğrusu şaşırdım biraz.

Buraya ben size sorular sormaya gelmiştim, oysa siz bana soruyorsunuz. Ben...

MEMUR: Siz de sorularınızı sıranız gelince sorarsınız. Evli olup olmadığınızı, çocuklarınız bulunup bulunmadığını sordum... Evet mi hayır mı?

[...]

MÜŞTERİ: Demek istiyorum ki... Nasıl söylemeli? İşim o kadar acele ki...

MEMUR: İşiniz acele ise sorularına çabuk, tereddüt etmeden cevap verin.

MÜŞTERİ: Evet evli idim. Çocuklarım da var. İki tane.

MEMUR: Yaşları?

MÜŞTERİ: (*kızgın, nerede ise ağlayacak bir halde*) Bilmiyorum. Kız için on, erkek için sekiz deyin.¹¹⁰

Soru bombardımanı karşısında, Müşteri uzun bir süre fırsat bulup sorularını soramaz. Üstelik konuşmaları süresince Müşteri, Memur’un sert, kaba ve bilmiş tavırlarına ve sözlerine maruz kalmaya devam eder. Memur bulunduğu konumdan kendi dünyasının hâkimi gibi hareket eder. Türk edebiyatında da Aziz Nesin’in tiyatroya ve sinemaya da uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1977) adlı romanında da bireyin devlet ve kurumlar karşısındaki çaresizliği anlatılmakta, ayrıca devlet kurumlarındaki aksaklıklara eleştiri getirilmektedir.¹¹¹ Ionesco’nun *Ders* adlı oyununda da belli bir sahneden itibaren öğretmen tahakkümcü davranışını sürdürür.

¹¹⁰ a.g.e., s. 85.

¹¹¹ bkz. “Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz’a Renkli Prömiyer” <http://www.bursa-smmmo.org.tr/yazarlar/makaleler/152036.pdf>

İki adam arasındaki bu güçlü/ güçsüz ilişkisini simgesel bağlamda da değerlendirmek mümkündür. Oyunun sonuna doğru soru sorma fırsatını nihayet yakalayan Müşteri, Memur'un sorularından daha absürt sorular yöneltir ona:

MÜŞTERİ: Size bir soru daha soracağım.

MEMUR: Nedir?

MÜŞTERİ: (*kurnazca*) Sizce yer yüzündeki alın yazım ne olacaktır?

MEMUR: Bu sorunuza cevap verebilmem için hangi burçta doğduğunuzu bilmem gerek. Bir dakika müsaade edin. (*kağıtları karıştırır*). Ha, bir şey daha. Hangi ay, hangi gün ve saatte doğdunuz?

MÜŞTERİ: 1 Mayıs saat 21,35'te.¹¹²

Bu diyalogda Müşteri çaresiz, ölümlü insanoğludur; Memur ise bir tür ölüm meleği ya da insan kılığına bürünmüş tanrı, insanüstü bir varlık izlenimi vermektedir. Çünkü hiçbir ölümünün kendisinin ya da başkasının alın yazısını bilmesi mümkün değildir. Bu durum da simgesel olarak Memur'un neden Müşteri karşısında üstün/güçlü görüldüğünü açıklamaktadır. Buna rağmen Müşteri'nin "alın yazısının kalmadığına" ilişkin sözü oyunda kaderci bir yaklaşımdan uzak, ancak gerçeküstücü bir tutumun benimsendiğine işaret eder. Zira, iki dünya savaşı yaşamış olan insanların hala Tanrı'ya inanmaları beklenemez. Bu bağlamda varoluşçuluk felsefesine yakın bir tutum izlenmektedir. Oyunda kişilere yüklenmiş olan alegorik roller, aralarındaki diyalog ilerledikçe daha belirgin bir hal alır:

MÜŞTERİ: Size hangi soruyu sorayım?

MEMUR: (*kayıtsız*) Bana hangi soruyu soracağınızı kararlaştırmanız diye, her seferinde size bir soru sormak gerekirse, sonu gelmez bunun. Sphinx değilim ben... Oedipe de değilim.

[...]

MÜŞTERİ: [...] Size... ne sorayım bilmem ki? Hah, buldum. Küçük bir soru. Öyle acele cevaplanması gerekmeyen, ne zaman istersem sorabileceğim, geleceğimle ilgili bir soru. İşte: (*sevinçle*) Bana ne zaman öleceğimi söyleyin.

MEMUR: (*hem sevimli hem korkunç bir gülümseme ile*) En sonunda sordunuz bu soruyu. Ne zaman mı öleceksiniz? Birkaç dakika sonra. Buradan çıkarken.¹¹³

¹¹² "Gişe", s. 96-97.

¹¹³ a.g.e., s. 97.

Memur Sphinx ya da Oedipe olmadığını söylerken belki de onlardan daha üstün bir güç olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Genel olarak mitolojide Sphinx, insanoğlunun kainatın sırlarına erme isteğini temsil etmektedir. Oyunda Müşteri'nin alnyazısını ve ne zaman öleceğini öğrenme isteği de Sphinx'in mitolojik anlamı ile örtüşmektedir. Özelde ise Yunan mitolojisine göre Sphinx yıkım ve kötü şans simgelemektedir. Oyunda Müşteri'nin gişenin bulunduğu bürodan çıkar çıkmaz kaza geçirerek öldüğünün ima edilmesi ise yine Sphinx'in sembolize ettiği yıkım, kötü şans kavramlarına karşılık gelmektedir. Sophokles'in *Kral Oedipus* adlı oyununda da Thebai şehrinin girişinde bekleyen Sfenks insanlara bir bilmece sormakta ve bilemeyenleri parçalayarak yemektir. Oyunda Oedipus'un, Sfenks'in bilmecesini cevaplayarak şehri bu beladan kurtardığı vurgulanır.¹¹⁴ Ayrıca, etki, etkileşim kavramları bağlamında ele alınacak olursa, Tardieu'nün 1955 tarihli bu oyununda Edgar Allan Poe'nun "The Sphinx" (1846) adlı kısa hikâyesine gönderme yaptığı söylenebilir. Zira Poe'nun bu hikâyesi de bir adamın gördüğü devasa yaratığı (Sfenks) ölüm işareti ya da ölüm kehaneti olarak değerlendirmesini konu edinir. Diyalogda da ölüm konusunun hâkim olması Tardieu'nün Poe'nun eserinden etkilendiğini doğrulamaktadır. Müşteri'nin ne zaman öleceği hakkındaki sorusunu basite indirgeyerek, sıradan bir soruymuş gibi, hatta sahne notunda belirtildiği üzere "sevinçli" bir şekilde sorması mantık sınırlarını aşmakta; Memur'un konumu ve rolünün, ayrıca kendi içinde bulunduğu durumun ciddiyetinin farkında olmadığına işaret etmektedir. Bununla birlikte Müşterinin bu tutumundan ölüm olgusunun savaş süresince sıradanlaştığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, oyunda ister gerçek ister simgesel/alegorik olsun, her iki durumda da Memur ve Müşteri arasındaki güçlü/güçsüz ilişkisinin tarafları değişmez.

2.5.2.2. Zaman Kesin Değildir Ancak Döngüsellik Özelliği Gösterir

Gişe adlı oyunda kişilerin içinde bulunduğu zaman dilimi ile ilgili ayrıntılı bir bilgiye ulaşılamasa da, Memur ve Müşteri arasındaki diyalogdan oyunun 1952 yılında

¹¹⁴ bkz. Sophocles, *Antigone, Oedipus The King & Electra* trans. By H.D.F. KITTO. Edited with an Introduction and Notes by Edith Hall, çev. Arzu Özyön, English Translation Oxford University Press 1962, Editorial Material Edith Hall, 1994, p. 53, 122.

geçtiği anlaşılmaktadır. Memur Müşteri'ye yaşını sorduğunda, Müşteri yaşını hesaplama işine girer. Böylece oyun kişilerinin hangi yılda yaşadıkları da açığa çıkar:

MÜŞTERİ: Müracaat bürosuna gelen herkes için bir fiş mi dolduruyorsunuz?

MEMUR: Elbette. Başka türlü işimiz nasıl yürütebiliriz ki? Evet. Yaşınız. Çabuk.

MÜŞTERİ: Bir dakika. (*hesap eder*) 1952'den 1897 çıkınca...[...] 21 yaşımdayım.

Olmadı. 16,5 daha 165. 165 yaşımdayım. Hayır. Amma da iş. Baştan alalım.

MEMUR: Boş yere yorulmayın. Ben hesabı yaptım. 55 Yaşındasınız.¹¹⁵

Müşteri'nin rakamlarla arası iyi olmamasına ve bu nedenle tarih konusunda da güven vermemesine karşın, Memur'un onun yaşını 55 olarak hesaplaması da kişilerin 1952 yılında yaşadıklarını kanıtlamaktadır.

Oyundaki zaman konusunda sadece bu kadar bir bilgi ile yetinmek zorunda kalan okuyucu/izleyici, oyunun sonuna geldiğinde zaman algısı ile ilgili bir başka özellik ile karşılaşacaktır. Oyun sahne notları ile vurgulanan açıklamalarla ve neredeyse başladığı aynı sahne ile sona erer. Oyunun başında, "RADYO. HOPARLÖRÜN SESİ. *Dışarıdan gelen çeşitli gürültüler: hareket eden tren, lokomotif düdüğü, otomobiller, klakson sesleri, fren gıcirtısı, acı bir çığlık.*"¹¹⁶ şeklinde verilen sahne notu, oyunun sonunda neredeyse hiç değiştirilmeden tekrar verilir:

*(Müşteri, ağır ağır ve isteksizce dışarı çıkar. Kapıyı henüz kapamıştır ki, kısa bir klakson sesi, şiddetli bir fren ve acı bir çığlık duyulur. Memur, bir an dinler, başını sallar, sonra gidip radyoyu açar. Moda bir şarkının sesi duyulur. Memur gidip masasına oturur ve kağıtlarına dalar).*¹¹⁷

Sahne notundaki lokomotif düdüğü, otomobil ve klakson sesleri bir yandan kent yaşamının kargaşasına işaret ederken diğer yandan endüstrileşmenin ve makineleşmenin altını çizmektedir. Oyunun sonunda arabanın birine çarpıp çarpmadığı; ya da kime çarptığı; ya da oyunun başında arabanın çarptığı kişi ile oyunun sonunda arabanın çarptığı kişinin aynı kişi olup olmadığı tam olarak anlaşılmasa da, Memur'un kayıtsız ve sakin halinden; işine hiçbir şey olmamış gibi devam edişinden; bu durumun ilk olmadığı, aksine tekrar tekrar yaşandığı, belki de her gün tekrarlandığı sezilmektedir. Aynı olayın tekrarlar halinde yaşanması ise zamanın

¹¹⁵ "Gişe", s. 86.

¹¹⁶ a.g.e., s. 81.

¹¹⁷ a.g.e., s. 100.

döngüsel olduğunun bir göstergesidir. Modern çağdaki hayatın tekrarlardan ibaret olması mitolojideki Sisifos mitini akla getirmektedir. “Tanrılar Sisiphos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdi; Sisiphos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti hep. Yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşlerdi, [...].”¹¹⁸ Böylece Sisifos’un cezası, modern insanın sürekli tekrarlanan hayatının prototipini oluşturmaktadır.

2.5.2.3. Kapalı/Dar Bir Mekân Kullanımının Yanında Mekânda Simgesellik de Ağır Basar

Tardieu’nün *Gişe* adlı oyununda oyunun geçtiği ülke/yer belli olmamakla birlikte mekân olarak “Bir resmi kuruluşun ‘müracaat’ bürosu”¹¹⁹ seçilmiştir. Bütün oyun bu tek ve kapalı mekânda geçer. Sahne notları içinde özellikle gişe ile ilgili betimleme ve gişenin büro içindeki konumu dikkat çeker: “*Gişe ve gişenin demirleri ile ikiye ayrılmış salon. Sağda memur, gişenin arkasında yüzü seyirciye dönük olduğu halde bir masada oturmaktadır.*”¹²⁰ Memur’un bulunduğu gişenin demirlerle mekânın diğer kısımlarından ayrılmış olması, onun diğer insanlardan/müşterilerden farklı bir konumda olduğuna dikkat çekmektedir.

Daha önceki bölümde Memur’un simgesel olarak bir ölüm meleği ya da Tanrı gibi davrandığı üzerinde durulmuştu. Yine aynı noktadan hareketle gişeye de simgesel bir anlam yüklenerek diğer dünyaya açılan bir tür kapı olduğu söylenebilir. Memur ise bu kapıda bekleyen bir bekçi, ya da söz edildiği gibi bir ölüm meleğidir. Oyunda görüldüğü gibi insanların ne zaman öleceğini tahmin ederek bu kapıdan diğer dünyaya geçişlerini sağlamaktadır.

Bunun yanında, daha önce vurgulandığı gibi Memur’un, devlet yetkisini kullanan kişi; bir anlamda sembolik olarak devletin temsilcisi olduğu dikkate alınırsa, onun Müşteri karşısındaki gücünü/üstünlüğünü gişenin fiziksel konumu aracılığıyla sağladığı da söylenebilir. Çünkü gişe salonun geri kalanından izole edilmiş bir şekilde

¹¹⁸Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Sanat Yayınları, İstanbul ,2014, s. 137.

¹¹⁹ “Gişe”, s. 81.

¹²⁰ a.g.e., s. 81.

konumlanmıştır ve Memur gişenin bu konumu sayesinde, gişenin camının ardında Müşteri (ler)den ayrılmaktadır. Bu da gişeye sembolik olarak ikinci bir anlam yüklemektedir. Bu bağlamda, dünyevi açıdan Müşteri'nin gişedeki Memur'la iletişime geçip derdini anlatamaması, aslında devlet kurumlarına ulaşmanın; bu kurumlarda işlerini halletmenin ve buradaki işleyişe ayak uydurmanın ne kadar güç olduğunun bir göstergesidir.

Gişenin diğer dünyaya, diğer bir deyişle ölümlerin dünyasına açılan bir kapı olabileceği fikri özellikle oyundaki bir örnek ile güçlü bir şekilde desteklenmektedir. Müşteri ne zaman öleceğini sorduğunda, Memur büronun kapısından çıkarken öleceğini söyler. Müşteri neden büroda ölmediğini sorunca da buldukları ortamda ölüm için gerekli şartların sağlanmadığından söz eder. Müşteri'nin bu durum karşısında söyledikleri ise gişenin oyunda simgesel olarak bir kapı şeklinde kullanımını bir kez daha ortaya koyar:

MÜŞTERİ: Gerekli her şey yok, demek. Örneğin şu soba, birdenbire her tarafı tutuşturamaz ya da bizi zehirleyemez mi? Bina üzerimize çökemez mi? Sonra... şemsiyeniz... kalem sapınız... sonra şu... Şu pis bir giyotini andıran gişe ... ölümüne sebep olamaz mı?

(*Gişenin kapağını işaret eder. Memur hızla indirir, sonra tekrar açar*).¹²¹

Gişe burada Müşteri tarafından bir yandan bir ölüm aracı olan giyotine benzetilirken, diğer yandan ölüme ve ölümlerin dünyasına açılan bir kapı olarak da yorumlanabilir. Ayrıca cehennem ateşini simgeleyebilecek sobanın, gişenin diğer tarafında bulunması ve yine Müşteri tarafından “her tarafı tutuşturma” ihtimalinin dile getirilmesi de bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

2.5.2.4. “Bekleme” Edimi, Diğer Bir Deyişle Yine Eylemsizlik Ön Plandadır

Gişe'de de Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda olduğu gibi bekleme ediminin vurgulandığı görülür. Bu oyunda beklemek zorunda kalan ya da bekletilen ise Müşteri'dir. Sadece birkaç şey danışmak için müracaat bürosuna gelen

¹²¹ a.g.e., s. 98.

Müşteri, Memur tarafından neredeyse alıkonur. İlk olarak, gişedeki tek müşteri olmasına rağmen sıra numarası alarak beklemesi söylenir:

MÜŞTERİ: (*Fişin üzerindeki numarayı okur*) 3640? (*salona bir göz atar*) Ama... ben yalnızım.

MEMUR: (*kızgın*) Bugün buraya gelen yegane müşteri olduğunuzu iddia edecek değilsiniz her halde? Gidip oturun ve çağırılıncaya kadar bekleyin.

(*Şiddetle gişeyi kapatır, kalkar, gidip radyoyu açar. Moda bir müzik duyulur. Müşteri razı olmuş bir şekilde gidip oturur. Memur [...] düğmeyi çevirir ve meteoroloji bültenini dinler*).

RADYO: [...] Hava raporunu dinlediniz. (*Memur radyoyu kapatır, uzun uzun ellerini oğuşturur, masasına oturur, gişeyi açar*).

MEMUR: (*çağırır*) 3640 numara. (*derin bir hayale dalmış olan Müşteri duymaz, kuvvetli bağırır*) Numara 3640!¹²²

Memur'un, Müşteri'nin beklemesine rağmen takındığı rahat tavrı ve hareketleri; sırada kimse olmamasına rağmen gişeyi kapatıp onu bekleterek müzik ve hava durumu dinlemesi; bir yandan resmi kurumlarda çalışan memurların keyfi davranmalarına işaret edip, bu duruma eleştiri getirirken, diğer yandan daha önce değinilen simgesel bağlamda, Memur'un Müşteri'yi oyalayarak ölüm saatini beklemesini sağlamak şeklinde yorumlanabilir.

Bekleme ve bekletme durumu Memur'un keyfi bir davranışı veya simgesel olarak ölüm vaktinin gelmesini bekleme şeklinde ifade edilebilir. Sonuç olarak, bu bekleme edimi Müşteri'yi harekete geçmekten alıkoymakta ve oyun süresince eylemsiz kılmaktadır.

2.5.3. İrlanda'da Samuel Beckett

1906 yılında Dublin'de doğup 1989 yılında Paris'te ölen Samuel Beckett'in doğduğu dönemdeki toplumsal ortam, yaşayıp bizzat tanıklık ettiği Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı, kendisinden önce var olan ve örnek aldığı sanat ve

¹²² a.g.e., s. 83-84.

edebiyat hareketleri, dünyanın durumu ve insanın bu durum karşısındaki acıklı hali onun eserlerinin temel dokusunu oluşturan etkenlerdir.

Yüksel, bir yandan Beckett'in, Endüstri Devrimi ve teknolojik gelişmelerin yanılması içinde olumlu olarak görülen 20. yüzyıl insanının yalnızlığını, yabancılaşmasını ve iletişimsizliğini bir sanatçı hassasiyetiyle tüm açıklığı ile gördüğünü vurgularken; diğer yandan yazarın 'insan'ın varoluşunu, hem 'şimdi' ve 'burada'ki, hem de 'her zaman' ve 'her yer'deki konumunda sorguladığına dikkat çekerek onun eserlerinin evrensel boyutunun altını çizer.¹²³

Beckett'in oyunları ile ilgili bu önermeden hareketle, Absürt Tiyatro oyunlarının çağının ötesinde olduğu ve bireyin iç gerçekliği yoluyla tüm insanlık gerçeğine eğilerek evrenselliğe ulaştığı sonucuna varılabilir.

“Samuel Beckett (1906-1989) ilk absürdist yazar olmamasına karşın, bu türde uluslararası ün kazanan ilk yazardı ve 1953 yılında gerek Fransa'da gerekse diğer ülkelerde absürdizme popüler anlamda ilk dikkat çeken onun *Godot'yu Beklerken (En Attendant Godot)* adlı oyunuydu.”¹²⁴ Beckett'in bu başarısında, onun ülkesindeki toplumsal, dinsel ve siyasal baskıdan kaçarak¹²⁵ Fransa'ya yerleştikten sonra, ana dilinde yazmayı reddederek daha önce yazdığı oyunları Fransızcaya çevirmesi ve sonraki oyunlarını da Fransızca olarak yazmasının payı büyüktür:

İrlanda toplumu üstündeki din baskısı, sansür, bireysel seçimleri sınırlayan dar kafalılık Beckett'i gün be gün doğduğu ülkeden uzaklaştırmış, onu anadili yanında Fransızca, İtalyanca, Almanca'yı da rahatça kullanabilen bir Avrupa vatandaşı, bir anlamda da özgürlüğünden ödün vermemek için hiçbir yere kök salmayan bir serseri aydın yapmıştı.¹²⁶

Böylece, “hiçbir yere kök salmayan bir serseri aydın” olarak Beckett'in, kendisi gibi köklerinden kopmuş oyun kişilerini bu denli başarıyla yaratması ve Absürt Tiyatro alanında ilk örnekleri vermemesine karşın ilk absürdist olarak kabul görmesi

¹²³ Ayşegül Yüksel, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, Habitus Yayıncılık, 2012, s. 20, 50.

¹²⁴ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 577-578.

¹²⁵ bkz. Güneş Gümüş, “James Connolly'nin Ölümünün 100. Yılında: İrlanda paskalya Ayaklanması ve Ulusal Sorun” (12 Mayıs 2016) <http://bolsevik.org/guncel/james-connollynin-olumunun-100-yilinda-irlanda-paskalya-ayaklanmasi-ve-ulusal-sorun.html> Erişim 19.11.2017. Beckett'in kendisi dini bağları son derece sıkıcı bulurken, annesinin dindar bir “Quaker” olduğu ve ailesinin Anglikan Kilisesi'ne üye olduğu bilinmektedir. Ayrıca o dönemde İrlanda, İngiltere'ye karşı bağımsızlık mücadelesine girmiş, mücadeleye önderlik eden James Connolly idam edilmiştir. Ayrıca bkz. https://ipfs.io/ipns/QmVH1VzGBYdSfmNG7rmdDjAeBZ71UVEEahVbNpFQtwZK8W/wiki/Samuel_Beckett.html Erişim 19.11.2017.

¹²⁶ Dobrez, 1986, s. 73 akt. Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 32

kaçınılmazdı. Çünkü onun oyunları aslında kendi yaşamının gerçeklerinden besleniyordu.

2.5.3.1. Beckett'in Oyun Kişileri Birbirlerine Bağımlı Olarak Yaşarlar

Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1952), *Mutlu Günler* (1961) ve *Oyun Sonu* (1957) gibi oyunları incelendiğinde, oyun kişilerinin toplumdan soyutlanmış bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir.

Beckett'in iki kişilik oyunları ve bu oyunlarındaki iki kişinin birbirine bağımlılığı, onun oyunlarının dikkat çekici bir özelliğidir. Beckett insan ilişkilerini iki kategoriye ve bir ilkeye bağlıyor: İnsanlar birbirine muhtaç. Ya dostluk ya güç ilişkisi içindedirler. Dostluk küsüp barışma; güç değişken rollerde kişiler arasında yön değiştirerek sürüp gitmektedir:

Estragon tümseğe oturmuş çizmelerini çıkarmaya çalışmaktadır[...] Vladimir girer.

[...]

VLADİMİR: [...] (*Düşünceye dalar, mücadelesini yad eder. Estragon'a döner.*) İşte yine karşımdasın.

ESTRAGON: Öyle mi?

VLADİMİR: Dönmene sevindim. Ebediyen gittin sanıyordum.

ESTRAGON: Ben de.

VLADİMİR: Nihayet tekrar beraberiz! Bunu kutlamak lazım. Ama nasıl? (*Düşünür.*)

Kalk da seni bir kucaklayayım.¹²⁷

Vladimir ve Estragon arasında geçen diyalogdan da anlaşıldığı üzere ilişkileri dostluk üzerine kurulu olan ikili birbirlerinden çok uzağa gidememekte, gitseler de dönüp dolaşıp yine bir araya gelmekte, çok uzun süre ayrı kalamamaktadır. İkisi arasında benzer bir an oyunun ortalarında İkinci Perde'nin hemen başında tekrar yaşanır:

VLADİMİR: İşte yine sen! (*Estragon durur, başını kaldırmaz, Vladimir ona doğru gider.*) Gel de sarılayım sana.

¹²⁷ Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, çev. Uğur Ün- Tarık Günersel, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 9.

ESTRAGON: Dokunma bana!

(Vladimir yerinde kalır, canı sıkılmıştır.)

VLADİMİR: Gideyim mi yani? [...]

ESTRAGON: Dokunma bana! Bir şey sorma! Bir şey söyleme! Yanımda kal!

VLADİMİR: Hiç terk ettim mi seni?

[...]

Birbirlerine uzun uzun bakarlar, sonra birden sarılıp birbirlerinin sırtına vururlar. Ayrılırlar. Estragon bırakılınca düşecek gibi olur.¹²⁸

Oyun süresince birden fazla defa birbirinden ayrılan ikili her defasında tekrar bir araya gelir. Vladimir'in "Hiç terk ettim mi seni?" sorusu ise onun Estragon'a olan bağlılığını ortaya koymaktadır. Estragon'un Vladimir tarafından bırakıldığında düşecek gibi olması da onun varlığını sürdürmek ve ayakta kalmak için Vladimir'e ihtiyacı olduğunu göstergesidir.

"Vladimir düşünsel yöndeki, Estragon ise fiziksel yöndeki eğilimleriyle bir anlamda Yunan mitolojisinin belden yukarısı insan, belden aşağısı at olan yaratıkları Kentavroslar gibi, tek bir insanın varlığında hapsolmuş [...] iki karşıt dürtüyü yansıtırlar."¹²⁹ Bu durum evrendeki düzenin kendisi gibi, insanın da aslında içinde bir ikilem taşıdığını göstermektedir. Bu nedenle, Burcu Yasemin Çavuş, *Godot'yu Beklerken* oyununda karakter çözümlemelerinin gevşek olduğunu ve oyun kişilerinin tek başlarına değil, ancak birbirleriyle olan ikili ilişkileri üzerinden değerlendirilerek çözülebileceğini ifade eder.¹³⁰ Böylece Vladimir ve Estragon'un kişisel özellikleri çok derinlemesine olmasa da iki oyun kişinin birbirlerine bağımlı bir ikili olarak ele alınmasıyla daha kolay anlaşılacaktır.

Godot'yu Beklerken de birbirine bağımlı olan tek ikili Vladimir ve Estragon değildir. Pozzo ve Lucky de sürekli olarak birlikte dolaşmakta, birbirlerinden ayrılmamaktadır. Ancak onların ilişkisi Vladimir ve Estragon'ununki gibi iki arkadaş arasındaki ilişki değil, daha çok efendi-köle ilişkisi olarak görülmektedir. Esslin de bu fikri desteklemektedir, "Pozzo ve Lucky de aynı ölçüde birbirini tamamlayan kişiliklerdir, ancak onların ilişkisi daha ilkel bir düzeydedir: Pozzo sadist efendidir,

¹²⁸ Beckett, *Godot*, s. 74-75.

¹²⁹ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 38.

¹³⁰ bkz. Burcu Yasemin Çavuş, " 'Yapmamayı tercih ederim' Godot'u Beklerken ve Bartleby'de Varoluş Endişesinin Sonu: Apatı", *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı: 7, 2005, s. 143.

Lucky uysal köle.”¹³¹ Aslında çifler arasındaki birbirine bağımlı olma özelliği Beckett’in bütün oyun kişilerinin ortak özelliğidir. Worton, Beckett’in bütün çiftlerinin aslında güç ilişkileri olan arkadaşlıklarla birbirlerine bağlı olduklarını vurgular. “Hepsinden öte, kişilerin her biri diğerinin orada olduğunu bilmeye ihtiyaç duyar: onların birbirlerine cevap ve tepki vermeleri gerçekten var olduklarının bir kanıtıdır. Bu anlamda Beckett, on sekizinci yüzyıl İrlandalı filozofu Bishop Berkeley’in etkisinde kalmıştır: Var olmak anlaşılmasıdır”¹³² Yani, Beckett’in oyun kişileri kendi varlıklarından emin olmak için ikinci bir kişinin varlığına, bu kişinin kendilerine tepki ve cevap vermesine, en azından kendisini dinlemesine ihtiyaç duymaktadır.

Pozzo ve Lucky’ninkine benzer bir efendi-köle ilişkisi *Oyun Sonu*’nda Hamm ile Clov arasında da gözlenir. Yüksel iki oyundaki oyun kişileri arasında var olan efendi-köle ilişkisinin aşırı benzerliğine dikkat çekmek için “Bu oyunda Pozzo Hamm’e, Lucky de Clov’a dönüşmüştür (*Hamm kör ve inmelidir. Clov ise romantizmalı bacıklarını bükemediği için oturamaz*).”¹³³ ifadesini kullanır. Tekerlekli sandalyeye mahkûm yaşayan Hamm, yakınmaları ve buyruklarıyla Clov’a hayatı zehir etmekte, sanki onun kendisine göre daha sağlıklı olmasının intikamını almaktadır.

Hamm, Clov’u bir uşak ya da hizmetçi gibi kullanmakta, ona emirler yağdırarak bütün isteklerini yaptırmaktadır. Evin içinde birinin kendisi ile ilgilenmesine, onun yerine bazı işleri yapmasına muhtaçtır; ancak bunu rica ederek değil, emir vererek yaptırmaya çalışır. Bu durum Clov için dayanılmaz olmaya başlar. Buna rağmen Clov, gidecek başka yeri olmadığı için Hamm ile birlikte kalmak zorundadır. İkisi arasında geçen diyalog bu zorunluluğu ve aslında birbirlerine muhtaç olduklarını açıkça göstermektedir:

HAMM [...] (*Bir an.*) Neden benimle kalıyorsun?

CLOV Neden beni tutuyorsun?

HAMM Başka kimse yok.

CLOV Başka yer yok.

(*Bir an.*)

¹³¹ Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 44.

¹³² Michael Worton, “*Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*”, çev. Arzu Özyön, in *The Cambridge Companion to Beckett* (Ed.) John Pilling. Cambridge University Press, 1994, s. 71-72.

¹³³ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 73.

HAMM Yine de beni terk ediyorsun.

CLOV Çalışıyorum.

HAMM Beni sevmiyorsun.

CLOV Hayır.¹³⁴

İki oyun kişisi arasında duygusal anlamda bir bağ olmadığı açıktır. Clov dışarıdaki bilinmeyen hayattan ümidini kestiği, belki de dış dünyaya adım atmaya cesareti olmadığı için Hamm'e katlanmaktadır. Hamm'in ise anne ve babası Nell ve Nagg'e bile birer evcil hayvan ya da bitki gibi davranırken, Clov'a yakınlık göstermesi imkânsızdır. Bu durumda da aralarındaki ilişki bir tür çıkar alış-verişine dayanmaktadır; Hamm'in kendisine bakacak kimsesi, Clov'un ise gidecek yerinin olmaması onları birbirine mecbur ve bağımlı kılmaktadır.

Mutlu Günler adlı oyunda, oyun kişilerinin birbirine bağımlılığına vurgu yapan Beckett'in bu oyununda da, bir kişi olmadan diğeri kendini tanımlamaktan yoksun; yarım ya da eksik kalacaktır. Oyunda aralarında hiçbir konuşma geçmemesine rağmen Willie'nin varlığı, Winnie'nin var olduğunu göstermekte; Willie bir anlamda bir dinleyici olarak sürekli konuşma çabası içinde olan Winnie'yi tamamlamaktadır:

WINNIE: [...] Ah evet, keşke yalnız olmaya katlanabilseydim, yani beni duyacak tek bir insan olmadığında gevezelik edebilseydim. [*Durur.*] Beni çok fazla duyduğundan değil, o yüzden övünmüyorum, hayır Willie, Tanrı saklasın. [*Durur.*] Belki hiçbir şey duymadığın günler var. [*Durur.*] Ama cevap verdiğin günler de var. [*Durur.*] Bu yüzden her defasında, sen cevap vermediğinde ve belki hiçbir şey duymadığında bile konuştuklarımın bir kısmının duyulduğunu söyleyebilirim, bu vahşi doğada kendi kendime konuşmuyorum, ki bu ne kadar süreliğine olursa olsun asla katlanabileceğim bir şey değil. [*Durur.*] Devam etmemi sağlayan şey, konuşmaya devam etmek. [*Durur.*] Buna karşın ölmüş olsaydın- [...] ya da gitmiş, beni bırakmış olsaydın, o zaman bütün gün, yani uyanma ve uyku zili arasında demek istiyorum ne yapardım, ne yapabilirdim?¹³⁵

Winnie'nin bu hayata, yaşamaya devam edebilmek için ihtiyaç duyduğu tek şey yalnız olmadığını; Willie'nin çoğu zaman onu duyup konuşmadığını bilmesine rağmen, varlığının yakınlarında olduğunu bilmesidir. Söylediklerinin, anlattıklarının tamamen boşlukta uçup gitmesi fikrine katlanamaz; kendini en azından bir kısmının

¹³⁴ Beckett, *Oyun Sonu*, s. 24.

¹³⁵ Samuel Beckett, "Happy Days" in *The Complete Dramatic Works*, çev. Arzu Özyön, Faber and Faber, London, 2006, s. 145.

duyulduğuna inandırır. Ancak birine ihtiyaç duyan tek kişi Winnie değildir. Willie de çok fazla duyup konuşamasa ve sadece emekliyerek ya da sürünerek hareket etse de, Winnie'nin kendisine yardım etmesine; onun uyarı ve talimatlarına ihtiyaç duymaktadır:

WINNIE: [...] Deliğine geri dön Willie, güneşe yeterince maruz kaldın. [Durur.] Dediğimi yap Willie, cehennem sığağında orada yayılıp yatma, deliğine geri dön. [Durur.] Hadi devam et Willie. [WILLIE görünmez bir şekilde sola deliğe doğru emekler.] [...] İlk önce başın değil, aptal, sonra nasıl döneceksin? [Durur.] İşte böyle... sağa doğru... şimdi... geriye içeri. [...] İlk önce başın değil, dedim! [Durur.] Daha fazla sağa. [Durur.] Sağa, dedim. [Durur. Öfkeli.] Poponu aşağıda tutamaz mısın be adam! [Durur.]¹³⁶

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere, artık düşünme ve algılama yetilerini yitirmiş olan Willie de aslında Winnie'ye, onun uyarılarına, tavsiyelerine, yaşadığı deliğe dönebilmek için her defasında onun talimatlarına ihtiyaç duymaktadır. Kısacası, Beckett'in diğer oyun kişilerinde olduğu gibi Winnie ve Willie arasındaki ilişki de kişilerin karşılıklı ihtiyaçlarına dayanan bir bağımlılık ilişkisidir.

Winnie; kendisini anlamadığı zamanlarda Willie'ye ne kadar öfkelense, bağırsa ya da sinirle ona "aptal" bile dese de, kendisini dinleyerek hayatının bir parçası haline gelmiş olan eşinin yakınlarında olmasına, varlığına gereksinim duymaktadır. "Sorularını nadiren tek sözcükle ya da sızlanarak yanıtlayan Winnie için, eşinin vereceği yanıtlar değil, dinlemek için o uzamda olması önem taşır."¹³⁷ Beckett oyunlarındaki Willie-Winnie, Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Hamm-Clov gibi birbirine bağımlı, aslında birbirini tamamlayan oyun kişileri bir anlamda makrokozmosun mikrokozmosa indirgenmiş şeklidir, oyun kişileri arasındaki birbirini tamamlayan ikilik, evrensel uyumun oyun kişilerindeki yansımalarını göstermektedir. Oyun kişileri zaman zaman birbirlerine eziyet ederek durumu çekilmez hale getirirler de teselliyi yine birbirlerinde bulurlar.¹³⁸

[...] Beckett'in kişileri yüzeysel gerçeklerin 'en aza' indirgendiği , 'çıplaklaşmış' bir dünyada yaşarlar. Bu dünyaya en yaraşan insan tipi, toplumla tüm ilişkileri kesilmiş, bireysel olarak sahip oldukları eşyalar bile olabildiğince sınırlı, bilinçleriyle baş başa

¹³⁶ Beckett, "Happy Days", s. 147.

¹³⁷ Ümran Türkyılmaz, "Beckett'in Mutlu Günler Oyunu Üzerine Bir İnceleme" *Gazi Akademik Bakış*, Cilt 3, Sayı 5, Kış 2009, s. 202.

¹³⁸ bkz. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 578.

kalmışlıklarını engelleyecek tüm toplumsal ayrıntılardan arınmış, ‘uzam’ ve ‘zaman’a bağlı olmayan, başıboş kişilerdir.¹³⁹

Beckett’in oyunlarında da görüldüğü gibi Absürt Tiyatro oyunlarında oyun kişileri ile ilgili net ve derinlikli bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Bunun nedeni, bu tiyatrodaki kişilerin geçmişlerinden koparılmış, geleceklerinin ise belirsiz olmasıdır. İnsanların ayırd edici bir özelliği olan isimler bile ya kullanılmaktan kaçınılır, ya da öyle belirsiz hale getirilir ki, oyun kişilerinin asıl isimlerinin ne olduğundan asla emin olamayız. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı oyununda görülmektedir. “Oyunun başoyuncuları olarak kabul edilen Vladimir ve Estragon’un belirgin bir isimleri yoktur. Godot’nun ara sıra gönderdiği haberci çocuk, Vladimir’e ‘Bay Albert’ diye seslenir. Estragon’a ismi sorulduğunda ‘Catullus’ der. Bunun yanı sıra, zaman zaman birbirlerine ‘Didi’ ve ‘Gogo’ diye seslenirler.”¹⁴⁰ Bu durum bir yandan oyun kişileri ile ilgili bir belirsizliği gösterirken, diğer yandan Beckett’in ‘zaman’ ve ‘uzam’ kavramlarını aşarak özgürlüğe ulaşan oyunlarındaki evrensel oyun kişilerine işaret etmektedir.

2.5.3.2. Kronolojik Olarak Oyunlardaki Mekânlar Giderek Daralır

“*Godot’yu Beklerken*’de somut ve açık mekânlar tercih edilmiştir. [Ancak] [...] ülke ve sınır kavramı yoktur. Alanlar belirsiz bir şekilde verilir.”¹⁴¹ Oyunda varlığı belirgin olan, uzama ait tek şey, Vladimir ve Estragon’un dönüp dolaşıp altında bir araya geldikleri bir ağaçtır ve uzam “Kır yolu. Bir ağaç.”¹⁴² şeklinde betimlenir. Kimsenin gelip geçmediği bu ıssız ve kısıtlı mekânda belirsizlik hâkimdir. Vladimir ve Estragon açık bir alanda olmalarına rağmen bir türlü orayı, o ağacı terk edip gidemezler. Sanki görünmez bir çember ile etrafları sarılmış ve buldukları alana hapsolmuşlardır. İkilinin Godot’yu beklemekten kaynaklanan mekâna hapsolmuşlük hissi diyaloglarına da yansır:

¹³⁹ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 37-38.

¹⁴⁰ Şengül Kocaman, “Beklenen ve Uğurlanan Godot’lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/Godot’yu Beklerken, Ferhan Şensoy/Güle Güle Godot” Ç. Ü. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, 2007, s. 432.

¹⁴¹ Halil Adıyaman, “Godot Üzerine Bir Karşılaştırma” *Turkish Studies*. Cilt. 8/8 Yaz 2013, s. 6.

¹⁴² Beckett, *Godot*, s. 8.

ESTRAGON: (*cevap vermeye çalışır, bir şey bulamaz*). Yoruldum. (*Bir an.*) Hadi gidelim.

VLADİMİR: Gidemeyiz.

ESTRAGON: Neden?

VLADİMİR: Godot'yu bekliyoruz.¹⁴³

Buldukları açık alan Vladimir ve Estragon'un özgür olduğu ve istedikleri an istedikleri yere gidebilecekleri izlenimi verse de, Godot'yu bekleme durumu onları oldukları yere, o ağacın dibine mahkûm etmektedir. Oldukları yerde bekleme durumu, Godot bir türlü gelmediği ve bundan sonra da büyük ihtimalle gelmeyeceği için oyunun neredeyse sonunda bile devam etmektedir. Godot'nun gelip onları bulamayacağı ihtimali, onları eninde sonunda, dönüp dolaşp o ağacın altına geri dönmek zorunda bırakmaktadır.

Yüksel oyundaki mekânı “‘hiçbir yer’ özelliği taşıyan sahne ‘uzam’ı”, oyun kişileri Vladimir ve Estragon'u da “toplumla tüm bağlarını koparmış” yersiz yurtsuz serseriler olarak tanımlar.¹⁴⁴ Bu mekân bir anlamda onların yersiz yurtsuzluğunu simgelemektedir. İki serseri ‘herhangi bir zaman’da ‘herhangi bir yer’de olabilirler çünkü onları bağlayan, ait oldukları bir yer yoktur. ‘Herhangi bir zaman’ ve ‘herhangi bir yer’ ifadeleri ise bizi yine oyunun evrensel düzeyde bir oyun olarak yazılmış olduğu fikrine götürür.

Oyun Sonu, Godot'yu Beklerken ile karşılaştırıldığında daha kısıtlı bir alanda geçer ve buna paralel olarak da daha durağan bir seyir izler. Oyun kişilerinin hareketlerinin daha az olduğu ve hatta yavaş yavaş ortadan kalktığı görülür. Oyunda oyun kişileri bir evin içine hapsolmuş durumdadırlar. Ev “gri ışık” alan “çıplak bir iç mekân”¹⁴⁵ olarak betimlenir. Betimlemedeki “gri”, “çıplak” gibi kelimeler umutsuzluğu ve karamsarlığı çağrıştırmaktadır. Sanki dünyada kalan tek canlı varlık onlardır. Clov dışındaki kişilerin tutsaklığı bir anlamda ikiye katlanmıştır. Hamm evde kapalı kalmak dışında tekerlekli sandalyesine de bağımlıdır. Yüksel'in deyimiyle, “Zamanın akışı içinde bedensel düşkünlüğün gelmesiyle de neredeyse durmuş gibi görünen ‘zaman’ ve hiç değişmeyen ‘uzam’ içinde tutsak kalmıştır.”¹⁴⁶ Nell ve Nagg ise evin içindeki çöp kutularında hapis hayatı yaşamaktadırlar. Oyun kişilerinden

¹⁴³ Beckett, *Godot*, s. 87-88.

¹⁴⁴ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 59.

¹⁴⁵ Beckett, *Oyun Sonu*, s. 21.

¹⁴⁶ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 78.

Clov'un ara sıra pencereden dışarıya baktığı görülür ancak, dışarı çok da ümit vaat etmemektedir. Bu nedenle diğerlerinden farklı olarak hareket edebilen, evin içinde dolaşan tek kişi olan Clov'un bile gidebildiği tek yer mutfaktır. Mekânın kısıtlılığı ve oyun kişilerinin bu mekânda sıkışıp kalmış oldukları Hamm ile Clov arasında geçen diyalogda daha da açıklık kazanır:

CLOV [...] Seni terk ediyorum, işim var.

HAMM Mutfağında mı?

CLOV Evet.

HAMM Buranın dışında ölüm var! (*Bir an.*) İyi, git haydi. (*Clov çıkar. Bir an.*) İlerliyoruz.¹⁴⁷

Hamm'in "Buranın dışında ölüm var!" cümlesi dışarıda hiçbir hayat belirtisi olmadığını vurgulamaktadır. Daha sonra da görüleceği gibi, ara sıra pencerenin önünde duran merdivene tırmanarak dürbünle dışarıyı kontrol eden Clov'un neredeyse her defasında kullandığı "sıfır" ifadesi de hiçbir değişikliğin olmadığını, dışarıda hayata dair herhangi bir canlılığın bulunmadığı fikrini desteklemektedir. Bunun yanında, Alman edebiyatında 1945 sonrası dönem "Yıkıntı Edebiyatı" ve "Sıfır Noktası" olarak da tanımlanır. "Sıfır" ifadesi bu dönemde hâkim olan geçmiş ile bağın kopmuş olduğu düşünülerek ve gelenek reddedilerek sıfırdan başlama fikrini de çağırır. Clov ve Hamm dışarda hayat belirtisi olmadığından isteseler de, konuşmalarında dile getirirler de güvenli tek yer olduğunu düşündükleri evden ayrılamazlar:

HAMM (*Birden bire atılarak*) İkimiz birlikte gidelim buradan! Güneye! Bir sal yaparsın. Akıntılar bizi alır, sürükler, uzaklara, başka... memelilere!

CLOV Tanrı korusun!

HAMM Yalnız başıma giderim o zaman! Hemen hazırla salımı. Yarın uzaklarda olacağım.

CLOV (*Kapıya doğru atılarak*) Hemen başlıyorum.

HAMM Dur! (*Clov durur.*) Köpekbalıkları olacak mı dersin?

CLOV Köpekbalıkları mı? Bilmiyorum. Varsa olacaktır herhalde.

(*Clov kapıya doğru gider.*)

HAMM Dur!

¹⁴⁷ Beckett, *Oyun Sonu*, s. 26.

(Clov durur)¹⁴⁸

Hamm'in Clov ile birlikte bir sal ile güneye gitme isteğine Clov'un "Tanrı korusun" cevabını vermesi, onun hem evden dışarı çıkmaya cesaret edemediğinin hem de kendisine köle muamelesi yapan Hamm ile birlikte gitmek istemediğinin göstergesidir. Daha sonra Hamm'in, tek başına gideceğini ve Clov'un bir sal hazırlamasını söylemesi üzerine Clov, Hamm'den kurtulma arzusu ile hemen işe başlayacağını söyler. Ancak Hamm de sonunda dışarıdaki bilinmeyen tehlikeleri öne sürerek Clov'u durdurur ve gitme fikrinden vazgeçer. Aslında Hamm de Clov da dışarıdaki belirsizliğe adım atamayacaklarının ve Hamm'in "bir delik"¹⁴⁹ olarak adlandırdığı bu evden bir yere ayrılamayacaklarının farkındadır. Böylece Beckett *Oyun Sonu* adlı oyununda, *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda mekân olarak seçtiği açık alandan kapalı ve kısıtlı bir alana geçiş yapar.

Ümran Türkyılmaz da Beckett'in *Mutlu Günler* oyunundaki mekân anlayışını inceleyerek, yazarın belirsiz bir zaman ve uzamda insanın çaresizlik ve amaçsızlık içinde "toprak ile gökyüzü arasında sıkışıp kalmışlığını" aktarmaya çalıştığını dile getirir.¹⁵⁰ Özellikle Winnie hiçlik duygusu uyandıran bir çölün ortasında gittikçe toprağa batıyormuş gibi görünür.

Mutlu Günler adlı oyunun başında Winnie "tepeciğin tam ortasında belinden yukarısına kadar gömülü"¹⁵¹ bir şekilde görülür. Bir tepecikte gömülü olması doğal olarak onun hareketlerini kısıtlamakta ve bu durum da onun sık sık, hareket edememekten yakınmasına neden olmaktadır: "WINNIE: [...] Toprak bugün çok sıkı, kilo almış olabilir miyim, sanmıyorum. [*Durur.Boş bir şekilde, gözler aşağı iner.*] Muhtemelen aşırı sıcaktan."¹⁵² Toprağın içinde sıkışıp kalmış olmak Winnie'ye giderek daha da zor gelir ve hayallerinin aksine zaman geçtikçe toprak içindeki durumu giderek kötüleşir: "WINNIE: [...] Ve toprak bir gün göğüslerimi örtecek olursa, göğüslerimi bir daha asla göremezdim [...]"¹⁵³ Winnie'nin de zaman geçtikçe ümidini kaybetmeye başladığı ve giderek toprağa gömülmeye devam ettiğini hissettiği sezilir. İkinci perdeye gelindiğinde, Winnie'nin endişelerinin yersiz olmadığı anlaşılır: "*Önceki sahne. WINNIE boğazına kadar gömülüdür, başta şapka, gözler*

¹⁴⁸ a.g.e., s. 42.

¹⁴⁹ a.g.e., s. 45.

¹⁵⁰ Türkyılmaz, "Beckett'in Mutlu Günler", s. 196.

¹⁵¹ Beckett, "Happy Days", s. 138.

¹⁵² a.g.e., s. 149.

¹⁵³ a.g.e., s. 154.

*kapalı. Artık ne çevirebildiği, ne eğip yukarı kaldırabildiği başı bu perde boyunca hareketsiz şekilde ön tarafa bakar. Belirlendiği gibi göz hareketleri. Önceki gibi çanta ve güneş şemsiyesi. Tepenin üzerinde sağında göze çarpacak şekilde tabanca.”*¹⁵⁴ Boğazına kadar toprağa batmış olan Winnie'nin kurtulması imkânsız görünmektedir. Bu ümitsizliği vurgularcasına Winnie'nin artık ulaşamayacağı silah bulunmaktadır. Belli ki Winnie giderek toprağa gömülmeye devam edeceğini anlamış; bu ihtimale karşı silahı yakınında hazır tutmayı planlamış; ancak işler umduğundan çabuk ilerlediği için onu kullanmaya zamanı olmamıştır.

Beckett'in bu üç oyunu tarihsel sıra ile ve dikkatle incelendiğinde, mekânın kısıtlanmışlığı ve oyun kişilerinin mekâna bağımlılığının ilgi çekici bir seyir izlediği görülmektedir. Şöyle ki; *Godot'yu Beklerken*'in Vladimir ve Estragon'u açık bir alana hapsolmuş gibi görünürken, *Oyun Sonu*'ndaki kişiler kapalı bir alana, bir evin içine hapsolmuşlardır. *Mutlu Günler*'de oyunun isminin verdiği izlenimin tersine durum daha korkunç ve grotesk bir hal alır. Başlangıçta beline kadar toprağa gömülü olan Winnie, oyunun sonuna doğru artık boğazına kadar toprağa batmış, neredeyse görünmemektedir. Winnie'nin git gide toprağa gömülmesi insanın zaman ilerledikçe toprağa daha bağımlı hale geldiği ve ölüme yaklaştığı anlamına gelmekle birlikte, onun yeryüzü/gökyüzü ve yaşam/ölüm arasındaki mücadelesine işaret etmekte ve evrensel döngünün, doğanın denge ve düzeninin değişmeyeceğini göstermektedir.

2.5.3.3. Beckett Oyunlarında Zaman Aksa Bile Akıyormuş Gibi Görünür

Beckett'in oyunlarında zaman hem akıyormuş hem de hiç akıyormuş hissi verir. Çavuş'a göre Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inde “[...] zaman akışı, zamanın donması, geçmiş-gelecek gibi pek çok farklı açıdan yaklaşılabılır zaman olgusuna.”¹⁵⁵ Vladimir ve Estragon birbirleriyle gevezelik edip hikâyeler anlatırken, zaman bir yandan çok hızlı akıyormuş izlenimi verirken, diğer yandan hiç geçmiyor ve hatta donmuş gibidir. Zamanın akışına dair bazı ipuçlarının oyunun belli yerlerine serpiştirildiği görülür:

VLADİMİR: Ağaca bak.

¹⁵⁴ a.g.e., s. 160.

¹⁵⁵ Çavuş, ‘Yapmamayı tercih ederim’, s. 143.

Ağaca bakarlar.

ESTRAGON: Hiçbir şey görmüyorum.

VLADİMİR: Ama dün akşam kapkaraydı, çırılçıplak. Bugünse yapraklı.

ESTRAGON: Yapraklanmış mı?

VLADİMİR: Tek gecede!

ESTRAGON: İlkbahar gelmiş olmalı.

VLADİMİR: Ama tek gecede!¹⁵⁶

İlk perdede kuru olan ağacın ikinci perdenin başlarında yaprak vermiş olması zamanın az ya da çok, öyle ya da böyle geçiyor olduğunun göstergesidir. Ağacın yapraklanmasının yanı sıra, zamanın aktığını gösteren diğer bir işaret, birinci perdede Vladimir ve Estragon ile karşılaşan ve gayet sağlıklı görünen Pozzo ve Lucky'nin fiziksel durumunun kötüleşmiş olmasıdır. Ayrıca ilk perdede Lucky'ye eziyet eden Pozzo'nun zaman içinde onun yardımına muhtaç olduğu gözlenmektedir. Pozzo'nun kör olması, Lucky'nin ise üzerindeki yükleri taşıyamayacak kadar yaşlanması oyunda zamanın aktığının başka bir ispatıdır.

Ancak, doğa ve insanlar üzerindeki tüm bu gelişim ve değişimlere rağmen, oyunun her iki perdesinde de neredeyse aynı olayların yaşanması zamanın donmuş olduğuna, aslında oyunda döngüsel bir zaman kullanıldığına işaret eder. İzafiyet teorisinin bir versiyonu gibidir. Evrende zaman seyrini sürdürmekte, ancak onu algılayan insanların ruh haline göre bu akış farklı algılanmaktadır. Zamanın durmuş ya da donmuş olduğu kişilerin diyaloglarına da yansımaktadır:

POZZO: [...] (*Saatine bakar.*) Aslında yola koyulmam lazım, yoksa programımı bozmuş olacağım.

VLADİMİR: Zaman durdu.

POZZO: (*saati kulağına dayar.*) İnanmayın efendim, inanmayın. (*Saati cebine koyar.*) Her şeye inanın, buna inanmayın.

ESTRAGON: (*Pozzo'ya*). Ona her şey kapkara görünüyor bugün.¹⁵⁷

Vladimir'in kısa süre önce ifade ettiği, "Gece olmayacak mı bir türlü?" sorusu onun için zamanın geçmek bilmediğinin; Godot gelmediği için de Estragon'un "Ona her şey kapkara görünüyor bugün." cümlesiyle ifade ettiği gibi Vladimir'in

¹⁵⁶ Beckett, *Godot*, s. 84.

¹⁵⁷ a.g.e., s. 46.

karamsarlığa kapıldığının altını çizmektedir. Godot bir türlü gelmediği için zaman da geçiyor gibi görünmez, Vladimir için durmuştur sanki.

Ayrıca geçmiş-gelecek ilişkisi bağlamında oyun kişilerinin geçmişleriyle ilgili hiçbir bilgi bulunmamakta, kişiler ise Godot'nun bir türlü gelmemesiyle gelecekte ümidi kesmiş durumdadırlar. Böyle olunca da şimdiki zaman, yani içinde bulunulan “an” büyük bir önem kazanır. John Calder, Vladimir ve Estragon'un her şeye rağmen ölümün yaklaştığının farkında olduklarını ve böyle bir durumda da günlük rutin ve özellikle alışkanlığın onlar için her şey olduğunu vurgular:

Ve burada alışkanlık her şeydir, ritüeller icat ederek, oyunlar oynayarak, ümit etmeye devam ederek biraz daha uzun hayatta kalmanın bir yoludur, her şeyden öte hatırlanmak için bir yol bulmaya çalışmaktır ki bütün bu geçmiş ve şu an, insan varlığının büyük çöplüğünde çarçabuk unutulup giden bir çöpe dönüşmesin.¹⁵⁸

Diğer bir deyişle, absürt oyunlarda, kişiler geçmişlerinden kopmuş oldukları ve gelecekleri de belirsiz olduğu için “şimdiki zaman” a tutunurlar, içinde yaşadıkları an önem kazanır; alışkanlıklarını “o an” a sığdırıp onu kendilerince değerli kılmaya, hayattan ümitlerini kesmeden ayakta kalmaya ve unutulmaktan kaçınmaya çalışırlar.

Öte yandan oyunun başından sonuna kadar sahnenin ortasında yer alan ve oyunun başında kurumuş gibi görünen ağacın, oyunun sonlarına doğru filiz verip tomurcuklandığının görülmesi, zamanın akıp akmadığı konusunda belirsizlik yaratmaktadır. Zaman konusundaki bu belirsizlik Absürt Tiyatro oyunlarında sık görülen bir özelliktir. Worton'a göre;

Beckett'in oyunları, serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin bulunduğu geleneksel dramatik yapı yerine gittikçe daralan bir spiral olarak tanımlanabilecek döngüsel bir yapıya sahiptir. Oyunları, oyun kişilerinin hayatlarının yavaş yavaş ve önlenemez biçimde tükendiği bir dünyanın kopuk ve dağınık görüntülerini sunar. İnsanlar, Beckettian evrendeki bu sürekli daralan ama asla sonu gelmeyen spiral içinde sırf zaman geçirmek adına kendilerinin ve başkalarının davranışlarını ve sözlerini tekrar etme yoluna giderler.¹⁵⁹

Sadece *Godot'yu Beklerken* de değil, diğer Beckett oyunlarında da oyun kişileri geçmişlerinden, köklerinden kopmuş olarak yaşarlar. Örneğin *Mutlu Günler* oyununda Winnie geçmişleriyle ilgili neredeyse hiçbir şey hatırlamamakta, sadece birkaç silinmeye yüz tutmuş anıya tutunmaktadır. Bu silik anılarına tutunmasını sağlayan ise yanından

¹⁵⁸ J. Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett*. Calder Publications UK Ltd. London, 2001, s.73.

¹⁵⁹ Worton, “Waiting for Godot”, s. 69.

hiç ayırmadığı çantasının içindeki eşyalardır. Genel olarak bakıldığında, insan veya hafızası tekrar etmeyince anılar silikleşir. Belli nesnelere o anıları çağrıştırır, anılar bir anlamda nesnelere kristalleşir. Beckett'in oyun kişilerinin çoğunun tutunmaya çalıştığı bu unutulmaya yüz tutmuş anılar "sağlıksız, ölüdür"¹⁶⁰ ve bize tükenen, sona yaklaşan bir yaşamı gösterir.

Ümran Türkyılmaz "Beckett'in *Mutlu Günler* Oyunu Üzerine Bir İnceleme" adlı çalışmasında Beckett'in "zaman bilincinden yoksun" kahramanlar yarattığını ve bu kahramanların "dayanacak değerleri olmadığı ve geleceğin değerlerini de kolaylıkla oluşturamadıkları için derinden yara al[dıklarını]"¹⁶¹ ifade eder. *Godot*'yu *Beklerken*'de olduğu gibi *Mutlu Günler* oyununda da zamanın döngüselligi açık olarak görülmektedir. Winnie'nin hayatı bir anlamda kimin çaldığı, nereden geldiği bilinmeyen zil sesine bağlı olarak işlemektedir:

Uzunca duraklama. On saniye kadar, keskin bir şekilde bir zil çalar, durur. O kımıldamaz. Duraklama. Zil bu defa beş saniye kadar daha keskin bir şekilde çalar. Kalkar. [...]

WINNIE: (*Gökyüzünün uç noktasına bakarak.*) Cennet gibi bir gün daha. [...]
[*Dudakları duyulmayan bir dua ile, on saniye kadar, kıpırdanır.*] [...] Sonsuz Dünya Amin. [*Gözler açık, eller serbest, tepeciğe dönmüş. Duraksama.*]¹⁶²

Oyun boyunca zil sesine göre uyanıp uyuyan Winnie, günlük işlerini de her defasında aynı sıra ile yapmaktadır. Güne dua ile başlayan Winnie, sonrasında dişini fırçalamak ve makyaj yapmak gibi işlerle uğraşır. Zile göre hareket etmesi zorunludur çünkü görüldüğü gibi o uyanmadığı sürece zil daha da şiddetli şekilde çalmaya devam etmektedir. Gün içinde de istediği zaman uyuması da söz konusu değildir.

Oyunun ikinci perdesi de yine aynı zil sesi ile başlar. Winnie kendisini sürekli zil sesine uymasına gerek olmadığı konusunda telkin etmeye çalışsa da, her defasında zil sesine itaat etmeye, zile göre hareket etmeye devam eder:

WINNIE: [...] Zil. [*Durur.*] Bir bıçak gibi acıtıyor. [*Durur.*] Bir keski. [*Durur.*] İnsan görmezden gelemiyor. [*Durur.*] Sık sık... [*Durur.*] ... kaç kez Winnie, görmezden gel, zili görmezden gel, kulak asma, sadece uyu ve uyan, istediğin gibi uyu ve uyan, gözlerini istediğin gibi ya da en faydalı olduğun düşündüğün şekilde aç ve kapa dedim. [*Durur.*] Gözlerini aç ve kapa Winnie, aç ve kapa, hep böyle. [*Durur.*] Fakat

¹⁶⁰ İpşiroğlu, *Uyumsuz*, s. 61.

¹⁶¹ Türkyılmaz, "Beckett'in *Mutlu Günler*", s. 198-199.

¹⁶² Beckett, "Happy Days", s. 138-139.

hayır. [*Gülümser.*] Şimdi değil. [*Daha geniş gülümser.*] Hayır hayır. [*Gülümseme yok olur. Durur.*]¹⁶³

Winnie'nin zil sesine göre hareket etmesi, bir yandan zamanın döngüsellğine işaret ederken, diğer yandan yaşamın tekdüzeliğini, modern insanın günlerinin aynılığını, bir tür mekanik yaşantıyı vurgulamaktadır. Her günün birbirinin tekrarı olması bir yandan zamanın hiç akmadığı; hep aynı günün yaşandığı izlenimi verirken, diğer yandan da bir günün aynı koşuşturmaya ve işler arasında geçip gittiği ve diğer günün başladığı hissini vermektedir. Yani zaman geçip giderken bile sanki hiç geçmiyormuş izlenimine kapılarak farklı iki duyguyu aynı anda yaşarız.

“[...] zaman bir anlamda *Godot*'da olduğu gibi geceyle gündüz arasında tekdüze bir döngü oluşturarak geçmekte, tıpkı Vladimir ve Estragon'un serüveninde görüldüğü gibi iki perde arasında belki de uzun yıllar yer almaktadır.”¹⁶⁴ Her gün aynı saatlerde duyulan zil sesi ve Winnie'nin ritüel halini alan günlük işleri bu döngüsellğin kanıtıdır. “Beckett'in bu yapıtta uyguladığı sahne tekniğiyle ‘zaman’ın yaşama süreci içinde bir anlamda dayanılamayacak denli ‘ağır’, bir bakıma da ancak göz açıp kapama süresine sığabilecek denli ‘hızlı’ geçtiği iç içe dile getirilmektedir.”¹⁶⁵ Zaman bir yandan hiç akmıyormuş gibi görünürken, diğer yandan tahmin edilemeyecek kadar hızlı akmaktadır.

Önder Çakırtaş ve Ömer Şekerci de çalışmalarında Beckett'in ‘zaman’ kavramını oyunlarında “yıkıcı, aşındırıcı bir güç”¹⁶⁶ olarak ele aldığını ifade ederek zaman olgusunun farklı bir yanına değinirler. Buna göre, zaman her şeyi yıkıp tüketmekte, zamanın geçmesiyle ölüm de oyun kişilerine an be an yaklaşmaktadır. Daha önce de vurgulandığı gibi, *Godot*'yu *Beklerken*'nin ikinci perdesinde Vladimir ve Estragon'un tekrar karşılaştıkları Pozzo kör olmuş, Lucky ise artık yürüyemeyecek kadar yaşlanmıştır. Bu değişim Vladimir ve Estragon'u bile şaşırtır. Pozzo'nun kendi sözleri aslında Beckett'in oyunlarında zamanı “yıkıcı, yok edici bir güç” olarak kullandığının kanıtıdır:

Pozzo: (*Birden öfkelenir*). Şu uğursuz zaman hikâyelerinizle bana yeteri kadar işkence yapmadınız mı? Anlamsız bir şey bu! Ne zaman! Ne zaman! Günün birinde! Yetmez

¹⁶³ a.g.e., s. 162-163.

¹⁶⁴ Yüksel, *Samuel Beckett*, s. 103.

¹⁶⁵ a.g.e., s. 103.

¹⁶⁶ Önder Çakırtaş, ve Ömer Şekerci, “Developmental Psychology Rediscovered: ‘Negative Identity’ and ‘Ego Integrity Versus Despair’ in Samuel Beckett’s *Endgame*”, çev. Arzu Özyön, *International Journal of Language Academy*. Cilt. 2/2, Yaz 2014, s. 200.

mi işte! Başka günlerden farksız bir gün dilsiz oldu, günün birinde de ben kör oldum. Günün birinde sağır olacağız. Günün birinde doğduk, günün birinde öleceğiz. Aynı gün, aynı an, size yetmiyor mu bu kadarını bilmek? (*Daha sakin*) Bir ayağımız mezarda dünyaya getirirler bizi, güneş bir an parıldar, sonra yeniden gecedir.¹⁶⁷

Pozzo'nun sözleri yine evrensel döngüye işaret etmektedir. Mezar (ölüm) ve dünyaya gelmek iki zıt kavram bir arada kullanılarak yaşam/ölüm arasındaki ikiliğe ve döngüsellığe dikkat çekilmektedir.

Samuel Beckett'in *Oyun Sonu* adlı oyununda da zaman bir yandan geçiyor izlenimi verirken, diğer yandan hayat durmuş gibidir:

HAMM [...] (*Bir an.*) Saat kaç?

CLOV Her zamanki gibi.

HAMM Baktın mı?

CLOV Evet.

HAMM Eee?

CLOV Sıfır.¹⁶⁸

Clov'un, Hamm'in saati sorduğunda yanıt olarak verdiği "Her zamanki gibi" ve "Sıfır" ifadeleri zamanın durduğuna, hiçbir değişiklik olmadığına işaret etmektedir. Buna rağmen Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda görülen ve zamanın akışına dikkat çeken insan ve doğa üzerindeki değişime, *Oyun Sonu*'nda da şahit olunur:

HAMM Doğa unuttu bizi.

CLOV Doğa yok artık.

HAMM Doğa yok ha! Abartıyorsun.

CLOV Çevremizde.

HAMM Ama soluk alıyoruz, değişiyoruz! Saçlarımızı, dişlerimizi kaybediyoruz!

Tazeliğimizi! Ülkülerimizi.¹⁶⁹

Gerçekten de oyunda Hamm'in bedeni oturduğu sandalyesinde gitgide değişmekte ve yaşlanmakta, sanki çürüyüp dökülüyor izlenimi vermektedir.

¹⁶⁷ Samuel Beckett, *Godot*, s. 117.

¹⁶⁸ Beckett, *Oyun Sonu*, s. 23.

¹⁶⁹ a.g.e., s. 27.

Worton'a göre Beckett'in oyun kişileri fiziksel olarak git gide kötüleştiklerinden ve yıprandıklarından dolayı aslında zamanın farkındadırlar, ancak zamanın "aktığını" algılayamazlar. "Her gün diğerleri gibiyse, zamanın gerçekten geçtiğini ve bir sonun başlangıç olduğunu nereden bilsinler ki?"¹⁷⁰ Worton'un açıklamasındaki "bir sonun başlangıç" olması ifadesi de Beckett oyunlarında dikkat çeken evrensel döngüsellik özelliğinin varlığını ve hiçbir şeyin aynı kalmadığını bir kez daha doğrulamaktadır.

2.5.3.4. Oyun Kişilerinin Ortaya Koyduğu Tek Eylem Eylemsizliktir

Beckett'in oyun kişileri tragedyalarda gördüğümüz kahramanlardan oldukça farklıdır. Onun oyunlarında güçsüzlükleri, hastalık ve sakatlıklarıyla sıradan insanlar oyun kişileri olarak karşımıza çıkar. "Samuel Beckett'in oyunlarında karşı-kahraman imgesi yaratılmıştır. Beckett'in oyunlarındaki sakat, zavallı, bilgisiz, umarsız, inançsız insanlar, geleneksel kahraman tipinin tam tersine hiçbir eylemde bulunmazlar."¹⁷¹ Örneğin *Godot'yu Beklerken*'de Vladimir ve Estragon üzerlerinden dökülen yırtık pırtık giysileriyle birer kahramandan çok sirk palyaçolarını anımsatırlar. Héléne Lecossois de benzer bir ifade ile Vladimir ve Estragon'un ve diğer Beckett oyun kişilerinin bu özelliğini yineler: "[...] oyunlardaki bozulmuş ve genelde karikatürize edilmiş bedenler, bir bakıma Rönesans'ın grotesk, palyaço bedenlerini hatırlatır."¹⁷²

Nurten Birlik'in karşı-kahramanların özelliklerini, bir anlamda Absürt Tiyatro özellikleri ile sentezleyerek oluşturduğu tanımda figürler; zaman, söylem ve amaç bağlamında değerlendirilir:

Karşı-kahramanların içinde buldukları, merkezsiz (ve parçalanmış) epistemolojik yapı onlara karmaşık gerçekliği düzenleyecek, kategorize edecek, hiyerarşiler kuracak, ikili zıtlıklar oluşturacak bir ana düzenleyici ilke veremez. Mantık ve onun etrafında gelişen epistemolojik kategoriler onların dünyasında iflas etmiştir. Zamansal anlamda kayıp durumdadırlar çünkü dünlerini yarınlarına bağlayamazlar. Bu durum belleklerinin de iflas etmesine neden olur. Dilsel anlamda felçli gibidirler çünkü sözcükler onlar için anlamlı bir gerçeklik ve bütünsel bir kimlik kurgusu oluşturmaya

¹⁷⁰ Worton, "Waiting for Godot", s. 73.

¹⁷¹ Şener, *Dünden Bugüne*, s. 303.

¹⁷² Héléne Lecossois, "Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak", çev. Melisa Selin Çeliker, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ*. Sayı: 2 2009, s. 52.

hizmet etmez. Onların dünyalarında nedenler her zamanki sonuçlara götürmez. Ya da sonuçlardan nedenlere gitmek istediklerinde kaybolurlar. Varoluşsal anlamda özgün tercihler yapamazlar. Yaşamlarındaki akışı düzenleyen tek şey Godot'yu bekledikleri gerçeğidir. Ancak Godot'nun gelmesi aslında onlar için daha da trajik olacaktır çünkü eğer Godot gelirse yaşamlarındaki yegâne amaçtan da yoksun kalacaklardır. Eylemsel anlamda felçli gibidirler. Entelektüel anlamda ortaya bir şey koyamazlar ve içinde yaşadıkları evreni herhangi bir şekilde yorumlayamazlar. Çıkarımlarda bulunmaya çalışırlar ama yanılırlar.¹⁷³

İstedikleri halde buldukları yerden ayrılamayan oyun kişilerinin hareketsizlikleri ve eylemsizlikleri oyunda birçok kez vurgulanır:

ESTRAGON: Sadece kırmızı turp severim ben!

VLADİMİR: Geri ver öyleyse.

Estragon turbu geri verir.

ESTRAGON: Gidip havuç bulayım.

*Yerinden kııldamaz.*¹⁷⁴

Vladimir ve Estragon belki de hiç gelmeyecek olan Godot'yu bekledikleri için aynı ağacın etrafında dönüp dolaşmaktan başka bir şey yapmazken, *Oyun Sonu*'nda ise bir eve hapsolmuş şekilde yaşayan Hamm tekerlekli sandalyeye mahkum olduğu ve dışarıda hiçbir hayat belirtisi bulunmadığı için Clov ile birlikte bulunduğu evden ayrılamaz ve hiçbir eylemde bulunamaz. Nell ve Nagg'e gelince onlar da çöp bidonlarında talaşların arasında yaşayan, belden aşağısı olmayan bitkiler gibidir adeta. İsteseler de herhangi bir eylemde bulunmaları mümkün değildir. Dolayısıyla bu oyunda da eylemsizlik ve edilgenlik ön plandadır. Zehra İpşiroğlu Beckett'in neredeyse bütün oyunlarındaki kişilerinin hareketsizliğinin/eylemsizliğinin altını çizen bir özet sunar bize:

Uyumsuz tiyatronun öncülerinden Samuel Beckett'de donmuş bir dünya ile karşılaşırız. İnsanlar heykel gibi oldukları yerde çakılıp kalmışlar. Çökmekte olan fizik yapılarıyla ayırd edilemeyecek derecede birbirine benzeyen sağırlar, dilsizler, körler, kötürümler, deliler ile dolup taşan bir dünya bu. Toplumun bir kenara ittiği insanlar, ne beklediklerini bilmeden bekleyen, beklerken iç sıkıntısından boğulan işsiz güçsüzler, gittikçe daralan bir dünyada birbirine kenetlenip kalanlar, gırtlığına değin çamura batmış ama gene de mutlu olan yaşlı bir kadın, ya da çöp tenekesine tıklmış,

¹⁷³ Nurten Birlik, "Godot'yu Beklerken: Epistemolojik Kategorilerin Sorunsallaştırılması" *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 28, Sayı: 1, 2011, s. 34-35.

¹⁷⁴ *Godot*, s. 88.

tek tük anı kalıntılarıyla birbirini avutmaya çalışan insan artıkları; Beckett'in insanları bunlar.¹⁷⁵

Örneğin Clov, bulunduğu dört duvar arasından kaçıp kurtulmak istese de dışarıdaki, dünyanın sonunun geldiği izlenimini veren görüntü, onu bu fikirden uzaklaştırmaktadır. Çünkü yaşam kalitesi barış dönemindeki standartlara göre 'düşük'tür. Dışarıdaki "bilinmeyen"e ve "belirsizlik"e karşılık içeride en azından hayatta kalmaya devam etmektedir. Buna rağmen onun edilginliği de Vladimir ve Estragon'un eylemsizliği gibi oyunda sık sık göze çarpar:

HAMM İyi, git haydi.

(*Arkasına dayanır, hareketsiz kalır. Clov kıpırdamaz. Derin bir ah çeker. Hamm doğrulur.*)

Sana git demiştim sanıyorum.

CLOV Çalışıyorum. (*Kapıya gider, durur*) Doğduğum günden beri.

(*Çıkar.*)¹⁷⁶

Clov'un hareket etme konusundaki isteksizliği; Hamm'in emirlerinden, sonu gelmeyen isteklerinden, kendisine bir köle gibi davranmasından kaynaklandığı gibi, onun gelecekte ümitli olmadığını da bir göstergesi olarak kabul edilmelidir. Çünkü Beckett'in oyun kişileri için gelecek bilinmeyenlerle doludur. Geleceğe dair bilinmezlik ise kişilerde isteksizlik, ümitsizlik, eylemsizlik gibi sonuçlar doğurmaktadır. Aslında *Oyun Sonu*'ndaki dört duvar arasındaki bu eylemsizlik, dış dünyadaki eylemsizliğin bir yansımasıdır:

CLOV [...] (*Merdivenin üstüne çıkar, dürbünü dışarıya çevirir.*) Dur bakalım. (*Dürbünü dolaştırarak bakar.*) Sıfır... (*Bakar*) sıfır... (*Bakar*) gene sıfır... (*Dürbünü indirir. Hamm'a dönerek*) Tamam mı? Rahatladın mı?

HAMM Hiçbir şey kıılmıyıyor. Her şey...

[...]

CLOV Her şey ne mi? Tek kelimeyle? Öğrenmek istediğin bu mu? Bir saniye. (*Dürbünü dışarıya göre çevirir, bakar, indirir, Hamm'a döner*) Geberik. (*Bir an.*) Eee? Memnun musun?

HAMM Denize bak.

¹⁷⁵ İpşiroğlu, *Uyumsuz*, s. 18.

¹⁷⁶ *Oyun Sonu*, s. 29.

CLOV Aynı.¹⁷⁷

Zaman konusunda olduğu gibi burada da Clov'un "sıfır", "geberik", "aynı" gibi ifadeleri kullanması dış dünyada herhangi bir hareket ya da eylem, kısacası ümit etmeyi sağlayacak bir gelişme olmadığını göstermektedir. Bu durum da evin içindeki kişilerin eylemsizliği ile paralellik içindedir.

Mutlu Günler'de hareketsizlik doruk noktasına varır, çünkü Willie ancak sürüklenerek ve emekleyerek hareket edebilirken, Winnie oyunun başında beline kadar, sonunda ise artık boğazına kadar toprağa gömülüdür ve Türkyılmaz'ın da ifade ettiği gibi "işlevsiz bir bedene sahiptir."¹⁷⁸ Hiçbir şey söyleyip, yapamamanın verdiği sıkıntıyı dile getirir: "WINNIE: [...] Ah evet, söyleyecek ya da yapacak çok az şey var, korku ise büyük, [...] İşte tehlike bu."¹⁷⁹

Winnie giderek toprağa gömüldüğünün, hareketsizleştiğinin ve bu eylemsizliğin iyiye işaret olmadığını farkındadır. Durum öyle bir noktaya varır ki, Winnie eskisi gibi "rahatça terleyemediğini"¹⁸⁰ bile söyler. Oyunun sonuna doğru Winnie, toprağa o kadar batmıştır ki, kolu ağrıdığı için güneşliği bırakmak istese de artık yapamaz. Bunu yapacak kadar bile hareket edememektedir.¹⁸¹

Beckett'in oyun kişileri, oyunlarının yazıldığı tarihlere göre kronolojik olarak ele alındığında, *Godot'yu Beklerken*'de Vladimir ve Estragon'un açık bir alanda bulunmalarına rağmen, bekleme zorunluluğundan dolayı oradan ayrılmadıkları, eyleme geçemedikleri görülür. *Oyun Sonu* adlı oyunda kişiler daha da kısıtlanmış, bir odanın içine hapsolmuşlardır. Dışarıda hiçbir hayat belirtisi olmadığından evi terk etmeye cesaret edemezler. Bunun yanında, oyun kişileri fiziksel olarak da hareket etme kabiliyetlerini yitirmişlerdir. *Mutlu Günler*'de ise hareketsizlik ve eylemsizlik son safhadadır. Diğer bir deyişle, yıllar geçtikçe Beckett'in yazdığı oyunlardaki kişilerin eylemsizliklerinin katlanarak arttığı gözlenir.

¹⁷⁷ a.g.e., s. 39.

¹⁷⁸ Türkyılmaz, "Beckett'in Mutlu Günler", s. 205.

¹⁷⁹ Beckett, "Happy Days", s. 152.

¹⁸⁰ a.g.e., s. 152-153.

¹⁸¹ a.g.e., s. 153.

2.5.4. İngiltere’de Harold Pinter

Absürt Tiyatro yazarlarının izinden giden genç kuşak yazarlar arasında Harold Pinter (1930-2008), tiyatro alanında adını uluslararası düzeyde duyurmuş ve önemli başarılarla imza atmış ve böylece bu alandaki yerini sağlamlaştırmıştır. “Onun geçmişi dramaya önemli katkıları olan Ermeni, Romen, İrlandalı göçmenlerinkinden ve Fransız yeraltı dünyasınınkinden çok değişiktir, ama o da, kendi biçiminde, Doğu Avrupa göçmeni bir aileden geldiği için kalıbı yineler.”¹⁸² Londra’nın Doğusunda Yahudi bir terzinin oğlu olarak yetişen Pinter’in herkesten farklı olan biçemi, bu farklılığın bir göstergesi olarak “Pinteresk” olarak adlandırılmaktadır. Knowles da Pinter’in, “Beckett, Chekhov, Strindberg, Pirandello, Eliot, Joyce gibi oyun yazarlarından etkilenmiş” olmakla birlikte, onlardan ayrılan yanlarıyla “20. yüzyıl tiyatrosuna bireysel katkı”da bulunduğunu vurgulayarak onun farklı bir tarza sahip olduğunu doğrular.¹⁸³ Absürt yapıtlar veren “Kafka ve Beckett’in etkilerini kabul eden Pinter, bu iki yazar gibi varoluşunun sınırındaki insanla uğraşır.”¹⁸⁴ Ancak Pinter, avant-gard ve gelenekselin en özgün biçimini sunmasıyla bu yazarlardan ayrılmaktadır. 1957 yılında yazdığı *The Room (Oda)* oyunu ile tiyatro yazarlığına başlayan Harold Pinter’in ilk uzun oyunu, *Doğum Günü Partisi (1958) (The Birthday Party)*’dir.¹⁸⁵ Bu eseri bugün de Absürt Tiyatro hareketinin en başarılı örneklerinden biri olarak yerini ve değerini korumaktadır. Pinter’in tehdit komedyaları (comedy of menace) olarak anılan kendine özgü ve gizem yüklü oyunlarının “[...] tipik şemasında, küçük hayatları içinde iletişim kurmaya ve bir istila ya da istila denemesi karşısında harekete geçmeye çalışan ve hemen hemen her defasında başarısızlığa uğrayan karakterler yer alır.”¹⁸⁶

O’nun oyunlarının, birbiriyle bağdaşık olmayan iki kavramın bir araya getirilerek “tehdit komedyaları” olarak adlandırılması, bu oyunların hemen hepsinde

¹⁸² Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 184.

¹⁸³ Ronald Knowles, “Pinter and twentieth-century drama”, çev. Arzu Özyön, in *The Cambridge Companion To Harold Pinter*. (ed.) Peter Raby. Cambridge University Press. Cambridge, 2001, s. 73.

¹⁸⁴ Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 205.

¹⁸⁵ bkz. Nazan Tutaş ve Nihal Demirkol Azak, “Harold Pinter’in *Doğum Günü Partisi* ve *Eski Zamanlar Oyunlarında Kabalık Stratejileri ve Hâkimiyet Yarışı*” *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*. Sayı: 12/2, 2014, s. 14.

¹⁸⁶ Tello ve Ravassi, *Yeni Başlayanlar İçin*, s. 138.

dış dünyadan gelebilecek gizli bir tehdidin varlığının hissedilmesi ve kullanılan dilden kaynaklanan güldürü unsurlarının bulunması ile açıklanabilir.

Oyunlarında oyun kişilerinin “üzerine çöken sıkıntı ve baskıyı” okuyucuya/izleyiciye sunan Pinter’in, *Doğum Günü Partisi* dışında en bilinen oyunları *Git-Gel Dolap* (1957), *Kapıcı* (1960), *Sevgili* (1963), *Eve Dönüş* (1965), *Eski Günler* (1971) ve *Issız Topraklar* (1975)’dir. Bu oyunların her biri birbirinden çok farklı olmasına rağmen, “Pinter’in oyunlarında genellikle birkaç temel özellik belirgindir: Bir tehdit ve gizem havasında gelişen günlük, sıradan durumlar; açıklanamayan, açığa vurulmayan, belirsiz güdüler ya da geçmişe ait bilgiler ve otantik, görünüşte doğal ve dikkatlice, incelikle işlenmiş bir konuşma düzeni.”¹⁸⁷ Pinter’in oyunlarında gizem ve tehdit unsurlarını kullanmasında, kuşkusuz onun Yahudi bir İngiliz olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında şahit olduğu olaylar etkili olmuştur. Böyle bir geçmişten gelen bir yazarın “[...] *Oda* (1957), *Git-Gel Dolap* (1957) ve *Doğum Günü Partisi* (sahneleme 1958) gibi oyunlarının politik öngöründen yoksun olduğunu söylemek absürt olur” (Cave, 2001: 108, AÖ). Bu durum da aslında Absürt Tiyatro’nun politik unsurlara yer vermediği tezini çürütmektedir.

İnsan gerçekliğini dar olduğu kadar doğal ve yalın ortamlarda işleyen Pinter, her gün rastlanan olayları konu edinirken, sıradan olaylara derin anlamlar katar. [...] Birbirleri ile olan kopuk iletişimleri, sıcak bir oda ortamında duyulan sevinç, dış dünyaya karşı takınılan umarsız tavır Pinter oyunlarında sıkça karşılaşılan konulardır.¹⁸⁸

Bu bağlamda Beckett’in oyunlarında olduğu gibi, Pinter’in oyunlarında da birden çok farklı anlam katmanının bir arada bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Görünen günlük durumların ve sıradan gerçeklerin altında aslında son derece hassas ve ciddi gerçeklikler ve anlamlar yatmaktadır.

2.5.4.1. Pinter’in Oyun Kişileri Güçlü ve Güçsüz Olarak İki Zıt Kutupta Yer Alır

Harold Pinter’in birçok oyununda oyun kişilerinin bir kısmının daha dominant, diğer grupta yer alanların ise daha sessiz ve silik kişiler oldukları gözlenir. Tutaş ve Azak’ın da Pinter’in oyun kişilerine güçlü-güçsüz ilişkisi bağlamında yaklaşarak oyun

¹⁸⁷ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 601.

¹⁸⁸ Erdiç Parlak ve A. Gökhan Biçer, “Harold Pinter’in *The Room* (*Oda*) Oyununda Korku ve Barınak İlişkisi” *SANAT (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)* Sayı: 5, 2004, s. 32.

kişilerinin “[...] sıklıkla, baskın olanlar ve boyun eğenler olarak iki kutupta [...]”¹⁸⁹ toplandıklarını ifade etmeleri bizim bu konudaki iddiamızı destekler niteliktedir. Yazarın oyunları ise genel olarak bu iki kutup arasındaki gerilim ve tansiyon üzerine kurulur. Örneğin *Doğum Günü Partisi* adlı oyunda Stanley adlı oyun kişisi boyun eğen kişi olarak görülürken, McCann ve Goldberg ikilisi onun üzerinde baskı kuran, dominant taraf olarak yansıtılır. Stanley’nin McCann ve Goldberg tarafından bir anlamda sorguya çekildiği sahne iki taraf arasındaki güçlü-güçsüz ilişkisini açık olarak ortaya koymaktadır:

GOLDBERG: Yalan söyleme.

McCANN: Örgüte ihanet ettin. Onu tanıyorum!

STANLEY: Tanımıyorsun!

[...]

(Sandalyenin her iki tarafında dururlar.)

[...]

GOLDBERG: Karın neredeydi?

STANLEY: Şey _

GOLDBERG: Cevap ver.

STANLEY (döner, iki büklüm): Ne karısı?

GOLDBERG: Karına ne yaptın?

McCANN: Onu öldürdü.

GOLDBERG: Karını neden öldürdün?

STANLEY (oturur, arkası seyirciye dönük): Ne karısı?

McCANN: Onu nasıl öldürdü?

GOLDBERG: Onu nasıl öldürdün?

McCANN: Onu boğdu.

GOLDBERG: Arsenikle.¹⁹⁰

İki taraf arasındaki diyalogun giderek bir sorgulama halini alması, okuyucu/izleyiciye İkinci Dünya Savaşı sırasındaki iki zıt tarafı, Naziler ve Yahudileri ve onlar arasındaki gerilimi hatırlatmaktadır. Stanley adının bir Yahudi adı¹⁹¹ olduğu dikkate alındığında, bu iddia daha da güçlü ve belirgin hale gelmektedir.

Beckett’in oyun kişileri gibi sürekli birbirleriyle atışan Pinter’in oyun kişileri de, laf cambazlığı yapan iki komedyeni andırmaktadır. Ancak bu komik diyaloglar

¹⁸⁹ Tutaş ve Demirkol Azak, “Harold Pinter”, s. 23.

¹⁹⁰ Harold Pinter, “The Birthday Party” içinde *Complete Works: One*, çev. Arzu Özyön, Grove Press, New York, 1990, s. 58-59.

¹⁹¹ bkz. Arzu Özyön, “Toplumdaki Parçalanmışlığın Dile Yansımaları: Pinter’in *Doğum Günü Partisi* ve Anday’ın *Müfettişler* Adlı Oyunu” içinde *International Multidisciplinary Congress of Eurasia (IMCOFE) Bildiri Kitabı*, Cilt 1, 11-13 Temmuz, 2016, s. 224.

sırasında bile kişiler arasındaki gerilim, birinin diğerine hükmetme çabası açık olarak hissedilmektedir. Örneğin *Git-Gel Dolap* adlı oyunda Ben ve Gus'ın "çaydanlığın altını yakmak" ve "gazı açmak" ifadeleri üzerine tartıştıkları diyalog okuyucu/izleyici üzerinde bir yandan komik bir etki bırakırken, diğer yandan Ben'in Gus üzerinde baskı kurmaya çalışan tehditkar hali dikkati çekmektedir:

Ben: Git ve yak.

Gus: Neyi yakayım?

Ben: Çaydanlığı.

Gus: Gazı kastediyorsun.

Ben: Kim kastediyor?

Gus: Sen?

Ben: (*gözlerini kısarak*) Gazı kastettiğimi söylerken ne kastediyorsun?

Gus: Senin kastettiğin şeyi söylüyorum, kastetmiyor musun? Gazı.

Ben: (*Güçlü bir şekilde*) Git ve çaydanlığı yak diyorum, gitmeni ve çaydanlığı yakmanı kastediyorum.

Gus: Bir çaydanlığı nasıl yakabilirsin ki?

[...]

Ben: (tehditkâr) Ne demek istiyorsun?

Gus: Çaydanlığı ocağa koy denir.¹⁹²

Ben'in Gus'a karşı üstünlük sağlama çabası kullandığı dile de yansımakta; neredeyse oyun süresince burada olduğu gibi emir verircesine konuşması, oyundaki baskın kişi olduğunu göstermektedir. Pinter'ın oyun kişileri arasındaki bu güçlü-güçsüz kutuplaşması ve gerilim diğer bir oyunu olan *İnce Sızı*'da da dikkat çeken özelliklerden biridir. Oyunda Edward, eşi Flora ile konuşurken emir kipi kullanmakta, böylelikle oyundaki iki kişiden birinin yine diğeri üzerinde hâkimiyet kurma çabaları bir kez daha doğrulanmaktadır:

FLORA: Ondan korkuyorsun.

EDWARD: Hayır korkmuyorum.

[...]

¹⁹² Harold Pinter, "The Dumb Waiter" içinde *Complete Works: One*, çev. Arzu Özyön, Grove Press, New York, 1990, s. 141.

FLORA: O zavallı, yaşlı, zararsız bir adam.

EDWARD: Ahhh, gözlerim.

FLORA: Gel hadi gözlerini yıkayalım.

EDWARD: Uzak dur.

[*Duraksama*]

[*Yavaşça*] O adamla konuşmak istiyorum. Onunla bir iki çift laf etmek istiyorum.

[...]

FLORA: Dışarı onunla konuşmaya mı gidiyorsun?

EDWARD: Tabii ki hayır! Dışarıya onun ayağına gitmek mi? Tabii ki... hayır. Onu buraya davet edeceğim. Çalışma odama. Sonra... işin aslını öğreneceğiz.

[...]

EDWARD: Onu içeri çağır.

FLORA: Ben mi?

EDWARD: Dışarı çık ve onu içeri çağır.¹⁹³

Oyunun bu sahnesinde Edward ve Flora arasında geçen diyalogdan, oyunun başında Flora'nın daha baskın görünmesine rağmen, durumun giderek değiştiği; özellikle Edward'ın buyurgan konuşma tarzından onun Flora'ya karşı kaba davrandığı; onun üzerinde üstünlük kurmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunun yanısıra, Edward'ın Kibritçi ile konuşmak üzere dışarı çıkmak yerine, onu küçümseyerek ayağına çağırması; hatta çağırma işini de son derece kaba bir dille ve yine emirlerle eşine yaptırması; sadece eşine karşı değil, hiç tanımadığı bir adama karşı da üstünlük kurmaya çalıştığıının göstergesidir. Yazarın *Oda* adlı oyunundaki karı-koca arasında da benzer bir ilişki görülür. Ancak bu defa eşler arasındaki güçlü-güçsüz ilişkisi erkeğin kadına söz aracılığı ile üstünlük kurmasına dayanmaz. Aksine Rose sürekli konuşurken, kocası Bert ona hiçbir şekilde karşılık vermez. Rose, Beckett'in *Mutlu Günler*'deki Winnie adlı oyun kişisi gibi oyun süresince neredeyse kendi kendine konuşur:

ROSE. Al bakalım. Bu seni soğuktan korur.

Pastırmayı ve yumurtaları tabağa koyar, gazı kapatır ve tabağı masaya götürür.

¹⁹³ Harold Pinter, "A Slight Ache" içinde *Complete Works: One*, çev. Arzu Özyön, Grove Press, New York, 1990, s. 178-179.

Dışarısının çok soğuk olduğunu söyleyebilirim. Berbat derecede.

[...]

Eğer dışarı çıkmak istiyorsan içine de bir şeyler giyebilirsin. Çünkü dışarı çıktığında soğuğu hissedeceksin.

Fincana süt döker.

Daha şimdi pencereden dışarı baktım. Bana yetti. Etrafta bir Allah'ın kulu yok. Rüzgarı duyabiliyor musun?

Sallanan sandalyeye oturur.

Kim olduğunu hiç görmedim. Kim ki? Aşağıda kim yaşıyor? Sormak zorundayım. Yani, sen de biliyorsun, Bert. Ama her kimse, çok da rahat olmamalı.

*Duraksama.*¹⁹⁴

Bert'in eşine karşı bu tavrı, kendisine sorulan onca sorudan tek birini bile cevaplamayışı, eşini umursamadığının ya da yok saydığının kanıtıdır. Bu durum da yine iki taraftan birinin diğeri üzerinde, bu defa diğeri oyunlardakinden farklı olarak sözcükler ve konuşma aracılığıyla değil; sessizliği kullanarak ve sessiz kalarak; diğeri bir deyişle ona karşı duyarsızlığı ile Rose'a varlığını, önemini hissettirmeyerek baskı ve hâkimiyet kurma stratejisi olarak görülmelidir.

2.5.4.2. Pinter Oyunlarında Kişiler, Zamanın Geçip Geçmediği Anlayamaz

Pinter'ın *Git-Gel Dolap* oyununda Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda olduğu gibi bir "bekleme" durumu söz konusudur. Ben ve Gus patronlarından talimatlar beklemektedir ama neden bu kadar zaman beklediklerini anlayamazlar. Beklerken de zamanlarını boş bir çaba ile ortaya attıkları saçma diyaloglarla geçirmeye çalışırlar. "Çay içerek, oyun oynayarak, havadan sudan konuşarak zaman öldürürler kendi kendilerine."¹⁹⁵ Özellikle Gus'ın Ben'e sürekli patronun kendileriyle ne zaman iletişime geçeceğini sorması, zamanın geçmek bilmediğini ve Gus'ın beklemekten sıkıldığını göstermektedir:

GUS. Ne zaman bizimle iletişime geçecek?

¹⁹⁴ Harold Pinter, "The Room" içinde *Complete Works: One*, çev. Arzu Özyön, Grove Press, New York, 1990, s. 101-102.

¹⁹⁵ İpşiroğlu, *Uyumsuz*, s. 38.

BEN *okumaya devam eder.*

Ne zaman bizimle iletişime geçecek?

BEN. Senin neyin var? Her an olabilir. Her an.¹⁹⁶

Godot'yu Beklerken'de olduğu gibi bu oyunda da iki adam bu defa patronlarından gelecek emri beklemekte ve bu nedenle de zaman geçmek bilmemektedir. Zamanın bir türlü geçmediğinden sürekli olarak yakınan, bu duruma alışamayan kişi aslında Gus'tır. Ona göre buldukları yerde bir pencere olması bile içinde buldukları durumu daha katlanılır hale getirebilirdi:

GUS *sahnenin önünde dolanır, ön tarafa, sonra odanın her yanına bakar.*

GUS. [...] Bu çöplükte yaşamak istemezdim. Bir pencere olsa, çok da sorun etmezdim, böylece dışarının neye benzediğini görebilirdin.

BEN. Pencereyi ne yapacaksın?

GUS. Biraz manzara fena olmazdı, Ben. Zaman geçirdi.

Odada dolaşır.

Yani, düşünsene hava daha karanlıkken bir yere geliyorsun, daha önce hiç görmediğin bir odaya, bütün gün uyuyorsun, işini yapıyorsun, sonra tekrar gece vakti çıkıp gidiyorsun.

Duraksama.

Manzaraya bir göz atmak isterim. Bu işte hiç öyle bir şansın yok.¹⁹⁷

Gus'ın sözleri aslında zamanın akmadığına, aksa da oyun kişilerinin zamanın geçip geçmediğinin ayırımına varamadığına işaret etmektedir. Çünkü buldukları yerde dışarıyı görebilecekleri, havanın aydınlık mı yoksa karanlık mı olduğunu anlayabilecekleri bir pencere bile yoktur. Diğer yandan, Gus'ın gece geç vakitte veya sabaha karşı bilmedikleri bir yere iş için gelip bütün gün uyuduktan sonra yine gece işlerini yapıp ayrıldıklarını söylemesi gece-gündüz döngüsünü göstermekte ve zamanın döngüsellğine işaret etmektedir. İşleri gereği aynı durumun sürekli tekrarlanması ve buldukları kapalı ortam, zaman algısını yitirmelerine ve zamanın geçip geçmediğini anlayamamalarına neden olmaktadır. Böylece Pinter oyunlarında da hem zamanın aktığı ama aynı zamanda da akmadığı hissi verilmeye devam edilir.

¹⁹⁶ Pinter, "The Dumb Waiter", s. 132.

¹⁹⁷ a.g.e., s. 133-134.

Zamanın geçip geçmediği konusundaki belirsizlik yazarın *Doğum Günü Partisi* adlı oyununda da gözlenir. Meg ve Petey arasında geçen diyalog özellikle Meg'in zaman algısı ile ilgili bir sorun olduğunun göstergesidir:

MEG. [...] Bu sabah saat kaçta dışarı çıktın, Petey?

PETEY. Her zamanki saatte.

MEG. Karanlık mıydı?

PETEY. Hayır, aydınlıktı.

MEG. (*yama yapmaya başlar*). Ama sen bazen hava daha karanlıkken dışarı çıkarsın.

PETEY. O kışın öyle oluyor.

MEG. Aa, kışın demek.

PETEY. Evet, kışın sonuna doğru hava aydınlanmaya başlıyor.

MEG. Aaa.¹⁹⁸

Meg kış ve yaz aylarında aynı saatte havanın neden karanlık ya da aydınlık olduğunu algılayamaz. Bu nedenle Petey'nin hep aynı saatte dışarı çıkıp çıkmadığı konusunda bir yanlışlığı yaşar. Bu diyalog aynı zamanda mevsim döngüsü üzerinden zamanın döngüsellğine de vurgu yapmaktadır. Ayfer (Akansel) Altay da Pinter'ın *Doğum Günü Partisi* adlı oyununun “başladığı gibi aynı olayla bit[tiğini]”¹⁹⁹ vurgular. Ayrıca oyunun başlangıcında “SAHNE I Yazın bir sabah, SAHNE II Aynı günün akşamı, SAHNE III Ertesi sabah”²⁰⁰ şeklinde verilen zaman bilgisi de oyun zamanının sabah-akşam-sabah şeklindeki gidişinin ve zamanın döngüsellğinin bir kanıtıdır. Oyun bir sabah başlar, Stanley'nin evden ayrıldığı başka bir sabah sona erer. Aslında zaman algısı bağlamında oyunun Aristoteles tiyatrosunda olduğu gibi 24 saat/bir gün içinde geçtiği izlense de Aristoteles tiyatrosundan farklı olarak araya gece girmektedir.

Pinter'ın *İnce Sızı* adlı oyununda da zamanın yine döngüsel olduğu görülmektedir. Oyunun başında; “FLORA ve EDWARD'ın kahvaltı masasında oldukları görülür. EDWARD gazete okuyordur.”²⁰¹ Oyunun sonunda ise tekrar oyunun başına dönüldüğü hissi yaşanır. Ancak Flora bu defa gölgeliği eşi Edward için değil, Barnabas dediği Kibritçi için kurmuştur. Edward ise Flora tarafından eline

¹⁹⁸ Pinter, “The Birthday Party”, s. 20-21.

¹⁹⁹ Ayfer Altay, “Harold Pinter'in *Doğum Günü Partisi* Oyununun Yapısal Çözümlemesi” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 6, sayı: 1-2, Aralık 1989, s. 82.

²⁰⁰ Pinter, “The Birthday Party”, s. 18.

²⁰¹ Pinter, “A Slight Ache”, s. 169.

tutuşturulan kibrit tepsi ile kendini kapının önünde bulur: “*Elinde kibrit tepsi ile EDWARD’a doğru gider, tepsiyi eline verir. Perde yavaşça kapanmaya başladığında FLORA ve KİBRİTÇİ dışarı çıkmak üzere harekete geçerler.*”²⁰² Bunun yanı sıra, oyunun henüz başında Flora tarafından, Kibritçi’nin her sabah saat yedide aynı yerde bulunduğu; yani aynı durumun hergün tekrarlandığının dile getirilmesi de zamanın döngüsellğine dikkat çekmektedir. Tüfekçi’nin açıklaması da oyunda döngüsel bir zaman kullanıldığını doğrulamaktadır:

Oyunun finali, Flora’nın Kibritçi’nin tablasını Edward’ın ellerine bıraktığı ve Kibritçi’yle birlikte bahçeye çıktığı sahneyle son bulur. Oyunun başına geri dönmüş gibidir, [...] [tek bir farkla, Edward ve Kibritçi yer değiştirmiş, birbirlerinin yerine geçmişlerdir] oyunun başındaki mekâna geri dönülmesi bu döngüyü kanıtlayacak niteliktedir. Bu bağlamda, oyunun başından başlayarak tekrarlanan 21 Haziran yaz gündönümü tarihi de önemli bir açık göstergeye dönüşür.²⁰³

İnce Sızı adlı oyunda bu defa zaman algısı konusunda sıkıntı yaşayan kişi Edward’dır. Edward ile Flora arasındaki diyalogda saatin dokuz buçuk olduğu öğrenilir: “EDWARD: [...] Saat kaç? FLORA: Dokuz buçuk. EDWARD: Allah aşkına sabahın dokuz buçuğunda bir tepsi dolusu kibritle ne yapıyor bu adam?”²⁰⁴ Ancak bu diyalogun üzerinden henüz iki sayfa bile geçmeden Flora Edward’ı saatlerdir evin içinde aradığını söyler:

FLORA: Her yerde seni arıyordum. Gölgeği kuralı saatler oldu. Geri geldim ve hiçbir yerde yoktun. Dışarda mıydın?

EDWARD: Hayır.

[...]

FLORA: Sana ne olduğunu anlayamıyorum. Saatin on iki olduğundan haberin var mı?

EDWARD: Gerçekten mi?²⁰⁵

Görüldüğü gibi Flora saatler önce gölgeği kurduğunu; saatlerdir her yerde Edward’ı aradığını ve saatin on iki olduğunu söylerken, Edward için sanki zaman hiç geçmemiştir. Saatin on iki olduğunu duyduğunda ise bir şaşkınlık anı yaşar, inanamaz. Böylece Pinter’in oyunlarında bir kez daha kişilerin zaman algısını yitirdikleri, zamanın geçip geçmediğini anlayamadıkları görülür.

²⁰² a.g.e., s. 200.

²⁰³ Tüfekçi, “Harold Pinter’in *İnce Sızı*”, s. 138.

²⁰⁴ Pinter, “A Slight Ache”, s. 175.

²⁰⁵ a.g.e., s. 176-177.

Yazarın *Oda* adlı oyununda da oyun kişilerinin bazılarının zaman algısı ile ilgili sorun yaşadıkları görülür. Örneğin Rose'un yaşadığı apartmanda bir daire kiralamak isteyen Bay ve Bayan Sands arasında geçen diyalog, Bayan Sands'in zamanın geçip geçmediğini tam olarak algılayamadığını anlatır:

ROSE. [...] Ne zamandır buradasınız?

BAYAN SANDS. Bilmiyorum. Ne zamandır buradayız, Toddy?

BAY SANDS. Yaklaşık yarım saattir.

BAYAN SANDS. Ondan daha fazla, çok daha fazla.

BAYAN SANDS. Yaklaşık otuz beş dakikadır.²⁰⁶

Diyalogdan da anlaşıldığı üzere ilk olarak Rose'un sorusunu "Bilmiyorum" şeklinde cevaplayan Bayan Sands, ne zamandır orada bulduklarını eşine sorar. Ancak aldığı cevap onu tatmin etmez. Yarım saatten çok daha uzun süredir orada olduklarını iddia eden Bayan Sands, absürt bir şekilde, eşinin söylediğinden sadece beş dakika fazla bir süredir, "otuz beş dakikadır" orada buldukları sonucuna ulaşır. Bu durum da onun zaman konusunda kafasının karışmış olduğunu ve zaman algısını kaybetmiş olduğunu kanıtlamaktadır. Bunun yanı sıra beş dakikayı bile dikkate alan ayrıntıcı bir tutum ile hareket ettiğine dikkat çeker. Özetle, Pinter'in incelenen dört oyununda da bazı oyun kişilerinin zaman kavramı ile ilgili problemler yaşadığı ve zamanın geçip geçmediğini anlayamadıkları gözlenir.

2.5.4.3. Oyunlarda Kişilerin İçinde Bulunduğu Odalar, Odanın Dışındaki Tehdit Unsurundan Onları Koruyan Birer Sığınak Görevi Görür

"Oda", Pinter'in oyunlarında vazgeçemediği bir öğedir. Bu bağlamda, Pinter oyunlarının çoğunda oyun kişileri hücreye benzer bir odaya hapsedilmiş şekilde hayatını sürdürür ve odanın dışındaki dünyada yaşayan herkes ve herşey onlar için bir tehdit unsuru oluşturur. Hücre gibi de olsa içinde varlıklarını sürdürmeye devam ettikleri oda, Pinter oyun kişileri için bir barınak, dış dünyadan ve tehlikelerinden kaçıp saklandıkları bir tür 'sığınak'tır. *Doğum Günü Partisi*'nde Stanley'nin neredeyse hiç dışarı çıkmadan yaşadığı pansiyon odası, *Git-Gel Dolap*'ta Ben ve Gus'ın patronun

²⁰⁶ Pinter, "The Room", s. 114.

talimatlarını bekledikleri garip oda, isminden de anlaşılacağı gibi *Oda* adlı oyunda Rose'un neredeyse dışına hiç adım atmadığı odası, kişilerin kendilerini güvende hissettikleri bir barınak işlevi görür. Oda, kişiye özel kamusal ve özel mekandır. Kişi istemediği sürece topluma açık olmayan alandır. “Bir eleştirmen, odadaki bu iki kişinin neden korktuklarını sorduğunda Pinter, ‘Açıkça odanın dışında olandan korkuyorlar. Odanın dışında üstlerine gelen bir dünya var, bu korkutucu. Eminim sizi ve beni de korkutuyor’ der.”²⁰⁷ Pinter’ın da vurguladığı gibi, dış dünyayı tehdit edici ve korkutucu bir yer olarak gören oyun kişileri odalarının dışına çıktıkları an, tedirgin, huzursuz ve tehdit altında hissederler. Bu nedenle, örneğin *Git-Gel Dolap*’ta, “kapının altından odaya bir zarf atıldığında, oyun kişileri tedirgin olur ve Gus silahını alarak kapının dışını kontrol eder”²⁰⁸, varlıklarını tehdit eden dışarıdaki bu gizil güçleri bulmak ve ortadan kaldırmak niyetindedir:

GUS. Ben, buraya bak.

BEN. Ne?

GUS. Bak.

BEN başını çevirir ve zarfı görür. Ayağa kalkar.

BEN. O nedir?

GUS. Bilmiyorum.

BEN. Nereden geldi?

GUS. Kapının altından.

[...]

GUS yavaşça zarfa doğru hareket eder, eğilir ve alır.²⁰⁹

Burada kişinin izni olmadan yapılan bir eylem ile (kapının altından odaya zarf atmak) özel alana tecavüzde bulunmaktadır. Tehdide karşı iki tutum ortaya konur: ya kimden geldiği araştırılır, bu da odanın dışına çıkmakla olur; ya da içeride kalınır ve kişi meraktan kendi kendini tüketir. Ben ilk yolu seçerek bir tehdit unsuru oluşturan ve huzurlarını kaçıran bu zarfın kaynağını bulmak üzere Gus’ı odanın dışına gönderir:

BEN. Tamam, hadi.

²⁰⁷ Tynan, 1960 akt. Esslin, *Absürd Tiyatro*, s. 185.

²⁰⁸ C. Y. Madran, “A Tragicomedy: *The Dumb Waiter*” *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 10, Aralık, s. 82.

²⁰⁹ Pinter, “*The Dumb Waiter*”, s. 139.

GUS. Nereye hadi?

BEN. Kapıyı aç ve bak bakalım dışarıda yakalayabileceğin kimse var mı?

GUS. Kim, ben mi?

BEN. Hadi!

GUS *ona dik dik bakar, kibritleri cebine koyar, yatağına gider ve yastığının altından bir silah çıkarır. Kapıya gider, açar, dışarı bakar ve kapatır.*

GUS. Hiçkimse yok.

Silahı yerine koyar.²¹⁰

Simge önemlidir. Binlerce insanın yakıldığı İkinci Dünya Savaşı'nda 'kibrit' başka milletlerin temsilcilerinin aksine, bir Yahudi için tehdit oluşturur. Oyunda da iki adam giderek herkesten ve her şeyden şüphelenme refleksi geliştirir:

GUS. TAMAM, ÜST KATIN SAHİBİ KİM?

Sessizlik.

BEN. Üst katın sahibi kim de ne demek?

GUS. Üst katın sahibi kim? Öncekiler gittiyse, kim taşındı?

BEN. Tamam, bu değişir.²¹¹

Neticede içinde buldukları odanın dışındaki herkes ve herşey onlar için bir tehdittir ve Gus giderek bunun baskısını daha çok hisseder. Oyunda dışarıda olanı, tehlike ve tehditi içeriye taşıyan bu defa bir borudur. Boru aracılığı ile dil/iletişim ve dolayısıyla tehdit ve tehlike duvarları aşarak güvenli sayılan, özel alanlara sızar. Hislerinde yanılmayan Gus bir süre sonra su içmek için dışarı çıkıp odaya geri döndüğünde onu kötü bir sürpriz bekler:

Sağdaki kapı aniden açılır. Ben döner, silahı kapıya doğrultulmuştur.

GUS *sallanarak içeri girer. Ceketini, yeleği, kravatı, tabanca kılıfı ve silahı da dahil üzerinde hiçbir şey yoktur.*

Durur, vücudu eğik, kolları iki yanında.

Başını kaldırır Ben'e bakar.

Uzun bir sessizlik.

Birbirlerine bakarlar.²¹²

²¹⁰ a.g.e., s. 140.

²¹¹ a.g.e., s. 148.

²¹² a.g.e., s. 165.

Burada Gus'ın odanın dışındaki herşeyle ilgili kaygısının ve üst kattakilerle ilgili sorduğu soruların yersiz olmadığı anlaşılır. Oyunun başından beri sürekli soru sorup, sorgulamasından anlaşıldığı üzere, Ben'in bu defaki kurbanı iş ortağı Gus'tır. Çünkü Gus artık, kendisinden beklendiği gibi soru sormadan, sorgulamadan işini yapamaz hale gelmiştir. Sonuç olarak odanın dışında yer alan, tehdit olarak gördükleri ve Gus'ta tedirginlik yaratan kişiler sonunda onun ölümle yüz yüze gelmesine neden olurlar.

İnce Sızı (A Slight Ache) adlı oyunda ise bahçe Edward için huzursuzluk yaratan, her türlü tehdide açık bir mekândır; evde kendini daha güvenli ve huzurlu hissetmektedir. “Bahçede olmaktan rahatsızlık duyan Edward, önce güneşten, sonra bir arıdan, daha sonra arka kapının önünde bekleyen Kibritçi'den aşama aşama artan bir rahatsızlık duyar.”²¹³ Edward'ın eşi Flora'nın gölgelik kuracağını söylemesiyle güneşle ilgili problem çözülmüş olur. Kahvaltı masasının üzerinde dolaşan arının yok edilmesiyle de kısa süreli bir rahatlama yaşayan Edward'ı bu defa kapısının önünde başka bir sürpriz beklemektedir:

EDWARD: [...] Ne harika...[Aniden durur.]

FLORA: Ne?

[Duraksama.]

Edward ne var?

[Duraksama.]

Edward...

[...]

EDWARD [alçak sesle, mırıldanarak]: Allah kahretsin, o orada, orada arka kapıda.

FLORA: Bakayım.

Onun omzunun üzerinden bakmak için uzanır. Duraksama.

[Umursamazca.] Oo, o kibritçi.

EDWARD: Yine gelmiş.

FLORA: Ama her zaman orda.²¹⁴

²¹³ Tüfekçi, “Harold Pinter’in *İnce Sızı*”, s. 131.

²¹⁴ Pinter, “A Slight Ache”, s. 174-175.

Bu aşamada da alanını ve varlığını tehdit eden Kibritçiyi alt etme planları yapan bir savaşıya dönüşür. Pinter'in oyunları sıradan, günlük konuşmalarla, hatta eğlendirici durumlarla başlar ancak oyun ilerledikçe kaygıya ve ciddi olana doğru bir seyir izler. Oyunun ortalarından sonlarına doğru kişiler korku ve endişe yaratan ve çoğunlukla dışarıdan gelecek ancak tam olarak tanımlanamayan tehdit kaynağına karşı kendilerini koruma yolları arar.²¹⁵

Flora için sıradan bir kibritçi olan adam, Edward için bir tehdit oluşturmakta, onun neredeyse her gün orada oluşu kendisini aşırı derecede rahatsız etmektedir. Toplumsal ve siyasal açıdan bakıldığında, her toplumda olan gizli istihbarat, takip edilme korkusu yaratmaktadır. Bu korku ve tehdidin boyutu Edward'ın sonraki sözlerinden daha açık bir şekilde anlaşılır:

EDWARD [*Bir aşağı bir yukarı sınırlı şekilde yürüyerek*] İki aydır aynı noktada duruyor, fark etmedin mi? İki ay. Arka kapının dışına adım atamadım.

FLORA: Neden Allah aşkına?

EDWARD [*kendi kendine*]: Arka kapıdan çıkarak patikayı geçmek ve uzun otların arasında yürüyüşe çıkmak bana zevk verirdi, hem de nasıl bir zevk. Şimdi bu zevkten mahrum kalıyorum. Bu benim kendi evim, değil mi? Bu benim kendi kapım.²¹⁶

Kibritçi onun için o kadar büyük bir tehdit oluşturmaktadır ki, iki aydır kendi evinin kapısından dışarı çıkmadığını itiraf eder. *Git-Gel Dolap* adlı oyundaki Gus gibi Edward'ın korku ve endişelerinin de sebepsiz olmadığı oyunun sonunda anlaşılır. Tıpkı Gus gibi Edward da kendisi için tehdit oluşturan bu varlığı yok etmek istemektedir. Evinin dışındaki bu tehdit, konuşup tehlikeyi ortadan kaldırmak adına Kibritçiyi evine çağırmasıyla bir daha çıkmamak üzere evine sızar. Tutaş ve Azak'a göre Pinter'in oyun kişileri,

[...] çoğunlukla, bildikleri veya alıştıkları bir mekânda hayatta kalma savaşı veren sıradan karakterlerdir. Pinter bu sıradan karakterleri kapalı bir mekâna sıkıştırarak, içeriden ve dışarıdan gelen tehditlerle karşı karşıya kalmalarını sağlar. Kapalı bir mekân varsa, eninde sonunda bu mekânın kapısı açılır ve istenmeyen davetsiz bir ziyaretçi içeri girer. Bir tehdit olarak algılanan bu müdahale ile birlikte, karakterlerin birbirlerine üstünlük kurmaya çalıştıkları bir güç mücadelesi başlar.²¹⁷

²¹⁵ bkz. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, s. 601-602.

²¹⁶ "A Slight Ache", s. 177-178.

²¹⁷ Tutaş ve Demirkol Azak, "Harold Pinter", s. 15.

Kısacası oyunlarda yer alan kapalı mekânlar dışındaki her türlü varlık, mekânın içine yaşayan(lar) tarafından bir tehdit, huzurlarını kaçıracak gizli bir güç olarak algılanır. Bu durum da, absürtün kaynağı olan insan ve dünya arasındaki uyumsuzluğun önemli bir göstergesidir. İnsan için (dış) dünya, her türlü zulmün ve tehlikenin bulunduğu bir ortam olarak, bir tehdit oluşturmakta, insanda bir tedirginlik yaratmakta ve kişiler dış dünyanın birer parçası, temsilcisi olarak gördükleri -‘sığınak’larına sızmaya çalışan- bu “davetsiz ziyaretçi” ile bir mücadeleye girme ve kendini savunma gereği duymaktadır. Yaşamda karşılaşılabilecek sorunların üstesinden gelmek için, onlarla günlük hayatta yüzleşerek, nasıl aşılabileceğini deneyerek öğrenebiliriz. Kendini izole bir yaşama mahkum etmek hem bu deneyimden yoksun kılar hem de karşılaşılan durumu küçümseme kadar, gözünde büyütme de neden olur.

Örneğin *Doğum Günü Partisi*'nde sığınak olarak gördüğü alanına girilen Stanley ile Goldberg ve McCann arasındaki bu güç savaşı açıkça görülmekle birlikte, sonunda pes eden ve değerlerinden, kendinden vazgeçerek kitle-insanına dönüşen Stanley olur. Oyunun birinci sahnesinde Stanley'nin Meg ve Petey'nin kendisine kiraladığı odadan uzun süredir çıkmadığı Lulu ile diyalogları sırasında açığa çıkar:

LULU (*puvra kutusunu ona uzatarak*). Yüzüne bir bakmak ister misin? (*STANLEY masadan geri çekilir.*) Traş olmakla işe başlayabilirsin, biliyorsun değil mi? (*STANLEY masanın sağında, öylece oturur.*) Hiç dışarı çıkmaz mısın sen? (*Cevap vermez*) Yani ne yaparsın, tüm gün boyunca böyle evde oturup durur musun? [...]

STANLEY. O yerleri süpürürken, ben masanın üstüne çıkarım.

LULU. Neden banyo yapmıyorsun? Berbat görünüyorsun.

STANLEY. Banyo hiçbir şeyi değiştirmez.²¹⁸

Stanley'nin uzun süredir banyo yapıp traş olmayışı, oyunun bütününde de görüldüğü gibi evin içinde dağılmış bir halde sürekli pijamaları ile dolaşması uzun süredir evden çıkmadığının kanıtıdır. Çünkü oyunun başında bilinmeyen ve anlaşılmayan ancak daha sonra ortaya çıkacak olan Goldberg ve McCann adlı iki adamdan saklanmakta, bu nedenle de bu ev dışındaki her yer onun için bir tehdit kaynağı oluşturmaktadır. Toplumsal yönden düşünüldüğünde, birey toplum içinde anlam kazanır; kendine çeki düzen verir. İzole bir yaşam, yaşam sevinci ile birlikte kendine özen göstermeyi de zayıflatır. Stanley için toplumdaki soyutlanmış bir yaşam

²¹⁸ “The Birthday Party”, s. 35-36.

sürdüğü bu ev, onun kendisini dışarıdaki tehlike ve tehditlerden koruyabileceği bir yer ve tek sığınaktır:

STANLEY (*birden bire*). Benimle buradan çekip gitmeye ne derdin?

LULU. Nereye.

STANLEY. Hiçbir yere. Yine de gidebilirdik.

LULU. Ama nereye gidebiliriz ki?

STANLEY. Hiçbir yere. Gidecek hiçbir yer yok. Bu yüzden sadece gidebilirdik. Fark etmezdi.²¹⁹

Stanley'nin "hiçbir yer" ifadesini ard arda birkaç kez kullanması aslında istese de bu evin dışına çıkamayacağını, kendisi için bu evden başka gidilecek güvenli bir yer olmadığını göstermektedir. Buna rağmen bir süre sonra Goldberg ve McCann'in, Stanley'nin izini bularak evin içine kadar girmeleriyle artık bu ev de Stanley için güvenli olmaktan çıkar. Stanley'nin kendisi için tehdit oluşturduğunu düşündüğü ve sürekli saklandığı Goldberg ve McCann ile ilgili endişeleri tıpkı Pinter'ın diğer oyunlarında da olduğu gibi, oyunun sonunda doğrulanır:

McCANN sola, kapıya doğru gider ve dışarı çıkar. Biçimli koyu renk bir takım elbise ve beyaz gömlek giymiş olan STANLEY'e içeriye kadar eşlik eder. Kırık gözlüklerini elinde tutmaktadır. Temiz-traşlı bir haldedir. McCANN onu takip eder ve kapıyı kapatır. GOLDBERG, STANLEY'i karşılar, onu bir sandalyeye oturtur.

GOLDBERG: Nasılsın, Stan?

Duraksama.

Daha iyi hissediyor musun?

Duraksama.

Gözlüklerine ne oldu?

GOLDBERG *bakmak için eğilir.*

Kırılmışlar. Yazık.

STANLEY *boş boş yere bakar.*

McCANN. Daha iyi görünüyor, değil mi?

GOLDBERG. Çok daha iyi.

McCANN. Yeni bir adam.

²¹⁹ a.g.e., s. 36.

GOLDBERG. Ne yapacağız biliyor musun?

McCANN. Ne?

GOLDBERG. Ona başka bir gözlük alacağız.²²⁰

Böylece Stanley uzun süredir haklı olarak kaçıp saklandığı dışarıdaki o tehditle yüz yüze gelir. Kaçacak başka yeri kalmadığı için de en sonunda iki adama boyun eğerek teslim olur. Onlardan biri olmuştur artık. İki adam kırık gözlükleri yerine ona yeni bir gözlük alacak, böylece sembolik olarak Stanley dünyaya onların gözlerinden bakacak; herşeyi onların bakış açısından görecektir. Böylelikle *Doğum Günü Partisi* adlı oyunda da baş oyun kişisi Stanley'nin yaşadığı evin dışındaki dünyanın tehlikeleri ve tehdit oluşturması konusundaki inanişimin ve bu konudaki kaygılarının haklı çıktığı görülür.

Pinter'in oyun kişileri arasında dış dünyanın, evinin ve oturma odasının dışında kalan her yerin ve her şeyin kendisi için bir tehdit oluşturduğunu düşünen bir diğer kişi *Oda* adlı oyundaki Rose adlı kadındır. Rose'a göre kendi evinden daha konforlu, sıcak ve huzurlu başka bir yer daha yoktur. Oyun boyunca bu düşüncesini sık sık dile getirir. Onun "Oda bizi yine de sıcak tutuyor. Her şekilde bodrum kattan daha iyi."²²¹, "Bu oda benim için gayet iyi. Yani nerede olduğunu, yerini biliyorsun. Mesela hava soğukken."²²², "Bert, eğer sana soracak olurlarsa, ben bulunduğum yerde gayet mutluyum. Huzurluyuz, iyiyiz. [...] Ve hiç kimse canımızı sıkılmıyor."²²³ şeklindeki cümleleri bulunduğu ve yaşadığı yeri, odayı sürekli olarak bodrum katı ve odanın dışındaki dünya ile karşılaştırdığının ve yaşadığı odayı kendisi için en güvenli ve huzurlu yer olarak gördüğünün kanıtıdır. Evi dışındaki her yer sanki gizli bir tehdit barındırır. Bu nedenle kendisi dışarı çok fazla çıkmadığı gibi, eşinin de dışarı çıkmasından rahatsız olduğu hissedilir:

ROSE. [...] Her neyse. Dışarı çıkmadım. Çok iyi değildim. Kendimde o gücü bulamadım. Yine de bugün çok daha iyiyim. Ama seni bilmiyorum. Dışarı çıkmak zorunda olup olmadığını bilmiyorum. Yani, bence kalkar kalkmaz hemen dışarı çıkmamalısın. Yine de endişelenme, Bert. Git sen. Çok geç kalmazsın.²²⁴

²²⁰ a.g.e., s. 91.

²²¹ Pinter, "The Room", s. 101.

²²² a.g.e., s. 102.

²²³ a.g.e., s. 103.

²²⁴ a.g.e., s. 102.

Rose'a göre yaşadığı ev, hatta oda dışındaki her yer bir tehlike kaynağıdır. Dış dünya ürkütücüdür. Elinden gelse eşinin bile dışarı çıkmasına engel olmak ister ama yapamaz. Kendisi ve eşinin dışarı çıkmasını tehlikeli bulduğu kadar, dışarıdan evinin içine sızabilecek tehditler konusunda da tedirgindir. Bu nedenle Bert evden çıktıktan sonra, ev sahibi Bay Kidd, bir adamın eve gelip kendisini görmek istediğini söyleyince telaşlanır:

BAY KIDD. [...] Söylemek zorundayım. Berbat bir haftasonu geçirdim. Onu görmek zorundasınız. Daha fazla dayanamıyorum. Onu görmek zorundasınız.

[...]

ROSE. Tanımadığım birini görmemi mi bekliyorsunuz? Hem de eşim evde yokken?

BAY KIDD. Ama o sizi tanıyor, Bayan Hudd, sizi tanıyor.

[...]

ROSE. Fakat ben hiç kimseyi tanımıyorum. Burada kendi halimizdeyiz. Bu semte daha yeni taşındık.²²⁵

Rose, bu tanımadığı adam konusunda endişeye kapılsa da, Bay Kidd adamın eşi Bert evdeyken çıkıp gelebileceğini söyleyince, adamla görüşmeyi ister istemez kabul etmek zorunda kalır. Ancak bu konudaki fikri hala değişmemiştir, bu yabancı adam dış dünyadan evinin içine zorla girmeye çalışan bir tehdittir:

ROSE. Saat kaç?

BAY KIDD. Bilmiyorum.

Duraksama.

ROSE. Getirin onu. Çabuk. Çabuk!

BAY KIDD *dışarı çıkar. O sallanan sandalyesine oturur. Birkaç dakika sonra kapı açılır. Kör bir Zenci girer.*

[...]

RILEY. Teşekkürler.

ROSE. Bana hiçbir şey için teşekkür etmeyin. Sizi burada yukarıda istemiyorum. Kim olduğunuzu bilmiyorum. Ve ne kadar çabuk giderseniz o kadar iyi olur.

Duraksama.

²²⁵ a.g.e., s. 119-121.

(Ayağa kalkarak.) Tamam, hadi. Yeter artık. [...] Ne istiyorsunuz? Buraya zorla geldiniz. Akşamımı mahvettiniz. İçeri girip oturdunuz. Ne istiyorsunuz?

[...]

RILEY. Adım Riley.

ROSE. Ne olduğu umurumda- Ne? Senin adın bu değil. Senin adın bu değil. Senin karşında yetişkin bir kadın var, duydun mu?²²⁶

Tıpkı *Doğum Günü Partisi*'ndeki Stanley'nin, Goldberg ve McCann'in eve gelişinden rahatsız olması gibi, Rose da Riley adındaki bu tuhaf adamın evine girip huzurunu kaçırmamasından son derece rahatsızdır ve bir an önce söyleyeceklerini söyleyip evini terk etmesini ister. Pinter'in diğer oyunlarında olduğu gibi burada da dış dünyadan oyun kişisinin bulunduğu mekâna giren en ufak bir nesne ya da bir kişi, oyun kişisi tarafından varlığını ve huzurunu bozan bir tehdit olarak algılanır. Bu nedenle de Rose bir an önce bu tehditten kurtulmak için elinden geleni yapar. Tıpkı Pinter'in bütün diğer oyun kişileri gibi Rose'un da bu adam konusundaki endişesinin yersiz olmadığı, oyunun sonunda eşi Bert'in eve gelip Riley ile karşılaşması ve onu öldürmesi ile daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü böylece Rose'un bu odada kurduğu güvenli, huzurlu ve rahat dünyası bir daha eski haline dönemeyecek şekilde yıkılır.

2.5.4.4. Kişilerin Oyun Süresince Sergilediği Eylemsizlik Oyun Sonunda Beklenmedik Bir Eylemle Son Bulur

Pinter'in *Doğum Günü Partisi*, *Git-Gel Dolap*, *İnce Sızı* ve *Oda* adlı incelenen dört oyunda da özellikle bazı oyun kişilerinin çok fazla eylemde bulunmadıkları, tersine bir bezginlik ya da rutin içinde hayatlarını sürdürdükleri görülür. Örneğin *Doğum Günü Partisi* adlı oyundaki Stanley, daha önce de vurgulandığı gibi bütün gün evde pijamalarıyla gezmekte, normal bir insanın yapması gerektiği gibi traş olup banyo yapmayı, üstünü değiştirmeyi bile umursamamaktadır. Sürekli bir tehdit altında yaşadığı hissi, bir gün huzurunun bozulacağı düşüncesi, onu normal bir hayat sürdürmekten alıkoymaktadır. Bu tehdit, yani Goldberg ve McCann ortaya çıktığında ise, ilk başlarda biraz direnmeye çalıştıysa da daha sonra bu direnci kırılır. Onlara

²²⁶ a.g.e., s., 122.

sorgusuz sualsiz teslim olmuş gibidir. Eylemde bulunmak bir yana, bir süre sonra konuşmayı, insanlarla iletişim kurmayı bile bırakır:

MEG (*Ayağa kalkarak*). Ben bir oyun oynamak istiyorum!

[...]

LULU (*Zıplayarak*). Evet, hadi oyun oynayalım.

GOLDBERG. Ne oyunu?

McCANN. Saklambaç.

LULU. Kör ebe.

MEG. Evet!

[...]

GOLDBERG. Tamam. Kör ebe. Hadi! Herkes ayağa kalksın! (*Ayağa kalkarak*.)

McCann. Stanley- Stanley!

MEG. Stanley. Kalk.

GOLDBERG. Bunun nesi var?

MEG (*üzerine doğru eğilerek*). Stanley, bir oyun oynayacağız. Aa, hadi ama, suratını asma öyle, Stan.²²⁷

Goldberg ve McCann kendileri eve geldikten sonra Stanley'nin yaşadığı yıkımı, hayal kırıklığını ve değişimi umursamazlar; Lulu ve Meg ise olayın iç yüzünü bilmedikleri için Stanley'nin halinden birhaberdirlere. O artık umudunu kaybetmiş ve bu iki adama boyun eğen, onların her dediğini yapan bir kukla gibidir. Benliğini, kendi değerlerini kaybetmiş; hiçbir eylemde bulunmayan, hatta konuşmayan bir adama dönüşmüştür. Ancak bu kadar baskıya daha fazla dayanamayan ve ruhsal dengesini yitirdiği anlaşılan Stanley, oynadıkları kör ebe oyunu sırasında kendisinden hiç beklenmeyen bir eylemde bulunacaktır:

MEG. Sıra sende, Stan.

[...]

GOLDBERG (*LULU'yu tutarak*). Eşarba bağlayın, Bayan Boles.

[...]

²²⁷ "The Birthday Party", s. 71.

STANLEY gözleri bağlı olarak durur. [...] McCANN davulu alarak STANLEY'nin yolunun üstüne koyar. STANLEY davulun üstüne basar ve ayağı içine girdiği için düşer.

MEG. Ahh!

GOLDBERG. ŞŞŞtt!

STANLEY ayağa kalkar. Ayağında davulla MEG'e doğru ilerler. Ona ulaşır ve durur. Ellerini onun boğazına doğru uzatır. Boğazını sıkmaya başlar. McCANN ve GOLDBERG aceleyle koşar ve onu bir kenara savurur.

KARANLIK²²⁸

Goldberg ve McCann tarafından sorgulanıp, sürekli baskı altında tutulan, elindeki her şeyini, benliğini yitirmiş olan Stanley, zorla oyuna dahil edilip sonra da oyun sırasında aşağılanmaya daha fazla katlanamaz. Ruhsal dengesini kaybederek belki de kendisine yapılanların acısını çıkarırcasına aslında kendi durumundan haberi bile olmayan, suçsuz yaşlı bir kadına, Meg'e saldırır. Ancak Goldberg ve McCann'ın onu hafife almalarına tepki gösteren Stanley'nin yaptıkları bununla son bulmaz:

LULU. Işıklar!

GOLDBERG. Ne oldu?

[...]

LULU: Biri bana dokunuyor!

[...]

STANLEY masanın sağına doğru hareket eder. LULU, onun kendisine doğru geldiğini görür, çılgık atar ve bayılır.[...]

Karanlıkta STANLEY LULU'yu alır ve masanın üzerine yerleştirir.

[...]

McCANN yerde el fenerini bulur, masaya ve STANLEY'e tutar. LULU kolları iki yana açık bir şekilde STANLEY üzerine eğilmiş halde masanın üzerinde yatıyordu. Fenerin ışığı yüzüne vurur vurmaz STANLEY kıkırdamaya başlar. [...]²²⁹

Artık kendini kontrol edemeyen ama yaşadıklarının intikamını almak isteyen Stanley, bu defa da yine başına gelenlerle ilgisi olmayan Lulu'ya saldırır ve ona tecavüz etmeye kalkar. Stanley'nin böyle bir duruma kalkıştıktan sonra bir oyun oynuyormuşçasına gülmeye başlaması da onun akıl sağlığının bozulduğunun ve bir tür

²²⁸ a.g.e., s. 73-74.

²²⁹ a.g.e., s. 74-75.

kriz anında böyle bir eylemde bulunduğunun bir göstergesidir. Oyun boyunca kendi halinde evin içinde dolaşan, sessizliğini koruyan Stanley oyunun sonlarına doğru yaşadıklarının etkisiyle kontrolden çıkarak umulmadık bir eylemde bulunur.

Pinter'ın *Git-Gel Dolap* adlı oyunundaki Ben'in de oyun boyunca hiçbir eylemde bulunmadığı, sadece yatağında gazete okuyarak vakit geçirdiği ve patronundan gelecek olan talimatları beklediği görülür. Ben'in hiçbir eylemde bulunmadan elindeki gazeteyi uzun süre boyunca okuması Gus'ın da dikkatini çeker:

GUS. Şu kız.

BEN onun okuduğu gazeteyi çekip alır.

(Ayağa kalkarken BEN'e bakarak). Şu gazeteyi kaç defa okudun?

BEN gazeteyi hızla yere çarpar ve doğrulur.

BEN (Öfkeli bir şekilde). Ne demek istiyorsun?

GUS. Sadece kaç defa okudun diye merak edi-

BEN. Ne yapıyorsun sen, beni eleştiriyor musun?²³⁰

Gus'ın da söylediği gibi Ben aynı gazeteyi oyun boyunca belki defalarca okur. Bunun yanında yapılmasını istediği işler için Gus'a emirler verir. Onun dışında tamamiyle bir eylemsizlik içindedir. Ancak oyunun sonunda Stanley gibi Ben de hiç beklenmedik bir eylemde bulunur: Silahsız ve savunmasız bir şekilde odaya dönen Gus'ın yüzüne bir silah doğrultur. İkisi arasında geçen diyaloglardan anlaşıldığı üzere iki adam seri katildir ve Wilson adındaki patrone aldıkları emirleri yerine getirirler. Bu nedenle oyunun sonunda asıl dikkati çeken ve üzerinde durulması gereken Ben'in öldürmeye teşebbüs eylemi değil; kendi ortağı olan Gus'ı öldürmeye teşebbüs etmesidir. Görünüşte Ben'e karşı herhangi bir suç işlememiş olan Gus'ın oyunun sonunda böyle bir durumla karşılaşması okuyucu/izleyiciyi şaşkınlığa uğratar. Ancak oyunun bütününe bakıldığında, Gus'ın işinin doğasına aykırı bir şekilde çok fazla soru sorduğu, geçmişte işledikleri cinayetleri sorguladığı ve büyük bir ihtimalle Ben tarafından bu yüzden öldürülmek istendiği anlaşılır. Böylece Pinter'ın *Doğum Günü Partisi* ve *Git-Gel Dolap* adlı oyunlarında aşırı eylemsizlikten aşırı şiddete doğru bir yönelim olduğu gözlenir.

²³⁰“The Dumb Waiter”, s. 146.

Yazarın *İnce Sızı* adlı oyununun sonundaki umulmadık eylem ise Flora adlı oyun kişisinden gelir. Flora'nın eyleminin beklenmedik oluşu, onun oyun süresince sergilediği davranışlardan kaynaklanmaktadır. Flora kendi halinde, sakin, kocasının emir niteliğindeki isteklerini yerine getiren, -hatta kapıdaki Kibritçiyi çağırmak için kendisi gitmek yerine Flora'yı gönderdiğinde bile- Edward güneşten rahatsız olmasın diye belki de bir erkeğin yapmasının daha kolay olduğu gölgeliği kurma işini bile üstlenen bir kadındır:

FLORA [*ayağa kalkarak*]: Sabah yedide ayaktaydım. Havuzun başında durdum. Huzur. Ve çiçekteki her şey. Güneş tepedeydi. Bu sabah sen de bahçede çalışmalısın. Gölgeyi kurabiliriz.

EDWARD: Gölge mi? Ne için?

FLORA: Seni güneşten korumak için.

EDWARD: Esinti var mı?

FLORA: Hafif bir esinti.²³¹

Flora, dışarıdan gelebilecek her türlü etkiyi- hafif bir esintiyi bile- kendi varlığı ve sağlığı için bir tehdit olarak gören Edward'ın huysuz ve asabi tavırları karşısında oyun boyunca hiçbir tepki göstermez. Aksine eşine karşı son derece nazik, anlayışlı ve düşünceli bir kadın portresi çizer. Ancak oyunun ortalarında eşinin de isteği ile Kibritçiyi eve çağırması ve sonrasında Edward'a onunla yalnız konuşup hakkında birşeyler öğrenebileceğini söylemesinin ve Kibritçi ile sohbet etmesinin ardından Flora'nın bir değişim geçirdiği, belki de eşi ile ilgili gerçekleri görmeye başladığı sezilir. Aslında Flora'nın Edward ile bir diyalogu sırasındaki sözleri, eşinin iç yüzünü, kendisine ne kadar kaba ve bencilce davrandığını ve kendisini hafife aldığını fark etmeye başladığını göstermektedir: "FLORA: [...] [*Asaletle*] [...] Eşine daha fazla güvenmelisin Edward. Onun sağduyusuna daha çok güvenmeli, yetenekleriyle ilgili daha fazla içgörüyü sahip olmalısın. Bir kadın ... bir kadın sıklıkla, bilirsin, bir erkeğin değişmeksizin başarısız olduğu konularda, başarılı olacaktır."²³² Bu oyunda ise şiddetin bir başka versiyonu olan radikal karar verme görülür.

Bu konuşmanın ardından Kibritçi ile tek başına konuşmak için odaya giren Flora, belki de Kibritçi'nin, eşi Edward'dan ne kadar farklı olduğunu görür. Bu

²³¹ "A Slight Ache", s. 170.

²³²a.g.e., s. 190.

nedenle de oyunun sonunda daha önce de belirtildiği gibi, eşi Edward yerine Kibritçi'yi tercih eder:

FLORA [*dışarıdan*]: Barnabas?

[*Duraksama.*]

Girer.

Ah, Barnabas. Her şey hazır.

[*Duraksama.*]

Sana benim bahçemi, senin bahçeni göstermek istiyorum. Benim japon gülümü, benim kakhaha çiçeğimi ... benim hanımeli, benim filbahrimi görmelisin.

[*Duraksama.*]

Yaz geliyor. Gölgeyi senin için kurdum. Öğle yemeğin bahçede, havuz başında. Bütün evi senin için pırıl pırıl yaptım.

[*Duraksama.*]

Elimi tut.²³³

Tıpkı Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyunun sonunda yer değiştiren çift gibi bu oyunun sonunda da Flora eşi Edward'ın yerine Kibritçi'yi koyar. Oyunun sonunda Kibritçi'nin kibrit tepsiyi Flora tarafından eline tutuşturulan Edward kapı dışarı edilir. Oyun boyunca eşine son derece nazik ve anlayışlı davranan, aşırılıklarına tepki göstermeyen Flora'nın oyunun sonundaki eylemi, Edward için tam bir darbe olur; okuyucu/izleyici için ise bir şok.

Oyun kişilerinden birinin beklenmeyen bir eylemi ile son bulan Pinter'in diğer bir oyunu ise *Oda*'dır. Bu oyunda ise Rose'un eşi olan Bert adlı oyun kişisi, eşi de dahil olmak üzere oyun bitene kadar tek bir kişi ile konuşmaz. Yaptığı tek şey yemek, içmek ve bir şeyler okumaktır: "BERT başında bir şapka, önünde açık duran bir magazin dergisi ile masadadır.", "BERT yemeye başlar."²³⁴ Neredeyse beş sayfa boyunca Rose'un kendi kendine konuştuğu ve Bert'in ona ne bir cevap verdiği ne de bir tepki gösterdiği görülür. Bu durum ev sahibi Bay Kidd geldiğinde de değişmez:

BAY KIDD. Merhaba, Bay Hudd, nasılsınız, iyi misiniz? Ben de borulara bakıyordum.

ROSE. Borularda sorun yok değil mi?

²³³ a.g.e., s. 199-200.

²³⁴ "The Room", s. 101.

BAY KIDD. Hıh?

ROSE. Oturun, Bay Kidd.

BAY KIDD: Yok, böyle iyiyim. Her şey yolunda mı diye öylesine uğradım. Ee nasıl, ev rahat değil mi?

ROSE: Elbette, teşekkürler, Bay Kidd.

BAY KIDD. Bugün dışarı çıkıyor musunuz, Bay Hudd? Ben çıktım. Hemen de geri döndüm. Köşeye kadar tabii.

ROSE. Bugün etrafta çok insan görünmüyor, Bay Kidd.²³⁵

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Bert sadece eşi Rose ile değil, Bay Kidd ile de hiçbir şekilde iletişime geçmez. Bay Kidd'in Bert'e yönelttiği iki soruya da sanki Bert orda yokmuş gibi eşi Rose cevap vermek zorunda kalır. Bert ise oyun süresince sessizliğini ve eylemsizliğini korur. Bert'in sessizliği ve eylemsizliği oyunun sonunda birden bire bozulur:

RILEY. Hadi eve gel, Sal.

Elleriyle onun gözlerine, başının arkasına ve şakaklarına dokunur. BERT girer.

Kapıda durur, sonra pencereye gidip perdeleri çeker. Karanlıktır. Odanın ortasına gelir ve kadına bakar.

BERT. Sağ salim geldim.

ROSE (*ona doğru giderek*). Evet.

[...]

Masadan sandalyeyi alır, ZENCİ'nin yanına, koltuğunun soluna oturur. Bir süre ZENCİ'ye bakar. Sonra ayağıyla koltuğu havaya kaldırır. ZENCİ yere düşer. Yavaşça ayağa kalkar.

RILEY. Bay Hudd, eşiniz-

BERT. Bitler!

ZENCİ'ye vurup yere devirir, ve sonra başını birkaç defa gaz sobasına vurur. ZENCİ hareketsiz yatar. BERT yürüyüp gider.

*Sessizlik.*²³⁶

Pinter'in diğer oyun kişilerine olduğu gibi *Oda* adlı oyundaki Bert de oyunun sonuna kadar hiçbir eylemde bulunmazken, oyunun sonunda hem sessizliğini hem de

²³⁵ a.g.e., s. 105-106.

²³⁶ a.g.e., s. 125-126.

eylemsizliğini beklenmedik bir şekilde bozarak okuyucuyu/ izleyiciyi sarsar. Üstelik bu beklenmedik eylem tıpkı diğer üç oyunda olduğu gibi sıradan davranışlar değil, önemli ve öldürücü eylemlerdir. Böylece yukarıda verilen bütün örneklerden hareketle, Pinter'in oyun kişilerinden bazılarının oyunun neredeyse sonuna kadar hiçbir eylemde bulunmadıkları, ancak bu eylemsizliklerinin oyunun sonunda umulmadık eylemlerle son bulduğu sonucuna varılmaktadır.

2.5.5. Amerika'da Edward Albee

Amerika'da Absürt Tiyatro'nun en bilinen öncülerinden biri de Edward Albee'dir. Bu nedenle çalışmayı güçlendirmek, örneklemeleri arttırmak düşüncesiyle yazarın Absürt Tiyatro'nun tipik örneği sayılabilecek ve en dikkat çeken oyunlarından *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi (The Zoo Story)* (1958), temel absürt özellikleri açısından incelenecektir. *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi* birçok Absürt Tiyatro oyununda olduğu gibi iki kişilik ve tek perdelik kısa bir oyun olmasına rağmen gerek içeriği gerek sonucu bakımından fazlasıyla etkileyici ve çarpıcı bir oyundur. Sıradan bir günde Central Park'ta birbirini tanımayan Peter ve Jerry adındaki iki adam arasında geçen diyalog onları beklenmedik bir sona sürükler.

2.5.5.1. Birbirine Zıt İki Oyun Kişisinden Biri Diğere Üstünlük Taslar ve Eziyet Eder

İki kişilik *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi* adlı oyunda Peter ve Jerry birbirine tamamen zıt iki oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Oyunun henüz başında verilen sahne notlarından²³⁷ anlaşıldığı üzere, Peter henüz kırklı yaşlarının başında, çok yakışıklı olmasa da iyi giyimli, piposu ve kemik çerçeveli gözlükleriyle entelektüel bir kişi izlenimi vermektedir. Jerry ise otuzlarının sonlarında, kötü olmasa da özensiz giyinmiş, vücudunun zaman içinde yıprandığı ve eski yakışıklılığını yitirdiği anlaşılan, hayattan bezmiş olduğu sezilen ikinci oyun kişisidir.

²³⁷ Edward Albee, "The Zoo Story", çev. Arzu Özyön, içinde *The Collected Plays of Edward Albee 1958-1965*, Overlook Duckworth, New York & London, 2007, s. 14.

Birbirini tanımayan ancak Central Park'ta bir Pazar akşamüzeri karşılaşan iki adam arasında oyunun sonuna kadar devam edecek olan diyalog, oyunun başında Jerry'nin Peter'a "hayvanat bahçesindeyim" demesi ile başlar. En başta sadece kitabına odaklanmış olan ve Jerry'nin kendisi ile diyalog kurmak konusundaki ısrarcı tavrından rahatsızlık duyan Peter, Jerry'nin konuşmaya devam etmesiyle zamanla kendisini onu dinlerken bulur:

JERRY

Hayvanat bahçesine kadar gittim ve sonra buraya gelene kadar yürüdüm. Kuzeye mi yürümüş oldum?

[...]

PETER

(Okumasına tekrar dönmek için kaygılı) Evet; öyle görünüyor.²³⁸

Elindeki kitabı okumak için sabırsızlandığı ve Jerry'nin teklifsizce başlattığı diyalogdan rahatsızlık duyduğu anlaşılan Peter, zaman geçtikçe kendisini diyalogun içine çekilmiş olarak bulur:

JERRY

Parkın batı tarafını çok fazla sevmiyorum.

PETER

Aa? *(Sonra, biraz tedbirli, fakat ilgili)* Neden?

JERRY *(Düşünmeden)*

Bilmem.

[...]

JERRY

(Birkaç saniye ayakta dikilerek, sonunda şaşkın bir şekilde kendisine bakan PETER'a bakar) Konuşmamızın sakıncası var mı?

PETER

(Belli ki sakıncası vardır) Neden olsun ... hayır, hayır.

JERRY

Evet var, var.

[...]

²³⁸ a.g.e., s. 15-16.

PETER

(*Sonunda kararlı*) Hayır, hiç sakıncası yok, gerçekten.²³⁹

Böylece Jerry ile sohbet etmeyi kabul eden Peter, onun özel yaşamı ile ilgili sorularından ve verdiği cevaplar üzerinden tahminlerde bulunarak kendisini eleştirip aşağılamasından dolayı bu kararından giderek pişmanlık duyacak, öfkelenerek kontrolünü kaybetmeye başlayacaktır. Diğer bir deyişle, kibarlıktan dolayı verdiği taviz onu hiç beklemediği bir durumun içine sürükler:

JERRY

Ve çocukların var.

PETER

[...] kız ... ikisi de.

JERRY

Ama erkek olsun isterdin.

PETER

Şey... doğal olarak her erkek bir oğul ister, fakat...

[...]

JERRY

Ve daha fazla çocuk sahibi olmayacaksınız, değil mi?

PETER

(*Biraz mesafeli*) Hayır. [...] Bunu nereden biliyordun?

JERRY

[...] Eşin yüzünden mi?

PETER (*Öfkeden deliye dönmüş*)

Bu seni hiç ilgilendirmez! (*Bir sessizlik*) Anladın mı? [...] ²⁴⁰

Jerry'nin alaycı tavrı ve Peter'in özel hayatı ile ilgili ardı ardına sorduğu sorular, Peter'in giderek daha öfkeli ve saldırgan bir tavır sergilemesine, kişiliğine hiç uymayacak şekilde davranmasına neden olur. Jerry sanki soruları ile sakin bir Pazar günü geçirmek için parka gelmiş olan Peter'a eziyet etmekte, giderek onu çileden çıkarmaktadır.

²³⁹ a.g.e., s. 16-17.

²⁴⁰ a.g.e., s. 18.

İki oyun kişinin karakterleri ve yaşam tarzları arasındaki zıtlık, aralarındaki diyalog ilerledikçe daha berrak olarak görülür. Ayrıca eylem ve edimlerden çok diyaloga dayalı olan oyunda, iki adam arasındaki diyalog ve özellikle birbirlerine yönelttikleri sorular, ikisinin hayatı ile ilgili bazı gerçeklerin açığa çıkmasına da neden olur. Yukarıdaki diyalogda erkek çocuğu olmadığını, evli, iki kız çocuk sahibi, evcil hayvan olarak iki muhabbet kuşu beslediğini öğrendiğimiz Peter'ın yaşamı, Jerry'nin soruları ile neredeyse bütün ayrıntılarıyla gözler önüne serilmeye devam eder. İnsanlar bazen yabancılarla istemedikleri diyaloglara girdiklerinde, bilinç altındaki düşüncelerini isteyerek ya da istemeyerek açığa vururlar:

JERRY

[...] Başka? Koskocaman evini ayakta tutmak için ne iş yapıyorsun?

PETER

Ben... şey... ben küçük bir bir yayınevinde bir yönetici pozisyonundayım. Biz... şey... ders kitabı yayınlıyoruz.

JERRY

Kulağa hoş geliyor, çok hoş. Peki ne kadar kazanıyorsun?

[...]

PETER

Yılda iki yüz bin dolar kadar, ama üstümde hiç kırk dolardan fazla taşımam... [...]

JERRY

(Yukarıya aldırmadan) Nerede yaşıyorsun? *(PETER isteksizdir)* Hey, baksana; seni soymam, kuşlarını, kedilerini ya da kızlarını kaçırmam.

PETER *(Çok yüksek)*

Lexington ve Üçüncü Cadde arasında Yetmiş-dördüncü Cadde üzerinde yaşıyorum.²⁴¹

Bir süre sonra, belki de Peter'a çok fazla soru sorduğunu düşünen Jerry, kendi yaşamı ile ilgili bazı ayrıntıları anlatmaya başlar. Konuşma düzeni giderek teklifsiz soru ve isteksiz cevaplardan monoloğa/tirada dönüşür. Jerry anlatmaya devam ettikçe Jerry'nin Peter ile taban tabana zıt bir hayatı olduğu anlaşılır:

²⁴¹ a.g.e., s. 19-20.

JERRY

[...] Columbus Caddesi ile Central Park'ın Batısı arasındaki Yukarı Batı Yakası'nda, dört katlı kahverengi tuğlalı odaları kiraya verilen bir evde yaşıyorum. Batı tarafında arkada, en üst katta yaşıyorum. Komik şekilde küçük bir oda, ve duvarlarımdan biri suntuadan yapılmış; bu sunta benim odamı diğer komik şekilde küçük odadan ayırıyor, bu nedenle sanıyorum ki bir zamanlar bu iki oda tek bir odaydı, küçük bir oda ama herhalde gülünecek kadar küçük değil. Suntuanın diğer tarafındaki odada kapısı her daim açık olan renkli bir erkek kraliçe yaşıyor [...] Odaların birinde Porto Rico'lu bir aile var, koca, karısı ve birkaç çocuk, kaç tane bilmiyorum. [...] Ön taraftaki odalardan diğerinde de biri yaşıyor, ama kim olduğunu bilmiyorum. Kim olduğunu hiç görmedim. Hiç. Hiçbir zaman.

[...]

PETER

Yaşadığın yer... kulağa iyi bir yermiş gibi gelmiyor.

JERRY

[...] Neyim var, tuvalet malzemeleri, birkaç giysi, sahip olduğum tahmin edilemeyecek bir gaz ocağım, anahtarla çalışan bir konserve açacağı, bilirsin; bir bıçak, iki çatal ve iki kaşık, bir küçük bir büyük; üç tabak, bir fincan, bir fincan tabağı, bir içki bardağı, iki fotoğraf çerçevesi, ikisi de boş, sekiz veya dokuz kitap [...] ²⁴²

Peter'in merak etmesi üzerine, Jerry anne- babasının öldüğünü ²⁴³, kızlarla ise bir geceden uzun bir ilişkisi olmadığını ²⁴⁴ anlatır. Jerry'nin hayatıyla ilgili önemli bir diğer ayrıntı ise onun bir homoseksüel ²⁴⁵ olduğudur. Özetlemek gerekirse, evli, iki çocuk sahibi ve evcil hayvanları ile iyi bir geliri olan Peter'in tersine Jerry tek başına kiralık bir odada birkaç parça eşya ile yaşayan, insanlarla çok da iyi iletişim kuramayan bir homoseksüeldir. İki adamın yaşamları arasındaki bu kadar zıtlık, belki de Jerry'nin Peter'a yüklenmesinin, onu öfkeliendirecek kadar özel hayatına karışmasının ve hayatındaki olumsuzlukları kullanarak onu eleştirmesinin asıl nedeni olabilir. Diğer bir deyişle, Jerry kendisinin değil de Peter'ın sahip olduğu varlıklı ve düzenli hayat nedeniyle ona eziyet etmekte ve böylelikle ondan öç almaya çalışmaktadır.

²⁴² a.g.e., s. 21-22.

²⁴³ bkz. a.g.e., s. 22-23.

²⁴⁴ bkz. a.g.e., s. 24.

²⁴⁵ bkz. a.g.e., s. 24.

2.5.5.2. Oyunda Çevrimsel Zaman Yapısı Kullanılır

Birçok absürt oyunda olduğu gibi Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi* de çevrimsel bir zaman yapısı göstermektedir. Yaz ayında bir Pazar öğleden sonrasında Central Park'ta Peter ve Jerry'nin karşılaşmaları ile başlayan oyun, aynı gün içinde, çok belirli olmasa da birkaç saat içinde yine Central Park'ta son bulur. Bir tek farkla, oyunun sonunda artık iki adamın hayatı da belki bir daha eskiye dönemeyecek kadar alt üst olmuştur. Oyunun başında iki adamdan parka ilk gelen Peter'dır, oyunun sonunda parkı ilk terk eden de yine o olur:

JERRY

[...]

(JERRY bir mendil alır ve büyük bir çaba ve acıyla bıçağın sapındaki parmak izlerini temizler)

Toz ol, Peter.

(PETER sendeleyerek uzaklaşmaya başlar)

Bekle... bekle, Peter. Kitabını... kitabını al. İşte burada... yanımda... senin bankımın... daha doğrusu benim bankımın üzerinde. Gel... kitabını al.

(PETER kitaba doğru hareket eder, fakat sonra geri çekilir)

Acele et ...Peter.

(PETER banka doğru koşturur, kitabı kapar, geri çekilir)

Çok iyi, Peter... çok iyi. Şimdi... toz ol.

(PETER bir an tereddüt eder, sonra sahnenin solundan kaçır)

Toz ol... *(Şimdi gözleri kapalı)* Toz ol, muhabbet kuşların akşam yemeği hazırlıyor... kediler... sofrayı kuruyor...

PETER *(Sahne dışından)*

(Acıklı bir feryat)

AMAN ALLAHIM!²⁴⁶

Oyun zaman açısından her ne kadar aynı gün içinde başlayıp bitse ve döngüsel bir yapıya sahip olsa da iki adamın bundan sonraki yaşamının aynı şekilde devam etmesi çok da mümkün görünmemektedir.

²⁴⁶ a.g.e., s. 40.

2.5.5.3. Açık Bir Mekânda Olmalarına Rağmen Kişiler Buldukları Mekândan Ayrılamazlar

Daha önce de ifade edildiği gibi Albee'nin oyunu tek bir mekânda Central Park'ta geçmektedir. Oyun park gibi açık bir alanda geçmesine rağmen, her iki oyun kişinin de tıpkı Beckett'in Vladimir ve Estragon adlı oyun kişileri gibi bu mekânı terk edip gidemedikleri görülür. Onlar nasıl dönüp dolaşıp uçsuz bucaksız bir alandaki tek bir ağacın altında bekliyorsa, Peter ve Jerry de parktaki tek bir banka bağlanıp kalmış gibidir. Özellikle Peter, önceki bölümde belirtildiği gibi, Jerry kendisini rahatsız etmesine ve bir kez eve gitmeye niyetlenmesine rağmen, bankı ve parkı terk edip gitmez. Hatta Jerry'nin hayvanat bahçesi ile ilgili konuşmaya başladığı bölümde iki adamın da bankı sahiplenerek, üzerinde hak iddia ettikleri ve bank için birer çocuk gibi itişip kakıştıkları görülür:

JERRY

[...]

(*PETER'in omzunu dürter*) Öteye git.

PETER (Arkadaşça)

Afedersin, yeteri kadar yerin yok mu? (*Biraz kayar*)

[...]

JERRY

Ve sıcak bir gün [...] bütün balon satıcıları ve bütün dondurma satıcıları orada, ve bütün fok balıkları bağırıyor, ve bütün kuşlar çılgık atıyor. (*PETER'ı daha güçlü dürter*) Öteye git!

PETER

(*Sinirlenmeye başlayarak*) Baksana, ihtiyacın olandan daha fazla yerin var!

(*Fakat biraz daha hareket eder, ve şimdi bankın bir ucunda neredeyse sıkışıp kalmıştır*)²⁴⁷

İlk önce son derece sabırlı ve dostça davranan Peter, Jerry'nin bankı terk etmesi için ısrar etmesi üzerine bank üzerinde hak iddia ederek direnmeye başlar:

JERRY (*alçak sesle*)

²⁴⁷ a.g.e., s.34.

Bu banktan çekip git, Peter; onu ben istiyorum.

PETER

(*Neredeyse zırlayarak*) Hayır.

JERRY

Bu bankı istiyorum dedim, ve onu alacağım. Şimdi oraya git.²⁴⁸

Aralarında geçen diyalogdan ikisinin de bankı ve parkı terk etmeyeceği açıkça anlaşılır. Bu durum artık kontrolden çıkar, iki adam da işi inatlaşmaya kadar götürür. Aslında Peter bugüne kadar hayatında istediği her şeyi elde etmiş olmanın etkisiyle kamu malı olan bankı da sahiplenmeye çalışmaktadır, Jerry ise bir anlamda Peter'a eziyet ederek onu çileden çıkarmaya devam eder. Böylece oyunun sonunda istediğini elde ederek amacına ulaşacaktır. Neticede her iki oyun kişisi de ne bankı ne de parkı terk eder. Peter en sonunda Jerry'den rahatsız olmasına rağmen, neden ona katlanıp parkı terk etmediğini açıklar:

PETER (*Şiddetli*)

Şimdi sen beni dinle. Bütün öğleden sonra sana katlandım.

JERRY

Hiç de değil.

PETER

YETERİ KADAR UZUN. Sana yeteri kadar uzun süre katlandım. Seni dinledim çünkü şey gibi görünüyordun... yani, çünkü biriyle konuşmak istediğini düşündüm.²⁴⁹

Peter sadece insanî duygularla parkı terk edip gitmediğini ve kalarak Jerry'i dinlediğini açıklarken, Jerry Peter'a hakaret etmeyi, onunla alay ederek bankı bırakıp gitmesini söylemeyi sürdürür:

JERRY

Gayet güzel söyledin; [...] off [...] beni hasta ediyorsun... çekil git buradan ve bankımı bana ver.

PETER

BENİM BANKIM!

JERRY

²⁴⁸ a.g.e., s. 35.

²⁴⁹ a.g.e., s. 35.

(*Neredeyse, ama tam olarak değil, PETER'ı banktan iter*) Çekil git gözümün önünden.

PETER

(*Konumunu yeniden kazanarak*) Allah ce...zanı versin. Yeter artık! Sana yeterince katlandım. Bu bankı bırakmayacağım; ona sahip olamazsın, işte o kadar. Şimdi çek git. [...]²⁵⁰

Jerry ve Peter arasında geçen diyalogda her ikisinin de bankı bırakmayacağı ve parkı terk etmeye niyeti olmadığı görülmektedir. Peter bir süre sonra buraya yıllardır geldiğini, hoşça vakit geçirdiğini, bir anlamda burada anıları olduğunu ve Jerry'nin bunları elinden almasına izin vermeyeceğini söyler. Onun parkı terk etmeyişinin sebebi görünüşe göre budur. Jerry'nin ise aslında amacı çok önceden bellidir ancak izleyici/okuyucu bunu ancak oyunun sonunda öğrenebilecektir. O da bu amaç için parkı terk etmeyerek Peter'ı sinirlendirmeye ve provoke etmeye devam eder. Sonuç olarak her iki oyun kişisi de yapabilecekleri halde buldukları yerden ayrılmazlar. Marksist eleştiri açısından yaklaşıldığında Peter ailesi, düzenli bir işi ve hayatı olan ve alıştığı hayat standardını yitirmek istemeyen burjuva sınıfını; Jerry ise şehrin periferi denilebilecek bir semtinde, kendisi gibi birçok yoksul insanın yaşadığı bir binadaki kiralık odalardan birinde yaşayan işçi sınıfını diğer bir deyişle proletaryayı temsil etmektedir. Özetlenecek olursa, Peter alıştığı düzeni kaybetmemek, Jerry ise işçi sınıfına yapılan haksızlıklara, belki de burjuvanın yaptığı emek hırsızlığına baş kaldırmak amacıyla direnip bankı terk etmezler. Dahası oyunda ipuçları bulunan Jerry'nin homoseksüelliği, onun diğer insanlar tarafından toplumdan soyutlanma derecesini arttırmakta ve bütün bu haksızlıklar ve kenara itilmiş olma duygusu onu hırslandırmaktadır. Böylece içinde yaşadığı bütün bu koşullar aslında en başta sebepsiz ve mantıksız görünen Peter'a karşı saldırgan davranışlarını da açıklamaktadır.

²⁵⁰ a.g.e., s. 35-36.

2.5.5.4. Kişilerin Konuşmak Dışında Eylemde Bulunmadıkları Oyun Beklenmedik Bir Eylemle Son Bulur

Önceki bölümlerde vurgulandığı gibi oyun eylemden çok diyaloga dayanmaktadır. Bu diyalog da aslında daha çok Jerry'nin sorduğu sorulara Peter'in cevap vermesi ile gelişir. Oyunun belli bir yerinden sonra ise Jerry de konuşmaları arasında kendi hayatıyla ilgili ayrıntılara değinir. Oyun süresince iki kişi arasındaki diyalog ve yukarıdaki nadir itişme sahneleri dışında herhangi bir eylem gözlenmez. Ancak oyunun en çarpıcı kısmı ve belki de tek eylem sahnesinin, tıpkı Harold Pinter'ın oyunlarında olduğu gibi, sözel eylemden davranışsal eyleme geçildiği oyunun sonunda yer aldığı görülür:

JERRY

(Tembel tembel ayağa kalkar) Harika, Peter, bank için savaşaacağız, ama eşit olarak eşleşmiş değiliz.

(Çirkin görünümlü bir bıçak çıkararak açar)

PETER

(Aniden durumun gerçekliğinin farkına vararak)

Sen delisin! Sen zirdelisin! BENİ ÖLDÜRECEKSİN!

(Ama PETER ne yapacağını düşünmeye fırsat bulamadan, JERRY bıçağı PETER'in ayaklarına fırlatır)

[...]

JERRY

(Her "dövüş" kelimesinde Peter'a tokat atar) Dövüş, seni acması piçkurusu; şu bank için dövüş, erkekliğin için dövüş, seni küçük değersiz sebze. *(PETER'in suratına tükürür)* Karına bir erkek çocuk bile doğurtamadın.

PETER

(Yakasını kurtarır, öfkeli) Bu genlerle ilgili, erkeklikle değil, seni ... seni canavar.²⁵¹

O ana kadar bıçağı almayı reddeden ve konuşmayı sürdüren Peter, Jerry'nin aşağılamalarının ve tahriklerinin devam etmesi üzerine harekete/eyleme geçmek için ilk adımı atar:

²⁵¹ a.g.e., s. 38-39.

PETER

[...]

(Sıçrar, bıçağı alır ve biraz geri çekilir; güçlkle nefes almaktadır)

Sana son bir şans daha vereceğim; çek git buradan ve beni yalnız bırak.

(Bıçağı sıkıca tutar, kendinden uzakta önünde, saldırmak için değil, kendini savunmak için)

JERRY *(Derin bir iç çeker)*

Öyle olsun!

(Birdenbire PETER'a hücum eder ve kendini bıçağın üzerine atar. [...] Sonra PETER çığlık atar, bıçağı JERRY'nin vücudunda bırakarak uzaklaşır. JERRY aynı noktada, hareketsizdir. Sonra o da çığlık atar, bu kızgın, ölümcül şekilde yaralanmış bir hayvanın sesi olmalıdır. [...] Harap bir şekilde bankta, yüzü PETER'a dönük, gözleri ve ağzı dehşetle açılmış olarak oturur)²⁵²

Böylece Jerry oyunun sonundaki bu eylemi ile aslında çok da memnun olmadığı kendi hayatına son verirken Peter'ın hayatının da tekrar eskiye dönemeyecek şekilde değişmesine neden olur. Sonuçta, Peter'ın düzenli hayatı, mutlu aile düzeni ve toplum içinde sahip olduğu tüm saygınlığı sarsılır. Oyunun sonunda Jerry'nin gerçekleştirdiği bu eylem, bir yandan Jerry'nin hayatını feda etmek uğruna kurulu düzene ve işçi sınıfına yapılan haksızlıklara baş kaldırması olarak değerlendirilebilecekken, diğer yandan burjuva sınıfının alıştığı düzeni ve hayatı alt üst ederek onlardan bir oç alma şekli olarak yorumlanabilir.

Genel olarak bakıldığında Absürt Tiyatro'nun karamsar yazarları insanların uyumlu bir şekilde bir arada yaşamasını değil, çatışmayı işlemektedir. *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi* adlı oyunda ise yazar, sosyal azınlıktan bireyi (az gelirli), kötü koşullarda (varoşlarda) yaşayan, cinsel tercihinden ötürü de azınlık oluşturan kişi olarak gösterip ötekileştirmeyi güçlendirmektedir.

2.5.6. Doğu Avrupa Ülkelerinde Absürt Tiyatro

Çek Cumhuriyeti ve Polonya gibi Doğu Avrupa ülkelerinde de Absürt Tiyatro büyük ilgi görmüş, ancak bu ülke yazarlarının verdiği Absürt Tiyatro eserlerinin üstü

²⁵² a.g.e., s. 38-39.

kapalı da olsa politik içerikli olmaktan uzak kalamadığı görülmüştür. Bunda ülkelerin yaşadığı çalkantılı siyasi tarihin etkili olduğu görülür. Örneğin hem Çek Cumhuriyeti'nin hem de Polonya'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya tarafından işgal edilmesi, Slovakya'nın önce Çekoslovakya'dan ayrılıp tekrar birleşmesi, Rusya ve Prusya'nın geçmişte Polonya topraklarını paylaşarak ülkenin parçalanmasına sebep olması gibi faktörler özellikle ülkedeki siyasal hayatın yazılan tiyatro eserlerine yansımaya neden olmuştur. Bu nedenle Absürt Tiyatro eserleri de Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinin aksine bu tiyatro hareketine özgü özellikleri göstermekle birlikte siyasi arka planı da yansıtmaktan kaçınmamıştır. Bu çalışmaya örnek teşkil etmesi amacıyla bu yazarlar arasından oyunları en çok bilinen üç yazar: Çek Cumhuriyeti'nden Vaclav Havel ve Milan Kundera, Polonya'dan ise Slawomir Mrozek seçilerek her birinin yine en bilinen Absürt Tiyatro oyunlarından birer tanesi kişi, mekân, zaman ve eylem başlıkları altında analiz edildi.

2.5.6.1. Çek Cumhuriyeti'nde Vaclav Havel ve Milan Kundera

2.5.6.1.1. Vaclav Havel ve *Bildirim*

Vaclav Havel'in *Bildirim* (1984) adlı oyunu Doğu Avrupa edebiyatındaki Absürt Tiyatro örnekleri arasındadır. Oyun bir devlet dairesinde resmi yazışmalarda kullanılacak dilin değişmesi ve Pitidapça adında yeni bir dilin kullanımına karar verilmesi ile ortaya çıkan sorunları özellikle Müdür Gross ve Müdür yardımcısı Balas arasındaki çatışma üzerinden ele almaktadır.

2.5.6.1.1.1. Havel'in Oyunundaki Kişiler Karakter Derinliği Olmayan Tiplerdir

Pitidapça adında yeni bir dilin devlet işlerinde kullanılmaya başlamasının doğurduğu sorunların ele alındığı oyunda özellikle Müdür Josef Gross, Müdür Yardımcısı Jan Balas ve Kurul Başkanı Vaclav Kubs adlı oyun kişileri oyun süresince en göz önünde olan ve dikkat çeken oyun kişileridir. Gross ortaya çıkan soruna çözüm bulmaya çalışan aydın tiplmesi olarak görülür. Balas ve Kubs ise onun karşısında yer alan hilebaz ikili tiplmesidir. Gross oyun süresince kendisinden habersiz kullanımına

başlanan Pitidapça'nın saçma ve yararsız olduğunu savunarak prensipli bir devlet memuru, idealist bir aydın olarak konumunu korumaya çalışır. Balas ve Kubs ise çeşitli oyunlar ve hilelerle bu yeni dilin kullanımının resmi olarak onaylaması için onu ikna etmeye çalışırlar. Dolayısıyla oyun bu iki taraf arasındaki çatışma ve çekişme üzerine kuruludur:

GROSS Bu yeni dil hakkında bir bilginiz var mı?

BALAS Evet duydum. Sanırım meslektaşım Kubs bana bu konuda bazı şeyler söylemişti, öyle değil mi Kubs?

KUBS (*Onaylar.*)

GROSS Bu dili bölümümüzde kullanma yetkisini kim verdi, biliyor musunuz?

[...]

BALAS Bizler her gün öyle çok kararlar alıyoruz ki, insanın ne yaptığını, ne söylediğini anımsaması güç oluyor.

GROSS Peki bu konuda benimle görüşmeniz gerekmez miydi?

BALAS Sizi böyle önemsiz bir konuda rahatsız etmek istemedim.

GROSS Yanlış davrandınız Bay Balas!²⁵³

Alıntıda bir yandan iki taraf arasındaki çekişme diğer yandan Kubs ve özellikle Balas'ın düzenbaz kişiliği açık olarak görülmektedir. Gross'un ise derinlikli, dobra ve insiyatifsiz biri olmasına rağmen iş ortamında etkili olamadığı ve büroyu yönetemediği gözlenir. Gross'a kıyasla sığ, çıkarıcı ve düzenbaz gibi özellikler gösteren Balas ve Kub'un ise Gross'un aksine iş ortamında daha etkili oldukları anlaşılır. Sorumluluk ve prensip sahibi olan Gross en başından Pitidapça'nın resmi yazışma dili olmasına karşı çıkar:

GROSS Peki bu dil hangi amaçla kullanılıyor?

BALAS Bir denememiş efendim, büro yazışmalarını belirlemek ve terim bilgisini yeni baştan düzenlemek amacıyla yapılan bir deneme. Öyle değil mi Kubs?

[...]

GROSS Açıkçası bütün bu işler hoşuma gitmedi benim. Bu durumun hemen önüne geçin. Bizi deney fareleri gibi kullanmalarına izin veremeyiz.²⁵⁴

²⁵³ Vaclav Havel, "Bildirim" içinde *Toplu Oyunları 1*, Bildirim çev. Zehra İpşiroğlu -Largo Desolato çev. Yılmaz Onay, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul, 2015, s. 18-19.

²⁵⁴ Havel, "Bildirim", s. 19.

Gross durumun ciddiyetinin ve tuhaflığının farkındadır, ancak onun hatası başından beri kendisinin arkasından işler çeviren Balas'a bu durumu düzeltmesi için görev vermesi olur. Zira kişi önemseydiği işin gerçekleşmesi için o işle kendisi bire bir ilgilenmelidir. Çünkü Balas, Gross'un aksine bu yeni dili kullanma taraftarıdır. Bu nedenle de Gross'un emirlerinin tersi yönde hareket eder. İşler kendi isteği doğrultusunda şekil alınca da bunu Gross'a itiraf etmekte sakınca görmez:

BALAS Biz de Pitidapçaya eleştirel gözle bakıyoruz Müdür Bey. Ama sonuç ne olursa olsun bir şeyler yapar gibi görünerek, ondan yararlanabileceğimizi umuyoruz. Kim bilir belki de böylece kantindeki büfeyi de ele geçirebiliriz.

[...]

GROSS Pitidapçanın yararına inandığınıza ve üretilmesinden yana olduğunuza göre, neden Pitidapçaya eleştirel açıdan yaklaştığınızı ve neden yalnızca büfeyle ilgilendiğinizi söylediniz?

[...]

BALAS Sizin karşı çıkacağınızı biliyorduk, onun için de her şeyi oldubittiye getirdik ya. Eliniz kolunuz bağlanmış oldu böylece. Memurların büyük çoğunluğu bizi destekliyor, çünkü yalnızca Pitidapça yoluyla çalışmalarını bilimsel bir temele dayandırabileceklerinin bilincindedir. Öyle değil mi Kubs?

KUBS (*Onaylar.*)²⁵⁵

Müdür ve yardımcıları uyumlu ve dayanışma içinde çalışmalıdır. Beklenti budur. Çünkü kurumsal işleyişte görev paylaşımı, postmodern yapının organizasyon yönünü oluşturur. Parçalara ayırmak, bütünü görmeyi engellediği gerçeğini de içinde barındırır. Kapitalist işleyişin rekabet özelliği ile birlikte, bireylerin görev dağılımını, ekip ruhunu olumlu yönde değerlendirmelerinden çok, 'ayak kaydırmak' açısından ele aldıkları söylenebilir.

Böylece alıntılarının tümü Balas ve Kubs'un kendi çıkarları için hileye başvuran düzenbaz bir ikili tiplemesi, Gross'un ise yapılanlar karşısında çaresiz kalan, insiyatif kullanamayan bir tip olduğunu tekrar tekrar gözler önüne sermektedir. Özetle oyundaki kişilerin ruhsal derinlikten yoksun, oyun boyunca değişmeyen kişiler, daha doğrusu tipler olduğu doğrulanmaktadır.

²⁵⁵ a.g.e., s. 23.

2.5.6.1.1.2. Oyun Tek ve Kapalı Bir Mekânda Geçer

Oyunun tamamı Müdür'ün iki kapılı büro odasında geçmektedir. Çok kapılı sahneler komedi oyunlarında tercih edilmesine rağmen, bu oyunda iki kapının kullanılması iki tercihten bir çıkış yolu olduğunu simgelemektedir. Binada başka katların veya odaların olduğu oyun içindeki diyaloglardan anlaşılmaktadır:

GROSS [...] Ayrıca buradaki memurların Pitidapçadan nasıl yararlanacaklarını aklım almıyor, çoğu bu dili bilmiyor bile.

HANA Şimdilik çeviri merkezinden yararlanılıyor, ilerde bu merkez, Pitidapça Danışma Bürosu olarak kullanılacakmış. Sandviç ekmeği almaya gidebilir miyim?

GROSS Çeviri merkezi mi? Peki yeri neresi?

HANA Birinci katta, 6 nolu odada.

GROSS Orada muhasebe vardı.

HANA Muhasebe bodruma taşındı.²⁵⁶

Alıntıdan büronun çok katlı bir binada bulunduğu anlaşılrsa da sahne de görünen sadece iki kapılı büro odasıdır. Müdürün zaman zaman odasından çıkıp diğer odalara veya katlara gittiği anlarda sadece dekorun değiştiği; odanın aynı olduğu görülür. Bu durum mekânın Absürt Tiyatro'ya özgü şekilde kısıtlı kullanımını örnekler. Olayın tek mekânda bitmesi veya dekor değişikliğine rağmen aynı kalması, sistem değişse de belli işleyişlerin yerini koruduğuna işaret etmektedir. Partili olmasa da cumhurbaşkanlığı yapmış bir insanın a-politik olduğunu düşünmek yanlış olur.

Mekân bağlamında, büro katlarının değişimi kafa karıştırmaktadır. Dil, muhasebenin önüne geçmekte; muhasebenin bodrum kata indirilmesi, eski/önceki konumunu yitirdiği anlamına gelmektedir. Bu da bildiklerimizle çelişmektedir. Çünkü, Komünizmden (Sovyetler Birliğinin egemenliğinden) kapitalizme geçen Çek (o dönem Çekoslovakya) Cumhuriyeti, Rus dilinden İngilizceye yönelmek ve Kapitalizmi benimsemek durumundaydı. Vaclav Havel, yazarlık duyarlılığı yanısıra ülkesinin cumhurbaşkanlığını yapmış biri olarak, kapitalizmdeki kar-kazanç olgusunu zayıf; dil olgusunu önemli kılmaya çalışmaktadır. Bununla da kültüre önem verdiğini göstermektedir.

²⁵⁶ a.g.e., s. 20.

2.5.6.1.1.3. Oyunun Başladığı Gibi Bitmesi Döngüsel Zaman Yapısını Gösterir

Avrupa’da Hristiyanlık yayıldıktan ve resmi din olarak 4. yüzyılda kabul gördükten sonra saray dili yerel dil veya Fransızca’ydı; ancak yazışma dili Latince olarak 17. yüzyıla kadar sürdü. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Doğu Blok’unda Rusça, Batı Blok’unda İngilizce hakim olmaya başladı. Bu bağlamda, Vaclav Havel, yabancı dilin etkin olmasını sorgulamaktadır.

Oyunun başında Pitidapça adındaki yeni bir dilin, büro dili olmasına karar verilir. Daha sonra bu dilin bürodaki resmi yazışmalarda kullanıma uygun olmadığı fikrine varılarak bu dilin kullanımına son verilir ve ana dilin kullanılması kararlaştırılır. Ancak oyunun sonuna doğru her şey yine en başına dönmüştür:

(Balas ve Şuba yan kapıdan çıkmak isterler. Tam o sırada arka kapıdan Gross içeri girer, heyecanlıdır.)

GROSS Bay Balas!

BALAS Buyrun?

GROSS Ne demek oluyor bu?

BALAS Ne Ne demek oluyor?

GROSS Yapay dil dersi veriliyor gene.

BALAS ‘Korukor’.

GROSS Yazışmalarda ana dilimizi kullanacağımızı kararlaştırmıştık ya.

BALAS Öyle mi, hiç anımsamıyorum.

GROSS Ama elime geçen bildirimde açıkça belirtiliyor ki...

BALAS Bildiğim kadarıyla hangi dili kullanacağımız orada açıklanmıyor. Pitidapçadan vazgeçmemiz, büro yazışmalarına açık seçiklik kazandırmaktan vazgeçmemiz anlamına gelmez ya, öyle olsa işin içine okumuş olurduk. [...]

GROSS Ben de sanmıştım ki...²⁵⁷

Pitidapçadan vazgeçilmiştir, ama Balas yine yapacağını yapmış, oyunun başında olduğu gibi Gross’un arkasından yine iş çevirmiştir. Bu defa da resmi yazışmalar için yeni bir dil olan “Korukor”ün kullanılması gündeme gelir. İşler yine karışıp başa dönecektir.

²⁵⁷ a.g.e., s. 78-79.

Oyunun 12. Sahnesi'nde oyunun 6. Sahnesi'nde olduğu gibi bürodan bir çalışanın doğum günü kutlaması yapılmaktadır:

(Çeviri merkezinin sekreterliği. Marie üzgün üzgün masa başında durur. Önde Balas elinde çatal bıçakla rahat bir koltuğa kurulmuştur. Arkada ise Şuba elinde çatal bıçakla ayakta durur. İçerden 6. Sahnedeki gibi eğlence sesleri gelir. Marie hıçkırır, Balas ona bakar.)

BALAS Elden ne gelir! İşleri sıkı tutacağıma söz verdim bir kere! İçerde ne var ki?

MARIE (Hıçkırarak) Meslektaşım Wassermann'nın yaş günü var.

BALAS Wassermann'nın mı? Duydun mu Şuba? Wassermann'nın yaş günü varmış.²⁵⁸

Oyunun sonunda 12. Sahne'de, Marie ile bu defa Balas arasında 6. Sahne2dekine benzer bir diyalogun geçmesi de oyunun nerdeyse başladığı gibi bittiğini, başka bir deyişle oyunda zaman açısından döngüsellik olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra oyunun sonuna doğru Gross ve Balas arasındaki konuşma da oyunun sonunda hiçbir şeyin değişmediğinin, oyunun neredeyse başladığı yerde bittiğinin bir başka kanıtıdır: “GROSS (*Kendi kendine*) Keşke küçük bir çocuk olsaydım, her şeye yeni baştan başlayabilseydim! BALAS Yeni baştan başlasaydım, gene de aynı sonucu alırdın, çünkü değişen hiçbir şey yok.”²⁵⁹ Balas'ın sözleri ile bir anlamda Absürt Tiyatro'nun merkezinde yer alan hayatın bir kısır döngü olduğu fikri vurgulanmaktadır.

Eserin bütününe bakıldığında zamanın da mekan ile bir bütünlük içine değerlendirilmesi gerekmektedir. Oyunda değişen sadece dış dünyadır; iç dinamikler aynıdır.

2.5.6.1.1.4. Yeme-İçme Eylemleri Dışında Eylem Görülmez

Oyunun bazı sahneleri zaman zaman Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununu anımsamamıza neden olur. Zira Beckett'in Estragon'u gibi Vaclav Havel'in oyun kişilerinin çoğunun akli da yeme-içmededir. Öyle ki çalışanların hiçbirinin işlerini yapmadığı, sadece sürekli olarak yiyip içtikleri izlenimi verilir.

²⁵⁸ a.g.e., s. 78.

²⁵⁹ a.g.e., s. 76-77.

Büronun neredeyse bütün işleri yemek sohbetleri arasına sıkıştırılmış gibidir. Hatta oyun kişilerinin büroda çatal bıçakla gezdikleri bile olur:

(*Yan kapıdan elinde çatal bıçakla Kunc girer.*)

KUNC Hadi gidiyor muyuz?

MASAT (*Marie 'ye*) Marie, çatal bıçak nerede?

(Marie çekmecedен çatal bıçak çıkartıp Masat'a uzatır.)

GROSS Peki bizim bölümün Pitidometi kim?

MASAT Temiz mi?

MARIE Tabii.

GROSS Pitidomet kim?

MASAT Tanıştırırım, Dr. Kunc.

GROSS (*Kunc'a elini uzatır*) Memnun oldum, adım Gross.

KUNC Kunc.

MASAT Müdürümüzümü. Sen but mu yiyeceksin, göğüs mü?

GROSS Sizinle görüşmek istiyordum Doktor Bey?

KUNC Özür dilerim Müdür Bey ama yemeğe gitmeliyiz, yoksa bize hiçbir şey kalmayacak. (*Masat'a*) Hayır ben göğüs kısmını yeğlerim.²⁶⁰

Çalışma ortamları- ister masa başı ister kol gücü ile gerçekleşen iş olsun- yeme içmeyi belli saatler ile sınırlar. İş ortamında bu ayrımın ortadan kaldırılması, bir yandan disiplinsizliğe, diğer yandan insanın temel güdüsü olan mideye hizmeti ifade etmektedir. Beyin ve mide, mitolojide Zeus ve Dionysos ile eşleştirilen olgular olarak birbirine tezat oluşturmaktadır. Beyin yerine mideye hizmet edilen oyunda entellektüelizmi ihmal eden toplum eleştirilmektedir. Vaclav Havel bunu "Bildirim" adlı oyununda yönetim gücü zayıf Müdür Gross ile somutlaştırmaktadır. Müdür'ün insiyatifsizliği yalnızca yeni elemanı ile görüşmesinin gerçekleşmemesi ile sınırlı kalmaz. Süt (s. 17) ve 4. Sahne'de fıstık (s. 38) almayı kafasına koyan elemana da hayır diyemeemsinde pekişmektedir. İş üretmek için görevlendirilmiş insanların bunun yerine sürekli yemek yemeyi düşünmesi mide-beyin ikilemini oldukça güçlendirmektedir.

²⁶⁰ a.g.e., s. 30-31.

Oyundan anlaşıldığı üzere işi ile doğru düzgün ilgilenen tek kişi Gross gibidir. Diğerleri ise sürekli yeme içme telaşındadır. Bu durum da Gross dışındakilerin yemek ve içmekten başka herhangi bir eylemde bulunmadıklarını göstermektedir. Gross ise eylemde bulunmaya çalışmasına rağmen yönetici olarak zayıf biri olduğu için hep sekteye uğrar, ertelenir; bir türlü eyleme geçemez.

Yemek ve içmek konusu ise çalışanların vakitlerinin çoğunu doldurmaktadır. İşle ilgili konuşmaları bile devamlı olarak yemek muhabbetleri ile bölünür. Sanki bütün işlerini bir kenara bırakmışlar da sürekli olarak yiyip içiyorlarmış gibi görünürler. Bu duruma tepki gösteren ve işini yapmaya çalışan tek kişi ise yine Müdür Gross'tur:

MASAT Size kahve ikram etmezsek, bize darılmazsınız değil mi Bay Gross? Öyle az kalmış ki, ancak bize yetecek.

GROSS Ben kahve mahve istemem Bayan Helena!

MASAT Hella, Bay Gross kahve istemiyormuş. Üç kişilik olsun. Bana da şöyle büyükçe bir fincan doldurun.²⁶¹

Görüldüğü gibi yiyecek içecek konusu artık iş ile ilgili konuların bir parçası gibidir, diyalogların içinde son derece doğal bir olgu gibi yer alır.

Oyunun sonunda işten kovulan sekreter Marie, kararın geri çevrilmesi için Müdür Gross'tan yardım ister ancak yönetmekten aciz olan Müdür Gross kafası yerine midesini devreye koyar:

GROSS [...] Sevgili Marie, sana yardım etmeyi ne kadar istediğimi bilemezsin. Ama yardım dileği, Balas ve adamlarına karşı büromuzu savunma sorumluluğuyla çatışıyor. Bu sorumluluk benim için o denli bağlayıcı ki, şu anki durumumu Balas ve yandaşlarıyla düşünebileceğim herhangi bir ikileme tehlikeye sokmak istemem.²⁶²

Bir anlamda Gross da oyunun sonunda içinde bulunduğu duruma ayak uydurmuş, kendi çıkarı için haksızlıklara ve yolsuzluklara boyun eğmiştir. Oyunun başından beri yeme-içmeyi bir kenara bırakarak sorunlara çözüm bulmak için çalışan Gross'un, oyunun sonunda daha önce kendisine yapıldığı gibi, Marie'ye "Sevgili Marie, biliyor musun, anlamsız bir şey ama, yemeğe gitmeliyim." demesi de onun

²⁶¹ a.g.e., s. 47.

²⁶² a.g.e., s. 81.

diğer çalışanlar gibi akıntıya kapılıp gittiğinin ve kitle insanına dönüştüğünün kanıtıdır.

2.5.6.1.2. Milan Kundera'nın *Anahtar Sahipleri*

Anahtar Sahipleri (1963) sayısız ödül almış, yazarlık mesleğinin yanı sıra sinema ve müzik ile de uğraşmış Milan Kundera'nın Absürt Tiyatro oyunlarından biridir. İkinci Dünya Savaşı sırasında geçtiği anlaşılan oyun, oyun kişilerinden Jiri ile eşi Alena ve onun ailesi arasındaki çatışma üzerine kuruludur. Absürt Tiyatro'da konu bütünlüğü olmamasına karşın, Milan Kundera'nın eserinde de, Vaclav Havel'in eserinde olduğu gibi, bir bütünlük gözlemek veya iddia etmek olasıdır.

2.5.6.1.2.1. Jiri Hariç Diğer Oyun Kişileri Arasında Birbirine Bağımlılık Görülür

Jiri, eşi Alena ve Alena'nın anne-babası Bay ve Bayan Kruta'nın aynı evde yaşadığı oyunda belki de aile olmalarının getirdiği bir yakınlıkla Alena, Bay ve Bayan Kruta'nın birbirlerine bağlı/bağımlı oldukları görülür. Diğer bir deyişle, Alena Jiri ile evlidir ancak onunla bir aile olamamıştır. Sanki Alena, anne-babası bir tarafta, Jiri tek başına diğer taraftadır ve bu iki taraf arasında oyun süresince bir çatışma yaşandığı gözlenir. Özellikle Alena-Jiri ve Bay Kruta-Jiri arasındaki çatışmanın şiddeti daha güçlü hissedilir. Alena ile Jiri sanki karı-koca değil, Alena'nın çocuksu ve umursamaz tavırları yüzünden iki yabancıdır:

JİRİ- Bir şey söylesene, dilini mi yuttun?

[...]

ALENA -Ne üstüme varıyorsun? Hapsetmedin mi beni?

[...]

JİRİ- İsteyerek yapmadım ki.

[...]

JİRİ- Ne giriyor böyle aramıza ikide bir?

[...]

JİRİ- Sanki iki yabancı oluveriyoruz.²⁶³

Aslında Jiri'nin de vurguladığı gibi karısı Alena ile aralarına giren onun anne-babası ve onların Jiri'ye karşı olan tavırlarıdır. Onların Jiri'ye kötü davranıp sürekli onu eleştirmesinden etkilenen Alena da kocasına kötü davranmakta, ona yabancılaşmaktadır. Bu yabancılaşma da aralarındaki çatışmanın şiddetini artırır. Öyle ki, bir süre sonra Alena her konuda eşi Jiri ile inatlaşmaya ve onun; kendisini korumak için söylediklerinin, isteklerinin tam tersini yapmaya başlar:

JİRİ- (*Direnir*) N' olursun bugün birbirimizden kopmayalım; sen benim miniminimsin değil mi?

[...]

ALENA- Hayır değilim.

[...]

ALENA- Benim de bir kişiliğim olduğunu...

[...]

ALENA- Bir yaşantım olduğunu anla artık.

[...]

JİRİ- Alena, bugün senin yanımda olmanı istiyorum. Açsana gözlerini! Çevremizde insanları hapsediyorlar, kurşuna diziyorlar, bizse incir çekirdeği doldurmuyan şeyler için kavga ediyoruz.

ALENA- Rahat bırak beni!²⁶⁴

Jiri ile Alena arasındaki bu çatışma ve benzer diyaloglar oyun süresince ve oyunun sonunda da devam eder. Alena, eşi ile ailesi arasında yaşanan sorunlarda bile ailesinin tarafında yer alarak eşine karşı düşmanca tavırlar sergiler.

Oyun kişileri konusunda dikkate değer bir başka nokta, Absürt Tiyatro geleneğinin aksine, oyun kişilerinin Alena, Jiri, Vera gibi özgün isimlere sahip olmasıdır.

Oyuna adını da veren evin anahtarları Bay Kruta ile Jiri arasındaki çatışmada önem taşımaktadır. Bay Kruta yaşadıkları evin anahtarlarının kendisine ait olduğunu söyleyerek oyunda anahtarlar üzerinden Jiri'ye üstünlük kurmaya çalışır:

²⁶³ Milan Kundera. *Anahtar Sahipleri*, çev. Rekin Teksoy, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 34.

²⁶⁴ Kundera, *Anahtar Sahipleri*, s. 35.

BAY KRUTA- Sadece Alena'yı hapsedtiğin için kızmadım sana. Daha önemli bir suçun var. Anahtarlar...

[...]

BAY KRUTA- Sen yokken üç deste anahtarımız vardı. Biri benim, biri karımın, biri de Alena'nındı. Sana kaç defa, anahtarcıya git kendin için bir dördüncü deste yaptır, dedim.

[...]

BAY KRUTA- Yaptırdın mı anahtarları?

[...]

BAY KRUTA- Bir deste anahtar kayboldu. Kimin kaybettiğini bilmiyor musun?

[...]

JİRİ- Bırakın soru sormayı, sanık mıyım ben?

[...]

BAY KRUTA- Tut ki sanıksın.²⁶⁵

Bay Kruta ve Jiri arasındaki diyaloğun, daha doğrusu Bay Kruta'nın tek taraflı sorularından oluşan konuşmanın bir tür sorgulamaya dönüşmesi ve Bay Kruta'nın "tut ki sanıksın" sözleri, onun Jiri üzerinde hâkimiyet kurma çabasının bir göstergesidir. Oyunun 1963 yılında yazılmış olduğu dikkate alınırca, bu diyalog bir yandan iki kuşak arasında bir çatışma yaşandığını örneklerken, diğer yandan Almanya'da Doğu-Batı arasında örülen duvar sonucunda sisteme ve yeni yönetime kimin hakim olacağı konusunu Bay Kruta-Jiri çatışması üzerinden somutlaştırmaktadır. Bu üstünlük kurma çabası ikisi arasındaki diyalog ilerledikçe daha açık olarak görülür:

BAY KRUTA- Sen kaybettin anahtarları.

[...]

BAY KRUTA- Üç deste anahtardan ikisi kaldı.

[...]

BAY KRUTA- Öbür deste de benim. Onu da geri vereceksin.

JİRİ- Ama bizim anahtarlarımız onlar.

BAY KRUTA- Sizin mi? İyi dinleyin öyleyse. Her destede iki anahtar var. Biri sokak kapısının, biri dairenin kapısının. Sokak kapısının anahtarının sahibi kapıcı, daire

²⁶⁵ a.g.e., s. 45-46.

kapısının anahtarının sahibi ise benim. Sizin kullandığınız anahtarlar, sizin değil, ödünç. [...] Anladınız mı?²⁶⁶

Böylece Bay Kruta ile Jiri arasındaki çatışmada, Bay Kruta anahtarların ve dolayısıyla gücün kendisine ait olduğuna dikkat çekerek Jiri üzerinde üstünlük kurma mücadelesini kazanmaya çalışır. Bu mücadelede Alena yine babasının ve ailesinin tarafında yer almayı tercih eder:

BAY KRUTA- Şimdi anahtarları ver bana.

JİRİ- Yargıçlık taslıyorsunuz, ben yokum bu oyunda.

ALENA- Hak yerini bulmalı. Madem ki bir kusur işledin, cezanı çekmelisin.

JİRİ- Al sana bir gönüllü yargıç daha. Karşıdakini kendin gibi sanıyorsun. Ama birden yargıç kesilip, ayaküstü yargılamaya kalkıyor seni. Beşikten mezara kadar sorgudan kurtulamıyorsun.²⁶⁷

Sonuç olarak, alıntılarının hepsi göz önünde bulundurulduğunda Alena ve anne-babasının her defasında birbirlerini Jiri'ye karşı kollayarak, desteklemeleri onların birbirine bağımlı olduklarını ve Jiri'nin ve onların iki farklı safta bulduklarını doğrulamaktadır.

2.5.6.1.2.2. İçinde Yaşadıkları Ev Yani Mekân Hapsolmuşlük Hissi Verir

Oyun, tek ve kapalı bir mekânda, bir evde geçmektedir. Bu kısıtlı mekân oyununun başında sahne notları kısmında betimlenir: “*Yan yana ya da arka arkaya iki oda. İlki Jiri ve Alena Necas'ın, ikincisi Alena'nın anasıyla babasının. İki oda arasında bir kapı. Her odada ayrıca, evin giriş, mutfak ve banyosunun bulunduğu anlaşılabilir bölüme açılan birer kapı.*”²⁶⁸ Mekân oyun boyunca da değişmeden kalır, bütün oyun aynı evde geçer.

Oyunda Jiri'nin evin anahtarlarını yedekleriyle birlikte alarak yanlışlıkla kapıyı kilitlemesi üzerine, Alena ve anne-babası oyunun bir bölümünde eve hapsolüp kalırlar. Böylece ev sembolik olarak hepsi için bir hapis haneye dönüşür:

ALENA- (*Sesi dışarıdan gelir*) Anahtarları bulamıyorum.

²⁶⁶ a.g.e. 46-47.

²⁶⁷ a.g.e. 48.

²⁶⁸ a.g.e., s. 9.

Bn. KRUTA- (*Yüksek sesle Alena'ya*) Anahtarları n'apacaksın?

ALENA- (*Dışardan*) Kapıyı kilitlemiş.

BAY KRUTA- (*Dışarıya doğru yüksek sesle*) Benim anahtarlarım kapının yanında asılı. Al onlarla aç.

ALENA- Kapının yanında anahtar yok.

BAY KRUTA- İyi bak. (*Antreye gider.*)

[...]

ALENA- (*Bay Kruta'ya*) N'olur ceplerine baksana.

BAY KRUTA- Benim aklım başımda kızım. Anahtarları mutlaka o almıştır.

ALENA- Niye sizin anahtarlarınızı alsın. Jiri'nin kendi anahtarı var.

BAY KRUTA- Kendi anahtarı mı? Nereden onun oluyormuş anahtarlar?²⁶⁹

Diyalogdan da anlaşıldığı gibi Alena ile anne-babası Jiri tekrar eve gelinceye kadar evden dışarı çıkamazlar. Bu durumdan en çok rahatsızlık duyan Alena olur. Çünkü işe bile gidemez:

ALENA- Çıldıracağım.

[...]

Bn. KRUTA- [...] Seni böyle bir kafese hapsedilmiş gördükçe acıyorum Alena. Haline bak şu kızın Jozef. (*Alena'ya nasıl durması gerektiğini göstermek amacıyla göğsünü şişirir*) Dik dur, göğüslerin belli olsun, utanılacak bir yanı yok bunun.

ALENA- (*Göğsünü şişirir, aynaya kaçamak bakar, sonra soluğunu boşaltır*) Evet ama dışarı çıkabilmemi sağlamıyor ki. Sanat sadece yeteneğe dayanmıyor. En önemlisi çalışmak. Ama anlatamıyorum ki ona. (*öfkeli*) Yatayım bari! Başka n'apabilirim? Hapsoldüm kaldım. (*aklına öç almak gelir*) Burada yatmayacağım. (*Antreden, sokak kapısının kilidinde dönen anahtarın sesi gelir, sokak kapısı açılır.*)²⁷⁰

Bayan Kruta'nın "Seni böyle bir kafese hapsedilmiş gördükçe acıyorum Alena" şeklindeki sözlerinden aslında evin sadece gerçek anlamda değil sembolik olarak da Alena için bir hapisaneyeye dönüştüğü anlaşılır. Çünkü Alena bale yapmak istemesine rağmen, Jiri'nin kendisine izin vermediğinden ve sürekli olarak engel olduğundan yakını.

²⁶⁹ a.g.e., s. 17, 19.

²⁷⁰ a.g.e., s. 19-20.

Buna karşın sadece Alena değil; Jiri de kendini sıkışık kalmış, hapsolmuş gibi hisseder. Ancak onun hücresi bu evin yanında içinde yaşadıkları bu küçük kasabadır:

JİRİ- Beni sevmiyor musun Alena?

ALENA- Seni sevmem, birlikte tereyağı almaya gitmemi gerektirmez ki.

JİRİ- Senin için her şeyi terk ettim Alena. Sırf birlikte olalım diye bu küçük kasabaya tıkdım. Hatırım için sen de bir kez olsun benimle gelmez misin?

ALENA- Tabii; ama canım isterse...²⁷¹

Jiri'nin sadece Alena'ya olan aşkı yüzünden bu kasabada yaşamayı sürdürdüğü anlaşılır. Diğer bir deyişle, Alena sürekli Jiri'nin isteklerini gerçekleştirme konusunda kendisine engel olduğundan yakınırken, aslında o da bir anlamda Jiri'nin istediği hayatı istediği yerde yaşamasına; belki de hayallerini gerçekleştirmesine engel olmuştur. Belki de farkına varmadan onu bu kasabada sadece kendisine olan aşkı yüzünden hapis hayatı yaşamaya mahkum etmiştir.

2.5.6.1.2.3. Zamanın Belirsizliği Oyun Süresince Vurgulanır

Bay Kruta evin farklı yerlerindeki saatleri aynı anda kurmasına rağmen saatlerin her biri farklı zamanları gösterir. Oyun süresince birkaç defa saatleri kuran ve bunu neredeyse takıntı haline getiren Bay Kruta, her defasında aynı durumu yaşar:

BAY KRUTA- (*Odasındaki saatlerin hepsini kurmuştur; aynı işi yapmak için Alena'nın odasına gelir*) Ne var, n'oluyor?

Bn. KRUTA- Jiri dışarı çıkmış, Alena nereye gittiğini bile bilmiyor.

[...]

BAY KRUTA- (*Odadaki saatleri kurmaya koyulur*) Hepsini aynı anda çaldırabilsem...

ALENA- (*Aynanın önünde taranır*) Şuraya bir dalga...

BAY KRUTA- (*Bir saate yaklaşıp akrebini biraz öne alır*) Canlarımın istediği gibi dolaşabileceklerini sanıyorlar kadranın üstünde...

ALENA- Ben saat olsaydım, inadına hep geri kalırdım.

BAY KRUTA- Ona ne şüphe!

²⁷¹ a.g.e., s. 71-72.

ALENA- Bu elbise de hiç düzgün durmaz.

BAY KRUTA- Sanki ben komut vermişim gibi hepsinin birden çalması hoşuna gitmiyor mu?²⁷²

Aynı kapalı ortamda yaşayan iki insan (Bay Kruta ve Alena) kendi dünyalarında yaşamaktadırlar. Konuşmaları kesişmemekte, çoğunlukla birbirini teğet geçmektedir. Babanın gündeminde zaman dahil her şeye hakim olmak vardır. Kızın gündeminde ise estetik. Bu da kişilerin benmerkezci bir duruş sergilediklerini gösterir.

Bay Kruta'nın saatlerin hepsini birden aynı anda çaldıramaması saatlerin farklı zamanları gösterdiklerine, dolayısıyla zaman konusunda bir karmaşa ve belirsizliğin yaşandığına işaret eder. Bunun yanında "Hepsini aynı anda çaldırabilsem", "istedikleri gibi dolaşabileceklerini sanıyorlar", "komut vermişim gibi hepsinin birden aynı anda çalması" gibi ifadeler bizi aslında Bay Kruta'nın Jiri'ye yaptığı gibi zamana da üstünlük kurmaya çalıştığı, onu da kontrol etmek için mücadele ettiği ancak başarısız olduğu sonucuna götürür. Çünkü ne yapılırsa yapılsın, önüne geçip durdurulamayacak tek şey sürekli akan zamandır. Bay Kruta'nın saatleri aynı anda çalacak şekilde ayarlayamaması ve zamanın hükmedilemez bir olgu oluşu oyunun ilerleyen bölümlerinde de dikkat çekmeye devam eder:

BAY KRUTA- Kapı mı çaldı? (zil çok hafif çaldığı için Bay Kruta işitmemiştir; Bay Kruta kapının çalıp çalmadığını anlamak için kendi odasından antreye çıkar; bu sırada ilk saat sekizi çalmaya başlar; Bay Kruta iki odada bulunan kırka yakın saatin hepsini aynı zamanda çalacak biçimde ayarlamayı başaramadığından, ilk saati ikincisi, onu üçüncüsü vb. izler; saatlerin çalması bir iki dakika sürer, en geri kalan saatin tek başına çalışıyla sona erer.)²⁷³

Alena saatin sekiz olduğunu söylese de saatlerin birbiri ardına çalması, saatlerin güvenilmezliğine işaret eder ki bu da zaman algısı konusunda bir karmaşa ve belirsizlik yaşanmasına ve saatin tam olarak kaç olduğu konusunda şüpheye düşülmesine neden olur. Milan Kundera'nın ana dilinde edebiyat eserleri yazmadığını söyleyen Çek yayın yönetmeni Martin Simecka, ihanet ettiği o dili ve ülkeyi terk

²⁷² a.g.e., s. 15-16.

²⁷³ a.g.e., s. 21-22.

ettiğini ileri sürer.²⁷⁴ Bu bağlamda, oyunda zamana hükmedememek zamanın (geçmişin) kişiyi ne zaman yakalayacağını bilinmemesine de işaret eder.

Zamanın insanlar tarafından kontrol edilemez oluşu bir kez de Jiri ve dava arkadaşı Vera arasındaki diyalogdan açık olarak anlaşılır:

VERA- Bu saatler ne?

JİRİ- (*Bıkkın*) Sinek gibi vızıldıyorlar değil mi?

VERA- (*Oturur, ilk kez rahatlamış görünür.*) Yoo.. Birkaç gündür ben de saat gibiyim, durup dinlenmeden koşuyorum. Bazen zamanın benim dışımda akıp gittiğini duyuyorum... Tıpkı bir ırmak gibi... Çok yorgunum, bir bardak su verebilir misin?²⁷⁵

Vera'nın "zamanın benim dışımda akıp gittiğini duyuyorum" ifadesi, zamanın önüne geçilemeyeceğinin ve durdurulamayacağını; ne yaparsak yapalım akmaya devam edeceğinin altını çizmektedir. Buna rağmen Bay Kruta ısrarla tıpkı insanları olduğu gibi zamanı da kontrol edebileceğini düşünmektedir:

Bn. KRUTA- (*Alınmıştır, Jiri'ye*) Gitmemizi istiyorsun değil mi?

VERA- (*Daha önce davranır*) Saatlere bakıyorduk.

BAY KRUTA- Saat koleksiyonum hoşunuza gitti demek?

VERA- İlginç buldum!

BAY KRUTA- Her sabah bu saatleri kurarım. Kurmayacak olsam sabah olduğunu anlamam. Eskiden alayı teftiş ederdim; emekli olduktan sonra alayın yerini bu saatler aldı.²⁷⁶

Böylece Bay Kruta'nın üst rütbeli eski bir asker olduğu ve alayda emrindeki askerleri teftiş etmeye, onlara hükmetmeye alışık olduğu anlaşılmaktadır. Onun Jiri'ye ve saatlere hükmetmek için mücadele vermesinin nedeni de böylelikle mesleki alışkanlığına bağlanabilir. Ancak ne Jiri'ye ne de saatlere üstünlük sağlamada başarılı olabilir. Özellikle saatler, onun kendilerini bir düzene sokmak için ayarlamaya, kurmaya çalışmasına adeta isyan ederler ve her defasında kendi kafalarına göre farklı zamanlarda çalmayı sürdürürler. Bu da oyun süresince zaman kavramı konusundaki

²⁷⁴ bkz. Martin Simecka, "Der Besitzer des Schlüssels" (15.10.2008- 'Respekt') (Almancadan Türkçeye çev. Nazire Akbulut) perlentaucher. de Das Kulturmagazin <https://www.perlentaucher.de/essay/der-besitzer-des-schluessels.html> Erişim 19.11.2017.

²⁷⁵ *Anahtar Sahipleri*, s. 31.

²⁷⁶ a.g.e., s. 33.

belirsizliğin devam etmesine neden olur. Ayrıca Bay Kruta'nın her çabasının sonuçsuz kalması, zamanın insana boyun eğmeyeceğini ve doğal akışını sürdüreceğini kanıtlar.

2.5.6.1.2.4. Jiri Dışındaki Oyun Kişilerinde Eylemsizlik Görülür

Oyunda genel olarak kişilerin herhangi bir eylemde bulunmadıkları, sadece dış dünyada yaşananlardan uzak kalmakla yetindikleri görülür. Bay Kruta emekli olduğu için, eşi ise ev hanımı olduğundan sürekli evde vakit geçirirler. Önceki bölümde de görüldüğü gibi Bay Kruta takıntılı bir biçimde sürekli saatleri kurar ve onların aynı anda çalması için uğraşır. Alena'nın ise yaptığı tek şey bale derslerine gitmektir. Bale onun için hayati önem taşımaktadır ve tek gayesi haline gelmiştir:

JİRİ- Hep demiyor muydun bana, her gün yeniden evlenelim diye.

ALENA- Ne güzel olurdu her gün yeniden evlenebilseydik. Evlendikten sonrası da güzel ama, öncesi gibi değil... (*Bale hareketleri yapmaya başlar.*)

[...]

JİRİ- (*Pencereyi göstererek*) Bak hava ne güzel. (*Alena bale yapar*) Senin de hoşuna gidecek. (*Alena bale yapar*) Pazar bugün! (*Alena devam eder*) N'olursun, beni seviyorsan, sen de gel.

ALENA- (*Sert*) Hiçbir yere gitmeyeceğim, dedim sana. Derse gitmemi engelledin, hiç olmazsa evde çalışayım. Ne sanıyorsun baleyi? Her insanın yaşamda önemli bir görevi olduğunu anlamayacak mısın?²⁷⁷

Görüldüğü gibi bale Alena için hayattaki en önemli tutkusudur ve sırf bu yüzden eşi Jiri ile gitmeyi reddederek belki de hayatına mal olacak bir karar alır.

Oyunun birçok yerinden anlaşıldığı üzere oyun Hitler döneminde geçmektedir. Jiri'nin daha önce de vurguladığı gibi insanlar hapsedilmekte, kurşuna dizilmektedir. Ancak böyle bir durumda bile Alena son derece duyarsız ve kayıtsızdır. Eylemde bulunmak bir yana, hiçbir şey yaşanmıyormuş gibi kendisini dış dünyadan soyutlayarak gündelik hayatına devam eder:

ALENA- Ben kahvaltı ettim.

²⁷⁷ a.g.e., s. 72.

Bn. KRUTA- Yemesen de bizimle otur. (*Vera, Jiri, Bay Kruta, Bayan Kruta masaya oturup kahvaltı etmeye başlarlar; Alena kararsız, pencereye yönelip sokağa bakar*) İlginç bir şey mi var sokakta?

ALENA- (*Pencereye dayanır*) Yoo! Nazilerle izciler...

BAY KRUTA- (*Vera'ya*) Buyurun.

VERA- (*Sinirli*) N'apıyorlar?

BAY KRUTA- Bugün de geçit töreni var. Kapıcı izcilerin dama çıkmasına göz yumuyor, öyle tepiniyorlar ki tavan çökecek sanıyor insan.

ALENA- Bugün de güneşlenemeyeceğim demek. Yukarı çıkıp yanmayı düşünüyordum oysa. Suzana simsiyah oldu, ben daha vakit bulup da yanacağım.²⁷⁸

Dışarıda Nazilerin boy göstermesi Alena için sıradan, önemsiz bir olaydır; insanların canı yanarken onun tek düşündüğü yukarı çıkıp güneşlenmek ve Suzana kadar yanmaktır. Bu da Alena'nın çevresine ve toplumsal sorunlara son derece duyarsız olduğunun, bu konuda hiçbir eylemde bulunmadığının göstergesidir. Alena'nın 'sanat'ı ve 'sanatçı'yı temsil ettiği düşünülürse, Alena ve onun tutumu üzerinden "Sanat sanat içindir." anlayışı da eleştiriliyor olabilir.

Eyleme geçme girişiminde bulunan tek oyun kişisi Jiri ise neredeyse oyun boyunca eşi Alena ve onun anne-babası tarafından gerek sözselsel gerek davranışsal olarak engellenir. Buna rağmen Jiri'nin eyleme geçtiği ilk an, muhbirlik yapan kapıcı Sedlacek'i öldürdüğü andır. Olay, kapıcı Sedlacek'in Jiri'nin evinde rastladığı Vera'dan şüphelenmesi ve ona sorular sorması sonucunda cereyan eder. Oyun psikoanaliz ile yorumlanmaya çalışıldığında, soruna iki boyutlu bakmakta yarar vardır. İlk yorum olarak, insan gençliğinde veya genel anlamda yaşamında hata yapabilir. Bunun üstesinden gelebilmek için -edebiyatçı ise- sorunu yansıtma tekniği ile eserdeki figürler aracılığı ile dile getirir. Edebiyat dünyası, Freud ile bunun yöntemine, Kafka'nın eserleri ile de uygulamasına tanıktır. Aynı durum Kundera için de geçerlidir. Gençliğinde 'bir vatansever' olarak gerçekleştirdiği davranış, sistem ve değer yargıları ile birlikte bakış açısı değişince, 'hata' olarak değerlendirilebilmektedir.

Diğer bir yorum ise insani değerler doğrultusunda değil de, sistem odaklı hareketin insanları süreç içerisinde zor duruma düşürmesi üzerine yapılabilir. Milan

²⁷⁸ a.g.e., s. 40.

Kundera'nın yanı sıra, Batı için çalışan Çek vatandaşı da hatalıdır. Sonuçta o da bir başka sistem için ajanlığı kabul etmiştir. Ancak değerlendirmelerde kapitalist Batı etkin olduğu ve çökertilmek istenen Komünist rejim olduğu için yapılanlar mübah gösterilmektedir.

Vera, Sedlacek'in kendisini soruları ile bunaltması ve en sonunda bir şeyler bildiğini ima etmesi üzerine Jiri'nin evinden bir an önce çıkmaya çalışır. Ancak Sedlacek'in Vera'yı elinden kaçırmaya hiç niyeti yoktur. Sorularını sormaya devam eder:

SEDLACEK- (*Kapının yanındadır; kolunu kaldırarak*) Bir dakika... (*Vera çıkamayacağını anlayınca durur*) Son bir soru. Planlama bürosunda hangi mühendisle çalıştınız?

[...]

VERA- Kendiniz kedi, beni fare yerine koymaya kalkmayın. [...]

SEDLACEK- (*Bir şey söylemeden Vera'nın kapıya yaklaşmasını bekler, tabancasını çeker; yine saygılı*) Demek sizi sorguya çekmeye hakkım yok öyle mi?

JİRİ- Ama Bay Sedlacek Vera bizim arkadaşımız; bizi de tanıdığınıza göre...

SEDLACEK- (*Tabanca'yı Vera'ya çevirerek*) Kapıcıyı budala mı sanıyorsunuz delikanlı? (*Vera'ya*) Sağa dönün biraz. Tamam. (*Vera yavaşça sağa döner.*) Benden daha önemli kişiler, hangi trenle geldiğini söyletmesini bilirler sana. (*Kapıcı Vera'yı öne yürütmek ister; bu arada Jiri çalışma masasındaki kâğıt keseceğini alır, vurmak istemiş gibi kapıcıya yaklaşır.*)²⁷⁹

Kapıcının Vera'yı yakalayıp Nazilere teslim edeceğini anlayan Jiri, arkadaşını onun elinden kurtarmak için eyleme geçer ve elindeki kâğıt keseceği ile kapıcıya saldırır: “(*Yeniden Kruta'ların dairesi; Jiri vurmuş ve kapıcı yere düşmüştür. Jiri, kâğıt keseceği ceketine sürüp temizledikten sonra yazı masasının üstüne bırakır; Vera'nın başıyla işareti üzerine kapıcının cesedini yatağın altına gizler; Bayan Kruta, peşinde Alena, dipteki kapıdan ikinci odaya girer.*)”²⁸⁰ Oyun süresince çok fazla eylemde bulunmayan Jiri, böylece ilk kez bir dava uğruna arkadaşını kurtarmak için muhbirlik yapan kapıcıyı öldürerek eyleme geçmiş olur. “Anahtar Sahipleri” adlı bu oyunda olduğu gibi yazar Kundera'nın eserlerinde sıklıkla jurnalcilik konusunu işlemesini ‘Respekt’ adlı Çek derginin yayın yönetmeni Martin Simecka, 15.10.2008

²⁷⁹ a.g.e., s. 52-54.

²⁸⁰ a.g.e., s. 59-60.

tarihinde yayınladığı makalede Milan Kundera'nın gerçek hayatından bir olay ile bağdaştırır: Kundera yirmili yaşlarda Batı için çalışan bir Çekliyi jurnaller ve adam idamdan son anda kurtulur; ancak 14 yıl hapis yatar.²⁸¹

Kapıcı Sedlacek'i öldürmesinin yanı sıra, Jiri'nin asıl önemli eylemi oyunun sonunda kendisi ile gelmeyi reddeden eşini ve ailesini arkasında bırakarak arkadaşlarıyla birlikte kaçması olur. Oyunun sonundaki bu eylem onun yeni bir hayata adım atmasını sağlar. Ancak oyunda geçen zamana hükmedilemeyeceği fikri, geçmişe de hükmedilemeyeceği ve bu nedenle geçmişten de kaçılmayacağına kanıtıdır aslında. Bu nedenle Jiri'nin bu son eyleminin başarı ile sonuçlanacak bir eylem olduğu söylenemez.

Bay Kruta için ise anahtarlar, evin onun hâkimiyetinde olduğunu gösteren anahtarlar o kadar önemlidir ki oyunun sonunda bile Jiri'den sadece kendisine ait olduğunu düşündüğü anahtarları ısrarla istemeye devam eder. Onun anahtarları aldıktan sonraki tepkisi ise oldukça dikkat çekicidir:

BAY KRUTA- (*Elinde anahtarlar, bu beklenmedik başarımın şaşkınlığıyla*) Görüyor musunuz? Görüyor musunuz bunu?

ALENA- Görüyoruz ne var?

BAY KRUTA- Anlamıyor musunuz? Yenildi. Anahtarların ötesinde anlamı var bunun. Bugün büyük bir savaş kazandık.²⁸²

Jiri'den anahtarları almayı başaran Bay Kruta sanki bütün hayatını geri almıştır. Her şeyin sahibi gibi hisseder kendisini, kendi çapında bir zafer kazandığını düşünür. Oysa onun bu tavrı ve düşüncesi son derece ironiktir. Jiri eyleme geçerek evi terk edip kurtulurken, onlar kapıcı Sedlacek'in cesediyle o eve tıkiılıp kalırlar. Kendi eylemsizlikleri bir anlamda kendi sonları olur. Bay Kruta'nın anahtarlarını ele geçirdiği için sevindiği ev, belki de onlara mezar olacaktır.

²⁸¹ bkz. Martin Simecka, "Der Besitzer des Schlüssels" (15.10.2008- 'Respekt') (Almancadan Türkçeye çev. Nazire Akbulut) perlentaucher. de Das Kulturmagazin <https://www.perlentaucher.de/essay/der-besitzer-des-schluessels.html> Erişim 19.11.2017.

²⁸² *Anahtar Sahipleri*, s. 85.

2.5.6.2. Polonya’da Slawomir Mrozek ve *Tango*

Tango, Polonyalı oyun -köşe yazarı ve karikatürist Slawomir Mrozek’in²⁸³ Absürt Tiyatro’yu en iyi yansıtan oyunları arasında anılmaktadır. İlk olarak 1964 yılında Varşova’da sahnelenen oyun²⁸⁴ Arthur ve ailesi, yani iki farklı nesil arasındaki çatışmaya dayanmaktadır. Arthur’un anne-babası Eleonora ve Stomil toplum tarafından kabul edilmiş yerleşik kurallara uymayan iki asidir. Arthur da anne-babası gibi direnişini bir amaca dayandırmak zorundadır. Onun yaşadığı eve anne-babasının aksine, düzen getirmeyi amaç edinmesi iki nesil arasında bir güç mücadelesine neden olur.

2.5.6.2.1. Arthur ile Diğer Oyun Kişileri Arasında Bir Güç Savaşı Olduğu Gözlenir

Oyun iki grup, iki taraf arasındaki güç savaşı üzerine kurgulanmıştır. Tarihte okuduklarımızın ve çağımızda tanık olduğumuzun aksine, yaşlı kuşak var olan değerlere aykırı davranmaktadır. Genç bir tıp öğrencisi olan Arthur kendinden önceki iki nesli temsil eden anne-babası ve büyükannesi ve büyük amcası ile sürekli çatışma halindedir. Bu çatışmanın nedeni Arthur’un onların yaşadığı kuralsız ve bohem hayata karşı oluşudur:

ALA: Ne söylememi istiyorsun? Bilmiyorum, hepsi bu. Beni rahat bırak.

ARTHUR [onu bırakarak]: Gayet iyi biliyorsun. Çünkü bu dejenere anarşiyi gerçekten sevmiyorsun- sadece seviyormuş gibi yapıyorsun.

ALA: Ben mi?

ARTHUR: Elbette. Sevmiyorsun çünkü sana uymuyor. Seçimlerini ortadan kaldırıyor ve alanını sınırlandırıyor. Sana kalan tek şey giysilerinin içine girip çıkmak.²⁸⁵

Burada Arthur, kuzeni Ala’nın, ailesinin yaşadığı Bohem hayatı sevmediğini söylerken, aslında bir anlamda yansıtma yöntemi ile içten içe kendi gerçek duygularını

²⁸³ bkz. <http://culture.pl/en/artist/slawomir-mrozek#second-menu-1> Erişim 19.11.2017.

²⁸⁴ bkz. Martin Esslin, Introduction in, çev. Arzu Özyön, *Three East European Plays*. Penguin Plays, 1970, s. 15.

²⁸⁵ Slawomir Mrozek, “Tango”, çev. Arzu Özyön, in *Three East European Plays*. Penguin Plays, 1970, s. 131.

açığa vurmaktadır. Ailesinin yaşadığı hayata karşı olan ve onların pervasız davranışlarını onaylamayan aslında kendisidir. Arthur ve diğerlerinin aynı evin içinde iki farklı taraf oluşturduğu gerçeği, babası ile diyalogu sırasında açık olarak gözlenir:

STOMIL: O benim sorunum değil. Ben formdan (şekil) kurtulmakla ilgileniyorum.

ARTHUR: O zaman sonuç itibariyle farklı taraflardayız.

STOMIL: Öyleyse ne olmuş? Asıl konu seni kurallara kafa yormaktan alıkoymak.²⁸⁶

Stomil şekilcilikten/ biçimsel olandan, yani var olan kurallardan ve düzenden kurtulmaya çalışırken, Arthur kuralların yokluğundan şikâyet etmekte ve her fırsatta kuralların gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu da babası ve diğerlerinin kuralsız yaşayan, kendisinin ise kurallara bağlı iki farklı taraf olduğunu doğrulamaktadır. Polonyalılar hem dindar hem de gelenekçi bir toplumdur. Yazar, yeni kuşakları ‘muhafazakar’ göstererek projeksiyon tekniği yanında chiasmus, yani ters ve çapraz bağlantı oluşturur. Buna göre oyunda, genç kuşak gelenekçi, kuralcı, disiplinli ve yasakçı olarak gösterilirken; yaşlı kuşak yenilikçi, kuralsız, disiplinsiz ve asi olarak sergilenir. Oyundaki absürtlük de kuşklar arasında kurulan bu ters ve çapraz bağlantıda yatmaktadır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde iki taraf arasındaki gerilim iyice gün yüzüne çıkar:

ARTHUR: Neden hepimiz bana karşısınız? Ben size ne yaptım? Anne, benimle konuşuyorum!

ELEONORA: Ala, seni uyarmıştım.

ARTHUR [*ELEONORA'yı kolundan yakalayarak*]: Ona söyle bana bunu yapamaz- söyle bana- söyle ona yapamam... Neden bana böyle davranıyor? [Ağlar.]

ELEONORA [*kendisini kurtararak*]: Benden uzak dur, seni aptal çocuk.²⁸⁷

Arthur'un “Neden hepimiz bana karşısınız?” cümlesi onun evdeki diğer kişilere karşı tek başına, diğer tarafta olduğunu daha açık bir şekilde göstermektedir. Bu durum da zaman zaman kontrolünü kaybederek bağırıp çağırmasına, agresif davranışlar sergilemesine ve çevresindekileri hırpalamasına sebep olmakta ve bu şekilde evdeki diğer insanlara üstünlük kurmaya çalışmaktadır. Onun bu üstünlük kurma mücadelesi bazen evdekileri cezalandırmaya kadar varır:

ARTHUR: Evet, ben. Neler oluyor?

²⁸⁶ a.g.e., s. 112.

²⁸⁷ a.g.e., s. 178.

EUGENIA: Kâğıt oynuyoruz.

ARTHUR: Kiminle? - asıl soru bu.

EUGENIA: Ne demek kiminle? Eugene Amcanı hatırlamıyor musun?

ARTHUR: Eugene Amcadan bahsetmiyordum. [*Eddie'yi işaret eder.*] Şu kim?

[...]

[*Masanın etrafında EUGENIA'yı kovalar. O da ondan kaçır.*]

EUGENIA: Hayır- lütfen- hayır!

ARTHUR: Evet! – ve şimdi.

EUGENIA: Ne istiyorsun?

ARTHUR: Sen ne istediğimi gayet iyi biliyorsun. [*Onu kovalar.*]²⁸⁸

Arthur'un "ne istediğimi gayet iyi biliyorsun" sözleri bu durumun daha önce de yaşanmış olduğuna ve Arthur'un Eugenia'yı cezalandırmak için onu yakalamaya çalıştığına dikkat çekmektedir. Bu diyalogdan kısa süre sonra da Arthur'un hem Eugene Amca'yı hem de Eugenia'yı nasıl cezalandırdığı görülür:

ARTHUR: [...] Sadece o değil. Sen neden çalışmıyorsun? Anılarımı yazıyor olman gerekirdi.

EUGENE: Bu sabah biraz yazdım, Arthur, ama sonra onlar beni almaya geldiler-

[...]

ARTHUR: Tamam, ama yine de cezanı çekmek zorundasın. [*Altı olmayan kuş kafesini EUGENE'in başına geçirir.*] Ben gitmene izin verene kadar otur.

EUGENIA: İyi oldu ona.

ARTHUR: Ve sen de kaçacağını sanma [*İçinde siyah bir örtüyle örtülü, etrafında mumlar olan katafalkın bulunduğu oyunu açar.*] Katafalk, Büyükanne!

[...]

EUGENIA: Lütfen, Arthur, tekrar olmaz, ah lütfen!

ARTHUR: Kapa çeneni!

[*EUGENIA itaatkâr bir şekilde katafalka yürür; EUGENE ona elini uzatır.*]²⁸⁹

Arthur, annesinin sevgilisi olduğunu bildiği Eddie'den ve onun hiçbir şey yokmuş gibi evin içinde dolaşmasından nefret eder. Bu nedenle de uyarıda bulunduğu

²⁸⁸ a.g.e., s. 100-101.

²⁸⁹ a.g.e., s. 101.

halde onunla iletişime geçen ya da kâğıt oynayan Eugene ve Eugenia'yı her defasında cezalandırdığı anlaşılır. Bu cezalandırma işlemi görünüşe göre, onlara sözünü dinletene yani onlar üzerinde üstünlük kurana kadar devam edecektir. Onlar sözünü dinleyene kadar ise Arthur'un Eugene ve Eugenia üzerinde üstünlük kurma yöntemi, onları cezalandırmak olarak kalacaktır.

Arthur ve diğerlerinin iki farklı tarafta buldukları ve sürekli bir mücadele içinde oldukları Arthur'un onlara yönelttiği eleştiri yüklü sözlerden de anlaşılmaktadır: "ARTHUR: Dinleyin- geleneğe karşı hiçbir itirazım yok. Fakat bu evde hiçbir gelenek yok ve hiçbir düzen yok, toz ve moloz dışında hiçbir şey yok. Ölü nesnelere. Mahvediyorsunuz ve mahvetmeye o kadar uzun süredir devam ediyorsunuz ki her şeyin nereden başladığını bile unuttunuz."²⁹⁰ Arthur evdeki bu düzensizliğe, toz ve döküntülere ve en önemlisi bunların sembolize ettiği ahlaki çöküntüye ve bunu yaratan diğer aile üyelerine tamamen karşı çıkmaktadır. Eve bir düzen getirmeye çalıştığı için de onları eline geçen her fırsatta eleştirmekten ve hatta cezalandırmaktan çekinmemektedir.

2.5.6.2.2. Dünyanın Bir Mikrokozmosu Olan Mekâna Kaos Egemendir

Oyunun başından sonuna kadar evin bir kaos içinde olduğu oyunun giriş bölümünde sahne notları arasında betimlenen mekânda açıkça görülür:

Mobilyalar, sanki eve yeni taşınılıyormuş, ya da evden taşınılmak üzereymiş gibi tamamen asimetrik olarak yerleşmiştir. Her şey alt üsttür. Sahnede kimisi sarkan, kimisi yerde ve kıvrılmış halde duran kumaş kütleleri odada bulanıklık ve şekilsizlik izlenimi vermektedir. Odanın bir yerinde materyal bir yatak gibi yüksek bir platform oluşturur. Yüksek dar tekerlekli eski moda siyah bir bebek arabası. Toz içinde bir gelinlik. Bir melon şapka.

Masanın diğer yarısını açık bırakacak biçimde bir yarısında buruşturulmuş toplanmış kadife bir masa örtüsü. [...] Masanın yemek yemek için kurulmuş diğer tarafında tabaklar, fincanlar, şarap kupafları, yapay çiçekler, yiyecek artıkları ve birbirleriyle alakasız altı olmayan büyük boş bir kuş kafesi, bir kadın ayakkabısı, bir binici pantolonu vardır. Odanın diğer kısımlarından çok bu masa karışıklık, gelişigüzellik

²⁹⁰ a.g.e., s. 108.

*ve intizamsızlık izlenimi vermektedir. Her tabak, her nesne başka bir takımdan, başka bir zamandan ve başka bir tarzdan gelmektedir.*²⁹¹

alıntıdan da anlaşıldığı üzere sadece kuşak değerleri değil, her şey alt üst edilmiştir. Odanın bu darmadağın hali bir yandan bir savaştan (İkinci Dünya Savaşı) geriye kalanları; savaş sonrası harabeleri ve kaos ortamını anımsatırken, diğer yandan Absürt Tiyatro'nun kuralsızlığı, kurallara karşı oluşunu yansıtmaktadır. Ayrıca farklı yüzyılın değerleri toplanarak yeni kuşaklara aktarılmaktadır. Oyun ilerledikçe Arthur'un anne-babasının her türlü toplumsal kuralı reddeden ve bohem hayatı yaşayan birer asi olduklarının anlaşılması da evin içindeki bu kaos halini daha iyi açıklamaktadır. Bu onların benimsediği bir yaşam tarzıdır.

Bu durumun oyunun ilerleyen bölümlerinde Arthur tarafından bir kez daha vurgulanması, evin içinde belli ki bilerek yaratılan kaos ortamını doğrulamaktadır:

ARTHUR [*yumruğunu masaya vurur*]: Ben de tam bunu söyleyecektim. Bu ev anarşi ve kaosla dolu bir çift çarşısı! Büyükbabam öleli on yıl oldu. Ve hiç kimse şu katafalkı ortadan kaldırmayı düşünmedi. İnanılmaz. Büyükbabamın ortadan kaldırıldığına hayret etmek lazım.

EUGENE: Büyükbabayla yaşamak imkânsız hale geliyordu.

[...]

ARTHUR [*zıplar ve sahnenin etrafında koşar, bebek arabasına tekme atar*]: Ve benim bebek arabam burada ne arıyor? İçine en son bineli yirmi beş yıl oldu. Neden tavan arasında değil? Ya buna ne demeli- Annemin gelinliği- Bu tür şeyler için bir dolap olmalı! -Ve Eugene Amca'nın binici pantolonu-en son atı ardında yavru bırakmadan kırk yıl önce öldü, ve onun binici pantolonu hala oturma odasında ortalıkta duruyor. Artıklar-döküntüler- hurda yığını o kadar! Ve dahası etrafta ne tevazu ne de girişimcilik var. Burada nefes almak, yürümek veya yaşamak imkânsız.²⁹²

Yıllar öncesine ait ve çok eskiden buldukları yere konmuş olan katafalk, bebek arabası, gelinlik ve binici pantolonu gibi eşyaların yıllarca hiç dokunulmadan aynı yerde bırakılması, Arthur'un da vurguladığı gibi kaos ve anarşiye, kuralsızlığa işaret etmekte, Stomil ve Eleonora'nın sıradışı yaşam tarzını göstermektedir. Eleonora'ya göre bu bir "protesto işareti"²⁹³dir. Mekândaki bu kaos ve karışıklık iki farklı şekilde yorumlamak mümkündür: evdeki bu kaos ortamı, ya içinde yaşanan

²⁹¹ a.g.e., s. 97-98.

²⁹² a.g.e., s. 107-108.

²⁹³ a.g.e., s. 109.

dünyanın bir mikrokozmu olarak savaş sonrası altüst olmuş bu dünyayı yansıtmaktadır ya da yazar, Eleonora ve Stomil adlı oyun kişileri üzerinden Absürt Tiyatro'nun kuralsızlığına, geçmiş protestosuna işaret etmektedir.

2.5.6.2.3. Oyunda Zamanın Sürekli Aktığı ve Giderek Daraldığı İzlenimi Verilir

Oyunun geçtiği zaman dilimi belirsizdir. Ancak zaman olgusu konusunda en dikkati çeken nokta, zamanın giderek azaldığı hissi verilmesidir. Oyunda sürekli ölüm korkusu ile sabırsızlık içinde yaşayan yaşlılar yaşamdan kaçırdıklarını telafi etmek isterler. Gençler ise önlerinde uzun bir ömür olduğu düşüncesi ile rahattırlar. Zamanın daralması ve dolayısıyla ona yetişme çabası oyunda Arthur'un sözleri ile somutluk kazanır. Arthur'a göre, kaos ve düzensizlik ortamını geride bırakmanın ilk adımı babasının, annesinin sevgilisi olan ve hiçbir şey yokmuş gibi onlarla aynı ortamda bulunan Eddie'yi ortadan kaldırmasıdır:

ARTHUR: Her zaman sana güvenebileceğimi biliyordum.

STOMIL: Ve haklıydın. Alaydaki en iyi nişancıydım. Hoşça kal.

[Sağdaki karşı kapıya doğru yürür.]

ARTHUR: Hayır, orası değil. Orası mutfak.

STOMIL: [kararsız] Susadım.

ARTHUR: Sonra- her şey bittiği zaman. Şimdi bunun için zaman yok.

STOMIL: Harika. Ona kupkuru bir boğazla ateş edeceğim.²⁹⁴

Arthur'un Eddie'yi öldürmesi için babasının acele etmesini istemesi ve su içmesine bile engel olması, sanki zamanın giderek azaldığı ve bir sona yaklaşıldığı izlenimi verir. Arthur'a göre şimdiye kadar zaman boşa harcanmıştır ve artık sürekli akan zamanı değerlendirme vakti gelmiştir.

Arthur evin içinde anne-babasının yaşam tarzının sürdürülmesinden hoşnut değildir; bu nedenle de bir an önce bu kuralsız yaşam tarzını değiştirmek, eve düzen getirmek için planını gerçekleştirmeye başlar. Eskiye dönmek, eve düzen getirmek için geleneksel, Viktoryen bir tutum sergilemek gerektiğine inanan Arthur'un bu konudaki

²⁹⁴ a.g.e., s. 143-144.

diğer adımı, kuzeni Ala ile geleneksel bir düğün töreni ile evlenmek üzere ona evlenme teklif etmesi olur:

ARTHUR: [...] [ALA'ya] Evet, ne diyorsun?

ALA: Hiçbir şey. Güzel bir gece.

ARTHUR: Havadan söz etmiyorum. Kabul ediyor musun bilmek istiyorum.

ALA: Düşünmek için daha fazla zamana ihtiyacım var.

ARTHUR: Yeterince düşündün. Evet veya hayır?

ALA: Evet.²⁹⁵

Arthur'un Ala'ya evlenme teklif ederken bile acele ettiği, zamanı giderek daralıyormuş gibi Ala'nın bir an önce cevap vermesini istediği gözlenir. Onun evlilik gibi önemli ve üzerinde düşünülmesi gereken bir konuda bile hızlıca karar vermesi ve kararını vermesi için Ala'yı da adeta zorlaması zamanın hiç durmadan akıp gittiği ve Arthur'un da bunun farkında olduğu fikrini güçlendirmektedir. Nitekim büyük amcası Eugene ile evlilik konusunda sohbet ederken de sözleriyle bir kez daha zamanın sürekli aktığının ve giderek azaldığının altını çizer:

ARTHUR: Kabul etmek zorunda. Beni hayal kırıklığına uğratamaz, böyle kritik bir anda olmaz. Her şey hazır.

EUGENE: Arthur, eleştirmek istemiyorum ama biraz aceleci davranmadın mı? İlk önce emin olmalı ve sonra onları bir araya toplamalıydın. (*Silahlı onlara doğrultur.*)

ARTHUR: Doğru zamandı. Daha fazla erteleyemezdim.²⁹⁶

Arthur'un özellikle "Doğru zamandı. Daha fazla erteleyemezdim." ifadesi zamanın akışının engellenemez oluşuna ve bu yüzden de, bazı şeylerin ertelenmeden yaşanması gerektiğine işaret eder. Özellikle de Arthur bu evlilik kararını bir amaç uğruna aldıysa ve bu evliliğin yeni bir başlangıç; evinde kargaşa ve kaosa son verecek bir düzenin başlangıcı olduğunu düşünüyorsa, bu kararın ertelenmeden bir an önce gerçekleşmesi daha büyük anlam taşımaktadır.

Arthur dışındaki oyun kişileri ise sonraki bölümde de görüleceği gibi zamana yetişmek bir yana, zaman öldürmeye çalışmakta ve bunun için de kendilerine farklı uğraşlar bulmaktadırlar.

²⁹⁵ a.g.e., s. 149.

²⁹⁶ a.g.e., s. 148.

2.5.6.2.4. Oyun Boyunca Görünür Şekilde Eylemde Bulunmaya Çalışan Tek Kişi Arthur'dur

Arthur'un anne ve babası kendi zamanlarının asileridir. Ancak oyunda sanki artık onların dönemi kapandığı için bir kenara çekilmiş gibi görünürler. Yeme-içme gibi fiziksel ihtiyaçlar ve zaman geçirmek için oynadıkları kart oyunları ya da yaptıkları deneyler dışında eylemde buldukları söylenemez. Oyunda eylemde bulunma girişimi içinde olan tek oyun kişisi Arthur'dur. İçinde yaşadığı kuralsız kaos ortamına düzen getirmeye çalışan Arthur, önceki bölümlerde de vurgulandığı üzere bunun için kendince çeşitli girişimlerde bulunur. Örneğin, babasını, annesinin sevgilisi olan Eddie'yi silahla öldürmesi için teşvik eder, böylece ona göre bu kokuşmuş ortamdaki bir sorun çözülmüş olacaktır. Öyle ki bu konuyu babasıyla konuşmak için sabahı bekleyemez. Gecenin bir vakti babasının odasının kapısına dayanır:

STOMIL: Ne istiyorsun?

ARTHUR: Seninle konuşmak istiyorum.

STOMIL: Gecenin bu vaktinde mi? Meşgulüm- sabah tekrar gel.

ARTHUR: Acil bir konu.

[...]

STOMIL [*otomatik olarak sesini alçaltarak*] Neden uyumadın?

ARTHUR: Uyuyamıyorum. Harekete geçme zamanı.²⁹⁷

Arthur'un "harekete geçme zamanı" ifadesi onun eylemde bulunmaya çalıştığının kanıtıdır. Ancak diğer aile üyelerinin ona bu konuda çok da yardımcı olduğu söylenemez. Çünkü onlar içinde buldukları durumdan, yaşam tarzından ve bu kuralsız kaos ortamından rahatsız değillerdir. Örneğin Stomil, kendisinden Eddie'yi vurmasını isteyen Arthur'un bu isteğini karşılıksız bırakır. Stomil'in belki de hayatının odağı deneylerdir:

STOMIL: [...] Mesela, daha az önce yeni bir deney için aklıma bir fikir geldi- size göstereceğim.

ELEONORA [*ellerini çırparak*] Herkes dinlesin! Stomil yeni bir şeyle karşı karşıya!

EUGENIA: Ne, yine mi?

²⁹⁷ a.g.e., s. 135-136.

STOMIL: Evet. Aklımda bu sabah çaktı. Tamamen orijinal bir şey.²⁹⁸

Eugenia'nın "Ne, yine mi?" sözü Stomil'in deneylerinin ilk olmadığına, sürekli tekrarlandığına işaret eder.

Arthur'un Ala ile genelde erkekler özelde ise Eddie hakkında yaptığı konuşma da yine onun eyleme geçmeye çalıştığını gösterir. Ancak Stomil gibi, Ala da Arthur'u ciddiye almayanlardan biridir. Onun kendisini etkilemek ve kendisiyle birlikte olmak için bir oyun oynadığını düşünür. Bunun nedeni, Ala'nın erkeklerin kadınlarla olan ilişkisini sadece cinsel temele oturtması ve bu açıdan yorumlamasıdır. Bu yüzden kendisine yaklaşan her erkeğin kendisine cinsel olarak ilgi duyduğunu düşünür. Oysa Arthur'un amacı kendisiyle birlikte aynı evde yaşayan diğer kişileri de eyleme geçmeleri için teşvik etmektir:

ARTHUR: [...] Nerede kalmıştık?

ALA: Sana aldanmam. Oyununu biliyorum.

ARTHUR: Oyunum basit olarak senin bir kadın olarak toplumdaki konumunun ardında ne yattığını anlamayı sağlamak. Gözlerini açmanı istiyorum.

ALA: Ve giysilerimi çıkarmamı.

ARTHUR: Sıkıcı olma. Bu konuda çıkarlarımızın aynı olduğunu göreceksin- ortak olacağız. Şimdi erkeğin gizli hayali nedir? Baştan çıkarmada yer alan etiketten kurtulmak. Arzulamak ve gerçekleştirmek arasındaki bütün formalitelere adeta gıcık olur.

ALA: Doğru-hayvanlar gibi üzerinize atlarlar- daha yeni tecrübe ettim.

[...]

ARTHUR: Lütfen- bu ciddi bir konu.²⁹⁹

Arthur, bir kadın olarak kendi değerinin farkına varması, çevresinde olup bitenleri görmesi için Ala'ya yardım etmek ister bu nedenle de onu iş birliği yapmaya davet eder. Ancak Ala, Arthur'un bu girişimini kendisine yakınlaşma çabası olarak değerlendirir ve onu umursamaz. Kısacası Arthur'un bütün çabalarına rağmen, Stomil gibi Ala da eyleme geçmez.

Diğer aile üyelerine bakıldığında onların da kâğıt oynamak, yemek ve içmek dışında, Stomil ve Ala gibi herhangi bir eylemde bulunmadıkları gözlenir. Oyunun

²⁹⁸ a.g.e., s. 114.

²⁹⁹ a.g.e., s. 129-130.

başında hep birlikte kâğıt oynayan Eugene, Eugenia ve Eddie'ye, oyunun ortalarında Eleonora ve Stomil de katılır:

[...] Beklemeye devam ederken, ARTHUR saatine bakar ve giderek daha hızlı yürür. Sonunda karar verir. Hızla koşarak kapının iki kanadını ardına kadar açar, böylece odanın iç kısmının tamamı görülebilir. İzleyen tablo şöyledir: alçakta asılı duran, yuvarlak masanın üzerine güçlü bir ışık yansıtan lambanın altında kâğıt oynayan ELEONORA; EDDIE; EUGENIA ve STOMIL oturmaktadır. STOMIL tam da bir kâğıt atmak üzeredir.³⁰⁰

Böylece Arthur dışında evde yaşayan oyun kişilerinin neredeyse oyun boyunca aralıklarla vakit öldürmek için kâğıt oynadıkları izlenir. Kendileri için faydalı olabilecek hiçbir eylemde bulunmayan Eleonora, Stomil, Eddie, Eugene ve Eugenia'yı ilgilendiren bir başka şey de tamamen fiziksel ihtiyaçlara yönelik olan yeme-içme edimleridir:

EUGENE [*köstekli saatini çıkarır*] Geç oluyor. Bir şeyler yeme vakti.

ARTHUR: Cevap verecek kimse var mı?

STOMIL: Eleonora, bugün öğle yemeğinde ne var? Hafif bir şeyler istiyorum, midem kötü. Bu konuda kaygılanmanın vakti geldi.

ELEONORA: Evet - hayatım, aynı fikirdeyim. Hayatını düzene koymanın vakti geldi. Şu andan itibaren sağlığına odaklanacağız. Öğleden sonra - şekerleme ve bir gezinti. Sabah - deney.

STOMIL: Muhtemelen tereyağında pişirilmiş, veya haşlanmış...³⁰¹

Arthur'un ciddi konulardan söz etmesi ve eyleme geçmeye çalışması, evdeki diğer kişileri de eylemde bulunmaları için teşvik etmesi hiç kimsenin umurunda değildir. O sanki kendi kendine konuşuyormuş gibi, diğerleri kendi aralarında yeme-içmeden, uyku ve gezintiden söz ederler. Hiçbirinin eylemde bulunmak gibi bir kaygısı veya niyeti yoktur. Özellikle Stomil ve Eleonora gençliklerinde yeterince eylemde bulduklarını düşünür gibidirler. Artık tek düşündükleri dünyevi istekleri ve fiziksel ihtiyaçlarıdır. Sonuç olarak, oyun süresince eyleme geçmeye çalışan tek oyun kişinin Arthur olduğu; diğer oyun kişilerinin hiçbir eylemde bulunmadıkları yukarıdaki alıntılarla desteklenmektedir.

³⁰⁰ a.g.e., s. 144.

³⁰¹ a.g.e., s. 173.

Genel dūřüncemiz, kuşaklar ile ilgili davranış ve duygu değiştirilmiştir. İnsanların çoęu yaşamı; yeme, içme ve bedensel zevkler olarak algılar. Çok azı yaşama bir anlam katar ve uğraş verirler. Bu eserde de roller değiştiğine göre, yaşlandığı halde hala uğraş verenler gibi yaşamın akışına kendilerini bırakanlar da var, hatta çoğunluktadır.



3. BÖLÜM

1970'LERDEN 2000'LERE TÜRKİYE VE TÜRK TİYATROSU

3.1. TÜRKİYE'DE DÖNEMİN SİYASİ, TOPLUMSAL VE EKONOMİK ARKA PLANI

3.1.1. 27 Mayıs Darbesi: Öncesi ve Sonrası

1960'lı yıllara yaklaşıldığında DP Hükümetine karşı memnuniyetsizlik ve Menderes'in demokrasi ile bağdaşmayan uygulamalarına karşı tepkiler artıyordu. Demokrasi ve "her mahallede bir milyoner" vaatleriyle göreve gelen DP hükümeti özellikle 1950'li yılların ikinci yarısından sonra tam bir hayal kırıklığı olmuştu. Menderes'in antidemokratik uygulamaları yanında, kendisi ile ilgili eleştirilere katlanamayışı ve plansız ekonomi uygulamaları ve aşırı harcamalar nedeniyle halkın yoksulluğa sürüklenişi bu memnuniyetsizlik ve tepkilerin başlıca sebepleriydi. Bu tepkilerin kaynağı özellikle gençler, aydınlar ve subaylar olmak üzere üç büyük gruptan oluşmaktaydı. Gençler eğitim hakları ile alakalı olarak tepki gösterirken, aydınlar demokratik ve özgür düşünce ortamı için seslerini yükseltiyorlardı. Subaylar ise mesleki ve sınıfsal anlamda -yurt dışına (Amerika'ya) eğitim için gönderildikleri sırada gözlemleme fırsatı buldukları meslektaşları gibi- toplumda daha saygın bir konum edinmek ve ekonomik anlamdaki sıkıntıları aşabilecek düzeye gelmek istiyorlardı. Bütün bu sayılanlar 27 Mayıs Darbesi'nin zeminini hazırlayan temel nedenlerdi. 27 Mayıs, Türkiye'de bundan sonra neredeyse her on yılda bir gerçekleşecek bir "Darbeler Tarihi"nin ilk adımıydı.

Daha önce çok partili sisteme ve sonrasında Menderes Hükümeti'ne bağlanan ümitler şimdi yön değiştiriyor, 27 Mayıs Darbesi ve özellikle demokratik ve özgürlükçü olduğuna inanılan 1961 Anayasası'na kayıyordu. Ancak halkın bu inanç ve umutları ordu, üniversite içinde ve doğudaki toprak ağaları arasında başlatılan tasfiye çalışmaları ile ilk darbeyi alacaktı. Ardından alınan idam kararları ve uygulamaları ise "demokratik ve özgürlükçü Anayasa ve toplum" inancını daha da sarsarak yeni düzene karşı şüphe ve güvensizlik duyguları yaratacaktı. Kişi-konut dokunulmazlığı, vicdan, din-düşünce ve basın özgürlüğü gibi unsurlar üzerine kurulan 1961 Anayasası'nın getirdiği grev ve lokavt hakkı, çift meclis, yargı bağımsızlığı,

üniversite ve radyo özerkliği, Devlet Planlama Teşkilatı, Milli Güvenlik Kurulu, Anayasa Mahkemesi gibi siyasal yenilikler özellikle 1965 yılından itibaren daraltılma yoluna gidilmiş ve Anayasa ile verilen haklar kısıtlanmıştır. Bütün bu nedenlerden dolayı 1960'lı yıllar toplumun daha kavgacı ve şiddet yanlısı bir tutum sergilemeye başladığı yıllar olur.

Toplumsal anlamda bakıldığında 1960'lı yılların, düşünsel yaşamın dergiler ve üniversiteler etrafında toplandığı; üniversite öğrencilerinin kendilerini ifade ve temsil ettiğini düşündükleri, farklı ideolojileri yansıtan Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Milli Türk Talebe Birliği, Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı, Fikir Kulüpleri Federasyonu, Dev-Genç gibi gruplar içinde yer aldıkları bir bakıma "aydınlanma çağı işlevi"ni yerine getirdiğini söylemek yanlış olmaz.

1960'lı yıllardaki düşünsel anlamdaki bu gelişmeler, 1968 yılında dünyayı saran öğrenci hareketlerinin etkileri ile de birleşerek başlangıçta eğitim hakları çerçevesinde gençlik eylemlerinin başlamasına neden olur. Ancak 1961 Anayasası'nın tanıdığı hakların daha önce de ifade edildiği gibi 1965 yılından başalayarak kısıtlanmasıyla, öğrenci hareketleri siyasal bir boyut kazanarak şiddet içeren eylemler sergilenir. Bu nedenle de bu hareketler daha önce toplumdan gördüğü desteği kaybeder.

1969 yılının 16 Şubat'ında gençlik eylemleri Amerikan 6. Filosu'nun İstanbul Boğazı'nda demirlemesi üzerine doruk noktasına ulaşır. Gençler Taksim'de, bu defa sendikalar ve meslek grupları ile ortaklaşa bir protesto mitingi düzenlerler. Ancak mitinge katılan 30 bin kişi, karşıt görüşlü Bugün Gazetesi'nin günlerce önce yaptığı "Cihada hazır olun" çağrısına uyan sağcı gruplar ile karşı karşıya gelir. Tarihte "Kanlı Pazar" olarak anılacak olayların sonunda 2 kişi ölürken 114 kişi yaralanır. Bu olayların ardından "Kana kan, intikam..."¹ sloganıyla sağ ve sol görüşlü gençlik grupları arasındaki gerilim ve şiddet olayları giderek önü alınamayacak şekilde tırmanır.

Bu olayların üzerine 15-16 Haziran İşçi Hareketleri de eklenince ülke tahmin edilen sona doğru hızla yaklaşmaya başlar. 1970 yılının Haziran ayında Hükümet'in Meclise sunduğu yeni Sendikalar Yasası, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'na (DİSK) üye olan işçilerin 15 Haziran Pazartesi günü harekete

¹ Mehmet Ali Birand, vd. *12 Mart- İhtilalin Peşesinde Demokrasi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 171-172.

geçerek bir eylem başlatmaları ile sonuçlanır. DİSK, yeni yasanın sendikal örgütlenmeyle ilgili yeni yasaklar getireceği ve sonuç olarak Türk-İş'i güçlendirerek DİSK'in kapanmasına neden olacağı gerekçesiyle karşı çıkar. Ankara, İstanbul, Kocaeli ve İzmir'de iş bırakarak yürüyüşe geçen işçilerin sayısı 70 bine ulaşır. Olayların 16 Haziran günü de şiddetini arttırarak devam etmesi üzerine askeri birlikler ile göstericiler arasında yaşanan arbede sonucunda 4 kişi ölürken 100'ün üstünde kişi yaralanır. DİSK yöneticileri de dahil 150 kişi tutuklanır. Sonunda Hükümet sıkıyönetim ilan etmek zorunda kalır. Bu arada Meclis'te kabul edilen Sendikalar Yasası, Anayasa Mahkemesi'ne yapılan başvuru ile iptal edilir.²

Ekonomik bağlamda Özlem Belkıs'ın 1960'lı yılların ekonomik yapısını özetleyen söylemine burada yer vermenin uygun olduğu kanısındayız:

Dönem, liberal ekonomiden planlı ekonomiye geçildiği, yatırım ve gelirlerin ticaretten sanayiye kaydığı, özel teşebbüse olağüstü destek verildiği, devletin baraj, fabrika ve enerji kaynakları gibi büyük yatırımlar yaparak göz doldurduğu bir dönemdir. Montaj sanayinin gelişimiyle piyasadaki mal bolluğu, malın pazarlanma taktiklerinin geliştirilmesi, kapitalist ilişkilerin güçlenerek yeni tüketim alışkanlıklarının yaratılmasını getirir. Ekonomik yapıya temellenen sınıfsal dengesizlikler, günlük yaşamda yapay üretimlere, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve toplumsal huzursuzluğa, giderek kültürün yozlaşmasına uzanacaktır.³

Bu dönemde dikkati çeken en önemli toplumsal sorunlardan biri de sınıflar arasındaki gelir dağılımındaki büyük farktır. Bu durum,

toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirmiştir. Bu uçurumu kapatmak ya da aşmak isteyenlerin yaşam ve tüketim alışkanlıklarında, geleneksel değerlere uyum göstermeyen yönelişler dikkati çeker. Bu yıllarda ortaya çıkan magazin haberleri, zengin ya da şöhretli yaşamları gözler önüne serer. Piyango, lotaryacılık, taksitli alışveriş de altmışlı yıllarda yaygınlaşır.⁴

1960'lı yılların en önemli toplumsal olgularından biri de göç olgusudur. Aslında göç olgusu ekonomik şartlara ve değişime koşut olarak gelişir. Köylünün giderek topraksızlaşması ve yoksullaşması; kentlerde ise sanayinin gün geçtikçe gelişip, özellikle vasıfsız işçilere iş alanı doğması, köylünün daha iyi yaşam şartlarına sahip olma isteği köyden kente yapılan yoğun göçlerin nedenleri arasındadır. Bu göçler

² a.g.e., s. 188. Ayrıca bkz. Mehmet Şehmus Güzel, "Cumhuriyet Türkiye'sinde İşçi Hareketleri" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 7, s. 1871.

³ Özlem Belkıs. "1960-1970 Türk Tiyatrosu" (8. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 152.

⁴ a.g.e., s. 152-153.

beraberinde hızlı ve çarpık kentleşmeyi diğer bir deyişle gecekondulaşmayı da getirerek kentleşme sürecinde olumsuzluklara yol açar. Göçler sadece köyden kente yapılan göçlerle sınırlı kalmaz. Bu dönemde “başta Almanya olmak üzere Avrupa’nın hızlı sanayileşen fakat işgücü açığı yaşayan ülkelerine de”⁵ göçler yaşanır. “Gurbetçi” kavramının doğmasına neden olan Avrupa’ya göçler, ülke ekonomisine büyük katkı sağlamakla birlikte, beraberinde “parçalanmış aileler, kuşak ve birey çatışmaları”⁶, kimlik bunalımı gibi sorunları da getirir.

1970 yılının 10 Ağustos’unda ekonominin büyük bir darbe alması ile ülke bir kez daha sarsılır ve darbenin ayak sesleri artık iyice duyulmaya başlar. Türk lirası devalüasyona uğrayarak yüzde 66 oranında değer kaybeder. Benzin ve şekerle başlayan zamların ardı arkası kesilmez.⁷ 1970 sonbaharında da işçi eylemleri, öğrenci mitingleri, hayat pahalılığı ile sürüp giden bu tablo bir askeri müdahale için bütün koşulları hazır hale getirir. Nitekim 1971 yılının Ocak ayına gelindiğinde Türkiye tam bir kaos içindedir:

Üniversiteler işlevlerini kaybetmişlerdi. Latin Amerikan şehir gerillalarını taklit eden öğrenciler, banka soyuyor, ABD görevlilerini kaçırıyor ve Amerikan hedeflerine saldırıyorlardı. Hükümeti eleştiren üniversite profesörlerinin evleri neofaşist militanlarca bombalanıyordu. Fabrikalar grevdeydi. [...] İslami hareket daha saldırganlaşmıştı ve bu hareketin partisi, Milli Nizam Partisi, Atatürk’ü ve Kemalizmi, silahlı kuvvetleri öfkeliendirecek şekilde açıkça reddediyordu.⁸

Bütün bu kaos içinde Demirel eli kolu bağlanmış şekilde çaresizce yardım bekler. Paşalar, partisindeki milletvekillerinin bile desteğini yitirmiş olan Demirel’in istifa etmesi gerektiği konusunda birleşirler, aksi takdirde iktidara el koyacaklarını ifade ederler.

⁵ a.g.e., s. 153.

⁶a.g.e., s. 153.

⁷ Birand, vd. *12 Mart-*, s. 190.

⁸ Feroz Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları. İstanbul, 2014, s. 175. Ayrıca bkz. Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, İletişim Yayınları. İstanbul, 2004, s. 372-373. Ayrıca bkz. Birand, vd. *12 Mart-*, s. 202.

3.1.2. 12 Mart Askeri Muhtırası

Böylece 12 Mart 1971 günü Türk Silahlı Kuvvetleri adına Cumhurbaşkanı Sunay'a ve iki meclisin (Cumhuriyet Senatosu ve Millet Meclisi) başkanlarına bir muhtıra verdiler.⁹

Sol örgütler muhtıranın altında reformist olarak bilinen Faruk Gürler ve Muhsin Batur'un imzalarını gördüklerinde reformistlerin kazandıklarını düşünerek askeri müdahaleye destek verirler. Benzer şekilde sol basından uzun yıllar boyunca demokrasiyi savunan birçok yazar da generallere destek yazıları yazarlar. Şimdi balyozun Demirel'e indiğini düşünen sol kesim asıl balyozun kendi kafalarına indiğini geç de olsa anlayacaklardır.

Ele geçirdikleri iktidar ile ne yapacağını bilemeyen komutanlar ilk olarak bir başbakan bulma kararı alırlar ve 19 Mart'ta Nihat Erim'den hükümeti kurmasını isterler. 12 Mart'tan tam iki hafta sonra, 26 Mart'ta Erim Hükümeti kurulur.

Çok değil muhtıradan bir ay kadar sonra, çoğu kapatılmış olan üniversitelerin öğrencileri muhtıranın şaşkınlığını atlatır atlatmaz yine sokaklara çıkarlar. Sıkı önlemler alınmaya çalışılsa da yine bankalar soyulmaya, bombalar patlamaya, bazı zengin ailelerin çocukları kaçırılarak fidye istenmeye devam edilir. Erim Hükümeti tarafından 11 ilde sıkıyönetim ilan edilmesinin ardından, en sonunda tahmin edilen olur:

Önce aramalar başladı. Gece sokağa çıkma yasağı kondu. Dev-Genç ve Ülkü Ocakları kapatıldı. Grev ve lokavt yasaklandı. Ardından basına baskılar başladı. Akşam ve Cumhuriyet gazetelerine kilit vuruldu. İlk gözaltına alınanlar da ilk gün 12 Mart için olumlu yazılar yazan İlhan Selçuk ve Çetin Altan oldular.¹⁰

Generaller toplumdaki uyanışın ekonomik kalkınmayı engellediği gerekçesiyle anayasanın değiştirilmesi fikrinde birleşirler. Bunun üzerine Erim'in 1961 Anayasası'nın Türk toplumu için "lüks" olduğunu açıklamasının ardından, anayasada ülkeyi neredeyse 1950'li yıllara geri götüren köklü değişikliklere gidilir: "Birkaç ay içinde 1961 anayasasının tam 40 maddesi budandı ve insan haklarına, kişi özgürlüklerine, toplu sözleşme ve grev hakkına, üniversite ve TRT özerkliğine tam bir

⁹ Birand, vd. *12 Mart-*, s. 236.

¹⁰ a.g.e., s. 251. Ayrıca bkz. Ahmad, *Modern Türkiye*, s. 180.

darbe vuruldu. 27 Mayıs'ta askerın getirdiği anayasa, 12 Mart'ta yine asker tarafından geri götürülüyordu.”¹¹

Bu arada 16 Mart 1971'de Sivas'ın Şarkışla ilçesinde yakalanan Deniz Gezmiş banka soymak ve Amerikalıları kaçırmak suçundan tutuklanır. Önünde zorlu geçecek iki uzun yıl vardır. Ancak olaylar Deniz gezmiş'in yakalanmasıyla da yatışmaz, aksine Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi (THKP-C) eylemlerine devam ederek bu defa 17 Mayıs 1971 tarihinde İsrail Başkonsolosunu kaçıırırlar. 3 gün içerisinde devrimciler serbest bırakılmadığı takdirde Başkonsolos öldürülecektir. Karşı direniş üzerine Başkonsolos serbest bırakılmayınca olaylar giderek tırmanır, önlemler arttırılır ve 12 Mart'ın insan avı başlamış olur. Bu eylemin faturası THKP-C ile hiçbir ilgisi olmayan çok sayıda aydına kesilir. Aralarında Mümtaz Soysal, gazeteci-yazar Altan Öymen, Doğan Avcıoğlu gibi isimlerin de yer aldığı 500 aydın tutuklanır. Bunu sokağa çıkma yasağı, tüm şehrin ve evlerin aranması izler. Nihayet 23 Mayıs'ta Başkonsolos Elrom ölü olarak bulunur. Başkonsolosun kaçıırılması da Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını kurtaramaz. Cinayet işlememelerine rağmen, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının Anayasal düzeni silah zoruyla yıkmak suçundan idamları istenir. Cezaları kesinleşen Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan 6 Mayıs 1972'de İmralı'da idam edilirler.¹²

1970'li yıllar, 1971 Askeri Muhtırası ile kesintiye uğramış olsa da 1960 Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası ile elde edilen hak ve özgürlükleri geri alma mücadelesi içinde geçer, 1960'lı yıllarda dünyadaki 1968 öğrenci hareketlerinin etkisiyle yükselişe geçen siyasi hareketlilik toplumun neredeyse bütün katmanlarına yayılır, “toplumcu” düşünce ekseninde dernek, parti ve sendikalar etrafında örgütlenen kitleler 1970'li yıllarda da giderek artar.¹³ Ancak bu gelişmeler,

[...]1950'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşmeye çalışan sermaye ve tutucu sağ güçleri, Sovyetler Birliği'nin bölge ülkelerindeki etkinliğini kırmaya çalışan Amerika Birleşik Devletleri'ni rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlık, altmışlı yılların sonunda toplumsal hayatta aydın, sol, ilerici tüm kesimlere karşı adı konmamış bir eylemliliğe dönüşmüştür. Bu eylemliliğin şiddetinin giderek artması,

¹¹ Birand, vd. *12 Mart-*, s. 252. Ayrıca bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye*, s. 375-376.

¹² bkz. Birand, vd. *12 Mart-*, s. 244-272.

¹³ bkz. Semih Çelenk, “1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu” (9. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 169-170.

soldaki bazı grupların da bu eylemliliğe karşı şiddete başvurması, bu karşılıklı şiddetin artması askerlerin muhtıra vermesine yol açmıştır.¹⁴

Bu anlamda 1971 Muhtırası “[...] ‘totaliter’ olanların, ‘reformcu’lara karşı zaferi olarak da alınabilir [...] Muhtıra sırasında çokça sözü edilen “reform” sözcüğü artık “kanun ve nizam hakimiyeti” deyişiyle yer değiştirmiştir”.¹⁵

“[Kısacası], 1971 muhtırası, ülkede gelişen sol hareketlere ve bunların nedeni olarak görülen aydın çevrelere, üniversiteye, işçilere, gençlere ve bu alandaki örgütlenmelere önemli ölçüde kısıtlamaların getirildiği, gözdağı verildiği bir uyarı hareketidir”.¹⁶

1970’li yıllarda özellikle MHP ve CHP ön plana çıkmış, sosyalist çevrelere yasal yollar yanında MHP’nin gençlik örgütlenmeleri aracılığıyla baskı uygulanır. Bu baskı karşısında kendilerini “ilerici”, “yurtsever” ve “ulusalci” olarak tanımlayan “toplumcu sol”un bir bölümü sosyal demokrat bir eğilimle CHP etrafında örgütlenirken, diğer bir bölümü radikalizmi arttırarak baskıya karşı farklı bir kulvarda örgütlenmeye çalışır.

12 Mart sonrası yapılan 1973 genel seçimlerinde, tıpkı 1961 yılında darbe mağduru tarafa olduğu gibi şimdi de CHP en çok oyu alan parti olarak çıkar. Çünkü 1971 yılından itibaren darbe kararına karşı çıkan Bülent Ecevit ezilen halk ve özellikle solcular tarafından bir kurtarıcı olarak görülür.

1970’lerin başında CHP çok fazla umut vaat etmez ancak Ecevit’in, CHP’nin elitist bir yaklaşımla halkın adına değil, popülist bir yaklaşımla halkla birlikte çalışmayı hedef alan bir siyaset benimsemesini önermesi, onun özellikle taşrada taraftar kazanmasını sağlar.

Seçim sonrası özellikle iş çevreleri CHP ve AP arasında bir koalisyonun kurulacağını beklerken, Demirel’in yeni hükümetin giderek kötüleşen ekonomik krizle uğraşacağını bilmesi ve koalisyona katılmayı reddetmesiyle CHP, MSP ile bir koalisyon hükümeti kurar.

CHP-MSP koalisyonunun varlığı, Ecevit’in Kıbrıs bunalımındaki başarısı sonrasında çoğunluğun oyunu alacağı düşüncesiyle 1974’teki istifasına kadar sürer.

¹⁴ a.g.e., s. 170.

¹⁵ a.g.e., s. 170.

¹⁶ a.g.e., s. 170.

Bu koalisyon hükümetinin siyasi suçlular için af çıkarmayı ve işçilere haklarını geri vermeyi vaat etmesi aşırı sağcılarını harekete geçirir, hükümeti anarşi ve kaosa davetiye çıkarmakla suçlayan sağcılarının şiddeti 1970’li yıllar boyunca devam eder.

Ekonomik açıdan bakıldığında, 1971 yılında askeri yönetim tarafından hükümet kurması istenen Erim de siyasal reformları ekonomik reformlardan daha öncelikli olarak görür. Bu dönemde hükümeti dışarıdan yönlendiren Demirel de bu durumdan hoşnuttur.

1973’ten sonraki yıllar Türkiye’nin siyasal iradeden yoksun kararsız hükümetler tarafından yönetildiği ve bunun sonucu olarak sermaye yetersizliği ve işsizlik sorunu ile yüz yüze geldiği yıllar olur.¹⁷ 1973’ten itibaren göreve gelen hükümetler, çeşitli önlemlerle enflasyonu düşürmeye çalışırlar.

1970’lerde de etkisi devam eden toplumsal olgu, köyden kentlere ve yurtdışına yapılan göçler ve özellikle kentlere yapılan göçlerin doğal bir sonucu olan gecekondulardır. 1960’lı yıllarda olduğu gibi bu dönemde de özellikle Almanya’ya yapılan işçi göçleri Türkiye’deki döviz akışını önemli ölçüde ve olumlu olarak etkiler. Ancak 1970’lerin ortalarında Almanya’da işsizlik artınca Alman hükümeti, Türkiye de dahil olmak üzere birçok ülkeden işçi alımı durdurur. Üstelik Almanya’daki yabancı işçilerin ülkelerine dönmelerini sağlamak amacıyla da önlemler alır. Böylece 1970’li yılların ortalarında Almanya’ya göçler durur.

Şiddetini arttırarak devam eden siyasal kargaşaya, 1970’li yılların ikinci yarısından sonra önüne geçilemeyen ekonomik bunalım ve CHP-MSP koalisyonu başlıyıp, hiçbir partinin çoğunluğu sağlayamadığı uzun ömürlü olmayan istikrarsız koalisyon hükümetlerinin birbirini takip ettiği bir yönetim de eklenince 1979 yılında ordu içinde yeni bir hareketlenme yaşanmaya başlanır. İçinde bulunulan koşullar öyle bir hale getirir ki yeni bir askeri darbenin zorunlu olduğu izlenimi yaratılır.

3.1.3. 12 Eylül Darbesi ve Ardından 2000’li Yıllara Doğru Siyasal Hayat

1979 yılına gelindiğinde sanayi ve elektrik üretiminde kullanılan petrol gittikçe azalmaya başlar ve enflasyon oranı %90’lara ulaşır ve hala yükselmektedir. 1979

¹⁷ bkz. Ahmad, *Modern Türkiye*, s. 208-209.

seçimlerinde MHP ve MSP'nin dışarıdan desteklediği Süleyman Demirel'in kurduğu AP azınlık hükümeti ile iktidara geldiğinde, görevi Başbakanlık Müsteşarı ve DPT müsteşar vekili Turgut Özal'a verir:

Politikada başarılı olamamış bir teknokrat olan Özal'dan siyasal kaygıları tamamen göz ardı eden bir ekonomik politikayı uygulaması bekleniyordu. Özal'ın sorumluluğu altında alınan sert önlemler 24 Ocak 1980'de yürürlüğe konuldu. Ecevit'in Haziran 1979'da yaptığı yüzde 43 devalüasyonun ardından, Türk parasının dolar karşısındaki değeri yüzde 30 oranında düşürüldü ve IMF'nin istediğinden ya da beklediğinden daha katı bir uygulamaya geçildi.¹⁸

Ecevit'in temelini attığı ihracatı teşvik politikasını kendi lehine çeviren Özal, iç pazardan çok ihracata dayalı yeni bir ekonomik programı uygulamaya koyar. Böylece *The Economist*'in "ekonomik deprem" olarak adlandırdığı 24 Ocak Kararları ile petrol, petrol ürünleri, çimento, kâğıt, şeker ve kömür gibi ekonomik devlet kuruluşları tarafından denetlenen bütün ürünlerin fiyatları keskin bir şekilde yükseltilir; sigara ve alkol gibi tüketici mallarına yüzde 70, tren biletlerine yüzde 170 artış uygulanır; bağımsız ekonomi girişimleri son bularak, ülke Batılı yatırımcı, petrol şirketleri ve bankacılara açılır; devlet işletmelerinin zarar ederek hükümet açıklarını arttırmalarının önüne geçmek için kendi fiyatlarını belirlemelerine izin verilir.¹⁹

Ancak Özal'ın 24 Ocak Kararları'nın demokrasi ortamında uygulanması mümkün değildir. "DİSK üyeleri Ocak ve Nisan ayları arasında bazı fabrikaları işgal ettiler. Her yerde, çoğu kez polis ve orduyla çatışmaların de eşlik ettiği grevler oluyordu."²⁰ 24 Ocak kararlarının alınmasının ardından ülke neredeyse tarihindeki en büyük kitle hareketlerini ve grevleri yaşar. Oysa bu kararların rahatça uygulanabilmesi için hiçbir direnişle karşılaşılması "[...] grevlerin ve sendikaların olmaması, işsizlerin sokaklara dökülmemesi, köylülerin ses çıkarmaması gerekiyordu."²¹ Kısacası, demokrasiye dayalı temel hak ve özgürlükler ortadan kaldırılmalıdır. Bu nedenle 12 Eylül 1980 darbesi tam da Özal'ın aradığı fırsatı ve ortamı sağlar. İlk olarak ordu ve üniversitelerde geniş çaplı bir tasviyeye girişilir. Darbeye karşı çıkan ve sol görüşlü olan 1020 subay 12 Eylül darbesi ve sonrasında ordudan atılır. Daha sonra

¹⁸ a.g.e., s. 211.

¹⁹ bkz. a.g.e., s. 211. Ayrıca bkz. Meltem Tekerek, *12 Eylül ve Ekonomi Politikaları*. Berikan Yayınevi. Ankara, 2013.

²⁰ Zürcher, *Modernleşen Türkiye*, s. 387.

²¹ Ahmet Turan, *Darbe Arası Türkiye. 27 Mayıs. 12 Mart. 12 Eylül. Anılar Gözlemler Tanıklıklar*. Resital Yayıncılık Eğitim Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti. İstanbul, 2007, s. 114.

1402 sayılı kanun ile öğretmen ve öğretim elemanları da dahil olmak üzere “bir daha kamu hizmetinde çalıştırılmamak üzere” onbinin üzerinde²² kamu çalışanının görevine son verilir. Sendikal faaliyetlerin askıya alınmasının ardından, DİSK yöneticilerinin yargılanma süreci başlar. Grev yasağı getirilerek, ücret belirleme toplu sözleşme düzeninden Yüksek Hakem Kurulu’na kaydırılır. 1982 Anayasası’nda da somutluk kazanan bu değişiklikler sermaye-emek ilişkileri bağlamında askeri rejimin emek aleyhtarı bir tavır aldığını gösterir.²³ Özal’ın deyimiyle “ekonomiyi sağlığına kavuşturmak için gerekli olan beş yıllık siyasal ve toplumsal uyum”²⁴ süreci böylece başlatılmış olur. Ortada sendika, grev ve gösterilerin görünmediği bu “huzur” ortamında 24 Ocak Kararları da rahatlıkla uygulanır.

24 Ocak Kararları ile bu tarihe kadar uygulanan korumacı-müdahaleci ekonomi politikaları terkedilerek bunun yerine daha liberal bir yapı kurma yolunda ilk adımlar atılır.²⁵ Böylece siyasal bir darbeden aylar önce, ekonomik bir darbe 24 Ocak Kararları ile başlar, bu kararların uygulanması ve desteklenmesi zorunluluğu da 12 Eylül Askeri Darbesi’ni zorunlu kılar.

Bu bağlamda, yukarıda belirtilen değişiklikler göz önüne alınarak 1982 Anayasası’na otorite-özgürlük ikilemi açısından bakıldığında bu anayasanın otorite yanının ağır bastığı görülür. Bu değişiklikler yanında, 1982 Anayasası ile TRT ve üniversitelerin özerkliğine son verilirken, temel hak ve özgürlükler sınırlandırılır, hukuk devleti ve yargı bağımsızlığı sağlayan ilkeler aşınmaya uğrar.

1983 yılının başında askeri rejim, “demokratikleşme süreci” çerçevesinde siyasal yaşamda istikrar sağlamak amacı ile iki partili siyasal modele geçmeyi amaçlamaktadır. Bir siyasi partinin kurulabilmesi için en az 30 üyesi olması gerekmektedir. Ancak Milli Güvenlik Konseyi (MGK) tasarladığı iki partili siyasi modeli (merkez sağ ve merkez sol) uygulayabilmek için, aldığı bir kararla kurulacak siyasi partilerin kurucularının ve 30 üyesinin 1983 seçimlerine katılabilmek için MGK’nın onayını alması gerektiğini açıklar. Böylece uzun bir parti kurma-veto süreci sonunda MDP, HP ve ANAP veto engelini aşarak seçim için MGK’nın onayını alır.

²² Tanör, vd. *Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye*, 1980-2003. Cem Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 40.

²³ bkz. a.g.e., s.191. Ayrıca bkz. Özen Ülgen Adadağ, “Türk Siyasal Yaşamında Anayasal Geçişler” (4. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 107.

²⁴ Ahmad, *Modern Türkiye*, s. 211. Ayrıca bkz. Turan, *Darbe Arası Türkiye*., s. 114.

²⁵ bkz. Murat Koraltürk, “II. Meşrutiyet’ten 2000’li Yıllara Türkiye’de Ekonomi Politikin Evrimi” (8. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 218.

Seçimlerde galip çıkan ANAP'ın genel başkanı Turgut Özal Cumhurbaşkanı Kenan Evren'den hükümet kurma görevini zorla da olsa alır. Böylece 1989'a kadar devam edecek Özal ve 1991'e kadar sürecek ANAP dönemi başlar.

Bu arada Özal ve ANAP'ın taraftar olmamasına rağmen referandum yoluyla siyasal yasakları kaldırılan "Ecevit 13 Eylül'de DSP, Demirel 24 Eylül'de DYP, Türkeş 4 Ekim'de MÇP ve Erbakan 11 Ekim'de RP genel başkanlığına getirildiler."²⁶

Böylece 1987 seçimlerine ANAP, DSP, DYP, IDP, MÇP, RP ve SHP katılır. Seçimler sonunda önceki seçime göre oy kaybetmesine rağmen yine ANAP birinci parti olarak çıkar ve hükümeti kurar. Özal'ın 1989 yılında cumhurbaşkanı seçilmesine kadar geçen iki yıllık sürede çeşitli yolsuzluk ve skandal haberleri gündeme gelir. 1989 yılından Kenan Evrenin 7 yıllık görev süresi dolduğunda Turgut Özal Türkiye'nin 8. Cumhurbaşkanı seçilir ve hükümeti kurma görevini de daha önce meclis başkanı seçilen Yıldırım Akbulut'a verir. Bu süreçte Özal cumhurbaşkanı olarak tarafsız olması gerektiğinden, aktif siyasetten çekilmiş gibi görünse de, Akbulut'u ve hükümeti uzaktan kontrol ettiği yolundaki görüşler hakimdir. Nitekim Erdal İnönü yeni kabineyi "uzaktan kumandalı"²⁷ şeklinde adlandırır. Zaten zayıf bulunan Akbulut hükümeti, Dışişleri Bakanı Mesut Yılmaz'ın bakanlık görevinden çekilerek ANAP genel başkanı olması ile sarsılır ve Yıldırım Akbulut'un istifasının ardından 1991 yılında Mesut Yılmaz yeni hükümeti kurmakla görevlendirilir. Ancak Mesut Yılmaz Hükümeti çok uzun soluklu olmaz. Demirel ve İnönü'nün de bu konudaki baskılarıyla 1991 yılı içinde yapılan erken seçimle ANAP iktidarı kaybeder. Böylece yeni bir koalisyonlar devri daha açılmış olur. DYP-SHP koalisyonu, 1993'te Özal'ın ani ölümüyle Süleyman Demirel'in 9. Cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından, 1995'e kadar iktisat profesörü Tansu Çiller'in başbakanlığı ile devam eder.

Bu dönemi Mesut Yılmaz, Necmettin Erbakan ve Bülent Ecevit başkanlığındaki sonraki hükümetler takip eder. 3 Kasım 2002 seçimleriyle Türk siyasal hayatında yeni bir perde açılır. 1980'li ve 1990'lı yıllara damgasını vurmuş bütün siyasal partiler ve liderleri adeta siyaset sahnesinden silinir ve yerlerini bu tarihten itibaren uzun yıllar boyunca konumunu koruyacak olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) alır.

²⁶ Ahmet Demirel, "Çok Partili Hayat: Siyaset, Partiler, Seçimler" (3. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 78 Ayrıca bkz. Tanör, vd. *Türkiye Tarihi* 5, s.73.

²⁷ Tanör, vd. *Türkiye Tarihi* 5, s. 84.

1990'lı yıllar irticai hareketlerin dikkat çekici bir biçimde yoğunlaştığı yıllar olur. Bu bağlamda 2 Temmuz 1993 yılında yaşanan Madımak Katliamı da bir anlamda bir “şeriat provası”²⁸ olarak kabul edilir. Aziz Nesin'in de aralarında bulunduğu çok sayıda aydın ve sanatçı Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'ta bir araya gelir. Salman Rushdie'nin olay yaratan kitabı *Şeytanın Ayetleri*'ni Türk okuyucuyla buluşturan Aziz Nesin'in kente gelmesi şeriatçıları rahatsız eder. İlk olarak Kültür Merkezi'ne saldırıda bulunan radikal İslamcılar daha sonra konukların ve Aziz Nesin'in kaldığı Madımak Otelinin önünde toplanırlar. Aydınlar ve sanatçılar linç edileceklerini düşünürken, otelin göstericiler tarafından ateşe verilmesiyle ikisi otel çalışanı 35 aydın, sanatçı ve gazeteci yanarak ölür. Aziz Nesin'in de aralarında bulunduğu diğer konuklar kendi çabalarıyla yangından sağ ama yaralı olarak kurtulurlar.²⁹

10 Nisan 1994 tarihinde Bosna'daki Sırp zulmünü protesto etmek amacıyla Taksim'de düzenlenen miting bir anda laiklik karşıtı bir gösteriye dönüşür. “Arapça pankartlar, üç hilalli yeşil bayraklar ve ‘Laik devlet yıkılacak elbet!’ sloganları kışlalarda bir şeriat provası gibi algılandı.”³⁰ Laik kesimin endişe içinde izlediği arda yaşanan olaylar yeni bir askeri müdahale için zemin hazırlar, 28 Şubat giderek yaklaşır. Bütün bu olaylar üzerine Necmettin Erbakan'ın başbakan olması orduda ve laik kesimde rahatsızlık yaratır.³¹

1980'li ve özellikle de 1990'lı yıllar terör³² örgütü PKK'nın kanlı eylemleri ve bu eylemlerin başarılı bir şekilde bastırılmasının yanında faili meçhul cinayetler, yolsuzluk, çete ve mafya gibi olgulara da sahne olur. Bu olaylardan biri 3 Kasım 1996 yılında Türkiye gündemine oturan ve uzun süre konuşulacak olan Susurluk olayıdır. Susurluk'ta bir kamyonla bir otomobil arasında gerçekleşen bir kazada otomobildeki sürücü bir polis ve polis okulu müdürü Hüseyin Kocadağ, yolcular ise *Milliyet* başyazarı Abdi İpekçi'yi öldürmek, Papa'yı yaralamaktan mahkum Mehmet Ali Ağca'yı hapisten kaçırmak ve uyuşturucu kaçakçılığı gibi suçlardan Türk polisi ve İnterpol tarafından aranan “1970'li yılların ülkücü militanı”³³ Abdullah Çatlı, diğeri Urfa'daki Bucak aşiretinin reisi ve milletvekili Sedat Edip Bucak ve sonuncusu da bir

²⁸ Mehmet Ali Birand ve Reyhan Yıldız, *Son Darbe 28 Şubat*. Doğan Egmont Yayıncılık ve YapımcılıkTic. A.Ş., İstanbul, 2012, s. 39.

²⁹ bkz. a.g.e., s. 29-39.

³⁰ a.g.e., s. 88.

³¹ bkz. a.g.e., s. 156-157.

³² bkz. a.g.e., s. 43, 69-77.

³³ a.g.e., s. 165-166.

model olan ve olayla ilgisi anlaşılamayan Gonca Us'tur. Abdullah Çatlı ve Gonca Us'un üzerinden başka isimlere düzenlenmiş sahte kimlik belgeleri çıkması üzerine sorumlu tutulan İçişleri Bakanı Mehmet Ağar 8 Kasım'da istifa eder. Uzun araştırmalar sonunda olayın kökeninde Nato'nun kurduğu bazı örgütlerin bulunduğu ve bunların Tansu Çiller hükümeti sırasında kullanıldıkları ve uyuşturucu kaçakçılığı gibi mafya türünden işlere girdikleri anlaşılır. Bu olay sonucunda, yolsuzluklara alet edilen devleti ifade etmek için kullanılan "derin devlet" deyimi dilimize kazandırılır.³⁴ Bu ve benzeri olaylar ayrıca 28 Şubat 1997 tarihinde gerçekleşen ve önceki darbelere göre daha yumuşak olduğu için "post-modern darbe" olarak adlandırılan askeri müdahaleye de neden olacaktır.

Buna rağmen bu tarihten sonra da yolsuzluk olaylarının hızı kesilmez. 1998 yılında Alaeddin Çakıcı isimli bir mafya önderi ile ANAP'lı bakan Eyüp Aşık arasındaki bir telefon görüşmesinin kasetinin basına sızmasının üzerinden bir ay geçmeden bu defa aynı şahısla işadamı Korkmaz Yiğit arasındaki konuşmanın kaseti ortaya çıkar. "Anlaşılan, ANAP Türkbank'ın satışını mafyadan yararlanarak 'ayarlamak' peşindeydi."³⁵ Kasım ayında Mesut Yılmaz'ın istifası ile ANAP hükümeti sona erer.

1999 yılında kurulan DSP, MHP ve ANAP koalisyon hükümeti sırasında da yolsuzlukların sonu gelmez. 2000 yılında ANAP'ın İçişleri Bakanı olarak yolsuzluklara karşı mücadele başlatan Sadettin Tantan siyasilerle de alakalı olan birçok yolsuzluğu ortaya çıkarır. Bunlardan biri de, Demirel'in yeğeninin oğlu Yahya Murat Demirel'in sahibi olduğu Egebank'ı "hortumlayarak"³⁶ sanık olarak mahkemeye çıkarıldığı yolsuzluk olayıdır.

17 Ağustos 1999 yılında Türkiye'de gerçekleşen Marmara Depremi ise yolsuzluk ve ihmali bir başka boyutuyla ve belki de en acı şekilde gözler önüne serer: Depremin bilançosu 16.000 ölü, 40.000 yaralıdır.³⁷

1990'lı yılların başında başlayarak 2000'li yıllarda da devam eden ve Türkiye tarihinde her biri bir kara leke olarak anılabilecek diğer önemli olay ise tanınmış isimlere yapılan suikastler olur. 1989 yılında Atatürkçü Düşünce Derneği'ni kuran

³⁴ bkz. Tanör, vd. *Türkiye Tarihi 5*, s. 172-173.

³⁵ a.g.e., s. 175.

³⁶ bkz. a.g.e., s. 177.

³⁷ bkz. a.g.e., s. 178.

Muammer Aksoy'un 1990 yılında faili meçhul bir cinayete kurban gitmesinin ardından, aynı yıl gazeteci Çetin Emeç, "dinle ilgili araştırmalarıyla tanınan" Turan Dursun, "evine yollanan bir kitaptaki patlayıcıyla yaşamını yitiren Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi eski dekanı" Bahriye Üçok da aynı kaderi paylaşırlar. 1993'te bu defa Uğur Mumcu, 1999'da ise Ahmet Taner Kışlalı, 2002'de ise Necip Hablemitoğlu suikaste uğrayarak faili meçhule kurban giderler.³⁸

1980'li yıllar ekonomik koşullar açısından başta da belirtildiği gibi 24 Ocak Kararları'nın ağır uygulamaları altında başlar. Sigara ve alkol gibi ürünler yanında tren biletleri, petrol, çimento, şeker ve kömür gibi temel ihtiyaç sayılabilecek ürünlere de önemli ölçüde zamlar yapılır.

Emek- sermaye dengesinde askeri rejimin sergilediği emek aleyhtarı tavır, gelir dağılımının bozulmasına ve Özal'ın deyimiyle "orta direğin" ekonomik sıkıntı içine düşmesine sebep olur. İthalatın serbestleşmesi ile tüketim mallarında bir bolluk duygusu ve dolayısıyla "tüketim toplumu" yaratılmış bu durum da orta direk ailelerin "köşeyi dönme" isteğini arttırır. Elindeki parayı ikiye katlamak isteyen bu insanlar tüm parasını ve mallarını bankerlere emanet ederler ve 1982 yılındaki banker krizi³⁹ (bankerlerin batıp ortadan kaybolması) ile elindekileri de kaybederler.

"Bu yıllarda emek aleyhindeki politikalar sadece örgütlü işçi sınıfına dönük değildir: Memur maaşlarında, emekli ikramiyeleri ve kıdem tazminatlarında, tarıma dönük destekleme politikalarında da büyük boyutlu reel ve görel gerilemeler gerçekleşmiştir."⁴⁰ Böylece sadece işçi sınıfı değil, kamu çalışanları, emekliler ve tarımla uğraşan kırsal kesim insanları da Özal'ın 24 Ocak Kararları'nın bedelini ödemek zorunda kalır.

"'Köşe dönme' olasılığı doğrultusunda hareket edemeyen orta ve aşağı sınıflardan insanların dinsel dayanışmaya sığınmaları da bu dönem de hızlanmıştır. Öncelikle tarımdan vazgeçip kentlere göçen kırsal kesim insanlarını etkisi altına alan 'tesettür' hareketi özellikle büyük kentlerin varoşlarında hızlanmıştır."⁴¹

³⁸ bkz. a.g.e., s. 184. Ayrıca bkz. Birand ve Yıldız, *Son Darbe*, s. 15.

³⁹ bkz. Ahmet Günlük "Türkiye'de Bankerlik" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 184-188.

⁴⁰ Tanör, vd. *Türkiye Tarihi* 5, s. 191.

⁴¹ Ayşegül Yüksel, "1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu" (10. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 188.

Türkiye’de siyasal istikrarsızlığın da tetiklediği önüne geçilmeyen ekonomik istikrarsızlık 1990’lı yıllarda da devam eder. Ülke bu defa da 1994 ekonomik krizi ile sarsılır ve 5 Nisan Kararları adı altında yeni ekonomik kararlar alınır. 1994 yılında büyük bir krizle karşı karşıya kalan hükümet düşük faizle borç bulabilmek için faizleri aşağı çekmesine rağmen, kimse devlete ucuza borç vermeye yanaşmaz. Daha sonra ise Türk Lirası kaybını ve halkın dolara yönelmesini önlemek için faizler yüzde 150’lere çıkarılır. Halk ise yükseleceğini düşünerek döviz almaya devam eder. “1994 yılının Ocak ayında 15 bin lira olan dolar kuru, Nisan ayında 38 bin liraya yükseldi. Bankalar kredi vermeyi kesmiş, şirketler iflasın eşiğine gelmiş, işten çıkarmalarla kriz bir anda ülkeyi teslim almıştı.”⁴² Ancak 27 Mart’taki yerel seçimler için oy kaygısıyla hareket eden hükümet duruma müdahale etmek için Nisan ayını bekler. Sonunda 5 Nisan Kararları olarak anılan bir tasarruf paketi hazırlanır. Aynı gün,

Türk lirası yüzde 35 değer kaybetti. Kriz sürecindeki toplam değer kaybı yüzde 150’leri bulacaktı. Ücretler donduruldu. Çiftçilere dönük bütün destekler kaldırıldı. Devletin personel alımı durduruldu. Çalışanlara ve sermaye kesimine dönük ek vergiler kondu. [...] [Ayrıca] 5 Nisan Kararları sonrasında üç bankaya el kondu. Enflasyon İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana ilk kez yüzde 149’u buldu. Ülke o yıl yüzde 6’dan fazla küçüldü. Yaklaşık 500 bin kişi işsiz kaldı. Dövizle borçlananlar arka arkaya iflas etti. Dövizle yatırım yapan büyük bankalar kazandı, halk yoksullaştı. Ülke haciz ve icralarla sarsıldı.⁴³

Sonuç olarak 1994 ekonomik krizinin faturası da yıllardır her ekonomik krizde olduğu gibi yine vatandaşa kesilir ve işsiz kalan yoksulluk içinde geçim derdine düşen yine vatandaş olur.

1980’li ve ardından 1990’lı yıllar toplumsal açıdan halkı sindirme ve apolitikleştirme eğiliminin yoğun olarak görüldüğü yıllardır. 12 Eylül darbesinin ardından toplumun her kesiminin sindirilmesi ve bastırılması için gerekli bütün düzenlemeler yapılır. 1982 Anayasası ile temel hak ve özgürlükler, kişi ve konut dokunulmazlıkları ortadan kaldırılır. Öyle ki 1970’lerde ve sonraki yıllarda doğan çocukların anne-babalarının, o güne kadar yaşananlardan gözleri korkmuş olduğu için çocuklarını, siyasete karışmalarına hiçbir surette izin vermeyerek yetiştirirler. Böylece bu yıllardan itibaren toplumda bir “apolitize etme” eğilimi baş gösterir; siyasetten

⁴² Birand ve Yıldız, *Son Darbe*, s. 53.

⁴³ a.g.e., s. 53-54.

uzak, toplumsal sorunlara duyarsız, sadece eğitim ve kariyer hayatında başarı yakalamak için yarışan yeni bir nesil ortaya çıkar.

Sanat hayatında ise aynı apolitikleştirme eğilimi, kendini oto-sansür şeklinde gösterir. Sanatçılar bir yandan kendi yapıtlarına oto-sansür uygularken, diğer yandan suya sabuna dokunmayan konular üzerine eserler verirler.

Siyasal olduğu kadar toplumsal yönüyle de önem taşıyan bir diğer olay, 12 Eylül darbesinin hemen sonrasında 1402 sayılı yasaya dayanarak görevden alınan, öğretmenler, öğretim görevlileri, tiyatro sanatçıları gibi kamu çalışanlarını kapsayan tasfiyedir. 12 Eylül darbesinin ‘cadı avını’ andıran tasfiyesi, “kamuda çalışamaz” damgası yiyen öğretim üyelerinin birçoğunun yurt dışına göç ederek oradaki iş imkânlarını değerlendirmesine yol açar. Sadece 1402 mağdurları değil, onların üniversitelerden tasfiyelerini protesto ederek istifa eden birçok öğretim üyesi de yurt dışındaki iş imkânlarından faydalanır.⁴⁴ Böylece 1980’li ve 1990’lı yıllardaki köyden kente yapılan göç olgusuna bir de “beyin göçü” olgusu eklenir. Bu durum elbette Türkiye’nin demokratikleşme ve modernleşme sürecinde bir kara leke olarak kalır ve özellikle yükseköğretimde eğitimin kalitesinin düşmesine sebep olur.

3.1.4. 28 Şubat 1997

1996 yılının ikinci yarısına gelindiğinde Başbakanlık kotuğunda DYP-RP koalisyonu çatışı altında Necmettin Erbakan oturmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi Erbakan’ın başbakan oluşundan rahatsızlık duyan ordu, onu irticai faaliyetlerin kaynağı olarak görmektedir. “Türkiye’yi 28 Şubat’a götürecek olan kadro çok kararlıydı. Refah, irticanın kaynağıydı ve iktidar mutlaka gitmeliydi.”⁴⁵

1990’lı yıllarda yolsuzluk ve usülsüzlüklerin giderek artması, ayrıca irticai faaliyetlerin gün geçtikçe yoğunluk kazanması, örneğin Ekim 1996’da Kocatepe Camisi’nde “şeriat isteriz” nidalarıyla sakallı, cübbeli ve asalı Aczimendilerin⁴⁶ gösterisi, Kayseri’nin Refah Partili belediye başkanı Şükrü Karatepe’nin laiklik karşıtı

⁴⁴ bkz. Haldun Özen. *Entelektüelin Dramı: 12 Eylül’ün Cadı Kazanı*. İmge Kitabevi. Ankara, 2002.

⁴⁵ Birand ve Yıldız, *Son Darbe*, s. 179.

⁴⁶ bkz. a.g.e., s. 187-188.

ve 28 Şubat kararlarına aykırı söylemleri⁴⁷, o dönem başbakan olan Necmettin Erbakan'ın Başbakanlık Konutu'nda tarikat liderleri ve şeyhlere iftar yemeği vermesi, 30 Ocak 1997 tarihinde Sincan Belediyesi tarafından düzenlenen Kudüs gecesinde cihad oyunu sahnelenmesi, son olarak 23 Şubat 1997'de Fatih Camii'ndeki öğle namazının ardından bir grubun ellerinde yeşil bayraklarla "şeriat isteriz", "yaşasın Hizbullah" sloganlarıyla yürüyüş yapması üzerine 28 Şubat 1997 tarihinde ordu daha önceki darbelere nazaran daha yumuşak olan bir askeri müdahalede bulunur.

Bütün bu olaylar arasında ordu içinde büyük tepki uyandıran ve Ankara'yı ayağa kaldıran olay, 11 Ocak 1997 tarihinde Başbakanlık Konutu'nda verilen bir iftar daveti olur:

Dini çevreler ve tarikat şeyhleri böylesine mercek altındayken Erbakan Diyanet İşleri mensuplarına ve tarikat liderlerine bir iftar yemeği verdi. Bu yemek laik çevrelerde adeta Cumhuriyet'e meydan okuma olarak algılandı. Cumhuriyet tarihinde ilk kez tarikat liderleri sarık ve cüppeleriyle Başbakanlık Konutu'nda misafir ediliyordu. Tansiyon birdenbire yükseldi, tepkiler gecikmedi.⁴⁸

Bu olay sonucunda Bülent Ecevit gibi siyasi parti liderlerinin tepkileri yanında ordu içinde de gerilim giderek tırmanır. Bu olayın ardından 31 Ocak 1997 akşamı, Ankara'daki Sincan Belediyesi tarafından Filistin'le dayanışma amacıyla düzenlenen Kudüs gecesi, bu gecede Sincan Belediye Başkanı Bekir Yıldız ve onur konuğu İran Büyükelçisi Muhammed Rıza Bagheri arasındaki konuşmalar ve gecede sahnelenen cihad konulu oyun kamuoyunda son derece rahatsızlık yaratır. Bekir Yıldız hakkında adli soruşturma açılır. Olayın üstünden iki gece geçmiştir ki, bir sabah Sincan halkı tank seslerine uyanır, bir tatbikat olduğu söylene de tanklar o gün bir tehdit rüzgarı estirir.⁴⁹

Hükümet ile ordu arasındaki gerilimin artması sonucunda Başbakanlık Kriz Masası Yönetmeliği zaten Ocak 1997'de uygulamaya koyulur.⁵⁰ Böylece kriz anında başbakanın yetkileri MGK genel sekreterine devredilir. Aslında burada söz konusu olan devletin işleyişinin MGK üzerinden tümüyle askere devredilmesidir. Şimdi ise herkes MGK'nın 28 Şubat'taki toplantısını beklemektedir.

⁴⁷ bkz. a.g.e., s. 184-187.

⁴⁸ a.g.e., s. 193-194.

⁴⁹ bkz. a.g.e., s. 198-200.

⁵⁰ bkz. a.g.e., s. 181-182.

28 Şubat'taki Milli Güvenlik Kurulu toplantısına Genelkurmay Başkanı İsmail Hakkı Karadayı, Deniz Kuvvetleri Komutanı Güven Erkaya başta olmak üzere diğer komutanlar katılır. Toplantıda köktendinciliğin yayılmasını önlemek amacıyla 18 maddelik bir önlemler⁵¹ demetinden oluşan kararlar bir bildiri olarak sunulur. Böylece irticaya karşı ordu ve bürokrasi merkezli bir süreç başlar. Aslında toplantının gündeminin irtica olacağı bir ay önceki MGK toplantısında belli olmuştur.

Gergin geçen ve dokuz saat süren Milli Güvenlik Kurulu toplantısında askerler önceki müdahalelere göre daha yumuşak ancak son derece kararlıdılar. Hazırladıkları belge metninde ise ancak bazı değişiklikleri onaylamaktaydılar:

En önemli talepler arasında, tarikatlerce işletilen okul, yurt, vakıflara son verilmesi; İmam-Hatip Okulları sayısının imam gereksinimini karşılayacak bir düzeye indirilmesi; köktendincilerin kamu kuruluşlarında, adalet örgütünde, okul ve üniversitelerde kadrolaşmalarına son verilmesi; İran'dan kaynaklanan yıkıcı etkilerin son bulması için önlem alınması; zorunlu ilköğretimin beşten sekiz yıla çıkarılması yer alıyordu.⁵²

Bildiride ayrıca laiklik yönünde alınmış bu kararlara aykırı davranışların yeni gerilim ve yaptırımlar ile sonuçlanacağı vurgulanır. Alınan kararlar arasında belki de en önemlisi zorunlu eğitimin uzatılması olur. Bu sayede beşinci sınıftan sonra eğitim hakkından yoksun bırakılan kız öğrencilerin kültürel ve toplumsal düzeyleri yükselecektir. 28 Şubat kararları arasında şeriatçılarca en çok tepki gösterilen ise İmam-Hatip Okullarının kapatılması kararı olur. Bu nedenle bir yandan 28 Şubat kararları uygulanırken, diğer yandan şeriatçıların etkinlikleri takibe alınır. Hatta bu etkinliklerin takibi için Genelkurmay tarafından Batı Çalışma Grubu adında bir birim kurularak başına Çevik Bir getirilir. Bu şekilde toplanan bilgiler “ [...] gazeteciler, yargıç ve savcılar, dışişleri görevlileri gibi kesimlerle yapılan toplantılarda aktarıldı.”⁵³

28 Şubat'taki MGK toplantısında Güven Erkaya'nın Başbakan Erbakan'a hitaben, “Bu listede yazılanların tümünün uygulanmasını istiyoruz” cümlesi, ordunun bu konuda ne kadar kararlı olduğunu ve hazırlanan 18 maddelik bildirinin aslında sadece öneri değil, hükümete verilen talimatlar olduğunu gösterir.⁵⁴

⁵¹ a.g.e., s. 211.

⁵² Tanör, vd. *Türkiye Tarihi 5*, s. 173. Ayrıca bkz. Birand ve Yıldız, *Son Darbe*, s. 211-212.

⁵³ Tanör, vd. *Türkiye Tarihi 5*, s. 174.

⁵⁴ bkz. Birand ve Yıldız, *Son Darbe*, s. 211.

Necmettin Erbakan'ın 18 Maddelik bu bildiriye hemen imzalamaması ve bu şekilde zaman kazanmaya ve kararları uygulamayı geciktirmeye çalışması üzerine MGK Genel Sekreterliği umulmadık bir şekilde kararlar uygulanmadığı takdirde yaptırımların geleceğini açıklar. Diğer parti liderlerinden yardım isteği karşılıksız kalan Erbakan sonunda kararları imzalar. Ancak bu defa da kararları uygulamaya yanaşmaz, bunun için ikna ettiği Tansu Çiller'le birlikte kararları meclise taşıyarak milletvekillerinin oylarıyla reddettirmeyi planlamaktadır. Fakat bu planları tutmaz, itiraz beklenmedik bir kişiden TBMM Başkanı Mustafa Kalemlî'den gelir. O'nun, "MGK kararlarını meclise getirir, mecliste görüşmeye açarsanız 12 Mart'ı tekrar getirirsiniz." uyarısıyla hükümet geri adım atarak bu öneriyi geri çeker.⁵⁵

Daha sonra Genelkurmay Refahiyol hükümetini düşürmek ve MGK kararlarını uygulayacak yeni bir hükümet kurulması amacıyla harekete geçerek hemen her hafta farklı meslek gruplarına brifingler verir. "Amaç, kamuoyu baskısıyla iktidarı istifaya zorlamaktır. [...] Brifingler Refah'a zaten kuşkuyla bakan yargı ve merkez medya üzerinde çok etkili oldu. korku ve kaygılar, partiye tepkiyi artırdı."⁵⁶ Bütün bu brifingler akla "Darbe mi olacak?" sorusunu getirirken, askerın MGK toplantılarında hükümete baskısını arttırarak sürdürmesi ve Haziran ayındaki son brifing sonuç verir ve Erbakan ve Çiller, başbakanlığın Çiller'e devri konusunda anlaşmaya varırlar.⁵⁷

Bu arada Mayısın 21'inde Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş, laiklik karşıtı etkinlikleri yüzünden RP'nin kapatılması için Anayasa Mahkemesi'nde dava açtığını açıklar. Hükümet, Erbakan'ın başbakanlığı Çiller'e devretmesi yoluyla kendini kurtarmak istediye de, Demirel ortaya çıkan gerginlik ve baskıyı azaltacağı ümidiyle hükümet kurma görevini Mesut Yılmaz'a verir.

16 Ağustos 1997 tarihinde sekiz yıllık eğitim yasaı aralıksız 23 saat süren hararetli bir oturumdan sonra TBMM tarafından kabul edilir. "16 Ocak 1998'de Anayasa Mahkemesi ikiye karşı dokuz oyla RP'yi laiklik karşıtı etkinliklerinden dolayı kapat[ır]."⁵⁸ Aynı karar, Erbakan'ın da içinde olduğu yedi milletvekilinin milletvekilliklerini kaybetmesi ve beş yıl boyunca siyasetten yasaklanmaları ile sonuçlanır. 21 Nisan 1998'de, o sırada İstanbul Belediye Başkanı olan ve 2003 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi'nin genel başkanı olarak başbakanlığı Abdullah Gül'den

⁵⁵ bkz. a.g.e., s. 214-220.

⁵⁶ a.g.e., 28 Şubat, s. 222.

⁵⁷ bkz. a.g.e., s. 225-237.

⁵⁸ Tanör, vd. *Türkiye Tarihi* 5, s. 174.

devralacak⁵⁹ olan Recep Tayyip Erdoğan da 28 Şubat sürecinden payına düşeni alır. “Siirt’teki bir konuşmasında Ziya Gökalp’in bir şiirini değiştirip saldırgan bir anlam verdiği için, on ay hapse mahkum ol[ur].”⁶⁰ Daha sonra Recai Kutan’ın genel başkanlığında RP’nin devamı niteliği taşıyan Fazilet Partisi kurulur. Ancak bu partinin de 2001 yılında Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmasıyla, Erbakan’ın diğer bazı yandaşları “biz değiştik”⁶¹ diyerek 14 Ağustos 2001 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi adı altında yeni bir parti kuracaklardır.

3.2. 1970-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK OYUN YAZARLIĞI

Özellikle Tanzimat döneminde yoğun olarak Batı’daki eserlerden yapılan çeviriler ve uyarlamaların ardından Türk oyun yazarlığının 1859’da Şinasi’nin yazdığı *Şair Evlenmesi* adlı oyun ile başladığını söylemek yanlış olmaz. Bu oyun da hiç kuşkusuz Batı’daki eserler örnek alınarak ortaya çıkmıştır. Ancak Türk kültürünü yansıtması ve o güne kadar yapılan çeviri veya uyarlamalar dışında tiyatro alanındaki ilk özgün oyun olması oyuna ilk telif eser olma özelliğini vermektedir.

Bu eserin yazıldığı dönemi izleyen yıllarda Türk oyun yazarları gelenekseli çağdaş bir biçimde kullanmayı da kapsayan, kendilerine özgü yeni yönelişler ve eğilimler içine girerler. Türk Tiyatrosu’nda bu yeni arayışlar 1950’lerden başlamak suretiyle 1960’lı yıllarda ivme kazanacak ve 1970’li yıllarda da etkisini sürdürecektir. Bu yönelişler içinde en belirgin olanının, kuramını Brecht’in geliştirdiği “epik” tiyatro olduğu söylenebilir. Yazarlarımızın kendilerine ait örneğin köy seyirlik oyunları gibi geleneksel gösteri sanatlarındaki estetikle çağdaş estetiği birleştirme gayreti, böylece Türk oyun yazarlarının -burada Haldun Taner’in öncülüğünü vurgulamak gerekir- Batı’daki çağdaş Tiyatronun önde gelen isimleriyle tanışmaları çoğunlukla 1960’lı yıllardan itibaren gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, bu dönemde en etkili isim olarak Alman yazar Bertolt Brecht dikkati çekmektedir. Brecht’in “epik” tiyatrosunun etkisinin 1960’lı yıllardan başlayarak 1980’li yıllara kadar devam ettiği görülmektedir. Haldun Taner bu etkinin başlangıcını, Münih’te *Sezuan’ın İyi İnsanı* adlı oyunun sahnelenmesi sırasında Brecht ile tanışmasına dayandırmaktadır. Bu anlamda Haldun

⁵⁹ bkz. Demirel, “Çok Partili Hayat”, s. 83.

⁶⁰ Tanör, vd. *Türkiye Tarihi* 5, s. 175.

⁶¹ a.g.e., s. 175.

Taner'in, Brecht'in kuramını ve bunun uygulamasını merak ederek, çağdaş Türk Tiyatrosu'nu oluşturma yolunda Brecht'i önemsemesi, Türk Tiyatrosu'nun Brecht ile tanışmasının ilk adımlarını oluşturur. Yurt dışındaki çalışma ve araştırmalarından sonra yurda dönen Taner'in çevirmen Adalet Cimcoz ile karşılaşması, Brecht'i Almancasından okumuş olan Cimcoz'un oyunu ilk kez Türkçe'ye çevirmesine vesile olur.⁶²

Bu gelişmenin ardından Türkiye'de Brecht'le ilgili seminer ve konferanslar veren Haldun Taner, Brecht'i Türk oyun yazarlarına tanıtmaya çabası içine girer. Bu çabalar sonuç verir ve "epik" tiyatronun geleneksel Türk Tiyatrosu ile sentezi konusunda Taner'i ilk olarak Sermet Çağan ve Vasıf Öngören gibi yazarlar takip eder. Özellikle Vasıf Öngören Brecht tiyatrosu ile ilgili bilgilerini kendi gözlemleri ile harmanlayarak *Asiye Nasıl Kurtulur?*, daha sonra ise *Almanya Defteri* ve *Oyun Nasıl Oynanmalı?* gibi epik yöntemle sadık kaldığı eserlere imza atar.⁶³

Daha sonra gelen Türk oyun yazarları kuşağı içinde Oktay Arayıcı *Nafile Dünya* adlı oyunu ile Başar Sabuncu ise *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikâyesi* ile epik türde örnekler verirler.⁶⁴

Türk oyun yazarlığında Epik Tiyatro önemli bir yere sahip olsa da, henüz gelişimini tamamlamamış olan Türk Tiyatrosu'ndaki yöneliş ve arayışlar Epik Tiyatro ile sınırlı kalmaz. 1970'li yıllardan itibaren Türk Tiyatrosu'nda bu defa Absürt Tiyatro'nun yansımalarına şahit olunur. Aslında Türk Tiyatrosu'nda Absürt Tiyatro'ya eğilimin izlerinin daha önceki döneme, 1960'lı yıllara kadar uzandığını söylemek mümkündür. Örneğin Güngör Dilmen'in yaradılış mitine dayanan *Küp Hamit* (1963) adlı oyunu, gerçekçi öğeler yanında gerçeküstü unsurlar da barındırmaktadır. Oyunda Küpçü Hamit'in küpe dönüşmesi ise tamamen absürt bir durumdur. Ancak tasavvuf felsefesi ve Güngör Dilmen'in tiyatro anlayışı bağlamında ele alındığında, küp ustası Hamit'in küpe dönüşmesinin mantıklı bir açıklaması yapılabilir. Buna göre, Tanrı nasıl toprak, su ve ateşi bir araya getirerek insanı yaratıyorsa, Küp Hamit'in de yine toprak, su ve ateşi kullanarak bir sanatçı, yaratıcı gibi küpleri yarattığı söylenebilir. Oyunun başında Hamit'in de söylediği gibi,

⁶² bkz. Semih Çelenk. *Kaleminden Sahneye-1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. YGS Yayınları, İstanbul. 2003, s. 88-89.

⁶³ bkz. a.g.e., s. 89.

⁶⁴ bkz. a.g.e., s.89.

Tanrı insanı işte böyle yarattı, Yusuf: Toprağı, suyu, havayı, ateşi birbirine kattı, yoğurdu: ‘Bütün gücümü dökeyim bu son yaratığıma; bana denk olsun, bana en yakın.’ [...] Kendine denk olanı yaratmaya çalışırken gözleri karardı, kendini çarka kaptırdı. Öyle diyelim. Yaratığının uçurumuna düştü. Tanrı onun için de unuttu kendini. Ve içinde hapis Tanrının kıvranışıyla uyandı insan doğruldu güneşe karşı, ıssız çamur çarkından.⁶⁵

Hamit’in anlattığı yaradılış mitinde Tanrı nasıl yarattığının içinde unuttuysa kendini, Küp Hamit de bir anlamda yarattığı küpün içinde kendini unuttur, küple bütünleşir, küpleşir. Hamit’in küple bütünleşmesi fikrinin ardında Güngör Dilmen’in tiyatro anlayışının yer aldığı görülür. Kendi deyimiyle, “İnsan yaşamının şekilsiz, amorf bir akışı var (panta rhei = her-şey akıyor). Benim için tiyatro insan yaşamına bütünlük verme çabası.”⁶⁶ Küp Hamit’in küple bütünleşmesi de onun yaşamının bütünlük kazanması anlamına gelmektedir. Ancak bu bütünlüğü kazanmak hiç de kolay değildir. Tasavvuf felsefesinde olduğu gibi içindeki öze ulaşmak için çileli bir süreçten geçmek zorundadır. Hamit’in küpleştikten sonra geçirdiği güneşte kurutulma, fırınlanma ve son olarak çağlayanın suyuna ulaşma aşamaları Tasavvuf felsefesindeki çileli sürecin aşamaları ve ‘pişerek’ olgunlaşması olarak yorumlanabilir. Buraya kadar bir yanıyla absürt bir durumu sergileyen ve gerçeküstü öğeler içeren oyun, diğer yandan toplumsal anlamda yazarın eleştirel tutumunu ortaya koyarak gerçekçi yanıyla da dikkat çeker. Yazar; Hoca, Doktor ve Mamit oyun kişileri üzerinden o dönem toplumunun bir portresini çizmekte ve bu kişiler üzerinden din, sağlık ve ticaret kurumlarını; ayrıca Hoca’nın ve küpün içinden Hamit’in sesini duymasına rağmen Doktor’un “Hamit’in tıbben ve dinen ölü olduğu” konusundaki kararını sorgulamadan kabul eden cemaati de eleştirmektedir.

Yazarın bir diğer oyunu yine absürt bir durumun sunulduğu *Canlı Maymun Lokantası* (1964) adlı oyundur. Amerika’da öğrenci iken Hong Kong’lu bir öğrencinin anlattığı gerçek bir hikayeden esinlenen Dilmen, Amerikalı petrol zengini Jonathan çiftinin tatilleri sırasında Hong Kong’ta canlı maymun beyni yeme sevdası üzerine kurguladığı oyununu yazar. Oyunun sonuna doğru çiftin yemesi için hazırlanan maymunun kaçmasıyla Çinli şair Wong, kendi acılarına son vermek ve ailesine iyi bir yaşam için para sağlayabilmek amacıyla çifte kendi beynini yemelerini önerir. Hong Kong’a kadar gelmişken eli boş dönmek istemeyen çift de bu öneriyi memnuniyetle

⁶⁵ Güngör Dilmen, “Küp Hamit” içinde *Toplu Oyunları 3*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s. 7.

⁶⁶ Mukadder Yayıcıoğlu, “Güngör Dilmen’le Söyleşi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20: 2005, s. 134.

kabul eder: “JONATHAN. Peki Bay Wong buna gerçekten razı mı? GARSON. Siz peki dedekten sonra... JONATHAN. Sen ne diyorsun? BN. JONATHAN. Hong Kong’a bir daha nerden geleceğiz?”⁶⁷ Canlı maymun beyni yeme fikri bile yeterince grotesk ve absürtken, canlı insan beyni yeme önerisinin ortaya atılması, durumun absürtlüğünü iki katına çıkarmaktadır. Ancak Dilmen’in bu oyunda yaptığı şey, insan beyninin sömürsünü somut bir şekilde göstermektir. Yazar, Doğu-Batı, mistisizm-kapitalizm gibi karşıtlıklar ekseninde kurulmuş oyunu ile sözde “uygar”, ancak gerçekte sömürgeci ve emperyalist Batı’yı bir kez daha eleştirir.

1960’lı yıllarda Türk Tiyatrosu’nda kendine önemli bir yer edinen diğer bir yazar ise genç yaşta yaşamını yitiren Sermet Çağan’dır. Çağan’ın 1963 yılında yazdığı ve temelde epik bir oyun olmasına karşın, absürt öğeler de içeren oyunu *Ayak Bacak Fabrikası*, yörenin hakimi olan derebeylerin kendi çıkarları uğruna köy halkını buğday yerine kara tohum yemeye zorlayarak sakat kalmalarına neden olmalarını konu edinir. Derebeyleri köydeki bolluk nedeniyle buğday üretiminin artmasıyla ambarlarındaki kara tohumun ellerinde kalacağından korkmaktadır. Derebeyler; “Ülkede bolluk oldu, ahlak bozuldu”⁶⁸ anlayışı ile hareket ederek köydeki balıklı gölde bulunan ve kutsal sayıldığı için yenmesi bile yasaklanan balıkların aç kaldıkları (köylüler tarafından sadece kara tohum atıldığı) için öldükleri söylentisini yayarlar. Kendilerinden üst düzeydeki “şef’e de durumu haber vererek balıkların kara tohum yerine buğday ile beslenmesi, köy halkının ise artık kara tohum tüketmesi ile ilgili bir yasa çıkarıp emir vermesi ricasında bulunurlar. Böylece köylü elindeki tüm buğdayı tek bir tanesine bile dokunmadan devlete teslim edecek ve bir çuval buğday yerine karnı doyurmayan ve insanları kötürüm bırakacak olan dört çuval kara tohumu alacaktır. Oyunda Ana, Kız, Öküz, 2. Vatandaş ve 3. Vatandaşın da içinde bulunduğu köy halkı ilk başta bu karara karşı çıksa da, balıkları kutsal saydığı için daha fazla direnmez. Yalnızca Delikanlı çok sevdiği Kız’ı ve köy halkını kara tohum yememeleri, yerlerse kötürüm olacakları konusunda uyarır. O da vatan haini ilan edilerek köy meydanındaki bir kazığa ağzı bağlı olarak bağlanır ve yargılanır. Köy halkı yediği kara tohum sonucu teker teker sakat kalmaya başlayınca komşu ülkelerden yardım geleceği açıklanır. Ancak derebeyleri bu yardım paketlerinin de içlerini boşaltır. Gönderilen paketlerdeki takma ayak ve bacakları daha sonra kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak için paketlerden

⁶⁷ Güngör Dilmen, *Canlı Maymun Lokantası*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2011, s. 46.

⁶⁸ Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*, İzlem Yayınları, İstanbul, 1965, s. 17.

alırlar. Gönderilen torbalardan tuvalet kağıdı, diş fırçası, sabun ve ayakkabı⁶⁹ gibi absürt nesnelere çıkar. Koltuk değneği ya da ayak ve bacak bekleyen halk hem şaşırır hem de hayal kırıklığına uğramıştır. 7. Episode’da oyunun başında aç karnına sokakta gezen, daha sonra göldeki balıklara yiyecek için dua edip karşılık bulamayınca balıkları yemeye başlayan 1. Vatandaş, insanların dua etmeye sürekli göle gitmelerinden rahatsız olur. Çünkü göle gidip rahatça balık yiyememekte yine aç kalmaktadır. Bu nedenle yönetimdeki Şef’i deviren 1. Vatandaş ihtilal yapar.⁷⁰ Yasaların değişeceği düşünülürken, buğdayların halktan alınmasına devam edilir. Bu defa derebeylerin daha önce torbalardan çıkarıp sakladıkları ayak ve bacaklar karşılığında halktan buğdayları alınacak ve bir ayak bacak fabrikası kurulduğu, bunların ilk ürünler olduğu, devamının geleceği haberi yayılacaktır. Ancak ortada ne böyle bir fabrika ne de daha fazla ayak bacak vardır. Kura ile kimilerine koltuk değneği kimilerine ayak bacak dağıtılır. Ancak Kız dışında kimseye ayak ve bacaklar doğru bir şekilde takılmaz. 2. Vatandaşa ayaklar tamamen ters takıldığı için geri geri yürür. 3. Vatandaş ise bir ileri bir geri yürümekte yani yerinde saymaktadır.⁷¹ Oyunun sonunda devrik Şef zamanındaki anayasanın vatanın menfaati için bir süre daha yürürlükte kalacağı açıklanır. Kısacası her şey eskisi gibi sürüp gidecektir.

Oyunda derebeylerin ilk önce polis, sonra yargıç ve en sonunda yeni hükümeti kurmak için propaganda yapan politikacılar olarak ortaya çıkmaları, aslında bütün gücün onların elinde olduğunun ve devletin bütün kadrolarında onların elinin bulunduğu, her alanda onların söz sahibi olduğunun göstergesidir.

Oyun teknik açıdan Brecht’in Epik Tiyatro’sunun özelliklerini taşımaktadır. Bunun en önemli göstergesi oyunda neredeyse tüm episode başlarında projeksiyon ile her episode’un içeriğinin ve ana fikrinin özet olarak verilmesidir. Örneğin 3. Episode’un girişinde projeksiyon ile büyük harflerle “PROJEKSİYON: BU ÜLKEDE HERŞEY BUĞDAYLA SATILIR, HERŞEY BUĞDAYLA ALINIR. İNSANLAR BİLE! HARAAÇ MEZAT!”⁷² ifadesinin verilmesi gibi.

Ayrıca yazar, oyundaki duruma eleştirel yaklaşımı, okuyucu/izleyiciyi bu durumu sorgulamaya yöneltmesi açısından da Brecht’yen bir anlayışa sahiptir. Bunun yanında, oyunda Türk kültürüne özgü köy seyirlik oyunlarının bazı özelliklerine de

⁶⁹ a.g.e., s. 63.

⁷⁰ bkz. a.g.e., s. 71.

⁷¹ bkz. a.g.e., s. 92.

⁷² a.g.e., s. 31.

yer verilmektedir. Delikanlının köy meydanındaki bir kazığa bağlanması diğer insanlara ibret olması amacıyla yapılır. Özellikle, 9. episode`da köy meydanında kadının zurna, 1. Vatandaşın davul çalması ve politikacıların şarkı türkü eşliğinde oynaması⁷³ gibi sahneler yine köy seyirlik oyunlarında sıkça rastlanabilecek sahnelerdendir. Oyunda Öküz`ün kişileştirilmiş olarak okuyucu/izleyicinin karşısına çıkarılması, üstelik diğer insanlara grev, toplu sözleşme hakkı gibi konularda bilgi vermesi oyun içinde sergilenen absürt bir durumdur. Bu yönüyle oyunda epik özellikler ağır basmakla birlikte Absürt Tiyatro özellikleri de yer yer kullanılmaktadır.

Bu bağlamda, 1960`lı ve daha sonra 1970`li yıllarda Türk oyun yazarlığında görülen absürt yansımalar, Absürt Tiyatro`nun ya da bu tiyatro geleneğinin özelliklerinin Batı`daki haliyle birebir uygulanması şeklinde gerçekleşmez. Zaten Avrupa ve Amerika gibi ülkelerle Türkiye`nin içinde bulunduğu siyasal, toplumsal ve ekonomik şartlar arasındaki farklılıklar da bu duruma el vermemektedir. Bu nedenle Türk oyun yazarlığı içinde bütünüyle bir absürt gelenekten söz etmek mümkün değildir. Yazarlar oyunlarında Absürt Tiyatro`nun farklı özelliklerini kullanmaktadırlar.

Ayrıca, bu dönemlerde üretilen eserlerde sadece Absürt Tiyatro`nun özellikleri yer almaz; 1970`lerden başlayarak dönem dönem değişmekle birlikte bu Absürt Tiyatro özellikleri oyunlarda dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik şartları ile bir sentez olarak verilir. Böylece Türk oyun yazarlarının, Absürt Tiyatro özelliklerini kendi ülkelerinin ve içinde buldukları dönemin şartlarına uyacak şekilde kullandıkları ve yeni arayışlar içinde, var olan bir geleneğe bu şekilde katkı sundukları ve kendi tarzlarını yarattıkları sonucuna varılmaktadır.

1970`li yıllarda Adalet Ağaoğlu *Çıkış* ve *Kozalar* gibi oyunlarında, Melih Cevdet Anday *Müfettişler* ve *Dikkat Köpek Var* adlı oyunlarında, Aziz Nesin ise *Tut Elimden Rovni* ve *Hadi Öldürsene Canikom* adlı oyunlarında Absürt Tiyatro özelliklerini kullanma eğilimi göstermişlerdir. Bu oyunlar diğer yandan ülkenin içinde bulunduğu siyasal, toplumsal ve ekonomik koşulları ve açmazları yansıtmaya devam ederler. Benzer şekilde 1980`li yıllarda Absürt Tiyatro özelliklerinin, Türk toplumunun siyasal, sosyal ve ekonomik koşulları ile harmanlandığı oyunlar verilmeye devam eder. Bu dönem yazarlarından Memet Baydur çalışmamıza

⁷³ bkz. a.g.e., s. 90.

Cumhuriyet Kızı ve *Yalnızlığın Oyuncakları* adlı oyunları ile konu olurken, Behiç Ak *Bina* ve *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı oyunları ile ele alınacaktır. 1990'lı yıllarda Türk Oyun yazarlığındaki absürt eğilimler devam etmektedir. Bu defa genç kuşak yazarlardan Civan Canova *Sokağa Çıkma Yasağı* ve *Erkekler Tuvaleti* adlı oyunları ile, Raşit Çelikezer ise *Mutlu Beraberlik* ve *Bir Kuşluk Vakti* adlı oyunları ile absürt özellikler ve dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarını sentezlemeleri bakımından çalışmamıza konu olacaklardır.

3.2.1. 1970-1980 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı

1970-1980 döneminde Türk oyun yazarları biçimsel açıdan Brecht'in Epik Tiyatro'su ile Türk Tiyatrosu'na yenilik ve canlılık kazandırırken, içerik açısından da toplumsal sorunlara ve güncel olaylara yönelmiş, dönemin ekonomik çelişkilerini irdelemiştir. Böylece dönemin güncel, politik ve toplumsal olayları tiyatro sahnesine taşınmış ve 1960'lı yıllardan başlayarak ve 1970'li yıllar boyunca güncel politik ve toplumsal sorunlar ile Türk oyun yazarlığı iç içe geçmiştir.

Göstermecî yapıdaki oyunlar ile birlikte yazarlar Batı'daki bireysel olan yerine toplumsal olana eğilmişlerdir. 1970-1980 dönemine hâkim olan bu toplumcu bakış açısı içerik anlamında Türk oyun yazarlarının belli konu ya da temalara yönelmelerine neden olmuştur. Bu temalar işçi sorunları bağlamında düzenin aksaklıkları, köydeki toplumsal değişim ve köy sorunları, tarih ve söylenceyi kullanarak güncel olanı sorgulama ve modern şehir hayatının neden olduğu sorunlar: Aile kurumu ve evrensel anlamda bireysel sorunlar ile taşlamalı güldürüler olarak beş gruba ayrılabilir.⁷⁴

3.2.1.1. Konulu, Parabel Özellikli Sosyal Eleştiri

Düzenin aksaklıklarını işleyen ve toplumcu bakış açısı ile işçi sorunlarına eğilen yazarlar arasında en dikkati çekenlerden biri Başar Sabuncu'dur. Örneğin Sabuncu *Çark* (1970) adlı oyununda insan yaşamında başat olanın insanın iradesi

⁷⁴ bkz. Semih Çelenk. *Kaleminden Sahneye*, s. 93-137. Ayrıca bkz. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul. 2008, s. 376-391.

değil, toplumsal sınıf olduğunu, toplumsal sınıfın insan yaşamında belirleyici konumda olduğunu ve sınıflar arası uzlaşmanın mümkün olmadığını dile getirir.⁷⁵ Oyunda fabrika sahibi Mahmut'un, oğlu Salih'i okutmak için yurt dışına göndermesi ve gelecekte fabrikanın başına geçmesini hayal etmesi, buna karşın Salih'in ise yurt dışından aniden okulunu bırakarak ve hippy yaşam tarzına bürünmüş şekilde geri dönmesi anlatılır. İlk başta bu durumu son derece yadırgayan Mahmut, eşi Nedime'nin desteği ve ılımlı yaklaşımı ile Salih'in huyuna gitmeye, onu yolundan çevirmek için çeşitli yollar denemeye karar verir. Ancak Salih'in giyim ve düşünce tarzı, barış, eşitlik gibi kavramlardan yana tutumu değişmez. Üstelik babasıyla birlikte fabrikaya geldiği bir gün, işçilerin, fabrikanın kendilerine yemek vermesi konusundaki talebini ileten Hasan adlı işçi ile hem arkadaş olur hem de bu talebin gerçekleştirileceği sözünü verir. Tüm hayatı çıkar, güç ve para ilişkileri üzerine kurulmuş olan Mahmut ise bu duruma çok sinirlenir:

HASAN (*Yumuşak*) Ne istediğimizi biliyorsunuz.

MAHMUT (*Yüksek*) Sen ne sanıyorsun oğlum burasını? Ha, ne sanıyorsun? Daha önce Nedim Bey'e de söyledim, işte tekrarlıyorum: Fabrika burası, iş yeri. Aş ocağı değil!

[...]

SALİH (Babasının gözüne içine baka baka Nedim'e dikte eder) Çalışanlara öğle yemeğinin fabrikadan sağlanması için ... Bir mutfak kurulması hazırlıklarına başlanması...

NEDİM (Mahmut'a alçak sesle) Beyefendi...

MAHMUT (Alçak sesle) Eşşeoğlu eşek!

SALİH (Devamla) ...Mutfağın bitişiğine bir kafeterya inşa edilmesi... Her neyse, gerisini siz tamamlayabilirsiniz sanırım. Babam da ... yok, ben imzaladım mı... (Hasan'a) Buyrun çıkalım kardeşim. Öteki arkadaşlara da iletelim haberi.⁷⁶

İlk başlarda babasının da içinde bulunduğu kapitalist düzeni reddeden; bu çarkta kapılmayacağını gösteren davranışlar sergileyen; haklının, ezilen işçi sınıfının yanında yer alan Salih, oyunun sonlarına doğru hippilikten ailesinin deyimiyle “adam olmaya” doğru, tıpkı bir ‘gelişim romanı’nda olduğu gibi bir değişim geçirir. Mahmut'un ansızın kalp krizi geçirerek ölmesi ve Salih'in annesinin isteğine karşı çıkamaması,

⁷⁵ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 94.

⁷⁶ Başar Sabuncu, “Çark” içinde *Toplu Oyunları I*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, s. 192-193.

onu mecburen babasının işini devralmaya yöneltir. Bu değişimi ilk olarak fark eden kişi Mahmut'un en güvendiği çalışanı Nedim'dir. Nedim aslında Salih'e, işi devralmak istemiyorsa, haklarını annesine devretmesi gerektiği konusunda küçük bir oyun oynar. Böylece Salih'in aslında farkında olmadan bu düzene zaten kapılmış olduğu, bu rahat ve lüks hayattan vazgeçemeyeceği anlaşılır:

NEDİM İmzalayacak mısınız? (Kağıdı uzatır)

SALİH (Kağıda hiç bakmaz. Yardım ister gibi Nedime'ye döner) Anne?

[...]

NEDİM Korkuyor musunuz Salih Bey?

SALİH Saçma!

NEDİM Neden imzalamadınız? (Susma) Haklarınızdan vazgeçmeye pek niyetiniz yok anlaşılır? (Susma) “Başka bir durumda da görüşürüz,” derken, bir gün patron olmak değil miydi kafanızın arkasındaki?

[...]

NEDİM [...] Siz gerçeği sıvamaya kalktınız, ama tutmadı.⁷⁷

Kısacası oyunda Salih'in iradesi ve karalılığında çok sınıfsal farklılıkların etkili olduğu dile getirilmektedir. Yani çocukluğundan beri bunca lüks ve zenginlik içinde yaşamış olan bir gencin bir anda yaşamına dair her şeyi geride bırakması ve bunun tam aksi bir yaşam tarzını benimsemesi beklenemez.

Başar Sabuncu'nun işçi sorunlarını vurguladığı bir diğer oyunu da *Zemberek* (1970)'tir.⁷⁸ Oyunda haksızlıklara ve sömürüye karşı durmaya çalışan işçi Recep'in yenilgisi ve yoksulluğu işlenir.

İşçi ekseninde düzenin aksaklıklarına değinen bir başka yazar İsmet Küntay olur. Küntay'ın *403. Kilometre* (1973) adlı oyunu yol işçileri ile yönetici kesim arasındaki çatışma, yol işçilerinin yapılan yolsuzluklara karşı çıkışı üzerine kuruludur.⁷⁹

Bilgesu Erenus'un 1973 tarihli *El Kapısı* adlı oyunu yurt dışında çalışan Türk işçilerin sorunlarını ele alırken, yazarın *Ortak* (1975) adlı oyununda, İstanbul'da işportacılıkla geçinen ve yoksulluk çeken, ailesi ile birlikte gecekonduda yaşayan

⁷⁷ a.g.e., s. 244-245.

⁷⁸ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 95.

⁷⁹ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 388.

Sadık'ın bir holdinge ortak olma sevdası ile yavaş yavaş elindeki her şeyini kaybetmesi anlatılır.⁸⁰

Toplumsal sorunlar bağlamında işçi problemlerini konu alan diğer bir oyun Ömer Polat'ın *804 İşçi* (1976) adlı oyunudur. Önceki oyunlara kıyasla işçi sorununa daha iyimser bir biçimde yaklaşılan bu oyunda, işçilerin içinde buldukları tüm kötü şartlara ve karşılıklarına çıkan engellere karşın yılmadan direnişlerini sürdürdüklerinde başarıya ulaşabilecekleri gösterilmektedir.⁸¹

3.2.1.2. Toplumsal Gerçekçilikten Politik Gerçekçiliğe, Töre Cinayetleri ve Sömürüye

3.2.1.2.1. Toplumsal Gerçekçilikten Politik Gerçekçiliğe

Bu dönemin önemli oyunlarından bir diğeri Vasıf Öngören'in kurgusu, yapısı ve ele aldığı kişiler ve olayların inandırıcılığı açısından diğer oyunlardan ayrılan *Zengin Mutfağı* (1976) adlı oyunudur. Olayların bir köşkün mutfağında aşçı olarak çalışan Lütü Usta'nın bakış açısı ile anlatıldığı oyunda, sınıfsal çelişkiler ve çatışmalar ve bu çatışmanın dışında kalmaya çalışırken tarafını şaşırınlar işlenmektedir.⁸²

İşçi sorununu ele alan diğer bir oyun ise Ali Taygun'un, yabancı sermayeli bir ilaç fabrikasındaki grevi işleyen *Fabrikalarda* (1978) adlı oyunudur.⁸³ Toplumcu bir bakış açısı ile işçi sorunları etrafında yazılmış bir başka oyun Oben Güney'in *Gençlerin Suçu* (1978) adlı oyunudur. Oyunda işçiler ile fabrika sahibi arasındaki çatışma işlenmekte, düzeni kuran ile düzeni koruyanlar tarafından "suçlu" ilan edilenler arasındaki ilişki bu siyasal ve toplumsal kargaşa içindeki asıl suçluları göstermektedir. Asıl suçlular polis, gardiyan, ustabaşı gibi araçlar, maşalar değil, düzenin en üstünde yer alanlardır.⁸⁴

⁸⁰ bkz. a.g.e., s. 388.

⁸¹ bkz. Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 102.

⁸² a.g.e., s., 103. Ayrıca bkz. Sevdâ Şener, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 216.

⁸³ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 389.

⁸⁴ Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 96.

3.2.1.2.2. Politikleşmiş Tiyatrodan Töre Cinayetlerine ve Sömürüye

1970-1980 döneminde köylerdeki toplumsal değişikliğin yanı sıra yüzyıllardır yerleşmiş olan namus davası, töre gibi sorunları ele alan oyunların başında Recep Bilginer'in *Sarı Naciye* (1970) adlı oyunu gelmektedir. Mevsimlik işçi göçü, ırgatlık gibi konuları da ele alan oyunda Çukurova'dan hasat için yaylaya gelen Elci'nin Sarı Naciye'yi zorla kaçırmaması, Naciye'nin babası Kör Hasan'ın töre gereği Sarı Naciye'yi öldürmek için peşlerine düşmesi konu alınır. Ancak Kör Hasan kızını bulduğunda zaten sıtmaya tutulmuş olan Naciye'ye kıyamaz.⁸⁵

Köydeki ekonomik ve toplumsal değişimi ve bu değişimin bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini gösteren oyunlardan biri de Vasfi Uçkan'ın *Acılı Toprak* (1971) adlı oyunudur. Toprağa aşırı bağlı olan, onu kutsal sayan Bulgurlu (Bulgurcu) Dede işlemediği topraklarına olan sevgisinden başka sevgi bilmez. Çevresindekilere olan sevgisizliği ve toprağa olan aşırı tutkusunu sonucunda ailesinin gençlerini birer birer kaybeder. Böylece insansız bir dünyada yalnızlığa mahkûm olur, içinde insanlara karşı ilk kez sevgi bulunduğunu hissetse de artık çevresinde seveceği kimse kalmamıştır.⁸⁶

Erdoğan Aytekin'in *Ebekaya*'sında (1973) ise bir başka töreye, kadınların çocuklarını "Ebekaya" adı verilen kayada doğurma zorunluluğuna yer verilmektedir. Köydeki toplumsal ve ekonomik koşulların temsilcisi olan ağa ve imamın karşı çıkmalarına ve var olan düzeni korumaya çalışmalarına karşın, köyün gençleri eskinin kokuşmuş törelerini ve acımasız değerlerini simgeleyen bu kayayı yok ederler.⁸⁷ *Sarı Naciye*, *Acılı Toprak*, *Ebekaya* gibi oyunlarda törelere ve ataerkil toplum yapısı içinde sürdürülmeye devam eden inatçı gelenek-göreneklere yer verilmekle birlikte *Ebekaya* adlı oyunda köyün gençlerinin yozlaşmış geleneklere ve bağınazlığa karşı çıkması toplumsal değişim ve gelişimin de habercisi niteliğindedir.

Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho* (1975) adlı oyunu ise köydeki sömüren-sömürülen ilişkisini ağa ve eskiden onun adamı olan Miho ekseninde ele alır. Artık yaşlanmış olan Miho köyden atılmak istenmektedir. Eskiden ağanın köyden atmak istediği yaşlıları döverek yıldırmaya çalışan Miho şimdi kendisi aynı duruma düşmüştür. Bu bağlamda eskiden düzenin koruyuculuğunu yapanların gün gelip o

⁸⁵ bkz. a.g.e., s. 109-110. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 378.

⁸⁶ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 378-379. Ayrıca bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 110-111.

⁸⁷ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 111. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 386.

düzenin kurbanı olabilecekleri gösterilir. Hasta olan karısının ölümünden sonra bakkal Hüseyin Efendi'den kefen bezi almaya giden Miho, ağanın emri yüzünden kendisine kefen bezi satmayan Hüseyin Efendi'yi öldürerek dağa çıkar. Böylece bir "kahraman" haline gelir.⁸⁸ Bu dönem yazarlarının ağırlıklı olarak köy konulu oyunlar yazması, 'köy romanı' adı altında biraz ötekileştirilerek ifade edilen roman türüne paralel olarak gelişir. Dönem yazarları arasında Ömer Polat'ın 'köy romanı'nın ortaya çıkışında özellikle etkili olan Köy Enstitüsü mezunu olması da roman türü ile tiyatro türü arasındaki konu paralelliğini açıklamaktadır.⁸⁹

1975 tarihli bir başka köy konulu oyun Nezihe Araz'ın *Bozkır Güzellemesi* adlı oyunudur. Bu oyunda, ülkedeki toplumsal değişimin doğal olarak köylere de yansması ve köy kadınının konumunun değişimi ele alınır. Bir türlü çocuğu olmayan Gülizar kayınvalidesi ve köyün baskısı altında ya eve kuma getirilmesine razı olacaktır ya da eşi çalışmak için onu bırakarak Almanya'ya gidecektir. Gülizar eve kuma getirilmesine razı olmayınca, kocası İhsan Almanya'ya gitmek için yola çıkar. Almanya artık işçi almadığı için İhsan şehirde kapıcılık yapmaya başlar. Gülizar peşinden şehre gittiği kocasının genelevden kurtardığı Zühre ile evlendiğini ve iki çocukları olduğunu görür. Oyunun sonunda İhsan'ın hapse girmesiyle Gülizar, kendine yakın hissettiği Zühre ve çocuklarına sahip çıkarak onları köye getirir. Böylece köylülere ve onların baskısına karşı yeni bir savaşa girer.⁹⁰ Bu oyunda ise yine toplumsal değişimin bir parçası olarak Anadolu kadınının gelişimine ve bir birey olarak tek başına- bir erkeğe ihtiyaç duymadan da- ayakta durabileceğine dikkat çekilmektedir.

Hayati Çorbacıoğlu *Erkek Satı* (1976) oyunu ile Anadolu kadınının ataerkil toplum içinde baskı altında yaşadığı ve eşi tarafından hiçe sayıldığı konusu üzerinde yoğunlaşır. Kurtuluş Savaşı'nda başarı göstererek madalya almış olan Satı, kocasının boşanma tehdidi ile kendisine hükümet tarafından bağlanacak maaşı reddeder. Buna rağmen kocası 16 yaşındaki Naciye ile evlenmeye karar verir ve Satı'yı terk eder. Oyunun sonunda Satı, Anadolu kadınının korumacı yapısını, fedakârlığını ve cesaretini gösterecek şekilde kocasını vuran genç kadının suçunu üstüne alır.⁹¹ Burada

⁸⁸ bkz. Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 113. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 386.

⁸⁹bkz. <https://www.evvelcevap.com/cumhuriyet-doneminde-koy-romanlari-hakkinda-bilgi/> (6 Nisan 2016) Erişim 10.11.2017. Ayrıca bkz. E. Turgut Tekin, <http://www.gazetegercek.net/koy-enstitusu-mezunlari-turkiyede-gercek-bir-koy-edebiyati-yarattilar-520yy.htm> (31.05.2008) Erişim 09.11. 2017.

⁹⁰ bkz. Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 116-117. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 386.

⁹¹ bkz. Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 116.

Satı'nın bir anne hassasiyeti ile henüz çocuk sayılabilecek Naciye'yi, başına gelebilecek kötü olaylardan kurtaracak ve kendi ayakları üzerinde durup kendi kararlarını verebilecek kadar - oyunun başlığından da anlaşıldığı üzere çoğu erkekten çok daha fazla- cesur olduğu vurgulanmaktadır.

Erkan Yücel'in başkanlığındaki bir grup çalışması sonucunda oluşturulan *Deprem ve Zulüm* (1977) adlı oyun ise Doğu Anadolu'nun bir şehrinde gerçekleşen deprem ekseninde gelişen olayları ele alırken, ağa-köylü arasındaki ilişkiyi sömürü bağlamında sosyo-ekonomik açıdan işlemektedir.⁹²

Murathan Mungan'ın 1979 tarihli *Mahmud ile Yezida* adlı oyunu yine törelerin insanı felakete sürüklediği bir tür tragedya özelliği taşır. Biri Müslüman diğeri Yezidi olan iki köy ezelden beri birbirlerine düşmandır. Birbirinden bir ırmakla ayrılan bu iki köyden iki gencin birbirine âşık olmasıyla trajik bir hikâye başlar. Müslüman köyün ağası, Yezidi köyün arkasındaki bataklığı kurutup pirinç ekmek isteyince, Yezidi köyünü aşmak için çözümü, bu köyün etrafına Yezidilerin aşamayacağı bir daire çizmekte bulur. Mahmud'un bu daireyi hiçe sayarak vurulmasıyla, Yezida onun vurulduğu yerde etrafına bir daire çizerek kendisini kırk gün sürecek bir ölüme mahkûm eder. Böylece törelerin yüzyıllardır süren acımasız baskısı iki insanı genç yaşında ölüme kurban eder.⁹³ Klasik aşk ikilisi (Ferhat-Şirin, Aslı ile Kerem) şeklinde kurgulanan oyunda ilk kez azınlıklara ve onların inanışlarına (daire) yer verilir.

Turan Oflazoğlu'nun yazdığı *Elif Ana* (1980) adlı oyunda bir köyde yaşanan tragedya yansıtılmak istenmektedir. İki kişinin ölümü ve iki kişinin hapse girmesiyle son bulan olayların geçtiği oyunda, yine ana figürü ön plana çıkmaktadır. Eşinin ölümünden sonra aile reisi olarak ayakta kalmayı başaran ve çocuklarına sahip çıkan Elif Ana Anadolu kadınının cesaretinin, gücünün ve fedakârlığının simgesidir. Buna rağmen oğullarından birinin felakete sürüklenmesine engel olamaz, sevdiği kızın abisi Seyfi'yi öldüren Yakup hapse girer ve Zeynep'e kavuşamaz.⁹⁴ Brecht'in "Cesaret Ana" adlı oyununu da çağrıştıran eserde Anadolu insanının mantığı hakimdir.

Son olarak köy sorunlarına; köydeki örf ve adetlere, töreye ve baskıya daha iyimser bir bakış açısı ile yaklaşan bir oyun olan *Taş Bademler* (1981), 1970-1980 döneminde köy sorunları ekseninde ele alınabilecek diğeri bir oyundur. Remzi

⁹² bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 389.

⁹³ bkz. Çelenk, *Kalemden Sahneye*, s. 111-112.

⁹⁴ bkz. a.g.e., s. 108-109. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 379.

Özçelik'in bu oyununda şehirde yaşama arzusu, eğitim için köyden çıkıp şehre gitmiş insanların köy sorunlarına çözüm bulabileceği gibi temalar ön plandadır. Aynı aile içinde yıllardır süregelen düşmanlık ve küslüğü sona erdirmek için Kezban'ın doktor olmuş yeğeni Aziz ve Minik Kızı'nın torunu, öğretmen Nevin, şehre giderek evlenirler. Evlendikten sonra son bir çabayla onları barıştırmak için köye gelen Aziz ve Nevin amaçlarına ulaşırlar.⁹⁵ Yukarıda bahsi geçen ve çoğu karamsar bir biçimde ve çözümsüz olarak sonlanan diğer oyunların aksine *Taş Bademler* adlı oyun, iyimser sonu ile köydeki sömürüye, törelere, yozlaşmış ve çoğu amacından uzaklaşmış gelenek-göreneklere çözüm bulunabileceğine ve her şeyin değişeceğine dair daha umut verici bir bakış açısına sahiptir.

3.2.1.3. Tarihi ve Tarihi Motifleri Yeni Bir Açıdan Yorumlamak

Daha önce 1970-1980 dönemindeki oyunlarda belli konu ve temaların işlendiğinden söz etmiştik. Sıklıkla ele alınan bu temalardan üçüncüsü ise tarihi ve söylenceyi güncel olanı sorgulama amacıyla kullanmaktır. Bu grup içinde eser veren oyun yazarlarının kimisi kendi dünya görüşü bağlamında bir sorunu ya da aksaklığı geçmişteki kökleri ile sunma yolunda “tarihselleştirme”den faydalanırken, kimileri de tarihi yeniden gözden geçirmek adına özgün tarihimizdeki olayları sahneye taşımışlardır. Bazı oyunlarda ise başka bir ülkenin tarihinden bir kesit seçilerek anlatılmak istenenler üstü kapalı olarak dolaylı bir biçimde yansıtma/projeksiyon yaparak anlatılmıştır. Bu dönemdeki oyunların büyük çoğunluğunun Osmanlı tarihi ile alakalı olduğu görülmektedir. Bir söylence veya tarihi eksen alan oyunlar sadece 1970-1980 dönemine özgü oyunlar değildir. Daha önceki yıllarda da benzer yapıtlar verilmiştir. 1959 yılında saray entrikalarını konu edinen *Hürrem Sultan* oyununu yazan Orhan Asena, 1973 yılında başkahramanın hayali olduğu ancak tarihsel olaylara dayanan *Onaltı Mart Bindokuzyüzyirmi*⁹⁶ adlı tarihsel diğer bir oyun yazar.

Bu dönemde Osmanlı tarihine dair oyunları ile tanınan bir başka tarihsel oyun yazarı Turan Oflazoğlu'dur. Oflazoğlu *Genç Osman* (1973) adlı oyununda iyi niyetli olmasına karşın genç ve deneyimsiz olan hükümdarın kötü niyetli kişiler tarafından

⁹⁵ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 119.

⁹⁶ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 376.

nasıl bir kuklaya çevrildiğini işlerken, aynı yıl yazdığı *Bizans Düştü*'de Fatih Sultan Mehmet'i "fethiçi" kimliği yerine açık fikirli, hoşgörü sahibi, insanlara saygılı bir hükümdar olarak nesnel bir bakış açısı ile ele alır.⁹⁷ Böylece eserinde daha önceki birçok eserden farklı olarak Fatih Sultan Mehmet'in o güne kadar ön plana çıkmamış kişisel özelliklerini farklı bir bakış açısı ile sunar.

1970-1980 döneminde tarihsel oyunlar yazmaya yönelen diğer bir yazar da Adnan Giz'dir. Giz 1973 yılında yazdığı, 1807-1808 yıllarına rastlayan ve III. Selim'in tahttan indirilişi, IV. Mustafa ve II. Mahmut'un tahta çıkışını kapsayan bir süreci eleştiren, *Ömür Satan Hüsam Çelebi* adlı oyunu ile ilk kez kendini tanıtır. Adnan Giz'in bir yıl sonra yazdığı *Küçük Esma Sultan* (1974) adlı oyunu ise kadın özgürlüğü için direnen gözü pek padişah kızının hikâyesidir. Giz'in bu dönemde yazdığı diğer tarihsel oyun *Sokullu Ne Yapmalıydı?* (1980) adlı oyunu olur.⁹⁸ Bu oyunda Sokullu ile Safiye Sultan tarafından kışkırtılan III. Murat arasındaki çatışmayı işler. Sokullu içinde bulunduğu bütün olumsuz koşullara rağmen kendisinden çok ulusu düşünerek devlet idaresini bırakmamak için çabalar.⁹⁹ Böylece Giz'in oyunlarında o dönemdeki Feminist hareketin etkisi ile bir yandan kadın ve özgürlük konuları ele alınırken, diğer yandan tarihsel anlamda klasik saray entrikaları işlenir.

Aynı dönem içinde dikkat çeken tarihsel oyunları arasında Kemal Bekir'in, Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamit Düşerken* adlı romanından *Düşüş* (1975) adı ile yeniden yazdığı oyun vardır.¹⁰⁰ Oyunda Abdülhamit döneminde İttihat Terakki ile şeriatçılar arasında geçen mücadele ele alınmaktadır. Genç bir İttihatçı olan Şerif, eski bir nazır olan Mehmet Şehabettin Paşa'nın kızı Nimet'e âşık olarak onun etkisinde İttihatçı arkadaşlarına sırt çevirir ve tutucu Tevfik Paşa hükümetinde görev alır. Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girmesiyle gerçekleri fark eden Şerif, savaşmak için Abdülhamit'ten izin alamayınca İttihatçı arkadaşlarının yanına döner ancak Şerif onlar için artık güvenilmez biridir ve İttihatçılarca tutuklanır.¹⁰¹ 1970'li yıllarda Türk oyun yazarlarının tarihsel konulara yoğun yönelişi ile 1971 Askeri Muhtırası ve muhtıra döneminde uygulanan sansür ve yasaklar arasında bir bağlantı olduğu açıktır. Bu

⁹⁷ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 122, 124.

⁹⁸ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 383-384.

⁹⁹ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 125.

¹⁰⁰ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 384.

¹⁰¹ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 124.

bağlamda oyun yazarlarının özellikle dönemin sorunlarından kaçmanın ve sansürden kaçınmanın bir yolu olarak tarihsel oyun yazma eğilimi gösterdikleri izlenir.

Bu dönemde yazılan ve tarihsel fon olarak başka bir mekân ve zamanı kullanması ile diğer birçok oyundan ayrılan tarihsel oyunlardan biri de Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar* (1979) adlı oyunudur. Şensoy, İran tarihi üzerine kurulu oyunda, başka bir mekân ve zaman kullanarak İran tarihi ile Türkiye'deki güncel olaylar arasında bir koşutluk kurma çabasındadır. Ömer Hayyam ile aynı adı taşıyan kunduracı Ömer Hayyam'ın, Şah karşıtı rubailer yazmaktan tutuklanması ve eşinin saraya ricacı olarak gittiğinde Şah tarafından tacize uğrayıp intihar etmesinin ardından, kunduracı Ömer Hayyam birden elinde sazı rejime karşı türküler söyleyen gerçek Ömer Hayyam'a dönüşür. Oyun genel anlamda totaliter ve halktan uzak bir rejimin mantıksızlıkları ekseninde gelişmektedir.¹⁰² Bu işlevi ile de yansıtma tekniğine uygundur. Çünkü yansıtma, yazarın kendi ülkesindeki bir sorunu, okur oyunu okurken veya izleyici izlerken kendi değerlerini savunmaya girmeden izlemesini/okumasını sağlamak üzere kullanır.

3.2.1.4. Kentsel Yaşamda Burjuvanın Çöküşü

1970-1980 döneminin oyun yazarlarında tematik anlamdaki diğer bir yönelim, modern şehir hayatının neden olduğu problemleri; aile kurumunu ve evrensel anlamda bireysel sorunları oyunlarında işleme yönelimidir. 1950'li yıllardan başlayarak 1970'lerde devam eden toplumsal değişimin getirdiği "kentleşme" olgusu Türk oyun yazarlığı üzerinde de etkili olmuş; kentleşme ile birlikte göç, gecekondulaşma, işsizlik, aile içi ilişkiler ve birey-toplum ilişkileri ve çatışmaları gibi temalar da oyunlarda yerini almıştır.

Simgesel bir oyun olmasına rağmen Adalet Ağaoğlu'nun *Çıkış* (1970) adlı oyunu aile içindeki baba-kız çatışmasını, babanın kızın üzerinde hâkimiyet kurma çabasını göstermesi açısından önemlidir. Burada ev baba tarafından kızını dış dünyadaki tehlikelerden koruyan bir sığınak olarak görülürken, kız için ise ev artık bir hücre, hapisane dir. Batı'da özellikle 1950'lerden sonra Absürt Tiyatro oyunlarında

¹⁰² Nutku, "1980 Sonrası Tiyatro", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 15, 1996, s. 1402. Ayrıca bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 130.

sıkça karşılaşılan bu ev motifinin Türk Tiyatrosu'nda 1970'li yıllardan itibaren yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Aynı motife yazarın *Kozalar* (1971) adlı oyununda da rastlanır. Burada da üç burjuva kadının dış dünyadaki olaylardan ve tehlikelerden korunmak için eve sığındıkları ama aslında evin dışarıdan daha tehlikeli olduğu gösterilir. Onlar için de oyunun sonunda ev örümcek ağlarıyla sarılmış bir hücreye dönüşür. Oyuna modern şehir hayatı açısından yaklaşıldığında, şehirli burjuvanın bencilliği, toplumsal sorunlara karşı duyarsızlığı dikkat çekmektedir. Başka bir deyişle, burjuvanın kendini yenilemediği ve çöküşü dillendirilmektedir.

Benzer bir oyun Melih Cevdet Anday'ın *Dikkat Köpek Var* (1972) adlı aile içi ve toplumsal baskı ve yasakları vurgulayan oyunudur. Oyunda Delikanlı'nın evlenmek istediği kız ve annesi toplumsal baskı ve yasakların kurbanı olarak görülmektedir. Belli bir yaşa geldiği için artık hayatta çok fazla yaşayıp göreceği şey olmadığını düşünen anne hiç olmazsa kızının bu baskı ve yasaklardan kurtulmasını arzular. Oyunda baskı ve yasaklar evde Kadın'ı tedavi etmek için bulunan Doktor ile simgelenir. Baba ise baskı ve yasakları onaylayan taraf olarak görülmektedir. Yazar'ın *Müfettişler* (1972) adlı oyununda ise aile içi ve toplumsal baskıya maruz kalan bu defa ilginç bir şekilde Adam adlı oyun kişisidir. Yıllarca çalıştığı iş yerinde amirlerinden gördüğü baskı sonucunda ruh hali bozulan adam, belli ki artık emekli olmuştur. Ancak bu defa da evde eşinin gözleri sürekli üzerinde olduğu için yaşadığı baskı ve yasaklama hali devam etmekte, Adam'ın yıllarca yaşadığı toplumsal baskının yerini böylece aile içi baskı almaktadır.

Bu dönemde şehir hayatı, göç gibi olgular üzerine yoğunlaşan bir başka oyun Tuncer Cücenoglu'nun *Kördögüşü* (1972) adlı oyunudur. Oyunda köyden şehre göç ettikten sonra gecekonduda yaşayan bir ailenin ekonomik sıkıntılar ve talihsizlikler içinde geçen hayatları konu edilir.¹⁰³ Edebiyat sosyolojisi bağlamında ele alındığında, oyunun o dönemin gerçek toplumsal yaşamı ve toplumsal değişim neticesinde insanların deneyimlediği gerçek sorunlar ile paralellik gösterdiği sonucuna varılmaktadır.

Bu dönemde aile ilişkilerini işleyen diğer bir yazar Dinçer Sümer'dir. Yazarın *Kâtip Çıkması* (1971) adlı oyunu büyük bir şehrin kenar mahallesinde yaşayan insanların duygusal ilişkilerini ele alırken, *Üç Derste Aşk* (1971) adlı oyun ise

¹⁰³ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 143. Ayrıca bkz. Nutku, "1980 Sonrası Tiyatro", s. 1402.

gençlerin cinsel sorunlarına ve üzerlerindeki aile baskısına eğilir. Sümer'in daha sonraki yıllarda yazdığı *Eski Fotoğraflar* (1976) oyununda ise bir kadının konsomatris olmak zorunda kalışının sebepleri, eski fotoğrafları ile canlanan yaşam öyküsü aracılığıyla verilir.¹⁰⁴

Kentsel yaşamı kadının toplum içindeki yeri ve sorunları bağlamında ele alan Ülker Köksal'ın 1970-1980 döneminde yazdığı oyunlarından biri, 'evde kalmış' bir kızın aile baskısı ve toplumsal baskı altında çareyi gazete ilanı vererek ilk tanıştığı erkekle evlenmede buluşunun anlatıldığı *Sacide* (1972)'dir. Yazarın *Besleme* (1975) adlı oyununda ise hiç tanımadığı bir aileye besleme olarak ev işlerini yapmak için verilen, bir eşya gibi davranılan Sultan'ın önce bir çocuk olarak bu aile tarafından, evlendikten sonra ise bir kadın olarak kocası tarafından sömürülüşü anlatılır. Bu bağlamda, her iki oyun da toplumsal yaşantıda meydana gelen değişim ve dönüşüme rağmen kadının toplum içindeki konumunun ve yazgısının değişmediğini ve sürekli olarak baskı altında tutulup ezildiğini göstermektedir.¹⁰⁵ Toplumsal değişim sonucunda 1970-1980 döneminde yazılan oyunlarda işlenen konular da (göç, işsizlik, yoksulluk) değişmekle birlikte, *Eski Fotoğraflar*, *Sacide*, *Besleme* gibi oyunlar göz önüne alındığında kadın konusunun süreç içinde güncelliğini koruduğu izlenir.

Nuri Güngör'ün *Osmangiller*'i (1972) ise işsizlik, eğitimsizlik, cinsel ilişkiler gibi sorunlar ekseninde köyden kente göç etmiş bir ailenin dramını anlatmaktadır.¹⁰⁶ Modern şehir hayatının aile üzerindeki etkisini irdeleyen diğer bir oyun ise O. Zeki Özturanlı'nın, ekonomik sorunlara karşı direnmeye çalışırken tükenip giden bir ailenin dramını anlatan *Evlâtçıklar* (1973)¹⁰⁷ adlı oyunudur.

Nazım Kurşunlu'nun modern şehir yaşamının aileler üzerindeki olumsuz etkisini kadın bağlamında ele aldığı *Evler ve İnsanlar* (1974), eşi tarafından sokağa atılan bir kadının verdiği yaşam mücadelesi ve bu mücadele sonunda nasıl bir genelev patronuna dönüştüğünün hikâyesidir. Kurşunlu'nun daha sonra yazdığı *Baba Evi* (1977) ise aynı köşkte yaşayan üç kuşak arasındaki çatışmaları ele almaktadır. Bu oyunda ilk kuşak hala geçmişte yaşarken, orta kuşak ne geçmişe ne de içinde yaşadığı zamana ayak uydurabilmiştir, genç kuşak ise kendisine aktarılanlar ile katı gerçeklerin çelişkisi karşısında bir bunalım geçirmektedir. Böylece aile sorunları üzerinden

¹⁰⁴ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 390.

¹⁰⁵ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 145.

¹⁰⁶ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 390.

¹⁰⁷ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 140.

toplumsal sorunlara uzanılmaktadır.¹⁰⁸ *Osmangiller, Evlatçıklar, Evler ve İnsanlar, Baba Evi* gibi oyunlar genel olarak modernleşme ve kentleşmenin birey ve aile yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerini işleyen oyunlar arasındadır.

Özellikle kullanılan Mela ve Rovni gibi gerçek hayatta rastlanamayacak kişi isimleriyle dikkat çeken Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni* (1970) adlı tiyatro oyunu, kadın-erkek ya da karı-koca bağlamında bakıldığında iki insan arasındaki yabancılaşma ve iletişimsizliği örnekleyen oyunlardan biridir. Melih Cevdet Anday'ın *Yarın Başka Koruda* (1977) adlı oyunu da modern şehir hayatı içinde kadın-erkek ilişkilerindeki yabancılaşmayı¹⁰⁹ yansıtan oyunlar arasındadır. Oyunda kadın ve erkek ilişkilerindeki eski coşkuyu yeniden bulmak için çaresizlik içinde birlikte oldukları ilk güne dönerler. İnsanlar arasındaki yabancılaşmayı ve bireysel açmazları konu edinen diğer oyunlar arasında Sabahattin Kudret Aksal'ın gerçeküstü özellikler taşıyan *Bay Hiç* (1980) ve *Sonsuzluk Kitabevi* (1980) adlı oyunları da bulunmaktadır. Yazarın *Bay Hiç* oyunu hiçliğe özlem duyan Adam'ın hikâyesini anlatırken, *Sonsuzluk Kitabevi*'nde ise ölümsüz yapıtları seçip imzalayarak insanlara gönderen ve böylece ölümsüzleşmeyi umut eden Adam'ın hikâyesine tanık oluruz.¹¹⁰ Böylece 1980'li yıllara doğru yazarların, zaman zaman toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak, evrensel sorunları irdeleyen ve gerçeküstü özellikler taşıyan eserler verdikleri gözlemlenir.

3.2.1.5. Doğrudan Eleştiri: Hiciv

1970-1980 yılları arasında gelişim gösteren bir başka eğilim taşlamalı güldürülerin yazılması yönünde olmuştur. Taşlamalı güldürü yazan başlıca yazarlar arasında Aziz Nesin ve Haldun Taner yer almaktadır. Aziz Nesin önceki yıllarda yazmış olduğu hikâyelerini sahneye uyarlarken, Haldun Taner ise "Devekuşu Kabare" tiyatrosu için yazmış olduğu metinlerle bu türde ön plana çıkar. Aziz Nesin'in taşlamalı güldürü türündeki oyunları arasında siyasal ve toplumsal taşlamada bulunduğu *Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri* (1971), *Hakkımı Ver Hakkı* (1973), *Azizname* (1973), *Zübük* (1978) ve *Deliler Boşandı* (1982) adlı oyunları yer

¹⁰⁸ bkz. a.g.e., s. 138-139. Ayrıca bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 382.

¹⁰⁹ bkz. Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, s. 145.

¹¹⁰ bkz. a.g.e., s. 149.

almaktadır. Haldun Taner'in çok sayıdaki kabare oyunları arasında *Ay Işığında Şamata* (1978) adlı uzun oyunu yanında, *Dün-Bugün* (1972), *Aşku Sevda* (1972), *Haneler* (1975) gibi kısa oyunları da başarılı toplum taşlamaları arasında yerini almıştır.¹¹¹

Ortaoyunu'nun büyük ustası Kavuklu Hamdi'nin adından esinlenilerek Mehmet Akan'ın yönetiminde bir grup çalışması sonunda yazılan *Hamdi* (1971) güncel konuları ele alan başarılı bir taşlamalı güldürü denemesidir. Mehmet Akan'ın diğer bir oyunu, sömüren ve çıkar kaygısı güden çevrelerle çatışma içine giren Abdülcanbaz'ın maceralarını gösteren, Akan'ın Turhan Selçuk'un çizgi romanından sahneye aktardığı *Abdülcanbaz* (1972) adlı episodik oyundur.¹¹² Böylece taşlamalı güldürüler ile eleştiri şekli değişmekle beraber işlenen konularda (sömürü, çıkar kaygısı) devamlılık olduğu görülür.

Bu dönemde taşlamalı güldürü türünde verdiği başarılı örneklerle adını duyuran diğer önemli isim ise Ferhan Şensoy'dur. Yazarın, toplumdaki yasaklara parodik bir şekilde eleştiri getiren oyunu *Dur Konuşma, Sus Söyleme* (1976) adlı oyunudur. Daha önce tarihsel oyunlar içinde yer verdiğimiz *Şahları da Vururlar* (1979) hem tarihî hem de siyasal bir taşlama niteliğinde olması ile dikkat çekmektedir. Oyunda İran'daki Pehlevi saltanatının çöküşü konu edilir.¹¹³ Yazarın daha sonraki yıllarda yazdığı *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* (1980) adlı oyunu, 1980'li yıllarda Türkiye'de sayıları giderek artan süpermarketlerle mahalle bakkallığı yapan dul bir kadının çatışmalarını, episodik bir yapıda eğlenceli bir biçimde ele alır.¹¹⁴ Taşlamalı güldürü türünde verdiği eserlerle bir yandan okuru/izleyiciyi güldüren ve eğlendiren Şensoy, diğer yandan -*Şahları da Vururlar* adlı oyununda olduğu gibi örtük bir şekilde de olsa- Türk toplumunun yaşadığı siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunları oyunlarına taşımakta ve okuru/izleyiciyi bu konular üzerine düşünmeye teşvik etmeyi amaçlamaktadır.

Taşlamalı güldürü türünde en ilginç ve başarılı örneklerden biri de Uğur Mumcu'nun aynı adı taşıyan kitabından sahneye uyarladığı *Sakıncalı Piyade* (1977)'dir. Oyun bir siyasal ortamın ve o ortamda çeşitli görevlerde bulunan kişilerin keskin bir eleştirisidir.¹¹⁵ Diğer bir deyişle, Mumcu bir aydın hassasiyeti ve

¹¹¹ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 383.

¹¹² bkz. a.g.e., s. 390-391.

¹¹³ bkz. a.g.e., s. 391.

¹¹⁴ bkz. Nutku, "1980 Sonrası Tiyatro", s. 1402.

¹¹⁵ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 391.

sorumluluğu ile düzene ve bu düzen içinde işleyen sistemin/çarkın aksaklıklarına eleştiri getirmektedir.

3.2.2. 1980-1990 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı

1980 ve sonrası, Türk Tiyatrosu için 12 Eylül darbesinin neden olduğu yasaklı yıllardır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına önce “müfettiş”¹¹⁶, daha sonra genel sanat yönetmeni olarak atanan Vasfi Rıza Zobu birçok yetenekli sanatçının işine 1402 sayılı kanuna dayalı olarak son vermiş ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sıkı bir denetim dönemi başlatmıştır. Bu kötü koşullar ile karşılaşan birçok oyun yazarı tiyatrodan uzaklaşarak seslendirme, reklam filmi, televizyon skeçleri gibi farklı uğraşlara yönelmişlerdir.

Ülkenin içinde bulunduğu çalkantılı döneme ve tiyatro üzerindeki baskı ve denetime rağmen, bu dönemde ısrarla yazmaya devam eden oyun yazarları da olmuştur. 1980-1990 yılları arasında genel olarak Türk oyun yazarlığında iki eğilim ya da yöneliş dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki *içe kapanma*, ki bu durum 12 Eylül'ün getirdiği toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların ve en önemlisi de yasakların bir sonucudur. Diğer eğilim ise *hesaplaşma ve kimlik arayışı* olarak adlandırılabilir. 1980-1990 döneminde yazılan oyunların çoğunda konular geçmişten, tarih ve söylencelerden, masallardan, anılardan ve önemli kişilerin yaşam öykülerinden alınmıştır.¹¹⁷ Bu dönemde de yine yansıtma tekniği tercih edilmesinin nedeni hem siyasal ortam hem de okur hassaslığıdır. Sevda Şener'e göre ise, konu seçimindeki bu yönelişler geçmişe özlem ile birlikte içe kapanmanın ve 1980'li yılların yasaklı ve çalkantılı ortamından kaçmanın bir yolu olarak görülebilir. İkinci eğilim olan hesaplaşma eğilimi ise özgürlüklerin kısıtlanmasına, baskı unsuru olan geleneklere, işkenceye ve şeriat özlemine karşı üstü kapalı bir hesaplaşma olabileceği gibi, insanın kendi vicdanı ile bir iç hesaplaşma olarak da görülebilir. Bu tür oyunlarda çatışma yaratan ikilemler, bireyin doğruluğuna inandığı değerler ile bu değerleri göz ardı eden toplumsal ve bireysel uygulamaların zıtlığından ortaya çıkmaktadır. Günümüzde sevgisizlik, ilgisizlik, sorumsuzluk ve yabancılaşma gibi kavramların

¹¹⁶ bkz. Nutku, “1980 Sonrası Tiyatro”, s. 1403.

¹¹⁷ bkz. Sevda Şener, *Oyunlar ve Gerçekler*, Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 63.

egemen olduğu yeni yaşam biçiminde bu hesaplaşma kimlik arayışına dönüşmektedir.¹¹⁸ Başka bir deyişle, hesaplaşma olarak adlandırılan eğilim oyunlarda toplumsal ve bireysel olmak üzere iki farklı düzeyde karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro uğraşını bırakan eski kuşak yazarların aksine, 12 Eylül sonrasında yazanlar, genç kuşak yazarlardır. Bu yazarlar arasında 1980’li yıllarda adına en çok rastlanan ve sürekli gündemde kalan yazarlardan biri de Memet Baydur olur. Baydur’un tiyatro hayatına ilk adımını attığı *Limon* (1981) adlı oyunda baskı ve yasaklar nedeniyle eylemsiz hale gelmiş, sürekli birbiriyle konuşan, ama bu konuşmalarla iletişimsizliği arttıran, içkiden medet uman ama onun bile çare olmadığı bir grup aydının içi boş, anlamsız sohbeti gösterilir. Yazarın *Yalnızlığın Oyuncakları* (1984) ’nda yine baskı ve yasaklar altında aynı çatı altında yaşamak zorunda kalan, doksanı geçmiş üç kişinin (bir karı-koca ve kadının erkek kardeşi) birbirleriyle olan didişmeleri ve hesaplaşması işlenir. Üç kişinin birbirleriyle olan hesaplaşmalarını ele almanın yanında, onların içinde yaşadıkları dönemin sorunlarını da sorgular. Baydur’un, diğer bir oyunu olan *Cumhuriyet Kızı*’nda (1988) 12 Eylül’ün ardından 1402 sayılı kanun ile görevlerinden uzaklaştırılan ve yaşamlarını devam ettirmek için birlikte bir ansiklopedi yazmaya çalışan ve “aydın” geçinen bir grup öğretim üyesi ile görüntüsünden çok “kafasının içi aydın”¹¹⁹ olan bir bar kızını karşı karşıya getirmesiyle ortaya çarpıcı bir hesaplaşma çıkar. Burada “sözde” aydın kesime getirilen eleştiri açık olarak görülmektedir. *Yangın Yerinde Orkideler* (1989) yine benzer bir hesaplaşma ekseninde eğitimsiz kesimin aydınlığı ve bilgeliği ile sözde aydın kesimin belli kalıplardan kurtulamayışından doğan çatışmayı ele alır.¹²⁰

1980’li yıllarda oyunlarıyla adından söz ettiren diğer bir oyun yazarı Murathan Mungan’dır. Yazarın köy seyirlik oyunu olarak kurgulanmış olan ve bu yıllarda sahne başarısına ulaşan *Taziye* (1981) adlı oyunu kan davası konusunu son derece etkileyici bir biçimde ele alır.¹²¹ 1970’li yıllarda olduğu gibi yine töreler ve gelenekler ekseninde kurgulanmış olan oyun, biçimsel açıdan da geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerini yansıtır.

¹¹⁸ bkz. a.g.e., s. 63.

¹¹⁹ bkz. Ayşegül Yüksel, “Memet Baydur: Oyunu ‘Oyun’ Kılmak” içinde *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2013, s. 216.

¹²⁰ bkz. Nutku, “1980 Sonrası Tiyatro”, s. 1403.

¹²¹ bkz. a.g.e., s. 1403.

Bu dönemin önemli oyun yazarlarından biri de gençlik ve kadın sorunlarına dikkat çeken Ülker Köksal'dır. Yazar, *Uzaklar* (1984) adlı oyununda gençlerin yanlış terbiye ve eğitim aldığı konusuna eğilirken, *Sevdalı Fidanlar* (1988)'da gençlerin ancak baskı ve kısıtlamalardan uzak bir ortamda mutlu olabileceğini vurgular. Ülker Köksal gibi kadın sorununa yöneldiği *Kadıncıklar* (1984) adlı oyununda hor görülen, sömürülen, şiddete maruz kalan ve öldürülen hayat kadınlarının acılı hayatını sahneye taşıyan Tuncer Cücenoglu, *Dosya* (1985) adlı oyununda bürokrasi çarkına eleştiri getirmektedir.¹²² Bu dönemde Türk oyun yazarlarının kadın konusuna eğilmeleri 1980'li yıllarda Türkiye'de ivme kazanan Feminist hareketin bir sonucudur.¹²³

Kadın ve bu defa evlilik sorununu işleyen yazarlardan bir diğeri de *Rumuz Goncagül* (1981) adlı oyunuyla Oktay Arayıcı olur. Oyunda gazeteye ilan vererek kendine uygun bir eş arayan genç bir kadının öyküsü ele alınır, kadının ilanına cevap veren kişiler yoluyla da farklı tiplerden oluşan renkli bir toplum panoraması sergilenir.¹²⁴ Aynı dönemde Türk filmlerine de konu olduğu bilinen bu tür kadın-erkek ilişkileri, aslında toplumsal bağlamda bakıldığında dönemin gerçekliğini; o dönemde gerçekten yaşanan benzer olayları yansıtması bakımından önemlidir.

1980'li yılların oyun yazarlarından biri de Ülkü Ayvaz'dır. Ayvaz'ın zamanla mekândan bağımsız, geçmişle geleceğin birbiri içine geçtiği, kişilerin birbirinin yerine geçtiği *Yeniden Yaratma* (1984) adlı oyununda sürekli bir arayış vardır. Yazarın, Atçalı Kel Mehmet olayını işleyen *Vali-i Vilayet Hareme-i Devlet* (1987) adlı oyununda ise, Osmanlı'nın merkezi otoritesinin zayıflaması sonucunda bağımsız hareket ederek güçlenen yerel idarecilere karşı eylem yapan Atçalı Kel Mehmet'in düştüğü trajik durum gösterilir.¹²⁵ Burada yine 1970'lerde olduğu gibi tarihsel konulara ve figürlere dönüş yapıldığı gözlenir.

Yönetmen olarak adım attığı tiyatrodaki 1983 yılından itibaren üretime katılan Yılmaz Onay da bu dönemin diğeri bir oyun yazarıdır. Gençlik müzikali olarak yazdığı *Tren Gidiyor* (1983) ve Nazım Hikmet'ten sahneye uyarladığı *Sevdalı Bulut* (1985)

¹²² bkz. Şener, *Oyunlar*, s. 64.

¹²³ bkz. Kadem (Kadın ve Demokrasi Derneği) <http://kadem.org.tr/turkiyede-kadin-hareketinin-tarihi-degisken-bir-sey-varmi/> 10.11.2017.

¹²⁴ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 387.

¹²⁵ bkz. Nutku, "1980 Sonrası Tiyatro", s. 1404.

yanında, yazarın en çok öne çıkan ve onu başarıya ulaştıran oyunu *Sanatçının Ölümü* (1985)¹²⁶ adlı oyunu olur.

Söylenceler ve masalların 1980’li yıllarda da oyunlara esin kaynağı olmaya devam ettiği görülür. Bu dönemde söylence ve masallara yönelen önemli yazarlardan biri de Güngör Dilmen’dir. Dilmen’in 1980’li yıllarda yazdığı söylence ve masal kaynaklı oyunları arasında *Deli Dumrul* (1980) ve *Troya İçinde Vurdular Beni* (1988)¹²⁷ adlı oyunları yer alır. Buradan da söylence ve masalların metinlerarasılık bağlamında neredeyse her dönem yazarlara ve onların eserlerine ilham kaynağı olduğu sonucuna varılmaktadır.

1980’li yılların diğer bir oyun yazarı ise *Bina* (1984) adlı oyunu ile çıkış yapan karikatürist ve mimar Behiç Ak olur. Kentleşme sorununu ele aldığı bu oyununda Behiç Ak, bir yandan doğal örtüsünü yitirip betona dönüşen şehirlere, diğer yandan da bir koşutluk kurarak insanlar arası ilişkilerin beton gibi kaskatı, hissiz oluşuna eleştiri getirir. Bunun yanında *Bina* oyunu, giderek kaosa sürüklenen 1980’ler Türkiye’inde aydın kesimin çaresizliğinin de altını çizmektedir.

Aynı dönemde yakın tarihe ve ünlü kişilerin yaşam öykülerine yönelme eğilimi giderek yoğunlaşmıştır. Bu yönelim içinde olan yazarlar arasında *Seyisbaşı Konağı* (1981) ve *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* (1983) adlı oyunları ile Orhan Asena¹²⁸, *Kösem Sultan* (1982), *Cem Sultan* (1984), *Genç Osman* (1985-1986), *Sinan* (1988) adlı oyunları ile Turan Oflazoğlu ön plana çıkmaktadır.¹²⁹ Yazarların 1980-1990 arası dönemde de tarihe yönelim göstermeleri daha önceki yıllarda yaşanmış olan benzer yönelişler ile aynı nedene dayanmaktadır. 12 Eylül döneminin baskı ve kısıtlamaları altında bazı yazarlar ya içinde buldukları durumdan kaçmanın ya da ciddi konulara değinmeden eser vermeyi sürdürmenin bir yolu olarak tarihsel konularda yazmaya devam ederler.

Ferhan Şensoy özetlediğimiz bu ikinci on yılda da verimi bir şekilde üretmeye devam eder. Ortaoyuncular topluluğu için her yıl yeni bir oyun yazan ya da uyarlama yapan Şensoy, böylece “yazar tiyatrosu” olgusunun kurumlaşmasına öncülük eder. Yazar, gündelik olayları mizahi bir dille ele aldığı tek kişilik *Ferhangi Şeyler* (1987)

¹²⁶ bkz. a.g.e., s. 1404.

¹²⁷ bkz. Şener, *Oyunlar*, s. 68.

¹²⁸ bkz. Nutku, *Dünya Tiyatrosu*, s. 376.

¹²⁹ bkz. Şener, *Oyunlar*, s. 66.

adlı oyunu ile 1980’li yıllarda tiyatrodaki izlenme rekoru kırar.¹³⁰ Dönemin ciddi atmosferi içinde mizah ağırlıklı oyunların ilgi görmesi ve hatta Şensoy’un oyununun izlenme rekoru kırması halkın sahnede izlediklerine yoğunlaşarak yaşananları kısa bir süre için de olsa unutmaya çabasının doğal bir sonucudur.

3.2.3. 1990-2000 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığı

1990’lı yıllar 12 Eylül döneminin baskılarının ardından ardı ardına kurulan istikrarsız koalisyon hükümetlerinin birbirini izlediği sancılı bir demokrasi sürecidir. Bu yıllarda medyanın etkisi gittikçe artmış, çeteler, rüşvet ve yolsuzluk olayları baş edilemez bir hal almıştır. Bunun yanında Güneydoğu’da terör olayları hızını ve etkisini arttırmaya devam etmektedir. Toplumsal açıdan bakıldığında medya ve tüketim çılgınlığı halkı esir almış durumdadır.¹³¹ Kısacası Türk halkı 12 Eylül sonrası tam bir kaos/kargaşa ortamında yaşamak zorunda bırakılır.

1980’li yıllardaki iki eğilimden birinin kimlik arayışı olduğu daha önceki bölümde dile getirilmişti. Bu eğilim 1990’lı yıllarda parçalanmışlık, çıkışsızlık, anlamsızlık, yabancılaşma ve şiddet gibi konuları da beraberinde getirir. Önceki dönemde üzerinde durulan iç hesaplaşma ise artık bir dış hesaplaşmaya dönüşür.¹³² 12 Eylül döneminin geçmesi ile insanların (özellikle de yazarların) o güne kadar içinde tuttuğu, bastırdığı ne kadar duygu varsa artık dışa vurur. Baskı döneminde yıllarca bastırılan duygular kızgınlık, öfke ve şiddet ile beslenerek daha güçlü bir şekilde eserlere yansır.

20. yüzyılın son on yılında yazılan oyunlarda konular değişkenlik göstermekle birlikte, 1990’lı yılların ilk yarısında Türk oyun yazarları genel olarak yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik, şiddet gibi temalar yanında 12 Eylül sonrası yaşanan özgürlüklerin kısıtlanması, işkence, baskıcı gelenekler ile hesaplaşma üzerine yazma konusunda eğilim gösterir.¹³³ 1980 darbesinden ötürü iltica edenler yurt dışında vatan hasreti ile kavrulurken hapis ve işkenceden geçen aydınların yaşadıkları artık

¹³⁰ bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar- Uzun Yolda Bir Mola*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2011, s. 77.

¹³¹ bkz. a.g.e., s. 77-78.

¹³² bkz. Şener, *Oyunlar*, s. 69, 71. Ayrıca bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 79.

¹³³ bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 79-80.

dillendirilmektedir. Ayşegül Yüksel 1990'ların ikinci yarısında ise yakın geçmişteki kahramanların yaşamları üzerine oyunlar yazıldığını ifade eder.¹³⁴ Burada amaç halkın yeniden cesaretini toplayarak üzerine çöken yılgınlıktan kurtulmasını sağlamaktır. Daha önceki yıllarda olduğu gibi 1990'lı yıllarda da söylene ve masallar oyun yazarlarının üretim sürecinde ilham kaynağı olmaya devam eder.

1990'lı yıllarda yabancılaşma-yalnızlaşma konularına odaklanan yazarlar arasında Türk oyun yazarlığına 1980'lerde adım atan, bu dönemde de eser vermeye devam eden Behiç Ak yer almaktadır. Ak'ın *Ayrılık* (1996) adlı oyunu modern insanın hayata yabancılaşma sürecini kara güldürü tarzında ele almakta ve evlilik kurumunu sorgulamaktadır. Toplum dışına itilmişliğin ve yabancılaşmanın işlendiği bir başka oyun ise Turgay Nar'ın *Çöplük* (1995) adlı oyunudur. Turgay Nar'ın İsa, Meryem Ana, çarmıh, yılan gibi dinsel ve mitolojik unsurlara dayalı *Çöplük* adlı oyununda kent ortamında düzenden soyutlanmış, birçok şeyden mahrum bırakılmış ve bir çöplükteki gecekonduya yaşayan üç kişinin, Aymelek, abisi Haço ve amcaoğulları İsrail'in hayatta kalmak için verdikleri mücadele anlatılır. Bu üç kişi hayatlarını çöplükteki naylonları toplayıp satarak kazanmaktadır. Aymelek ve abisi Haço kendi hallerinde iki kardeşken, İsrail adından da anlaşılacağı gibi (İsrail adlı melek de kıyamet günü sūr'a üflediğinde yerdeki ve gökteki her şey ölecektir) etrafına ölüm saçmaktadır. Zaten bir cinayetten dolayı aranan bir kaçak olan İsrail, çöplüğü kişiler arasında paylaştıran ve Haço'nun çok korktuğu İdris'in adamı zannederek iki kişiyi daha öldürür. Kafalarını keserek kilisenin bahçesindeki kuyuya atan İsrail'in oyunun sonunda amcasının kızı Aymelek'e uykusunda tecavüz ettiği anlaşılır. Vicdan azabı ve Haço'nun kendisini öldüreceği korkusuyla iki kesik başı attığı kuyuya saklanan İsrail, oyunun sonunda Haço tarafından balta ile öldürülür. Oyunda olaylar çoğu zaman düş ile gerçeğin iç içe geçerek birbirinden ayrılamadığı bir düzlemde sunulur.¹³⁵ Oyun cinayet, tecavüz gibi şiddet öğeleri yanında Aymelek'in kollarının kanatlara dönüşmesi¹³⁶, yılanın sürekli eve Aymelek'in deyimiyle "misafir" gibi gelip gitmesi¹³⁷, annesi Haço tarafından öldürülen yılanın Haço'nun rüyasına girmesi ve uyandığında yılanı baş ucunda

¹³⁴ bkz. a.g.e., s. 79-80.

¹³⁵ bkz. Turgay Nar, "Çöplük" içinde Toplu Oyunları 1. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

¹³⁶ a.g.e., s. 23.

¹³⁷ a.g.e., s. 46.

gözünden iki damla akan yaşla bulması¹³⁸ gibi fantastik ve absürt öğeler de içermektedir.

Aslında 1980'lerin sonunda oyun yazarlığına adım atan Civan Canova, yasaklı bir dünyada baskı altında yaşayan insanlar arasındaki yabancılaşmayı ve iletişimsizliği konu edindiği *Sokağa Çıkma Yasağı* (1997) adlı oyunuyla bu dönemdeki genç kuşak yazarlar arasında kendine yer edinir. Oyunda insanların baskı ve yasaklar karşısında gösterdikleri farklı tepkiler üzerinde durulur.

Yabancılaşma, yalnızlık ve iletişimsizliğin, bu baskı düzeni içinde giderek saldırganlık, şiddet ve ölüme dönüştüğü örnekleyen oyunlar arasında Özen Yula'nın *Ay Tedirginliği* (1996), *Kırmızı Yorgunları* (1997), *Gözü Kara Alaturka* (1998) adlı oyunları vardır. Yula bu oyunlarında tıpkı Turgay Nar'ın *Çöplük* adlı oyununda olduğu gibi acımasız toplum düzenine yenilmiş insanlar üzerinde yoğunlaşır.

Akademisyen kimliğinin yanı sıra bu dönemde verimli bir şekilde eserler üreten yazarlar arasında Hasan Erkek de vardır. "Hasan Erkek, sahne ve radyo için oluşturduğu bir dolu çocuk oyunu yanında, yetişkinler için de oyun yazmaya başlar."¹³⁹ Erkek'in oyunları arasında *Bir Gençlik Şarkısı* (1989) adlı gençlik oyununun yanı sıra film olarak çekilen *Bedel* (1989), *Eşik* (1997) ve *Kutsal Döngü* (2004) gibi oyunlar da yer almaktadır.

1990'lı yıllara gelindiğinde, 12 Eylül'den miras kalan gözaltı, baskı, işkence, hapisane hayatı gibi olgularla hesaplaşmanın devam ettiği görülür. Zira 1980'li yılların acıları henüz çok tazedir. Erhan Gökçü'nün kaleme aldığı *Giordano Bruno* (1995), daha önceki bölümlerde de ele alındığı üzere, tarihsel anlamda başka bir mekân ve zamanı konu edinmesine karşın, Ortaçağ'da ünlü bir bilim adamının deneyimlediği baskı, şiddet ve işkence 12 Eylül döneminde yaşanan benzer olayları hatırlatır. Böylece önceki yıllarda olduğu gibi yazılan oyunlar farklı tarihsel bağlamlar içine oturtularak üstü kapalı bir biçimde 12 Eylül olaylarına gönderme yapılır. Eşber Yağmurdereli, kendi hayatından hareketle yazdığı *Akrep* (1997) adlı oyununda adalet ve yargı mekanizmasının bozukluklarını ve hapisane hayatının gerçeklerini dile getirir. Yılmaz Onay'ın *Hücre İnsanı* (1992) adlı oyunu ise bir yazarın hücre hayatının ve işkence altında yaşadıklarının hapisten çıktıktan sonraki hayatına yansımaları

¹³⁸ bkz. a.g.e., s. 48-49.

¹³⁹ Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 78.

üzerine odaklanır. Bu dönemde hapisane hayatı ve işkence gibi olgular üzerinde yoğunlaşan diğer bir oyun Ferhan Şensoy'un *Çok Tuhaf Soruşturma* (1998) adlı oyunudur.¹⁴⁰ İsimlerinden de anlaşıldığı üzere yukarıda bahsi geçen oyunların hepsi 12 Eylül döneminin gerçeklerini yansıtan toplumsal içerikli oyunlardır.

Bu dönemde ikinci grupta bulunan oyunlar arasında, geleneklerin baskısı ile hesaplaşma anlamında düşünüldüğünde, Nezihe Meriç'in gençlerin sorunlarına, özellikle üzerlerindeki aile ve çevre baskısına eleştirel bir tutumla eğildiği *Çın Sabahta Şavkıyan Ne* (1995) adlı oyunu yer almaktadır. Oyunda ailesi tarafından duyguları bastırılarak içine kapanan bir genç kızın sevecen ve sabırlı bir kadın tarafından yeniden hayata döndürülüşü konu edilir.¹⁴¹ Bu oyun kadına dair sorunların 1990-2000 arası dönemde de güncelliğini koruyarak oyunlara konu edilmesini örnekler.

12 Eylül acılarının ve umutsuzlukların hala taze olduğu 1990'lı yıllarda Türk oyun yazarlarının, halkın üzerindeki bu yılgın, bitkin havayı dağıtmak amacıyla yakın geçmişe yönelerek Türk tarihindeki önemli isimler ve kahramanlar üzerine oyunlar yazdıkları görülür. Ülker Köksal, Kubilay Olayı'ndan ilham alarak ve ülkede giderek artan şeriat özlemine güçlü bir tepki olarak *Karanlıkta İlk Işık* (1994) adlı oyunu yazar. Bu dönemde Nazım Hikmet'in *Kuvayı Milliye Destanı* Uluslararası İstanbul Festivali'ne katılır (1997). Müşvik Kenter'in, Özer Ozankaya'nın *Büyük Nutuk*'undan uyarladığı *Nutuk* (1997) sahneye koyulur. Semih Sergen Mehmet Akif Ersoy'un hayatından esinlenerek *Bir Hilal Uğruna* (1990-1991) adlı oyunu kaleme alır. Nezihe Araz, *Savaş Vurgunu Kadınlar* (1993) oyunu ile Bosna Hersek savaşında yaşanan acıları anlatırken, aslında bir yandan da Kurtuluş Savaşı'nda yaşanan benzer acıları anımsatır.¹⁴² Yazılan oyunlarda tarihsel konu ve kişilere yönelme eğilimi bu dönemde de devam etmekle birlikte bu defa amaç, geçmişin başarılı ve şanlı tarihsel figürlerini örnek göstererek 12 Eylül'ün Türk halkı üzerinde devam eden olumsuz etkilerini kırmaktır.

Bunu yanında, Türk oyun yazarlarının geçmişini anma arzusu ile yazdıkları diğer oyunlar arasında Necati Cumalı'nın, Namık Kemal'in yaşam öyküsünü konu edinen *Vatan Diye Diye* (1990), Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden oluşturup sahneye aktardığı *Bir Garip Orhan Veli* (1992), Sönmez Atasoy'un, Yahya Kemal'in

¹⁴⁰ bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 79. Ayrıca bkz. Sevdâ Şener, *Oyunlar*, s. 70.

¹⁴¹ bkz. Şener, *Oyunlar*, s. 76.

¹⁴² bkz. a.g.e., s. 67, 69.

hayat hikâyesi ve şiirlerinden oluşturduğu *Kendi Gökkubbemiz* (1990-1991), Nezihe Araz'ın sahne sanatçısı Cahide Sonku'nun yaşam öyküsünü sahneye uyarladığı *Cahide* (1998), Tuncer Cücenoglu'nun *Neyzen* (1999) adlı oyunları yer almaktadır.¹⁴³ Adı geçen oyunlar içerik bakımından Türk toplumuna özgü değerlerin ve vatan sevgisinin; milliyetçiliğin ön plana çıktığı oyunlardır. Ayrıca, 1990'lı yıllarda en çok sahneye taşınan ozanımız olan Yunus Emre'nin şiirleri ve yaşamından ilham alınarak yazılan oyunlar ise sırasıyla Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm* (1989-1990), Tarık Buğra'nın *Bir Ben Vardır Benden İçeri* (1990-1991), Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum* (1991), Nihat Asyalı'nın yazıp Nurhan Karadağ'ın yönettiği *Emrem Yunus* (1994-1995) ve Recep Bilginer'in *Yunus Emre* (1998) adlı oyunları olur.¹⁴⁴

Bu dönemde de söylence, masal ve destanlar oyunlara konu olmaya devam eder. İki genç yazar Coşkun Büktel'in *Theope* (1990-1991), Coşkun Irmak'ın *Miletos Güzeli* (1993-1994) adlı oyunları klasik tiyatro anlayışını günümüzün bakış açısıyla ele alırlar. Ülkü Ayvaz'ın konusunu Yunan mitolojisinden alan *Troya'yı Özliyorum* (1993), Turgay Nar'ın konusunu Dede Korkut öykülerinden aldığı *Tepegöz* (1997), Nihat Asyalı'nın yine Yunan mitolojisinden esinlenerek yazdığı *Ateşle Oynayan* (1997-1998), Hidayet Sayın'ın *Tanrıların Oyuncakları* (1999) adlı oyunları ile Erhan Bener'in *Şahmeran* (1999-2000) ve Hasan Öztürk'ün *Tanrılar Erkek Olunca* (1999-2000) adlı söylence kaynaklı oyunları bu grupta yer alan önemli oyunlardır.¹⁴⁵ Masal, söylence ve destan gibi mitolojik kaynakların ilham verdiği oyunların sayısının 1990'lı yıllarda artış göstermesi, metinlerarasılığa olan ilginin de giderek arttığının bir göstergesidir.

3.2.4. 2000'li Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı

Bu dönemdeki Türk oyun yazarlığına bakıldığında, 1980'li ve 1990'lı yıllardaki bazı oyun yazarlarının yeni eserler üretmeye devam ettikleri görülür. Bu yazarlardan biri, 2001 yılındaki ölümünden hemen önce yazdığı, ünlü Lozan

¹⁴³ bkz. a.g.e., s. 69.

¹⁴⁴ bkz. a.g.e., s. 69.

¹⁴⁵ bkz. a.g.e., s. 68. Ayrıca bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 78.

Antlaşması üzerine yapılan diplomatik görüşmelerin fantezi boyutta ele alındığı *Lozan* (2000) adlı oyunu ile Memet Baydur¹⁴⁶ olur.

1980'lerde oyun yazarlığına adım atan Behiç Ak sonraki yıllarda yeni eserler vermeye devam eder. Ak'ın bu dönemde yazdığı oyunlar arasında doğal hayata ve doğaya yabancılaşmış şehirli insanı eleştirdiği *Tek Kişilik Şehir* (2002)¹⁴⁷, *Fay Hattı* (2003) adlı kara güldürüleri ile kadın-erkek ilişkilerini toplumsal açıdan ele aldığı *İki Çarpı İki* (2009)¹⁴⁸ adlı oyunu yer almaktadır. Bir aydın hassasiyeti ve sorumluluğu ile hareket eden yazarın oyunlarının çoğunda çevresel ve toplumsal sorunlara ağırlık verdiği ve bireylerin bu sorunlar karşısındaki duyarsızlığını, yabancılaşmasını eleştirdiği gözlenir.

1990'lı yıllarda oyun yazmaya başlayan Özen Yula, 2000'li yıllarda da bu uğraşını sürdürür. *Gayri Resmi Hürrem* (2002) adlı oyununun da aralarında yer aldığı iki kişilik birkaç oyununun sahnelenmesinin ardından başarıya ulaşan Yula'nın oyunları yurt dışında da izleyici ile buluşmaya başlar.¹⁴⁹ Oyunun adından da anlaşıldığı gibi tarihi ve tarihsel figürleri eksen alan oyunların bu dönemde de yazılmaya devam ettiği izlenir.

Bir önceki dönemde *Sokağa Çıkma Yasağı* (1997) adlı oyunuyla oyun yazarlığına başarılı bir giriş yapan bir diğer yazar Civan Canova da 2000'li yıllarda oyunlar yazmaya devam eder. Canova'nın bu dönemde verdiği eserlerden bazıları *Ful Yaprakları* (2004), *Düğün Şarkısı* (2006), *Prömiyer* (2010) adlı oyunlarıdır.

Oyun yazarlığına devam eden eski kuşak yazarlar yanında, bu dönemde ilk kez ürün veren genç kuşak yazarlar da görülür. Raşit Çelikezer de 2000'li yıllarda henüz ilk eserlerini üretmeye başlamış bu genç kuşak yazarlar arasında yer almaktadır. Eserlerinde bilinen kalıpların yanında deneyselliğe de yer veren Çelikezer'in *Bir Kuşluk Vakti* (2001) adlı oyunu da Yula'nın oyunları gibi yine iki kişilik bir oyundur. Oyunda biri emekli öğretmen diğeri demiryollarından emekli 70'li yaşlarında iki adamın ömürlerinin son demlerinde birbirlerine can yoldaşı oldukları, sürekli didişmelerine rağmen birbirlerinden kopamadıkları ve yalnızlıklarını paylaştıkları anlatılır. Çelikezer'in aynı dönemde yazdığı bir başka oyun kadın-erkek ilişkilerini

¹⁴⁶ bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 83.

¹⁴⁷ bkz. Sevda Şener, *Oyunlar*, s. 77.

¹⁴⁸ bkz. Yüksel, *Türk Tiyatrosu*, s. 83.

¹⁴⁹ bkz. a.g.e., s. 83.

eleştirel bir tutumla ele aldığı ve çiftler arasındaki yabancılaşmayı işlediği *Mutlu Beraberlik* (2001) adlı oyunudur. Aslında Çelikezer'in bu oyunun adı son derece ironiktir, çünkü oyunda çiftlerin bencillikleri yüzünden bir türlü çift olmayı başaramadıkları ve mutluluğu yakalayamadıkları görülür. Yazarın bir başka oyunu benzer şekilde kadın-erkek ilişkilerini işlediği *Yağmurum Olsana* (2000) adlı oyunudur. Fantastik öğelerin de yer aldığı oyunda yozlaşmış kadın-erkek ilişkileri ve başarısız evlilikler yanında, bir kitap yazmak için sürekli yağmurun yağmasını ve ondan ilham almayı bekleyen, ancak kitabını yazmaya bir türlü başlayamayan bir profesörün hikayesi işlenir. Yazarın *Yanlış Adamlar* (2001) adlı oyunu ise ölüm teması üzerine yoğunlaşan bir tür alegoridir. Araf'ı temsil eden bir film stüdyosunda geçen oyunda, Azrail'in ard arda üç adamın peşine düşerek onları ölüme götürüşü anlatılır.

Raşit Çelikezer gibi bu dönemde ortaya çıkan diğer genç kuşak yazarlar arasında Ayşe Bayramoğlu, Funda Özşener, Berkun Oya, Beliz Güçbilmez ve başka genç oyun yazarları da yer almaktadır.¹⁵⁰

Bu dönemde daha önce Ferhan Şensoy ile gündeme gelen 'yazar tiyatrosu' da devam etmektedir. Ferhan Şensoy'un yazdığı *Fername* (2007) adlı eseri yanında, Yılmaz Erdoğan da 2000'li yıllarda benzer bir uğraş içine girerek *Sen Hiç Ağustosböceği Gördün mü?* (2000) ve *Bana Bir Şeyhler Oluyor* (2003) adlı oyunlarını sahneye koyar.¹⁵¹ Erdoğan'ın bir üçleme şeklinde düşünülebilecek olan oyunlarının ilki, Devekuşu Kabare tarzını anımsatan *Otogargara* (1995) adlı müzikal oyunudur ve Beşiktaş Kültür Merkezi'nde uzun süre kapalı gişe oynayan oyun bir süre sonra televizyon ekranlarına da taşınır.

¹⁵⁰ bkz. a.g.e., s. 84.

¹⁵¹ bkz. a.g.e., s. 84.

BÖLÜM 4

1970 SONRASI TÜRK TİYATROSU'NDA ABSÜRT YANSIMALAR

1960'lı yıllar tiyatrodaki benzetmeci anlayıştan uzaklaşma çabalarının görüldüğü ve özellikle dil konusunda yeni arayışların başladığı bir dönemdir. Bunda hem Türk oyun yazarlarının Batı'daki özellikle Epik ve Absürt Tiyatro akımlarından etkilenmiş olmalarının hem de ard arda yaşanmış olan ihtilaller ve sonrasındaki toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunların payı olduğu açıktır. Fakiye Özsoysal bu dönemde Epik ve Absürt Tiyatro'nun Türkiye'nin sosyo-politik koşullarını gözler önüne serecek bir anlayışla uygulandığını hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak bir açıklıkla ifade etmektedir:

1960'lı ve 70'li yıllar ülkemizde öncü ve deneysel tiyatronun başlangıç yılları olarak düşünülebilir. Bu özelliğiyle, geleneksel benzetmeci tiyatro anlayışından sıyrılma dönemidir. [...] Tiyatro insanları, özgün bir tiyatro dili oluşturma arayışı içine giriyorlar. Tiyatromuzda, insanın sınırlı gerçeklik algısını aşmaya yönelik çabalar, dünyaya başka bir gözle bakma girişimleri bu dönemde yoğunlaşıyor. Batı Avrupa yazınında ortaya çıkan epik tiyatrodan ve absürd tiyatro akımından etkilenim de bu arayışların bir parçası olarak beliriyor. Ayrıca tiyatro, izleyici kitlesiyle karşılıklı "canlı" bir etkileşim içinde doğrudan diyalog kurabilen bir sanat dalı olduğu için, diğer sanat dallarından belki daha fazla sosyo-politik olaylarla da içiçe yaşıyor. Söz konusu dönemde ülkenin siyasal hareketliliği içinde tiyatro, toplumsal değişimin sözcüsü olarak yalnızca bir misyon üstlenmekle kalmıyor, bu misyonun aracı durumunda da görülüyor. Bu durum, aynı zamanda, tiyatro insanlarını toplumsal sorunlarla farklı sanatsal ifade biçimleri aracılığıyla hesaplaşma yolları aramaya iten bir unsurdur da.¹

Bu konuda Martin Esslin de bir çalışmasında benzer bir yorum yapmakta, belki zamanla politik amaçlı bir tiyatro olarak bilinen Epik Tiyatro ile Absürt Tiyatro'nun özelliklerinin iç içe geçtiği yeni bir tiyatro akımının ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Böylece Esslin 1963 yılında yazdığı "Brecht, Absürt ve Gelecek" ("Brecht, The Absurd, And The Future") adlı makalesinde Absürt Tiyatro'nun gelecekte sosyo-politik koşullara da değinecek şekilde bir dönüşüme uğrama ihtimalinden söz etmektedir. Esslin'e göre Epik Tiyatro toplumsal ve dışsal gerçekliği yansıtırken, Absürt Tiyatro psikolojik ya da içsel gerçekliği yansıtmaktadır. Buna

¹ Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. Altıkitap. 2002, s. i.

rağmen bu iki gerçeklik, bir paranın iki yüzü gibidir ve tek bir gerçekliğin iki parçası olarak birbirini tamamlamaktadır.² Bu yeni tiyatro bir yandan rüyalar, kâbuslar, fanteziler gibi gerçeküstü özellikleri taşıırken, diğer yandan siyasal, toplumsal ve ekonomik koşulları gözler önüne serebilecektir. Esslin Epik ve Absürt Tiyatro'yu iç içe kullanabilecek potansiyele sahip yazarlardan söz eder ve Amerika'da Edward Albee, Polonya'da ise Ekim 1956'da yaşanan politik ayaklanmanın ardından öne çıkan Slawomir Mrozek'i örnek olarak gösterir.³

Regina Grol-Prokopczyk'in "Slawomir Mrozek'in Absürt Tiyatrosu" ("Slawomir Mrozek's Theatre of the Absurd") başlıklı makalesinde, maddeler halinde verilmiş Mrozek tiyatrosunun özellikleri arasında bir madde dikkati çekmektedir: "3. Absürdün sosyo-politik eleştirinin bir aracı [...] olarak kullanımı."⁴ Bir başka makalede Mrozek'in "absürdü, iğneleyici politik saldırısını gizlemek"⁵ için kullandığı ifade edilmektedir. Böylece bu tezde savunulan Absürt Tiyatro'nun Türk Tiyatrosu'nda yansımalarının bulunduğu, ancak Türk oyun yazarlarının bu özellikleri Türk toplumunun deneyimlediği siyasi, toplumsal ve ekonomik koşullar ile harmanlayarak kullandıkları iddiası da bu örneklerle bir kez daha desteklenmektedir. Bu bağlamda Mrozek oyunlarının "izleyicilerin toplumsal gerçekliğine örtük göndermeler içer[diği]"⁶ söylenebilir.

Mrozek yanında Çek yazar Václav Havel'in oyunları da bir yandan Absürt Tiyatro özellikleri taşıırken diğer yandan "Çekoslovakya'nın sosyal güçlüklerini"⁷ ayrıntılı bir şekilde mercek altına almaktadır.

Martin Esslin Absürt Tiyatro'nun Doğu Avrupa ülkelerinde politik içerikli olarak algılanması ve alımlanmasının nedeninin, bu ülkelerin o dönemde içinde buldukları siyasal ve toplumsal koşullarla yakından ilişkili olduğunu vurgular ve örnek olarak *Godot'yu Beklerken*'in Polonya'daki ilk gösterimini verir:

² Martin Esslin, "Brecht, The Absurd And The Future" *The Tulane Drama Review*. Vol. 7, No. 4 (Summer, 1963), s. 45-47.

³ Esslin, "Brecht", s. 51-52.

⁴ R. Grol-Prokopczyk, "Slawomir Mrozek's Theatre of the Absurd", çev. Arzu Özyön, *The Polish Review*, Vol. 24, No. 3 (1979), s. 45.

⁵ M. Goetz Stankiewicz, "Slawomir Mrozek: Two Forms of the Absurd", çev. Arzu Özyön, *Contemporary Literature*, Vol. 12, No. 2, (Spring, 1971), s. 188-189.

⁶ R. Grol-Prokopczyk, "Slawomir Mrozek", s. 51.

⁷ Paul I. Trensky, "Vaclav Havel and the Language of the Absurd", çev. Arzu Özyön, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 13, No. 1 (Spring, 1969), s. 42.

Godot'yu Beklerken- İngiltere ve Amerika'da tümüyle apolitik bir oyun- ilk kez Polonya'da, buzların çözüldüğü 1956'da gösterildiğinde, oradaki izleyici bunun, günün zorluklarını, bir gün mutlu günlerin geleceğini vurgulayarak açıklayıp duran bir toplumdaki yaşamdaki düş kırıklığını gösterdiğini hemen anlamıştır. Ve kısa sürede, iç durumları söylencelere çeviren psikolojik çıkmaz ve düş kırıklıklarının böyle somutlaşmış imgelerinden oluşan bir tiyatronun Doğu Avrupa'daki yaşamın gerçeklerine çok iyi uyduğu da ortaya çıkmıştır, ayrıca bir söylence ve alegori ortamındaki durumun psikolojik zorluklarına yoğunlaştığından, bu tiyatronun politikaya ya da toplumsal koşullara gönderme yaparak açıkça politik ya da güncel olmasına da gerek kalmıyordu.⁸

Böylece Polonya ve Çekoslovakya'da Absürt Tiyatro siyasal ve toplumsal koşullara örtük göndermeler yapan politik içerikli bir tiyatro olarak alımlanmış ve bu iki ülkedeki Absürt Tiyatro örnekleri de bu tür bir alımlama ile koşutluk oluşturacak biçimde verilmiştir.

Örneklerde de görüldüğü üzere, Absürt Tiyatro uygulamalarında bu tiyatro özelliklerinin toplumsal eleştirel bir yaklaşımla, oyunların yazıldığı ülkenin sosyo-politik koşulları ile birlikte iç içe verilmesi aslında yeni bir durum değildir. Batı'da savunulan Absürt Tiyatro'nun politik-amaçlı bir tiyatro olmadığı görüşünün aksine, Polonya ve Çekoslovakya gibi Doğu Avrupa ülkelerindeki Slawomir Mrozek ve Václav Havel gibi oyun yazarları daha sonra benzer şekilde Türkiye'de de görülecek olan Absürt Tiyatro'nun sosyo-politik koşullarla bir arada kullanımının ilk örneklerini veren yazarlar olarak düşünülebilirler. Elbette farklı ülkelerde farklı dönemlerde Absürt Tiyatro'nun benimsenmesinin ardında bazı benzerlikler yanında siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullardaki farklılıklar da göz ardı edilemez. Örneğin Türkiye eksenli düşünüldüğünde Absürt Tiyatro örneklerinin verildiği yılların özellikle ihtilal dönemleri ve sonrasına rastlayan çalkantılı dönemler olduğu dikkati çekmektedir. Özsoysal bu durumun nedenlerini aşağıdaki şekilde açıklar ve Türkiye'deki Absürt Tiyatro örneklerinin Batı'daki örneklerden farklı oluşunun ardındaki sebeplere değinir:

Ülkemizde tiyatro yazarlarının uyumsuz tiyatrodan etkilenmesi ve tiyatromuzda bu türün özelliklerini taşıyan oyunların yazılması 1970'li yıllara rastlıyor. [...] Ülke siyasetinin en çalkantılı dönemleri olan, solun yükselişi olarak da kabul edilen bu yılların, yazarlarımızın baskıya karşı farklı ifade biçimleri ve farklı sanat dili geliştirmelerinde etken olduğunu söyleyebiliriz. Ülkemizdeki uyumsuz tiyatro

⁸ Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s. 246.

örnekleri de [...] yaşanan toplumsal ve siyasi gerçeklerle yoğun hesaplaşmanın bir uzantısı olarak ürünler vermiş görünür. Oyunlarda yazarların ele aldıkları soyutlama biçimleri de bu politik ve toplumsal etkilerin izlerini yoğun bir biçimde taşımaktadır. Çünkü ülkemizin toplumsal yaşam pratiğinde, Batı Avrupa'nın yaşadığı savaş sonrası dönemin umutsuzluk ortamı, ya da beklentilerin boşa çıktığı, yaşamın anlamsızlaştığı benzer bir durum yaşanmamıştır. [...] Bu yüzden bütünsel olarak bakıldığında Batı Avrupa'daki uyumsuz tiyatronun, bizim yazarlarımızın yaşam pratiğinde ve toplumsal sorunlarımızda tanıdık gelmeyen bir yanı olduğunu söyleyebiliriz.⁹

Özsoysal böylece bir yandan Absürt Tiyatro'nun Türkiye'de ortaya çıktığı dönemin özelliklerine dikkat çekerken, diğer yandan Türkiye'deki Absürt Tiyatro uygulamalarının Batı Avrupa'daki Absürt Tiyatro örneklerinden farkını ortaya koymaktadır. Sonraki bölümde bu farklılıkları bazı oyunlardan örneklerle açıklayan Özsoysal, Türkiye'de Absürt Tiyatro'nun Batı'daki Absürt Tiyatro geleneğinden sadece biçimsel düzeyde etkilenmiş olmasının nedenlerine biraz daha açıklık getirir:

Kuşkusuz bu durum, bir yandan ülkenin Osmanlıdan bu yana taşıdığı, kültürel ve sosyo-politik mirasın, öte yandansa 60'lı ve 70'li yılların toplumsal sorunlarının yazarlar üzerindeki etkilerinin bir sonucu olarak da düşünülebilir. Çalışmada incelenen oyunların yazıldığı dönemler ve yazarların, 12 Mart'ı, öncesini ve sonrasını yaşamış kişiler olduğu düşünüldüğünde, yapıtlarında öncelikli olarak toplumsal sorunlarla hesaplaşmaya yönelmeleri, uyumsuzluklardaki mantık dizgesini bu sorunlar içinden yaklaşıyor yabancılaştırmaya, soyutlamaya çalışmaları asıl kaygılarını oluşturmuştur.¹⁰

Sevda Şener de benzer şekilde özellikle 1970'li yıllarda eser veren Türk oyun yazarlarının Batı'daki Absürt Tiyatro'nun açtığı yolda farklı biçim arayışlarına girdiklerini ancak bu tiyatronun biçimsel özelliklerinden faydalanırken Türkiye gerçeklerini göz ardı etmeden bir anlamda kendi tarzlarında yazdıkları özgün yapıtlarını ortaya koyduklarını vurgular:

Türk tiyatrosunda Absurd tiyatro akımı içinde yer alabilecek oyunların sayıları sınırlı da olsa, bizim oyun yazarlarımızın, çağımızdaki düz mantığın dışına çıkma eğilimine duyarsız kaldıkları söylenemez. Önde gelen oyunlarını gerçekçi tiyatro anlayışı içinde yazmış olan Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Adalet Ağaoğlu, ayrıca Aziz Nesin, Behçet Necatigil, yazdıkları oyunlarla bu türün bizim yaşantımıza uygun düşen, bizim sorunlarımıza ışık tutan örneklerini vermişlerdir.¹¹

⁹ Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde*, s. 90-91.

¹⁰ a.g.e., s.118.

¹¹ Sevda Şener, *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 2014, s. 116-117.

Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde yaklaşık onar yıllık aralıklara göre bölümlere ayrılmış üç alt başlık halinde seçilen yedi yazarın on dört oyununun her biri bir bütün olarak alınacak ve sade okurun fark edemeyeceği teknik özellikler ve absürt yansımaların yanı sıra sosyo-politik ve ekonomik göndermeler açısından ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

4.1. 1970-1980 ARASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR

Bu bölümde Aziz Nesin'in *Çiçu* ve *Tut Elimden Rovni*, Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler* ve *Dikkat Köpek Var* ve son olarak Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar* ve *Çıkış* adlı oyunları gerek Batı'daki ilk örnekler ile benzerlik gösteren absürt yansımalar gerekse yazıldıkları dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik yansımaları bağlamında analiz edilecektir.

4.1.1. Aziz Nesin - *Çiçu*: Modern İnsanın İçine Düştüğü Yalnızlık Bunalımı

Aziz Nesin'in *Çiçu* (1970) adlı tek kişilik, üç bölümlük oyunu bir yandan modern hayatın ve toplumun yalnızlaştırdığı insanın bunalımını gözler önüne sermekte, öte yandan modern insanın bencilliğini eleştirmektedir.

Adam dışında gerçek oyun kişilerinin bulunmadığı, ancak başta Adam'ın *Çiçu* adını verdiği şişme bebek olmak üzere kedi, köpek, çalar saat ve hatta bibloların bile her birine isim verilerek kişileştirildiği oyun baştan sona yalnızlık teması üzerine yoğunlaşmakta ve Adam adlı oyun kişisi üzerinden modern insanın yalnızlığını konu edinmektedir.

Yalnızlık konusu Avrupa'da da sıkça ele alınmış olan konular arasındadır. Modernleşme ile birlikte geniş aile tipinden çekirdek aileye geçiş; köy ve mahalle hayatından daha konforlu olduğu düşünülen apartman dairesine geçiş gibi etmenler aslında olumlu olduğu düşünülen özellikler yanında dezavantajları da getirerek insanları yalnızlaştırdı/izole etti. Uzun vadede bu dezavantajların fark edilmesiyle mahalleler ve gecekondu gettoları ve buralardaki yaşam aranır oldu.

Oyunda da modern insanın temsilcisi olan ve Adam olarak adlandırılan oyun kişinin son derece yalnız olduğu görülür:

ADAM (*kendi sesi*): Kimin için yaşıyorsun sen? Hiç!... Kimin için çalışıyorsun? Hiç!... Her zaman anılacak büyük işler yapmak isterdin; sana o büyük işi esinleyecek, o gücü sana verecek olan birini aradın, bekledin durdun... Hayatını o'nun adına adamak istiyordun. Seni anlayacak, yalnızlığından kurtaracak, seni kendisiyle bölüşecek biri... (*Adam boğulur gibi ellerini boynunda dolaştırır*) Hani? [...] Nerde sana yaşam sevincini serpecek el? (*Adam kalkar, ayakta durur öylece, bir susukluk*) İşte bu susukluk beni çıldırtacak birgün... (*Susan Adam, kendi sesinin anlamlarına göre davranır*) Ne kadar kulaklarını tıkasan, içindeki sessizlik çağlayanının gürültüsünü daha çok duyacaksın...¹²

Adam'ın bu yalnız hayatının aslında Aziz Nesin'in de "*Biraz Gelir misiniz*'de, *Bir Şey Yap Met*'te, *Toros Canavarı*'nda, *Çiçü*'da, *Tut Elimden Rovni*'de, *Bir Küçümencik Kişi*'de, hep, hep, hep kendimi anlattım..."¹³ sözleri ile dikkat çektiği gibi kendi hayatı ile örtüştüğü anlaşılır. Adamın yalnızlığı öyle bir hal almıştır ki evdeki evcil hayvanlarına ve hatta cansız varlıklara bile isimler koymuştur ve her birine sanki birer insan gibi davranır. Burada da yazarın hayatından bazı anların oyuna yansıdığı görülür. Yazarın da evinde beslediği ve Fındık adını verdiği bir köpeğinin olduğunu öğreniriz. Fındık'ın ardından Ako (beyaz renginden dolayı asıl adı Akoğlan'dır) adlı kedi ile yalnızlığını paylaşır, onu bir insan gibi doyurur: "Yine arkadaşım Ako'yla yalnız kaldım. Ako iyi arkadaş. Ama, Fındık'ın yerini dolduramıyor."¹⁴ Yazarın özellikle hapisanede geçirdiği günlerdeki yalnızlığı ve yabancılaşması bu oyununa nüfuz etmiş gibidir:

"Bir de saka kuşu aldım. [...] Ha öttü, ha ötecek diye dört gözle, kulağım kirişte bekliyorum. Musluk açılırken bazı cuik! diye bir ses çıkıyor. Aman kuş öttü diye sevinçle bakıyorum. Kapı gıcirtısı, pencere sesi de kuş sesi diye beni heyecana getiriyor. Görüyor musun, burada insanlar nasıl başkalaşıyorlar. Bunlar biraz da deliliktir. Ben eskiden böyleleriyle alay ederdim."¹⁵

Hapishanede yalnızlıktan ve insan yokluğundan dolayı değiştiğinin, hatta psikolojisinin bozulduğunun, eskiden dalga geçmesine rağmen şimdi kendisinin bir hayvanın sesini bile duymaya muhtaç olduğunun farkındadır. Aslında sadece

¹² Aziz Nesin. *Bütün Oyunları 2*. (üç karagöz oyunu-çiçü-tut elimden rovni-hadi öldürsene canikom-beş kısa oyun). Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 130.

¹³ Aziz Nesin, *Mum Hala I*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 193.

¹⁴ Aziz Nesin, *Mum Hala I* (Anı/Günce), Nesin Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 123.

¹⁵ Nesin, *Mum Hala I*, s. 25.

hapishanede değil, yalnızlık yazarın tüm hayatında hakimdir. Tıpkı onun yaşamında olduğu gibi yalnızlık, bu oyunun neredeyse tek teması gibidir. Adamın yalnızlığının ve bundan doğan çaresizliğinin Aziz Nesin’de olduğu gibi delilik seviyesine ulaştığı görülür. Yalnızlığını unutmak için bu varlıklara isim vermekle kalmaz, her birini adeta kişileştirir:

ADAM: [...] Çiçuuu, Çiiiiuuuu!... Karnın acıktı mı şekerim? (*Sol kapıdan girer, Çiçu’yu alır, masa sandalyesine oturtur. Kızmış gibi*) Yani kavga etmek için bahane mi arıyorsun Çiçu? Yine ne oldu da surat asıyorsun, ne yaptık şimdi? ... (*Çiçu bir şey söylemiş de cevap verir gibi*) Kim? Ben mi? ... Ne zaman komşu evlerini dikizlemişim... Yazıklar olsun sana...benim gibi ciddi bir insana nasıl da yakıştırıyorsun öyle şey...Hadi yine hiç yoktan kavga çıkarma da güzel güzel yemeğimizi yiyelim...¹⁶

Bu alıntı yazarın kullandığı tiyatro tekniği ile ilgili de fikir vermektedir. Adam’ın söylemi de eylemi de doğrudan ve dolaylı betimleme tekniği ile onun yalnızlığını pekiştirmektedir.

Adam’ın Çiçu ile bu türden konuşmaları oyun boyunca devam eder. Şişme bir bebek olan Çiçu ile sanki eşi ya da sevgilisiymiş gibi zaman zaman aşk dolu sözlerle konuşur bazen de sinirlenip kızar ona. Bunun da ötesinde bazen aynı anda birden fazla kişinin kimliğine bürünerek onları da canlandırır:

ADAM (Masanın çevresine üç sandalye yerleştirirken): Burası senin yerin Çiçum, burası misafirlerimizin, burası da benim... (*Çiçu’yu sandalyeye oturtur. Misafirin sandalyesinin arkasına, üstünden çıkarıp askıya astığı kendi ceketini asar. Misafire*) Böyle buyrunuz efendim... (*Bundan sonra yemek süresince “Evcilik” oynayan küçük çocuklar gibi ya da bizdeki eski “Meddahlar” gibi davranacak, Misafirin ve Çiçu’nun yerine de kendisi konuşacaktır. Çiçu’nun, Misafirin kadehlerine, kendi kadehine içki koyar.*) Buyrun efendim... Rica ederim... (*Kadehini kaldırır.*) Şerefimize!... (*Misafirin sandalyesine geçip oturur, kendini Misafirin yerine koyup kadehini Çiçu’ya doğru kaldırarak, başka bir sesle*) Mutluluğunuza Hanımefendi... (*Kadehi bu sefer kendi boş sandalyesine doğru kaldırarak, Misafirin sesiyle*) Sağlığımıza, şerefimize!...

(*Hızla kendi sandalyesine geçip oturur, kadehini kaldırır.*) Mersi... (*İçer*) İsterseniz neş’eli bir müzik çalayım size pikapta... (*Pikapa koyduğu plak çalmaya başlar.*)

¹⁶ Aziz Nesin, “Çiçu” içinde *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 132.

*Müziğin sesi hafiftir. Çiçu'nun arkasına geçip kadın sesiyle) ne güzel bir gece...
(Kendi sandalyesine oturup) Bu gece sarhoş olmak istiyorum, hadi içelim...¹⁷*

Zihinde canlandırıldığında oldukça komik görünen bu sahne, aslında Adam'ın içler acısı halini, yalnızlıktan ne yapacağını şaşırılmış durumda olduğunu gösterir. Burada dikkati çeken asıl nokta Türk Tiyatrosuna ait Meddah ve Meddahlık geleneğinin oyuna bu şekilde dahil edilmiş olmasıdır. Böylece yazar oyunda küçük bir ayrıntı olarak yer alan bu teknik sayesinde oyununa özgünlük kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra Adam, ışıkları ayarlayarak duvarda Çiçu'ya gölge oyunu gösterisi yapar. Bu gölge oyunu da Nesin'in oyununu ayrıcalıklı kılan bir başka özelliktir.¹⁸ Yazarın absürt özellikli bu oyununu Türk tiyatrosuna özgü geleneksel bir tür olan gölge oyunu ile sentezlemesi, oyunu kendine ve yazarına has bir oyun kılmada önem arz etmektedir.

Doğası gereği insan toplumsal bir varlıktır ve bu nedenle de psikolojik olarak, içine düştüğü yalnızlığı, çevresindeki insan yokluğunu çeşitli şekillerde dengeleme ihtiyacı hisseder. Bu bağlamda, oyunda Adam'ın evindeki kedi, köpek gibi evcil hayvanlara ve bitkisine de isim verdiği, bunları da kişileştirerek insan gibi sohbet ettiği gözlenir. Bir insanın çiçeğiyle ya da evcil hayvanlarıyla konuşması bir noktaya kadar kabul edilebilir bir durumdur. Ancak cansız varlıklarla bile sohbet etmesi Adam'ın yalnızlığının uç noktada olduğunu kanıtlamaktadır: “(Raftan aldığı biblo ile konuşur) Vay Vay ile Bayan Cest'i selamlarım. Oh, siz ne yemek istersiniz, ne de su... Ne büyürsünüz ne yalnızlık çekersiniz, ne de ölürsünüz... (İkisini de öper) Ama varlığımız beni mutlandırıyor, bana yükü olmayan dostlarım.”¹⁹ Özellikle cansız varlıkların insan yerine konulması, Ionesco'nun *Sandalyeler* adlı oyununda evlerine hiç kimse gelmediği halde boş sandalyeleri sanki eve insanlar geliyormuş sürekli odaya doldurdukları; bir anlamda onları insan yerine koydukları sahneyi anımsatır. Bütün bu canlı ve cansız varlıklara isim takıp birer insan gibi davransa ve onlarla avunmaya çalışsa da aslında Adam da yalnızlığının daha önce de vurgulandığı gibi onu bir tür deliliğe sürüklediğinin farkındadır:

ADAM: Boşuna, biliyorum... (Söylediği sözleri tarif eder gibi aynen yaparak) Bu içimdeki sessizliğin gürültüsünden sağır olacağım... [...] Adımımı atıyorum... Çıt yok, çıt...[...] Gözüm telefonda, birisi, kim olursa olsun birisi, telefon etsin diye

¹⁷ a.g.e., s. 136-137.

¹⁸ bkz. a.g.e., s. 135.

¹⁹ a.g.e., s. 134.

bekliyorum...Saat çalsın diye, köpek havlasın diye, kedi miyavlasın diye bekliyorum...(Uzun bir susmadan sonra birden bağırır) Çıçu, Çıçuuu! Konuşsana Çıçu!... (Yalvarır) Lami, Lami miyavlasana ne olur... Piki, sesini, sesini çıkar Piki... Dışındaki sesler, bana yaşamakta olduğumu anlatın... (Adam acı bir alaylı gülüşle çevresine, eşyalara, Çıçu'ya bakarak) Nedir bütün bunlar, benim zavallı deliliklerim; avunmak için, kurtulmak için...²⁰

Kişileştirmenin yanı sıra yazar “sessizliğin gürültüsü” ifadesinden de anlaşıldığı üzere karşıtlığı /tezatı da söz sanatı olarak kullanmayı tercih etmekte ve böylece Adam’ın içinde bulunduğu yalnızlığın şiddetine vurguda bulunmaktadır. Yazarın oyunu yazdığı 1970’li yıllarda yalnızlık olgusu Avrupa’daki kadar belirgin şekilde görülmesi de Nesin’in sanatçı hassasiyeti ile Türkiye’nin ve Türk toplumunun da bu yönde ilerlediğini sezdiği anlaşılmaktadır. Günümüzde modernleşme/batılılaşmanın bir sonucu olarak mimarinin bile değiştiğine şahit olunur ki bu değişim insanların giderek kendilerini toplumdan soyutladıklarına ve yalnızlaştıklarına işaret etmektedir. Özellikle İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde geniş daireler yerine 1+1, hatta “stüdyo daire” olarak tabir edilen 1+0 dairelerin daha fazla kiralanıp satıldığı gözlenmektedir.

Aziz Nesin’in yazma tekniği, incelenen oyunlarından ve güncesinden de anlaşıldığı üzere tekrarlardan oluşur. Yazar, okuru dikkate alarak, yalnızlık temasını onun hafızasında sürekli canlı tutmak için yapar bunu. Bütün bu varlıklar aslında Adam’ın kendini yalnız hissetmemesi ve yaşadığını duyumsaması için evine doluşturduğu varlıklar ve nesnelere. Oyunun ilerleyen bölümlerinde Adam’ın bu gerçeği kendi sözleriyle itiraf ettiği görülür:

ADAM: [...] Sese ihtiyacım var, sese...[...] Onun için, ayakkabılarımın gıcirtısından bile avunmak, yalnızlığımı kendimden kovmak istiyorum... Başkaları kendimi göstermek istediğim için böyle gıcirtılı ayakkabılar giydiğimi sanıyorlar (Gülümser) Bu kuşu onun için aldım, içerdeki köpek de, kedi de öyle...Şu çalar saat de... (Gözleri yaşarmış) Baksanıza burda benden başka daha bir sürü yalnızlıklar... Şu şişme lastikten manken; bütün bunlar benim yalnızlığımın kaçış yolları... Uyuyabilmek için, her gece bir çok hap alıyorum, sonra yatağa bile girmeden kıvrıldığım yerde bir iki saat uyuyakalıyorum, korkunç rüyalar içinde...

Adam’ın normal bir edim olan uyumak için bile birçok hap alması ve gördüğü “korkunç rüyalar” onun çaresizliğinin, yalnızlıktan dolayı ruhsal durumunun giderek

²⁰ a.g.e., s. 131.

bozulduğunun bir göstergesidir. Yukarıda oyundan verilen bütün alıntılar Adam'ın son derece yalnız olduğuna ve yalnızlığını unutmak ya da bastırmak için çeşitli yollara başvurduğuna işaret etmektedir. *Çiçü* adlı oyundaki Adam da Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni* adlı oyunundaki Mela gibi yabancı da olsa birinin telefon etmesini ve kendisini içinde bulunduğu yalnızlıktan çekip çıkarmasını ister: "Gözüm telefonda, birisi, kim olursa olsun birisi, telefon etsin diye bekliyorum..."²¹ Adam'ın kendisi telefon etmek yerine birinin aramasını beklemesinin nedeni yine Aziz Nesin'in kendi hayatından yola çıkılarak açıklanabilir. Çünkü Aziz Nesin hayatı boyunca hep fedakârlık eden, seven taraf olmuş ancak iki kez evlenmesine rağmen iki eşinden de aradığı ilgi ve sevgiyi bulamamıştır.²² Yalnızlığını ve birini sevmeye ve biri tarafından sevilme ihtiyacını güncesinde defalarca dile getirir:

Hiçbirşey,

En doğrusunu sen, kendin söyledin. Sen benim "Hiçbirşeyim"sin... Benim büyük mutsuzluğum da burada. Bunu yüzüme bağırmadan da "Hiçbirşeyim" olduğunu bildiğim insana "Herşeyim"i vermekteyim, vermek zorundayım. Bunun sorumluluğu, suçu, ne senin, ne de başkalarının... Bu, kendime yıllardır yaptığım ve bitirilmiş kendimi içinden çekip kurtaramadığım katı ölçülü çerçeveden ileri geliyor. [...] "Hiçbirşey"im! Seni sevmek istiyorum; seni veya herhangi birini...

İnsan yaşamak için nefes almak zorundadır. Nefes almak için de hava gerekli... Yaşamak isteyen havayı seçmez.

Ben de yaşamak için istiyorum sevmeyi. Sevgi benim için hava gibi bir gereksinim. Onsuz yaşayamam.

Ama benim sevmemin bitek koşulu var: Sevilmek...²³

Oyunda da Adam kim olursa olsun konuşmaya ya da karşısına çıkan kadını kayıtsız şartsız sevmeye hazırdır zaten, oysa o da yazar gibi kendisini sevecek birini beklemekte ve onun bir şekilde kendisine ulaşacağını düşünmektedir. Adam o kadar yalnız hisseder ki zil gerçekten çalınır mı bilinmez ama defalarca kapı ziline çalındığını duyarak kahvaltılık sofrasından kalkar:

(Karşıdaki kapının zili çalar. Koşar kapıyı açar, kimseyi göremeyince seslenir) Kim o?... (Cevap alamaz, kapar kapıyı, dönerken zil yine çalar. Kapıyı açıp bakar bir süre, kimseyi göremeyince kapatır, sağdaki kapıdan çıkar. Az sonra kapı zili yine birkaç kere çalar. [...]) Ekmeği koparıırken yine zil çalmaya başlar. Zili çalanı yakalayabilmek

²¹ a.g.e., s. 131.

²² bkz. Aziz Nesin, *Mum Hala I* (Anı/Günce), Nesin Yayınevi, İstanbul, 2009.

²³ a.g.e., s. 85.

için, ayaklarının ucuna basarak yavaş yavaş gider, birdenbire kapıyı açar. Kimseyi göremez. Bağırır.) Kim çalıyor zili? (Kapıyı ardına kadar açık bırakıp sofraya gelir. Çiçü'ya sert) Hadi... Hadi yesene!... [...] (Açık duran kapının zili çalmaya başlar. Adam şaşmış ve korkmuştur. Zil kesik kesik çalınır, durur, çalınır. Adam ürkek adımlarla yaklaşır kapıya, kapı kanadını açar, kapar, bakar açar... Zil çalmaktadır. [...] kapının zilini koparır, fırlatır atar. [...] her yandan sürekli zil sesleri gelmeye başlar. [...])²⁴

Kapı açık olduğu halde zilin çalmaya devam etmesi ve sonunda her yandan zil sesi gelmesi zilin gerçekte çalmadığı, ruh hali de dikkate alındığında Adam'ın zilin çaldığını hayal ettiği ya da kendi kafasının içinde sesler duymaya başladığı ihtimalini güçlendirmektedir. Daha sonra gelen gazeteci ve postacının da kapıyı çalmadığı anlaşılır. İlginç bir şekilde oyunun bu bölümünün de Aziz Nesin'in kendi hayatından bir an'ı çağrıştırdığı gözlenir:

Eskiden sabahın erken saatlerinde, zil sesi yanılsamasıyla uyandığım olurdu. Bu sabah, bir kapı vurulması duydum. Herhalde elektrikler kesildiği için, Ali geldi de sokak kapısını vuruyor sandım. Belki de yine eskisi gibi bir yanılsamadır diye düşünerek bekledim. Yarı uyur yarı uyanık bir haldeyim. Yattığım odanın pencere camına vuruldu. Bunu Ali yapar beni uyandırmak için. Ama tıkrı tekrarlanmadı.²⁵

Yazarın yaşamından bir kesiti anımsatan oyundaki bu sahne Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyununda Bayan Smith'in kapının zilini duyduğunu düşünerek kapıya gittiği ve kimsenin olmadığını gördüğü sahneyi çağrıştırmaktadır. *Kel Şarkıcı*'da da Bayan Smith kapının üç kez çaldığını duyar ancak kapıyı her açışında kimse olmadığını görür. Kapı dördüncü kez çaldığında Bayan Smith açmak istemez. Bay Smith ise her defasında zil çaldığına göre kapıda biri olması gerektiğini söyler. Ancak Bayan Smith'e göre zil kapıda kimse olmadığında çalmaktadır. Bayan Smith'in bu önermesi oyundaki absürtlüklerden sadece biridir. Bay Smith sonradan gelen İtfaiye Şefi'ne kapıyı çalıp çalmadığını sorar, o da bir kez çaldığını söyler. Oysa Bayan Smith o dördüncü zil sesinden önce üç zil sesi daha duymuştur. Daha sonra İtfaiye Şefi'nin üçüncü kez de kapıyı çaldığı ancak şaka yapmak için saklandığı öğrenilir. Ayrıca İtfaiye Şefi'nin kırk beş dakikadır kapıda olduğunu söylemesinin ardı ardına dört kez çalan zili açıkladığı düşünülse de, sonuç olarak her iki oyunda da zilin her defasında

²⁴ Nesin, "Çiçü", s. 152.

²⁵ Nesin, *Mum Hala I*, s. 202.

gerçekten çalıp çalmadığı muğlaktır. *Çiçu*'da ise Adam'ın zil çalmadığı halde zil sesi duyması yalnızlığın yarattığı olumsuz psikoloji ile ortaya çıkan bir sanrı, yanılısamadır.

Oyunun sonlarına doğru Adam'ın eski evine döndüğü bölümde evcil hayvanlarının, bitkisinin öldüğü, evin harabeye döndüğü; kısacası Adam'ın eski hayatına dair hiçbir şeyin kalmadığı görülür.²⁶ Asıl sorun ise Adam'ın bencilliğidir. Hiç kimse ile hiçbir şey paylaşmamış, sadece yalnızlığını karşısındakilere yüklemiş; biri ile evlenmeye karar verdiğinde kendisine yoldaşlık eden dostlarını yarı yolda bırakmıştır.²⁷ Aslında bencillik sadece Adam'ın değil, onun temsil ettiği modern çağın insanının sorunudur, "hep bana" mantığı ile kendisini dünyanın merkezi sanan modern insanın. İnsanlar o kadar bencildir ki, birbirleri ile konuştukları anda bile birbirlerini dinlemezler, amaçları yalnızca dertlerini birine anlatmak, üzerlerindeki yükten kurtulmaktır. Bu durum oyunda en çarpıcı şekilde birbirini tanımayan Adam ve Kadın'ın aslında iletişim kuramadıkları kopuk diyaloglarıyla örneklenir:

KADIN: Konuşacak birisine öyle ihtiyacım var ki...

ADAM: Benim de öyle...

KADIN: Geçen gün dalmışım da evdeki kediyle konuşup duruyordum, ona anlatıyordum dertlerimi... [...] Dün de saksıdaki çiçekle... (*Susar*)

ADAM: Evet? Anlatın, anlatın...²⁸

Adam buraya kadar Kadın'ı ilgi ile dinlerken, buradan sonra ikili artık birbirini dinlemeden sadece karşılıklı olarak dertlerini sıralar:

KADIN: Kocamı sevmek istiyorum... O da beni sevmek istiyor.

ADAM: Karımı sevmeye çalışıyorum... O da böyle galiba...

KADIN: Kendi yalnızlığımı taşıyamazken bir de o...

ADAM: Beni hiç bölüşmüyor...

KADIN: Dünyaya bir kere geldiğimi düşündükçe...

[...]

ADAM: Kendi yalnızlığımı taşıyamıyorum...

KADIN: Çekemiyorum artık yalnızlığımı...²⁹

²⁶ bkz. Nesin, "Çiçu", s. 168.

²⁷ bkz. a.g.e., s. 169.

²⁸ a.g.e., s. 166-167.

²⁹ a.g.e., s. 167.

Aslında yine paylaşmak değildir yaptıkları, sadece karşılıklı olarak dertlerini, yalnızlıklarını birbirlerine yüklerler sadece. Aralarında geçen her ne kadar bir diyalog gibi görünse de sadece iletişim kuramadıklarını gösteren birbirinden kopuk cümlelerdir. Tıpkı Batı'daki birçok Absürt Tiyatro oyununda olduğu gibi. Batıda dilin, düşünceleri ifadeye yetersiz kaldığını Fin de Siècle'de / Yüzyılsonu akımında Viyana çevresindeki genç yazarlar (Hugo von Hofmannsthal) ve sonraki yıllarda Dadaistler ifade eder. 1910'lu yıllarda Viyana'da yaşayanların yüzde 42'sinin anadilinin Almancadan farklı olduğu, sayıları yüz bini aşan en büyük grubun ise Çekçe konuştuğu dikkate alınırsa insanlar arasındaki iletişimsizliğin, diyalogların kopuk oluşunun, dilin düşünceleri ifade etmede yetersiz kalışının nedenleri de gayet iyi anlaşılmaktadır. 1916-1920 yılları arasında ise Tristan Tzara önderliğinde her türlü kural, düzen ve geleneğe karşı çıkan Dadaistler yine dilin düşünceleri ifade etmede yetersiz kaldığını vurgulayarak yeni ifade yolları için arayışa girerler.³⁰

Yazarın oyununda faydalandığı meddah geleneği, gölge oyunu gibi özellikler yanında, Adam'ın Çiçü'nün canlandığını gördüğü düş sahnesi³¹ de gerçeküstü bir özellik olarak oyunda dikkati çekmekte, bu düş sahnesi ile aslında Adam'ın bilinçaltında Çiçü'nün canlanmasına dair isteğinin bir rüya ile açığa çıktığı gözlenmektedir. Ancak daha önceki dileğinin aksine rüyasında Çiçü'nün canlanması ile Adam korkuya kapılır ve onun yürüyerek kendisini bıraktığı banyodan salona gelmesinden, konuşmasından rahatsızlık duyar, ondan susmasını ister. Böylece Adam'ın aslında yalnızlığını paylaşmak için gerçek bir insandan çok, istediği şekilde yönlendireceği bir varlığı, cansız bir şişme bebeği tercih ettiği anlaşılır. Adam'ın bu tutumunun nedenini anlamak için yine Aziz Nesin'in kendi hayatına bakmakta fayda vardır. Yazar anıları arasında hastalanacak kadar çok çalışıp para kazanmasına rağmen eşlerinin ikisini de hiç memnun edemediğini; özellikle ikinci eşi (Meral) ile sürekli tartışmalar yaşadıklarını; hatta tam olarak hangi eşinden söz ettiği anlaşılmamakla birlikte eşlerinden birinin kendisine ihanet ettiğini; yalnız kalmamak için tekrar evlenmek istediğini ancak buna cesaret edemediğini anlatır.³² Aziz Nesin'in kendi hayatı yanında şişme bebeğin popüler olduğu ülkelerde de (Çin, Japonya, Kore ve Türkiye) erkeklerin bebekleri edinme nedenleri arasında tehlikesiz cinsel tatminin yanı

³⁰bkz. <https://www.wien.gv.at/tr/tarih/1848dengunumuze.htm> (çevrimiçi) Erişim 10.10.2017. Ayrıca bkz. <https://agraphadogmata.wordpress.com/2012/06/23/olu-dada/> (çevrimiçi) Erişim 14.10.2017. Ayrıca bkz. Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi, 2000, s. 541.

³¹ bkz. Nesin, "Çiçü", s. 146.

³² bkz. Nesin, *Mum Hala I*.

sıra yalnızlığa çözüm bulma, para ve bağıllık talebinin olmaması, daha az stresli bir yaşam ve daha az ailevi sorumluluk alma, ihanete uğrama riskinin olmaması ve insansal kusurların şişme bebeklerde bulunmaması gibi nedenler yer almaktadır.³³ En önemli nedenlerden biri ise oyunda da izlendiği gibi her istediklerini, kendilerine itiraz etmeyecek şekilde, karşılındakine yaptırabilmeleridir.

Bilindiği gibi Freud'un rüya teorisine göre de rüya görmek, bilinçaltına atılmış, bastırılmış istek, korku ve endişe gibi duyuların dışı vurulma şeklidir. Bizim için önemli olan veya ulaşamadığımız, olmasını istediğimiz şeyler sıkça rüyalarımıza girebilir. Rüya bir anlamda yaşantımızı gözden geçirmek, gerçek hayatta farkında olmadığımız sorunlarla yüzleşmek anlamına da gelebilir. Bu bağlamda Adam'ın yaşantısında büyük bir yer kaplayan yalnızlık olgusu ve hayatını biri ile paylaşma arzusu da rüyasında su yüzüne çıkmaktadır.

Oyunda yer alan diğer bir gerçeküstü özellik de Adam'ın evlenme kararı aldıktan sonra kendisini daha önce rastgele arayan Kadın'la konuşmak istemediği için telefonu kapattığı halde, Kadın'ın sesinin hala duyulmaya devam etmesidir. Telefon kapandığı halde sanki Kadın'ın sesi Adam'ın kulaklarında, beyninin içinde çınlamaya devam etmektedir. Kadın'ın yalnızlıktan kurtulmak umuduyla evlendiği, ancak evlendikten sonra yalnızlığının katlanarak arttığını söylemesi Adam'ın gelecekte evlendikten sonra yaşayacaklarını önceden haber vermektedir (foreshadowing).³⁴ Diğer bir deyişle evliliğin de yalnızlığa çare olmadığı anlaşılmaktadır. Aziz Nesin'in eşine hitaben yazdığı sözler de bu durumun böyle olduğunu doğrulamaktadır: “Benim en büyük mutsuzluğum, seninle yalnızlığımdan kurtulacağımı sanışım oldu. Oysa yalnızlığımı bile yitirdim.”³⁵ Kısa süre sonra tıpkı yazar gibi Adam'ın da eşiyile birbirlerine uyum sağlayamadıkları için evlilikten beklediğini bulamadığı, yine umutsuzluğa kapıldığı, evlendiğinden beri yalnızlığının ikiye katlandığı hissedilir.³⁶ Böylece oyunda Adam'ın hayatı üzerinden aslında yine yazarın kendi hayatının yansıtıldığı gözlenir:

³³ bkz. <https://www.cnnturk.com/fotogaleri/yasam/sisme-kadin-fabrikasi?page=1> (çevrimiçi) Erişim 12.10.2017. Ayrıca bkz. <http://blog.milliyet.com.tr/sisme-bebek-en-cok-turkiye-de-satiliyor-/Blog/?BlogNo=348739> (çevrimiçi) Erişim 12.10.2017. bkz. <https://www.gercekgundem.com/japonlar-aski-sisme-kadinlarda-buluyor-282275h.htm> (çevrimiçi) Erişim 13.10.2017. Ayrıca bkz. <https://indigodergisi.com/2017/02/baba-ogul-sisme-kadin/> (çevrimiçi) Erişim 13.10.2017.

³⁴ bkz. Nesin, “Çiçü”, s. 158.

³⁵ Nesin, *Mum Hala I*, s. 78.

³⁶ bkz. Nesin, “Çiçü”, s. 160, 163-164.

Nasıl, yalnızlığından yakınır mısın kendine durmadan!... Al işte, şimdi, bir yığın kendinden, kendini de onlardan bildiğin yabancı kalabalığın yükü altında, asıl korkunç yalnızlığının kuyusu dibinde, kendini bile yitirmiş, yalnızlığından bile yoksun kal da gör... [...] Yalnızlığını bile yitirmişsin, gölgen bile seni bırakıp kaçmış! Haydi şimdi kurtul bakalım...³⁷

Adam gibi yazarın da yalnızlığından kurtulma ümidi ile evlendiği ancak daha önce de vurgulandığı gibi çok çabalamasına karşın evlilik hayatında eşinden beklediği ilgi ve sevgiyi bulamadığı anlaşılır. Böylece oyun üzerinden eserin yazıldığı dönemdeki kadınların ve erkeklerin birbirinden beklentileri, evlilik kurumundan beklentileri sorgulanır.

Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni*, *Hadi Öldürsene Canikom* gibi oyunlarında olduğu gibi *Çiçü* adlı oyununda da oyun kişileri için tercih ettiği isimlerin soyut isimler olduğu, diğer bir deyişle isimler konusunda soyutlamaya başvurulduğu gözlenmektedir. Yazarın oyun kişileri için kullandığı isimler kulağa tanıdık gelmeyen ve hiçbir topluma veya kültüre ait olmayan *Çiçü*, *Dudul*, *Beyti*, *Lami*, *Nirey*, *Risami* gibi soyut isimlerdir.³⁸ Böylece oyunun toplumsal düzeyden çok evrensel düzeyde değerlendirilmesinin önü açılır. Bunun yanında yukarıda da ifade edildiği gibi oyundaki bütün nesne ve hayvanlar kişileştirilmektedir. Bu durum oyunun girişindeki sahne notlarında da vurgulanmaktadır: "Tek aktörlü bu oyunda, yukarıda sıralanan eşyalar, aksesuar olarak değil, canlı kişiler olarak sahnede değerlendirilecektir. Hayvanlar da oyuncu niteliğini kazanmalıdır."³⁹

Adam'ın evinin çatı katı dairesi olması ve pencerelerin insan boyundan yüksekte bulunması ve özellikle duvar dibinde bir divanın konumlanmış olması oyunda mekânın bir hapisanenin veya hücrenin sembolü şeklinde kullanıldığı izlenimi verir. Oyunun girişindeki sahne notlarında verilen bilgilerden Adam'ın yaşadığı evin esenliksiz, özensiz bir mekân olduğu daha ilk bakışta anlaşılır:

Bir apartmanın çatıkati dairesinin aynı zamanda salon ve oda olarak da kullanılan genişçe girişi. Ortalığın dağınıklığı ve eşyaların karışıklığından burda bir bekarın yalnız başına yaşamakta olduğu anlaşılmaktadır. Karşıda, sağ köşeye yakın, merdivene açılan kapı.

Solda başka odaya açılan kapı.

³⁷ Nesin, *Mum Hala I*, s. 87.

³⁸ Nesin, "Çiçü", s. 121.

³⁹ a.g.e., s. 122.

Sağda evin içine (*Mutfak ve banyo koridoruna*) açılan kapı. Bu koridordan (*Yani Kulisten*) doğrudan doğruya, kapısız olarak salonun önüne (*Sahne önüne*) çıkılır.

Sol duvarda, arkada, normal insan boyundan yüksekte bir pencere vardır. Perdesiz olan bu pencerenin üst yarısı sararmış gazeteyle örtülü, alt yarısı çıplak camdır.⁴⁰

Adam'ın apartmanın çatı katı gibi dar bir dairesinde yaşaması ve salonun penceresinin insan boyunu aşacak şekilde yüksekte olması mekânın bir hücreye benzediği fikrini destekler niteliktedir. Gazetelerle kaplanmış, insan boyunu aşan pencereler bir yandan çarpık kentleşmeye işaret ederken diğer yandan modern bireylerin kendileri için hazırladıkları hücreleri/hapishaneleri örneklemektedir. Aziz Nesin'in bu oyunun taslağını yazarken hapishanede olduğu düşünülürse,⁴¹ oyundaki mekânın neden bir hapishaneye/hücreye benzediği de daha iyi anlaşılır. Absürt Tiyatro bağlamında değerlendirildiğinde ise insan boyunu aşan ve Adam'ın sandalyeye çıkararak dürbünle karşı evleri gözetlediği⁴² penceresi ile bu salon Samuel Beckett'in *Oyun Sonu* adlı oyunundaki benzer pencereli, Clov'un merdivene tırmanarak dürbünle dışarıya baktığı mekânı çağrıştırmaktadır. İki sahne arasındaki fark ise oyunlarda yansıtılan iki farklı toplumun koşulları ile paralellik sergilemektedir. Clov sonu gelmiş bir dünya görüntüsü yansıtan dışarıdaki manzarayı zaman zaman kontrol ederek bir değişim ya da umut ışığı olup olmadığını kontrol eder. Adam ise yalnızlığına çare bulmak ve diğer yandan da cinsel gereksinimini tatmin etmek için diğer insanların evlerini gözetleyerek onların yaşamlarına ortak olma, yalnızlığını bir an olsun unutma çabasındadır.

Yazarın *Çiçü* adlı oyununda sözlükte yer almayan ancak hangi kelimeler yerine kullanıldığı az çok anlaşılan yeni kelimeler türettiği görülür. Örneğin yazar, suskunluk yerine susukluk,⁴³ avuntu yerine avunu,⁴⁴ titreyen/titretilme kelimesi yerine titreşik,⁴⁵ yalnızlaşmak yerine yalnızlanmak⁴⁶ kelimesini kullanmayı tercih etmektedir.

Bir adamın yalnızlık halini, bir durumu anlatan oyunun bu bağlamda Batı'daki Absürt Tiyatro oyunları gibi bir hikâyeden yoksun olduğu gözlemlenir. Yazarın kendisi de oyunda bir hikâyenin olmadığını ve bu nedenle izleyiciler tarafından diğer

⁴⁰ a.g.e., s. 123.

⁴¹ bkz. Emircan Işıldak, <http://www.ilksesgazetesi.com/haber/cicu-igliyle-izlendi-14655.html>, 10 Ocak 2016 (Çevrimiçi) Erişim 29.07.2017.

⁴²bkz. Nesin, "Çiçü", s. 132.

⁴³ a.g.e., s. 130.

⁴⁴ a.g.e., s. 153.

⁴⁵ a.g.e., s. 155.

⁴⁶ a.g.e., s. 164.

oyunları kadar ilgi görmediğinin altını çizer: “Çiçu’da hikâye yok. Oysa seyirciler, oyunda anlatılan bir hikâye istiyorlar. Çiçu’da adamın yalnızlığı hikâyesiz olarak anlatılıyor.”⁴⁷

Oyunun sonunda, karısı da kendisini terk etmiş olan Adam tam iyice umutsuzluğa kapıldığı anda, Nirey adını verdiği saatin çalmaya başlaması bir umut ışığı olur. Böylece, oyunun sonunda Adam’ın bir farkındalığa ulaştığı aslında yalnız olmadığını anladığı görülür.⁴⁸ Bu umut vaat eden son ile Aziz Nesin’in Çiçu adlı oyunu Batı’daki Absürt Tiyatro oyunlarına aykırı bir özellik göstermektedir.

Oyun yararlanılan teknikler açısından zengin olmasına rağmen sosyo-politik ve ekonomik yansımalar açısından oldukça zayıftır. Oyunun sadece bir bölümünde Adam’ın yeni tanıştığı ve eşi olacak Kadın’ın burjuva sınıfı kadınlarına küçük bir göndermede bulunduğu hissedilir: “Hatta evimizdeki, kolları, boyunları, parmakları, inci boncuklu süslü, suratları renk renk boyalı kadınları vahşiler gibi görüyorum.”⁴⁹ Bu kadar süslü, takılar takıştırmış, yüzleri boyanmış kadınların sonradan görme burjuva sınıfı kadınlarına atıfta bulunduğu sezilmektedir. Ancak oyunda toplumsal anlamdaki tek yansıma bundan ibarettir. Oyunlarında genel olarak toplumsal eleştiriye ağırlık veren Aziz Nesin’in bu oyunundaki farklı tavrını hapisanede geçirdiği dönemdeki ruh haline, hapisane koşusunda eğitim seviyesi ve dünya görüşü gibi özellikler bakımından kendisinden oldukça farklı olan insan grubundan kaçarak yalnızlaşmasına/yabancılaşmasına bağlamak mümkündür.

Özetlemek gerekirse, sosyo-politik ve ekonomik koşulların yansımalarına yer verilmesi de Aziz Nesin’in Çiçu adlı oyunu, barındırdığı gerçeküstü özellikler, meddah geleneği ve gölge oyunu gibi teknikler ile zaman zaman Absürt Tiyatro özelliklerini harmanlayarak yine de orijinalliğe ulaşmayı başarmaktadır.

⁴⁷ Nesin, *Mum Hala 1*, s. 259.

⁴⁸ bkz. Nesin, “Çiçu”, s. 171.

⁴⁹ a.g.e., s. 155.

4.1.2. Aziz Nesin - *Tut Elimden Rovni*: Modern Topluların Evliliklere Kadar Yansıyan İletişimsizlik Sorunu

Aziz Nesin'in 1970 yılında yazdığı üç bölümlük *Tut Elimden Rovni* adlı oyunu modern toplumlarda evliliklere kadar yansıyan iletişimsizlik sorununu, evli bir çiftin ilişkisi üzerinden ortaya koymakta; modern toplumlarda bireyin tatminsizliğine ve yazarın *Çiçu* adlı oyununda olduğu gibi bencilliğine eleştiri getirmektedir.

Batı'daki Absürt Tiyatro'nun genelinde olduğu gibi bu iki kişilik oyunda Rovni ve Mela adlı evli bir çiftin ne birbirlerinden vazgeçebildikleri ne de bir arada yaşayabildikleri anlatılmaktadır. Burada yazarın karı-koca arasındaki evlilik ilişkisi de dahil olmak üzere insanlar arasındaki ikili ilişkilere nasıl baktığı önem kazanır. Nesin insanların iletişim kurma, bir arada bulunma sebebini bir anlamda "mecburiyet"e dayandırır: "[...] hala birileriyle duygularımızı bölüşüyormuş gibi görünüyorsak, bu gerçekte, karşılıklı olarak birbirimize katlanmamız, dayanmamız demektir. Umarsızlığımızdan, yalnızlıktan kurtulmak için böyle yapıyoruz. Bütün karıkocalar, bütün arkadaşlar böyledir."⁵⁰ Sadece evlilik ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde ise yazar, insanların yalnızlık ve ölüm korkusu ile tutunacak birine gereksinim duyduklarını dile getirir ve insanların evlenmelerinin diğer nedenlerini sıralar:

İnsanlar, salt ikinci boyutta uzam için ve bunun dış yansıması olan cinsel itkiyle, cinsel tatmin için evleniyorlar. Yani evlenmenin amacı salt çiftleşmek, döllemek, çocuk yapmak, [...] aşk değil... Bunların çok ötesinde, evlenmenin başka bir nedeni var, gerçek bir neden... [...] İnsanlar çok umarsız, çok yalnız. Anlamsız, anlamı olmayan ölüm karşısında büsbütün yalnız kalıyorlar. Öyle bir korkunç boşlukta yalnız[lar] ki, tutunacak herhangi bir şey arıyorlar, ne olursa olsun... İnsanların toplumsal varlık olmaları işte bundan; umarsızlıklarından, yalnızlıklarından ve anlamsız ölümün korkusundan birbirlerine sokulup tutunuyorlar.⁵¹

Bu bağlamda oyunda, yalnızlıktan birbirine tutunmuş ve iletişim kurmakta güçlük çeken çiftin bu durumun nedenini bulmak için hayatlarını ve birbirlerini sorgulamaları işlenmektedir. İletişimsizlik Absürt Tiyatro'nun öncülerinde de dikkat çeken ve sıkça işlenen bir temadır. Ancak Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarında kişilerin ne iletişim kurmak ne de iletişimsizliğin temelinde yatan nedenleri

⁵⁰ Aziz Nesin, *Mum Hala I*, s. 136-137.

⁵¹ Aziz Nesin, *Mum Hala I*, s. 168.

sorgulamak gibi bir kaygısı vardır. Oysa Mela ve Rovni ikinci bölümden sonra yavaş yavaş bir değişim geçirerek iletişim kuramayışlarının nedenlerini sorgulamaya başlarlar ve bir süre sonra da uzlaştıkları, konuşup anlaşabildikleri görülür.

Oyun boyunca özellikle birinci ve ikinci bölümde iletişim adına birbirleriyle tartışmaktan, birbirlerine hakaret etmekten ve birinin sürekli olarak diğerini küçümsemesinden başka bir şey yapmayan Rovni ve Mela arasındaki iletişimsizlik sorunu daha oyunun başında kendini belli eder:

ROVNİ (*Odaya bakınarak*): Kötü otel değilmiş... (*Mela cevap vermez, yanındaki bavulu açıp içki şişesini çıkarır*) İyi değil mi otel? (*Mela susar. Rovni, aralarında söyleşi başlaması için laf olsun diye bişeyler söyler durumdadır*) Hava da soğuk iyice... (*Susma*) Çok mu yorgunsun? (*Susma*) Yoksa oteli beğenmedin mi? (*Duraksama*) İstersen başka otele gidelim. Konuşsana!... Sen de bişey söyle, dilini mi yuttun?

MELA: Şurdan bardağı verir misin?

ROVNİ (*Kızgın*): Hiç olmazsa mantonu çıkar da ondan sonra iç! (*Susma*) Baksana, sırlıslıklamsın... (*Paltosunu çıkarıp gardroba koyar*) Önce çıkar ıslak elbiseni! Üşüyeceksin...

MELA: Bir bardak...

ROVNİ: Gelir gelmez hemen içki... Uçakta da boyuna içtin ya...

MELA: Lütfen bir bardak...⁵²

Rovni'nin Mela ile iletişim kurmak için giriştiği her teşebbüs sonuçsuz kalmaktadır. Rovni sanki boş bir duvarla ya da kendi kendine konuşmaktadır. Hiçbir tepki vermeyen Mela sanki Rovni'yi hiç işitmiyormuş ve kurulmuş bir oyuncak gibi sürekli aynı şeyi tekrarlar.

Rovni'nin kendi kendine konuşmuş gibi hali akla Beckett'in Willie ve Winnie'sini getirmektedir. *Mutlu Günler* adlı oyundaki Winnie de kendisine cevap veremeyeceğini bildiği halde Willie'ye sürekli bir şeyler anlatmaktadır. Ancak bu oyunda Willie'nin konuşamayacak kadar sağlığının bozulmuş olduğu, bunu isteyerek yapmadığı anlaşılır. Winnie de kocasının durumunun farkında olmasına rağmen sadece kendisini dinliyor olmasından bile mutluluk duymaktadır. Çünkü ancak onun varlığı ile kendisini bir bütün olarak hissedebilmektedir. Kısacası biri konuşan diğeri

⁵² Aziz Nesin. "Tut Elimden Rovni" içinde *Bütün Oyunları 2*. Adam yayınları, İstanbul, 1988, s. 178-179.

ise sadece dinleyen karı koca birbirini tamamlamakta ve birbirlerinin varlığını anlamlı hale getirmektedir. Rovni ve Mela arasındaki ilişki ise birbirini tamamlamak ve bütün olmaktan çok ikisi arasındaki zıtlık üzerine kuruludur. Mela'nın suskunluğu ise aralarındaki çatışma ve zıtlaşmanın bir sonucudur. Aralarındaki iletişimsizliğin farkında olan Rovni bu durumun nedenini sorgular:

ROVNİ: Hep böyle oluyor... Aynı kelimeleri kullanıyoruz ama başka dillerden konuşuyoruz. Sıçramak isteyen hız almak için geriye gider biraz. Kendimi yenileyememem belki de yorgunluktan... [...] güç toplamak istiyorum kendimi yenilemek için...

MELA: İyi ya... Kim engelliyor seni? Yat, uzan, uyu! Gece yıldızları, gündüz bulutları seyret, dalga geç gönlünce...

ROVNİ: Niçin anlaşıyoruz?

MELA: Bilmem...

ROVNİ: Anlamaya çalış biraz.

MELA: Sen de biraz anlatmaya çalış...⁵³

Ancak aralarındaki iletişimsizliğe rağmen hala bir arada olan çiftin bu durumun nedenini sorguladıkları bu diyalogda bile zıtlaşma ve inatlaşma hakimdir. Aralarındaki zıtlaşma ve hatta nefretin kaynağı ise birbirleri ile iletişim kuramayışları, duygu ve düşüncelerini birbirleri ile paylaşmayışlarıdır. Aziz Nesin'in güncesinde yalnızlık üzerine aldığı notlarda olduğu gibi, "Demek ki ortaklaşmıyoruz, paylaşmıyoruz, bölüşemiyoruz kendimizi... Yalnızlık insanın kendisini başkalarıyla, başkalarını kendisiyle bölüşmemesi, ortaklaşmaması demektir. Bizim coşkularımızda başkaları susuksa, başkalarının acısında biz duyusuzsak, hepimiz yalnızız demektir."⁵⁴ Aziz Nesin burada hem iletişimsizliğe hem de yalnızlığa vurguda bulunurken, yalnızlığın sadece evli çiftlerin değil tüm insanların sorunu olduğuna, evrensel bir sorun olduğuna dikkat çeker. Böylece oyunda da iletişimsizlik yalnızlığı ve yanlış anlamaları da beraberinde getirir. Tıpkı yazarın *Çiçu* adlı oyununda olduğu gibi Mela ve Rovni'nin yalnızlıklarını paylaşmak için yaratıp isim verdikleri Lanfa ve Mestini adlı oyuncakları⁵⁵ birbirlerine ihanetlerinin simgesi zannederler. Bu oyuncaklar tıpkı Ionesco'nun *Sandalyeler* adlı oyunundaki sandalyeler gibi⁵⁶ sıradan nesnelere değil,

⁵³ a.g.e., s. 216.

⁵⁴ Nesin, *Mum Hala I*, s. 136.

⁵⁵ bkz. a.g.e., s. 175, 181-182.

⁵⁶ bkz. Şengül Kocaman, "Aziz Nesin'in *Tut Elimden Rovni* Adlı Oyununda Çift (Karı-Koca) İlişkisinde Yalnızlık Teması", *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, Sayı 2, 2009, s. 354.

aksine oyunda kişilerin yalnızlığına ortak olma, hayatlarındaki boşluğu doldurma, neredeyse canlı birer varlık yerine konmaları gibi nedenlerle önemli bir işleve sahiptir. Mela'ya göre Mestini Rovni'nin bir türlü unutamadığı sevgilisi, Lanfa ise Mela'nın ihanetinden doğan ve sonra da ölmüş olan bebeğidir. Bu nedenle hem bu oyuncaklardan hem de birbirlerinden nefret ederler.

Birbirlerinden bu derece nefret etmelerine, birbirlerinin yüzünü görmeye bile dayanamamalarına rağmen Mela ve Rovni ilginç bir şekilde birbirlerinden kopamazlar:

MELA (*Sesi karanlıktan duyulur*): Gitmiştim... Kurtulmuşsun benden... Ben yokken niçin kendi kanatlarınla uçamadın? O güçlü kanatlarınla? Niçin kendini aşamadın? Kendi çenberini kırıp niçin kurtulamadın?

ROVNI: Çünkü, nasıl olsa döneceğini biliyordum. Tüm kopmamıştın benden, içimden gitmemiştin. (*Birden bağırır*) Peki, sen niçin döndün öyleyse? Ben çağırmadım, ben istemedim ki seni...

MELA (*Işık demetinin içine girer, ışık biraz genişler. İkisi yanyanadır*): Çünkü ben yokken daha da başarısızdın.

[...]

MELA: Sana işkence etmeye dayanamadım.

ROVNI: İşkence mi? Sen olmayınca ben işkence mi çekiyorum? Yoksa tersine, bana işkence eden sen misin? Haa, sen bana işkence çektirmemeye dayanamadın da döndün...⁵⁷

Birbirlerinden ayrılamayışlarının sebebini arayıp bulmaya çalışan çift, çalışıp yaşamlarını sürdürebilmek için bir arada bulunmak zorunda olduklarını düşünürler. Rovni ve Mela'nın birbirini terk edemeyişi ve alıntıda geçen "işkence etmek" ifadesi akla Beckett'in oyun kişilerinden Hamm ve Clov'u getirmektedir. Hamm Clov'a sürekli olarak emirler yağdırmakta ve aralarındaki bir tür efendi-köle ilişkisinde ona bir anlamda işkence etmektedir. Ancak ikisi de birbirini terk edip gidemez. Ancak onlarınki içinde buldukları umutsuz durumdan dolayı zorunlu bir kopamayıştır. Hamm tekerlekli sandalyeye mahkumdur ve ancak Clov onu iterse hareket edebilir. Clov ise buldukları evin dışındaki belirsizlikten dolayı Hamm'i ve evi terk edip gidemez. Oysa Mela ve Rovni'nin birbirlerini terk edemeyişleri varoluşsal bir durumdan çok hayatta kalma kaygısına bağlanabilir. Diğer bir deyişle, Absürt

⁵⁷ Nesin, "Tut Elimden Rovni", s. 187-188.

Tiyatro’da kişiler birbirini tamamlar, var oluşsal olarak birbirine bağlıdır. Mela ve Rovni ise yaşamlarını sürdürebilmek, hayatta kalabilmek için bir aradadır.⁵⁸

Rovni’nin Mela ile olan ilişkisini bir evlilik ilişkisinden çok bir iş ilişkisi olarak düşünmesi de bu durumu doğrular niteliktedir:

ROVNİ (*Masadan aldığı bardağı verir*): [...] Patlamadın ya, gösteriden sonra içersin. İşimiz bittikten sonra zıbarıncaya kadar iç! Ama şimdi içme!...

MELA: Niçin? Niçin içme diyorsun? (*Alaylı*) Sağlığımı mı düşünüyorsun yoksa? (*İçer*) Söylesene... Niçin sesin çıkmıyor?

ROVNİ (*Bavulundan çıkardığı bir afişi duvara raptiyelerken*) İnsan, işine saygı duymalı...

MELA: Hıh... Yıllardır hep bu: İş, iş, iş... İnsan işine saygı duymalıymış!... Evet, ama kendi işine... Benim değil, senin işin bu...

ROVNİ: İçkiliyken seyircinin karşısına çıkılmaz...

MELA: Boşuna kaygılanma, işini aksatmam. Bugüne kadar bitek falso yaptım mı? Uyurken bile trapezden trapeze atlayabilirim. Yılların alışkanlığı. İçgüdümlerle yapıyorum artık, hayvan gibi...⁵⁹

Rovni’nin Mela’nın sağlığından çok işini düşündüğü ve aralarındaki ilişkinin evlilik ilişkisinden çok iş ilişkisine dayalı olduğu gözlenir. Mela istemediği bir işi sırf kocasının işi olduğu için ve ona eşlik etmek için yapmaktadır. Eşinin bir kadın olarak kendisine ilgi ve sevgi göstermesini bekler, ancak kendisini karısı olarak değil de iş ortağı olarak gören Rovni’den umduğunu bulamayınca da hırçınlaşır ve onu umursamadan kendi hayatını yaşar. Mela’nın “hayvan gibi” ifadesi de onun duyarsızlaştığını, hislerini yitirmiş olduğunu, amaçsızca ve hiçbir şey hissetmeden yaşayıp çalıştığını gösterir. Ayrıca Mela’nın “Oysa sen beni, Mela, salt Mela olduğum için sevmemiştin, sen beni hiç sevmedin. Yalnız işine yarayacağımı umduğun bir Mela’ydım ben senin için.” şeklindeki cümlesi de aralarındaki ilişkinin eşler arasındaki duygusal ilişkiden çok bir iş ilişkisi hatta ortaklığı olduğu izlenimi vermektedir. *Tut Elimden Rovni*’de sevmeyi bekleyen bir kadın ve karşılık bulmayan sevgisi vardır. Oysa gerçek hayatta bir erkek olarak sevgiyi arayan hep Aziz Nesin’in

⁵⁸ bkz. a.g.e., s. 188.

⁵⁹ a.g.e., s. 179.

kendisidir: “Bütün bu servetin, şöhretin hiçbiri olmasaydı, beni seven birini sevebilseydim yeter... Sevgiye muhtaç... Sevgi yoksulu...”⁶⁰

İşi Rovni için o kadar önemlidir ki, işi ve şöhreti olmadan bir hiç olduğunu düşünür. Aslında oyunda Rovni adlı oyun kişisi üzerinden modern insanın doyumsuzluğu/tatminsizliği gösterilmektedir. Bu tatminsizlik Mela ile Rovni arasındaki diyalog ile daha da gün yüzüne çıkar:

MELA (*Sesi karanlıktan gelir*): Sen üne hiç doymuyorsun ki... Mesleğinde en üst çizgiye vardın işte...

ROVNİ: Belli bir çizgide duramam ki... Durmak ölmekten de kötü. [...] Biliyorsun Mela, yılların amansız, korkunç çabasıyla ulaştığım bir çizgi var, benim çizgim; durmadan, hiç durmadan bu çizginin yükselmesi gerekiyor. [...]⁶¹

Aslında oyunun 1970’li yıllarda yazıldığı düşünülürse, Rovni’nin durumu, modern hayatın ve kapitalizmin getirdiği tatminsizliği örneklemektedir. Rovni’nin doyumsuzluğu öyle bir hal alır ki, sadece işine ve kendine odaklanır: “MELA: [...] Bu gece karikocalığımızın onbeşinci yıldönümü... (*Uzun bir susma*) İşte bu saatlerdeydi. (*Susma*) Hatırladığımı biliyorum. Hatırlamazsın... Yalnız kendin için yaşadım, kendin için yaşıyorsun. O kadar kendinle dolusun ki, bu kadar küçük şeyleri nasıl hatırlayacaksın...”⁶²

Kendisini dünyanın merkezinde gören Rovni canbazlıkta en büyük, en iyi olmak uğruna önüne çıkan ve engel olarak gördüğü her şeyi ortadan kaldırmaya çalışır:

ROVNİ: Kurtulmam gerekiyordu. İşimi engelleyen, beni köstekleyen her şeyden kurtulmak zorundaydım. Ya o ölmeliydi ya da ben... İkimizden birinin ölümünü seçmek zorundaydım.

MELA: O, herhangi güzel bir kadındı. Yeryüzünde onun gibileri çok vardı. Oysa sen? Dünyanın en büyük canbazı... Yaratıcı bir canbaz. Onunla yaşamamı sürdürsen, senin canbazlığın yok olacaktı. Bu durumda elbet senin canbazlığın ölmemeli, ama o ölmeliydi. Seçim dediğin bu mu? Bencil!⁶³

İşini kaybetmenin ya da işinde başarısız olmanın ölmekle eş değer olduğuna inanan Rovni bu nedenle geçmişte kendine engel olduğunu düşündüğü sevgilisi Mestini’yi öldürmeyi tasarladıysa da bunu gerçekleştirmez. Ancak yıllar sonra yine

⁶⁰ Nesin, *Mum Hala I*, s. 116.

⁶¹ Nesin, “Tut Elimden Rovni”, s. 187.

⁶² a.g.e., s. 194.

⁶³ a.g.e., s. 199-200.

mesleği uğruna daha da kötü bir şey yapacak Mela'yı bebeklerini aldırması için defalarca zorlayacak ve bunda başarılı olacaktır:

MELA: Sus! Beni yıllarca analık duygusundan yoksun bıraktın. Çocuklarımı çürük diş gibi karnımdan söktürüp attırdın. Her ameliyatta, köklerimle tüm benliğimin kendi kendimden koparıldığını duydum.

ROVNİ: Ne yapabilirdim? Sen analık duygusundan yoksun kaldınsa...

MELA: Duygu değil yalnız hak, hak!...

ROVNİ: Ben de babalık duygusundan yoksun kaldım. Sana o kadar anlatmaya çalıştım, çocuk bize ayak bağıdır, işimize engeldir diye...İlle de çocuk istedin. Arkamızda, önümüzde, bir sürü çocukla gezginci sirk çadırlarında sürünecektik, hani şu yüzlerce canbaz bozuntusu gibi... [...]⁶⁴

Sosyolojik açıdan bakıldığında evlilik süreci aileyi, dolayısıyla anne-baba ve çocuklardan oluşan bir bütünü kapsamaktadır.⁶⁵ Ancak bu tanıma göre, oyunda Rovni'nin iş tutkusu yüzünden Mela ve Rovni'nin çocuk sahibi olmadıkları için aslında tam olarak bir aile olamadıkları dolayısıyla evlilik kurumunun bir gereğini de yerine getirmemiş oldukları görülür. Zira medeni kanuna göre de “Evliliğin tek amacı çocuk yetiştirmek olmasa da aile kurmanın temelini oluşturduğu bir gerçektir.”⁶⁶ “Nitekim Anayasa 41. maddesinde devlete ailenin huzur ve refahını sağlama görevini yüklerken, bu görev kapsamında özellikle ana ve çocukların korunmasına vurgu yapmaktadır. Bu düzenlemeden hareketle anayasa koyucunun aile, evlilik ve çocuk arasında bir bağlantı kurduğu söylenebilir.”⁶⁷ Başka bir deyişle, hangi açıdan bakılırsa bakılsın evlilik kurumu aile içinde çocuğun varlığı olmadan eksik kalmaktadır. Psikoloji açısından ele alındığında da Rovni ve Mela arasındaki ilişkinin tam ve sağlıklı bir evlilik olduğu söylenemez. Çünkü psikolojik açıdan “[e]vlilik, kişinin benliğini bir başkasının benliği ile birleştirmesine olanak veren, kişiliğini geliştirmesini ve mutlu olmasını sağlayan bir kurumdur.”⁶⁸ Ya da toplumsal bağlamda düşünülürse, “[e]vlilik, evlenmeye karar verildiğinde evi geçindirmek, çocuk sahibi olmak, cinsellik, birbirine destek olmak, hayal kırıklıklarını hazmetmek, başarıları kutlamak yani kısacası bir güç birliği oluşturmak için bireylerin birbirlerine verdikleri

⁶⁴ a.g.e., s. 201.

⁶⁵ bkz. <http://sosyolojisi.com/evlilik-ve-aile-antropoloji/3095.html> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017.

⁶⁶ <https://www.kbchukuk.com/single-post/2014/03/01/%E2%80%9CTop-Tier%E2%80%9DIP-Rankings-for-5th-year-Running-in-Every-Major-National-Publication> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017.

⁶⁷ <https://www.kbchukuk.com/single-post/2014/03/01/%E2%80%9CTop-Tier%E2%80%9DIP-Rankings-for-5th-year-Running-in-Every-Major-National-Publication> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017.

⁶⁸ <http://evlilikterapisti.gen.tr/evlilik-nedir/> Erişim 07.10.2017.

sözdür.”⁶⁹ Özellikle oyunun birinci ve ikinci bölümlerinde Rovni ve Mela’nın ne kişiliklerinde bir gelişim olduğu ne de mutlu oldukları gözlenir. İkinci tanıma göre ise çiftin evliliklerinin eksikliklerle dolu olduğu izlenir; en büyük eksik çocuk sahibi olmayışlarıdır. Bunun yanı sıra bir evliliğin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için gerekli olan birbirlerine destek olmak, hayal kırıklıklarını sindirmek ya da başarıları kutlayıp güç birliği oluşturmak gibi olumlu özelliklerin hiçbirini de göstermezler. Aksine birbirleri ile sürekli tartışıp, geçmişi didikleyip eksik yönlerini ve hatalarını yüzüne vurmaktan çekinmezler. Bir evlilik ilişkisinde beklenmeyecek kadar birbirlerine mesafelidirler ve gerek sosyal anlamda gerek birbirleri ile ilişkilerinde sürekli birer maske ardına sığındıkları ve gerçek duygularını yansıtmadıkları izlenir. Oyunun ilerleyen bölümlerinde özellikle Rovni’nin gerçek duygularını yıllarca saklayarak güçlü görünmeye çalıştığını itiraf ettiğine şahit olunur.

Aziz Nesin her ne kadar “yazarların bütün kahramanlarının hayatlarında kendi hayatları vardır”⁷⁰ diyerek eserlerinin, buna oyunları da dahil, otobiyografik özellikler taşıdığını ve bazı oyun kişilerinin kendisini yansıttığını vurgulasa da babalık konusunda Rovni ile aynı tutumu ve görüşü paylaşmadığı, aksine çocukları(nı) çok sevdiği, hapiste geçirdiği günlerde de yazmaya devam ettiği güncesindeki sevgi ve özlem dolu ifadelerden anlaşılmaktadır.⁷¹ Dahası “Nesin Vakfı” adı ile çocukların eğitilmesi amacı ile kurduğu vakıf da onun aydınlık bir geleceğin temeli olan çocuklara verdiği değeri ortaya koymaktadır. Nesin’in aksine Rovni mesleği ile bebekler arasında bir seçim yapmış ve tercihini tutkusu haline gelen mesleğinden yana kullanmıştır. Ancak asıl sıkıntıyı yaşayan Rovni’nin kendisini mecbur bıraktığı, çocuklarını aldırmaya zorladığı Mela’dır. Üstelik Rovni’nin bencilliği ve tatminsizliği yüzünden artık anne olma şansı da yoktur. Aslında çiftin iletişimsizliğinin, sürekli birbirine eziyet edip hırpalamalarının asıl nedeni hep Rovni’nin ben merkeziliği, bencilliği ve işini hayatının tek odağı haline getirerek gözünün başka hiçbir şey görmemesidir.

Böyle bir durumda da evlilik hayatı Mela için çekilmez bir hal alır. Bu nedenle sürekli ikisi dışında başka birinin, hatta bir yabancıнын çıkıp gelmesini bekler: “MELA (*Normal haliyle*): Ah gelirse şimdi biri... Bir süre olsa kurtulsak bu boğuntudan.

⁶⁹ <http://evlilikterapisti.gen.tr/evlilik-nedir/> Erişim 07.10.2017.

⁷⁰ Nesin, *Mum Hala I*, s. 84.

⁷¹ bkz. a.g.e., s. 30, 40.

[...]”⁷² Hatta zaman zaman *Çiçu* adlı oyundaki Adam gibi telefonda yabancı bir ses duymak ister:

ROVNİ (*Mela, telefon alıcısını kaldırınca*): Ne yapıyorsun?

MELA: Hiç...

ROVNİ: Kime telefon edeceksin?

MELA: Kahve içmek istiyorum, kendime kahve söyleyeceğim...

ROVNİ (*Elinden alıcıyı alarak*): Bırak onu... (*Mela'yı iter. Mela Lanfa'nın yanına oturur. Susma*) Gerçekten kahve mi içmek istedin?

MELA: Hayır... Bir yabancı ses duymak istemiştım. Sıkılıyorum... (*İçer*)⁷³

Rovni ile tüm bu yaşadıkları, iletişimsizlikleri, geçimsizlikleri, birbirlerine eziyet etmeleri Mela'nın evliliği- ya da onun deyimiyle karı koca olmayı- nasıl tarif ettiğini de etkilemektedir: “MELA: Bunda bir yanlışlık var: Birbirlerine işkence için, kendileri daha çok işkence çeken, başka türlü davranmaları da ellerinde olmayan ayrı cinsten iki kişi, işte karıkoca dedikleri bu...”⁷⁴ Başka türlü davranmak ellerinde değildir, çünkü yazarın *Çiçu* adlı oyununda da gözlendiği gibi birbirlerini sevmeyi, birbirlerine saygı duymayı, birbirleriyle bir şeyler paylaşmayı bilmezler:

MELA'NIN SESİ: Neyi bölüştün benimle, neyini?

ROVNİ'NİN SESİ: Bölüşeceğimiz şeyleri birlikte yaratmalıydık, ikimizin olacaktı her şey o zaman...

MELA'NIN SESİ: Sen müzik sevmiyorsun diye ben de konserlere gitmiyecek miyim? Sen opera sevmiyorsun diye ben de mi gitmiyeceğim? Sen içmiyorsun diye ben de mi içmemek zorundayım? (*Mela cigara yakar*)⁷⁵

Mela ve Rovni'nin birbirlerinin tercihlerine ve ilgi alanlarına saygı göstermedikleri, geçinemeyişlerinin bir nedeninin de bu olduğu anlaşılır. Sevda Şener'in de vurguladığı gibi, “*Tut Elimden Rovni'deki* karı-koca aynı mesleğin, aynı koşulların insanları oldukları halde kadının istekleri, düşleri, tutkuları ile erkeğinkiler birbirine benzemez. İki karşıt cins, yaşam ve yaşama biçimi konusunda karşıt görüşlerin temsilcisidirler.”⁷⁶ “Mela'nın Sesi” ya da Rovni'nin Sesi” ifadesinin

⁷² Nesin, “Tut Elimden Rovni”, s. 183.

⁷³ a.g.e., s. 185-186.

⁷⁴ a.g.e., s. 237.

⁷⁵ a.g.e., s. 209.

⁷⁶ Sevda Şener, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1988, Sayı 8, s. 2.

kullanılması çiftin düşüncelerinde konuştuklarını, geçmiş yaşantıları konusunda içlerini döküp bir anlamda birbirleri ile hesaplaştıklarını gösterir.

Yazarın ayrıca *Çiçu* adlı oyununda gözleendiği gibi Absürt Tiyatro'nun temelini oluşturan yaşamın bir kısır döngü olduğu fikrini bu oyununda da vurguladığı dikkat çekmektedir:

ROVNİ: Yeniden başlayabiliriz. Deneyelim bir daha...

MELA: Eskiye yeniden başlamak! Ne çıkar bundan? Dönüp dolaşip yine o kapana sıkışacak olduktan sonra...

ROVNİ: Mademki çıkış yolumuz yok, yeniden başlayabiliriz diyorum. Unutalım geçmişi.

MELA: Elimizde mi? Yapabileceğini mi sanıyorsun?

ROVNİ: Yeni bir umutla, daha büyük tutkuyla... Kaç yıl oldu, hep aynı numaraları yapıyoruz. Hep aynı çenberin içinde dönenip duruyoruz. Seyirci kanıksadı yaptıklarımızı, bıktı bizden...⁷⁷

Her şeyin sürekli başa dönerek tekrarlandığı, içinde bunalıp katlanamadıkları yaşantıları sanki zamanın durduğu izlenimi verir: "MELA (*İçer*): Zaman geçmiyor hiç, durmuş gibi... Birisi gelse..."⁷⁸ Hayatlarında hiçbir değişim olmadığı anlaşılan Mela ve Rovni için zaman geçmek bilmez. Oyun bu özelliği ile Batı'daki Absürt Tiyatro oyunları ile ortak bir noktada buluşmaktadır.

Ancak oyunun üçüncü ve son bölümünde, bu bölüme kadar ekonomik koşulları yerinde olan ve mesleklerinin en parlak dönemini yaşayan Mela ve Rovni'nin maddi olarak durumlarının iyiden kötüye doğru değiştiği anlaşılır. Buna rağmen, Rovni ve Mela'nın davranışlarının, özellikle birbirleri ile olan ilişkilerinin ekonomik koşulları ile ters orantılı olarak değişim gösterdiği sezilir. Daha önce her şeyi kendi içinde yaşayan ve dışarı ve diğer insanlara karşı güçlü ve sarsılmaz görünen Rovni aslında görünenin altındaki gerçeğin tam tersi olduğunu açıklar:

MELA: Hayatının en büyük, en olağanüstü gösterisini yapacağımı söyledin bu gece... Ama sende çok şaşılacak bir değişiklik var. (*Alaylı*) Sen? Büyük akrobat Rovni!... O güçlü canbaz!... Ya şimdi bu ne bezginlik böyle?

ROVNİ: Değilim, güçlü değilim... (*Işık daralır, ışık demeti altında kalır*) Zayıfım, güçsüzüm... Ama güçsüzlüğümü, zavallılığımı herkesten gizlemek zorundayım.

⁷⁷ Nesin, "Tut Elimden Rovni", s. 189.

⁷⁸ a.g.e., s. 200.

Senden bile... Dahası, herkesten önce ve herkesten çok senden gizlemek zorundayım.
Beni yoran çalışmak değil, işte bu... Güçsüzken, güçsüzlüğümü gizleyip herkese güçlü görünmek... Uykularımda bile...⁷⁹

Aslında Rovni nihayet insan olduğunu hatırlamış ve kendisinin de zaafı, zayıf yanları olabileceğini kabul etmeye başlamıştır. Rovni'nin sözleri aslında yazarın güncesindeki kendi sözleri ile uyuşmakta ve yazarın, sanatçının hayatının kahramanın hayatına karıştığı şeklindeki iddiasını da doğrulamaktadır: “Yorulmaz, tükenmez, bitmez, yenilmez, yitmez bir kişi olarak tanıttım kendimi... İşte benim suçum bu. Oysa ben yitik, bitik, yardım dileyen bir kişiyim. İşte bu zavallılığımı gizledim herkesten...”⁸⁰ Aziz Nesin'in güncesindeki sözleri ile son derece benzer ifadeler kullanarak itirafta bulunan Rovni'deki bu değişim oyunun sonuna kadar artarak devam eder. İkisi de maddi durumlarındaki bu değişimle sarsılrsa da içine düştükleri bu alışılmadık durum beklenmedik biçimde birbirleriyle iletişim kurmaya, birbirlerine açılmaya başlamalarına neden olur:

MELA: [...] Yalnızlığımın soğuk karanlığından kurtulmak için kendimi sokakların gecesine atmak istiyorum. Gecenin kara serinliğinde başımı alıp yürüyeceğim.
(*Kapıyı açar.*)

ROVNI: Daha önce pek çok denediğin şeyi bir kez daha denemen boşuna. (*Saygıyla Mela'nın elinden tutup çevirir, mantosunu çıkarır*) Çok denedin bunu.

MELA (*Bitik*): Evet, denedim... Olmuyor.

ROVNI: Sen olmayınca her şeyi yitirdiğimi gördüm kaç kez... Bunu açıklamaktan çekinmiyorum.

MELA (*Oturur*): Ben de öyle... (*Susma*) Seni gücendirecek bişey yapmamıştım ki... Neden kızdın bana?⁸¹

Burada Rovni'nin Mela'yı eskisi gibi sözleriyle hırpalamadığı, onunla didişmekten vazgeçtiği ve belki de ilk kez onu önemseyerek saygıyla elini tuttuğu görülür. Belki de Mela'nın Rovni'den beklediği davranış budur. Çünkü o da ilk kez Rovni'ye içtenlikle “Neden kızdın bana?” diye sorar. Ve bu soru bir anahtar görevi görerek ikisinin karşılıklı olarak çözülmesini ve birbirlerine açılmasını sağlar.

ROVNI (*Pişmanlıkla*): Çok denedim Mela, yardımına en çok gereksindiğim zaman beni en zayıf yerimden vuruyorsun. Tam bana güç vermeni beklerken... Hep böyle

⁷⁹ a.g.e., s. 217.

⁸⁰ Nesin, *Mum Hala I*, s. 86.

⁸¹ Nesin, “Tut Elimden Rovni”, s. 232.

yapıyorsun, düşmanımışsın gibi. O zaman bütün yaşamımı, kırkbeş yılımı savunmak zorunda kalıyorum. Can savunmasından çok daha zor... Kendimi korumak için karşımdakine ne attığımı, ne fırlattığımı hiç düşünemiyorum.

MELA: Ne yaptım sana, yaşamını savunacak? Ne zaman seni en zayıf yerinden yaraladım?

ROVNİ: Bir gezginci tiyatro çadırında canbazlık yapmanın acısını hiçbir eski canbaz benim kadar duymaz... Adını duymadığımız bir kasabadayız... Kötü bir otel odasındayız... cebimizde de para yok... İşte böyle zamanda kahkahalarla gülüyorsun, tam bana destek olmanı beklediğim zaman... Neden? Neden?

MELA (*Duygulanmıştır*): Gülmüyordum ki... Ağlıyordum. Ağladığım belli olmasın diye gülmüştüm öyle... (*Susma*) Ama benden nefret ettiğin de bir gerçek; öyle düşünmesen içinden, nasıl söyledin o sözleri! Nefret ediyorsun.

ROVNİ: Sen de...

MELA: Belki de başka bir duygu... Nasıl kurtulacağız?

ROVNİ: Neden?

MELA: Ya birbirimizden, ya bu bilinmez duygudan... Hiç düşündün mü bunu?

ROVNİ: Çok... Bu karşılıklı nefretimiz, sevginin tersyüz edilmiş mi diye çok düşündüm. Belki de birbirimizi çok sevdiğimizizin bilincinde değiliz. Sevginin ters uçtaki olumsuz belirtisidir belki de bizdeki bu duygu... [...] ⁸²

Aralarındaki bu diyalog ilişkilerini düzeltmek istediklerinin sinyalinin vermektedir ve ilk adımı neden geçinip anlayamadıklarını sorgulamakla, sebebini aramakla atarlar. Böylece aslında içinde buldukları zor durum onların yaklaşmasını ve sorunlarına çözüm aramak için girişimde bulunmasını sağlar. Nasıl insanlar zor durumlarda kaldıklarında (özellikle ölüm gibi durumlarda) bir araya gelip küslükleri bir kenara bırakırlarsa, Mela ve Rovni de içinde buldukları kötü yaşam koşulları sonucunda birbirlerine tutunmaya başlarlar ve sorunlarını, özellikle birbirlerine olan nefretlerinin nedenini bulup çözmeye çalışırlar. İkisi de sanki ilk kez, takındıkları maskelerden kurtulmuş ve bütün samimiyetleriyle kendileri olarak iletişim kurup konuşmaya çalışmaktadır. Rovni şöhretinin kendisini terk etmesiyle gözündeki hırs perdesi kalkmış olarak belki de uzun süredir ilk kez Mela'ya iş arkadaşı değil de eşi gibi sıcak yaklaşır. Onun bu davranışı zaten en başından beri kendisinden ilgi bekleyen Mela'yı da yumuşatır, onda da bir değişime yol açar. O da Rovni gibi ilişkilerinin neden yolunda gitmediğini sorgulamaya başlar. Böylece aslında nefret

⁸² a.g.e., s. 232-233.

sandıkları duygunun nefret olmadığını; tam tersine birbirlerini çok sevdiklerini fark etmeye başladılar. Ancak bugüne kadar ikisi de her şeyi kendi içlerinde yaşayıp kabuklarını kıramadıkları için birbirlerine karşı hissettiklerini hep nefret sanmışlardır.

Ancak oyunun sonunda çiftin birbirlerinden ayrılamayışlarının asıl nedeni yine onlar tarafından bir diyalogları sırasında keşfedilir:

MELA (*Sözünü keserek*): Bana da tam tersine, sanki bütün karıkocalar canbazmışlar gibi geliyor...

ROVNİ: Neden?

MELA: Çünkü... (*Duraksama*) Bilmem...Laf işte... Hiç düşünmedim nedenini, ama öyle geliyor... Belki de... (*Duraksar.*)

ROVNİ: Nedir?

MELA: Bütün karıkocalar bir denge kurmaya çalışıyorlar farkına varmadan da ondan bana öyle geldi, hepsi de canbazmış gibi... Denge kurabilenler birlikte yaşayabiliyorlar. Çünkü iki kişinin denge kurabilmesi demek, birbirlerine gereksiniyorlar demektir. Tıpkı tel üstünde olduğu gibi... Biri düşse, öbürünün de dengesi bozulur.

ROVNİ (*Heyecanlı ve şaşkın*): Müthiş bir şey bu dediğin... Anlat!

[...]

MELA: Neymiş o?

ROVNİ (*Dalgın*): Birbirimizden neden ayrılamadığımızı düşünüyorduk ya...

MELA: Karar vermeden önceydi o...

ROVNİ: Evet... O zaman düşünmüştük ki, bunca korkunç çatışma içinde bizi birbirimize bağlayan neydi: anababalık duygusu değil, çıkar değil, cinsel tutku değil, alışkanlık değil... Hiçbiri değil. Öyleyse ne? İşte onu şimdi sen buldun: Denge... Biz birbirimizde dengemizi buluyoruz... Dengemizi bulabilmek için birbirimize gereksiniyoruz.⁸³

İletişim kurup karşılıklı konuşup sorunlarını da çözdükten sonra Mela ve Rovni aralarındaki ilişkinin aslında zıtlığa değil, dengeye dayandığının farkına varırlar. Sevda Şener bu durumu, en iyi örneği karı-koca ilişkisinde görülen “dengelenmiş karşıtlık” olarak adlandırır.⁸⁴ Onları bir araya getiren farklı yönleri ile birbirlerini tamamlıyor oluşlarıdır. Tıpkı zıt kutupların birbirini çektiği gibi onlar da birçok kez

⁸³ a.g.e., s. 246-247.

⁸⁴ bkz. Şener, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda”, s. 6.

ayrılmalarına ve birbirlerine zıt özellikler taşımalarına rağmen birbirlerinin çekim alanından çıkamayarak en sonunda hep bir araya gelirler. Absürd dendiğinde aslında akla ilk gelen iki insan, nesne ya da durum arasındaki “uyumsuzluk”, daha doğrusu “ikilik”tir. Önemli olan iki nesne ya da insanın uyumsuz olması değil, ikisinin bir araya gelerek farklı özellikleriyle birbirini tamamlamasıdır. Diğer bir deyişle, “Dengelenmeye çalışılan karşıtlık, iki ayrı haklılık değil, aynı değer birbirini bütünleyen iki ayrı yönüdür.”⁸⁵ Rovni ve Mela da oyunun sonunda aralarında uyumsuzluktan doğan uyumu ve dengeyi fark ederler. Böylece oyunun sonunda değişen, dertlerini paylaşıp iletişim kuran Rovni ve Mela aslında ne Lanfa’ya ne Mestini’ye ne de başka birine ihtiyaç duymadıklarını, onları kendiliğinden unuttuklarını görürler. Artık ne telefonun çalmasını ne de birinin kapıdan içeri girmesini isterler.⁸⁶ Neticede Mela ve Rovni aralarındaki iletişimsizlik sorununu çözdükleri oyunun sonu Absürt Tiyatro oyunlarının aksine gelecekle ilgili hala umut olduğu hissi vermektedir.

Aziz Nesin *Tut Elimden Rovni* adlı oyununun ilk bölümü başta olmak üzere zaman zaman oyunda Mela ve Rovni’nin canbazlık gösterisinin yansıtıldığı sahneye gerili bir sinema perdesi kullanır. Oyunun bu özelliği yazarın, 1970’li yıllarda Türk tiyatrosunda yaygın şekilde uygulanan Brecht’in Epik Tiyatro’sunun tekniğinden faydalandığını göstermektedir.⁸⁷

Yazarın *Çiçu* adlı oyunu gibi *Tut Elimden Rovni* adlı oyunu da dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik arka planına göndermeler açısından zayıftır. Toplumcu gerçekçi bir tutum ile yazarın sorumluluğunu, hiçbir amacı ve yararı olmayan eserler verme lüksü bulunmadığını “Adı unutulmuş bir küçük ülkenin, adı duyulmamış en değersiz yazarı bile, kendi gücü içinde bütün dünyayı değiştirmek, yeniden yapmak çabası içinde değilse, yazık onun harcadığı mürekkebe, kağıda, yazık o yazıları okumak için okurların boşa giden zamanlarına...”⁸⁸ sözleri ile vurgulayan Nesin, *Çiçu* ve *Tut Elimden Rovni* gibi bazı oyunlarda toplumsal sorunların ötesine geçerek insanlığın evrensel sorunları olan yalnızlık, hastalık, ölüm, iletişimsizlik gibi insan gerçeğini yansıtan temaları da işler.⁸⁹ Bu bağlamda oyun, Absürt Tiyatro’da da

⁸⁵ a.g.e., s. 7.

⁸⁶ bkz. Nesin, “Tut Elimden Rovni”, s. 248-249.

⁸⁷ bkz., a.g.e., s. 177, 206, 214.

⁸⁸ Nesin, *Mum Hala I*, s. 79.

⁸⁹ bkz. Kocaman, “Aziz Nesin’in *Tut Elimden Rovni* Adlı Oyununda”, s. 350. Ayrıca bkz. Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s. 37.

önem arz eden ve evrensel bir tema olan iletişimsizlik temasını ele alış, yaşamın kısır döngü olduğu fikri, iki kişilik bir oyun olması, oyundaki bazı sahnelerin Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerindeki sahneler ile benzeşmesi açısından Absürt Tiyatro'ya yaklaşmaktadır. Bununla birlikte Epik Tiyatro tekniği kullanması, kötünden iyiye doğru gelişen bir öyküsü olması ve sonunun umut vaat etmesi açısından Absürt Tiyatro'dan ayrılmakta ve kendine özgü, sentez bir oyun özelliği kazanmaktadır.

4.1.3. Melih Cevdet Anday - *Müfettişler*: Baskı ve Yasaklar Toplumlari İstemedikleri Hayatların İçine Hapseder

Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler* (1972) adlı tek perdelik oyunu 1970'li yıllarda Türkiye'de var olan siyasal/toplumsal hayata göndermelerde bulunmakta, iki kişilik bir aile üzerinden topluma uygulanan baskı ve yasakların toplum/insan hayatı üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirmektedir.

Kadın ve Adam yanında Müşteri ve Tellal'ın da yer aldığı dört kişilik oyunda Adam ve Kadın'ın evlerini Tellal aracılığıyla Müşteri'ye satma ve kötü olduğu anlaşılan anılarını da böylece geride bırakarak deniz kıyısındaki bir evde yeni bir hayata başlama istekleri ile bu isteğin bir türlü gerçekleşmemesi konu edilir.

Toplumsal ve insani değerleri savunmasıyla tanınan yazar, Kadın ve Adam'dan oluşan iki kişilik bir ailenin kötü anılarla dolu geçmiş hayatlarının izlerini taşıyan evlerini satmak istemesi ancak bu isteklerinin Müşteri ve Tellal tarafından engellenmesini anlatırken aslında baskı ve yasakların toplumsal hayatı kısıtlayarak insanların temel hak ve özgürlüklerine engel olduğuna dikkat çeker.

Temel hak ve özgürlükler üzerindeki kısıtlamalar, oyunun başında Adam'ın aile hayatında eşi tarafından sürekli olarak gözetim ve baskı altında tutulmasından anlaşılır:

(Kadın yerinden fırlar.)

ADAM: Bir şey yapmadım sevgilim. *(Korku içindedir.)*

KADIN: Korkma!

ADAM: Sevgilim niçin birden fırladın öyle?

KADIN: Pencereden bakmak için sevgilim.

[...]

ADAM (*Yerinden kalkar*): Ben seni aldattım sevgilim.

[...]

KADIN (*Ölüyormuş gibi*) Sahi mi söylüyorsun sevgilim... Bütün geleceğimizi mahvettin ha? Ne yaptın benden habersiz, çabuk söyle!⁹⁰

Evin içinde, aile kurumu dahilinde Kadın'ın Adam'a uyguladığı baskı dönemin ataerkil toplum yapısı göz önüne alındığında alışılmışın dışında bir baskıdır. Adam hem aile kurumuna hem de yaşadığı eve aslında en başta eşi tarafından hapsedilir:

ADAM: Ve dalgalar kayaların arasına sokulacak...Yirmi metre ötedeki kayaların... sadece yirmi metre. Nedir ki yirmi metre? Bir koşuverdik mi, oldu bitti demektir. Ondan sonra tam bir yalnızlık artık. (*Gözlerini kapar.*) Tanrım, tam bir yalnızlık.

KADIN (*Adam'a bakar*): Benimle değil misin sevgilim?

ADAM: Evet sevgilim.

KADIN: Benimleyken yalnızlığını bozan bir şey var mı?

ADAM: Yok sevgilim, yok.

KADIN: Benimle mutlu değil misin?

ADAM: Mutluyum, evet, mutlu.

KADIN (*Söylediklerine hem inanarak hem de telkin etmeye çalışarak*): Hep mutlu olduk biz. (*Dalar.*) İnsanların arasına katılırdık. (*Susar. Adam dinler görünür ama dalmıştır.*) Trenlere binerdik, kalabalık trenlere. Parklara giderdik, yanımızdaki bir ağacın altında çocuklu bir aile, salıncak kurmuşlar. [...]

ADAM (*Tırnaklarını yemeye başlar*): Dişimi sıkıyordum, bir şey belli etmiyordum. Ama çevremdeki halka daralıyordu git gide.

KADIN: Hatırlıyor musun? Bir gün, sıcak, çok sıcak bir gün sokaklarda koşmuştuk.

[...]

ADAM: İpler vardı benim elimde, kendimi asmak istemiştim.⁹¹

Adam ve Kadın arasındaki diyalogdan Adam'ın yalnızlık özlemi çektiği ve evlilik hayatından memnun olmadığı, aslında Adam ve Kadın'ın bir arada olmalarına rağmen ikisinin zihinlerinde farklı hayatlar yaşadıkları anlaşılır. Bir arada bulunmalarına rağmen Adam Kadın ile aynı ya da en azından benzer duygular

⁹⁰ Melih Cevdet Anday, "Müfettişler" içinde *Toplu Oyunlar I*. Everest Yayınları. İstanbul, 2014, s. 149.

⁹¹ a.g.e., s. 157.

hissetmemektedir. Kadın'ın söylediğinin aksine Adam içine hapsediği evlilik hayatında ve bu evde mutlu değildir. Bunalmıştır, hatta intihar etmeyi bile dener. Kadın'ın koyduğu yasaklar ve kısıtlamalar ile Adam'ın hem evlilik hayatında hem de evde olmak üzere hapslik durumunun Kadın'a göre iki kat fazla olduğu gözlenir. Kadın sadece fiziksel anlamda yaşadığı evde hapsedilmişken, Adam evlilik hayatının baskısı ile psikolojik olarak da hapsedilmiş hissediyor. Adam'ın yalnızlık arzusu/özlemi duymasını modern hayatın getirdiği kavramlardan biri olan bireysellik kavramının bir sonucu olarak da görmek mümkündür. Çünkü modern hayat insanları birbirine ve hatta kendine o kadar yabancılaştırmıştır ki yalnızlık artık doğal bir olgu olarak benimsenmiştir.

Ancak Adam için onu intihara kadar götüren eşinin korumacı tavrı, tek baskı kaynağı değildir. Aile hayatının yanı sıra Adam'ın geçmişte toplumsal hayat olarak adlandırılabilir iş hayatında da baskı altında çalıştığı görülür:

ADAM (*Geniş adımlarla odayı arşınlar, karşı yanda birden geri döner*): Otuz yıl, tam otuz yıl yirmi yaşından elli yaşına kadar kağıtların arasında yaşadım çitir çitir. Koca koca defterlerle sarardım soldum, kayıtlar düştüm, girişler çıkışlar arasında bağlantı kurdum ve hiç aksamadım. Ama kuduz bir köpek gibi de kovalandım.

[...]

ADAM: Benim itiraf edecek hiçbir suçum yok.

[...]

KADIN: Öyle elbet.

ADAM: Peki, müfettişler niçin peşimi bırakmıyor? Demek suçsuz olmak da yetmiyor, emekli olmak da yetmiyor. Ölüncüye değin müfettişlerin nefesini duyacaksın ensende. Titreyeceksin, üşüyeceksin, ürpereceksin, çenelerin birbirine vuracak. Ama sinirlenmeyeceksin, sarsılmayacaksın. Müfettişlerle bir arada yaşamayı öğreneceksin.⁹²

Adam'ın işini, hakkını vererek yapmasına rağmen sürekli denetim altında tutulduğu, amiri/şefi tarafından gözetlendiği, belki de o dönemde yaygın olan iş arkadaşları tarafından ispiyonlanma kaygısı yaşadığı ve bu nedenle de emekli olmasına rağmen aynı korkuyu hala yaşamaya devam ettiği anlaşılır. Hem Adam'ın içinde yaşadığı bu ruh halinden hem de geçmişleri ile ilgili bölük pörçük olarak oyunun içine serpiştirilmiş ve bu evde yaşadıkları kötü anılardan; anlaşılmayan

⁹² a.g.e, s. 147-148.

gizemli bir hikâyeden kurtulmak ve mutlu olmak için yaşadıkları evi satıp deniz kıyısındaki bir evde yeni bir yaşama başlamayı hayal ederler. Genel olarak bakıldığında, İç Anadolu'nun tutuculuğundan ve dar kafalılığından kurtulmak için denize kıyısı olan şehirlere yerleşme isteği Türkiye'deki şehirli insanların özlemidir:

KADIN (*Bir iskemleye çöker*): [...] Öyle oldu ki, deniz kıyısına bir varabilesek değişecek her şey, bütün işlerimiz yoluna girecek, mutluluğa kavuşacağız. Bunca yıldır aradığımız mutluluğa. [...] Artık hiçbir engel kalmadı mutlu olmamıza. Öyle değil mi? (*Başını kaldırır, gözyaşları içinde Adam'a bakar.*)

ADAM (*Kadın'ın arkasında durur, ellerini onun omuzlarına koyar. Kadın da onun ellerini tutar*) Ben de anlıyorum. Bir şey kalmadı şunun şurasında. [...] Sabırla bekledik. Şimdi bu bekleyişin yemişi oldu artık. Elimizi uzatıp koparacağız, o kadar.

93

Ancak Müşteri ve Tellal'ın ortaya çıkması ve Adam'ı sorgulaması ile başlayan serüven onların hayalinin önündeki en büyük engel ve bu hayalin sonu olur. Onların gelişile Adam'ın iç dünyasındaki sarsıntı gözle görülür şekilde hissedilir. Adam, toplumsal bağlamda temeli iş hayatında atılan güvensizlik, suçluluk duygusu, silikleşme, korkaklık gibi duygular sonucunda yaratılan travmatik toplumun bir temsilcisidir:

(*Kadın çıkarken, yeni gelenler hafifçe yerlerinden doğrulurlar.*) (*Bir süre sessizlik.*)

ADAM: (*Yerinden doğrulması ile yere diz çökmesi bir olur*): İtiraf ediyorum baylar.

TELLAL (*Hızla yerinden kalkar, somyenin arkasına geçer, bacaklarını açar, kollarını göğsünde kavuşturur, öylece durur*): Niçin bugüne kadar bekledin?

ADAM: Korkuyordum.⁹⁴

Buradan itibaren konuşma arka arkaya soru ve cevapların sıralandığı Müşteri ve Tellal'ın Adam ile diyalogları bir sorgulama niteliği taşımakta ve bu yönüyle Pinter'in *Doğum Günü Partisi* adlı oyunundaki Goldberg ve McCann'in Stanley'i sorgulama⁹⁵ sahnesini çağrıştırır:

MÜŞTERİ (*Ayağa kalkmıştır bile. Ağır adımlarla Adam'a yaklaşır*): Korktuğunu ne zaman anladın, alçak?

ADAM: Ne zaman anladığımı kesin olarak söyleyemeyeceğim, çünkü belleğim gittikçe zayıflıyor.

TELLAL: Belleğinin zayıflaması da bir dalavere olmasın, ha?

⁹³ a.g.e., s. 156.

⁹⁴ a.g.e. s. 161.

⁹⁵ bkz. Sevda Şener, "Melih Cevdet Anday Oyunlarında Anı-Öyküler" *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Mitos-Boyut Yayınları. 2011, s. 158.

ADAM: Olabilir efendim.
TELLAL: Neden korkuyordun, onu söyle!
ADAM: İnsanlardan efendim.
MÜŞTERİ: İtirafların açık seçik olmalı, anlıyor musun?
ADAM: Her şeyi kabul ediyorum.
TELLAL: İtiraf etmekle kurtulabileceğini mi sanıyorsun?
ADAM: Kurtulmak için itiraf etmiyorum.
MÜŞTERİ: Ya ne için hain?
ADAM: Kurtulmanın ne olduğunu bilmiyorum.⁹⁶

Adam ile Müşteri ve Tellal arasında geçen konuşmanın kısa süre sonra görüldüğü üzere yine bir sorgulama halini alması 1970'lerin baskı ve şiddet ortamındaki sorgulama ve işkence olaylarına⁹⁷ bir göndermedir. Böylece siyasal ve toplumsal koşulların edebiyat eserleri üzerindeki etkileri de örneklenmiş olmaktadır. Burada Anday'ın oyunundaki gerilimi arttıran "sorgulama olgusu"nun, Harold Pinter tiyatrosuyla da örtüştüğü⁹⁸ görülür. Pinter'in oyununun 1957 yılında, Anday'ın oyununun ise 1972 yılında yazıldığı düşünülürse, Melih Cevdet Anday'ın Pinter'in oyununu okumuş ve oyundan esinlenmiş olması mümkündür.

Ancak *Doğum Günü Partisi*'nde olduğu gibi *Müfettişler* oyununda da bir tür sorgulamaya dönüşen diyalogdaki sorular giderek saçma ve komik sorularla yer değiştirir:

MÜŞTERİ: Yalan ifade verirsen cezan iki kat artar, unutmama.
ADAM: Unutmam efendim.
TELLAL: Kaç saat uyuyorsun?
ADAM: Dört beş saat.
TELLAL: Dört mü, beş mi? Kesin cevap.
ADAM: Bilemeyeceğim.
TELLAL: Alçak.
MÜŞTERİ: İştahın iyi midir?
ADAM: İyidir.
MÜŞTERİ: Namussuz. Sık sık kahkaha ile güler misin?
ADAM: Hiç kahkaha atmam, gülümsemekle yetinirim.⁹⁹

⁹⁶ Anday, "Müfettişler", s. 161.

⁹⁷ Ayşegül Yüksel, "Melih Cevdet Anday: Apollon'dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı" *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları. 1997, s. 51.

⁹⁸ Ayşegül Yüksel, "Anday'ın Tiyatro Söylemi" *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları. 1997, s. 57.

⁹⁹ Anday, "Müfettişler", s. 162.

Adam, Müşteri ve Tellal arasındaki bu mantık dışı diyalogların oyunun absürt temelini oluşturduğu söylenebilir. Diğer yandan hem Müşteri-Tellal (Müfettişler) ve Adam arasında, hem de Kadın ve Adam arasında bir zindancı-mahkûm ilişkisinin var olduğu görülmektedir. Siyasi bağlamda ele alındığında Müfettişler ile Adam arasındaki ilişki 12 Mart döneminde hücre ve hapishanelerde yaygın olarak tanık olunan mahkûm-polis ilişkisini anımsatmaktadır. Ancak Kadın, Adam ile olan ilişkisinde zindancı rolüne bürünmesine rağmen; Müşteri ve Tellal ile ilişkisi bağlamında Adam ile aynı kaderi paylaşmakta ve içinde yaşadığı eve ve dolayısıyla hayata hapsolmaktadır. Ancak Kadın'ın, Adam'ın aksine, bu mahkumiyetinin farkında olmadığı gözlenir.

Bu durum özellikle Adam ve Kadın'ın mekân algısında yansıma bulur. Mekânın Adam ve Kadın için anlamı birbirine tamamen zıttır: Ev, Adam için “bir kale gibidir”, Kadın içinse “bir kuş yuvasıdır.”¹⁰⁰ Evin Adam için “bir kale”yi ifade ettiği düşünülürse, yine özellikle siyasi bağlamda o dönemdeki hapishanelere/hücrelere ve hapishanelerdeki baskı ve kısıtlamaları tecrübe eden insanlara gönderme yapıldığı daha iyi anlaşılır. Ayrıca Ionesco'nun oyunlarında özellikle de *Amedee Nasıl Kurtulmalı?* adlı oyununda olduğu gibi mekânın daraldığı hissi verilir:

ADAM: Sonra hiç cenaze çıkmamıştır bu evden. (*Kadın'a*) Öyle değil mi sevgilim?

KADIN (*Bağıra bağıra*): Evet, hiç çıkmamıştır, çıkmamıştır, çıkmamıştır. Hele çocuk cenazesi hiç. (*Konuklara sert sert bakar*)

[...]

ADAM: Biz cenazelerimizi hep içerde tutmuşuzdur. Bu yüzden daraldıkça daralıyor koca ev. Yukarıdaki odalardan biri hep kapalıdır. Bir gün kilitlemiştik nedense, anahtarını kaybettik. Öyle değil mi sevgilim?¹⁰¹

Alıntı bir yandan Ionesco'nun nesnelere (sandalyeler, mobilyalar, ölü bir beden) dolup taşan mekanlarını çağrıştırırken, diğer yandan kilitli oda motifi ile akla Charles Perrault'un *Mavi Sakal*¹⁰² hikâyesine, o hikâyedeki kilitli yasak odaya bir gönderme yapıldığı fikrini getirir. Fakat masal ve hikâye motifli eserin aksine burada yasak odayı açmak isteyen meraklı biri yoktur. Melih Cevdet Anday sosyoloji öğrenimi için 1938-1940 yılları arasında Belçika'da bulunmuş¹⁰³ olduğu için oradaki

¹⁰⁰ a.g.e., s. 171.

¹⁰¹ a.g.e., s. 172-173.

¹⁰² <https://www.evrensel.net/yazi/41433/mavi-sakal> (20 Kasım 2012) (çevrimiçi) Erişim 23.05.2017.

¹⁰³ https://www.turkedebiyati.org/sairler/melih_cevdet_anday.html (çevrimiçi) Erişim 16.08.2017.

resmi dillerden biri olan Fransızca'yı öğrenmiş ve sonraki yıllarda Ionesco'nun oyunlarını aslından okumuş olması ihtimali yüksektir. Bu ihtimal de onun Ionesco oyunlarından etkilenmiş olduğu fikrini daha anlaşılır kılmaktadır. Ancak elbette yazarın Türkiye koşullarında yazmış olduğu oyun varoluşsal bir deneyimden çok toplumun deneyimlediği siyasi ve toplumsal olaylara gönderme yapar.

Oyunun sonunda evi satmakla geçmişlerinden kurtulamayacakları, anılarının, yaşadıklarının da onlarla birlikte gittikleri her yere gideceği vurgulanır:

MÜŞTERİ (*Araya girer*): Anlayışlı olalım rica ederim. Sinirlenmekle hiçbir sorun çözülmez. Dostlukları ve görevleri birbirine karıştırmayalım. (*Sözlerinin üzerinde durarak*) Bir evi satın başka bir eve geçmekle kimse kurtulamaz.

ADAM (*Az önce takındığı cesaretli tavrı yitirmiştir, üstüne bir bitkinlik çöker. Şaşkın şaşkın bir Kadın'a, bir konuklara bakar*): duydun mu sevgilim? Ne diyor duydun mu? Kimse kurtulamazmış... Ben de öyle demiyor muydum?

KADIN (*Sert ve iradeli*): Sıkı dur, bırakma kendini! Senin kurtulmakla bir alışverişin yok.

ADAM (*Kendini toplar gibi olur*) Öyle ya, hem de itiraf ettim.

[...]

KADIN (*Telaşla ayağa kalkar*) Ne itirafı? Ne dediğinin farkında mısın sen?

MÜŞTERİ (*Kadın'ı eliyle durdurur*): Siz karışmayın rica ederim. Konuşmaları önlemeyin!¹⁰⁴

Müşteri ve Tellal'ın Adam'ı sorguya çekmelerinin ardından Adam ve Kadın'ı köşeye sıkıştırmaya çalışmaları, Kadın'ın evi satmayacağını söylemesi ve onları evden kovması ile sonlanır. Böylece Müşteri ve Tellal Adam ve Kadın'a baskı uygulayarak onların evi satmasına engel olup, kurtulmaya çalıştıkları eve ve hayata hapsederler.

Zamanın döngüsellliği ile her şeyin başladığı gibi bitmesi de oyunun sonunda hiçbir şeyin değişmeden devam edeceğinin işaretidir. Oyunun başladığı gibi biterek hiçbir değişim yaşanmaması ve sonunun umut barındırmaması Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarının çoğunda görülen bir özelliktir.

Anday *Dikkat Köpek Var* adlı oyununda olduğu gibi mantık dışı diyaloglar ve yanı sıra mekânın daralması, umutsuz bir son gibi Absürt Tiyatro özelliklerini dönemin

¹⁰⁴ Anday, "Müfettişler", s. 177.

sosyo-politik arka planına yaptığı göndermeler ile harmanlayarak Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinden farklı orijinal bir oyun yaratır.

4.1.4. Melih Cevdet Anday - *Dikkat Köpek Var*: Bazen Basit Bir Eylem Baskıcı Bir Düzeni İşlevsiz Hale Getirmeye/Yıkmaya Yeter

1970'li yıllarda yazılmış olan eserler arasında yer alan Melih Cevdet Anday'ın tek perdelik *Dikkat Köpek Var* (1972) adlı oyunu dönemin siyasal gruplaşmalarına/kutuplaşmalarına göndermede bulunan, baskıcı düzeni, kişilerin hak ve özgürlüklerini kısıtlamaya yönelik yasakları eleştiren bu bağlamda toplumsal yanı ağır basan bir oyundur.

Delikanlı başta olmak üzere; Kız, Adam, Kadın ve Doktor'dan oluşan beş kişilik kadrosuyla oyun, Delikanlı'nın yolda görüp hoşlandığı Kız ile evlenme isteği yolunda önüne çıkan engelleri aşma mücadelesini konu edinir.

Oyunun absürt temeli, mantık dışı diyaloglar ve çelişkiler üzerine kuruludur. Kişiler arasındaki diyaloglar mantık dizgesi dışında yer alan söylemlere dayanmaktadır. Sözelimi, normal şartlarda mutlu bir gün olması gereken düğün günü Adam tarafından alışılmışın tam karşıtı olarak betimlenir:

ADAM: [...], karım yatalaktı. Nikahımız yatak odasında kıyıldı. Düğünümüz de yatak odasında yapıldı. Çok güzel bir düğün oldu. Maskeli idi davetlilerimiz... İçki içilmedi, yemek yenilmedi, konuşulmadı. Hiç konuşulmadı. Çünkü kimse kimseyi tanıyamıyordu. Kimseye davetiye yollamamıştık. Ama birden öyle bir kalabalık bastırdı ki, cehenneme döndü evin içi. Evet, cehenneme döndü. Anlıyor musunuz?¹⁰⁵

Düğünün en başta “güzel” olarak nitelenmesi sonrasında ise hiç sebepsiz ortalığın “cehennem”e döndüğünün söylenmesi; davetiye yollanmadan kalabalığın bastırması son derece tuhaf, absürt söylemlerdir. Benzer şekilde ideal bir damat adayının tanımı da alışılmışın dışında bir tanımdır:

ADAM: [...] Ters bir adamsınız siz.

¹⁰⁵ Melih Cevdet Anday, “Dikkat Köpek Var”, s. 99.

DELİKANLI: İnanmadan söylüyorsunuz bunu. Önce ters değilim. Sonra da öyle kolay kolay bulunamayacak bir damat adayım. Çünkü işsizim, parasızım ve umutsuzum.

ADAM: Çok iyi anlıyorum ve sizi takdir ediyorum. Ama işsiz, parasız ve umutsuz bir damat adayı olmakla bu kadar övünmeseniz de, biraz alçakgönüllü olsanız daha iyi değil midir?¹⁰⁶

Aslında toplumda bir damat adayı için kabul görmeyen işsizlik ve parasızlık gibi özelliklerin Delikanlı tarafından övünülecek nitelikler olarak tanımlanması oyundaki absürt söylemlerden birini oluşturmaktadır. Oyun bu özelliği ile Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyununun bir sahnesini akla getirmektedir. Ionesco'nun oyununda İtfaiye Şefi'nin yangın çıkmadığı için işlerin iyi gitmediğini söylemesi ve böylece aslında bir felaket olan yangının istenen ve beklenen bir durum olarak betimlenmesi de alışılmışın dışında bir karşıtlık ve dolayısıyla absürtlük oluşturur.

Alışılmışın dışındaki söylemler yanında, *Dikkat Köpek Var* adlı oyundaki bazı çelişkiler de oyunun absürtlüğüne katkı sunmaktadır: Kadın'ın kocası tarafından "yatalak" olarak nitelenmesine karşın yürüyerek dışarı çıkması, Kadın'ın kocasının kör olduğunu söylemesine rağmen Adam'ın gayet iyi görmesi, kapıdaki "Dikkat köpek var" levhasının aksine bahçede köpek olmaması gibi. Burada Kadın'ın yatalak olması doğru olsun ya da olmasın evdeki düzen karşısında eli kolu bağlı, çaresiz kalması, Adam'ın kör olması ise düzeni sorgulamadan bilinçsizce kabul etmesi şeklinde yorumlanabilir.¹⁰⁷

Oyun tek perdelik olmasıyla biçimsel açıdan Batı'daki çoğu Absürt Tiyatro oyunu ile benzerlik göstermektedir.

Görünürde Delikanlı'nın Kız ile evlenmesinin önündeki engel bahçe kapısında asılı olan "Dikkat Köpek Var" levhasıdır. Gösterge bilimsel açıdan bakıldığında bu levha, evin içindeki baskıcı düzenin devamını sağlayan yasakları çağrıştıran bir göstergedir. Ev ise baskıcı düzenin hâkim olduğu herhangi bir toplumu simgelemektedir ki, oyun kişilerinin adsız oluşu da bu anlamda oyunun evrensel düzeyde değerlendirilebileceğini, yasakların herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda var olabileceğini işaret etmektedir. Ancak asıl engel levha değil; Adam ve Kadın'ın da vurguladığı gibi onlara imzalattığı sözleşme ile levhanın orada asılı kalmasını sağlayan

¹⁰⁶ a.g.e., s. 101.

¹⁰⁷ bkz. Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 194.

evin sahibi, Doktor'dur: "DELİKANLI (*kızgın*): Öyleyse bu levhayı ("Dikkat köpek var" levhasını gösterir.) kaldırın buradan. KADIN: Kaldıramayız. Ev sahibi ile anlaşmamızda bu levhanın kaldırılmaması maddesi de var."¹⁰⁸ Daha sonra Adam da asılı olan levhanın ardında yatan gerçeği ikinci kez dile getirir: "DELİKANLI: Siz de kaldırın efendim o levhayı. ADAM: Kaldıramıyoruz. Ev sahibi ile anlaşmamızda var bu madde. Kiracılar sendikasına başvurduğum kaldırtmak için, şimdilik bu işle mücadele edemeyiz dediler."¹⁰⁹ Doktor "Dikkat köpek var" levhası sayesinde Kız'la evlenmek isteyen ve dışarıdan gelen birer tehdit olarak gördüğü damat adaylarını engelleyerek evdeki düzenin istediği şekilde devam etmesini sağlar. Oyunda yol, evin dışında kaldığı için özgürlüğün var olduğu alanı temsil eder. Kadın ve Kız düzenin kurbanı, Adam ise kurulu düzenin taraftarı olarak görülebilir. Delikanlı ise kendisini bağlayan kurallar ve yasakları umursamayan özgür bir bireydir. İşsiz olması da onun kurulu düzene uymadığının bir başka göstergesidir. Delikanlı'nın evin dışında, özgürlüğü temsil eden yol üzerindeki bankta oturması da onu diğer oyun kişilerinden farklı kılmakta ve düzene aykırı hareket ettiğini doğrulamaktadır. Bu nedenle de tıpkı kendisinin de dile getirdiği gibi evin sahibi olan Doktor'un kuralları ve yasakları Delikanlı'ya işlemez:

DELİKANLI: Sen bana karışamazsın.

DOKTOR: Bu evin sahibi benim.

DELİKANLI: Yolun da sahibi değilsin ya...

DOKTOR: Kız dönmeden git diyorum sana.

DELİKANLI: Gitmiyorum.¹¹⁰

Doktor'un evin içindeki düzeni korumak için evden çok uzaklaşamayacağını ve evin dışındaki alanlarda etkili olamayacağını bilen Delikanlı ona direnerek sevdiği kıza ulaşma yolunda ilk eylemini gerçekleştirir. Köpeğin aslında Doktor olduğunu anlayan Delikanlı ona alışmak ya da ondan kaçmak yerine onunla yüzleşmeye karar verir:

DOKTOR: [...] (*Dikkat köpek var levhasını gösterir*) Bu levhayı gördünüz değil mi?

DELİKANLI: Beni bu levha ile korkutamazsınız.

¹⁰⁸ "Dikkat Köpek Var", s. 97.

¹⁰⁹ a.g.e., s. 100.

¹¹⁰ a.g.e., s. 108.

[...]

DOKTOR: O ses sizin içinizden geliyordu. Bahçede köpek olmadığını pekâlâ biliyorsunuz.

DELİKANLI: Beni kandıramazsınız. Hiçbir engelden yılmayacağım. Kızı bekleyeceğim burada.

DOKTOR: Yanlış, çok yanlış. Kızı beklerseniz, annesi ölür. Seçin birinden birini. Aşk mı, ölüm mü?

DELİKANLI: Maskeni çıkar şeytan!

DOKTOR: Peki. (*Maskesini çıkarır, altından başka bir maske, bir köpek maskesi çıkar.*) İşte çıkardım. Dikkat!

DELİKANLI: Köpek!

DOKTOR: Git burdan, düzeni bozma! İçerde hastam var.

[...]

DELİKANLI: Gitmiyorum.

[...]

(*Doktor havlaya havlaya bahçeden içeri girer*)¹¹¹

Kız'ın annesini yatalak, babasını kör olduğuna inandıran Doktor böylelikle evde kendisine ihtiyaç duyulduğu izlenimi yaratmış ve kız ile evlenerek de evdeki yerini sağlamlaştırmayı ve evde kurduğu baskı düzenini korumayı amaçlar. Ancak son anda ortaya çıkan ve Doktor'a direnen Delikanlı, Doktor'un bütün oyununu ve planlarını boşa çıkarır. Onun kararlılığı karşısında Doktor (köpek) geri çekilmek zorunda kalır. Sosyo-politik açıdan bakıldığında, yazarın 1970'li yıllardaki siyasi kutuplaşmaya ve sağ-sol çatışmasına dikkat çektiği gözlenmektedir. Böyle düşünüldüğünde, Doktor dönemin değişim taraftarı olmayan tutucu, sağ görüşlü kesimini temsil ederken, delikanlı daha özgürlükçü ve değişim yanlısı sol kesimi simgelemektedir.

Doktor'un geri çekilmesi ile daha da cesaretlenen Delikanlı, son hamlesini yaparak kendisini eve girmekten ve sevdiği kıza kavuşmaktan alıkoyan "Dikkat köpek var" levhasını işlevsiz hale getirir:

DELİKANLI: Bugünü kendimden yana çevirmek elimde benim. Nasıl mı? Bakın!

(*Gider, "Dikkat köpek var!" levhasını tersine çevirir*) İşte bu kadar kolay.

¹¹¹ a.g.e., s. 107-108.

(Kız koşa koşa gelir. Delikanlı'yı görünce bir an durular. Sonra onun boynuna atılır, sarılırlar, böyle sarmaş dolaş sallanırlar kendi çevrelerinde.)¹¹²

İlk bakışta son derece basit ya da mantıksız görünen bu eylem göstergebilim açısından son derece anlamlıdır. Böylece Delikanlı eve girmesini engelleyen yasakları ortadan kaldırır. Ayrıca Delikanlı'nın davranışı mantıksız da olsa Kadın'ın da vurguladığı gibi "bu dünya mantıkla yürümüyor ki".¹¹³ Delikanlı'nın yılmadan sevdiği Kız'ı beklemesi ve levhayı tersine çevirmesi; Doktor'a meydan okuması, onu hiçe sayması ve kurduğu düzeni tersine çevirmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle Delikanlı, oyunun sonunda basit bir eylemle, levhayı tersine çevirerek Doktor'un evin içinde kurduğu baskı düzenini işlevsiz hale getirir. Adam, Kadın ve Kız'ın boyun eğip kabullendiği yasaklarla dolu evin düzeni Delikanlı tarafından yıkılır. Bu bağlamda Delikanlı üzerinden aslında yazarın kendi dünya görüşünün okura/izleyiciye iletiği sonucuna varılabilir. Aynı zamanda şairliği ile de bilinen Anday, Absürt Tiyatro'ya öncülük eden Dadaizm'den etkilenerek nasıl toplumsal ve insani değerleri savunan kavgacı şiire yönelmiş; şiirlerinde kafiyeye uymayıp, ölçüyü kırmışsa; Delikanlı da benzer şekilde Kız'ı en doğal hakkı olan özgürlüğüne kavuşturmak için önüne çıkan eski (geleneksel) düzeni yıkar. Absürt Tiyatro'nun da zaman zaman kavgacı tiyatro olarak adlandırıldığı düşünülürse, yazarın şiirlerindeki tavrını tiyatro oyunlarına da yansıttığı söylenebilir. Bunun yanı sıra oyunun sonu, Batılı yazarların yazdığı Absürt Tiyatro oyunlarının aksine umut vaat etmektedir.

Böylece bir sahnesi ile Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'sını andıran; diyaloglardaki alışılmış dışı söylemler ve çelişkiler ile absürtlük yaratan oyun, yerde zamanda ve olayda birlik kuralına uyumuyla; bir hikâye üzerine kurulmuş olmasıyla ve sonunda okura/izleyiciye umut aşılmasıyla Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarından ayrılmaktadır. Ayrıca Batı'daki ilk örneklerin aksine ülkedeki toplumsal ve siyasal ortama göndermelerde bulunan oyun bütün bu özellikleri bir arada bünyesinde toplaması ile orijinalliğe ulaşmaktadır.

¹¹² a.g.e., s. 108.

¹¹³ a.g.e., s. 97.

4.1.5. Adalet Ağaoğlu - *Kozalar*: Sırça Köşklerinde Kendi Sonunu Hazırlayan Burjuva Kadınlar

Tek perdelik oluşuyla Batı'daki örneklere sadık kalan ancak üç kişilik oyun kadrosuna sahip olan 1971 tarihli *Kozalar* adlı oyun aracılığı ile yazar Adalet Ağaoğlu, sırça köşklere ya da fildişi kulelerine çekilip toplumun geri kalanını küçümseyen ve dünyada olup biten olaylara duyarsız kalan sonradan görme burjuva sınıfını eleştirmektedir. Ağaoğlu eleştirisini, kadınların kararları, düşünce biçimleri, değer verdikleri şeyler/yaşamdaki öncelikleri üzerinden yapmaktadır.

Oyun, bir akşamüzeri burjuva sınıftan üç kadının güvenli olduğunu düşündükleri I. Kadın'ın evinde, dış dünyadaki sorunları umursamadan gündelik yaşamın ayrıntıları ve kendi küçük dünyaları içinde kaybolup gitmeleri ile bu yaşamın onlar için bir cehenneme/hapishaneye dönüşünü konu edinir.

Fransa'da yaşama olanağı da bulan Adalet Ağaoğlu Türkiye ile yurtdışındaki modernleşme sürecini ve burjuva sınıfını karşılaştırma şansı yakalamış ve belli ki Türkiye'de bu süreç olması gerekenden kısa bir zamanda tamamlandığı için sağlam temellere dayanmadığına tanıklık etmiştir. *Kozalar* adlı oyununda da bu zayıf temeller üzerine kurulmuş görgü kuralları, adap ve duyarlılıktan yoksun, sığ burjuva sınıfa eleştiride bulunmuştur. Dışarıda yaşanan patlamalardan, gürültü ve patırtıdan her gün yaşanan sıradan olaylarmış gibi söz eden üç kadın akşam çaylarını içmeye, bir şeyler yemeye ve ellerindeki işlerini yapmaya devam ederler. En başta evde var olduğu izlenimi verilen huzur ve sessizlik, Pinter'ın oyunlarında olduğu gibi içinde buldukları eve bir barınak, sığınak özelliği yüklemekte, dışarıdaki kargaşa ve gürültü ile tam bir tezat oluşturmaktadır:

III. KADIN: (*Fıkırdar.*) Ayol burda durmadan bir şeyler oluyor...

I. KADIN: (*Sinirlenir.*) Burada hiçbir şey olamaz, içerde. Dışarda oluyorsa oluyordur. Bazen yağmur yağar da sel gibi, pencerelerden içeri bir damla su giremez. Her yeri iyice tıkadık biz. Pencereler sağlam, kapılar sağlam...Duvarlar hele...Bu ev bizimkinin babasından kaldı. Şimdikiler gibi öyle üç santim uyduruk duvar değil bizim duvarlar...¹¹⁴

¹¹⁴Adalet Ağaoğlu, "Kozalar" içinde *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 329.

Tiyatro figürlerinin isimlerindeki numaralandırma, -yazar gözüyle- bu toplumsal sınıf kadınlarının, kendilerine ait birer kimlik edinemediklerine işarettir. Bu nedenle de toplumsal yaşamda yer almayı kendilerine biçilen rollere hapsedilmişlerdir. Tıpkı yukarıdaki alıntıda kapılara kilit vurup her yeri tıkayarak dışarıdaki tehdit ve tehlikelerden korunduklarını zanneden kadınlar gibi. Kadınlar evin içinde hapsedildiklerini fark ettiklerinde artık çok geçtir. Bir örümcek ağı hızla etraflarını sarar ve oyunun sonunda bu ağın içine tamamen hapsolurlar:

III. KADIN: Her yer örümcek ağı!

I. KADIN: Niçin ama? Neden? Onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir...

[...]

(Üçü de bir ağın içindeymişçesine çırpınırlarken kapı tekdüze vurulur.)

III. KADIN: *(Usul)* İstesek de açamayız. *(Yorgun, çöker.)*

II. KADIN: *(Daha usul)* Her yanımızdan sarıldık... Sarıldık... *(Çöker.)*

I. KADIN: *(Çok usul)* Tüm ağın içinde kaldık... *(Bitkin, çöker.)*

[...]

II. KADIN: Keşke çıkabilseydim...

III. KADIN: Dışarda olsaydım keşke

ÜÇÜ BİRDEN: *(İncecik birer böcek sesiyle)* Bir delik gerek... Bir delik gerek... Bir delik gerek...¹¹⁵

Oyun süresince dışarıda olup bitenlere kulaklarını tıkayan, hatta dışarıdaki gürültüleri işitemek için kelimenin gerçek anlamı ile evdeki bütün delikleri kapatan kadınlar, oyunun sonunda ironik bir biçimde hapsedildikleri evden kurtulmak için boş yere çare ararlar. Oyundaki üç kadının bu çaresiz, kapana sıkışmış gibi halinin Beckett'in *Mutlu Günler* adlı oyunundaki Winnie adlı oyun kişisini anımsattığı söylenebilir. Nasıl kadınlar oyunun sonunda örümcek ağlarının içine hapsedildiklerse, Winnie de oyunun sonunda boğazına kadar toprağa gömülür ve hepten hareket edemez olur. Fakat kadınların kozaların içine sıkışıp kalması aslında onların oyunun başından beri dışarıda olup bitenlere duyarsız kalmakla, yanlış bir tercihle evin kapısını penceresini kapatıp kilitlemekle kendilerini güvence altına alamayacaklarını göstermektedir. Çünkü asıl tehlike dışarıda değil, içeride, onların örümcek ağı ile kaplanmış beyinlerinde, sağ fikirlerinde, yapmacık hallerinde ve bencil tavırlarındadır.

¹¹⁵ a.g.e., s. 344-345.

Onlar kendileri için bu sonu yine kendi elleriyle hazırlarlar. Yazarın bu oyununda mesajını kadınlar aracılığıyla vermesinin nedeni, kendisi bu üç kadının tam tersi bir karaktere sahip; ülkede ve dünyada yaşananları takip eden bir kadın olduğundan, ülkede ve de dünyada yaşanan sosyo-politik ve ekonomik olaylara duyarsız kalan bu burjuva kesimi kadınlarını eleştirmektir.

Oyunda evin dışında olup bitenlerden, dünyada yaşananlardan bihaber olan üç kadının duyarsızlıklarını/vurdumduymazlıklarını olumlu bir özellikmiş gibi anlatmaları oldukça ironik bir diyalog oluşturur:

I. KADIN: [...] Gizlenmekse istedikleri, o kadar etliye sütlüye karışanlar var; onların evinde gizlensinler. Biz karışıyor muyuz etliye-sütlüye?

II. KADIN: Biz de karışmayız hiçbir şeylere...

III. KADIN: Herkes “şöyle olmalıymış, böyle olmalıymış... şu yanılmış, bu yanılmış” der durur. Dinlemeyiz bile.

II. KADIN: İnsanlar birbirini yiyormuş! Yemesinler! Biz mi, “Yiyin birbirinizi!” diyoruz?

I. KADIN: Herkes evinin kapısını örterek çorbasını içip, etini, tatlısını yiyeceği yerde... Terbiyeli terbiyeli çocuklar yetiştireceği yerde...

III. KADIN: Kanbuşta olanlardan bize ne?

II. KADIN: Azgın gâvur eşkıyalarından bize ne? Biz mi?

I. KADIN: Fakir fukaradan bize ne? Bize ne kanboşlu sarı maymunlardan? Yüz kırk altısı öldürülmüş... Bize ne? [...] ¹¹⁶

Kimliksiz kadınlar, ne dünyada, ne ülkelerinde olan bitenle ilgilenirler. Yaşam standartları daha düşük toplumsal sınıflarla hiç mi hiç ilgilenmezler. Özellikle “fakir fukara” ifadesi ile sınıfsal ayrımı vurgularlar. Toplumsal yaşam süren bireyler, toplumlar veya devletler, elbette yer yüzünde tek başlarına değillerdir, diğer bireyler toplumlar veya devletlerle doğrudan veya dolaylı olarak etkileşim içindedirler. Bu nedenle kendileri dışında olup bitenlere duyarsız kalmaları mümkün değildir. Çünkü gün gelir diğer insanların toplumların ya da devletlerin yaşadığı sorunlar bir domino taşı etkisi yaratarak tüm dünyayı etkisi altına alır.

Ancak bu kadınlar için sahip oldukları en basit eşyalar bile dışarıda hayatını kaybeden yüzlerce insandan, her gün yaşanan onca sorundan daha önemlidir.

¹¹⁶ a.g.e., s. 328-329.

Dışarıdaki gürültüler eve ulaşmaya başlayıp kapı da ısrarla yumruklanınca I. Kadın elmas yüzüğüünün ve tahvillerin derdine düşer; II. Kadın çantasını kucaklar; III. Kadın ise hemen kürkünü üstüne giyer.¹¹⁷ Onların bu davranışı gerçek hayattan kopmuş, çevrelerine duyarsız, sığ ve görgüsüz insanlar oldukları fikrini doğrular. Türkiye'deki burjuvazinin sonradan görme tutumu ve paragöz yaklaşımı Türk edebiyatında İstanbul kalburüstü ailelerin çocuklarının anı yazılarında (M. Urgan, *Bir Dinazorun Anıları*, Halide Nusret Zorlutuna, *Bir Devrin Romanı*) veya romanlarında da sık sık anlatılır.

İşin kötü tarafı I. Kadın'ın da dile getirdiği gibi kendi çocuklarını da hayatın gerçeklerinden haberdar olmayan bir nesil olarak yetiştirirler: "I. KADIN: [...] Ölüm nedir bilmez onlar... (*Hafifçe aksırır.*) Ölümün adını bile duyurmadım ben çocuklarıma. (*İç çeker.*) Karınlarını doyurdum, yatırdım. Mışıl mışıl uyudular bile. Gördünüz."¹¹⁸ Böylece çocuklar içinde buldukları topluma ve kültüre yabancı, masal dünyasında yaşayan birer insan olarak hayata daha başında yenik başlarlar. Çünkü yaşam; Khaled Hosseini'nin *Ve Dağlar Yankılandı* (2013) adlı romanında, hayatı gurbette geçmiş 56 yaşındaki Dr. Markos adlı karaktere söylediği gibi: "Ben, bir masada onlarla [annesini ve yaşıtı olan Thalia] birlikte yemek yemedim, tartışmadım/kavga etmedim, uzun can sıkıntısı anlarını yaşamadım, gülmedim, hastalıkları, küçük törenlerin sonu gelmez etkilerini, ki yaşamı bütün bunlardan oluşturur, yaşamadım."¹¹⁹

Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinde karakter derinliği olmayan oyun kişilerinin aksine üç kadının karakteristik özellikleri oyunun başında detaylı olarak betimlenmektedir:

I. KADIN Otuz beş yaşlarında, sıska, sarı, çok titiz bir kadındır. Burnundan konuşur. Bilgili geçinir. İkide bir aksırır.

II. KADIN Kırk-kırk beş yaşlarındadır. Tombul, mızımız, çekingen hallidir. Sözcükleri uzata uzata ve ağlamaklı bir tonla konuşur. Aptalcadır.

III. KADIN Otuz-otuz beş yaşlarındadır. Süslüdür. Güzelcedir. Güzelliğine güvenir. Sesine hep kibar bir ton vermeye çalışır. Her sözün ardından yerli yersiz güler, kıkırdar.¹²⁰

¹¹⁷ bkz. a.g.e., s. 326, 332.

¹¹⁸ a.g.e., s. 329.

¹¹⁹ Khaled Hosseini, *Ve Dağlar Yankılandı*, (Almancadan Türkçeye çev. Nazire Akbulut), Everest Yayınları, 2013, s. 367.

¹²⁰ Ağaoğlu, "Kozalar", s. 310.

Böylece yazar, oyun kişilerinin fiziksel özellikleri yanı sıra olumsuz karakter özelliklerini doğrudan betimleme tekniği ile vurgulayarak Absürt Tiyatro'nun özelliklerine aykırı yönde hareket etmiş olur. Ağaoğlu'nun üç kadının olumsuz karakter özelliklerini betimleme nedeni, onların (eğitim, birikim vb.) düzeylerini göstermek ve dış dünyaya karşı olumsuz tavırlarının temelini ne tür özelliklere dayandığını vurgulamaktır.

Oyunun kesin olarak hangi yıllarda geçtiği bilinmemekle birlikte oyunda yapılan siyasal ve toplumsal göndermeler yoluyla zamanın 1970'li yıllar olduğu anlaşılmaktadır:

Film:

*Kulak paralayan sesleri, kulak paralayan uçakların geçişi izler. Önce sivil, sonra birden askeri uçaklar. Uçaklar uzaklaşırken birden çok şiddetli bir patlama duyulur. Aynı anda patlayan bir bomba görüntüsü. Patlama yankılanıp dağılırken, hemen ardından- seyirci oh demeye zaman bulamadan- sürekli bir uğultu duyulur: Yürüyen, konuşan büyük kalabalık. Gerekirse bir marş. Bir tarlada kanlar içinde yatan vurulmuş iki genç. Çok kısa bir an kesin sessizlik. Yalnız görüntü. Sonra birden süvarilerin geçişi. Bir tören. Hangi ulusa ait olduğu bilinmeyen bayraklar. Bir söylev. [Yüksek tonda; kakafoniyle bozulmuş, anlaşılmasız sözcükler...] Birden fabrika düdüğlerinin sesi kulakları yırtar. Hızlı bir tren gelir, geçer. Tren sesi sönerken birden karanlık olur. Hiçbir şey görünmez. Sadece müthiş bir taraka ile makineli tüfek sesleri duyulur. Makineli tüfek seslerinin ardından kesin sessizlik ve bir görüntü: Bir doğumevinde yeni doğmuş çocuklar. Çok çok çocuklar. [...]*¹²¹

Bu film bir taraftan modern dünya üzerindeki birçok ülkeden görüntüler barındırıp, bir tür panorama sunarken, diğer yandan sosyo-politik açıdan Türkiye'nin içinde bulunduğu döneme de gönderme de bulunmaktadır. Örneğin, "hangi ulusa ait olduğu bilinmeyen bayraklar" ifadesi ile bir tür soyutlama yapılmakta, görüntülerin sadece Türkiye ekseninde değerlendirilmesinin önüne geçilmeye çalışılmaktadır "Patlayan bir bomba"- belki de Hiroşima'ya atılan atom bombası- "bir söylev"- Hitler'in bir konuşması olabilir- "çok çok çocuklar"- örneğin Çin'de her dakika doğan sayısız çocuğu anımsatabilir- endüstrileşmeye dikkat çeken fabrika ve tren gibi ayrıntılar ise evrensel boyutta dünya üzerinde yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik olaylara ve gelişmelere dikkat çekerek oyunun direkt olarak Türkiye bağlamında değerlendirilmesi ve buna bağlı olarak sansüre takılması riskini azaltmaktadır. Öte

¹²¹ a.g.e., s. 311.

yandan askeri uçaklar, marş, yürüyen kalabalık, tarlada kanlar içinde vurulmuş yatan iki genç gibi araya sıkıştırılmış imgelerle üstü örtük olarak Türkiye’de 1970’lerdeki siyasal çatışmalara ve huzursuzluk dönemine dikkat çekilmektedir. Oyunun olay örgüsü içinde serpiştirilmiş olarak verilen çocukların okullarda birbirini öldürmesi, komşunun fakülteli oğlunun sokaklarda bildiri dağıtması, bir hocanın bahçesine atılan bomba, radyo spikerinin çatışmada ölen öğrencilerden bahsetmesi, dışarıdaki gürültü ve kargaşa gibi ayrıntılar da oyunun 1970’li yıllarda geçtiğini doğrular niteliktedir. Zehra İpşiroğlu da oyunun absürd özellikler taşımasına rağmen toplumda yaşanan gerçeklere somut gönderme yaptığını vurgular.¹²² Bu bağlamda *Kozalar*, hem dünya üzerindeki hem Türkiye’deki siyasi ortama yaptığı göndermelerle bir yandan ulusal diğer yandan evrensel anlamda değerlendirilebilecek bir oyundur.

Diğer taraftan Adalet Ağaoğlu’nun oyunun başında yer verdiği bu “film” ve oyunun ortalarında “çırılçıplak kurşuna dizilmiş çocuklar”ı¹²³ gösteren slayt onun Brecht’den Epik Tiyatro’nun bir tekniği olan film, projeksiyon, afiş gibi görsellerin kullanımından faydalanması ile açıklanabilir.

Bunun yanı sıra oyunda I. Kadın’ın çocuklarının gizemli bir biçimde ortadan kaybolduğu ve onları ararken üç kadının yatağın altında çocukların çıkamayacağı ve bir çorapla tıkanabilecek kadar küçük bir delik keşfettiği sahne ise E.T. A Hoffmann’ın bir masaldan uyarlanan ürkütücü *Fındıkçıran ve Fare Kral* oyununu anımsatmakta ve kullanılan metinlerarasılık tekniği ile oyuna gerçeküstü/masalsi özellikler katmaktadır.

Umutsuzluk hissi veren sonu ile Absürt Tiyatro’ya yakın bir çizgide duran oyun, bir öykü anlatması bakımından Absürt Tiyatro’dan ayrılır. Öte yandan çalışmada oyunları ele alınan çoğu yazar gibi Adalet Ağaoğlu’nun da oyununu yazarken sadece Absürt Tiyatro özelliklerini dikkate almadığı, bunun yanında Epik Tiyatro ve gerçeküstü özellikleri dönemin sosyo-politik koşulları ile bir arada sunarak kendine özgü bir sentez yarattığı sonucuna varılabilir.

¹²² bkz. Zehra İpşiroğlu, “Adalet Ağaoğlu’nun Oyunları” içinde *2000’li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 55.

¹²³ Ağaoğlu, “Kozalar”, s. 329.

4.1.6. Adalet Ağaoğlu - *Çıkış*: Ataerkil Toplamların Baskıcı Yapısı Genç Kuşak Kadınlar Tarafından Yıkılır/Kırılır

Adalet Ağaoğlu'nun 1970 tarihli iki kişilik ve tek perdelik oyunu *Çıkış*, yazarın ataerkil toplumun baskıcı yapısına ve kadınlar üzerinde kurduğu baskıya getirdiği ufuk açıcı bir eleştiridir.

Çoğu Absürt Tiyatro oyununda görülen iki kişilik minimalist oyuncu kadrosuna sadık kalan; Baba ve Kız olmak üzere iki oyun kişisine sahip *Çıkış* adlı oyun, Kız'ın yaşadığı tek göz evden kurtulma isteği ve Baba'nın bu isteğin önünde bir engel oluşturmasından doğan mücadele ve çatışmaya dayanmaktadır.

Yazar, bir kadın olarak ataerkil bir yapıya sahip Türk toplumunda kadınlara uygulanan baskıyı bildiği ve bizzat kendisi de ailesi tarafından baskıya maruz bırakıldığı için (liseye gitmemesi ve başını örtmesi için zorlanmıştır)¹²⁴ oyunda Kız ve onun söylemleri üzerinden bu kemikleşmiş yapının nasıl kırılabileceğini göstermektedir. Ataerkil toplumlarda kadınlar çocukluktan itibaren kendilerine giysi renklerinden tutun da oyuncak seçimlerine kadar kız/erkek ayrımının empoze edilmesi; erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha güçlü olduğu fikrinin sürekli olarak kendilerine hatırlatılması ile örselenerek yetişirler. Kendilerine çocuklukta aşılman erkeklerin güçlü olduğu fikri, zamanla kendilerinin güçsüz olduğu hissine kapılmalarına; -oyunda Kız'ın "Bu dört duvarın dışında, sensiz, korkmamı öğretmiştin bana..."¹²⁵ şeklindeki sözlerinden de anlaşıldığı gibi- çocukken babalarının, evlendikten sonra ise eşlerinin her şeyi onların yerine yapmalarına izin vermelerine; tek başlarına ayakta duramayacaklarına inanmalarına neden olur. Böylece daha çocukluktan itibaren yaşam biçiminde baskı uygulanmaya başlar.

Oyunda Kız'ın da oyuncak bebeğini ayakta tutmaya çalışmasının temel nedeni budur: "KIZ: (*Gıdıklanmış olduğu için güler.*) Hiiç... (*Kaçar. Bebeğin yanına gider. Onu yeniden ayakta durdurmaya çalışır.*) Tay tay tay tay... (*Bebek düşer.*) Durmuyor. Hiç durmuyor. Hep yıkılı yıkılıveriyor..."¹²⁶ Oyuncak bebeğin ayakta duramayacağı

¹²⁴ <http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/cumhuriyet-donemi-romancilarimiz/adalet-agaoglu-hayati-ve-edebi-kisiligi-834.aspx> Erişim 18.07.2017. Ayrıca bkz. Ertan Örgen, Baskı ve Kaçış Problemi, Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları, Palet yayınları, Konya, 2010, s.17-18.

¹²⁵ Adalet Ağaoğlu, "Çıkış" içinde *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 306.

¹²⁶ a.g.e., s. 295.

aşıkardır; ancak Kız'ın ayakta tutmaya çalıştığı oyuncak bebek aslında kendisini, toplumda baskı gören kadınlar arasından sıyrılan ve ayakta durmaya çalışan kesimi temsil etmektedir. Kızın oyunda, bebeğinde hayat bulduğu iddiası bir başka kez de Kız'ın bebeği “azat etme” düşüncesi ile doğrulanır:

KIZ: (*Bebekle oynamaktadır. Ürkek, onunla konuşur.*) Seni azat edeceğim. İnan olsun edeceğim. Gözlerinde aynı renk ışıklar yansın... Işıklar yandığı zaman... Aynı doğruyu... Kendi doğrunu... Kendi doğrunu... Doğru... Böcekler... Siz... (*Düşünce zinciri çoktan kopmuş gibidir.*) Gözlerinde aynı renk ışıklar yandığı zaman... Azat... Kendi doğrun... Nedir kusurum? Suçum? Doğdum ve ... (*Aklını yeniden toplar.*) Bebek... Sen korkmazsın... Ürkmezsin... Evin dışında hiçbir şeyden... Korkmak... (*Birden haykırır.*) Boğuluyorum! (*Kapıya atılır.*)¹²⁷

Sözlerinin sonunda kapıya atılmasıyla aslında azat edilmek isteyen Kız'ın kendisi olduğu anlaşılmaktadır. *Kozalar* eserinde Ağaoğlu, kapatılmışlık olgusuna neden olanları saklı tutar. Bu tiyatro eserinde ise açıkça lanse etmektedir. Ataerkil yapının ‘babaları’: “BABA: (*Peşinden gider.*) Gitme! Çıkmak istiyorsan ben çıkarırım seni. Elinden tutar parka götürürüm. Park ya. Kuğular... İstersen eğer, birlikte, ikimiz...”¹²⁸ Ancak Kız, babasının kendisini de onunla birlikte diri diri gömdüğü bu mezar gibi evden, bu hapishaneden kurtulmaya kararlıdır:

KIZ: (*BABA'dan uzaklaşır.*) Ben burada yaşamak zorunda değilim. (*Kapıya yönelir.*)

BABA: (*Soğukkanlı*) Nereye gidebilirsin ki?

KIZ: (*Şaşkın, durur.*) İlk kez soruyorsun bunu.

BABA: Kendim gitmeyi hiç düşünmedim. Seninse hep gitmeden korktuğum için nereye gidebileceğini düşünemedim.

KIZ: Sormamalıydın. (*Yıkın.*) Bunu düşünmeden önce hep gidebileceğimi sanıyordum. Şu kapının dışına tek başıma çıkabileceğimi... Dışarı çıkabilmişlerle buluşabileceğimi... [...] ¹²⁹

Ağaoğlu'nun *Kozalar* adlı oyunundaki kadın figürlerle karşılaştırıldığında, Kız'ın o oyunda güvenli bir yer olduğunu düşündükleri evlerinden hiç çıkmaya niyetli olmayan, dışarıda olup bitenlere duyarsız üç kadının aksine dış dünyayı merak ettiği ve evden çıkmak istediği görülür. Bunun yanı sıra, üç kadın geleneksel toplum yapısı bağlamında evinde oturup yiyip içe dedikodu yapan bir kesimi temsil ederken, Kız'ın

¹²⁷ a.g.e., s. 300-301.

¹²⁸ a.g.e., s. 301.

¹²⁹ a.g.e., s. 304.

dışarı çıkabilmek için babasına direnip karşı koyması, onun geleneksel toplum yapısının/çizginin dışına çıktığını gösterir.

Ayrıca Kız'ın kullandığı “dışarı çıkabilmişlerle” ifadesinden o dönemde baskıya uğrayan tek kişinin kendisi olmadığı, toplumda kendisi gibi daha birçok kadının da evlere hapsedilmiş olduğu anlaşılır. Sinan Demirtürk'ün 1960-1980 yılları arasındaki dönemi kapsayan çalışmasında da vurgulandığı üzere,

Tüm bunlarla birlikte 1960'lı dönemlerde –ve maalesef ki eski bir geleneğimiz olarak- Türk kadını bilimsel alanda üretimin dışında bırakılmıştı. Toplum öylesine safsatalarla doluydu ki; “kadın okumaz, kadın yazmaz, kadın araba kullanmaz, kadın arabada önde oturmaz, kadın gece tek başına dışarı çıkmaz, kadın erkeğin işine karışmaz, kadın dedenin yanında çocuğunu sevemez, kadın selam veremez vs. gibi sözler yakın tarihin -belki de yer yer bugünün bile- kulaklarını çınlatmaya yeterli oluyordu. Hatta bu boş sözler toplumda bazen daha da ileri götürülüyor, kadına bakış manevi hususta daha da gerilere gidiyordu. Bunu da o dönemlerin içinden gelen şu deyişlerden anlayabiliyoruz: “Neden kadın şair yok? Neden kadın mucit yok? Neden kadın peygamber yok?” İşte bu sorgulamalar kadına bakış açısında toplumu adımlarca geriye götürmüştü.¹³⁰

Böylece kadınlar, erkeklerin gerçekleştirdiği, kendilerini geliştirip nitelikli kılacak ve en önemlisi de “insan” olduklarını, kendilerinin de değerli olduğunu hissettirecek bütün toplumsal olgu ve olaylardan uzak tutularak toplumsal hayatın dışında, dışarıdaki dünyadan bir haber, evlerde baskı altında bir “yaşam” sürerler.

Dönemin siyasal koşulları göz önüne alındığında ise, Kız'ın bu durumunun hapisanedeki gençlerin durumuna üstü kapalı bir göndermedir ya da diğer bir deyişle, Kız sembolik olarak 1970'li yıllarda hapse atılan ve baskı (ve işkence) gören gençliği temsil etmektedir. Bunun yanı sıra oyunda dönemin ekonomik şartlarına ve orta halli ailelerin çektiği geçim sıkıntısına da gönderme de bulunmaktadır. Oyunun henüz başında masada hesap yapan Baba¹³¹, daha sonra borçlardan¹³² söz ederek yaşadığı ekonomik sıkıntının sinyallerini verir.

Baba-Kız'ın içinde yaşadıkları ev, daha doğrusu oda, aslında bir odadan çok bir kileri ya da küçük bir depoyu, kullanılmayan eşyaların konduğu bir ardiyeyi andırmaktadır. İçindeki az sayıdaki ve bir ev ile alakasız eşya da bunu

¹³⁰ Sinan Demirtürk, “1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri” *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt 4, Sayı 12, Kış 2015, s. 171.

¹³¹ Ağaoğlu, “Çıkış”, s. 293.

¹³² a.g.e., s. 303.

doğrulamaktadır. Odanın bu hali ve bir ev olarak kullanılıyor oluşu okuyucu/izleyici üzerinde tuhaf bir duygu, absürtlük hissi bırakır. Ağaoğlu bu oyununda da Epik Tiyatro tekniğine başvurarak, afişler kullanma yoluyla yabancılaştırma etkisi yaratmakta, bu absürtlük duygusunu güçlendirerek okuyucu/izleyicinin oyun kişileri ile özdeşleşmesini engellemekte, bunun bir oyun olduğunu unutmamalarını sağlamaktadır. Eserlerdeki bu yaklaşım; Ağaoğlu, tiyatrodaki didaktik yönün eksikliğini istemiyor, sonucuna götürmektedir. Seyircinin, genel olarak edebiyat ve sanatla özel olarak da tiyatro ile ilişkisi göz önüne alındığında, haklılık payı da bulunmaktadır.

Öte yandan içinde yaşadıkları odanın Baba ve Kız için anlamının taban tabana zıt olduğu görülür. Baba için bu oda Pinter'in *Oda* oyunundaki Rose'un da hissettiği gibi dış dünyadaki tehditlerden onları koruyan bir sığınak iken, Kız için her fırsatta kurtulmaya çalıştığı bir "in"dir.

Ionesco'nun *Ders* adlı eserinde öğretmen ile öğrencinin değişen konumu gibi *Çıkış*'da da önceleri ürkek davranan Kız'ın Babasına karşı konuşma tarzının ve söylemlerinin değişmesinden yavaş yavaş cesaretini toplamaya başladığı sezilir:

BABA: (*Mırıldanır.*) Kimileri böceklere hiç aldırıyorlar. Kimileri hiç görmüyor. Görme. Görmedin mi yok demektir.

KIZ: Zırvalama yine!

BABA: (*Küs*) Terbiyesiz.

KIZ: Sırtımda sen varsın. Ondan bu denli zayıfım... Anlıyor musun? Ondan bu denli güçsüz... Kocamış, ağır gövden...

BABA: (*Ağlar.*) Boyun devrilsin e mi?

KIZ: Ağlama...

BABA: (*Ağlar.*) Bir babaya söylenecek sözler mi bunlar?.. (*Sızıldanır.*) Benim gibi iyi... Benim gibi koruyucu...¹³³

Baba'nın koruyuculuk olarak nitelediği şey aslında -belki de farkında olmadan- Kız üzerinde kurduğu baskıdır. Edebiyatta izafiyet teorisi bu olsa gerek: bir olaya iki boyutlu bakış. İki farklı açıdan da bakılsa, davranışın değeri sonucu ile ölçülür. "Ortaya konan davranış, karşımızdaki kişiyi geliştiriyor mu kısıtlıyor mu?" sorusunu sormakta yarar var. Bilindiği ve sosyolojinin ortaya koyduğu gibi, baskı baskıya uğrayanı farklı tepkiler vermeye iter: Kimileri siner; kimileri şiddetle karşılık verir,

¹³³ a.g.e., s. 302.

diğerleri de bakış açısına göre ya asimilasyona uğrar veya uyum gösterir. Bu bağlamda Kız'ın, zaman geçtikçe bir tür aydınlanma yaşadığı ve babasına karşı isyan bayrağını çektiği görülür. Bu isyan ise alıntıda da görüldüğü üzere ilk olarak sözlerinde yansımaları bulur. Bir süre sonra kızının eskisinin aksine cesaretle ve aldırmandan terliğiyle böcekleri öldürdüğünü gören Baba, onu denemek istercesine kapıyı ardına dek açar:

BABA: [...] İşte. Dışarıyı günlük güneşlik.

KIZ: (*Acele döner. Umutla dışarı bakar. Karanlığı görür.*) Yalan söylüyorsun. Karanlık...

BABA: Pırıl pırıl bir güneş...

[...]

KIZ: (*Ürkek, kapıya yaklaşır.*) Çıkayım mı?

BABA: İstiyorsan...

KIZ: Fakat... Geri dönmeyebilirim. Geri dönmememden korkmuyor musun?

BABA: (*Usulca güler.*) Korkmaz olur muyum? (*Usulca*) Kendi sonum.¹³⁴

Baba aslında kızının gitmesini istememesine rağmen onun ne yapacağını ne tepki vereceğini görmek için kapıyı açarak onu özgür bırakır. Ancak bunu yaparken Kızının dışarıdaki hayata alışamayacağını, uzun süre dayanamayıp geri döneceğini düşünerek teselli bulur:

KIZ: (*Dışardan*) Baba!..Baba!.. [...] Ne yapacağımı hiç bilmiyorum.

BABA: (*Çok alçak sesle*) Uç... Uç... Uç...

KIZ: (*Sesi daha uzaktan gelir.*) Baba!.. Önümü göremiyorum... Önümü göremiyorum...

BABA: (*Alçak sesle*) Sürdüremiyecek... (*Bunu dilercesine kvançlı*) Sürdüremiyecek...¹³⁵

Çocuklarını toplumsal yaşama hazırlamayan ve toplumsallaştırmayı köreltme/köleleştirme olarak algılayan aileler, çocuklarının kendilerinden sonra – sonsuza kadar yaşamayacaklarına göre- nasıl zavallı olacaklarını da düşünmemektedirler. Türkiye'deki toplumun çocuklarına bakış açısını Sinan Demirtürk 1960'lı yıllardan bir örnekle açıklar:

¹³⁴ a.g.e., s. 305.

¹³⁵ a.g.e., s. 305-306.

Kentte yaşayan çocukların durumları kırsal alandakilerden çok daha farklıydı. Elbette ki çalışmak için köyden kente inen çocuklar her şehirde vardı. Fakat yerli- şehirli çocuklara bakıldığında genelde şu manzara görülür: Aile çekirdek ailedir. Baba-anne memur veya işyeri sahibiydi. Çocuk ise bu durumda çalıştırılmıyor, bununla birlikte en az ergenliğe kadar ailenin içindeki önemli bir tüketici durumunda kalıyordu.¹³⁶

Bir anlamda evlere hapsedilen, kendisine verilenle yetinip, o kadarını tüketen; kısacası bir şekilde hayata atılıp dış dünyayı tanımlarına engel olunan bu çocukların gelecekte ailelerinden bağımsız olarak yaşamak ve ayakta kalmakta güçlük çekecekleri açıktır. Ancak oyunda Kız, babasının tüm tahminlerini boşa çıkarırcasına üzerindeki baskıdan ve ürkek halinden kurtulup yeni adım attığı dışarıdaki bu hayata uyum sağlamayı başarır:

KIZ: (Sesi iyice uzaktan) O denli karanlık değil... Önümü görebiliyorum... Bastığım yeri seçiyorum şimdi... (Bir an) Baba... Duyuyor musun beni?.. (Sesi daha şen) Baba... Çok yalnız mısın? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum... (Güler.) Hiç boşuna ağlama baba... Hiç boşuna ağlama... Oradasın... Unutmam... (Sesi yankılanır.) Baba!.. (Bir an) Günaydın çocuklar... Günaydın... Günaydın... Günaydın...¹³⁷

Böylece oyun okurda/izleyicide umut uyandıran sonu ile Batı'daki Absürt Tiyatro oyunları ile zıtlık göstermektedir. Ayrıca bu umutlu son, baskı gören tüm kadınları temsilen Kız'ın kendisine yıllardır aşılansmış olan korkuyu üzerinden atarak, erkek egemen toplumun baskıcı yapısını kırdığının kanıtıdır. Cumhuriyet değerleri tüm toplumda yeterince özümsememiştir. Gelenek ve dinin ağırlığı ile kadının toplumdaki yeri kısıtlanmış, otoriterleşen sistem anlayışı ile toplumsal yaşamdan koparılmaya çalışılmıştır ve çalışılmaktadır. Ancak dünyada ve Türkiye'de kadın hareketleri de kadının artık 'kurban' rolüne izin vermemektedir. İpek İlkaracan Ajas özellikle 1980'lerden itibaren kadın hareketlerinde önemli bir atılım gerçekleştiğini vurgulayarak bu düşünceyi doğrular:

1980'lerde İstanbul, Ankara kısmen İzmir gibi batı metropolleriyile kısıtlı olan kadın örgütleri 2000'li yıllar itibariyle Türkiye'nin dört bir yanına yayılmış durumdadır. Yine 80'lerin başında sosyoekonomik profil bakımından daha çok yüksek eğitim ve yüksek gelir düzenine sahip kadınların temsil ettiği bir hareket olan kadın hareketi bugün itibariyle sosyoekonomik profil açısından da bir dönüşümden geçmiştir. Metropollerin dışında, kasabalarda eğitim düzeyi çok daha farklı olan kadınların aktif olarak liderliğini yaptıkları, kurdukları kadın örgütleri mevcuttur. Örgütlenmeler

¹³⁶ Demirtürk, "1960–1980 Döneminde Türkiye'de", s. 174.

¹³⁷ Ağaoğlu, "Çıkış", s. 306.

80'lerden bu yana hem sayıca artmış hem de coğrafi ve sınıfsal olarak kapsama alanı genişlemiştir. Yirmi yıl içerisinde kadın örgütleri Türkiye'de pek çok yasal reform sürecinde çok etkin bir şekilde lobicilik yapmış ve olumlu birtakım değişimlere imza atmıştır. Geçtiğimiz yıllarda Türkiye'de Türk Medeni Kanunu'nda, Türk Ceza Kanunu'nda, anayasal reform süreçlerinde önemli birtakım değişiklikler olmuş ve kadının insan hakları yönündeki reformlarda öngörülen madde değişikliklerinde kadın örgütlerinin aktif lobiciliği son derece önemli rol oynamıştır.¹³⁸

Kadın hareketleri ve örgütlerinin salt büyük şehirlerdeki eğitim/gelir düzeyi kadınlarla sınırlı kalmayıp, zamanla bu şehirlerin dışındaki daha küçük yerleşim alanlarında da etkinlik göstermesi buralarda yaşayan ve belki de bu tür örgütlenmelere daha çok ihtiyaç duyan kadınların da bilinçlenmesini, kendi haklarını öğrenerek bunları gözetmesini sağlamaktadır. Sonuç olarak ataerkil toplumun baskıcı yapısı da bir dereceye kadar kırılmaktadır.

Çıkış adlı oyunun biçimsel ve içeriksel özellikleri dikkate alındığında yazar, oyunun iki kişilik ve tek perdelik olması ve mekânın yadırgatıcı özelliği ile Absürt Tiyatro'ya yaklaşırken; dönemin sosyo-politik ve ekonomik şartlarına yaptığı göndermeler ve Epik Tiyatro tekniği uygulaması ile bir sentez oluşturmakta ve oyununu orijinal kılmada başarıyı yakalamaktadır.

Kozalar'da kelebeğe dönüştüren ipek kozası değil; ağına düşürüp öldüren örümcektir. Umut verici gibi görünen başlıktan aslında umutsuzluk çıkmaktadır. *Çıkış* adlı oyunda da gidilecek yön belirtilmekte ancak eser adı yine amaca hizmet etmemektedir.

4.2. 1980-1990 ARASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR

Bu alt başlık kapsamında Memet Baydur'un *Limon* ve *Maskeli Süvari* adlı oyunları ile Behiç Ak'ın *Bina* ve *Newton Bilgisayardan Ne Anlar?* adlı iki oyunu bir bütün olarak hem gösterdikleri absürt özellikler ve yansımalar hem de 1980-1990 döneminin arka planına yaptıkları göndermeler bağlamında ele alınıp incelenecektir.

¹³⁸ İpek İlkaracan Ajas, "Türkiye'nin Dönüşüm Sürecinde 1980'lerden Bu Yana Kadın Hareketi", Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2 Mayıs 2007, s. 1. http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html (Çevrim içi) Erişim 17.08.2017.

4.2.1. Memet Baydur - *Limon*: Baskı ve Yasaklar Bir Ülkedeki Aydın Kesimin Susmasına, Gerçeklerden Kaçarak Topluma Yabancılaşmasına Neden Olur

Memet Baydur'un iki perdelik yedi kişilik oyunu *Limon* (1982) 12 Eylül ihtilali ile susturulan ve içine kapanarak gerçeklerden kaçan, topluma ve toplumsal sorunlara yabancılaşan aydın kesimin eleştirisini yapar.

İlk bölümü Aziz ve Muhsin'in evinde geçen ve onlara sırasıyla Necip, Aslı, Berfinaz, Engin ve Sevda'nın katıldığı oyun bir grup aydının ihtilalin getirdiği yasaklar nedeniyle kendi kabuklarına çekilmelerini, sürekli içki içip, konudan konuya atlayarak gevezelik etmelerini ve böylece dışarda olup bitenlere gözlerini kapatıp kulaklarını tıkayarak kayıtsız kalmalarını anlatır.

İlk kez 1980'li yıllarda yazarlığa adım atan Memet Baydur'un hemen her oyununun toplumsal eleştirel yanı ağır basmaktadır. Yurt dışında eğitim alma ve eşinin mesleği dolayısıyla çeşitli ülkelerde yaşama *imkânı* bulan yazar, Türkiye'deki sosyo-politik ve ekonomik sorunlara içerden ve dışardan olmak üzere iki farklı açıdan bakma şansına sahip olur. Örneğin *Kamyon*'da¹³⁹ Türkiye'deki bozuk düzene ve toplumda oluşmaya başlayan tüketim çılgınlığına eleştiride bulunan yazar, *Maskeli Süvari*'de entelektüel geçinen, ama tarihten kültürden yoksun, kimlik arayışı içinde olan kesimi sorgular. Yazar, *Limon* adlı oyununda ise demokrasi sürecinin sekteye uğradığı, baskı, yasak ve sansürün günlük hayatın birer parçası haline geldiği 12 Eylül döneminde aydın kesimin sindirilmesini, kendi dünyasına çekilerek topluma ve toplumsal sorunlara yabancılaşmasını eleştiri konusu olarak ele alır. Oyunun neredeyse daha başlarında Baydur, Berfinaz adlı oyun kişinin ağzından eleştirisini açık olarak dile getirir:

ASLI: Ama ağabey...

MUHSİN: (*Aslı'yı taklit eder*) ... okulum ne olacak?

BERFİNAZ: A kızım, düşündüğün şeye bak. Bu zamanda okuyup da ne olacak? İşte

Oğuz, işte Aziz, işte Muhsin. Okudular da ne oldu sanki? Bir baltaya sap olamadılar,

¹³⁹ bkz. Nazire Akbulut, Arzu Özyön, "Beckett'in *Godot*'yu Beklerken Adlı Oyununun Baydur'un *Kamyon* Adlı Oyununa Yansımaları", VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2016, s. 7.

işleri güçleri laklaklak içip, her şeyle alay etmek. Okumak, tahsil filan eskiden bir işe yarardı. Bir anlamı ve önemi vardı diplomaların. O zamanlar...¹⁴⁰

1980’lerden beri toplum mühendisleri düzenli olarak para harcayıp okullara gitmek yerine meslek edininip para kazanmanın daha iyi olduğu konusunda telkinlerde bulunuyorlar. Çünkü okumayıp meslek edinenler okuyanlar gibi sorgulamaz. Kendine sunulan her şeyi kabul eder, para kazanmak ise tek kaygısıdır. Bu nedenle kitaplar yasaklandı ve yakıldı (kitabı değersizleştirmek için; aşağıda da dediği gibi kültürel kimlik oluşturmayı engellemek için), aydınlar üniversitelerden atıldı, üniversiteler özerk yapıya kavuşturulmadı ve en önemlisi gelir düzeyleri hep düşük tutuldu. Tabii bunun yanı sıra dağınık, toplumdan kopuk (klişe), sorumluluk almaktan korkan bir aydın imgesi ortaya çıktı. Berfinaz’ın sözleri de sadece okumakla aydın olunmayacağına ve yeni türeyen sahte aydınların temelsiz yapısına, toplumla alakasız oluşlarına işaret etmektedir. Oyunda belli kişiler üzerinden aydın kesimin farklı olumsuz yanlarına dikkat çekilir. Örneğin Aslı 16. ve 18. sayfalar arasında tam beş kez “Kötü bir şey oldu” der ancak bir türlü anlatacaklarının devamını getiremez. Onun bu hali “susturulmuş” aydın kesimi temsil ettiğinin göstergesidir. Aziz ise aydın kesimin kafası karışık, bunalım içindeki ruh halini yansıtır:

NECİP: Nejdât dediniz de az önce...

MUHSİN: Kim dedi?

NECİP: Aziz Bey bana hitap ederken Necip yerine Nejdât...

AZİZ: Bağışlayın lütfen, bugünlerde kafam... yüreğim...ve bir iki başka organım pek yorgunlar. İsimleri, yüzleri, elleri, bakışları birbirine karıştırıyorlar.¹⁴¹

Aziz’in Necip kendisini defalarca uyarmasına rağmen ona Nejdât, Nedim, Nahit, Nail gibi farklı isimlerle hitap etmesi onun aklının karışık olması yanında hafızası ile ilgili de bir sıkıntı olduğuna işaret eder. Tıpkı oyunda dinledikleri radyo oyununda vurgulandığı gibi: “RADYO: ‘Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. [...]’”¹⁴² Muhsin ise köklerinden koparılmış, yersiz yurtsuz aydının temsilidir: “BERFİNÂZ: Sürekli yoldadır. Evliya Çelebi mübarek. (Güler) Muhsin... hep gelir,

¹⁴⁰ Memet Baydur, “Limon” içinde *Tiyatro Oyunları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 20.

¹⁴¹ a.g.e., s. 15.

¹⁴² a.g.e., s. 24-25.

hep gider... (*Kendi kendine konuşur gibi*) Hiçbir yere kök salamadı gitti. Yerleşik düzen diyorlar ya, işte ona geçemedi bir türlü. Hep gelir, hep gider...”¹⁴³ Muhsin’in kendi deyimiyle o bir “sürgün”, “dışarıda kalmışlardan” dır.¹⁴⁴ “Sürgün” ifadesi Necip’in aydın kesimi tanımlarken kullandığı “öğretim üyesi” ifadesi ile birleştirildiğinde Muhsin’in 1402 sayılı kanunla görevinden uzaklaştırılmış bir akademisyen olduğu sonucuna varılabilir. Bunun yanı sıra Muhsin’in bu sürgün, kök salamamış hali akla her biri farklı ülkelerden kopup Fransa’ya göç etmiş Absürt Tiyatro yazarlarını da getirmektedir. Farklı özelliklere sahip bu bireyleri bir araya getiren ortak nokta hepsinin dışarıdaki ortamdan, yaşananlardan kaçarak içkiye ve gevezeliğe sığınmalarındır. Muhsin’in Aziz ile yaşadıkları evi “şato”¹⁴⁵ Aslı’nın ise burayı “eski ve bozulmamış bir mağara”¹⁴⁶ olarak adlandırması, Aziz’in ise “Dünyadan haberimiz yok”¹⁴⁷ demesi bu aydın grubunun fildişi kulelerine çekilerek dış dünyadaki sorunlara kayıtsız ve topluma uzak kaldıklarını, yabancılaştıklarını vurgulamaktadır.

Oyun kişileri içinde buldukları durumun, yabancılaşma ve kayıtsızlığın bilincindedirler zaman zaman bunu dile de getirirler ancak hiçbir şey yapamazlar; ellerinden bir şey gelmez çünkü kendi güçlerine/etkilerine ve bilgileri inançları yoktur:

AZİZ. Çok içiyoruz gibi geliyor bana...

MUHSİN: Bana da öyle geliyor... Sabah oluyor, öğleye doğru, öğle derken öğleden sonra oluyor mu sana akşamüstü, [...] Yeniden başlıyoruz... Hep içiyoruz. İçmesek duramayacağız sanki buralarda. İçerek gıcır gıcır nedenler icat ediyoruz kalmak için... sonunda ne kalmış oluyoruz ne de gitmiş... ikisinin ortasında bir yerde içip duruyoruz...

[...]

ASLI: Canım içki içmek istiyor. (*Sessizlik*) İşte böyle olduk. (*Muhsin’e*) Ölümü öp, doğruyu söyle ..!

MUHSİN: (*Oynar*) Vallahi de olmaz, billahi de olmaz! daha çok erken canım, şöyle bir güzel tadını çıkaralım...

SEVDA: Neyin tadını?

¹⁴³ a.g.e., s. 68.

¹⁴⁴ a.g.e., s. 70.

¹⁴⁵ a.g.e., s. 14.

¹⁴⁶ a.g.e., s. 17.

¹⁴⁷ a.g.e., s. 16.

MUHSİN: Yabancılaşmamızın?¹⁴⁸

Yazarın, işlediği konuyu oyun kişilerinden birine söyletmesi de aslında seyirciye güvenmemesine işarettir: Edebi motifleri ve konunun özünün çıkarımında bulunma gibi yeterince deneyimi olmadığı görüşü, sezilmektedir. Muhsin sürekli içmelerine ve yabancılaşmalarına vurgu yaparken, Aslı toplumdaki uzak, soyutlanmış halde bulduklarına dikkat çeker: “ASLI: İşte böyle. Bir yere tıkdık ve orada kaldık. Durmadan içiyoruz [...]”¹⁴⁹ Bu duruma gelmelerinin nedeni ise oyunda satır aralarına serpiştirilmiş olarak verilir:

NECİP: (*Aziz'i duymamış gibidir. Sürdürür konuşmasını*) ... yola çıkmak üzereydik.

O genç arkadaşla. (*Keman*) En sevdiğim zamanlar, yola çıkmadan az önceki zamanlardır. [...] Sanki ... sanki bütün yasaklar kaldırılmıştır. Sanki artık “kendim” olabilirim. İyimser düşüncelerimin ortasında, başroldeki ben olacaktım gibi. Malsız-mülksüz bir ben! Ah, yolculuk... ikinci mevkii, müşkül mevkii kaderim benim. Engellenen serüvençiklerim...

[...]

MUHSİN: Hava muhalefet var yahu... Arabalar yokuşları çıkmamakta direniyorlar. İki saat bekledik... evin civarında.

[...]

NECİP: (*Kendi kendine*) Kimsenin kimseyi sorguya çekmediği ülkeler

MUHSİN: Tamam. Sizin votkanızı da şimdi getiriyorum Nedim Bey.

NECİP: (*Kendi kendine güler*) Olur şey değil doğrusu... Sanki 1967 sonbaharındayım. Sanki hiçbir şey olmamış. [...] ¹⁵⁰

Aralarına sonradan yeni tanıdıkları davetsiz bir misafir gibi katılan ve zaman zaman oynanan oyundan çıkma teşebbüsünde bulunan Necip belki de gerçeklerin en fazla farkında olan kişidir. Bu nedenle içinde buldukları gevezeliğe rağmen suskunluk hali ve eylemsizliğin nedeni en sık onun sözlerinde açığa çıkar. Onun için seyahat edebilmesi özgürlük, bu hakkının elinden alınması ise baskı ve yasaklar anlamına gelir. Sözlerinde yer alan “yasaklar” engellenen serüvenler” 12 Eylül döneminin baskıcı yapısını anlatır. Muhsin’in “hava muhalefeti” ifadesi ise bu bağlamda siyasi ortama yapılan ir göndermedir. Bu “şato”ya saklanmış içki ve gevezelik içinde kaybolup gitmiş bu grubun bu halinin nedeni ise baskı ve yasaklar ile

¹⁴⁸ a.g.e., s. 41.

¹⁴⁹ a.g.e., s. 43.

¹⁵⁰ a.g.e., s. 33.

susturulmuş, engellenmiş olmalarıdır. Böylece her biri dalgın ya da kafası karışık bu aydın grubu etkisiz hale getirilmiş, hayatın gerçeklerinden kopmuş, diğer bir deyişle içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmıştır. Bu arada Berfinaz'ın oyun süresince sözünü ettiği oğlu Oğuz'un "iki gündür kayıp" olduğu ayrıntısı da 1980'li yıllarda öldürülen, ansızın ortadan kaybolan gazeteci Abdi İpekçi (1979), eski Başbakan Nihat Erim (1980), DİSK başkanı Kemal Türkler (1980) gibi aydın kesimden bireylere yönelik faili meçhul cinayetleri çağrıştırmaktadır.¹⁵¹ Evdeki grubun sürekli içmesinin bir nedeni de onun başına gelebilecekleri düşünmek istemeyişleri olabilir ancak yazarın da sahne notları arasında "çok önemli bir ayrıntı" şeklinde vurguladığı gibi durmadan içmelerine rağmen "Hiç kimse 'çok' sarhoş değildir henüz."¹⁵² Bu ifade ne kadar içerlerse içsinler olup bitenleri unutamayacaklarının altını çizer. Aziz'in "Mazi kalbimizde yara olmasın. Ona hak ettiği değeri verelim ama, bu arada şimdiki zaman da arada kaynamasın."¹⁵³ (burada 1968 Gençlik Hareketine, kendilerinin de eylemde buldukları döneme atıfta bulunmaktadır), "Ölülerden söz etmemeliyiz. İhtiyarlardan ve ölülerden söz etmek yasaklanmalı."¹⁵⁴ şeklindeki sözleri aslında geçmiş/yaşananları, kötü anıları hatırlamak istemediklerini ve şimdiki zamanda takılıp kaldıklarını anlatır. Sürekli içmelerinin bir nedeni de budur. Ancak Muhsin'in cevabı yine yaşadıklarının/geçmişin kolay kolay unutulamayacağına işaret eder: "MUHSİN: Peki ama... anıları ve çağrışımları ne yapacağız?"¹⁵⁵ Diğerlerinin tersine dışarıda yaşananları/gerçekleri bölük pörçük de olsa sözleriyle yansıtan tek kişi ise Necip'tir. Onun "hâkime hakareten mahkûmiyet"¹⁵⁶ aldığını söylemesi de diğer oyun kişilerinden onu ayıran ve onların aksine susmadığını, direndiğini gösteren bir özelliktir.

Yazarın oyun içinde oyun tekniğinden faydalandığı *Limon*'un belkemiğini sanki Shakespeare'in (ki adı oyunun başında yazarın etkilendiği isimler arasında geçer) "Bütün dünya bir sahnedir, /Ve bütün erkekler ve kadınlar sadece birer oyuncu; /girerler, çıkarlar. /Bir kişi birçok rolü birden oynar. /Bu oyun insanın yedi çağıdır."¹⁵⁷ sözleri oluşturur. Çünkü oyunda her kapı çalındığında sahne kararır ve her yeniden

¹⁵¹ <https://www.haberler.com/faili-mechul-26-siyasi-olay-hala-karanlikta-6940913-haberi/> (Çevrimiçi) Erişim 15.08.2017.

¹⁵² Baydur, "Limon", s. 26.

¹⁵³ a.g.e., s. 44.

¹⁵⁴ a.g.e., s. 73.

¹⁵⁵ a.g.e., s. 73.

¹⁵⁶ bkz. a.g.e., s. 14.

¹⁵⁷ <http://www.gizlitas.com/2011/03/dunya-bir-sahnedir-demis-shakespeare.html> Erişim 19.06.2017.

aydınlandığında oyun kişilerinin farklı rollere büründükleri gözlenir. Oyunun başında Muhsin'in eve getirdiği ve avukat olduğunu söylediği Necip, kapının çalınması ve Aslı'nın gelişi ile Aziz'in dayısı Necip olur; Muhsin ise oğludur. Berfinaz'ın eve geldiği andan itibaren Aslı "evin evde kalmış kızıdır artık"¹⁵⁸ Necip ise bu defa Aslı'yı istemek için gelmiş muhasebe müdürü rolünü yüklenir. Engin ve Sevda'nın eve gelmesiyle de Necip bu defa bir şair oluverir. Aslı da Muhsin'in sevgilisi. Oyun kişileri oyun içinde iç içe geçmiş birden çok oyun oynarlar böylece. Tıpkı yeryüzünde doğan, belli görevler üstlenen ve ölenler gibi; tıpkı her sistem değişikliğinde yeni insanların yeni görevlere geldiği veya getirildiği gibi. Keyfi bir rol üstlenme söz konusudur. Bu durum Engin'in "Figüran olarak bulunuyoruz nezih tiyatruzda."¹⁵⁹ cümlesi ile vurgulandığı gibi yazar tarafından sahne notlarında da açıkça dile getirilir: "*Durum değişir giderek. Şimdi çok şey Muhsin'in "kontrolindedir."* bunu ilk anlayan Aziz'dir. Oyunun içindeki oyunun içindeki oyunun içindeki oyuna hemen katılır keyifle. Ansızın hatırlanmış, eski bir çocukluk oyunu oynar gibidirler."¹⁶⁰ Oyun kişilerinin oynadığı oyunlar yaşamla oyunun iç içe geçmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Necip'in oyun içinde anlatarak gerçek yaşama, ülkenin sosyo-politik ortamına göndermede bulunduğu; Hristiyanlığın yasak olduğu krallıkta bu din ile alay etmek, eğlenmek amacıyla bir grup oyuncu tarafından sahnede oynanan vaftiz oyununun gerçeğe dönüştüğü *Oyuncuların Masalı*¹⁶¹ da hayat (ya da *gerçek*)-oyun dualitesini ve bu iki kavramın iç içe geçmiş olduğunu doğrular niteliktedir.

Siyasi göndermeler yanında oyunda toplumsal yaşamdan da yansımaları rastlanmaktadır. 1980'li yıllarda revaçta olan yazın tatil için gidilen kamplardaki lojman hayatı¹⁶², tanışıklıklar, komşuluklar gibi toplumsal hayatın renklerinin yanı sıra yine o yıllarda sıkça yaşanan yolsuzluk olayları da Muhsin'in sözleri ile oyunda yansımaları bulur: "MUHSİN: (*Oyunu sürdürür*) [...] Senin karşında kim var biliyor musun? Bir telefonla Doğu'ya sürdürürüm ulan seni! Sen kim oluyorsun bana ceza yazacak? Kırmızı ışıkmiş! Ulan bize de mi kırmızı ışık, bize de mi yönetmelik ha?"¹⁶³ Böylece yazar 1980'li yıllarda adam kayırma, görmezden gelme, yakın akrabaların

¹⁵⁸ Baydur, "Limon", s. 19.

¹⁵⁹ a.g.e., s. 21.

¹⁶⁰ a.g.e., s. 37.

¹⁶¹ bkz. a.g.e., s. 49.

¹⁶² a.g.e., s. 60.

¹⁶³ a.g.e., s. 54.

konumundan faydalanma, kamu görevlilerini tehdit etme gibi sıklıkla rastlanan hukuk devletiyle bağdaşmayan toplumsal olgulara da göndermede bulunur.

Oyun atıflar, göndermeler ve alıntılar açısından son derece zengindir. Örneğin birinci bölümün ortalarında Aslı'nın Necip'i kast ederek Mevlana'nın "Benim sana anlatacağım, ancak senin anlayacağın kadardır"¹⁶⁴ sözüne yer verdiği görülür. Birkaç sayfa sonra ise kafesteki saka kuşuna isim arayan oyun kişileri çeşitli önerilerde bulunurken Aslı, Aziz Nesin'in *Çiçu* adlı oyununa atıfta bulunarak kuşun adını *Çiçu* koymayı teklif eder.¹⁶⁵ *Çiçu* adlı oyunun ana temasının yalnızlık olduğu düşünülürse, kendilerini toplumdan soyutlamış ve yalnızlık çeken bu grup içinden çıkan bu isim önerisinin anlamı daya iyi kavranmış olur. Necip'in Orhan Veli'nin şiirinden yaptığı alıntı ise tam da gece gündüz içki içen bu gruba yakışır bir dizedir: "İçkiye benzer bir şey var bu havalarda..."¹⁶⁶ Çalışmanın sınırlılıkları açısından burada tek tek değinilemeyecek kadar alıntı, gönderme barındıran oyunda Shakespeare'in *Hamlet*'inden¹⁶⁷ halk arasında bilinen ninnilere¹⁶⁸ kadar, farklı düzeyde okuyucuya hitap edebilecek alıntı ve göndermeler bulunmaktadır. Bu alıntı ve göndermeler bir yandan bu aydın kesimin bilgi düzeyini/birikimini ortaya koyarken, diğer yandan oyun kişileri üzerinden yazarın birikimini ve oyunun hitap ettiği okuyucu kitlesinin düzeyini de az çok göstermektedir. Mehmet Baydur ayrıca çağının bilinçli kullandığı 'metinlerarasılık' olgusuna da vurgu yapmaktadır. Bu kesimin bilgi birikimine ve eğitim seviyesine işaret eden bir başka unsur onların diyalogları içinde kullandıkları eski Osmanlıca¹⁶⁹ kelimeler yanında, yabancı dil bilgilerine dikkat çeken Latince, İtalyanca ve Almanca¹⁷⁰ cümlelerdir.

Oyunda dikkati çeken özelliklerden biri yazarın oyunun giriş kısmında *Limon* adlı oyunu yazarken kendisini etkileyen Milan Kundera, Aziz Nesin, William Shakespeare, Harold Pinter gibi daha birçok ismi sıralayarak onlara teşekkür etmesidir. Çalışmamızın İkinci Bölümü'nde eserleri incelenen Harold Pinter ve Milan Kundera'nın etkilerinin açıkça vurgulanması oyunun absürt özellikler taşıdığı yolundaki iddiayı da doğrulamaktadır.

¹⁶⁴ a.g.e., s. 35.

¹⁶⁵ bkz. a.g.e., s. 37.

¹⁶⁶ a.g.e., s. 48.

¹⁶⁷ bkz. a.g.e., s. 60.

¹⁶⁸ bkz. a.g.e., s. 62.

¹⁶⁹ bkz. a.g.e., s. 65-66.

¹⁷⁰ bkz. a.g.e., s. Örneğin, "Sed ignotis perierunt mortibus illi..." 26, 28, 33.

İlk bakışta dikkati çeken teknik bir özellik ise yazarın sahne notlarında yönetmene öneride bulunmasıdır: “Aziz ile Aslı yan yana, biraz şaşkın, biraz duyarlı gözlerle Necip’i dinlerler. Bu sahneyi ‘yazmak’ az/biraz cesaret işidir. Yönetene yardımcı bir önerim var. Alabildiğine ‘romantik’ olmalıdır her şey. Her şey... Elinde kahve ile konyak, Engin girer.”¹⁷¹ Bu öneri ile yazar bir anlamda yönetmeni yönlendirmektedir.

Oyunda yer alan birinci mekânda birbiri ile alakasız nesnelere bir arada verilmekte bu durum bir kaos ortamı yaratmaktadır: “[...] boş bir kuş kafesi, bir bariton saksafon, eski bir radyo, kurulmuş bir satranç tablası, kapının yanına yaslanmış bir şemsiye- büyük ve siyah-, yanında bir av tüfeği, bir baston, daktilo makinesi, masanın üstünde bir sürü ‘extra’”¹⁷² Bu nesnelere tek tek göz önüne alındığında evde yaşayan kişilerin yaşam tarzını yansıtırken, bir bütün olarak ele alındığında evdeki kişilerin kafa karışıklığının bir yansıması olarak yorumlanabileceği gibi -günümüzde emojilerle mesaj göndermek gibi- kuş kafesi, saksafon, radyo, satranç tablası, şemsiye, av tüfeği, baston, daktilo makinesi gibi nesnelere birleştirildiğinde yasaklar/hapisler, baskın tonda ortamı belirleme, kamuyu en geniş iletişim aracı ile belirleme/yönlendirme, taktik belirleme, her an sistem dışına çıkma ihtimali, sürekli av peşinde olma, olgun yaşta insanlar (generaller) ve yazarlara getirilen sansür gibi olgulara işaret etmektedir. Evdeki bu alakasız nesnelere yarattığı karmaşa/kaos, Slawomir Mrozek’in *Tango* adlı oyunundaki eski bir gelinlik, bir katafalk gibi alakasız ve aynı zamanda absürt eşyaların bir arada bulunduğu evin salonunu akla getirir.

Berfinaz’ın evi olduğu anlaşılan İkinci Bölüm’deki mekânda ise “[...] Bir sürü eşya. Tıkış tıkış. Eski/püskü/ dantelli/tozlu. [...] Bir sürü koltuk. Koltuklardan birinde kafesiyle ‘Baykuş’ durur.”¹⁷³ Berfinaz’ın evinin bu tıka basa eşyalarla dolu hali, Ionesco’nun *Yeni Kiracı* adlı oyununda kiracının eşyalarla dolup taşan, daralma hissi veren yeni taşındığı evini hatırlatır. Berfinaz’ın evindeki bu manzara ile tıpkı bu eşyalar gibi aydın kesimden insanların da evlere hapsedikleri; eski, tozlu eşyalar gibi bir kenara itilip unutuldukları hissi verilir.

Oyunda zaman konusunda bir belirsizlik vardır: oyunun Birinci Bölümü’nde Aslı ve Aziz’in önceden tanıştıkları anlaşılır. İkinci Bölüm’de onların tanıştıkları

¹⁷¹ a.g.e., s. 33.

¹⁷² a.g.e., s. 13.

¹⁷³ a.g.e., s. 57.

zamana gidilmiştir yani zamanda geriye dönüş vardır. Tıpkı on yılda bir toplumun karşı karşıya kaldığı askeri darbeler gibi. Muhsin'in daha genç olması, bu geriye gidişi desteklerken; Necip'in on yıl daha yaşlı görünmesi, ilk bölümde nişanlı üniversite öğrencisi bir çift olan Engin ve Sevda'nın evlenip çocuk sahibi olması zaman algısı konusunda bir karışıklığa neden olur. Ancak oyunda rollerin sürekli değiştiği düşünülürse, bu durum belki de oyun kişilerinin İkinci Bölüm'de farklı kimliklere bürünmüş olması ile açıklanabilir.

Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarının karakter derinliği olmayan yaşları ve isimleri dışında çok fazla özelliği verilmeyen oyun kişilerinin aksine, Baydur'un oyunundaki kişiler karakter özellikleri ile birlikte ayrıntılı olarak betimlenir. Örneğin, "Aziz girer. Kırk yaşlarında, uzun boylu, yorgun yüzlü, uykusuz yaşamış bir adam." ya da "Necip Bey, altmış yaşlarında, derbeder görüntüsüne rağmen saygı uyandıran, bilgici ve yavaş bir kişidir."¹⁷⁴ Sadece karakter özellikleri değil, oyun kişilerinin meslekleri de aralarında geçen diyaloglardan öğrenilebilmektedir. Bu betimlemelerde kullanılan "yorgun yüzlü, uykusuz yaşamış bir adam" ya da "derbeder görüntü" gibi ifadelerle aslında yine eğitilmiş, meslek sahibi entelektüel kesimin yaşadıklarının etkisiyle geldikleri duruma ve yıpranmış olduklarına işaret edilmektedir.

Oyunun Birinci Bölümü'nün henüz başında Muhsin ve Necip Bey dışarıda kar yağdığını, trenin hava muhalefetinden dolayı kalkmadığını;¹⁷⁵ daha sonra ise dışarı çıkıp dönen Muhsin ile Sevda'nın da yine hava muhalefetini haber vermesiyle¹⁷⁶ oyunda bir anlamda dışarıdaki ortamla ilgili bilgi veren ulak konumundadır.

Absürt Tiyatro'nun Batı'daki örneklerinin umutsuzluk hissi veren sonlarına karşın Baydur'un diyalogların kopukluğuna rağmen bir hikâyeye bağlı kalan oyununun sonunda Engin ve Sevda'nın Limon adlı bebeklerinin ağlaması umut sinyali vermektedir: "*Herkes susar. Diyalog bittiği zaman Muhsin'le Aziz sahnenin iki ayrı ucundadır. Baykuş bir an öter, susar. Sessizlik. İçerden Limon'un ağlaması duyulur. Yine sessizlik. Aslı seyirciye bakıp gülümser. Muhsin/Aziz kımıldamazlar. Uzun süren bir an. Aslı hep gülümser. İçten, mutlu, iyimser. Keman sesi.*" Ağlamak normal şartlarda olumsuz bir eylem olmasına rağmen, bunca sessizlik ve suskunluk arasında gelecek neslin habercisi olarak Limon'un ağlaması, diğer bir deyişle anne-babasının

¹⁷⁴ a.g.e., s. 13.

¹⁷⁵ bkz. a.g.e., s. 14.

¹⁷⁶ bkz. a.g.e., s. 33.

da mensubu olduğu aydın kesim gibi susmaması iyiye işarettir. Limon'un ağlamasının ardından Aslı'nın gülümsemesi, ayrıca "içten, mutlu, iyimser" gibi sıfatların kullanılması da oyunun sonunda yansıtılan umut duygusunu güçlendirmektedir.

Baydur'un oyunu bir yandan kimi Absürt Tiyatro özelliklerini yansıtır, Batı'daki bazı örnekleri çağrıştırırken diğer yandan içine doğduğu toplumun sosyo-politik koşullarının bir resmini çizmesi, özellikle alıntı, gönderme gibi öğeler açısından zenginliği ve oyun içinde oyun¹⁷⁷ tekniği ile özgünlüğü yakalamış bir oyundur. Batı'da farklı edebi akımların olması ve sorgulayan bir anlayışın hakimiyeti, yazarları -okuru olumsuz etkilemekten- korkutmaz.

4.2.2. Memet Baydur - *Maskeli Süvari*: Tarihsiz Kültürsüz Bir Toplum Yenik Düşmeye Mahkumdur

Türk tiyatrosunun 1980'li yıllarındaki eserlerden Memet Baydur'un *Maskeli Süvari* (1990) adlı iki perdelik oyunu Cumhuriyet tarihi ile birlikte filizlenen burjuva sınıfa yöneltilen sert bir eleştiridir.

Bir opera oyununun birinci perdesi sırasında biri erkek (Atilla) ikisi kadın (Melda ve Mine) üç kişi içki içmek üzere "anfi-teatro'nun 'amerikan' barında"¹⁷⁸ buluşurken onlara hizmet eden bir üniversite öğrencisi barmen (Aşkın) ile bir de nereden geldiği belli olmayan/anlaşılmayan bir Maskeli Süvari onlara katılır.

Baydur, bir tiyatro eserinin görsel öğelerini kullanarak Türkiye toplumunun sanatı içselleştirmedeğini ve kendine yabancılaştığını somutlaştırmaktadır. Eserde bunu kişi ve eylem boyutu ile yansıtmaktadır: Atilla, Mine ve Melda izlemek üzere geldikleri bir opera oyununu sadece dinlemekle yetinirler. Söz konusu eser İtalyan sanatçı Donizetti'nin (1797-1848) bir dizi operasıdır. Bilindiği gibi Donizetti; zıtlıkları barındıran eserlerinin son sahnelerini daha çok gelir sağlamak –burada seyirci, Atilla figürü üzerinden ekonomik durumu ile övünen toplumsal sınıfa da bir gönderme hissetmektedir- ve ilgi uyandırmak amacı ile yerel halkın beklentisi doğrultusunda hep

¹⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hasan Erkek, *Oyun İçinde Oyun*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat-Tiyatro Eserleri Dizisi, Ankara, 1999.

¹⁷⁸ bkz. Memet Baydur, "Maskeli Süvari" içinde *Tiyatro Oyunları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 273.

yeniden yazmıştır.¹⁷⁹ Baydur'un oyun kişileri de bu özelliğe atıfta bulunurcasına sürekli birinci perdenin son sahnesini izlemek üzere içeri gideceklerini dile getirmektedirler.¹⁸⁰

Memet Baydur, bu iki perdelik oyununda birden fazla edebi eserlere ve tarihi kişilere atıfta bulunarak metinlerarasılıktan açıkça yararlanmaktadır. Mikhail Bakhtin'in ortaya koyduğu ve Julia Kristeva'nın geliştirdiği teori doğrultusunda bakıldığında; her metin, kendinden önceki metinlerin mozaığıdır. Baydur bir taraftan bunun sinyalinin verirken diğer taraftan von Goethe'nin epigramında ifade ettiği gerçeğe vurgu yapmaktadır: "MASKELİ: "Son üç bin yılda olan her şeyin hesabını kendi kendine veremeyen her insan... karanlıkta kalmaya.... deneyimsizliğe... gününü gün ederek yaşamakta yükümlüdür..."¹⁸¹

Geçmişini bilmeyen, tarihinin deneyimlerinden yararlanmayan insan, geleceğine ışık tutamaz, çünkü geçmiş birikimlerin oluşturduğu sağlam temellerin üzerinde yükselemez.¹⁸² Cumhuriyet kadrolarının ihmal ettiği bir gerçek var ki, o da Avrupa'ya yüzünü döndüğünde kendi kültür mirasını ihmal etmemeliydi. Sistem sorunu kültür kopukluğuna yol açmamalıydı. Fakat bundan sonra da bu eksiklik telafi edilebilmelidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu ayağı sanatı saraya bırakmıştır. Halk daha çok ozanlar aracılığı ile sözlü edebiyatı sürdürmüştür. İslamiyet'in etkisi ile de güzel sanatların yasaklanan resim ve heykel çalışmaları minyatür sanatı, ebru ve hat sanatı ile dengelenmiştir. Topluma yaygın halde ulaşan ve tüm kesimlerce kabul gören sanat ürünleri gayrimüslimler tarafından icra edilmiştir: tiyatro, resim ve opera. Cumhuriyet kurulduğunda da batıya yüzünü dönen ve yeniden şekillenen toplum, batı eserlerini özümsemeden onlarla karşı karşıya kalmıştır.

İkinci bir yabancılaşma olgusu sahne dekorunda göze çarpmaktadır. Fonda eski antik bir amfi tiyatronun duvarının önünde "yepyeni keresteden kesilip çakılmış bir 'amerikan' barı"¹⁸³ ile Türk bayrağının renklerini çağrıştıran banka reklamı yer

¹⁷⁹ <http://www.nytimes.com/1997/12/21/arts/he-could-make-madame-bovary-swoon.html> (Çevrimiçi) Erişim, 15.08.2017.

¹⁸⁰ bkz. Baydur, "Maskeli Süvari", s. 307.

¹⁸¹ a.g.e., s. 316; 273, "Her kim ki üç bin yılın hesabını kendine vermeyi bilmezse/Karanlıkta kalır, deneyimsiz/ Gün be gün yaşayıp gider." (Alm. Türkçeye çeviren NA, 14.06.2017)

¹⁸² Nazire Akbulut, "Geçmişini Tanımak Geleceğini Zenginleştirmektir", Yeni Tiyatro. Tiyatronline. 30.04.2014 <http://www.tiyatronline.com/yazarlar/5418/haber/4662/prof-dr-phil-nazire-akbulut-gecmisini-tanimak-gelecegini-zenginlestirmektir> 15.06.2017.

¹⁸³ Baydur, "Maskeli Süvari", s. 273, vurgu AÖ.

almaktadır. Ekonomi (metal pano), eğlence (bar) ve sanat öğeleri (opera) birbirine zıt sıfatlarla seyircinin, tezatlığı görmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Bir üçüncü yabancılaşma Atilla üzerinden somutlaştırılmaktadır. Türkiye’de Osmanlı Devleti’nden sonra kurulan Cumhuriyet, devlet destekli burjuva sınıfı yaratmıştır. Saray çevresinden gelenlerin ekonomik olarak zayıflamasından yararlanan burjuva sınıfı, soylu sınıfın mal ve mülklerini değerinin altında satın almıştır¹⁸⁴ fakat soylu sınıfın süreç içinde edindiği kültürel birikimden yoksun kalmıştır. Kırk yaşlarında, rakı yerine özentili bir şekilde konyak içen, küfürlü konuşan, varlıklı Atilla, bir ara sevgilisi de olan Mine tarafından Maskeli Süvariye küçümsenerek tanıtılır:

MİNE: Köylüdür temelde... çok okudu, çok çalıştı, çok para kazandı ama köylüdür işte... iyi kalplidir ama kabadır, kompleksleri var, ne yapsın zavallı, sürekli kanıtlamak zorunda kendisini. Melda ile ben olmazsak şaşkına dönüyor. [...] Operaya, tiyatroya, konsere filan da, bizsiz gitmez!”¹⁸⁵

Pars pro toto şeklindeki anlatıdan, burjuvanın kent kültürünü içselleştirmede zorluk çektiği, kentsoylu yaşam tarzına uyum sağlamak için destek aldığı açıkça dile getirilmektedir. Ancak oyunda içi boş burjuva sınıfını temsil eden tek kişi Atilla değildir. Maskeli Süvari’nin Atilla ile konuşurken diğerlerini de kapsayacak şekilde söyledikleri de bunu doğrulamaktadır:

MASKELİ: Sen seçeceksin...

ATİLLA: Neyi?

MASKELİ: Kimliğini. Senden başka kimse karar veremez buna. Anlıyor musun?

ATİLLA: Görürsün gününü!

[...]

MASKELİ: [...] Sizler de kendi gerçek kimliklerinizle karşılaştığımız zaman bir kere daha, sonra bir kere daha, defalarca anlayacaksınız.

ATİLLA: Neyi?

MASKELİ: Sizler hakkında söylediğim her şeyin gerçek olduğunu... Bunu yüksek sesle, insan içinde kabullenmenizi beklemiyorum. Sizin boyunuzu aşar böyle bir istek... ama... yalnızken anlayacağımız kofluğun üstünü örtmenize imkân yok. Bunu söylüyorum yalnızca.¹⁸⁶

¹⁸⁴ bkz. Halide Nusret Zorlutuna, *Bir Devrin Romanı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009.

¹⁸⁵ Baydur, “Maskeli Süvari”, s. 308.

¹⁸⁶ a.g.e., s. 314.

Atilla başta olmak üzere iki kadının da Maskeli Süvari'yi maskeli olarak görmesi burjuva sınıfı olduğu varsayılan bu grubun kendi kimlikleri ile barışık olmadıklarının göstergesidir:

MİNE: Yüzünü görmek istiyoruz.

MASKELİ: Kaç kere söyledim, benim yüzüm bu işte.

[...]

MİNE: Bence bu Maskeli Süvari tanıdık biri değil...

ATILLA: Ben de öyle düşünüyorum. Sıkıldım artık ama...

[...]

MASKELİ: Bana ve söylediklerime inanmıyorsunuz. [...] İşiniz gücünüz maskeyle!

(*Bir an*) Peki... istediğiniz olsun... Çıkartacağım maskemi.

(*Çıkartır. Birinci maskenin altında, az biraz daha renkli, ikinci bir maske vardır. Maskeli, birinci maskesini usulca yere atar.*)

MELDA: (*Hayret, şaşkınlık vesaire*) Hala maskelisin!

MASKELİ: Öyle mi? Bunu da çıkartayım mı?

(*Yanıtlamazlar. Maskeli, yüzündeki ikinci maskeyi de çıkartır. İkinci maskenin altında da, az biraz daha renkli üçüncü bir maske vardır. [...] Maskeli kalkar, şapkasını, kılıcını düzeltir. Mine'yi, Melda'yi, Atilla'yi, Aşkın'ı bir şövalye gibi eğilerek selamlar. Sağ taraftaki surların üstüne bir zıplayışla çıkar, atlar ve görünmez olur*)

Elveda, baylar, bayanlar! Bir daha görüşmemek üzere.¹⁸⁷

Bu bağlamda yazar, kendilerini “burjuva” olarak gören bu insanlar üzerinden devlet eliyle oluşturulan temelsiz, tarihini (geçmişini) bilmeyen burjuva sınıfının kimliksizliklerine, kişiliksizliklerine eleştiri getirir. Avrupa’da da yaşayan Memet Baydur; Türk burjuvazisi ile Avrupa’daki burjuvaziyi karşılaştırma olanağı bulmuştur. Baydur’un *Maskeli Süvari* adlı absürt öğeli tiyatro oyunu, Türkiye burjuvazisinin eleştirisidir. Türkiye’deki kent kültürünü oluşturan saray ve saray çevresidir. Osmanlı döneminde özel mülkiyet olmaması nedeniyle burjuvazi de yoktu. Kente sonradan gelen burjuvazi, kendine Avrupa burjuvazisini örnek almıştır. Oysa 14.yüzyılda ‘Burg’ (Kale) içinde yaşam kuran ve geliştiren Avrupa burjuvazisi; kentte kendisinin kurduğu kültürün taşıyıcısıdır. Örneğin Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), tiyatro eserlerinde artık kent kültürünü oluşturan ve ona damgasını vuran

¹⁸⁷ a.g.e., s. 315, 317.

burjuvayı onurlandırır; kentten uzak, geniş arazilerde yaşayan soyluları; aile değerlerine sahip çıkmadığı, dini vecizeleri yerine getirmediği ve topluma ekonomik açıdan katkıda bulunmadığı için eleştirir.

Baydur'un eleştirisi; cumhuriyete yönelik değil, cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan toplumun geçmişini yok saymasıdır. Yok sayma mantığını eleştirmekte ve bunu hem J.W.von Goethe hem de Eric Satie'nin epigramları aracılığı ile de okura empoze etmektedir. Fakat kent kültüründe yetişmiş Baydur'un dikkatinden kaçan nokta, Avrupa ile Osmanlı burjuvazisinin oluşumundaki farklılıktır; birinin 600 yıllık bir geçmişi varken diğerinin yaklaşık bir 100 yıldan beri uyum çabası vardır. Bu çabayı hızlandıracak eğitim odaklı bir oluşum olan Köy Enstitüleri uzun soluklu hayat bulsaydı hem köyü tanıyan hem de kent kültürü ile büyümüş yeni kuşaklar yaratılacaktı, hem de eğitim alarak köyüne dönmüş eğitmen yetişkinleri de eğiterek çift taraflı mobilite sağlamış olacaktı.

Bir Absürt Tiyatro oyunu özelliği taşıyan *Maskeli Süvari*, Absürt Tiyatro'nun kurallarına aykırı olarak Aristoteles'in olayda, mekânda ve zamanda birlik kuralına uyularak yazılmıştır. Her iki tiyatro geleneğinin öğelerini bir arada kullanmasını, bir Türkiyeli yazar özgünlüğünü ortaya koymak ile açıklayabiliriz. Ayrıca yazar; sanata değer vermeyen seyirci kitlesini konu edindiği eseriyle, konu bütünlüğünden yoksun olan Absürt Tiyatro ile ters düşmektedir. Baydur diğer eserlerindeki alaylı tarzına karşın, bu eserde yıkıcı bir hiciv dilini/üslubunu tercih etmiştir. Çünkü eleştirdiği sadece burjuva sınıfı değildir, sanatçılara da öfkesini dile getirmektedir:

MASKELİ: [...] gerçek sanatçılar yalnızca şiddete başvuran kişilerdir. Ötekilerden söz etmiyorum tabii.

AŞKIN: Ötekiler kim?

MASKELİ: Kendini sanatçı zannedenler...

MİNE: Aah evet, bir de onlar var di mi?

MASKELİ: ...ve sanatsız yapamayanlar ve yeteneksiz, birikimsiz, renksiz, kişiliklerini borsaya sürmek için içi boş kavramların arkasına saklanan ve cahilleri sanatçı olduklarına inandırmış, giderek kendilerinden şüphe etmeyen balonlardan söz ediyorum.¹⁸⁸

¹⁸⁸ a.g.e., s. 287-288.

Tiyatro yazarı Memet Baydur'un öngördüğü sanat ve sanatçı sorunu Türkiye'de tırmanarak günümüze kadar devam etmektedir. Özellikle mimari ve heykel sanatında büyük tartışmalar yaşayan toplumumuz, Türk sanat müziğini koruyup geliştirmekte etkisiz kalmıştır. Benzer bir örneği 'kahraman' olgusunda gözlemliyoruz. Shakespeare'in hayalet motifini çağrıştıran Maskeli Süvari, bin yılların deneyimini, yaşanmışlığını ve şarap olgunluğunu sembolize etmektedir. Sahneye gelinmesi imkânsız bir yerden, "bir uçurumdan" nasıl geldiği anlaşılmayan¹⁸⁹ atsız Maskeli Süvari bir 'Zoro' versiyonudur:

(Hep beraber gülerler. [...] Mine gülerken Atilla'nın boynuna sarılır, yanağından öper. Sahnenin dışındaki asıl büyük ve eski sahnede, opera devam eder. Bütün bunlar olup biterken, sahneye seyirciye göre sağ taraftan birisi girer. Diz boyu siyah çizmeler, siyah ve dar bir pantolon, siyah ve bol bir gömlek, beyaz-dantelli bir yaka. Pırıl pırıl kabzasıyla bir kılıç. Maskeli Süvari... doğal olarak maskelidir. Garip bir maske. Siyah, geniş kenarlı şapkasıyla tamamlanınca güzel, korkutucu, gülünç, gerçek bir masal kahramanı. Şapkası beyaz ve büyük tüylerle süslüdür. Uzun ve kızıl-kestane rengi saçları vardır Maskeli Süvari'nin. [...])¹⁹⁰

Türk edebiyatında da geçmişi bilgelikle günümüze taşıyacak pek çok 'kahraman' vardır: Nasrettin Hoca, Kurdu ile Tarkan, Dede Korkut, Keloğlan vb.

Baydur; sahne dekorundan, oyun kişilerine, tarihten yaşanan güne kadar pek çok oyun ögesinde çelişkiler yaratmayı amaçlamış ve başarmıştır. Yazar, yaşadığını ve gördüğünü sorgulayan Aşkın figürü ile gençliğe umut bağladığının sinyalini vermektedir. Bu açıdan, umutsuzluğu vurgulayan Absürt Tiyatro ile çalışmaktadır. Çünkü Memet Baydur, kendi kültür değerlerinin de içinde olduğu bir tiyatro anlayışı hedeflemiştir. Bu bağlamda yazarın oyunda onarlı yaş aralığı ile kişilerin yaşlarını ifade etmesi (Aşkın yirmili, Melda ve Mine otuzlu, Atilla ise kırklı yaşlardadır), örtük bir şekilde neredeyse her on yılda bir kendi toplumunun askeri darbelerle yaşamak zorunda bırakıldığı kültürel kırılmaya işaret eder gibidir.

Baydur'un oyunu Aristoteles'in üç birlik kuralını uygulaması, konu bütünlüğü ve umut vaat etmesi ile her ne kadar Absürt Tiyatro'ya aykırı bir çizgide bulunsada; oyuna ismini de veren Maskeli Süvari'nin varlığı ve aslında iletişim sağlaması beklenirken, (diğerlerinin onu anlamamasından kaynaklanan) iletişimsizliğe yol açan diğer oyun kişileri ile diyalogları, oyunun absürt temelini oluşturmaktadır. Yazarın bu

¹⁸⁹ a.g.e., s. 298.

¹⁹⁰ a.g.e., s. 278.

absürt temel ile kendi kültürünü ve toplumuna özgü sorunları ve deneyimleri sentezlediği oyunu böylece Baydur'a özgü, *Baydurca* bir oyun haline gelmektedir.

4.2.3. Behiç Ak - *Bina*: Kurumlaşmadan Yoksun Bir Toplum Kaosa Sürüklenir

Behiç Ak'ın 1984 yılında yazdığı tek perdelik *Bina* adlı oyunu 1980'li yıllarda Türk toplumuna hâkim olan normsuzluğa ve kurumlaşmanın yeterince gelişmemesinden doğan kargaşaya eleştiri getiren bir oyundur.

Başta Mimar ve onu bir spor tesisi inşa etmesi için tutan Birinci ve İkinci Adam olmak üzere on üç kişilik kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahip olan oyun Mimar ile iki adam arasındaki çatışma ve Mimar'ın yaptığı binanın sürekli olarak değişip dönüşmesi üzerine kuruludur.

Behiç Ak, asıl mesleği olan mimarlığın bir avantajı olarak mimariyi kullanarak bir binanın canlı bir organizma gibi değişip dönüşmesini anlatırken aslında Türk toplumundaki normsuzluğa ve kurumlaşmanın az gelişmişliğinden kaynaklanan kaosa işaret etmektedir. Daha oyunun başında birbiri ile ilgisi olmayan nesnelere bir arada kullanılması ile ortamdaki kargaşanın altı hemen çizilir:

İŞÇİ Kalıp çivileri geldi mi?

BİRİNCİ ADAM (*Yerinden hiç kıpırdamayarak*) Masanın üzerindeki pakette olmalı.

(*Masanın üzerinde bir sürü paket vardır.*)

İŞÇİ Hangisinde?

BİRİNCİ ADAM Düğün süslerinin yanında olmalı.

İŞÇİ (*Eliyle paketleri yoklar.*) Aaaa... Ama bu kıyma.

BİRİNCİ ADAM Demek ki yanlışlıkla kıymayı, masanın üzerine, kalıp çivilerini ise buzdolabına koydum.

İKİNCİ ADAM İnsanlık hali.

(*İşçi, köşedeki toz içindeki buzdolabını açar, eliyle koymuş gibi çivileri bulur ve koşarak çıkar*)

İKİNCİ ADAM Ben de geçenlerde yanlışlıkla, pinpon toplarını buzdolabının yumurta gözüne koymuşum.¹⁹¹

Düğün, kalıp çivileri ve kıyma gibi birbiriyle tamamen alakasız nesnelerin bir arada bulunması; kalıp çivisi ve pinpon topu gibi nesnelerin buzdolabına konulması ve bu durumun “insanlık hali” şeklinde yorumlanması ve iki adam arasında oyun süresince devam eden ironik diyaloglar her ikisinin de buldukları ortama yabancılaştıklarının sinyalini vermekle birlikte oyunun absürt yanını da oluşturmaktadır.

Binayı kendi istekleri doğrultusunda yıkıp dökmeleri ve bunu son derece doğal bir durummuş gibi anlatmaları, iki adamın yabancılaşmasının boyutunu ve şiddetini göstermesi açısından önemlidir. Bilindiği gibi İngilizce “alienation” (yabancılaşma) kelimesinin Latince karşılığı olan “alienatio” akıl kaybı, delirmek gibi anlamları da barındırmaktadır.¹⁹² İki adamın yabancılaşması ya da ruhsal bozukluğu binanın onların talimatları ile şekilden şekile girmesiyle somutluk kazanmaktadır. Mimar’ın spor tesisi olarak tasarlayıp inşa ettiği binanın çeşitli bölümleri, Birinci ve İkinci Adam’ın ekonomik çıkarları doğrultusunda Mimar’a danışılmaksızın yıkılıp değiştirilmekte, binanın neredeyse bütün bölümleri amacı dışında kullanılmaktadır: Soyunma odalarından biri yaşlı bir kadına, pinpon salonu bir veteriner kiralanan; havuz alanı köfteciye, basket sahaları açık kahve haline dönüştürülür; sifonlar damlayan suların altına kap olarak kullanılırken, klozetler tabure haline getirilir. Mimar’ın “saçmalıyorsunuz” ifadesi ile başlayıp giderek derecesi artan “siz kafayı üşütmüştünüz”, “çıldırılmışsınız” gibi söylemleri de iki adamın normal olmadığını ve buldukları ortama yabancılaştıklarını doğrular niteliktedir. Bunun yanında, ülkenin mikrokozmu olarak bina ülkeyi; binada baş gösteren ve sürekli değişimden kaynaklanan kaos ise 1980’li yıllarda ülkede yaşanan normsuzluğu ve kurumlaşma yoksunluğunu sembolize etmektedir. Bu durum Birinci Adam’ın sözleri ile de açık bir biçimde doğrulanmaktadır: “BİRİNCİ ADAM Memleketimizdeki düzenin bozukluğunun ister istemez, bize yansıdığını kabul ediyoruz.”¹⁹³ Böylece asıl mesleği mimarlık olan yazar, Mimar kimliğinde bina üzerinden ülkenin içinde bulunduğu

¹⁹¹ Behiç Ak, “Bina” içinde *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2013, s. 8-9.

¹⁹² bkz. Sibel Kiraz, “Yabancılaşmanın Kökeni Üstüne”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 2011 Güz, Sayı 12, s. 151.

¹⁹³ Ak, “Bina”, s. 43.

duruma eleştiride bulunmaktadır. Karikatürüstliğin getirdiği alışkanlık ve sivri dilliliğin yazarın eleştirel bir tutum geliştirmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Ekonomik bağlamda bakıldığında, oyunda 1980’li yılların ekonomik koşullarına dair yansımalar saptanmaktadır. Örneğin, iki adamın sözünü ettiği “19 Nisan kararları”, Turgut Özal’ın önderliğinde alınan ve ekonomik yapıyı olumsuz şekilde değiştirip etkileyen 24 Ocak kararlarını çağrıştırmaktadır:

İKİNCİ ADAM (*Elinde tozlu bir dosya ile gelir.*) Bakın burada 19 Nisan kararlarımız arasında bu konu geniş bir şekilde anlatılıyor, “İşbu toplantı sonucunda yönetimimiz, hakkı olan metrekareye yavaş yavaş ulaşmaya karar vermiştir.”

MİMAR Yavaş yavaş mı?

BİRİNCİ ADAM Evet, yavaş yavaş. Çünkü birdenbire böyle bir şey yapıp, tepkileri üzerimize çekmek istemedik.

İKİNCİ ADAM Millete, “Adamlara bak yönetici olur olmaz kendi sınırlarını genişlettiler,” dedirtmek istemedik.¹⁹⁴

Yazar, hükümet tarafından alınan kararların hiç sezdirilmeden alttan alta topluma kabul ettirilmesini, başka bir deyişle Türk toplumunun aldatılmasını eleştirmektedir. 1980’li yıllara yalnızca siyasi ve ekonomik açıdan değil, toplumsal hayatın ayrıntılarına da (Sezen Cumhuriyet Önal’ın programı, “Hanımlar Sizin İçin” programı) yer verilen oyunda o dönemde kurulmuş olan çok sayıdaki dernek, vakıf ve örgütlere de (Reklamseverler Derneği, Muharip Gaziler Derneği, Bilinç Vakfı, Ölülerini Anma ve Yaşatma Derneği, Ayakkabıcılar Cemiyeti vb.) karikatürize isimlerle göndermede bulunmaktadır. Kaçak elektrik ve su kullanımı, ucuz malzeme ile kısa sürede bina yapımı ve dolayısıyla depreme dayanıksız binaların yerleşime açılması gibi toplumsal sorunlar da oyunda yansıma bulmaktadır.

Absürt tiyatro oyunlarında genelde tercih edilen ve Behiç Ak’ın da kullandığı tek perdelik oyunda bina başka amaçlar için kullanıldığı gibi insanların da kendi mesleklerinde ya da belli bir alanda uzmanlaşmadıkları; kendi meslekleri dışında işlere yöneldikleri görülür. Bir mesel tarzında düşünüldüğünde oyun; yazarın yaşadığı dönemde ordunun siyasete karışmasını, siyasetten anlamayanların siyaset yaptığını, derneklerin ve medya sektörünün de alanla ilgisi olmayanlarca yürütüldüğü için

¹⁹⁴ a.g.e., s. 12.

eleştirdiği sonucuna varılmaktadır. Oyunda iki adam arasındaki diyalogda bahsi geçen doktorun ne doktoru olduğu ya da hangi alanda uzmanlaştığı tam bir muammadır:

İKİNCİ ADAM Bizim fast-food'çunun karısı doktor biliyor musunuz? Geçenlerde belimi gösterdim, sağ olsun bayağı ilgilendi.

BİRİNCİ ADAM Beliniz rahatsız mı?

İKİNCİ ADAM Hayır canım. [...] Asıl amacım ciğerlerimi göstermekti. (*Kesik kesik öksürür.*) Fakat cesaret edemedim.

[...]

İKİNCİ ADAM Peki, kulak burun boğaz işlerinden anlar mı acaba?

BİRİNCİ ADAM Anlayabilir.¹⁹⁵

Bu durum mesleki alanlarda uzmanlaşmanın olmadığına ve İkinci adam tarafından da ironik bir biçimde saptandığı üzere: “Herkesin, herkesin yaptığı her şeyi yaptığına”¹⁹⁶ işaret etmektedir.

Benzer şekilde binanın yapımında görevli olan grafikerler ve binanın bekçisi de kendi işlerini bir kenara bırakarak fast-food'çuya para karşılığında köfte yaparlar. Oyunun başından beri iki adamdaki ve çevresindeki diğer insanlardaki absürtlüğü ve yabancılaşmayı fark eden tek kişi olan mimar dahi oyunun sonunda köfte yapan kişiler arasına katılır. Oyunun başından itibaren iki adam ile çatışma halinde olan Mimar figürünün, oyunun sonunda diğerlerine ve düzene ayak uydurması toplumun entelektüel kesiminin topluma önderlik yapacağına, sistemin işleyişi karşısında çaresiz kaldığına, hatta onların arkasından sürüklendiğine Mimar figürünün şahsında dikkat çekmektedir. Bu yönüyle oyunun son sahnesi, Vaclav Havel'in *Bildirim* adlı oyunundaki Gross adlı oyun kişinin bozuk düzene boyun eğerek diğerlerine ayak uydurduğu, akıntıya kapılıp gittiği absürt oyunun son sahnesini anımsatmaktadır. *Bina*'da absürt durum yapı; *Bildirim*'de ise yeni ve anlaşılmaz bir dil olan Pitidapça üzerinden hareket edilerek sunulur; ancak iki oyunda da içinde bulunulan absürt durum Mimar ve Müdür Gross tarafından fark edilmesine karşın sistemin aksaklıkları karşısında çaresiz kalınır.

Grafikerlerin, bekçinin ve sonunda Mimar'ın da kendi meslekleri ile ilgisi olmayan köfte yapımı işine girdikleri oyunda, kurumlaşmayı bir ambleme ve antetli

¹⁹⁵ a.g.e., s. 7-8.

¹⁹⁶ a.g.e., s. 27.

kâğıda sahip olmaktan¹⁹⁷ ibaret sanan iki adam, ironik olarak eğitim eksikliğinden (“İKİNCİ ADAM Ülkemizin en büyük sorunu eğitilmemiş iş gücü. / BİRİNCİ ADAM Hiç kimse işini bilmiyor bu memlekette.”¹⁹⁸), toplumda herkesin her işe el attığından söz ederler. Böylece yazar, görsel olarak veya eylem boyutu ile paylaştığı eleştiriyi söylemle de pekiştirerek doğrudan ve dolaylı anlatım tekniğinden yararlanmaktadır. Yazar, tiyatronun en güçlü silahlarından biri olan hedef kitle ile doğrudan iletişim sayesinde bir kez de oyun kişilerinin sözleri aracılığıyla Türk toplumundaki normsuzluğu eleştirir.

Klasik Tiyatro’da olduğu gibi üç birlik (olay/yer/zaman) kuralına uyulan *Bina* adlı oyunda yazar bir öykü oluşturmaktan kaçınmaz. Buna rağmen oyunun sonu dikkate alındığında Absürt Tiyatro’da olduğu gibi hiçbir şeyin değişmeyeceğine dair umutsuzluk vurgusu yapıldığı gözlenir. Hiçbir şeyin değişmeyeceğine dikkat çeken umutsuz son yazarın, *Newton Bilgisayardan Ne Anlar?* adlı oyununda da döngüsel bir yapının kullanımı ile vurgulanır.

Yazar Balzac’ın *Goriot Baba*’sı, Panait İstirati’nin *Minka Abla*’sı, Buzatti’nin *Büyücü*’sü, Shakespeare’in *Hamlet*’ine sadece isim olarak atıfta bulunurken, Shakespeare’in *Antonius ve Kleopatra*’sı¹⁹⁹ ve *Kral Lear*²⁰⁰ adlı oyunlarından alıntılara oyunda yer vererek metinlerarasılıktan faydalanmaktadır. Oyunda geçen ve Ahmet Behçet Efendi’ye ait olduğu söylenen “İslanmadan yüzemezsiniz”²⁰¹ sözü ile aslında “Paça ıslanmadan balık tutulmaz” atasözüne irsal-i mesel sanatına (atasözü) gönderme yapılmaktadır. Aynı zamanda kinaye sanatını içeren bu gönderme de yine hem bir metinlerarasılık örneği oluşturmaktadır hem de kinayeyi genişleterek bir tiyatro oyununa dönüştürmektedir.

Sonuç olarak Behiç Ak; biçimsel anlamda Absürt Tiyatro özelliklerine yer verdiği *Bina* adlı oyununda teknik açıdan, Absürt Tiyatro ile Klasik Tiyatronun bazı özelliklerini harmanlayarak; içerik açısından, söz sanatlarından da yararlanarak baskıcı dönemlerde genellikle baş vurulan hiciv veya kinaye ile 1980’li yılların sosyo-politik ve ekonomik durumunu eleştirmiştir.

¹⁹⁷ bkz. a.g.e., s. 21.

¹⁹⁸ a.g.e., s. 14.

¹⁹⁹ a.g.e., s. 41.

²⁰⁰ a.g.e., s. 42.

²⁰¹ a.g.e., s. 22.

4.2.4. Behiç Ak - *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*: Klasik Bir Burjuva Eleştirisi

Batı'daki Absürt Tiyatro oyunları gibi tek perdelik ve iki kişilik olan Behiç Ak'ın *Newton Bilgisayardan Ne Anlar?* (2012) adlı oyunu emeksiz/dayanaksız (devlet eliyle yapıldığı için) bir modernleşmenin sonucunda yaratılan burjuva sınıfının yozlaşmasına, toplumsal sorunlara ve dış dünyaya yabancılaşmasına eleştiride bulunan bir oyundur.

Adam ve Kadın'dan oluşan iki kişilik oyuncu kadrosuna sahip oyun, bu iki oyun kişinin denizde yüzmek yerine plajda yiyip içip uyuyarak geçirdiği bir öğleden sonrasında aralarında yaşanan iletişimsizlik; eylemsizlikleri, Batı'ya özenmeleri, tüketim çılgınlığı, eğitim seviyeleri ve kültürel birikimlerinin yetersizliği, magazin haberlerine, sosyetik yaşamlara ilgi duymaları, iki oyun kişinin de içinde yaşadıkları topluma ve dünyaya yabancılaşmaları gibi bilinçsiz bir biçimde “sınıf olma” ile birlikte ortaya çıkan sorunları işlemektedir.

Behiç Ak'ın oyunu klasik bir burjuva eleştirisi olduğundan öncelikle Türkiye'deki burjuva sınıfını tanımlayarak bu sınıfın özelliklerini kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Türkiye'de burjuva sınıfı Batı'dakinin aksine “gücünü sosyal ve kültürel bir sermayeden ziyade devletin bürokratik ve ekonomik ilişkilerinden alan”²⁰² bir sınıf olarak vücut bulur. Devlet tarafından bürokratlar ve askerler aracılığıyla oluşturulan burjuva sınıfı devletin olanaklarını sonuna kadar kullanır. Burjuva sınıfı içindeki bürokrat kanadı ne toprak mülkiyetine sahip soylu ailelerden gelir ne de kapitalizm ile haşır neşir olan zengin ailelerin çocuklarıdır. Bu kesimin çoğu sınıfsal olarak devlet memurları arasından ya da büyük şehirlerde ikamet eden orta sınıfa mensup ailelerden gelir.²⁰³ Herhangi bir sınıfsal mücadeleye içine girmemiş yada sınıf bilinci taşımayan burjuva sınıfının artık klişe haline gelmiş ve dönemin romanlarına da konu olan bazı ortak özellikleri: Boğazda daha önce soylu sınıfa ait olanyalılarda ve köşklerde oturmak, üretime katkıda bulunmaktan çok bu sınıfın tüketici özelliğine vurgu yapacak biçimde içki bardağı elinde yan gelip yatmak, seyahatlere çıkmak, magazin sayfalarında boy göstermek ve medyatik olmak, ironik bir biçimde sanattan

²⁰² M. Zeki Duman, “Türkiye’de Burjuva Sınıfının Sosyal Profili” *Sosyoekonomi*, Cilt 5, Sayı 5, s. 33.

²⁰³ bkz. a.g.e., s. 41.

ve sanatsal değeri olan işlerden anlamadığı halde²⁰⁴ sanatla uğraşmak ve çeşitli sergilere katılmak, sınıf olarak bir bilinç geliştirmedikleri, bir mücadele vermedikleri için dış dünyada yaşananlara, savaş, ihtilal vb. duyarsız kalmak, yabancılaşmak; sadece kendi hayatına odaklanmak ve toplumdan soyutlanmış bireysel yaşamlar sürmek şeklinde sıralanabilir.

Bina adlı oyununda olduğu gibi bu oyununda da karikatürist olmanın getirdiği eleştirel tutum ve aynı zamanda mizah anlayışı ile modern hayata yaklaşan yazar, özellikle modern insanın içinde yaşadığı topluma yabancılaşmasına ve dünyadan bihaber oluşuna dikkat çekmektedir:

KADIN: [...] İkinci Dünya Savaşı çıkacak mı çıkmayacak mı? Bütün Avrupa bunu tartışıyor. İçimi garip bir korku kapladı. “İkinci Dünya Savaşı çıkacak,” diyenler doğru mu söylüyor acaba?

ADAM: Korkmana gerek yok sevgilim. İkinci Dünya Savaşı çıktı ve bitti.

KADIN: Milyonlarca insan ölecekmiş.

[...]

ADAM: Korkma sevgilim. Gaz odaları ve toplama kampları kuruldu, yüzbinlerce insan buralarda öldürüldü bile. O yüzden gönlünü ferah tut.²⁰⁵

Kadın’ın kelimenin gerçek anlamıyla “dünyadan haberi yoktur.” Yıllar önce olup bitmiş ve bütün dünyada büyük yankı uyandırmış olan İkinci Dünya Savaşı’ndan bile haberi olmayan Kadın’ın sığılığı ve dış dünyaya yabancılaşması onun ne kadar yozlaşmış olduğunun göstergesidir. Adam’ın da “korkma”, “gönlünü ferah tut” gibi ifadelerle Kadın’ı teselli etmesi “bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın” anlayışıyla kendileri dışındaki dünyaya son derece duyarsız oldukları fikrini destekler. Batı’da yıllarca süren sıkıntılı bir sürecin ve mücadelenin ürünü olan modernleşmeye, Türkiye’de nispeten kısa süreli ve daha az sancılı bir şekilde geçilmesi, insanların o sıkıntıları yaşamadıkları için haberdar olmamasına ve toplumda yaşanan bu tür

²⁰⁴ bkz. Zülfü Livaneli, *Leyla’nın Evi*, Doğan Kitap ve Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 15-16. Yazarın romanda yalıya yeni taşınan ailenin, yüz yıllık el emeği göz nuru Osmanlı tarzı süslemeleri sökerek hurda yığını halinde bahçeye döküşlerini anlatması burjuva sınıfını temsil eden ailenin sanattan, incelikli el işlerinden anlamadıklarını ve sanat zevkinden yoksun olduklarını doğrular. Üstelik bu sınıf Türkçeyi doğru düzgün kullanmaktan bile acizdir. Evin yeni “hanımı” “dekorasyon” kelimesini üstüne basa basa “dekarasyon” şeklinde yanlış telaffuz eder. Ayrıca burjuva sınıfı üyeleri arasında moda olduğu üzere Türkçe konuşurken aralara “guest house” gibi yabancı kelimeler sıkıştırmayı da ihmal etmez. bkz. s. 13-14.

²⁰⁵ Behiç Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?” *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s. 96-97.

sorunlara yabancılaşmasına/duyarsızlaşmasına neden olmuştur. Modernleşme hareketinin devlet eliyle /tepeden inme bir şekilde yapılması bu süreçte ortaya çıkan burjuva sınıfının temelsiz/dayanaksız bir şekilde oluşmasına, kendi kültürü ile Batı kültürü arasında sıkışıp kalmış, sığ ve kültürsüz bir sınıfın doğmasına neden olmuştur. Tarihi yazarların da burjuva sınıfı tarafından varlıklarına el konan soylu sınıfa mensup olduğu dikkate alındığında burjuva sınıfı ile ilgili söylenenlerin nesnel olmadığı düşünülebilir. Ancak burjuva sınıfını yaratanlar da yine soylular arasından kişilerdir ve bu sınıfın özelliklerini yine en iyi bilenler de onlardır. Soylu sınıfın yaşam standartlarını ve mal varlıklarını koruyamaması çoğu zaman aile reisinin Cumhuriyet taraftarı olması sebebiyle sürgüne gönderilmesi, hapse atılması veya ölmesi sonucunda ailedeki kadınların geçimlerini sağlayabilmek ve yaşamlarını sürdürebilmek için mal varlıklarını değerinin altında bunlara talip olan burjuva sınıfına satmak zorunda kalmasındandır.²⁰⁶ Behiç Ak, annesi ve babası öğretmen olan bu sebeple İstanbul'da eğitim almış bir kent soylu olarak başta çevresel sorunlar olmak üzere dış dünyada olup bitenlere son derece duyarlıdır.²⁰⁷ Bu nedenle burjuva sınıfının (oyunda Kadın ve Adam) çevrelerine bu kadar duyarsız oluşunu sorumluluk sahibi bir birey ve duyarlı bir aydın olarak eleştirme gereği duyar.

Oyunda da yer yer Adam ve Kadın'ın durumu topluma yabancılaşmayı aşmakta ve ikisi arasındaki diyaloglar onların sığılığının ve cehaletinin altını çizmektedir:

KADIN: [...] Einstein, şu "Sen de mi Brütüs," diye bağırın adamdı di mi?

²⁰⁶ bkz. Zülfü Livaneli, *Leyla'nın Evi*, Doğan Kitap ve Yayıncılık, İstanbul, 2013, s., 17. Yazar kurgusal olan ile gerçeği birleştirdiği romanında Osmanlı soylularının imparatorluğun çöküşünün ardından alıştıkları yaşam standartlarını yitirishlerini, yalıların bahçelerinde bulunan ve aslında yalı çalışanlarına tahsis edilen müştemillatlara bile razı olduklarını ancak onları da yalılar gibi çeşitli entrikalar, hileler ve aldatmacalar sonucunda kaybedişlerini anlatır.

²⁰⁷ bkz. Yazar Gezi sürecine aktif olarak katılmanın yanı sıra, "Vapurumu Vermiyorum" adlı kampanyayı da hem ekolojik bir mücadele adına hem de güvenli ve ucuz seyahat için başlatıp başarıyla yürütür. *Galata'nın Tembel Martısı* ve *Yüksek Tansiyonlu Çınar Ağacı* adlı çocuk kitaplarında bile sözü edilen sorunları dile getirerek güncel çevresel ve toplumsal sorunlara duyarlı çizgisini, yazar olarak sorumluluğunu korur. Eraslan Sağlam'ın ifadesi yazarın yaşam tarzını ve dünya görüşünü de özetler aslında, "Ak'ın yazarlık ve çizerek çocuk edebiyatına armağan ettiği eserlerin pek çoğu doğadan, çocuktan ve kamusal bir alan olan yaşadığımız kentten besleniyor. Beslenme kaynaklarını, fanusunun içindeki muhayyile kudretiyle sınırlamıyor yazar. Sokağa çıkıyor, Cihangir'de geziyor, tiyatroya gidiyor, adaya geçiyor, adaya geçmek için vapura biniyor, tatile gidiyor... Gülümseyen ve gülümseten gözlüklerin ardından "dışarıya" bakarak oynatıyor kalemini. 'Polyannavari' bir gözlük değil bu. Yeri geldiğinde en sert, en içimizi yakan ama yine de umut veren sokak eylemlerinde de görüyoruz onu. 'Küresel İklim Krizi' eylemlerinden 'Tiyatroma Dokunma'ya kadar... Ama gözlükleri hep gülümsüyor." Eraslan Sağlam, *İyi Kitap- Aylık Okul Öncesi, Çocuk ve Gençlik Kitapları Gazetesi*, Sayı 63, Mayıs 2014. http://www.iyikitap.net/wp-content/uploads/2016/03/iyi_kitap_say%C4%B1_63.pdf (çevrim içi) Erişim 01.10.2017.

ADAM: Yok canım. Televizyondaki “Yirminci Yüzyıl” belgesel dramadaki patent memuru.

KADIN: Sergio Aragonez’in canlandığı bir patent memuru mu?

ADAM: Sergio Aragonez diye bir oyuncu yok, o bir karikatüristtir.²⁰⁸

Toplumsal yapıda birileri liderliğe soyunup grubun geri kalanı itaat etmeye başladığından beri, genel olandan farklı olma çabasıyla birileri hep ayrıcalık elde etme ve statü sahibi olma uğraşısı vermiştir. İkel dönemlerde statü kazanmak güç olgusuna bağlı gelişmiş olabilir. Ancak yüzyıllar içinde egemenliği eline geçirenler değerler sistemini de belirlemiştir. Toplumda, farklı yaşam biçimlerinin oluşturduğu - sosyologların piramide benzettikleri- hiyerarşik bir yapı oluşmuştur. Hiyerarşinin alt basamaklarını oluşturan halk, üst kademelerdeki veya sınıflardaki yarı soylu, ruhban ve soylu sınıfın yaşam biçimine ulaşmak için, diğer bir ifade ile ‘toplumsal sınıf atlama’ yolları aramıştır. Güçlü olmak, zeki olmak, eğitilmiş olmak, ekonomik güç elde etmek süreç içinde bu çabaya hizmet eden araçlardır. Avrupa’daki burjuva sınıfı soyluların yaşam standardını yakalamak için, çocuklarını okutmuşlar, resim, tiyatro ve müzik gibi kültürel etkinlikleri desteklemişler, toplumsal yaşamı belirleyen ancak soylu sınıfın son zamanlarda ihmal ettiği *aille* ve *dindarlık* gibi olgulara sarılmışlardır. Tabi ki bir de onların konuştukları dil düzeyini yakalamak gerekiyordu. Geçiş dönemlerinde genellikle kimi ‘teknik sorunlar’ yaşamışlardır. Örneğin Almanya’da sarayın yazışma dili Latince, sözlü iletişim dili Fransızcaydı. Soylu sınıfın birçok olanağına artık sahip olan burjuva dil kullanımında o kadar başarılı olamadığı için edebiyatta hiciv metinlerine hizmet etmiştir.²⁰⁹

Kadın ve Adam’ın kültürel, sanatsal ve tarihsel olaylardan haberdar olmayışları Mozart örneği ile daha çarpıcı biçimde gözler önüne serilmektedir:

ADAM: [...] Ya Mozart ölmeseydi?

KADIN: A, Mozart öldü mü?

ADAM: Elbette.

KADIN: Daha geçen gece TRT 2’de, Salieri’yle kavga ediyordu.

²⁰⁸ Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?”, s. 99.

²⁰⁹ Schmidt, “Eine gewillte junge Schulmeisters-Frau lagte zu ihren alten Mann: du mußt warhafftig einen jungen Menschen zum Neben-Præcetter annehmen, dann du bist nimmer cumpabel Kinder zu formiren.” 2008, s. 10. (altı çizili olan yanlış kullanım: praecepter – öğretmen yerine, küfürlü bir şey; informieren, bilgilendirmek yerine biçimlendirmek.)

ADAM: Maalesef.

KADIN: Bu ne biçim ölü! Her yer Mozart kaynıyor. CD'leri, kasetleri, filmleri, biyografileri! Tişörtleri, bibloları. Büstleri... Ortalık Mozart'tan geçilmiyor yahu!

ADAM: Maalesef. Ondan ben de şikayetçiyim. İçimiz dışımız Mozart oldu. Medyatik herif!²¹⁰

Burjuva sınıfının eğitim ve kültür seviyesinin de sorgulandığı alıntıda Behiç Ak, Kadın ve Adam'ın diyaloguna konu olan Mozart'ın günümüz toplumunda kültürel ve sanatsal değerini yitirerek metalaştırılmasını, tamamen basite indirgenerek bir ticaret aracına dönüştürülmesini, her yerde ve her şeyde görünür hale gelmesini eleştirmektedir.

Kızlarının CV'si her ne kadar özel hayatının bir dökümü gibi görünse de Kadın'ın "Kızımız bizim çok ötemize geçti." şeklindeki ifadesi nesiller arasındaki farkı vurgulaması bağlamında önem taşımaktadır:

KADIN: Kızımız bizim çok ötemize geçti. CV'sini bir okusan başarılarla, ödüllerle dolu.

ADAM: Gerçekten çok merak ediyorum. Dibimizde yaşadığı zamanlarda bile merak edip dururdum. "Kim bilir bu kızın CV'si nelerle doludur," diye.

KADIN: Başarılar. Başarılar. Başarılar... Şimdiye kadar çıktığı erkekleri bir bilsen; Kimçel buzdolapları ve fırınları fabrikasının sahibinin oğlu Rıza; ünlü şarkıcı Sezin Sezen'in eski kocası Zafer; "Tak tak tuk tuk..."

ADAM: "İşte biz de Çelikbanklı olduk."

KADIN: Sloganının yazarı Sele ajansın ortağı şair Nebil Fırtına, ünlü ressam Mehmet Sevgi, Amerikan Büyükelçisinin oğlu John Adams...

ADAM: Charlie Chaplin'in çocukluk arkadaşı, Charles Merchant'ın torununun oğlu George Freely...

KADIN: Kızımızın referansları çok kuvvetli...²¹¹

Gerek Almanya'ya göç deden birinci ve ikinci kuşak Türk göçmenler gerekse Türkiye'ye Balkanlar'dan göçen birinci ve ikinci kuşak göçmenler dikkate alındığında sınıf atlamayı gerçekleştiren birinci kuşağın çelişkilerle dolu, tam olarak sindirilmemiş ve özümsememiş bir hayat sürdürdükleri izlenir. Onların çocukları olan ve ailelerinin göç ettiği ülkede, o ülkenin şartları içine doğan ya da hayatlarının büyük çoğunluğunu

²¹⁰ Ak, "Newton Bilgisayardan Ne Anlar?", s. 110.

²¹¹ a.g.e., s. 106.

orada geçiren ikinci kuşak ise o ülkenin koşullarını, dilini ve kültürünü içselleştirdiği için uyum sağlama konusunda nispeten daha az sorun yaşar. “Türkiye’den gelmiş fakat hayatının çoğunu Almanya’da geçirmiş olan ve Almancayı en az ana dili kadar konuşabilen bir grup olarak tanımlanan ikinci kuşağın en tipik sorunu kimlikle ilgili olanıdır.”²¹² Ailelerine kıyasla özellikle dil konusunda (o ülkede eğitim alma şansı yakaladıkları için) daha az sorun yaşayan ikinci kuşak yine de öz kültürleri ile yabancı kültür arasında ikilemde kalarak “Ben kimim?”, “ Hangi kültürü benimsemeliyim?” gibi soruları da beraberinde getiren bir kimlik bunalımı ile karşı karşıya kalabilmektedir. Buna rağmen alıntıdan da anlaşıldığı gibi ikinci kuşak (bu durumda Adam ve Kadın’ın kızları) içinde buldukları yeni kültüre birinci kuşağa nazaran daha çabuk uyum sağlamakta ve daha kısa sürede çevre edinmektedir.

Behiç Ak özellikle çevresel sorunlar başta olmak üzere, Türk toplumunun deneyimlediği birçok sorundan haberdar olan, toplumun yaşadığı sorunlar konusunda hassasiyet gösteren ve sorumluluk üstlenen bir yazar olarak oyununda Adam ve Kadın’ın çevrelerine, dış dünyaya karşı bu kadar duyarsız olmalarını; yaşamı yalnızca magazin sayfalarından takip etmelerini; dünyada onca sorun varken suya sabuna dokunmayan, çoğu zaman içeriği bile güven uyandırmayan magazin haberleri ile bu kadar ilgili olmalarını; Adam ile Kadın’ın kızları açısından bakıldığında ise burjuva sınıfının yukarıda vurgulanan özellikleri doğrultusunda, adı geçen ünlü kişilerle magazin sayfalarında boy göstererek medyatik olma çabasını eleştirmektedir. Sonuçta Behiç Ak Cumhuriyet gazetesinin bir yazarı olduğu için sadece magazin değeri olan haberlere, bu tür haberleri yapan gazetelere ve aynı zamanda magazin haberlerini okumaktan öteye gidemeyen, bu haberlerin bir parçası olmaya çalışan toplumsal kesime eleştirel bir tutumla yaklaşmaktadır. Bir de toplumun sosyetesinin birbirine referansı eleştiriliyor olabilir. Yazarın kişisel olarak sosyete ile bir bağlantısı olmaması ve yine yazarı olduğu Cumhuriyet gazetesinde sosyete/magazin haberleri bulunmaması da bu iddiayı desteklemektedir.

İş deneyimleri, referanslar gibi bilgileri içermesi gereken CV, kızlarının aşk hayatındaki deneyimlerini ortaya dökmektedir ve CV’nin ne olduğunu bilmeyen çift ise kızlarının “referanslarının kuvvetli” olması ile övünür. Dahası kızlarının

²¹² A. Vahap Taştan, “Almanya’da İkinci Kuşak Türklerde Kimlik Sorunu” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 7, Yıl: 1996, s. 172.

yurtdışında “hiçbir şey” başlıklı bir proje yürüttüğü kanısına kapılan çiftin diyalogları giderek absürt, gülünç bir izlenim yaratır:

ADAM: Kızımız nerede acaba şimdi? Brüksel’de mi? Berlin’de mi?

[...]

KADIN: Sanırım Norveç’te.

ADAM: Bu defaki projesini benden sakladı. Oysa deliler gibi merak ediyorum ben.

KADIN: Ne olduğunu ben biliyorum.

ADAM: Bana söylemende bir sakınca var mı?

[...]

KADIN: Hiçbir şey!

ADAM: Hiçbir şey mi?

KADIN: Evet, hiçbir şey! Kızımız aşağı yukarı bir yıldır hiçbir şey yapmıyor farkında değil misin?

ADAM: Korkunç bir şey söylüyorsun. Ben onun sanat yaptığını zannediyordum.

KADIN: Evet. Sanat yapıyor. “Hiçbir Şey” onun bir projesi.

ADAM: Gerçekten mi? İlginç...

KADIN: Ve çok iyi bir sponsor buldu. Ortadoğu’nun en büyük bankası. “Hiçbir Şey” yapmaması için kızımıza ayda tam iki bin dolar ödüyor.²¹³

Behiç Ak bir sanatçı olarak sanat dünyasına eleştiri yöneltmektedir. Sponsorluğun ilişkiler ağı olduğunu, sanat icra edilmediğini, sanat adı altında aslında hiçbir şey yapılmadığını dile getirmekte, buna rağmen insanların sanatsal değeri olmayan proje ve eserlerden yüksek meblağlar kazanmalarını eleştirmektedir.

Absürtlüğüün diyaloglara dayandığı oyunda Kadın ve Adam arasındaki bu türden diyaloglar oyun süresince devam eder:

ADAM: [...] Sahi, “Kızımız ne iş yapıyor,” diye soranlara ne diyelim?

KADIN: “Sanatçı,” de yeter.

[...]

ADAM: Tamam sanatçı da, ne tür bir sanatçı? Yani nasıl anlatsam, insanlara kızım sanatçı deyince, “Bu aralar ne yapıyor?” diye soruyorlar. “Hiçbir Şey,” deyince biraz

²¹³ Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?”, s. 104-105.

tuhaf olmaz mı? “Hiçbir Şey,” deyince gerçekten hiçbir şey yapmadığını düşünmezler mi?

KADIN: Evet haklısın. Maalesef insanlar senin benim gibi değil ki sevgilim. Çok eğitimsiz.

ADAM: Çok cahil ve kabalar.

KADIN: “Hiçbir Şey”i, ‘hiçbir şey’ diye algılıyorlar.²¹⁴

Burada aslında Adam ve Kadın tarafından psikolojide projeksiyon (yansıtma) olarak geçen tutumun sergilendiği izlenir. İç ve dışa yansıtma²¹⁵ şeklinde iki kategoriye ayrılan projeksiyon Adam ve Kadın açısından bakıldığında dışa yansıtma şeklinde ortaya çıkmakta her ikisi de kendilerinde görmek ve kabullenmek istemedikleri eksiklikleri veya yersiz davranışları başka insanlara yansıtmakta/yakıştırmaktadır. Burada özellikle eğitimsizlik, cahillik, kabalık ve bazı şeyleri yanlış algılama gibi özellikler Adam ve Kadın tarafından ironik bir şekilde toplumda kendileri dışındaki bireylere yüklenmektedir. Adam ve Kadın kendileri bu saçma duruma inandıkları gibi, inanmayacağını ya da tuhaf karşılayacağını düşündükleri kişileri de “eğitimsiz”, “cahil” gibi sıfatlarla nitelerler ki, kendileri için kullanılması gereken bu sıfatları başkalarına yakıştırmaları oldukça ironiktir.

Oyun ilerledikçe Adam ve Kadın’ın cahil ve sığ oluşlarının ardında yatan nedenlerden biri olan kitap okuma/ma alışkanlıkları da açığa çıkar:

KADIN: (*Çantasından bir kitap çıkarır ve Necdet Bey’e doğru sallar.*) Sadece o okumuyor. Ben de kitap okuyorum

ADAM: Bu kitabı hala bitirmedin mi?

KADIN: Çok az kaldı. Ama iyi vaktimi aldı.

ADAM: Tam kaç yıl?

KADIN: Tam iki yıldır okuyorum. Ama sadece hasta olduğum zamanlarda.

ADAM: Bu da benim bir yıldır elimde. Ama sadece televizyon bozulduğu zamanlarda okuyorum

KADIN: Ama televizyonumuz hiç bozulmuyor ki...

ADAM: O yüzden yavaş ilerliyor. [...] ²¹⁶

²¹⁴ a.g.e., 106-107.

²¹⁵ bkz. <http://blogercan.blogcu.com/psikolojide-yansitma-kendini-baskalarinda-gormek/7102160> (çevrim içi) Erişim 29.09. 2017.

²¹⁶ Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?”, s. 96.

Çağın, dar anlamda televizyon geniş anlamda teknoloji bağımlılığı insanları okuma ve konuşma alışkanlığından uzaklaştırmaktadır. Az okuyan insanların kendilerini ifade etmekte de zorlandıkları saptanmıştır.²¹⁷ Bu eksiklik aslında sadece burjuva sınıfına özgü değildir. Zira günümüzde toplumsal sınıflar arasındaki sınırlar saydamlaşmış ve piramidin yeni basamakları oluşmuştur: Mülteci ve azınlıklar, yerel halk ve yönetici gibi bir toplumsal hiyerarşi. Ayrıca teknolojinin hayatımızın hemen her alanına girdiği çağımızda daha bilinçli olması beklenen üniversite ve hatta lise öğrencilerinin bile kendilerine verilen ödevler için kitap okumak yerine o kitapların film versiyonlarını izlemeyi tercih etmeleri Türk toplumundaki okuma oranının giderek alt seviyelere indiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca Behiç Ak'ın Adana'da katıldığı bir kitap fuarındaki gözlem ve saptaması da bu konuda önemli bilgiler verir. Yazar Adana kitap fuarında çocukların alım gücü, kitaplar ve yazarlar konusundaki seçiciliğinin İstanbul ve Bursa gibi daha büyük ve gelişmiş şehirlere oranla daha düşük düzeyde olduğunu gözlemler ve bu ayrıma dikkat çeker.²¹⁸ Bu saptama okuma düzeyindeki düşüşün ya da eksikliğin sadece belli bir sınıfa özgü olmadığını, şehirden şehire ve ekonomik şartlar doğrultusunda da değişiklik gösterebildiğinin altını çizer ve çocukluk çağında kazanılması gereken okuma alışkanlığı konusunda, Türk toplumdaki genel olumsuz tablo ile ilgili fikir verir. Buna rağmen Behiç Ak çocuklar için yazmaya devam etmesi aslında hala gelecekte umudu olduğunu göstermektedir ancak çocuk kitaplarının aksine yetişkinlerin dünyasında geçen oyunlarında kendisinin de ifade ettiği gibi büyüklerden/yetişkinlerden umut yoktur.²¹⁹

Adam'ın sadece televizyon bozulduğunda (ki hiç bozulmadığı anlaşılır), Kadın'ın ise sadece hasta olduğunda kitap okuduğunu söylemesi, kitap okumak gibi önemli bir alışkanlığı diğer bütün işleri arasında en arka plana attıklarını, sırf okumuş olmak adına ve sadece mecburen eve mahkûm olduklarında ya da teknolojik aletlerden

²¹⁷ <https://www.ahutukel.com/blog/cocuklari-kitap-okumaya-tesvik-etmenin-6-sinsi-taktigi> (çevrim içi) Erişim 29.09.2017. Ayrıca bkz. <http://www.sosyalsorumluluk.org.tr/project/detail/28> (çevrim içi) Erişim 29.09.2017.

²¹⁸ bkz. Bayram Bulut, "Behiç Ak: Okuma Oranı Artıyor" gunisigikitapligi.com/eskisite/wp-content/uploads/02/18.01.2015-Adana-İlkhaber-1B.pdf (çevrim içi) Erişim 29.09.2017.

²¹⁹ bkz. Yazar neden çocuklar için yazdığı sorusuna, "Çevresel felaketlerin yaşandığı günümüzde, çocuklar için yazmak, her şeyin olumlu yönde değiştirilebileceği fikrine yaklaşıyor beni. Büyüklerin borsasında ise olumlu bir gelecek inancı hiç değer yapmıyor." şeklinde cevap verir. Eraslan Sağlam, *İyi Kitap- Aylık Okul Öncesi, Çocuk ve Gençlik Kitapları Gazetesi*, Sayı 63, Mayıs 2014. http://www.iyikitap.net/wp-content/uploads/2016/03/iyi_kitap_say%C4%B1_-63.pdf (çevrim içi) Erişim 01.10.2017.

fırsat bulduklarında kitap okuduklarını göstermektedir. Kitap okuma gibi bir alışkanlığın bu denli hafife alınması onların sağlığının, cehaletinin nedenini de açıkça ortaya koymaktadır. Buna rağmen Kadın ve Adam'a göre doğru ya da normal olan kendi davranışlarıdır. Diğer bir deyişle plaja gelindiğinde yenilir, içilir ve uyunur. Avrupalılar ise bunun tam aksi şekilde bir tutum içindedir: “KADIN: [...] Avrupalılara acıyorum. Şöyle güneşin altında mutlu mutlu oturamazlar. İlla bir kitap okuyacaklar. Ya da bir şeyler karalayacaklar. O yüzden her şeyi kafaya takıyorlar. Bırak kardeşim, düşünme biraz. [...]”²²⁰ Kadın'ın bu yorumundan aslında kendi özellikleri -kaygısız, çok düşünüp irdelemeyen kişiler oldukları- ile ilgili de fikir edinilmektedir.

Burjuva sınıfı üyelerinin özelliklerinden bir diğeri de Batı'ya ve Batılılaşmaya özenmeleri sonucunda Batı yaşam tarzının bazı öğelerini hayatlarının bir parçası haline getirmeye çalışmalarıdır: “KADIN: Ben de şarapla peynirin hastasıyım.”²²¹ Fransız mutfak kültürüne ait olduğu bilinen şarap-peynir ikilisinin Kadın tarafından özentisi sonucunda benimsendiği görülse de, Türk kültürüne özgü olmayan bu yeme alışkanlığının Kadın ve Adam'ın diğer özellikleri göz önüne alındığında son derece iğreti durduğu gözlenmekte ve bu Batı'ya özenme hali de böylelikle yazar tarafından eleştirilmektedir.

Çift modern hayatın getirdiği internet, cep telefonu, kredi kartı gibi olgulara o kadar alışmıştır ki, bunları hayatlarının doğal ve ayrılmaz bir parçası olarak görürler:

KADIN: Kızımıza artık ulaşmak hiç de kolay değil. İnternette de çıktı biliyor musun? Hayatında @, com, nokta, slash gibi şeyler yok artık.

ADAM: Anlamıyorum, “com ve slash”ı anlıyorum. Ama @ ve noktasız nasıl yaşar ki bir insan? Bunalıma girmiyor mu?

KADIN: Cep telefonunu da iptal ettirdi. Pin kodu bile yok. [...]

ADAM: Pin kodu yok mu? Kızımızın Pin kodu yok mu? Aman Tanrım, şaka ediyorsun herhalde.!

[...]

KADIN: Dijital kanal da seyretmiyor.

ADAM: Atıyorsun.

KADIN: Düşünsene, tam bir yıldır “Biri Bizi Gözetliyor” programını seyretmemiş.

²²⁰ Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?”, s. 87.

²²¹ a.g.e., s. 92.

ADAM: Korkunç şeyler anlatıyorsun. Kredi kartı var ama di mi?

KADIN: Daha neler. Var tabii canım.²²²

Modernleşme ile birlikte günlük hayata giren teknolojik yenilikler ve onlara bağımlılık Adam ve Kadın tarafından o kadar benimsenmiştir ki onlarsız bir hayat düşünülemez; dolayısıyla kızlarının bunları hayatından nasıl çıkardığını anlamakta güçlük çekerler ve bu durumu yadırgarlar. Bunun yanında alıntıda ilk kez 1980’li yıllarda bankalar tarafından verilmeye başlanan kredi kartları,²²³ popüler televizyon programlarından örnekler gibi toplumsal hayata dair yansımalara da yer verilmektedir.

Ancak yazar yukarıda bahsi geçen teknolojik yeniliklerden bazılarının modern insan üzerinde yarattığı olumsuz etkilerden biri olan iletişimsizliği de oyunda vurgulamaktan geri durmaz:

KADIN: Sonra sen Japonya’ya gittiğinde, o Amerika’ya, sen Amerika’ya gittiğinde de o Japonya’ya geçecek ha? Hay Allah ne talihsizlik! Belki arada bir yerde... Harika! *(Kocasına döner)* geçen sene Heatrow Hava Alanında on beş dakika görüşmüşler. Canım, canım...

[...]

ADAM: Lütfen ama...amma uzun telefonda konuştun.

(Kadın, Adam’ın dediklerini duymaz bile, telefondaki sesi dinlemeye devam eder.)

ADAM: Telefonda bu kadar uzun konuşulmaz ki...

(Kadın umursamadan devam eder. Adam cep telefonunu tuşlar ve kadına bir mesaj atar)

ADAM: Sana bir mesaj attım okur musun?

KADIN: Şşşşş.

(Adam sinirli bir şekilde tırnaklarını yemeye başlar)

ADAM: Hey, sana bir soru soracağım.

(Kadın duymaz bile. Adam kendinden beklenmeyen bir çeviklikle Kadın’ın yanına gider.)²²⁴

Henüz iki-üç sayfa önce kızının telefonunun olmayışını yadırgayan Adam, şimdi telefon yüzünden sinir krizi geçirmek üzeredir. Kadın’la dip dibe olmasına

²²² a.g.e., s. 113.

²²³ bkz. <http://www.ekodialog.com/kredi-karti-piyasasi/kredi-kartlarinin-turkiyedeki-gelisimi.html>
Erişim 25.07.2017.

²²⁴ Ak, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?”, s. 119.

rağmen onunla iletişim kurup derdini anlatamaz bir türlü. Modern hayatın ve teknolojinin getirdiği bu gibi yenilikler bazen birbirinden kilometrelerce uzakta yaşayan insanları buluşturarak avantaj sağlarken, bazen de burada olduğu gibi aynı ortamda bulunan bireylerin iletişim kurmasının önünde bir engel teşkil edebilir. İnsanlar çoğu zaman yanındaki ile iletişim kurmakta zorlanırken uzaktaki bir kişiye saatlerce bağlı kalabilmektedir. Bu durum biraz da internet veya cep telefonu ile sağlanan iletişimin dilendiği anda kesilebilmesi ile ilgilidir. Bu doğrultuda yapılan araştırmalar, Türkiye'nin cep telefonu kullanımında dünya sıralamasında üst sıralarda yer aldığını göstermektedir. Nasıl günümüzde birçok ailede anne-babanın ellerindeki telefonlar ve çocukların oyun oynadığı tabletler onları birbirine yabancılaştırıp iletişim kurmalarını engelliyorsa Kadın'ın cep telefonunda yaptığı aşırı uzun konuşma da aslında haberleşme için kullanılması gereken telefonun işlevinin dışında kullanıldığını göstermekle kalmayıp eşi ile iletişimini de kesintiye uğratmaktadır. Bu alıntıda ayrıca Adam ve Kadın'ın kızı üzerinden kadın-erkek ilişkilerinin yüzeyselliği (kız ve sevgilisi hava alanında bir yıl önce on beş dakika görüşürler) de eleştirilmektedir.

Modernleşmenin ve özellikle teknolojinin insan hayatı üzerindeki bir başka olumsuz etkisi ise tembellik, hareketsizlik ya da eylemsizlik olarak adlandırılabilir. Oyunda da modern insanı temsil eden Adam ve Kadın'ın sadece düşünsel anlamda kısır ve eylemsiz olmadıkları; bu eylemsizliğin aynı zamanda davranışlarına da yansdığı izlenir:

KADIN: Bu börek de kendisini yedirtiyor ha...

[...]

ADAM: *(Esner)* Hava da uyutuyor.

KADIN: *(Esner)* Ya ya, hava da uyutuyor.

(İkisi kıpırdamadan bir müddet uyurlar. Biraz sonra adam hiç kıpırdamadan)

ADAM: Rüyamda ne gördüm biliyor musun?

KADIN *(Hiç kıpırdamadan)* Ne gördün?

ADAM: Denize giriyormuşum.

KADIN *(Hiç kıpırdamadan)* Hadi girelim o zaman.

ADAM *(Hiç kıpırdamadan)* Hadi!

KADIN: *(Hiç kıpırdamadan)* Doğrul, hareket etmemiz lazım.

ADAM (*Hiç kıpırdamadan*) Hadi sen doğrul, ben de hemen doğruluyorum.²²⁵

Adam ve Kadın sanki pikniğe gitmek yerine yanlışlıkla plaja gelmiştir, sürekli yiyip içip uyumakla vakit geçirirler. O kadar miskin ve tembeldirler ki denizin dibinde olmalarına rağmen denize ancak Adam'ın da söylediği gibi rüyalarında girerler. Kurgusal anlamda benzerlik göstermeseler de oyun kişilerinin eylemsizlikleri, sözlerinin ve eylemlerinin birbirini tutmaması Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunundaki Vladimir ve Estragon'un eylemsizliğini hatırlatır. Ancak *Godot'yu Beklerken*'de umutsuzluk ve çaresizlik sebebi ile buldukları yerden ayrılamayan, eylemsiz kalan bir Vladimir ve Estragon izlenir. Behiç Ak'ın oyunundaki Kadın ve Adam ise klasik burjuva sınıfını yansıtabilecek şekilde bir tembellik ve miskinlik içindedir. Bunun yanı sıra Adam ve Kadın'ın hiçbir şey yapmaksızın ve bir eylemde bulunmaksızın sürekli yiyip içmeleri toplumsal anlamda burjuva sınıfının üreten, en azından üretime katkıda bulunan bir sınıf olmaktan çok tüketici konumunda olduğunu vurgulamaktadır. Böylece yazar burjuva sınıfının rehavet içindeki edilgen tutumunu da mercek altına alarak eleştiri getirmektedir.

Özetle Türkiye'deki devlet menşeli burjuva sınıfı eğitim ve kültür bakımından eksiklikleri, magazine ilgi duyup sosyete de boy göstermeye çalışmaları, üretimden çok tüketime yönelik yaşam tarzı ve alışkanlıkları, eylemsizlikleri ve iletişim kurma konusundaki yetersizlikleri, sadece kendi hayatlarına odaklanarak dış dünyaya ve toplumsal sorunlara yabancılaşmaları bakımından eleştirilmektedir.

Klasik tiyatrodaki zamanda, olayda ve yerde birlik kuralına uyan oyun bir öğleden sonra bir plajda geçmektedir. Bu bağlamda oyun, Absürt Tiyatro oyunlarından da ayrılmaktadır.

Buna karşın, başladığı gibi biten oyun Absürt Tiyatro oyunlarındaki gibi döngüsel bir yapıya sahiptir. Bu döngüsel yapı bir yandan oyun kişilerinde hiçbir değişiklik olmadığına işaret ederken, diğer yandan oyunun sonundaki umutsuzluğu vurgulamakta, bütün olumsuzlukların aynı şekilde sürüp gideceğinin altını çizmektedir.

Oyunda absürtlük yazarın *Bina* adlı oyunda olduğu ve yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi özellikle diyaloglar üzerine kuruludur. Bu diyaloglar arasında en

²²⁵ a.g.e., s. 90.

çarpıcı olanlardan biri de Necdet'in boğulduğunu düşünerek sahil güvenliğe haber verdikten sonra, adamın boğulmamasına hayıflandıkları diyalogdur:

(Uzun bir sessizlik olur. Belli belirsiz bir şekilde yerlerinden pek kıpırdamadan Necdet Bey'i ararlar.)

KADIN: Boğulmuş olmasın?

ADAM: Hay Allah. Ben söyledim, "O kadar açılması anlamsızdı," diye.

[...]

KADIN: Cep telefonuyla sahil Muhafaza'yı arayalım.

ADAM: Sahi Muhafaza kaçtı?

[...]

KADIN: Dur dur. Denizde bir karartı var.

ADAM: Evet o! Yüzüyor.

KADIN: Boğulmamış demek alçak! Bizi kandırıyor.

ADAM: Aptal herif! Gerçekten de yaşıyor.

KADIN: Boğulmaya da hiç niyetli görünmüyor.

ADAM: Bencil herif! Biz Sahil Muhafaza'yı arıyoruz, ama beyefendi boğulmuyor!

KADIN: Böyleleri için hiçbir hareket yapmayacaksın en iyisi.²²⁶

Adam'ı suda göremeyerek boğulduğunu düşünerek yanlış anlama sonucunda sahil güvenliğe haber veren çift, Necdet'in denizde yüzmeye devam ettiğini gördüklerine neredeyse üzülrler. Sahil güvenliği boşu boşuna aradıkları için durumdan şikayetçi olan Adam ve Kadın arasındaki diyalog oldukça absürt ve komiktir.

Oyunun geçtiği yer belli olmasına rağmen (Türkiye'nin güney sahillerinde bir plaj), kişilerin Adam ve Kadın olarak adlandırılması ve isimlerinin bulunmaması bir yandan bu tür insanların her toplumda var olabileceğine işaret ederken, diğer yandan bu iki kişinin kişiliksiz oluşlarına da dikkat çekmektedir.

²²⁶ a.g.e., s. 89-90.

Oyunda *Bir Demet Yasemen*,²²⁷ *Şarkılar Seni Söyler*,²²⁸ *Yemen Türküsü*²²⁹ gibi şarkı sözlerinden alıntılara yanında ilaç prospektüsünden²³⁰ alıntıya da yer verilmekte, bu alıntıların sadece şarkı sözlerinden ve prospektüs gibi sıradan alıntılardan oluşması da yine oyun kişilerinin eğitim ve kültür düzeylerinin son derece düşük, bilgi birikimlerinin ise yok denecek kadar az olduğuna dikkat çekmektedir.

Behiç Ak'ın *Newton Bilgisayardan Ne Anlar?* adlı oyunu bir yandan Batılı tarzdaki Absürt Tiyatro oyunlarının bazı biçimsel özelliklerini taşıırken, diğer yandan Türkiye'nin 1980'li yıllar ve sonrasındaki toplumsal ve siyasal arka planına göndermelerde bulunmakta ve bu yönüyle kendine özgü, orijinal bir oyun olma özelliğine ulaşmaktadır.

4.3. 1990 SONRASI DÖNEMDE ABSÜRT YANSIMALAR

Bu başlık altında Civan Canova'nın *Sokağa Çıkma Yasağı* ve *Erkekler Tuvaleti* adlı oyunları ile Raşit Çelikezer'in *Mutlu Beraberlik* ve *Yağmurum Olsana* adındaki iki oyunu, taşıdıkları Absürt Tiyatro özellikleri ve Batı'daki ilk örneklerden yansımaların yanı sıra, yazıldıkları yılların siyasal, toplumsal ve ekonomik arka planından sundukları çeşitli kesitler bağlamında da mercek altına alınıp analiz edilecektir.

4.3.1. Civan Canova - *Sokağa Çıkma Yasağı*: İnsanoğlunun Baskılara Tepkisi Hep Aynıdır: Sinmek, Yok Saymak veya Karşı Koymak

Civan Canova'nın 2 perdelik 4 sahnelik ve 14 kişilik kalabalık oyuncu kadrosu ile *Sokağa Çıkma Yasağı* (1996) adlı oyunu yasakların toplum ve bireyler üzerindeki kısıtlayıcı etkisini eleştirel ve mizahi bir dille sorgulamaktadır. Bu absürt oyun konu açısından, Canova'nın daha sonra rol alacağı 2006 yılı yapımı *Eve Dönüş* sinema filmine hazırlık niteliğindedir. 1980 askeri darbesinin yarattığı koşullar içinde işkenceci komiseri canlandıran Civan Canova'nın rol aldığı filmde, tıpkı senaryosunu

²²⁷ bkz. a.g.e., s. 80.

²²⁸ bkz. a.g.e., s. 101.

²²⁹ bkz. a.g.e., s. 125.

²³⁰ bkz. a.g.e., s. 138.

yazdığı bu oyundaki gibi, sade vatandaşın psikolojik açıdan nasıl terörize edildiği işlenmektedir.

Toplumun farklı kesimlerinden 14 kişinin sokağa çıkma yasağı nedeni ile bir otelde, hatta bir otelin lobisinde sıkışıp kaldıkları ve başlıktan da anlaşıldığı üzere olağan hal durumlarda vatandaşın özgürlüğünün kısıtlandığı ve bunun mağdur açısından sahnelemesi bakımından oldukça zengin olan oyun, sokağa çıkma yasağı gibi bir gerçeklikten hareket ederek her bir oyun kişinin yasaklar karşısındaki tutumunu/tavrını konu edinmektedir. Yasağın uygulandığı ülke ve dönem açık olarak belirtilmese de oyun aslında 1980’li yıllardaki Türk toplumunun farklı kesimlerinden örnekler sunar.

Bilindiği üzere 12 Eylül 1980 öncesi toplumu kaosa götüren çatışma ortamı önce körüklenmiş, sonra da darbe kurtuluş olarak sunulmuştur. Ancak demokratik olmayan her siyasi yönetiminde olduğu gibi baskı ve yasakların toplumun gündelik hayatının bir parçası haline geldiği hatta sıradanlaştığı/normalleştirildiği bir dönem olmuştur. Yasaklar karşısında ise bireylerin tepkileri farklılık göstermektedir. Yasaklar karşısında yazarların tutumu, Örneğin Hitler Almanya’ında eserler veren yazarlardan bazıları o dönemde Almanya’da yaşananları eserlerinde anlatmaktan korktukları için milliyetçiliği körükleyecek tarihi romanlar yazarken²³¹, başka ülkelere göç etmek zorunda kalan ya da sürgüne gönderilen yazarlar ise gittikleri ülkelerde Nazi Almanya’sına muhalif temalarda²³² eserler verdiler. Örneğin Karl Valentin katı ve siyasi içerikli dil yerine mizahı kullanarak tiyatro sanatını sürdürmeyi başarmıştır. “Başka bir deyişle Valentin, Nazi Almanya’sının propaganda aracı olarak kullandığı “hiçbir yere dokunmayan” sanat, aslında iktidarın hiç bilmediği bir dilden konuşmuş ve böylece savaş döneminde bile varlığını muhafaza edebilmiştir.”²³³ 1980 sonrası Türk edebiyatında da yazarlar benzer bir tutum sergilemiş, bir kısmı suya sabuna dokunmayan eserler verirken, diğerleri tıpkı çalışmada ele alınan oyunların çoğunda olduğu gibi Absürt Tiyatro ve daha birçok tekniği kullanarak seslerini yükseltip tepkilerini üstü kapalı da olsa göstermeye devam etmişlerdir. Tıpkı sanatçılar gibi sade

²³¹ bkz. Sadık Efe Sarıtunalı, “Nazi Almanya’sında Bilimkurgu” (16 Haziran 2016) <http://www.bilimkurgukulubu.com/edebiyat/nazi-almanyasinda-bilimkurgu/> (çevrimiçi) Erişim 20.09.2017

²³² bkz. Selahattin Şengül, “Sürgünlü Yıllar ve Edebiyat Üzerine” <http://avrupasurgunleri.com/surgunlu-yillar-ve-edebiyat-uzerine/> (çevrimiçi) Erişim 20.09.2017

²³³ Elif Yalaz, “Baskının Sıradanlığı Karşısında Mizahın Beriki Dili: Hitler Almanya’sında Karl Valentin” <http://www.cafrande.org/hitler-almanyasinda-karl-valentin/> (çevrim içi) Erişim 20.09.2017.

vatandaşların kimileri de yasaklar karşısında susup/sinip kendi köşesine çekilirken, kimileri yasaklara karşı direniş göstermiş; bazıları tamamen tepkisiz kalırken, bir başka grup ise yasakları inceden inceye alaya almıştır. Amerika'ya sığınan ve Antisemitizmin konusunda sosyolojik araştırmalar yapan toplumbilimciler, 'özne' açısından şiddet ve baskının insanlar üzerinde yarattığı tahribatı inceledikleri kadar, 'nesne/objekt' açısından da nasıl tepkiler verildiğini incelemişlerdir. *Sokağa Çıkma Yasağı* adlı oyununda birer nesne konumundaki otel müşterilerinin sokağa çıkma yasağı karşısındaki farklı tepkilerini ele alan Civan Canova bu verilerden oldukça yararlandığını ortaya koymuştur.

Bu bağlamda oyunda otelin 1980'ler Türkiye'sinin bir mikro kozmosu olduğu görülmektedir. Müdür de oteldeki düzenin kurucusu ve koruyucusu, yani erk sahibidir ancak koyduğu kural ve yasakların son derece keyfi olduğu gözlenir. Bu keyfilik, yasakların insanların elinde istismara açık hale geldiğinin göstergesidir. İnsan hakları üst düzeyde ihlal edildiğinde, alt kadrolarda da bunun keyfi uygulamalarından kaçınmak zordur.

Babasının mal varlığı sayesinde hayatını sürdüren, züppe ve cürekâr Müdür ise toplumun, düzene ayak uydurmuş, hatta kendisini fazlasıyla yasak ve emirlere kaptırmış kesimini sembolize eder. Özel mülkiyet dahi olsa, kamu hizmeti veren hotel gibi kurumlar keyfi ve kurlsız yönetilmemelidir. Müdür'ün yasak ve emirlere eğilimli oluşunu yine Şişman'ın ağzından öğreniriz:

ŞİŞMAN: (*Telefona*) İyi geceler resepsiyon. (*Dinler*) Hayır efendim. Oda servisi için 02'yi tuşlayacaksınız. Ama korkarım tuşlayamayacaksınız, çünkü tuşlasanız bile size cevap veren olmaz. (*Dinler*) Çünkü Müdür Bey geceleri odalara servis yapılmasını yasakladı. Hayır bunun sokağa çıkma yasağı ile bir ilgisi olduğunu sanmıyorum. (*Dinler*) Hayır canım, niye keyfi olsun? Müdür Bey'in koyduğu bir yasak. Neden mi? Galiba asansörler çalışırken çok gürültü çıkarıyorlarmış, ondan. Evet. Asansörlerin çalışmasını da yasakladı Müdür Bey. Hayır, merdivenler serbest. Uyku ilacı mı? Korkarım onu da bulamayız, çünkü ecza dolabı mühürlü. Yani Müdür Bey mühürledi. Saat on ikiden sabah saat altıya kadar. [...] ²³⁴

Devletin mikro yansıması şeklinde işleyen otelde olduğu gibi, Türkiye'de devlet yönetimine el koyan beş general de, hukuk devletinin lağvedildiğini, ülkeyi tamamen keyfi yönetimleri ile idare ettiklerini halkın hafızasında/günlük yaşamda

²³⁴ Civan Canova, "Sokağa Çıkma Yasağı" içinde *Oyunlar 2*. Cinius Yayınları, İstanbul, 2011, s. 21.

sürekli taze tutmuşlardır. Alıntıdan da anlaşıldığı üzere otelde ardı ardına bir yasaklar bombardımanı yaşanmaktadır. Dışarıdaki sokağa çıkma yasağından cesaret bulan Müdür, neredeyse dışarıdakinin aynısı bir baskı düzenini otelin içinde kurmuş bir tür erk sahibi hatta kendi dünyasını yaratmış bir tanrı izlenimi verir. Bu durum Bay ve Bayan 555'in birbirlerine sorduğu bulmaca soruları ile de ironik bir biçimde vurgulanır:

MÜDÜR: (*Şişman'a*) Diğer bütün odaları arayıp yeni bir emre kadar sıcak su kullanımının yasaklandığını bildir. Bayan 402'nin dışında sıcak su kullanmaya teşebbüs eden olursa, sokağa çıkma yasağına falan aldirmayıp, gözünün yaşına bakmadan kapının önüne koyacağımı söyle.

[...]

BAYAN 555: Kendini tanrı sanan çılgın Roma imparatoru.

BAY 555: Neron.

BAYAN 555: Daha uzun.

BAY 555: Caligula.

BAYAN 555: Evet.²³⁵

Otel içinde keyfi bir şekilde yerli yersiz kurallar ve yasaklar koyan Müdür kendisini dünyanın hâkimi sanmaktadır. Ancak otele gelen Japon turistin sıradan bir turist değil de bir gazeteci olduğunu öğrendiğinde Müdür'ün otel içinde terör estiren tavrı tamamen değişir. Ondaki bu ani ancak geçici değişiklik, yabancı basında uyguladığı keyfi yasakların duyulacağı korkusu ile son derece politik davrandığının bir işaretidir. Ülkeleri birbirine zorunlu kılan ticari ve askeri bağlardır. Bunların uzantısı olarak belli denetim anlaşmaları da yapılır. Çocuk hakları, kadın hakları, küresel ısınma vb. Ülkelerin iç işlerinde keyfi davranmalarını engellemek için de uluslararası anlaşmalar vardır ve bu anlaşmalara bağlı kalınıp kalınmadığını siyasi heyetler kadar sivil toplum örgütleri de denetlerler. Bunlardan bazıları şunlardır: sınır tanımaz gazeteciler, doktorlar, barış örgütleri (Greenpeace) vb. Adı geçen örgütler baskıya karşı iç muhalefeti cesaretlendiren, bir ölçüde uluslararası demokratik desteklerdir.

Oyunda Müdür gibi emretme ve yönetme meraklılarından bir diğeri de eşine başarısız bir şekilde emirler yağdırıp hükmetmeye çalışan 101'dir. Onun bu zaafını

²³⁵ a.g.e., s. 29.

hisseden Müdür, 101'i kendi tarafına çekerek otelde kurmaya çalıştığı baskı ve yasaklarla dolu düzene ortak eder. Tıpkı 1980'in 12 Eylül'ündeki cuntacılar gibi 101 de neredeyse otelde sıkıyönetim ilan eder:

MÜDÜR: (101'i göstererek) Ben yetkilerimi bu beye devrediyorum. (Sessizlik)

101: (Müdür'e) Teşekkür ederim. (Diğerlerine) Efendiler, bu sapık muammasını çözebilmek için, otelin bütün kapılarını, her türlü giriş ve çıkışları, mutfağı ve de tuvaletleri.. lobiyi ve de odaları.. terası, balkonları ve de ambarı.. velhasıl her yeri kayıtsız şartsız hakimiyet altında tutmak icap ediyor. Eski idarenin bana devrettiği yetkilere dayanarak..²³⁶

Bu bağlamda, oyun özellikle Müdür ve 101'in diyalogları üzerinden dönemin siyasi ortamından yansımalar sunmaktadır: Müdür'ün Şişman'ı tehdit ederek “kendini darağacında bulursun”²³⁷ ve “Otelin selameti açısından, komutayı süresiz ve de her türlü yetkiye haiz bir şekilde, kayıtsız şartsız devralmamız gerekiyor.” şeklindeki ifadeleri, 101'in “Yüz ifadelerinden anlıyoruz hangi tarafa mensup olduklarını.”²³⁸ cümlesi 12 Eylül darbesine ve dönemin siyasi koşullarına atıfta bulunan ifadelerdir.

101'in yanı sıra otelin resepsiyonisti Şişman'ın da emir vermeye meyilli olduğu görülür:

I. GARSON: (Müdür'e) Ben ne yapayım?

ŞİŞMAN: (Alayla) Git ve sıcak bir duş al.

I. GARSON: (Şişman'a bakar) Ha?

ŞİŞMAN: (Sinirle) Servis odasına git ve emirlerimi bekle.

I. GARSON: (Müdür'e) Gideyim mi?

ŞİŞMAN: Niye ona soruyorsun? Bugüne kadar ondan mı emir alıyordun? [...]²³⁹

Şişman'ın bu durumu denetlenmeyen ortamlarda aslında yasakların ve “emir-komuta zinciri”nin en üstten alta doğru keyfi bir biçimde işlediğini göstermektedir. Nasıl Müdür dışarıdaki sokağa çıkma yasağından etkilenerek otelde benzer bir düzen kurmuşsa, 101 ve Şişman da onun etkisinde kalarak etrafa emirler yağdırmaktadır. Bu bağlamda, Müdür, 101 ve zaman zaman da Şişman dış dünyada topluma uygulanan yasaklardan cesaret alarak yasaklar koymaya, yönetmeye ve emirler vermeye eğilimli

²³⁶ a.g.e., s. 89.

²³⁷ a.g.e., s. 86.

²³⁸ a.g.e., s. 72.

²³⁹ a.g.e., s. 32.

hale gelmiş kesimi, I. ve II. Garson ise emirlere harfiyen uyan kesimi temsil etmektedir.

4.3.1.1. Yasaklar Karşısında Sinen Bireyler

Oyun bir bütün olarak ele alındığında, oyun kişileri sembolik bir şekilde kullanılmakta; yalnız, iletişim kuramayan, içine kapanık bir toplumun farklı kesimlerini temsil etmektedir. Her bir oyun kişinin yasaklar karşısında tepkileri farklıdır: Örneğin 1. Perde'nin 1. Tablo'sunda, 303'ün korkmuş, sindirilmiş ve şüpheli bir yapıya sahip olduğu izlenir:

(303 asansörden çıkar, ürkek gözlerle çevreye bakarak Şişman'ın yanına gelir.)

303: Merhaba.

ŞİŞMAN: İyi akşamlar Bay 303.

303: *(302'yi işaret ederek usulca)* Kim bu bey?

ŞİŞMAN: Müşterimiz efendim. Sizin gibi o da bu otelde kalıyor. Üstelik komşunuz.

302. Çok güvenilir bir insandır kendisi.

303: Ama şu anda gazete okuyor.

ŞİŞMAN: Evet. Gazete okuyor. Ne oldu?

303: Siz hiç dedektif filmi izlemediniz mi?

ŞİŞMAN: Çok. Bayılıyorum dedektif filmlerine.

303: O filmlerde birilerini takip eden kişiler hep gazete okurlar. Dikkat çekmemek için. Film deyip geçmeyin. Hepsinde gerçek payı vardır. Hatta çizgi filmlerde bile.²⁴⁰

Deve Kuşu Kabare grubunun *Yasaklar* parodisini, daha doğrusu kara mizahını çağrıştıran Canova'nın bu sahneleri, yazın türünün özelliği gereği absürt öğelerle psikolojik çöküntüyü somutlaştırmaktadır. Otel odalarının numaraları gibi siyasi amaçlı hapsedilenleri de kimliksizleştirilmek üzere belli numaralar verilmiştir. Kimin hangi görüşte ya da niyette olduğunun belli olmadığı baskı dönemlerinde olduğu gibi 303'te ispiyonculuk/muhbirlik ihtimali karşısında oteldeki herkesten şüphe duymakta ve temkinli davranmaya çalışmaktadır. Resepsiyon görevlisi Şişman açısından bakıldığında ise baskı dönemlerindeki MİT, CIA, Gestapo, Stasi gibi istihbarat ve

²⁴⁰ Canova, "Sokağa Çıkma Yasağı", s. 34-35.

bakkal, kapıcı gibi sıradan insanlar arasında kolaylıkla dolaşarak bilgi toplayan ve muhbirlik yapan kişiler akla gelmektedir.

Sağ görüşün hâkim olduğu Türkiye gibi ülkelerde, gerilla tarzı sol mücadele ve başkaldırı ile özdeşleştirilmiş Che Guevara adı uzun zaman yasaklanmışken, sonra içini boşaltmak amacıyla isim, yazı ve resimle her yerde (duvarda, gazetede), her şeyde (t-shirt, defter, çanta, bandana) görünür olup sıradanlaşmıştır. Hatta o isme yakıştırılan ‘uyduruk’ sıfatlarıyla toplumdaki bu imge olumsuz yönde güçlendirilir. 303’ün Şişman’dan bulmasını istediği “uyduruk isim” (Che Guevara) durup dururken başına iş açar ve gerilla ilan edilir:

MÜDÜR: Otelde bir gerilla var!

[...]

101: Nerede?

MÜDÜR: İşte! (303’ü göstererek) Burada!

303: (Şaşkın) Kim? Ben mi?

MÜDÜR: Sen ya! Che Guevara!

[...]

303: (Ağlamaklı)Tanrım, neler oluyor?

[...]

MÜDÜR: Evet! Tutun! Yakalayın! (303 şaşkın bakakalır. Paganini’nin konçertosu çalmaya başlar. 303 iç cebinden uzun namlulu, antika bir piştov çıkartır, şakağına dayar ve tetiği çeker. Silah sesi müziğe mix edilmiştir. Patlamayla birlikte 303 yere düşer, 402 çığlık atar, diğerlerinin şakin bakışları arasında müzik yükselir)²⁴¹

Yazarın 3. Sahne’nin sonunda müzik olarak Paganini’nin konçertosunu tercih etmesi bu konçertonun özgürlüğe duyulan özlemi²⁴² dile getirmesi ile açıklanabilir. Bu bağlamda 303’ün ölüm anında bu müziğin duyulması, onun yasaklardan kurtulma arzusuna ve ölüm yolu ile aslında bir anlamda (boyut değiştirerek) özgürlüğe kavuşmasına işaret etmektedir. “Tiyatroda dramatik kurgunun esasları olan basit bir ilke vardır: eğer oyunun ilk perdesinde bir silah gösterirseniz, o silahı bir sonraki perdede ateşlemeniz beklenir. [...] Bu prensip ilk kez Rus oyun yazarı Anton Çehov tarafından

²⁴¹ a.g.e., s. 93-95.

²⁴² bkz. Paganini, Keman Konçertosu No. 1 Re Majör Op. 6 www.kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/Paganini-I.%20Keman%20Konçertosu.pdf (çevrimiçi) Erişim 19.09.2017.

dile getirildiği için, ‘Çehov’un Silahı’ adıyla anılır.”²⁴³ Bu durum gereksiz hiçbir nesnenin bir kurguda kullanılmaması gerektiği anlamına gelir.

Oyunun başından bu yana 303 ve diğer kişiler arasında geçen ve komik bir etki yaratan diyaloglar, 3. Sahne’nin sonunda grotesk bir şekilde son bulur. Şüphe içinde yaşayan, baskı ve yasaklara daha fazla dayanamayan 303, 3. Sahne’nin sonunda intihar eder. Bu bağlamda 303 toplumun yasaklarla sindirilip susturulmuş, zayıf ve aciz kesimini temsil etmektedir.

Bir film yıldız olan 402 ise düzenin kurbanlarından, susturulan kesimdeki bireylerden bir diğeridir. Otele girdiği andan itibaren Müdür’ün kendisine cüretkâr şekilde yaklaştığı 402, onun saldırısına uğrayarak şikayetçi olmak isteyince yine Müdür tarafından şantajla susturular. Zira demokrasinin işlemediği dönemlerde, hiçbir denetim olmadığı için; kurumlar birbirini denetleyemedikleri için: güvenlik güçleri, hukuk, basın tek bir görüşün hizmetinde olacakları için ve muhalif düşünce – dolayısıyla eleştiri/çürütme/sorgulama da saf dışı kalacağından, toplum sağlıklı haberdan de mahrum kalır – manipüle edilir:

MÜDÜR: Şimdi, polis buraya gelirse, yarın birtakım seviyesiz gazetelerin manşetlerini düşünsenize bir. ‘Ünlü yıldız otel odasında basıldı.’

402: (*Şaşkın*) Ne?

MÜDÜR: Ya da, ‘Otele müşteri sokan kiralık yıldız, fiyatta anlaşılamadı ve oteli birbirine kattı!’

402: Neler saçmalyorsunuz siz?

MÜDÜR: Ya da, ‘Ünlü yıldız, sabaha karşı otel resepsiyonunda yarı çıplak ne yapıyordu?’

402: Yalan bunlar!

MÜDÜR: Elbette yalan. Ama yalnızca biz biliyoruz yalan olduğunu. Ya okuyucu? Halk?

[...]

MÜDÜR: (*402’ye sırtarak*) İsterseniz çağırayım polisi.

402: İstemem. Kalsın. (*Sessizlik. Müdür bir süre 402’ye bakar.*)²⁴⁴

²⁴³ Meltem Gürle, (07.10.2012) “Çehov’un Silahı” <https://www.birgun.net/haber-detay/cehov-un-silahi-15230.html> (çevrim içi) Erişim 20.09.2017.

²⁴⁴ Canova, “Sokağa Çıkma Yasağı”, s. 90-91.

Böylece Müdür de 1980’li yıllarda rüşvet ve şantaj gibi yolsuzluklara başvuran siyasetçiler gibi şantaj yaparak suçunu örtbas etmeyi başarır. 402 ise saldırıya ve haksızlığa uğramasına rağmen Müdür’ün oyunu ile kapana kısılmış gibi hisseder ve şikâyette bulunmaktan vazgeçer.

Düzenin kurbanlarından bir diğeri ise görevden uzaklaştırılmış bir akademisyen olan 100’dür:

100: Ben, paleontoloji kürsüsünde öğretim görevlisiyim. Öyle idim yani. Yakın zamana kadar.

302: Ne demek oluyor bu? Haşarat uzmanı mısınız?

100: Onun gibi bir şey. Dün işime son verdiler. Burada bulunmamın nedenine gelince, yakında bir ilaç fabrikasında işe başlayacağım. [...] Bir böcek ilacı fabrikası. Bir üniversite kürsüsünden bir böcek ilacı fabrikasına doğru yola çıkmış bulunuyorum. Ve de bu böcekler artık sinirime dokunuyor. Her şey sinirime dokunuyor. Sokağa çıkma yasağı, böceklerle dolu odalar.. Her şey!²⁴⁵

Bu alıntı bir yandan 12 Eylül döneminde 1402 sayılı kanunla görevden uzaklaştırılan kamu görevlilerine göndermede bulunurken, diğer yandan bu düzenin kurbanı olmuş 100’ün ruhsal durumu üzerinden yüzlerce kamu görevlisinin o dönemde yaşadığı bunalımı, işlerine son verilmesinin ardından yeni bir hayata adapte olma çabalarını göstermektedir. Ancak o dönemde işinden olan birçok kamu görevlisi yeni kimliklerine ve hayatlarına uyum sağlamayı başaramazlar, tıpkı 100 gibi:

ŞİŞMAN: Bakın, böceklerden çok daha önemli sorunlar var burada.

100: Böcek mi? Ne böceği! Bana ne böcekten! Başaramıyorum. Bütün sorun bu. Başaramıyorum!

ŞİŞMAN: Neyi başaramıyorsunuz?

100: Yeni kimliğime adapte olmayı. 407 olamıyorum bir türlü. Çünkü öyle hissetmiyorum kendimi. Tekrarlayıp durdum kendime sürekli ‘Sen artık 407’sin. Sen artık 407’sin.’ Ama olmuyor. İnanıramıyorum kendimi.²⁴⁶

Odasındaki böceklerden şikâyet edip oda değiştiren 100’ün sorunu, aslında yeni odaya uyum sağlamak değildir; “yeni kimliğime adapte olmayı” derken 100’ün kastettiği akademisyen kimliğini geride bırakıp fabrikada çalışan memur kimliğine alışamama, adapte olamama sorunudur. Bu anlamda bakıldığında 100 işinden olmuş,

²⁴⁵ a.g.e., s. 73.

²⁴⁶ a.g.e., s. 91.

çevresinden koparılmış, kendisini yersiz yurtsuz hissededen entelektüel kesimi temsil etmektedir. Aslında 100 de bir anlamda 12 Eylül ile yaratılan baskı ve kısıtlama döneminin bir kurbanı; 1960 Anayasası'nın sağladığı özerk ve özgür üniversite ortamında düşüncelerini ifade edebilirken, şimdi bu hakkı elinden alınmış ve susturulmuş, sindirilmiş kesimin de bir bireyidir.

Kısacası, oyunda 303 yasaklarla sindirilmiş kesimi, 402 yine yasakların kurbanı olan susturulmuş kesimi, 100 yasakların hayatını değiştirdiği ve susturduğu entelektüel kesimi temsil etmektedir.

4.3.1.2. Yasakları Yok Sayan/Umursamayan Kesim

Oyunda Bay ve Bayan 555 toplumun bir başka kesimini, sosyo-politik olaylar ve sorunlar karşısında duyarsız/tepkisiz ve umursamaz bir tutum takınan çoğunluğun temsilidir. Onların bu tutumları, bir yazın tekniği olan ve tiyatrodaki etkin kullanılan *doğrudan betimleme* tekniği ile en iyi Şişman tarafından özetlenir:

303: (Bay ve Bayan 555'i göstererek) Ya bunlar?

ŞİŞMAN: Onlar mı? Bay ve Bayan 555. On yıldır tanırım kendilerini. Büyük deprem sırasında bile azimle bulmaca çözmeye devam etmişlerdi. Bütün depremleri tarihlerine kadar ezberle bilirler. Günün birinde bulmaca sorularında çıkabilir diye. Ama içinde yaşadıkları depremler pek ilgilendirmez onları.²⁴⁷

Yazar, Bay ve Bayan 555'in tepkisizliklerini ve onları iki kişi olarak ele almasını kendi sözleri ile açıklar: “Bunlar ise maalesef bu ülkede yaşayan ve seslerini çıkarmayan çoğunluk. Bilinçsiz ve tepkisizler. Oyunda her kesimi temsil eden karakterlere yer verirken de onları iki kişi olarak ele aldım. Çünkü iki kişi daha geniş bir kesimi temsil ediyor.”²⁴⁸ Sürekli bulmaca çözen çift içinde buldukları duruma (sokağa çıkma yasağına) tepki vermek bir yana kendileriyle bir şekilde iletişim kurmaya çalışan kişileri de yok sayarlar. Onların vurdumduymaz hali daha oyunun başında bellidir; tıpkı Türkçedeki atasözü gibi, “Dünya yansa, içinde bir bağ otu yok!”:

²⁴⁷ a.g.e., s. 35.

²⁴⁸ bkz. Civan Canova akt. Nevin Nazman, “Kişiliksizleştirmeye Hiciv”, içinde *Oyunlar 2*, Cinius Yayınları, İstanbul, 2011, s. 107.

BAYAN 555: (*Elinde kalem, başını dergiden kaldırmadan*) Üç kelimeli bir film. İkinci ve üçüncü kelimesi: Kadar, Bekle.

302: (*Dışarıya bakarak*) Karanlığa Kadar Bekle.

BAY 555: (*Onu duymamış gibi, gözü kendi dergisinde karısına cevap verir*) İlk kelimedenden hiç harf çıkmış mı?

BAYAN 555: Baş harfi K.

BAY 555: Kışa Kadar Bekle.

BAYAN 555: Olmuyor. Daha uzun bir kelime.

302: (*Hafifçe onlara doğru dönerek*) Karanlığa Kadar Bekle.

BAY 555: (*302'yi duymamış gibi karısına*) Bilmiyorum.²⁴⁹

Görüldüğü gibi Bay ve Bayan 555 kendileri ile iletişim kurmaya çalışan 302'yi duymazdan gelerek onun çabalarını boşa çıkarırlar. Çift adeta kendi kabuğuna çekilmiş kendilerini dış dünyaya ve çevresindeki insanlara, olup bitenlere kapatmıştır. Bu anlamda Bay ve Bayan 555 yasaklara hiçbir şekilde tepki göstermeyen toplumun umursamaz/vurdumduymaz kesiminin temsilcileridir.

4.3.1.3. Toplumun Yasaklara Karşı Koyan/Başkaldıran Kesimi

Otel müşterilerinden 302 ise içinde bulunduğu durum konusunda en bilinçli olan kişidir. Ancak aynı zamanda yasaklara hem alaycı yaklaşımı hem de yasağı delme isteği ile dikkat çeker:

302: [...] İşte böyle. Sonra çıkıp biraz dolaşayım dedim, ama vazgeçtim hemen.

ŞİŞMAN: Neden?

302: Gürültü, kalabalık... Oysa şimdi... nasıl da çağırıyor dışarıyı insanı.

ŞİŞMAN: Gördünüz mü? Eğer yasak başlamadan önce doyasıya dolaşsaydınız böyle olmazdı.

302: Acaba?²⁵⁰

Yasağı karşı insanların bir diğer tepkileri de koyulan yasakları çiğnemektir. Nasıl küçük çocuklar anne-babaları tarafından abur cubur yemeyi azaltma konusunda

²⁴⁹ Canova, "Sokağa Çıkma Yasağı", s. 16.

²⁵⁰ a.g.e., s. 22-23.

yasaklarla karşılaşp, bunları yemek ve dolayısıyla yasakları çiğnemek için önlenemez bir istek duyuyorsa; 302'nin de her fırsatta sokağa çıkma yasağını delmek için teşebbüste bulunduğu gözlenir. Tıpkı Adem ile Havva ve yasak elma hikayesindeki gibi 302 de yasakların cazibesine kapılır. Yasak başlamadan önce dışarı çıkmaya niyetli değilken, yasağın başlamasıyla dışarı çıkma fikri daha cazip ve çekici hale gelir. 302'nin bu isteği sadece sözde kalmaz, tam anlamıyla olmasa da bir ucundan deler yasağı:

302: Bu camlar diyorum... Eğer ters takılmış olsalardı. Biz aynaya baktığımızı sanırken dışarıdakiler bizi izledi. Ne korkunç. Akvaryum balıkları gibi. (*Yerinden kalkar, resepsiyona gider, elindeki anahtarı bankonun üzerine bırakır.*) Arayan olursa ben dışarı çıkıyorum. [...]

ŞİŞMAN: (*İlgisiz, farkında olmadan onaylar.*) Hı hı.

302: Emin misin?

ŞİŞMAN: Hı hı.

[...]

302: (*Bir an Şişman'a bakar. Hafif yalpalayarak döner kapıdan çıkar. Kapıyla birlikte 360 derece döner ve tekrar içeri girer. Bankoya yaklaşır*) İyi akşamlar. ²⁵¹

302 sadece sokağa çıkma yasağını delmez; otelde Müdür tarafından verilen emirlere ve koyulan kurallara uymayan ve direnç gösteren tek kişi de yine o'dur:

ŞİŞMAN: Emredersiniz Sayın Müdürüm. (*402'ye*) Dışarı. (*302'ye*) Siz de.

302: (*Gülmeye başlar. Şişman'a*) Yok. Sen iyi bir cellat olamazsın.

ŞİŞMAN: (*302'ye*) Bakın. Beni zor durumda bırakıyorsunuz. Lütfen dışarı.

[...]

MÜDÜR: (*302'ye*) Size bir emir verildi!

302: Duydum. Ama uymak istemiyorum. ²⁵²

302 burada da alaycı tavrını koruyarak yasaklarla ve onları koyanlarla dalga geçer, onları bu duruşu ile güçsüz kılıp çaresiz bırakır aslında. Baskı ve yasakların en zayıf noktası, Aşil (Achilles) topuğu, hicve karşı koyamamasıdır. Bunun en yaratıcı ve dolayısıyla etkili örneklerini Gezi Olayları'nda yazılı ve görsel medya ortaya koymuştur. 302'nin tüm bu yasakları delme/yasaklara uymama isteğinin ardında

²⁵¹ a.g.e., s. 17-18.

²⁵² a.g.e., s. 86.

toplum düzenini sağlamak için insanları evlere/otellere vs. hapseden yasakların konmasının ne kadar anlamsız olduğunun bilincinde olması yatmaktadır. Sürekli içtiği halde belki de oyunda gerçek anlamda “ayık” olan tek kişi 302’dir:

303: Siz kimsiniz?

302: Dalga geçme bağımlılığına yakalanmış, kendi halinde bir vatandaş. Yararlı bir insan olduğum söylenemez. Ama zarar da vermem. Hiç kimseye. Ya siz?

303: Ben mi?

302: Durun. Ben tahmin edeyim. Sanırım farklı olan bağımlılıklarımız yalnızca. Diğer özelliklerimizi karşılaştırmaya kalkarsak, önemsiz ayrıntılar dışında pek belirgin bir fark bulamayız. Hepimiz aynıyız. Bütün müşteriler. (*555’lere bakar*) Hatta şunlarla bile aynı sayılırız.

303: Bunlarla mı? Biz mi?

302: Dedim ya, önemsiz ayrıntılar dışında. Ha, bir de bağımlılıklar. Onların bağımlılığı ise vurdumduymazlık. Ama sonuçta hepimiz aynıyız galiba.²⁵³

302’nin kendi hatta oteldeki bütün müşterilerle ilgili bu kadar bilinçli olması yazarın onun kimliğine bürünmüş olduğu fikrini akla getirir. 302’nin oteldeki her bir müşterinin yasaklar karşısındaki tutumunu dile getirmesi de bu fikri güçlendirmektedir. Sonuçta bir bütün olarak bakıldığında, oteldeki müşteriler aynı toplum içinde yaşayan ancak toplumun yasaklara farklı tepkiler veren kesimlerini temsil etmektedir. Ayrıca 302 bu sözleriyle yasaklar konusunda kendi “alaycı” tutumunu da açık yüreklilikle dile getirmiş olur. Sonuç olarak, 302 yasaklara alaycı yaklaşan; her şeyin farkında olan bilinçli kesimi temsil etmekte ve yasaklara karşı koyma, onları çiğneme eğilimi göstermektedir.

Özetlemek gerekirse, oyunda her bir kişi toplumun farklı bir kesimini sembolize etmekte ve her bir kesimin yasaklar karşısındaki tavrı da birbirinden farklılık göstermektedir.

Yukarıda bahsi geçen 1402 sayılı kanunun yanı sıra oyunda 12 Eylül darbesine,²⁵⁴ o dönemdeki yargı sistemi ve mahkemelerin güvenilirliğine,²⁵⁵ sürekli vurgulanan Mercedes araçlarla o dönemin modasına,²⁵⁶ oyunun sonundaki 4. Sahne’de 303 ve iki garsonun siyah takım elbiseler içinde görüldüğü bölümde o dönemdeki bir

²⁵³ a.g.e., s. 81.

²⁵⁴ a.g.e., s. 46.

²⁵⁵ a.g.e., s. 93.

²⁵⁶ a.g.e., s. 24.

diğer olgu olan çek-senet mafyasına²⁵⁷ göndermede bulunmaktadır. “Biz biraz karışık bir dönemde, tam anarşinin kol gezdiği, her gün 8-10 kişinin öldürüldüğü bir dönemde okuduk.”²⁵⁸ diyen yazarın hem 1970’li hem de 1980’li yıllara tanıklık ettiği düşünülürse, oyunlarının neden sosyo-politik motifler açısından bu kadar zengin olduğu da daha iyi anlaşılır.

Oyun sosyo-politik açıdan birçok yansıma barındırmanın yanında metinlerarasılık bağlamında da özellikle Marilyn Monroe’nun “Bazıları Sıcak Sever”²⁵⁹ adlı filmine, dedektif filmlerine ve bir çizgi film olan “Sevimli Hayalet Casper”²⁶⁰ atıflarda bulunur.

Biçimsel anlamda bakıldığında oyunda kişilerin adlarının olmadığı, adlar yerine oda numaraları ile anıldıkları görülür. Hatta odaları değiştiğinde anıldıkları oda numaraları da değişir. Bu durumda kişilerin her birinin diğer kişilerin oda numaraları ile de anılma, diğer bir deyişle Ionesco’nun *Kel Şarkıcı* adlı oyununda olduğu gibi birbirleri ile yer değiştirme ihtimali de bulunmaktadır. Oyun bu özelliği ile bir yandan sokağa çıkma yasağını belli bir topluma özgü olmaktan çıkarıp evrensel bir boyut kazanırken, diğer yandan yasaklar sonucunda kişilerin kişiliklerini yitirdikleri ve kişiliksizleştiklerine işaret etmektedir.

Kurgusal anlamda ise *Sokağa Çıkma Yasağı* adlı oyun, Milan Kundera’nın, İkinci Dünya Savaşı sırasında geçen ve oyun kişilerinden Jiri’nin yanlışlıkla veya bilinçli olarak kapıyı kilitlemesiyle diğer oyun kişilerinin evin içinde hapsedikleri ve gündelik hayatlarının sekteye uğradığı *Anahtar Sahipleri* adlı oyunu anımsatmaktadır.

4. Sahne’nin başında daha önceki sahnelerde yaşanan tüm olayların 302 tarafından görülmüş olan bir rüya olduğu ima edilir. Ancak “rüya mı kâbus mu” olduğu anlaşılabilen bu olaylar arasındaki tek gerçeklik sokağa çıkma yasağıdır. Bu rüya ögesi hem oyuna gerçeküstü bir özellik katar hem de yazarın düşten faydalanarak gerçek hayatı yansıtmaya ancak bunu yaparken de sansürden ve yasaklardan sıyrılabilmesine imkân tanır. Böylece, “Evimi bile tiyatronun girişi gibi döşedim; kırmızı halılarla yukarıya çıkılıyor. Duvarlara tiyatro afişleri ve babamın döneminden resimleri astım. Çalışma odamın girişine de ışıklı ‘prova var’ levhası koydum; rahatsız

²⁵⁷ a.g.e., s. 99-100.

²⁵⁸ Adem Dursun, <http://tiyatronline.com/civan-canova-3298>, (çevrimiçi) Erişim 15.07. 2017.

²⁵⁹ Canova, “Sokağa Çıkma Yasağı”, s. 27.

²⁶⁰ a.g.e., s. 35.

edilmemek için. Benim, burada, tiyatro sahnesinde rolümü oynadıktan sonra, ‘tiyatro bitti kendi hayatıma dönüyorum’ diye bir şey yok.”²⁶¹ diyen yazarın evinde olduğu gibi oyununda da gerçek hayatla tiyatronun (oyunun) iç içe geçtiği gözlenir.

Batı’daki Absürt Tiyatro oyunlarının tersine bir hikâyeden uzaklaşmayı başaramayan oyun, her şeyin değişmeden devam edeceğine işaret eden -otel lobisinde 302 ve Bay-Bayan 555 ile başlayıp yine onlarla son bulan- döngüsel bir yapıya ve umutsuzluk aşıl原因 bir sona sahip olması noktasında ile Absürt Tiyatro örnekleri ile birleşmektedir.

4.3.2. Civan Canova - *Erkekler Tuvaleti*: Politik ve Apolitik İlişkilerde Sisifosvari İktidar Çatışmaları

Civan Canova’nın iki perdelik beş tablolu *Erkekler Tuvaleti* (1999) adlı oyunu belli bir topluma ve kültüre açık olarak işaret etmeden düzeni, sistemi, iktidar mücadelelerini hatta kadın-erkek ilişkilerini sorgulayan çok boyutlu bir oyundur.

İşlenen temalardaki çok boyutluluk oyunun biçimsel düzenine de yansır. Oyun birbirinden bağımsız görünen ancak yer yer belli ayrıntılarla birbirine bağlanan beş hikâyenin yer aldığı beş tablodan oluşmaktadır. Örneğin 2. Tablo’da adından da anlaşıldığı gibi Bay Erk ve Bay Muhalif’in aralarındaki rekabet nedeniyle ortaya döktükleri sırlarından faydalanan Bay Fırsat’ın 3. Tablo’nun başında başkan olduğu görülür. Ya da 3. Tablo’da Otuzaltı’ya pilot olma isteğinden söz eden Kupabacak’ın, 5. Tablo’da Otuzaltı’nın kendisine ayarlamayı vaat ettiği sahte pilot kimliği ile pilotluğa başladığı anlaşılır. Böylece beş farklı hikâye küçük ayrıntılar ile zaman zaman birbirine bağlanmış olur. Tablolar farklı da olsa, mekânların tuvalet olması ‘tuvalet’ kavramının anlam ve çağrışımları ile düşünüldüğünde, izleyiciye/okura ‘pis kokuların olduğu dolayısıyla pis ilişkilerin hâkim olduğu’ bir oyunla karşı karşıya bırakılacağıın önbilgisini verir. Tuvalet, hem alışılmamış bir sahne dekorudur hem de günlük yaşamımızda es geçemediğimiz bir mekândır.

Kalabalık ve neredeyse her tabloda değişime uğrayan oyuncu kadrosuna sahip oyunda bir bütün olarak bakıldığında günümüzde hayatın her alanında yaşanan ancak

²⁶¹ Adem Dursun, <http://tiyatronline.com/civan-canova-3298>, (çevrimiçi) Erişim 15.07. 2017.

çoğu zaman kimsenin galip gelemediği iktidar/güç mücadeleleri işlenir. Tıpkı Sisifos'un her defasında sonuçsuz kalan kayayı itme eylemi gibi Canova'nın beş farklı mekânda geçen oyununda da kişiler arası iktidar çatışmaları hiçbir yere varamadan sonuçsuz kalır; beş mücadeleden hiçbirinin bir kazananı yoktur.

Bir kumarhanenin erkekler tuvaletinde geçen 1. Tablo'da, iktidar ve gücün sembolü paradır. Sahnelenen tablonun ruhuna uygun seçilen isimlerle; Sinek papazı ile evli olan Bonus'un, eşi ile ilişkisindeki sadakatsizliği, güç (yani para) doğrultusunda partner seçimi eleştirilir:

ASHHALL: (*King Kong Jr.'a*) [...] Tam beş milyon dolar kaybetmiş.

OTUZALTI: (*Sinekpapazı'na*) Doğru mu bu.. Bay..

SİNEKPAPAZI: Sinek... papazı.

OTUZALTI: Bay Sinekpapazı. Gerçekten onca parayı kaybettiniz mi?

SİNEKPAPAZI: Evet. Evim, uçagım, arabam, kilit fabrikam... her şeyim gitti. Yalnızca on dolar ve de elli sentim kaldı.

BONUS: (*İçerden.*) Tanrım! Mahvolduk!²⁶²

Güç, eril ile erkekle özdeşleştirilir. Canova da gücü, kaba güç ile değil, kapitalizm düzeninde metanın sağladığı para olgusu ile ifade etmiştir. "At, avrat, silah" söylemini, "para, avrat, silah" ile güncellemiştir. Yazar; paraya dayalı güce eleştirel yaklaşımını, paranın neden olduğu onursuz ve saygısız ilişkiler anlamında 'kumarhane ve tuvalet' gibi mekânlarla sembolleştirmiştir. Oluşan dejenere/yoğlaşmış ilişkilerde kadın da payını almaktadır. Kocası ile evliliğinin paraya ve çıkar ilişkisine dayandığı anlaşılabilir Bonus, eşinin tüm mal varlığını kaybettiğini öğrenince birden tavır değiştirerek Kupabacak'a yaklaşır:

BONUS: (*Emir verir gibi...*) İçeri gel dedim sana!

KUPABACAK: Emredersin. (*Kupabacak tuvalete girer, kapıyı kapatırlar. İçerden.*)
Kilitlenmiyor bu kapı.

[...]

BONUS: (*İçerden.*) Söylemiştin ya. Yaslan iyice.²⁶³

²⁶² Civan Canova, "Erkekler Tuvaleti" içinde *Oyunlar 2*. Cinius Yayınları, İstanbul, 2011, s. 132-133.

²⁶³ a.g.e., s. 125.

Kâğıt falında her bir kâğıda bir anlam yüklenir. ‘Cömert’ olarak tanımlanan Sinekpapazı²⁶⁴ aslında briç gibi oyunlarda ‘köylü ve değersiz’ olarak nitelendirilir. Canova absürt öğeler taşıyan bu oyunu için seçtiği figürlere yakıştırdığı isimlerde onların yan anlamlarını da gözden kaçırmamıştır. Sinekpapazı başarılı iken sahip olduğu Bonus’u, başarı odaklı el değiştiren ‘ikramiye’de olduğu gibi bir sonraki başarıya kadar kaybeder.

Daha sonra görüleceği gibi mekân anlayışında olduğu gibi yazarın oyun kişileri için tercih ettiği isimlerde de bir anlamda soyutlamaya gittiği söylenebilir. Bu bağlamda bazı oyun kişilerinin isimleri-Sinekpapazı, Kupabacak, Otuzaltı- iskambil kağıtlarından esinlenilerek seçilmiştir. Yazar Türk toplumuna özgü isimler kullanmayışını, oyunda toplumsal/yerel bağlamda değil evrensel anlamda bir olayı/hikâyeyi anlatmak istemesi ile açıklar:

Ben ülkemizde geçen bir olayı anlatmadım. Sadece çağdaş dediğimiz ama yalan ve çıkar üzerine kurulmuş bir düzene, absürt biçimde ve komedi üslubuyla yaklaşmak istedim. Bu nedenle de isimleri üsluba yakışacak biçimde seçmeyi yeğledim. Yerli isimler ya da yabancı kişi adları kurmak istediğim dünyaya uymayabilir, farklı çağrışımlara yol açabilirdi.²⁶⁵

Yazarın söylemindeki “farklı çağrışımlara yol açabilirdi” ifadesi yine oyunun sansüre uğramasını önlemek amacıyla bu türden soyut isimleri seçtiğine işaret etmektedir.

Oyun kişileri ile alakalı olarak dikkati çeken bir başka özellik neredeyse tümünün tablolar değiştikçe farklı bir kimliğe bürünmesidir. Öyle ki bir-iki tablo önce karı-koca olan çift, birkaç tablo sonra okuyucunun/izleyicinin karşısına birbirini tanımayan iki yabancı olarak çıkar.

Oyunun kumarhanenin erkekler tuvaletinde geçen ilk tablosunda Sinekpapazı olarak anılan oyun kişisi, bir parti merkezinin erkekler tuvaletinde geçen ikinci tablosunda Bay Muhalif olarak adlandırılır. Aynı oyun kişisi oyunun üçüncü

²⁶⁴ bkz. <https://www.yorumcu.com/fal/iskambilfali/kartlar.asp>; Erişim 20.07.2017.bkz: Kupa bir kalkanı andıran şekli ile asil sınıfı ve kiliseyi, maça bir mızrağın ucunu çağrıştıran şekli ile orduyu, karo ticari deniz işletmelerinin eşkenar dörtken kiremitlerinden esinlenerek orta sınıfı, sinek ise yonca yaprağına benzeyen şekli ile köylüyü temsil ediyordu. Bugün briç, poker veya benzeri oyunlarda, kupanın en değerli, sineğin ise en değersiz kart olmasının nedeni işte bu sınıflamadır. (<http://www.milliyet.com.tr/iskambil-kagitlarinin-siniflari-belirleyen-anlamlari--mola-110/?Sayfa=5>) Erişim 20.07.2017.Yani yabancı kartlarda kral ve kraliçe evli iken, bizde biraz yaşlı görülerek krala papaz adı verilmiş, kraliçeye de 'kız' denilerek oğlana layık görülmüştür.

²⁶⁵ Gülnur Erdoğan, TİYATRO BİZ, “Civan Canova ile Söyleşi” içinde *Oyunlar 2*, Cinius Yayınları, İstanbul, 2011, s. 232.

tablosunda bir hapishanenin erkekler tuvaletindeki Müebbet isimli kişi olarak okuyucunun/izleyicinin karşısına çıkar. İlk tabloda Bonus ismi ile anılan kadın oyun kişisi ise üçüncü tabloda bir çanta içindeki şişme bebek Marilyn olarak görülür. İlk tablodaki King Kong Jr.'ın ise üçüncü tabloda izini kaybettirmek için kaçarak kimlik değiştirdiği ve Yeti adını aldığı söylenir. İlk tablodaki Sinekpapazı'nın Kaptan adlı oyun kişisine dönüştüğü dördüncü tabloda ise Bonus ilk tabloda kocası olan Sinekpapazı ile karşı karşıya gelip konuşmasına rağmen, iki oyun kişisi birbirini tanımaz, iki yabancı gibi konuşurlar.

İlk tabloda King Kong Jr., üçüncü tabloda ise Yeti olarak adlandırılan oyun kişisi beşinci tabloda ise bu defa cinsiyet de değiştirmiş olarak Katty adını almıştır. Bu tabloda ilk tablodaki Kupabacak meslek değiştirip pilot olmuştur. Bonus ise tuvalette temizlikçidir. Bonus ilk tabloda kocası Sinekpapazı'nı aldattığı ve dördüncü tabloda kocası olan Kupabacak'ı bu tabloda tanımaz. Havaalanının erkekler tuvaletinde karşılaştığı ve giyiminden pilot olduğu anlaşılan Kupabacak'a bir yabancıymış gibi sadece "İyi günler Kaptan" der. Bazı kişi isimlerinin neredeyse her tabloda değiştiği, oyun kişilerinin zaman zaman birbirini tanımadığı oyunda bu şekilde oyun kişileri *Sokağa Çıkma Yasağı*'nda olduğu gibi kişiliksizleştirilmektedir. Aynı zamanda insanların farklı kişilerin yerine geçebileceği gösterilerek, okuyucu/izleyicinin oyun kişisi ile özdeşleşmesi engellenmekte, okuyucu/izleyicide şaşırtıcı/çarpıcı bir etki bırakılmaktadır. Özellikle Bonus'un eşlerini tanımadığı sahneler Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyunundaki Bay ve Bayan Martin çiftinin birbirini tanımadığı sahneyi çağrıştırmaktadır. Oyun kişilerinin adları ve kimlikleri tablodan tabloya değişse de şartların ve "düzen" in çok da değişmediği görülür. Yazarın *Sokağa Çıkma Yasağı* adlı oyunu gibi sosyo-politik açıdan oldukça zengin olan bu oyununun her bir tablosunun girişindeki sahne notlarında üç tuvaletten birinin "bozuk" olduğu vurgulanarak 1980'li ve 1990'lı yıllarda Türkiye'deki "bozuk düzen" e, toplumsal, siyasal ve ekonomik anlamdaki aksaklıklara gönderme yapılmaktadır. Ayrıca, 1. Tablo'da doktor, rejisör, opera sanatçısı olduğunu söyleyen Otuzaltı adlı oyun kişisi üzerinden 1990'lı yıllardaki dolandırıcılık olgusuna²⁶⁶ gönderme yapılmaktadır.

²⁶⁶ bkz. Canova, "Erkekler Tuvaleti", s. 130, 132.

Kocasının şans eseri kumarda tekrar para kazanması ile Bonus için ona dönme vakti gelir. Eşinin ve Kupabacak'ın da farkına vardığı gibi Bonus iki yüzlü, çıkarıcı ve sadakatsiz bir kadındır:

SİNEKPAPAZI: [...] Kazandım!

[...]

BONUS: Yaşasın!

KİNG KONG JR: Hey.. Bu da kim!

BONUS: (*Sinekpapazı'na sarılarak*) Canım kocam benim. Biliyordum kazanacağımı.

SİNEKPAPAZI: (*Şaşkın.*) Sen ne arıyorsun burada?

[...]

BONUS: (*Kupabacak'ı göstererek*) Bu adam zorla kaçırdı beni. Sonra da kilitledi.

KUPABACAK: (*Şaşkın.*) Kim? Ben mi?

BONUS: (*Sinekpapazı'na sarılarak*) Sen tabii. Pis jigolo. Utanmıyor musun evli barklı, sadık ve zengin kadınlara kaş göz etmeye! Toy buldun değil mi beni? İyi niyetimden yararlanmaya kalktın. Kocacığım döv onu.

KUPABACAK: (*Dişlerinin arasından.*) Kaltak!²⁶⁷

Canova'nın oyununda bu alıntıda olduğu gibi (konuşma şekli) Natüralist Tiyatro'nun izlerini görmek mümkündür. Klasik tiyatrodaki gör(e)meyeceğimiz sahneler, Natüralist (1880-1900) Tiyatro'nun işçi sınıfını ve koşullarını (bkz. Gerhard Hauptmann'ın *Dokumacılar*) gerçeğe yakın sahnelemesi ile tabu sayılan pek çok şey sahneye ve oyunun içine taşınmıştır: konuşma kusurları, bedensel sakatlık, cinsellik...vb. Artık, sahnede çirkinliklerinden arındırılan, idealize edilmiş yaşam yoktur. Seyirci günlük yaşamında karşılaşacağı sıkıntılarla yüz yüze bırakılmaktadır.

Görüldüğü üzere Canova eserinde, kadınların edilgenliğini oldukça öfke uyandıran tarzda işliyor. Siyasi bilinci olan ve sanatçı duyarlılığı taşıyan Canova'nın [1955-] erkeklerin de çıkar ilişkileri doğrultusunda kaygan bir zeminde sürekli olarak taraf değiştirdikleri bir ortamda Bonus adlı kadın oyun kişisi üzerinden sadece kadınları acımasız bir şekilde eleştirmesi /onlara yüklenmesi başlı başına bir eleştiri konusudur.

²⁶⁷ a.g.e., s. 138.

Oyunun 1. Tablo'su süresince gücün (paranın) el değiştirmesiyle kocası Sinekpaşazı ile Kupabacak arasında sürekli olarak taraf değiştiren, bu uğurda her iki tarafın da hakaretlerine katlanan Bonus sonunda aradığını bulamadan beş parasız ortada kalır. Çünkü ne intihar eden Sinekpaşazı'nın çeki kalır elinde ne de Kupabacak zengin olabilir; Bonus'un ise bu durumda gidecek yeri yoktur. Diğer bir deyişle, 1. Tablo'nun sonunda bu kumar oyununun (güç/para mücadelesinin) hiçbir kazananı yoktur.

Bir parti merkezinin erkekler tuvaletinde geçen 2. Tablo'da ise Bay Erk ile Bay Muhalif arasındaki iktidar mücadelesine tanık olunur. Bu defaki mücadele siyasi bağlamda gerçek bir iktidar mücadelesidir. Bu mücadele Bay Muhalif'in sağ kolu Çömez'in sözleri ile özetlenir: “ÇÖMEZ: (*Video kasetini çıkartır.*) Ama bu kaset sayesinde otuz altı yıllık iktidar sona erecek. Ve siz, yani Bay Muhalif, tam otuzaltı yıl süren kahır dolu bekleyişten sonra partimizin yeni başkanı olarak iktidar koltuğuna oturacaksınız.”²⁶⁸ Ancak birbirleri hakkında karşılıklı uydurma/montajlı şantaj kaseti hazırlatan ve belli ki açıkları olduğu için kasetleri açığa çıkaramayan Bay Muhalif ve Bay Erk de oyunun sonunda hüsrana uğrarlar:

BAY MUHALİF: Tam otuz altı yıl dayandım. Sonunda sıfırı tükettim. (*Elindeki kaseti tuvalete atıp sifonu çeker.*)

BAY ERK: Hayret. Bu sefer ben de kaybettim. (*Elindeki kaseti tuvalete atıp sifonu çeker. Üçüncü tuvaletin kapısı açılır, Kadın elinde teyple çıkar.*)

KADIN: Ama oyun bitmedi henüz.

HEPSİ: Ne?

KADIN: Bir kaset de bende var. (*Hepsi şaşkın, Kadın'a bakarlar.*)

KADIN: Şıllık ve Mart Kedisi'nin kendi ağızlarından inanılmaz itirafları! Üstelik montajsız... Reklamlardan sonra!

BAY ERK VE BAY MUHALİF: Bu kadarı da ayıp ama!

KADIN: Size iyi finaller. Benim haber merkezine yetiştirmem gerek. Hoşçakalın. (*Çıkar. Hepsi bir süre Kadın'ın arkasından bakarlar.*)

[...]

(*1. ve 2. tuvaletlerden art arda iki silah sesi gelir.*)²⁶⁹

²⁶⁸ a.g.e., s. 143.

²⁶⁹ a.g.e., s. 158-159.

Bay Erk ve Bay Muhalif arasında birbirlerine karşı kurdukları komplolar ve hazırlattıkları kasetler, 1990'lı yıllarda siyasetçilerle ilgili ortaya atılan kasetlerin yanı sıra, günümüzde yakın zamanda MHP Genel Başkan yardımcısı ile onun öncesinde CHP lideri Deniz Baykal ile ilgili olarak ileri sürülen skandal kasetlerini anımsatan siyasal göndermelerdir. Bununla birlikte 2. Tablo'da yine aynı dönemde sıkça ortaya atılan yolsuzluk, rüşvet iddialarına²⁷⁰ gönderme vardır. Ancak bu montaj/sahte skandal kasetlerine rağmen 1. Tablo'da olduğu gibi 2. Tablo'da da Bay Erk ve Bay Muhalif arasındaki iktidar mücadelesinde hiçbir kazananın olmadığı görülür.

Koğuştaki hakimiyet kurmak için hükümlüler arasındaki güç/iktidar mücadelesinin gözlemlendiği 3. Tablo ise bir hapisanenin erkekler tuvaletinde geçmektedir. Bu defaki güç mücadelesi Kupabacak ve King Kong Jr. (bu tabloda Yeti) arasındadır:

KUPABACAK: Sadece birkaç damla var burada.

OTUZALTI: Merak etmeyin. Bir damlası bile koca bir fili iki hafta içerisinde yere devirir.

KUPABACAK: (*Tedirgin, bardağı tutarak.*) Sahi mi?

OTUZALTI: Şaka değil, ebola virüsü bu.

KUPABACAK: Yeterli mesele yok. O Yeti denen canavarı bunu içerken görmek Las Vegas'ta bir milyon dolar kazanmak kadar heyecanlı olacak benim için. Bela herif. Bu hapishaneye dört gün önce nakledildim. Ve bu dört gün içerisinde tam on beş kez dayağımı yedim.²⁷¹

Ancak Kupabacak'ın tek amacı Yeti'den yediği dayaklardan kurtulmak değildir, onun çok daha büyük planları vardır: "KUPABACAK: (*Kendi kendine*) Yeti nalları dikince bizim koğuşun belalısı ben olacağım. Patlamış mısır kimmiş görsün o zaman."²⁷² Böylece Yeti ölürse, Kupabacak sadece yediği dayaklardan kurtulmayacak, aynı zamanda da koğuştaki erk/iktidar sahibi olacaktır. Burada ironik bir şekilde insanların kendine yanlış hedefler seçtikleri görülür. Kupabacak'ın asıl amacı hapishaneden çıkmak olmalıdır, fakat o bunun yerine koğuşun belalısı olarak içerde kalmayı planlar. Ancak bu oyunda da kazanan olmayacaktır:

KUPABACAK: [...] (*Yeti bardağı ağzına götürürken.*) Afiyet olsun.

²⁷⁰ bkz. a.g.e., s. 143, 146.

²⁷¹ a.g.e., s. 162.

²⁷² a.g.e., s. 167.

KING KONG JR: (*Durur, Kupabacak'a bakar, bardağı uzatarak.*) Önce sen iç.

KUPABACAK: Ne! (*İçeri hışımla Müebbet girer.*)

MÜEBBET: Baş Gardiyan geliyor! .²⁷³

Böylece Baş Gardiyan da dahil canı kahve isteyen koğuştaki herkes -Müebbet, Otuzaltı ve Kupabacak ve Yeti- kahveden içer, ancak Kupabacak dayanamayarak bardağın sırrını açıklar:

KUPABACAK: (*Bağırarak.*) Bu kahvenin içinde ebola virüsü vardı.

(*Bir an sessizlik. Hepsi donup kalır.*)

HEPSİ: Ne!

KUPABACAK: Doğru söylüyorum. Bay Otuzaltı'nın virüslü çişini doldurmuştuk bardağa.²⁷⁴

3. Tablo da aslında güç (iktidar) uğruna çevrilen entrikaların sonuçlarının dönüp dolaşıp yine kişinin kendisini bulduğunu örneklemektedir. Herkesin ölümcül bir hastalık olan ebolaya yakalandığı ve büyük ihtimalle öleceği bu tablonun sonunda da iktidar/güç mücadelesini kazanan kimse yoktur. Sosyo-politik göndermeler bağlamında, 3.Tablo'da bu defa mekânla da (hapishane) ilişkili olarak dolandırıcılık, sahtekarlık (sahte doktorluk/pilotluk), bekaret kemeri, tecavüz suçlarına af gibi yine aynı dönemden toplumsal yansımaları yer verilir.

Lüks bir yolcu gemisinin erkekler tuvaletinde geçen 4. Tablo'da 1. Tablo'da kocası Sinekpapazı'nın ölümünden sonra Kupabacak ile evlenen Bonus'un yeni kocası Kupabacak'ı yine güç/iktidar uğruna bu defa Kaptan ile aldattığına tanık olunur. 1. Tablo'da da görüldüğü üzere Bonus'un gücün (paranın) olmadığı bir yerde uzun süre kalması mümkün değildir. Bu amacını Kaptan'a açıkça söylemekten de çekinmez:

BONUS: Şimdi hayatta sahip olmak istediğim tek bir şey var.

KAPTAN: Neymiş o?

BONUS: İktidar.

KAPTAN: İktidar çok soyut bir kavramdır fıstık.

BONUS: Ben en somutundan söz ediyorum. Bu gemiyi birlikte götürelim Kaptan.²⁷⁵

²⁷³ a.g.e., s. 171-172.

²⁷⁴ a.g.e., s. 175-176.

²⁷⁵ a.g.e., s. 183-184.

Erkeklerin güçsüzlüğüne/iktidarsızlığına katlanamayan ve Kaptan'ı "iktidarsız bunak" (burada cinsel anlamda kullanılmaktadır) olarak adlandıran Bonus bu defa şansını gemiyi ele geçirme planı yapan Otuzaltı'da dener:

BONUS: (*Durdurarak.*) Durun. (*Otuzaltı durur.*) Siz ikinci kaptansınız değil mi?

OTUZALTI: Şimdilik.

BONUS: Yakında güç sizin elinize geçecek.

OTUZALTI: Evet. Öyle olacak.

[...]

BONUS: [...] Ama bu macerada bir şey eksik değil mi?

OTUZALTI: Nedir o?

[...]

BONUS: [...] Bir kadın.²⁷⁶

İktidar sahibi olmak ümidiyle bu defa Otuzaltı'ya yaklaşan Bonus da dahil bu tabloda da hiç kimse amacına ulaşp güç sahibi olamaz:

KİNG KONG JR: (*Sallanarak.*) Tanrım! Hayatımın şokunu yaşıyorum şu an. Dünyam yıkıldı. (*Sallanırken ağlamaya başlar.*) Bir deprem bu benim için.

KAPTAN: Ne depremi, sanırım buzdağına toslamak üzereyiz! (*Müthiş bir gürültü duyulur, bağrışmalar.. Işıklar söner. King Kong Jr'un üstüne lokal ışık düşer.*)²⁷⁷

4. Tablo'da da iktidar sahibi olmak için yapılan onca planlar, çevrilen entrikalar suya düşer ve büyük ihtimalle geminin buzdağına çarpmasıyla gemidekilerin hepsi ölür. Böylece bir iktidar oyunu daha hiçbir kazanımı olmadan sona erer.

Bir hava alanının erkekler tuvaletinde geçen 5. Tablo'da ise bu defa Otuzaltı, çok zengin olduğunu öğrendiği Katty (önceki bölümdeki King Kong Jr.) ile zorla evlenen ve balayına giden Ashhall ile güç/iktidar (yine para) mücadelesine girer:

OTUZALTI: Kocanız sevgili bayan... (*Susar.*)

KİNG KONG JR: Evet? Sizi dinliyorum? Ne olmuş kocama?

OTUZALTI: Sizi zehirlemek istiyor.

[...]

²⁷⁶ a.g.e., s. 195.

²⁷⁷ a.g.e., s. 205.

KİNG KONG JR: (*Ağlayarak*) Kara talihim. Kör bahtım. Peki ne yapacağım şimdi ben?

OTUZALTI: Pasifik adalarına iki biletim var. Benimle gelin.

[...]

KİNG KONG JR: Çıkalım ikinci ve son erkeğim.

OTUZALTI: Önce o katil ruhlu kocanı bulalım. Ben az ilerde seni bekleyeceğim. Bir bahane ile elindeki çantayı al ve doğru yanıma gel.²⁷⁸

Ashhall'un Katty ile zorla evlenmesinin nedeni kızın babasının mafya ilişkileri bakanı olmasıdır. Daha önce oyunda gücün “at, avrat, silah” söylemi yerine “para, avrat, silah” üçlüsü ile güncellenerek simgelandığı vurgulanmıştı. Oyunun 5. Tablo'sunda da güç, mafya ilişkilerinde ön plana çıkan silah ile simgelenmektedir. Böylece aslında 5. tabloda 1990'lı yıllarda son derece yaygın olan devlet-mafya bağlantısına (örneğin Susurluk Olayı), ve bunun yanı sıra esrar kaçakçılığı olgusuna ve o yıllarda tüm dünyada yankı uyandıran Körfez Savaşı'na²⁷⁹ göndermeler yapılmaktadır.

Otuzaltı'nın King Kong Jr.'un, kocasının elindeki çantayı almasını istemesi ile asıl niyeti de belli olur. Onun amacı King Kong Jr. ile birlikte olmak değil, kocasının sahip olduğu parayı ele geçirmektir. Ashhall ile Otuzaltı arasında uçağın içinde bir süre itişip kakışma yaşanır:

ASHHALL: (*Fonda.*) Irz düşmanı sapık! Utanmıyor musun evli barklı, namuslu ve de arkası kuvvetli kadınları ayartmaya! Toy buldun değil mi? Çabuk pasaportumu geri ver!

OTUZALTI: (*Fonda.*) Bırak yakamı! Kaptan Bey! Lütfen bu adamı atın uçaktan!

KUPABACAK: (*Fonda.*) Lütfen çıkar mısınız kokpitimden!

KAPTAN: (*Fonda.*) Ufukta bir ada göründü.

[...]

KUPABACAK: (*Fonda.*) Eyvah! Yolcu salonuna doğru gidiyoruz!²⁸⁰

Ancak kimsenin galip gelemediği bu mücadele de hepsinin yenilgisi/ölümü ile sonuçlanır:

²⁷⁸ a.g.e., s. 211-212, 214.

²⁷⁹ a.g.e., s. 208, 217-218.

²⁸⁰ a.g.e., s. 219-220.

(Uçağın burnu tuvalete girer. Bonus istifini bozmadan işini sürdürür, sonra tuvaletten çıkar, bir an hayretle kapıdan giren uçağın burnuna bakar.)

[...]

KUPABACAK: Kimsecikler yok. Gelebilirsiniz! (Başlarında hareler, ayakları çıplak, üzerlerinde beyazlar, diğerleri belirir. Bir tek Bonus temizlikçi kıyafetiyledir ama başının üzerinde diğerlerinininki gibi bir hare vardır.)²⁸¹

Civan Canova'nın absürt öğelerdeki *Erkekler Tuvaleti* adlı eserinde; güç, erk, iktidar mücadelesi işlenmesine rağmen, farklı mekanlarda geçen ve farklı ilişkileri ele alan beş tablonun hiçbirinde kimse kimseye hakimiyet kuramamaktadır. Ancak en ironik olan ise Bonus'un durumudur. Oyun süresince çeşitli şekillerde (en çok da iktidara/güce sahip olduğunu düşündüğü erkekleri elde etme yoluyla) iktidar sahibi olmaya çalışan Bonus, tüm tablolar içinde en fazla dibe vurduğu 5. Tablo'da, bir tuvalet temizlikçisi olarak hayata veda eder.

Yazarın *Sokağa Çıkma Yasağı* adlı oyununda olduğu gibi yer anlamında özellikle belli bir kültüre ya da topluma gönderme yapacak hiçbir iz/işaret yoktur. Ancak 2. Tablo'dan itibaren yazarın Bestaragonya şeklinde uydurma bir ülke adı kullandığı görülür. Canova'nın böyle uydurma bir ismi sansürden ve yasaklardan kaçınmak amacıyla tedbiren seçtiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra her tabloda daha önce de değinildiği üzere farklı mekânların (kumarhane, parti binası, hapisane, yolcu gemisi, hava alanı) erkekler tuvaleti kullanılmaktadır. İlk üç mekân bir ölçüde birbirleriyle bağlantılıdır. İki farklı ulaşım yolu, bu kirli işlerin uluslararası trafiğini çağrıştırmaktadır.

Oyunda metinlerarasılık bağlamında da zaman zaman atıflardan ve göndermelerden yararlanılmaktadır. Örneğin birinci tabloda babasının doğum hikâyesini anlatan Otuzaltı aslında İsa'nın Meryem Ana'dan babasız olarak doğumuna atıfta bulunmaktadır.²⁸² Ayrıca bu tabloda sırasıyla Frank Sinatra'nın "Strangers in the Night" adlı şarkısına, sihirbaz Houdini, Marilyn Monroe ve ünlü *Casablanca* filmine de göndermeler mevcuttur.²⁸³ Bunlar öylesine ifade edilmiş isimler değildir. Monroe siyaset kurbanı, eril erkin elinde oyuncaktır ve oyundaki Bonus ile ilişkisi bağlamında düşünülmelidir; oyunda Bonus'un hayatının iktidar mücadeleleri arasında benzer şekilde sonlanacağına işaret etmekte, aynı kaderi paylaşacağına sinyalini

²⁸¹ a.g.e., s. 220.

²⁸² bkz. a.g.e., s. 122.

²⁸³ bkz. a.g.e., s. 113, 121, 130-131.

vermektedir. Sinatra ise siyaset (J. F. Kennedy'nin başkan seçilebilmesi için çok çalışır), mafya (bazı çetelerle bağlantısı olduğu ve kariyerini bu şekilde elde ettiği yolunda iddialar vardır) ve müzik üçgeninde isim yapmış biridir.²⁸⁴ Oyunda geçen özellikle siyaset-mafya ilişkilerine dikkat çekmektedir.

İkinci tabloda Bay Erk'in ağzından (sağ kolu Doberman ile ilişkisi bağlamında) Sezar ile Antonius'a²⁸⁵ göndermede bulunan yazar, aslında bu tablonun sonunda Doberman'ın kendi çıkarları uğruna Çömez ile iş birliği yaparak Bay Erk'i nasıl sırtından bıçakladığını anlatmak istemektedir.

Üçüncü tabloda Baş Gardiyan'ın mahkumlarla ilgili sarf ettiği, "Son yemek, son dua, son söz, tekme ve mort."²⁸⁶ cümlesi ile yazar İsa'nın ölmeden önce havarileri ile birlikte yediği son yemeğe göndermede bulunur. Canova oyunun Türk toplumuna özgü bir oyun olduğuna dair herhangi bir vurguda bulunmadığından, oyununu bir yandan farklı/birden çok topluma ait ayrıntılar ve göndermeler ile zenginleştirip renklendirirken; öte yandan yine bu sayede sansür tehdidi karşısında daha özgür davranma fırsatı da yakalar.

Dördüncü tabloda bu defa Otuzaltı, kendisi ile King Kong Jr. arasındaki ilişkiyi Sezar ile Antonius'un ilişkisine benzetir. Bu defa Otuzaltı'nın mide bulantısı çeken King Kong Jr. bilmeden verdiği ilacın aslında zehir olduğu ortaya çıkar. Ayrıca bu tabloda *Evita* adlı müzikal filminden bir repliğe de yer verilir: "it's not easy but you must believe."²⁸⁷ Yoksul, sıradan bir genç kızın first ladyliğe yükselmesini konu edinen *Evita* müzikali²⁸⁸, yine oyundaki Bonus adlı kadın oyun kişisi açısından düşünüldüğünde, onun sıradan bir kadın iken zengin olma hayaline göndermede bulunur.

Beşinci tabloda ise Otuzaltı kendisi ile Katty'i (King Kong Jr.) kastederek önce Romeo ve Juliet'e sonra da Kleopatra ve Sezar'a atıfta bulunur.²⁸⁹ Özellikle Kleopatra ve Sezar ikilisi bu oyunda da olduğu gibi entrikalarla dolu bir ilişkiye işaret eder. King

²⁸⁴ bkz. <https://www.biography.com/people/frank-sinatra-9484810> Erişim 07.08.2017.

²⁸⁵ bkz. Canova, "Erkekler Tuvaleti", s. 152.

²⁸⁶ a.g.e., s. 172.

²⁸⁷ a.g.e., s.196.

²⁸⁸ <http://www.milliyet.com.tr/22-yillik-evita-hesaplari-yeniden-acildi/pazar/haberdetayarsiv/03.04.2011/1372486/default.htm> Erişim 07.08.2017.

²⁸⁹ bkz. a.g.e. s. 212-213.

Kong Jr. ise Juliet'in oyundaki repliğine benzer bir cümle kurar: "KING KONG JR: (*Juliet gibi*) Mezarım olsun gelin yatağım evliyse eğer."²⁹⁰

Beş farklı tabloda beş farklı kurgudan oluşan oyunda, her tabloda farklı oyun kişileri tarafından aynen tekrar edilen bazı replikler hayatın tekdüzeliği ve monotonluğunu, yaşamın döngüsellliğini vurgulayan Absürt Tiyatro'nun Batı'daki öncüllerini çağrıştırmaktadır. Örneğin, birinci tabloda Kupabacak ve Otuzaltı arasında geçen "KUPABACAK: Beni kullanmıyorsunuz değil mi? OTUZALTI: Hayır canım, siz beni kullanıyorsunuz."²⁹¹ şeklindeki replik sonraki tablolarda farklı kişiler tarafından neredeyse hiç değiştirilmeden kullanılır. Ayrıca her tablodaki iktidar/güç mücadelelerinin hiçbir sonuca ulaşmaması/kimsenin mücadelelerden bir sonuç elde edememesi de, çabası sonuçsuz kalan Sisifos'un eylemi gibi yaşamın döngüsellğine işaret etmektedir.

Yazarın *Sokağa Çıkma Yasağı* adlı oyunundaki intihar sahnesi gibi bu oyunda da her tablo ya intihar ya ölümlerle biter. Bu bağlamda umut aşıl原因an bir sona sahip olduğu söylenemez, ki bu özellik de yine yazarın oyununu Batı'daki Absürt Tiyatro örnekleri ile birleştiren başka bir noktadır.

Erkekler Tuvaleti; kişilerin soyut isimleri, zaman/mekân belirsizliği, diyaloglardaki tekrarlar ve umut ışığı yakmayan sonu ile Absürt Tiyatro oyunlarının bazı biçimsel özelliklerini yansıtırken; biraz farklı bir yapıda da olsa bir (den fazla) hikâye içermektedir ve bu yönüyle oyun Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinden ayrı bir çizgidedir.

Özetlenecek olursa, Yılmaz Güney ile çalışmış olan, 1980 askeri darbesinin yol açtığı travmaları beyaz perdede de canlandıran Civan Canova, *Erkekler Tuvaleti* adlı oyununda da baskı-dejenere değerler-sonuçsuz çabayı bir ülke veya bir halkla sınırlandırmadan uç sembollerle ve Absürt Tiyatro'nun yardımıyla yıkıcı bir hiciv diliyle yansıtmıştır.

²⁹⁰ a.g.e., s. 214.

²⁹¹ a.g.e., s. 123.

4.3.3. Raşit Çelikezer - *Mutlu Beraberlik*: Toplumsal Klişelerin Sorgulandığı Oyun: *Mutlu Beraberlik*

Raşit Çelikezer'in iki perdelik 14 sahnelik *Mutlu Beraberlik* (2001) adlı oyunu, toplumun entelektüel yönüne hitap eden Erol'un ekseninde dönmektedir. Absürt öğeler taşıyan oyunda, eksen karakterin özellikle kadınlar ve kızı ile ilişkisi üzerinden kadın ve erkek ilişkilerinde toplumumuzda oluşturduğumuz kalıp davranışlar eleştirilmektedir.

Yazar kimliğindeki Erol başta olmak üzere altı kişilik oyuncu kadrosuna sahip olan oyunda, yazarın *Yağmurum Olsana* adlı oyununda olduğu gibi, kadın-erkek ilişkileri bağlamında sadakatsizlik, güvensizlik gibi konular işlenmektedir. Ancak bu yan konulara bağlı olarak gelişen asıl konu toplumu bilinçlendirmede önemli bir rolü olması gereken aydın kesimin (Erol tarafından temsil edilir) kızı, eşi ve yazdıkları ile hitap ettiği halk/kitle ile her türlü ilişkisinde bu rolü ile uyuşmayacak bir tutum sergilemesidir.

Daha oyunun başlarında, birinci perdenin birinci sahnesinde Erol'un eşi Seçil ile aralarında bir sorun olduğu, aynı ortamda yan yana olmalarına rağmen iletişim kuramadıkları anlaşılır:

(Işıklar açıldığında lokal olarak tam orta yer aydınlanır. Soldaki kapının arkasından, içinde balık olan büyükçe bir tepsiyle Seçil girer. Tek parçadan oluşmuş güzel bir elbise giymiştir. Oldukça güzel görünür. [...] Bu sırada, elinde gazetesiyle Erol, sağ kapıdan içinde tişört altında şortu ve üstünde bornozla çıkar. [...] -Basurunu yerleştirir.- Derin bir nefes bırakır.)

[...]

EROL Ne o? bir yere mi gidiyoruz?

SEÇİL Yoo. Sadece... Bu gece baş başa güzel bir yemek yiyelim dedim.

[...]

EROL (*İsteksiz*) Üstüme bir şey giymeli miyim?

SEÇİL Gerek yok. Uğraşma.

[...]

(Erol yavaşça minderli sandalyesine oturur. Az sonra rakıyla Seçil gelir. Bardaklara rakıları servis yaparken Erol elindeki gazetede bir yazıya bakar. Seçil, onun bu romantik ortama ilgisiz davranmasına bozulur)

SEÇİL Şunu sonra okusan... Saatlerdir mabedinde okumuyor musun zaten...
(İlgilenmediğini görünce) İlgini çekmek için bir orkestra mı tutmak gerekiyor!²⁹²

Çelikezer; eğitilmiş bir çiftin ilişkisini yansıtmak üzere ‘entelektüel’ kalıptan olduğu kadar toplumsal cinsiyet kalıbından da yararlanmıştı. Toplumsal klişelere başvururken bunları eleştirel bir yaklaşımla kullanıp kullanmadığını eserin tümünü inceledikten sonra değerlendirebiliriz. Sonuçta ortaya çıkan tablo, eğitilmiş ve olgun yaşta bir erkeğin eşi ile ilişkilerini hem tükettiğine hem de hem de bu yönde –kadının aksine– hiç çaba sarf etmediğine işaret eder. İletişimsizlik ve saygısızlık gibi davranışlara bir de bencillik eşlik eder. Çünkü Erol, eşinin hazırlıkları karşısında umursamaz bir biçimde okuma eylemine devam eder:

EROL (Dalmış) Efendim?

SEÇİL Biraz daha duyarlı olamaz mısın diyorum?

EROL (Kısa bir an baktıktan sonra) Bitiyor. Şimdi bırakıyorum... (Birden) Aptal! Bu adam ne dediğini bilmiyor artık. Salak!... Basurlu kırım bile ondan daha iyi konuşuyor.²⁹³

Erol’un, Seçil’in emek verip hazırladığı sofraya ilgisizliği ve sürekli gazete okuması Harold Pinter’in *Doğum Günü Partisi* adlı oyunundaki Petey ve Meg arasındaki ilişkiyi, daha doğrusu iletişimsizliği anımsatmaktadır. Pinter’in oyununda da Petey, sanki Meg’in söylediği hiçbir şeyi duymaz ve o yokmuş gibi gazetesini okumaya devam eder. Ancak bu çağrışımdan daha çok dikkati çeken nokta, Erol’un tavırları ve söylemleri üzerinden aydın kesim ile ilgili bir klişenin ters yüz edilmesidir. Erol’un özellikle diyalogun sonuna doğru sarf ettiği sözlerden son derece kaba ve seviyesiz; kafamızdaki kentli ve eğitilmiş aydın kesime yakışmayan tavırlar sergilediği gözlenir. Yazar aslında bir klişe ile seyircisine/okuruna başka klişeleri sorgulattır. Ancak aralarındaki diyalog devam ettikçe Seçil ile Erol arasındaki iletişimsizliğin çok daha ciddi boyutlarda olduğu anlaşılır:

²⁹² Raşit Çelikezer, “Mutlu Beraberlik” içinde *Toplu Oyunları 2*. Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9-11.

²⁹³ a.g.e., s. 11.

SEÇİL Ben eşliğimi, kadınlığımı hissetmek istiyorum. Senin basur minderini şişirip, kahveni yapan, yazılarımı postaya bırakan, kanlı donlarını çamaşır makinesine atan, sonra da geceleri yalnız uyuyan bir kadın olmak istemiyorum artık!

EROL Çünkü beni seviyorsun. Ve ben tüm bunlar için sana minnettarım. Sen müthiş bir eşsin. Seni seviyorum.

SEÇİL Haklı değil miyim! Öyle mi demek istiyorsun!

EROL Hayır, tam tersine. Haklısın diyorum. Sen hep haklısın. İletişim problemi olan benim.

SEÇİL Sen, kendini beğenmiş, dünyayı ben yarattım diyen aşağılık adamın tekisin!²⁹⁴

Seçil'in sözlerinden bu durumdan uzun süredir rahatsız olduğu ancak söylemek istediklerini uzun süredir içinde tuttuğu anlaşılır. Bu uzun süreli sessizlik ise bir patlama ile sonuçlanır. Onun Erol'u "kendini beğenmiş, dünyayı ben yarattım diyen bir adam" olarak tanımlaması yazarın eleştirilerinden erkek kadar kadının da nasibini aldığına işaret eder. Erkeğin aksine kadın, sevgi adı altında sömürüldüğünün farkındadır ancak buna karşı sonuç getirmeyen söylem dışında bir şey yapmadığını dolaylı betimleme ile görselleştirmektedir. Karı koca arasında karşılıklı saygıya dayalı bir ilişki yoktur, her an saygısızlığa dönüşecek bir tutum içindedirler. Birbirleri ile olan ilişkilerini de yine başkaları üzerinden tanımlarlar. Böylece Erol'un bir yazar veya bir köşe yazarı olduğunu; onun okurları ile olan ilişkisini de yine Erol'un belirlediğini öğreniyoruz:

SEÇİL Deniz kenarına gidecektik onunla... [Erol'un kızı Ceren'le, AÖ] Öyleyse senle gideriz.

EROL Gidelim de. Öğleden önce kursun yok mu senin?

SEÇİL Öğleden sonra gideriz.

EROL O zaman da çok kalabalık oluyor.

SEÇİL Ne var bunda?

EROL Herkes başımıza toplanacak ve ... Ve ben yine sıkılacağım. Eğer baş başa kalalım diyorsan evimizde oluruz, olur mu?

[...]

SEÇİL Seni bir türlü anlayamıyorum. [...] Sen, o kaçtığın insanların hayatlarına gazetede kitaplarda televizyonda sinemada giriyorsun, ama onlar değil sana dokunmak, seni göremiyorlar bile.

²⁹⁴ a.g.e., s. 17.

EROL Bu da iletişimin başka bir adı. Ben böylesini daha çok seviyorum. Üstelik bunu ilk yapan da ben değilim.

SEÇİL Erol! Kaçamazsın!

EROL Bir yere kaçmıyorum. Kitaplarımı imzalarken ya da çıktığım söyleşilerde görüyorlar beni. Sonra... Kitapçada, toplantılarda, kokteyllerde, otellerde, tiyatro ya da sinemalarda, düşünsene neredeyse her yerde... Bunla yetinsinler. Daha fazla ne yapabilirim? Yaşadığım kırk yıl içinde değişmeyen bir toplumla ancak bu kadar samimi olabiliyorum. Zamanımı daha iyi değerlendirmek istiyorum.

SEÇİL Demek ki daha fazlasını istiyorlar. (*Eğilir*) En azından ben daha fazlasını istiyorum.²⁹⁵

Bir entelektüel olarak Erol'un amacı topluma yeni bakış açıları kazandırmak olmalıdır. Ancak toplumda kabul gören bu klişe tutumun tam tersine onun toplumu çok da umursamadığı görülür. Yazdığı bir senaryoyu popüler dizilerin izlenirliği doğrultusunda yapımcının da isteği ile değiştirmesi, onun toplumdaki çok popülerliği ve senaryodan gelecek kazancı dikkate aldığına işarettir. Yazar olan Erol'un film senaryoları yazması²⁹⁶ yanında Çelikezer'in *Yağmurum Olsana* adlı oyununda olduğu gibi bu oyunda da sinemaya özgü "tretman" (geliştirim senaryosu) teriminin kullanılması,²⁹⁷ diğer oyun kişisi Serap'ın mesleğinin oyunculuk olması ve oyun içinde film çekimleri/setlerine yer verilmesi,²⁹⁸ Serap'ın sinema dünyasındaki sorunlara değinmesi²⁹⁹ gibi ayrıntılara oyunda yer verilmesi yazarın yönetmenlik/senaristlik mesleklerinin bir sonucudur. Hatta oyun içindeki bu film sahnelerinin zaman zaman oyun ile fazlaca bütünleştiği hissedilir. Oyunun Serap ile rol arkadaşı Kerem'in yakınlığı on birinci sahnesinin etkisiyle on üçüncü sahnenin ilk bakışta gerçek mi yoksa film seti mi olduğu anlaşılmaz. Özellikle Serap'ın "Kabahat ben de. Beni kullanacağını önceden tahmin etmeliydim... Ah aptal kafa ah! Gül gibi mesleğini ve kocanı bir piç kurusu uğruna harcamaya değer miydi? Kaybolup giden onca para da cabası."³⁰⁰ şeklindeki sözleri bir an için Serap'ın Erol'u terk ettiği; Kerem ile ilişkilerinin devam ettiği ve bundan pişmanlık duyduğu izlenimi verir, ta ki bu sahnenin sonuna doğru ikili arasında geçen diyalogların film setine ait olduğu sahne notları ile verilene kadar.

²⁹⁵ a.g.e., s. 15-16.

²⁹⁶ bkz. a.g.e., s. 12

²⁹⁷ bkz. a.g.e., s. 25.

²⁹⁸ bkz. a.g.e., s. 48-49, 70.

²⁹⁹ bkz. a.g.e., s. 51.

³⁰⁰ a.g.e., s. 70.

Erol'un dış dünyadan ve özellikle teorik olarak öncülük etmesi gereken halktan soyutlanmış bir şekilde, kendi dünyasında yaşaması karşısında, Erol'u sadece o olduğu için seven ve ondan bir eş olarak beklentileri olan Seçil'in onu insanların, halkın arasına karışma konusunda ikna etmeye çalıştığı ancak başarısız olduğu gözlenir. "Zamanımı daha iyi değerlendirmek istiyorum" ifadesi Erol'un sıradan insanları küçümsediğini, onlara ayırdığı vaktin boşa geçtiğini düşündüğünü anlatır. Seçil ise kendi adına Erol'un bu halinden hiç memnun değildir ve buna katlanmaya da hiç niyeti yoktur. Ona göre yaşamları her gün aynı şekilde devam eden tekrarlardan ibarettir: "SEÇİL Bilmiyorum... (*Boğazını temizler*) Yine dönüp dönüp aynı noktaya geliyoruz. Gece yine seksle bitecek, sen banyoda ilacını sürerken ben uykuya dalacağım. Ve yine sabah sen uyurken okuluma gideceğim."³⁰¹ Seçil'in bu sözleri aralarındaki ilişkinin seksten ibaret olduğunu, bunun dışında aslında hiçbir anı paylaşmadıklarının kanıtıdır. Bu sözler aynı zamanda, yazarın *Yağmurum Olsana* adlı oyununda olduğu gibi Absürt Tiyatro'nun da merkezinde yer alan yaşamın aslında bir kısır döngü olduğu fikrini destekler. Seçil'in Erol ile yaşadığı bu kısır döngüye daha fazla kapılmak istememesi onu farklı bir arayışa sürükler ve patronu Samim Bey ile yakınlaştığı anlaşılır:

EROL Gittiğin yerde o adam da olacak mı?

SEÇİL Hangi adam?

EROL Şu hafta sonlarını geçirdiğin adam.

SEÇİL (*Şaşırır*) Samim Bey mi?

EROL Adı her ne haltsa.

SEÇİL Ondan böyle söz etmene izin veremem.

EROL Hafta sonlarında karımı benden alan adamdan daha başka nasıl söz edebilirim.

Hey! Arkadaş! Birader! Ahbap!

SEÇİL Birilerini sorumlu tutacaksan bu, ben ya da sen olmalısın, başka biri değil.

EROL Ben hiç rekabet etmedim. Rekabet etmekten hoşlanmam.

[...]

SEÇİL Samim'i nereden biliyorsun?

³⁰¹ a.g.e., s. 18.

EROL Hafta sonları eve döndüğünde... Yanağını öperken hep bir ürperti hissediyorum omuzlarında... Sonra da yüzüne acayip, daha önce hiç görmediğim bir gülümseme konduyorsun... İlk yarım saat gözlerini benden saklıyorsun. [...]³⁰²

Bu alıntıda yazarın saptadığı ikinci bir klişe görülmektedir. Erol ve Seçil çifti ise yine bu klişeye aykırı olarak davranmakta ve onu yıkmaktadır. Normal şartlarda erkek veya kadın, genel olarak insanlar eşlerinin kendilerini aldattığını hissettiklerinde sinirlenip aşırı tepkiler verirler. Oysa Erol, Seçil ile Samim arasındaki ilişkiyi bildiğini ima ederken bile gayet sakindir. Ancak daha da tuhaf olanı onun uzun süredir bu durumu bilmesi ve buna rağmen evliliğini sürdürmüş olmasıdır. Seçil ile konuştukları anda bile evliliğini sürdürme niyetinde olduğunu hissettirmesidir:

SEÇİL (*Utandır ve sözünü keser*) Tamam... Bir iki kez beni öptü. Kabul ediyorum. Ama masum bir iki öpücük, hepsi o kadar...

EROL Biliyorum.

(*Sessizlik*)

SEÇİL İlk defa, gerçek hayatta beni kıskandığımı görüyorum. Romanlarındaki gibi niye beni de kıskanmıyor bu adam diye sorup duruyordum kendi kendime... Bunu görmeyeli kaç yıl oldu biliyor musun?

EROL O adamı kıskanmıyorum. Tam tersine bize ne kadar yardımcı olduğunu düşünüyorum.

SEÇİL (*Bir adım atar ona doğru*) Yüzüme bak Erol.

EROL (*Döner*) ... O adam yüzüne sürdüğün allığın tadıyla idare edebilir. Bunu sen istiyorsun çünkü, buna karışamam. Ama sen beni seviyorsun. Beni sevdiğini biliyorum. Onun için de, gitmene izin veriyorum.³⁰³

Eşinin Samim'in kendisini öptüğünü itiraf etmesine rağmen Erol'un bu duruma tepkisiz kalarak eşinin onunla çalışmaya devam etmesine katlanması, toplum tarafından kabul görmüş bir klişenin yıkıldığına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Erol'un entelektüel sınıfın temsilcisi olarak yozlaşmış, bozulmuş ilişkiler içinde olduğu fikri ağır basmaktadır. Buna rağmen Seçil'in isteği ile boşanan ve Samim'i neredeyse takıntı haline getiren Erol'un değişmediği, ilginç bir şekilde ikinci eşi Serap ile de benzer bir diyalog yaşadığına tanık olunur:

EROL [...] Sorsam söyler miydin?

³⁰² a.g.e., s. 21.

³⁰³ a.g.e., s. 21-22.

SERAP Neyi? Arayıp da bulamadığın şeyi mi?

EROL Hayır. Onunla yattığını.

SERAP Yeter artık ileri gidiyorsun Erol! Böyle bir soruya cevap vermem. [...]

EROL Seni seviyorum Serap.

[...]

SERAP [...] Sen çok kötü bir adamsın.

EROL Kötü değil, sadece korkmuş bir insanım.

SERAP Neden?

EROL Seni kaybetmekten.³⁰⁴

Seçil ile yaşadıklarından sonra Erol'un kuşkucu bir yapıya büründüğü ve ikinci eşi Serap'tan da şüphelendiği gözlenir. Ancak şüphelerine rağmen yine tuhaf bir şekilde daha önce tespit edilen klişe doğrultusunda, normal şartlarda bir erkeğin katlanamayacağı bir durum karşısında uzlaşmacı davranır ve evliliğini devam ettirmekten yanadır. Ancak bir şartı vardır:

EROL [...] Bir kadımsın. Sadece görüntü olarak bile erkekleri tam bir başarısızlığa uğratmak için yeterlisin... Her şeye rağmen sabaha karşı, günün ilk ışıklarıyla senin sıcak koynuna girmek için yanıp tutuşuyorum hala. Seni her gün yeniden sevebilirim. Her gün... Ama her şeyi bilmenin mutluluğuyla bunu yapabilirim. Eğer. Eğer birbirimize her şeyi söylersek, hiçbir zaman birbirimizi dışlamayız.

(Sessizlik)

SERAP Böyle yapınca rahatlayacak mıyız?

EROL Hem de nasıl. [...] Dışarıda ne yaptığımız kuşkusuyla bu evde nasıl huzurlu olabiliriz?

(Sessizlik)

SERAP Her şeyi mi söyleyeceğiz?

EROL Her şeyi.

SERAP Peki. Katlanamayacağımız şeyler olmayacak mı?

EROL Olmaz olur mu, olacak. [...] Ama katlanmak zorundayım. Çünkü ben seni seviyorum ve bu, bir acıyı çekmek için en savunmasız olduğum zaman...³⁰⁵

³⁰⁴ a.g.e., s. 66-67.

³⁰⁵ a.g.e., s. 67-68.

Psikolojik açıdan ve insan ilişkileri açısından bakıldığında, insanların birbirine yüzde yüz açık sözlü olmaları olanaksızdır. Gizem insanın küçük dünyasındaki özgürlüğüdür. Onu pek çok nedenle açıklamak istemez, yapamaz da. Raşit Çelikezer bu Absürt Tiyatro oyunu ile bizim düşüncelerimizde oluşturduğumuz bir başka klişeyi daha çürütmektedir: Çok özelini de paylaşırsa, birbirine karşı açık sözlü de olsa hiçbir çift tam anlamıyla birbirine karşı açık yürekli değildir. Bu doğrultuda, iki kadının da başka erkeklerle yaklaşma ve Erol’u aldatma teşebbüsü, oyunun “Mutlu Beraberlik” şeklindeki başlığının ironik olarak kullanıldığını göstermektedir.

Erol’un sadece eşleri olarak Seçil ve Serap ile ilişkisinde değil, ayrıca bir baba olarak kızı ile ilişkisinde de benzer bir tutum içinde olduğu ve bir klişeyi daha yıktığı gözlenir. Aslında kızına da aynı tavrı sergilemesini öğütler:

EROL Günün birinde eve dönerken en ufak bir şüphe duyarsan içinde, bunun hiçbir anlamı kalmaz. Dışarıda her ne olursa olur, başarı, sevinç, yenilgi, haksızlık, kavga, gürültü patırtı, ayartma, küçük kaçamaklar... Ama geri geldiğinde tüm bunların yorgunluğuyla paylaşırsın sevgini. Seni bekliyordur. Tek başına. Duru! Saf! Dışarının kirliliğinden arınmış, temiz. Böyle birini beklersin karşında... Onu bulamazsan her şey biter. Acılar bekliyordur artık seni. Aldatılmışsındır. [...]³⁰⁶

Eşler ya da çiftler arasında gizliliğin, sırların bulunmaması; birbirleriyle ilişkilerinde şeffaf olmaları elbette ilişkilerin devamı açısından çiftlerin sahip olması gereken önemli özelliklerdir. Ancak her şeyi anlatmak, özellikle sırları paylaşmak küçük kaçamaklar yapmayı, hatta aldatmayı haklı çıkarmaz, diğer bir deyişle “aldatsam da bunu gizli yapmıyorum, saklamıyorum, nasıl olsa eşimle paylaşıyorum, gerisi önemli değil” gibi bir mantık hem gerçek dışıdır hem de ahlaki kurallara aykırıdır. Erol ile ilgili bu çelişki, kızı Ceren’in, “Niye benim babam da diğerleri gibi normal değil?”³⁰⁷ şeklindeki klişe sorusundan anlaşıldığı gibi, Erol’un kendisi tarafından da itiraf edilir:

EROL Bazen... Bazen acaba normal bir adam olmalı mıyım diye düşünüyorum.

CEREN Nasıl yani? (*Babasına doğru yürür*)

EROL Yani ne bileyim. Kızım biriyle hayatını birleştiriyor ve ben sıradan bir Türk erkeği gibi davranamıyorum. Aslında olmalı mıyım, olmamalı mıyım...? Onu da

³⁰⁶ a.g.e., s. 48.

³⁰⁷ a.g.e., s. 44.

bilmiyorum. Öyle geçip gidiyor. Galiba ben kötü bir babayım. Seni kolejde değil yanımda yetiştirmeliydim.³⁰⁸

2000’li yılların başında mantar gibi çoğalan özel okullar³⁰⁹, bir başka moda ifade ile ‘kolejler’ başta kentlerde olmak üzere toplumsal değişimi hızlandırmışlardır. Son otuz yılda Türkiye’de toplumsal değişim baş döndüren ivmede gerçekleşmiştir. Babası ile bir arada yaşamamış olması Ceren’in babası ile ilişkisini de etkilemiştir. Aslında Ceren de eski eşi Seçil gibi, Erol’un işine odaklanarak ihmal ettiği kişilerden biridir. Yazarın, aydın bir birey olarak, çocuk sahibi olmanın zorluklarını gördüğü için uzun yıllar beklediği ve dünyaya bir çocuk/birey getirmenin büyük bir sorumluluk olduğunu; hazır olmadığı takdirde kimsenin çocuk sahibi olmaması gerektiğini³¹⁰ vurguladığı düşünüldüğünde; onun, Erol’un kızı ile ilişkisindeki tutumuna, onu ihmal edişine eleştiri getirdiği anlaşılır. Her türlü ilişki emek ister; zaman ayırmak, karşındakinin ilgi noktalarını bulmaya çalışmak ve onlara hitap edecek şekilde sözel ve davranışsal eylemde bulunmak gerekir. Buna karşılık kendi değer yargılarını ortaya koyarak karşındakilere sınırlarının nerede bittiğini de hissettirmek gerekir. Babasının yeterli zaman ayıramadığı Ceren’in ise onun karşısında normal bir baba-kız ilişkisinde olması gerekenden daha rahat olduğu hatta daha da açık konuşacakken son anda vazgeçtiği gözlenir:

CEREN Baba ben on sekizimi doldurdum.

EROL Yani?

[...]

CEREN Yani bir erkeği tanıyacak yaşa geldim. Okulumu da bitirdim. Onunla...
(*Yattım diyecektir ama vazgeçer*) Cinselliği yaşadım. Evlenmek için acele etmiyoruz, ama günün birinde bunun da olacağına ikimizin de şüphesi yok.

EROL Cebinde sıradan bir kolej diploması ve yanında da bir sevgili. Ne muhteşem bir ikili.

CEREN Bak baba, senden para falan istemiyorum. Kendime bakabilirim.

³⁰⁸ a.g.e., s. 45-46.

³⁰⁹ “1985’de Türkiye genelinde 300 özel Türk okulu bulunurken bu sayı 2001-2002 öğretim yılında 1780’e yükselmiştir. Özel okulların devlet tarafından teşvik edilmesiyle çok sayıda gerçek ve tüzel kişiler özel okul açma girişiminde bulunmuştur.” Selçuk, UYGUN, “Türkiye’de Düünden Bugüne Özel Okullara Bir Bakış (Gelişim ve Etkileri)”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2003, cilt: 36, sayı: 1-2, s. 117.

³¹⁰ Kültiğin Kağan Akbulut, “Dünyaya Bir Birey Getirmek Büyük Bir Sorumluluk” <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/67-dunyaya-bir-birey-getirmek-buyuk-bir-sorumluluk.aspx> 13.05.2012. (çevrim içi) Erişim 08.09.2017.

EROL Bundan hiç şüphem yok.³¹¹

Ceren'in bu rahat konuşma şekli, ilişkisine dair ayrıntıları babasıyla rahatlıkla paylaşmasına rağmen Erol'un hiçbir tepki göstermemesi ve sakinliğini koruması, toplumsal anlamda baba-kız ilişkisi bağlamında kabul görmüş bir başka klişenin daha yıkıldığına işaret etmektedir.

Bunun yanı sıra Erol da o dönemdeki birçok entelektüel gibi kendisinden beklenenin aksine dış dünyadan haberi olmayan, fildişi kulesinde yaşayan bir adamdır. Onun bu halini yüzüne vuranlardan biri de paraya düşkün olduğunu düşündüğü ve sürekli küçümseyip aşağıladığı menajeri Veli'dir. Veli aslında Absürt Tiyatro'ya aykırı şekilde ayrıntılı olarak verilen karakter özelliklerine bakıldığında, toplum tarafından iyi bilinen bir klişe örneği, bir "stereotip" olarak adlandırılabilir: "*[...] Veli paranın kokusunu kilometrelerce öteden alabilen bir adamdır. Tam bir iş adamı. Erol'un menajeri. Klasik yulşık bir adam...*"³¹² Ancak burada yine bir klişe ve bu klişenin tarumar edilişi izlenir: buradaki iş adamı kandıran figür değil, gerçeği dile getirendir:

VELİ Beni bırakamazsın.

EROL Neden? Şimdiye kadar istemediğim hiçbir şeyi yapmadım.

VELİ (*Bir çırpıda*) Bu defa yapacaksın. Çünkü sen yalnızca otopark ücretlerini değil, apartman giderlerini, vergi borçlarını ve kızının kolej ücretlerini de bilmiyorsun. Kışındaki basurdan bir sanat eseri gibi söz edebilirsin, ama asıl hayatın gerçeklerini zerre kadar bilmiyorsun. Cebindeki incecik astar bir gün yırtılır ve sen oradan ihtiyaçların için akıp giden parayı göremezsin. Seni soyup soğana çevirirler de haberin olmaz. Şu an tam da o durumdasın. Eğer bu işi alamazsak, telif ücretlerin ancak biraz daha şarap içip kışındaki tenis topunu bir şamandıraya çevirmeye yetecek... Bilmem anlatabildim mi?³¹³

Emekçilerin/ işçilerin haklarını aramalarında teorik önderlik yapan entelektüel sınıf, bu sorumluluğundan koptuğu an, kendi çıkar ilişkileri içinde yozlaşır. Bu bağlamda, işçi bir ailenin çocuğu³¹⁴ olduğunu vurgulayan Raşit Çelikezer'in oyunda entelektüel kesimin bir bireyi varsayılan Erol'un önderlik etme, bilinçlendirme

³¹¹ Çelikezer, "Mutlu Beraberlik", s. 47.

³¹² a.g.e., s. 24.

³¹³ a.g.e., s. 34.

³¹⁴ Kültigin Kağan Akbulut, "Dünyaya Bir Birey Getirmek Büyük Bir Sorumluluk" <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/67-dunyaya-bir-birey-getirmek-buyuk-bir-sorumluluk.aspx>13.05.2012. (çevrimiçi) Erişim 08.09.2017.

görevini yerine getiremeyişi ve sadece kendi çıkar ilişkilerine odaklanışını eleştirdiği açıktır. Çünkü hayatındaki insanları işi yüzünden ihmal eden Erol'un, sadece yazdıklarına odaklandığı için dış dünya ile de bağlantısını tamamen kopardığı anlaşılır. Zaten yukarıda Seçil ile diyalogunda da ifade edildiği gibi insanların arasına karışmaktan, dışarı çıkmaktan çok da hoşlandığı söylenemez. İş de bir anlamda bu durumuna bir bahanedir. Hal böyle olunca, oyundaki merkezi oyun kişisi olarak görülen yazar Erol'un dış dünya ile bağlantısını sağlayan menajeri Veli de oyunda bir anlamda ulak görevi görmektedir.

Erol'un toplumsal hayattan kopmuş olduğu, sınırlı da olsa oyunda dönemin ekonomik koşullarına yapılan bir gönderme ışığında bir kez daha vurgulanır:

VELİ Otopark için üç milyonun var mı? Üzerimde bozukluğum yok. Otoparkçılar dünyanın parasını kazanıyorlar. Benden bile fazla kazanıyorlar.

EROL Üç milyon ne zaman bozukluk oldu. Madeni milyonluk çıktı da benim mi haberim olmadı.

VELİ Bu gidişle çıkacak hiç şüphen olmasın.³¹⁵

Erol ve Veli arasındaki bu diyalog bir yandan 1990'lı yıllarda giderek artan otopark mafyasına, diğer yandan ilginç bir şekilde ileriye dönük bir göndermede bulunmakta ve 2005 yılında Türk Lirası'ndan sıfırların atılmasının ardından piyasaya sürülen ve günümüzde kullanılan madeni milyonluklara (1 TL), bununla birlikte Erol'un o dönemdeki Türkiye koşullarından bihaber olduğuna işaret etmektedir.

Biçimsel anlamda değerlendirildiğinde, *Mutlu Beraberlik* adlı oyunun deneysel özellikler barındırdığı gözlenir. Oyunun 9. ve 10. sahnelerinin giriş kısımları neredeyse aynıdır:

Dokuzuncu Sahne

(Aynı saatlerde Erol'la Serap'ın evi. Salon eski normal haline dönmüştür. Erol tuvalettedir. [...] Az sonra arka sol derinlikte Seçil'in silüeti görülür. Yavaşça gelip kapının arkasında durur. Kapıyı vurur. Ses gelmeyince bir daha vurur. Yine ses gelmeyince anahtarıyla içeri girer. [...] Uzun bir aradan sonra eski evine şöyle bir bakar. [...] musluk sesiyle Erol'un evde olduğunu anlar ve beklemeye koyulur. Stresli bir bekleyiştir bu. [...] Ve Erol yine belini tutarak kapıdan girer.)

SEÇİL Kim kazandı?

³¹⁵ a.g.e., s. 27-28.

EROL (*Şaşkın*) Seçil!

SEÇİL Eski karın.³¹⁶

Onuncu sahnede belli bir yerden sonra Erol ve Seçil arasındaki diyalogun seyri değişmesine rağmen bir noktaya kadar dokuzuncu sahnedeki diyalog tekrarlanır. Bu durum onuncu sahnenin başında da vurgulanır:

Onuncu Sahne

Dokuzuncu sahnenin girişi tekrarlanır. Aslında ikisi de istemiş ama birlikte olamamışlardır. İki oyuncu da sahnenin başında aynı mizansenle oynar.- Müzik ona göre ayarlanmalı. İzleyici Seçil'in yüzünü ışıpta görene kadar onun tekrar geldiğini anlamamalı.-³¹⁷

Burada yazar sanki senaristliğin de etkisi ile dokuzuncu sahneyi beğenmemiş de tekrar yazmış izlenimi verilmekte, bu özellik oyuna deneysel bir yan katmaktadır. Absürt Tiyatro açısından bakıldığında ise bu iki sahnenin belli bir yere kadar tekrar şeklinde aynen verilmesi yine hayatın bir kısır döngüden ibaret olduğu fikrine dikkat çekmektedir.

Oyunun girişinde zaman konusunda “Oyunda zaman, yaklaşık 4 yıl öncesinden günümüze kadar gelir”³¹⁸ ifadesi kullanılmaktadır. Ancak zaman algısı ile ilgili dikkati çeken asıl nokta oyunda çevrimsel/döngüsel bir yapının kullanılmış olmasıdır:

(*İkisi de gayet mutlu örtüyü üzerlerine çekerler, ama az sonra telefon çalar, yine çıkarlar.*)

SERAP Sana fişini çek demiştim. (*Uzanır*) şimdi gösteririm ben ona.

EROL (*Engel olur*) bir dakika canım, ben hallederim.

SERAP Çek gitsin uğraşma.

EROL (*Açar*) Alo?... Ceren?... Bu ne sürpriz... Evlendiniz mi? [...] Dinliyorum... Yo olamaz. Senin de mi?

SERAP Ne olmuş?

EROL (*Ahizeyi kapatır*) Onun da basuru çıkmış. (*Telefona*) Sana düğün hediyesi olarak böyle bir şey vermek istemezdim. Ama onunla yaşamayı öğrenmelisin kızım...

[...]

³¹⁶ a.g.e., s. 53-55.

³¹⁷ a.g.e., s. 56.

³¹⁸ a.g.e., s. 8.

EROL ... Evet ne yazık ki genetik, bana da babamdan geçmişti, yapacak bir şey yok...
[...]

(Erol'un konuşması ışıklar yavaş yavaş alınırken giderek fısıltı halini alır ve sahne kararır. Az sonra bir rezervuar sesi duyulur.)³¹⁹

Ceren'in de babası gibi basurunun olması, Erol'un "genetik" kelimesini kullanması ve özellikle oyunun sonunda tıpkı oyunun başında olduğu gibi rezervuar sesinin duyulması, oyunun döngüsel bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Zaten oyun içinde de geçen ve oyunu Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarına yaklaştıran yaşamın bir kısır döngü olduğu anlayışı da bu döngüsel yapıyı desteklemektedir. Böylece hiçbir oyuncunun değişmediği oyunda her şeyin şimdi olduğu gibi aynen devam edeceği ve tıpkı Absürt Tiyatro oyunlarında olduğu gibi değişime dair herhangi bir umut olmadığı anlaşılır.

Çelikezer oyunun konusu ile de bağlantılı (biraz da ironik) olarak oyun içinde Serap'ın, Emma olarak rol almayı düşündüğü Harold Pinter'in *Aldatmak (Betrayal)*³²⁰ adlı oyununa göndermede bulunur. Bunun yanı sıra, oyunun sonunda etkilendiği/esinlendiği yazar, düşünür, besteci gibi birçok kişinin isimlerine yer verir:

Başta Sigmund Freud, sonra Adam Phillips, Tom Stoppard, Harold Pinter, Arthur Miller, Al Pacino, Martin Esslin, Eugene Ionesco, Derek Jarman, Terry Johnson, David Mamet, Steve Cooch, Friedrich Nietzsche, Memet Baydur, Paul Auster, Jean Baudrillard, T. Yılmaz Öğüt, Nüans Ocaklı, Rachmaninoff, Vivaldi'ye ve tüm klasik bestecilere sonsuz teşekkürler...

Onlar ve yapıtları bu oyunu yazarken hep yanımdaydılar.³²¹

Çalışmanın konusu gereği bu isimler arasında ilk dikkati çeken Tom Stoppard, Harold Pinter, Eugene Ionesco, Memet Baydur ve bu yazarlardan farklı olarak edebiyat bilimci Martin Esslin gibi isimler de yine oyunun bazı Absürt Tiyatro özelliklerini taşıdığı fikrini doğrulamaktadır.

Raşit Çelikezer *Mutlu Beraberlik* adlı oyunda aslında toplumsal değerlerle ilgili oluşturduğumuz önyargılarımızı sorguluyor. Kentli yazar olarak Çelikezer, içinde bulunduğu kendi yaşam biçimindeki insanların değer yargılarını, korkularını, çıkar ilişkilerini ve handikaplarını çalışmıştır. Bu iki perdelik oyun, Türkiye'deki

³¹⁹ a.g.e., s. 75-76.

³²⁰ bkz. a.g.e., s. 75.

³²¹ a.g.e., s. 76.

yazarların Absürt Tiyatro özelliklerini bir süsleme sanatı şeklinde kullandıklarına dair orijinal bir örnek oluşturmaktadır.

4.3.4. Raşit Çelikezer - *Yağmurum Olsana: Tüketim Toplumu Duyguları da Metalaştırıyor*

Raşit Çelikezer'in iki perdelik *Yağmurum Olsana* (2000) adlı oyunu entelektüel kesimin bir üyesi olan Ferit üzerinden 1990'lı yıllarda tüketim çılgınlığının önüne geçilemeyen Türkiye'de, toplumun aşk ve yazmak olgusu da dahil her şeyi metalaştırarak tüketmesine eleştiride bulunan, komedi olarak sınıflandırılan bir oyundur.

Başta Ferit adlı edebiyat profesörü olmak üzere, onun en yakın arkadaşları Sabri ve Sevim adındaki çift, sırasıyla eski eşleri İclal ve Zuhal, öğrencisi Betül ve bir hayat kadını olan Nazan'dan oluşan sekiz kişilik oyuncu kadrosu ile oyun, yaşamının odağına kadınları koyan, hatta onlarla olan ilişkilerini kitaplarına konu yaparak tüketen Ferit'in son kitabını yazabilmek için yağmurun ilham getirmesini beklemesi ve karşısına Melek'in çıkması ile sürdürdüğü hayatı ve kendini sorgulaması üzerine kurgulanmıştır.

Kapitalizmin tüm dünyaya hâkim olduğu ve her şeyin maddi değeri ile ölçüldüğü günümüzde hayatımızdaki her şey hatta duygular bile alım-satım ilişkileri içinde birer ticaret nesnesine dönüşebilmektedir. Özellikle Çevirmenlik ve yazarlık yapan; uzun süredir (altı aydır) yazmaya çalıştığı romanına bir türlü başlayamamasını ve hatta baş ağrılarını bile yağmurum yağmamasına bağlayan edebiyat profesörü Ferit'in edilgenliği ve miskinliği üzerinden o dönemin entelektüel kesiminin tembelliğine/edilgenliğine dikkat çekmektedir. Henüz oyunun başında Ferit'in miskinliğine/çalışamamasına yağmuru bahane ettiği görülür:

FERİT Bugün de yağmur yağmadı. [...] Ve benim baş ağrımın geçmesi için yağmur yağması gerekiyor. ([*kafasım*] *kaldırır*) Anlıyor musun? (*İndirir*) Bu benim suçum değil. Benim romatizmam herkes gibi ayaklarımda olmuyor ne yazık ki... Ve. Ve yağmurda ben âşık olurum. Şu an aşka, sevgiye, morale, ilhama ihtiyacım var. (*Sinirli*) Tüm bunların olması için de (*Başını kaldırır*) yağmur yağmalı anlıyor musun?!... [...] En iyisi birkaç ağrı kesici daha almak. [...] Yok. Vazgeçtim. Akşam yemeği niyetine üç beş tane almıştım zaten. (*Çalışma masasına giderken*) En iyisi biraz çalışmak.

Belki unutturum. Yağmur yağmadan nasıl çalışabileceğim. Yoksa bu kitap böyle giderse hiç bitmeyecek.³²²

Hem âşık olmak hem de kitabına ilham vermesi için yağmurum yağması gerektiğine kendini inandıran Ferit böylece neredeyse bütün hayatını yağmur gibi ne zaman gerçekleşeceği belli olmayan bir doğa olayına bağlamış olur. Ayrıca Ferit'in Aziz Nesin'in *Çiçu* adlı oyunundaki Adam gibi ilaçlarla ayakta durduğu ve bir tür bunalım (aydın bunalımı) içinde olduğu anlaşılır. Semih Çelenk'in oyuna yazdığı önsözde de ifade ettiği gibi aslında yağmur yağsa da Ferit o kitabı yazamayacaktır. Çünkü nasıl eşlerini ve kızını; bir anlamda hayatını yitirdiyse sahip olduğu yetenekleri de yitirmiş üzerine bir miskinlik çökmüştür.³²³ Ferit'in bir türlü kitabını yazmaya başlayamaması ilk bakışta Ionesco'nun *Amédée ya da Nasıl Kurtulmalı?* adlı oyunundaki Amédée adlı oyun kişinin ilk repliğini yazdığı oyununun gerisini bir türlü getirememesini anımsatır. Ancak Amédée varoluşsal bir sıkıntı ve amaçsızlık nedeniyle oyununu tamamlayamazken, Ferit ise dönemin koşulları ile de bağlantılı olarak üzerine çöken miskinlik ve tembellikten dolayı kitabını yazamaz. Başka bir deyişle bir yanda daha evrensel ve varoluşsal koşullar etkili iken, diğer yanda toplumsal koşulların birey üzerindeki etkisi gözlenir.

Diğer taraftan tıpkı Memet Baydur'un çareyi/kaçışı içkide ve gevezelikte bulan entelektüel grubu gibi Ferit de hayatının bütün anlamını kadınlara (aşka) ve yağmura yüklemiştir ancak ne kadınlarla ilişkilerinde aradığını bulur/başarılı olur ne de kitabını yazmak için beklediği yağmur yağar. Yağmur yağarken âşık olursa kitabını yazmak için ilham bulacağına inanan Ferit aslında bu tavrı ile kadın'ı metalaştırmakta ve bir duygu olarak aşkı tüketmektedir. Ferit'in bir taraftan âşık olmak diğer taraftan yalnız kalmak istemesi bir tür çelişki yaşadığını göstermekle birlikte kadın'ı metalaştırdığı fikrini güçlendirmektedir:

FERİT Yalnız olduğum zamanlar olacak demek ki. Bak bu güzel. Öyle her zaman tepemde biri olsun istemem. Ben, ben, ben meşgul bir insanım.

MELEK Elbette boş zamanın olacak. Hem ben de meşgul biriyim. Her zaman yanında olamam.

³²² Raşit Çelikezer, "Yağmurum Olsana" içinde *Toplu Oyunları 1*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s. 15-16.

³²³ bkz. Semih Çelenk, "YENİ BİR YAZAR ve İKİ OYUN" içinde *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s.10.

FERİT Çalışırken ve uyurken rahatsız edilmezsem sevinirim.³²⁴

Ferit'in yalnız kalmak istemesi ve "her zaman tepemde biri olsun istemem" şeklinde bir ifade kullanması onun kadınlarla olan ilişkilerinde ve özellikle evlilik hayatında neden başarısız olduğunu da bir ölçüde açıklamaktadır. Hayatına girecek olan kadın ona ilham kaynağı olarak kitabını yazmasını sağlayacak, ancak Ferit aynı zamanda her istediğinde yalnız kalma lüksüne de sahip olacaktır. Ferit iki evlilik yapmış olmasına rağmen yalnız kalma ve hayatını paylaşmama isteğini her fırsatta dile getirir:

FERİT [...] Bu böyle devam edemez. Buraya yalnız hafta sonları için geliyordun. Ama şimdi markete Amca diyorsun. Uzaktan kumandayı da eline geçireli çok oldu. Üstelik bütün ev senin parfümün kokuyor.

BETÜL Sen neden bahsediyorsun aşkım?

FERİT Aşkım mı? Ne aşkı? Ne zaman âşık olduk birbirimize? Öyleyse ben kırk yıl niye bekledim?

[...]

BETÜL Beni korkutuyorsun.

FERİT Bak. Ben yaşantımı düzene sokmak istiyorum. Ve bu düzen içinde de bir kadına yer yok. Yani birlikte yaşayacağım bir kadına yer yok...³²⁵

Ferit birinin hayatını paylaşmasından ve özellikle de hayatını kontrol etmeye çalışması fikrinden rahatsızdır. Aslında bir kadınla birlikte olmak fikri değil; birlikte yaşamak ve bağlanmak fikridir onu korkutan. Bir kadınla birlikte olmalı ama canı istediği anda da kendi dünyasında yalnız kalabilmelidir. Bu bir yandan onun kadınlarla olan ilişkilerinde bencil olduğuna dikkat çekerken diğer yandan kadın'ı bir meta (nesne), romanını yazabilmek için bir araç olarak kullanmak istediğinin altını çizmektedir. Diğer taraftan içine kapanık yapısı ve yalnızlığa eğilimi de bu durumda etkendir. Bunu kendisini bir kadınla tanıştırmak isteyen arkadaşları Sabri ve Sevim'e de söyler: "FERİT Üstelik ben yalnızlığı seviyorum. Kadınlar bana dokunuyor, belki de buna karar verdim. Olamaz mı? İlaçlarım, daktilom ve ben, gayet mutlu üçlü bir yaşam sürüyoruz. Başka hiçbir şeye ihtiyacım yok. [...]"³²⁶ İş âşık olmaya, evlenmeye ya da bağlanmaya geldiğinde kaçacak yer arayan Ferit, Sabri'nin kendisi için, üstelik

³²⁴ Çelikezer, "Yağmurum Olsana", s. 19.

³²⁵ a.g.e., s. 38-39.

³²⁶ a.g.e., s. 66.

absürt bir biçimde zenci bir hayat kadını³²⁷ ayarlamasını ister. Bu durum da kafamızdaki eğitilmiş ve seviyeli aydın profilinin aksi yönde hareket eden Ferit üzerinden yine cinsel anlamda kadının metalaştırıldığını tipik bir şekilde örneklemektedir. Bu tavrı, onun bağlanma ile ilgili bir sorunu olduğunu göstermektedir.

Onun bu bağlanma sorunu ve yalnız yaşama arzusu aslında Absürt Tiyatro oyunlarının minimal mekân anlayışına aykırı olarak detaylara inilerek betimlenen yaşadığı ev (mekân) aracılığı ile de yansıma bulur:

MEKÂN

Ferit'in evi.

Bu, stüdyo tarzı ev daha önce bir bar olarak kullanılmıştı.

Üst katlara ulaşmak için dışarıdan bir girişi daha var.

Ev çağdaş anlamda dizayn edilmiş. Solda Amerikan mutfak (bar); ortada seyirciye dönük bir oturma grubu; sahnenin tam ortasından içeriye doğru açılan dış kapı; kapının üzerinden başlayıp sağ duvara kadar uzanan bir asma kat (bu katta Ferit'in yatağı bulunuyor); asma katın hemen altında Ferit'in çalışma grubu yer alıyor. Asma kattan aşağıya bir merdivenle iniliyor. (Ev, Bar olarak kullanılırken burası DJ'in yeri imiş.)

Kapının hemen solunda büyükçe bir pencere, yanında da askı mevcut. Pencere ara sokaklardan birine açılıyor ve perdesi yok. Pencerenin altında ve buna paralel olarak çalışma bölümünün duvarında birer kalorifer peteği var. Amerikan mutfakının hemen yanında banyo girişi. Sağ duvarda ise TV ve müzik setinden oluşan bir set bulunuyor. Masa olarak Amerikan mutfakının bankosu kullanılsa da, yine de sahnenin önüne yakın dört kişilik küçük bir masa mevcut. Bar'ın arka tarafında tuvalet-banyoya açılan bir kapı var. [...]³²⁸

Mekân anlamında yatağın bulunduğu asma kat Shakespeare oyunlarında kullanılan balkonu anımsatmaktadır. Ancak Shakespeare oyununda klasik bir görünüm oluşturan asma kat (balkon), önceden bar olarak kullanılmış bu evde çağdaş bir görüntü yaratmaktadır. Bu bağlamda yazarın sahne tasarımı konusunda klasik tiyatrodan etkilendiği ancak onu kendine özgü yorumu ile yeniden biçimlendirerek çağı yansıtan bir sonuç elde ettiği gözlenir. Mekânın yorumlanmasına gelince, Ferit'in iki kez evlendiği hatta birinde çocuk sahibi olduğu halde bu bardan bozma, stüdyo

³²⁷ bkz. a.g.e., s. 60.

³²⁸ a.g.e., s. 14.

tarzı, bekar evine benzer evde yaşaması, onun geleneksel anlamdaki evlilik kurumuna ve aile yaşamına adapte olamadığı; aslında sırf kabul gören toplumsal yapı ve kurallara uymuş olmak için evlendiği anlamına gelmektedir. Aslında burada kadın yine bir meta, toplumda evlilik kurumu içinde Ferit'in kabul görmesini sağlayan bir nesne/araç; evlilik kurumu da topluma uyum sağlamış bir birey olarak görünmek için bir tür maske/kamufleajdır. Tıpkı kendisinin de oyunun bir bölümünde vurguladığı gibi: “MELEK Öyleyse niye evlendin? FERİT Burada toplumun ahlakı devreye giriyor. İnsanlar ne kadar eğitilmiş de olsa, gelenek dedikleri o yanlısamadan uzak duramıyorlar ne yazık ki.”³²⁹ Ferit her ne kadar uyumsuz (toplum kurallarını umursamayan) bir adam gibi görünse de bir yanının geleneklere/geleneksel olana bağlı kaldığı yadsınamaz. “Her ne kadar evlilik kurumunu reddediyor görünsem de onun kurallarını yerine getirmeye çalışıyorum.”³³⁰ ya da “Üstelik oranın yemekleri kötü, öğrenciler dersten çok hamburgeri düşünüyorlar. Ya da Bruce Willis’la Brad Pitt’in son filmini merak ediyorlar. Bense, hala kuru fasulye ve [Humphrey AÖ] Bogard’ı seviyorum.”³³¹ gibi söylemleri Ferit’in geleneklere karşı olmanın yanında bir ölçüde onlardan kopamadığına dikkat çekmektedir. Tıpkı Absürt Tiyatro özelliklerini zaman zaman Türk toplumuna özgü sosyo-politik ve ekonomik olaylarla bazen de geleneksel Türk Tiyatrosu ile sentezleyen Türk oyun yazarları gibi.

Ayrıca daha önce de vurguladığı gibi evlilik kurumunu reddetmesi ve özel hayata ve mahremiyete saygıyı bir kenara bırakarak Zuhal ile evliliği sırasında yaşadıklarını/özel hayatını uluorta kitabında anlatması ve bunu “gerçekçi” bir roman yazmak adına yaptığını söylemesi³³² onun kadınları, onlarla olan ilişkilerini ve duyguları sadece birer nesne, kitabını yazma yolunda birer araç ya da malzeme olarak gördüğünün göstergesidir. Böylece genel olarak kapitalist sistem içinde her şeyin metalaştığına da Ferit örneği üzerinden tanık olunmaktadır. Ferit’in duyguları tüketmesi ve kadınları metalaştırması günümüzde iş hayatında sıkça rastlanan bir örneği çağrıştırmaktadır. Holding sahipleri de farklı bir amaçla, mal varlıklarını korumak ve işlerini büyütmek için ancak yine benzer şekilde evlilik kurumunu iş ilişkileri bağlamında değerlendirerek ve çoğu zaman birbirini tanımayan çocuklarını evlenmeye zorlayarak duyguları ve evlilik kurumunu metalaştırıp tüketmektedirler.

³²⁹ a.g.e., s. 23.

³³⁰ a.g.e., s. 31.

³³¹ a.g.e., s. 47.

³³² bkz. a.g.e., s. 52-53.

Ferit, modern yaşamın kargaşası içinde her türlü bağdan/ortamdan kendini soyutlayan ve kabuğuna çekilen/ bireysel bir yaşamı benimseyen ancak onu da başaramayan edilgen insanın temsilidir. Eşi İclal ile birlikte olmak için her haftanın Perşembe gününü³³³ belirleyen Ferit'in ve aslında eşi İclal'in de sanayileşmenin getirdiği modern hayatın, takvimlerin esiri olduğu, makineleştiği ve kuralsız, doğal bir şekilde yaşanması gereken cinselliği bile absürt bir biçimde kurallara/takvime bağladıkları gözlenir. Nasıl kadın'ın ve duyguların, hatta hayatımızdaki neredeyse her şeyin meta haline gelmesi kapitalist sistemin bir sonucu ise hayatı kurallara, ölçülere bağlı kalarak, doğal olmayan bir biçimde yaşamak da kapitalizmin toplumlar (ve toplumumuz) üzerinde yarattığı yan etkilerinden biridir. Absürt Tiyatro'nun kökeni sayılabilecek Sisifos Miti'ndeki kısır döngü Ferit'in de yaşamının odağını oluşturmaktadır. İclal ile evliliği, onu öğrencisi ile aldatması neticesinde sona eren Ferit, Betül ile ilişkisini de yürütemez. Daha sonra Zuhal ile evlenen Ferit'in ilişkisinin akıbeti yine aynı olur. Tıpkı bir film şeridi gibi tekrar tekrar başa sarıp benzer şeyler yaşar. Oyunun sonunda kendisi de bir aydınlanma yaşar durumu ile ilgili olarak:

FERİT Hayatımız boyunca bize azap çektiren kararlar alır dururuz. Düşünsene ben üç kez biri ile yaşamayı denedim. Ama olmadı. Bir dördüncüsü olur mu bilmiyorum. Artık bunu istediğimden bile emin değilim. ... Bizler yaşadıklarımızla hayata bir anlam katmaya çalışırız. Mutluluğumuz, bu uğraşımız içinde, zaman zaman sekteye uğrar, kırılırız. Ama yine de durmadan ararız mutluluğu. [...]³³⁴

Ferit “Bir dördüncüsü olur mu bilmiyorum”³³⁵ diyerek bu konudaki kararsızlığını ve isteksizliğini/bıkkınlığını dile getirirken, “Ama yine de durmadan ararız mutluluğu.”³³⁶ ifadesi ile sanki bu döngünün mutluluğu bulana dek devam edeceğine işaret etmektedir. Ayrıca onun, “Hayat bana bağlı akıyor ne yazık ki. Akan birini de tanımiyorum.”³³⁷ şeklindeki söylemi yine Absürt Tiyatro'nun temeline işaret etmekte ve zamanın bizim kontrolümüz dışımızda aktığı; insanın yeryüzünde bir kum tanesi kadar küçük ve önemsiz olduğu/bir hiç olduğu vurgusu yapmaktadır. Üstün Akmen'in de dile getirdiği gibi oyun, “Absürd tiyatro biçemi içinde yaşamın hiçliğini,

³³³ bkz. a.g.e., s. 22.

³³⁴ a.g.e.,s. 69-70.

³³⁵ a.g.e., s. 69-70.

³³⁶ a.g.e., s. 70.

³³⁷ a.g.e., s. 18.

kısır döngüsünü, insanların hep başladıkları noktaya dönmelerinin altını ise iyi çizmiş.”³³⁸

Ferit’in yaşamındaki uzun süreli bu kısır döngüye ve verimsizliğe/üretkenliğinin durmasına rağmen oyunun sonuna doğru yaşadığı aydınlanma ile bir değişim geçirdiği gözlenir. Onun, “Önümüzde o kadar çok seçenek var ki. Ve biz neyi istediğimizi bilmiyoruz.”³³⁹ şeklindeki tespiti modern insanın doyumsuzluğuna ve tatminsizliğine işaret etmekte ve Ferit’in evli iken başka bir kadınla eşini aldatmasını da açıklamaktadır. Ancak onun kadınlarla ilgili sorununun asıl kaynağı geçmişte, şimdi en yakın arkadaşı olan Sevim’e âşık olması ve tam ona duygularını açacakken yine en yakın arkadaşı Sabri’nin ondan önce davranması ile hayallerinin yıkılmasında saklıdır. Ancak oyunun sonunda Sabri’nin kendisini aldattığını hisseden Sevim’in, Ferit’e yaklaşmaya çalışmasıyla Ferit, Sevim’in arkadaşı Sabri’nin eşi olduğunu ve arkadaşına buna yapamayacağını söyler, onu kendinden uzaklaştırır. Nasıl insanlar uğraşıp ulaşamadıkları kişilerin çok değerli olduğunu düşünerek onları hayatlarında özel bir yere koyarlar ve hatta zaman zaman gözlerinde çok fazla büyütürlerse, Ferit de âşık olup açılma fırsatını kaçırdığı Sevim’i gözünde büyütmüş, bu nedenle sonradan karşısına çıkan kadınlarla, sağlıklı ilişkiler yaşaması mümkün olmamıştır. Sanki bir kadından diğerine giderken her birinde hep Sevim’i, onun özelliklerini aramış ancak bulamadıkça her bir ilişkide karşısındakini yıpratarak ilişkilerini tüketmiştir. Ancak oyunun sonunda Sevim ile arasında geçen diyalogdan sonra artık geçmişi bir kenara bırakarak hayatına devam etmesi gerektiğini anlar. Böylece geçmişiyle yüzleşmiş, şu ana kadar karşılaştığı kadınlarla mutlu olamamasında etkili olan anlardan ve anılardan kurtulmuş olur. Bu sırada yağmurun yağmaya başlaması ile kendisinin de dile getirdiği gibi geçmişteki her şeyden ve saplantılarından arınır: “FERİT (SES) ... Yağmur tüm geçmişimi temizledi o gün. Tüm kirliliğimden arındığımı hissediyorum şimdi. Yaşadığım onca şeye teşekkür etmek istedim. Yağmurda kendimi daha iyi tanımışım. Sınırlarımı zorlamanın anlamı yoktu. Hayatı yaşamalıydım, o kadar...”³⁴⁰ Böylece Ferit artık özgürdür ve yeni bir hayata başlamaya/adım atmaya hazırdır. Oyunun sonunda Melek’in normal giyimli insan formunda yardım için Ferit’in kapısını çalması da yeni bir başlangıcın sinyalini

³³⁸ <http://www.tiyatrodunyasi.com/2009/05/10-trabzon-uluslararası-tiyatro-festivalinden-donuyorum-ustun-akmen-57336> (Çevrimiçi) Erişim 23.07.2017.

³³⁹ Çelikezer, “Yağmurum Olsana”, s. 69.

³⁴⁰ a.g.e., s. 70-71.

vermektedir. Bu bağlamda başlangıcı ve sonu olan bir öyküsü olması ve oyun kişinin bir değişime uğraması, oyunun sonunun ise umut vaat etmesi açısından *Yağmurum Olsana* adlı oyun, Batı'daki Absürt Tiyatro örneklerinden ayrı bir çizgide durmaktadır.

Bunun yanı sıra, oyunun giriş bölümünde Absürt Tiyatro oyunlarının aksine oyun kişilerinin ayrıntılı olarak betimlendiği gözlenir. Örneğin,

FERİT: 38-40 yaşlarındadır. Genç bir edebiyat profesörüdür. Başından iki evlilik geçmiştir. İstanbul üniversitelerinin birinde hocalığının yanı sıra İngilizce çeviriler yaparak geçiniyor. Şimdiye kadar üç roman yazmış. Dördüncüsü için çalışıyor. Ama altı aydır bir şey yazamamış. İşine düşkünlüğü yüzünden çevreye karşı biraz ilgisiz gibi görünüyor. [...] İlk eşi İclal'den sekiz yaşında bir kız çocuğu var. [...] Ferit çok yalnız ama hala umutla kendisini anlayacak bir kadınla karşılaşacağına inanıyor. Zeki, eğlenceli yapısı gereği bayanların ilgisini çekiyor. Aslında yakışıklı filan değil, karikatür bir hali var. Son derece birikimli biri olmasına karşın, gerçek dünyanın katılığıyla her geçen gün daha çok karşılaşılıyor. Biraz sinirli, ilişkilerde kendine güvensiz. Bu yüzden yaşamı sürekli sorguluyor. Yağmurun içindeki cevheri uyandırdığına inanıyor.³⁴¹

Daha önce mekân için kullanılan ayrıntılı betimlemeler bu defa Ferit'in fiziksel ve psikolojik olarak betimlenmesinde/tanıtılmasında kullanılmakta ve bu özelliği ile oyun, Batı'daki karakter derinliği bulunmayan oyun kişilerine sahip Absürt Tiyatro'nun öncül oyunlarından ayrılmaktadır.

Oyunun girişinde *Singing in the Rain* (*Yağmur Altında*) adlı şarkının oyunun ana müziği olduğu ifade edilir. Oyunun adının *Yağmurum Olsana* olduğu ve Ferit'in oyun süresince yağmurun yağmasını beklediği düşünülürse müzik seçiminin başlık ile uyumlu olduğu düşünülebilir ancak mutluluğu, âşık olmayı ve âşık bir adamı anlatan şarkının, aşkın tüketildiği oyunun içeriği ile tezat oluşturduğu ve aslında bu oyunda kullanılmak üzere ironik bir şekilde seçildiği görülür.

Oyunda Ferit'in meleği olduğunu söyleyen Melek'in ansızın ortaya çıkışı ve zaman zaman geldiği gibi birdenbire ortadan kayboluşu oyuna gerçeküstü bir özellik katmaktadır. Melek sadece ortaya çıkıp kaybolmakla kalmaz, Ferit'in kadınlarla yaşadığı sorunun kaynağını bulması için kendini sorgulamasını sağlamak amacıyla bazen onun düşlerine bile ortak olur:

MELEK [...] Az önce aşağıda sizi izledim.

³⁴¹ a.g.e., s. 12.

(Ferit şaşkın aşıya bakır. Bir yandan da sabahlığını giyiyordur.)

FERİT Öyle mi? Ben düşümde onu yaşadım az önce.

MELEK Biliyorum.

FERİT Bu kadarı biraz fazla olmuyor mu?

MELEK Anlayamadım?

FERİT Yani düşlerimde yalnız kalmak istiyorum. Peki, ya kendimi bir haremde içinde görseydim ne olacaktı.³⁴²

Melek'in ortaya çıkmasının yanı sıra Ferit'in oyun süresince gördüğü bu düşler de bir başka gerçeküstü özelliktir. Bunun yanında zamandaki geriye dönüşlerle (flashback) Ferit'in İclal, Betül ve Zuhale ile yaşadıklarının bir görüntü halinde ona tekrar gösterilmesi³⁴³ bir yandan oyundaki gerçeküstü özelliklerden birini oluştururken, diğer yandan yazarın oyunu yazarken sinema tekniğinden faydalandığını göstermektedir. Çünkü bu düş ve görüntü arası geçmişe dönüşlerle Ferit'in o güne kadar yaşadıkları "gözlerinin önünden bir film şeridi gibi geçmektedir." Gerek kullandığı bu gerçeküstü özellikler ve oyunun içeriği gerekse sıklıkla kullanmayı tercih ettiği "fadelenmek" ifadesi (*fade* İngilizce de azalmak, zayıflamak, sönmek anlamlarında kullanılmaktadır) yazarın sade okura hitap etmediği izlenimi vermektedir. Diğer yandan, sinema eğitimi almış; yönetmenlik ve senaristlik yapmış olan yazarın, sinema terimi olarak kullanılan bu terimi alışkanlık sonucu oyunlarında da kullandığı söylenebilir.

Yazar, 24 Ocak kararları,³⁴⁴ Susurluk duruşması,³⁴⁵ kadın yönetici (yüksek ihtimalle 1990'lı yıllarda başbakanlık yapan Tansu Çiller)³⁴⁶ gibi 1980'li ve 1990'lı yılların sosyo-politik olaylarını; Fenerbahçe ve Bolu³⁴⁷ gibi döneme ait toplumsal renkleri; gençlerin hamburger ve sinema düşkünlüğü³⁴⁸ üzerinden "tüketim toplumu" olgusunu; Ferit'in ağzından memur maaşının yetmediğinden³⁴⁹ dem vurarak dönemin ekonomik arka planını yansıtmaktadır.

³⁴² a.g.e., s. 50.

³⁴³ bkz. a.g.e., s. 21, 33, 55.

³⁴⁴ bkz. a.g.e., s. 24.

³⁴⁵ bkz. a.g.e., s. 51.

³⁴⁶ bkz. a.g.e., s. 68.

³⁴⁷ bkz. a.g.e., s. 64.

³⁴⁸ bkz. a.g.e., s. 47.

³⁴⁹ bkz. a.g.e., s. 21.

Bu yansımalar yanında yazarın yine yönetmen ve senarist kimliğinin etkisi ile gerek Hollywood gerekse Türk sinemasından Bruce Willis ile Brad Pitt ve Humphrey Bogard,³⁵⁰ tecavüzcü Coşkun,³⁵¹ Gene Kelly³⁵² gibi sinema oyuncularına ve *Pembe Panter*³⁵³, *Lorel Hardy*³⁵⁴ filmlerine atıflarda bulunduğu gözlenmektedir. Direkt olarak isimlerine ya da oynadıkları filmlere atıfta bulunulan tüm bu oyuncuların, oyunun eksen oyun kişisi Ferit gibi birden fazla kez evlendikleri ya da *Pembe Panter* filmindeki Phantom adlı kadın avcısı hırsız gibi “kadın”ı metalaştırdıkları dikkat çekmektedir. Yazar mesleğinin getirdiği alt yapı ile kendileri hakkında bilgi sahibi olduğu ve ortak bir özelliklerini keşfettiği bu oyuncuları bir araya getirerek oyunda olduğu gibi ünlüler dünyasında da evlilik kurumunun değerini yitirdiğine ve tüketildiğine, kadın-erkek ilişkilerinde “kadın”ın bir “nesne/meta” haline getirildiğine dikkat çekmektedir.

Özetlemek gerekirse, Absürt Tiyatro’nun merkezinde yer alan insanın bu dünyada milyarlarcası arasında bir kum tanesi; yaşamın ise bir kısır döngüden ibaret olduğu fikri ile bu tiyatro hareketine yaklaşan oyun bir hikâyenin varlığı, detaylı kişi ve mekân betimlemesi, oyunun sonunda Ferit’in değişime uğraması ve oyunun sonunun umut hissi vermesi açısından Absürt Tiyatro’ya aykırı özellikler göstermektedir. Absürt Tiyatro özellikleri yanında gerçeküstü özellikler de gösteren ve kapitalizmin etkisi ile özellikle kadının metalaştırılıp başta aşk olmak üzere her türlü duygunun tüketildiğini konu edinen oyun, hem 1980’li ve 1990’lı yılların sosyo-politik ve ekonomik koşullarından yansımalar sunmakta, hem de yazarın mesleği gereği sinema dünyasına birçok atıfta bulunmaktır. Bütün bu özellikler göz önüne alındığında, oyunun bir noktaya kadar (düşünsel bağlamda) Absürt Tiyatro ile benzerlik gösterdiği ancak dönemin sosyo-politik ve ekonomik panoramasını sunması açısından bu tiyatro hareketinden ayrıldığı; kadın’ın metalaştırılması, tüketim toplumu gibi güncel konuları ele alması bağlamında kendi içinde özgün bir oyun olduğu sonucuna varılmaktadır.

³⁵⁰ bkz. a.g.e., s. 47.

³⁵¹ bkz. a.g.e., s. 67.

³⁵² bkz. a.g.e., s. 70.

³⁵³ bkz. a.g.e., s. 61.

³⁵⁴ bkz. a.g.e., s. 68.

SONUÇ

Batı'da 1950'li yıllarda ortaya çıkan Absürt Tiyatro geleneği hayatın temel olarak anlamdan ve amaçtan yoksun olduğu görüşü çevresinde gelişir. Kelime olarak henüz absürt kelimesi telaffuz edilmemiş olsa da Alfred Jarry'nin 1888 yılında henüz 15 yaşındayken bir öğretmeninden esinlenerek yazmış olduğu *Ubu Roi* adlı oyunu Absürt Tiyatro'nun temelini oluşturan ilk sürrealist oyun olarak bilinmektedir. Absürt kelimesinin ilk olarak ortaya çıkışı ise Albert Camus'nün *Sisifos Söyleni* adlı denemesi ile olur. Camus, bu denemesinde Yunan mitolojisindeki Sisifos miti ve mitik karakterinden hareketle hayatın anlamsızlığını ve insanın aslında bir tür kısır döngü içinde yaşayıp gittiğini, ölümün bu duruma son vermenin tek yolu olduğunu, ancak intiharın bir boyun eğme, katlanamama işareti olarak görüldüğünden bu durumun çözümü olamayacağını anlatır. Camus'nün henüz İkinci Dünya Savaşı sona ermeden 1942 yılında yayınlanan *Sisifos Söyleni*'nin ardından, aynı yıl tiyatro alanında olmasa da ilk absürt uygulama sayılabilecek romanı *Yabancı* yayınlanır. Bu kısa roman, ardı ardına iki dünya savaşına tanıklık etmiş umutsuz bir kuşağı temsil eden, kendi kurallarına göre bir yaşam süren Meursault'nun hayattan beklentisinin olmayışı ve umutsuzluğunun, dış dünyaya ve topluma duyarsızlık olarak yansımaları sonucunda toplum dışına itilmesi ve cezalandırılması üzerine kuruludur.

Absürdün serüveni bu yeni trendin/geleneğin tiyatro alanındaki başarılı örnekleri ile devam eder. 1950 yılında ilk defa sahnelenen Eugène Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyunu bilinen ilk Absürt Tiyatro örneğidir. Ancak Samuel Beckett'in 1949 yılında yazdığı ve 1953 yılında ilk kez Quentin Hapishanesi'nde sahneye koyulan *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu, Absürt Tiyatro'nun ilk örneği olmasa da bu geleneği en iyi yansıtan ilk absürt oyun olarak kabul görür. Fransa'da başlayan bu Absürt Tiyatro rüzgârı yavaş yavaş İngiltere gibi doğusu ve batısı ile diğer Avrupa ülkeleri ile Amerika'ya da sıçrar. İngiltere'de Harold Pinter'in öncülerinden olduğu absürt gelenek, Polonya ve Çekoslovakya gibi Doğu Avrupa ülkelerinde Slawomir Mrozek, Václav Havel ve Milan Kundera gibi oyun yazarlarının kaleminden örneklerle hayat bulur. Doğu Avrupa ülkelerindeki Absürt Tiyatro örneklerini Batı'daki oyunlardan ayıran nokta- daha sonra Türk Tiyatrosu'ndaki örneklerde de görülen- oyunların toplumsal eleştirel yönünün bulunmasıdır. Yazarlar, bizde de olduğu gibi, gerçek birer aydın hassasiyetiyle sorumluluk yüklenerek içinde buldukları dönemin, toplumun ve düzenin aksaklıklarını eleştirirler. Amerika'da ise Edward Albee *Hayvanat Bahçesi*

(1958) adlı oyunuyla geleneğe kendi coğrafyasında öncülük eder. Adı geçen yazarların her biri kendi tarzını oluşturarak, Absürt Tiyatro'yu kendince yorumlayarak absürt oyunlar yaratır. Bu nedendir ki Absürt Tiyatro'nun 'manifestosu' diğer ülkelerde bağlayıcı olmamıştır. Absürt Tiyatro bir ekol ya da akım oluşturamamasına rağmen, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur Adamov, Jean Genet gibi absürt geleneğin öncüleri arasında yer alan yazarların ortak bir özellikleri onları aynı noktada buluşturmaktadır. Bu yazarların her biri İkinci Dünya Savaşı ve onu izleyen yıllarda o dönemde dünyanın en önemli sanat merkezi sayılan Fransa'nın Paris şehrine göç etmişlerdir. Böylece savaşa tanıklık etmiş ve köklerinden kopmak zorunda kalmış olan bu yazarlar benzer ideoloji ve dünya görüşü etrafında toplanarak Absürt Tiyatro geleneğinin doğuşuna öncülük etmişlerdir. Bu sebeple tarzları birbirinden farklı olsa da aynı deneyimleri paylaşan yazarların duyarlılıklarının, dünya görüşlerinin ve eserlerinin birbirinden tamamen farklı olması mümkün değildir. Batı'da ilk olarak 1950'li yılların sonunda örnekleri vermeye başlayan ve 1960'lı yılların ilk yarısında zirveye ulaşan Absürt Tiyatro'ya ilgi, savaşın izlerini silmiş, toplumsal ve ekonomik kalkınmaya paralel olarak savaşın neden olduğu travmanın üstesinden gelmiş Avrupa'da 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra giderek azalır. Tam da bu yıllarda, yani 1960'lı yılların sonunda absürt geleneğin Türk oyun yazarlığı üzerinde etkili olmaya başladığı görülür.

Yaklaşık 20 yıl geriden gelse de Türk oyun yazarları arasında Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday, Adalet Ağaoğlu, sonraki yıllarda Memet Baydur gibi yazarlar Absürt Tiyatro'nun özellikle biçimsel açıdan, nispeten başarılı örneklerini kaleme alırlar. Absürt Tiyatro'nun Türkiye'deki oyun yazarları tarafından alınılarak benimsenmesi ve absürt öğeler taşıyan oyunların yazılması, Batı edebiyatı ile Türk edebiyatı arasındaki bir tür etki ya da etkileşime işaret eder. Bilindiği üzere etki araştırmaları ulusçu ve Avrupamerkezci bir tutumla kendi kültürlerinin izlerini başka kültürlerde arayan ve sadece farklı dillerdeki iki eserin karşılaştırılabileceğini savunarak bu tür çalışmaları dar kalıplar içine sokmaya çalışan Fransız ekolünün olumsuzluklarına rağmen Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'ne getirdiği artı bir çalışma alanıdır. Amerikan ekolü ise dil farklılıkları ve milliyetçiliği gözetmemesi ve uluslararasılık ilkesini vurgulaması bakımından daha liberal yapısı ile bizimki gibi bir çalışmanın yapılmasını mümkün kılmaktadır. Böylece her iki ekol de farklı açılardan bir noktaya kadar çalışmaya katkı sağlamaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında dahi tiyatro, azınlıkların senaryo ve oyunculuğu ile yürütülmekteydi. Metinsiz, irticalen sahnelenen Gölge Oyunu ve Orta Oyun'un yanı sıra Türk yazarların eserleri üzerinde günümüzde de halen devam etmekte olan bu etkiler bizi taklit ve öykünme gibi yanlış fikirlere götürmemelidir. Çünkü her dönemde farklı etkilere maruz kalan Türk yazarlar, bu etkileri Türk toplumuna, öz kültürlerine özgü öğeler ile sentezleyerek özgün eserler yaratmışlar böylece Türk edebiyatının ve edebi türlerin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Karşılaştırmalı edebiyat açısından bakıldığında önemli olan kimden neyin alındığından çok alınanın neye dönüştüğü ve ortaya yeni, orijinal bir ürün çıkıp çıkmadığıdır.

Türk oyun yazarlarının, gelişim süreci içinde olan Türk tiyatrosuna yeni bir soluk ve canlılık kazandırmak amacıyla girdikleri arayışlar sonucunda Türk tiyatrosu ilk olarak 1960'lı yıllarda Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro'su ile tanıştı. Özellikle Brecht'in insanın doğuştan iyi ya da kötü olmadığı ve değişebileceği, toplumun insanı etkilediği yönündeki görüşleri, siyasi sistem kaynaklı değişimi ilke edinen ülkemiz tiyatro oyunlarında da geniş yer tuttu. İlk kez Haldun Taner'in öncülüğünde Türk tiyatro okur ve izleyicilerinin bulunduğu Epik Tiyatro'nun, sonraki yıllarda da Vasıf Öngören ve Sermet Çağan gibi genç kuşak yazarlar tarafından başarılı örnekleri verilmeye devam etti.

Elbette Türk tiyatrosunun Batı'daki tiyatro akımları ve geleneklerinden etkilenme süreci sadece Epik Tiyatro ile sınırlı değildi. Dönem dönem Türk tiyatrosunda farklı arayışlara girilerek deneysel oyunlar da üretildi. Türk tiyatrosu üzerinde etkili olan bir başka Batılı tiyatro geleneği de Absürt Tiyatro oldu. Türk tiyatrosunda etkileri 1960'lı yıllarda görülmeye başlayan Absürt Tiyatro, Avrupa'nın inşa ettiği siyasi istikrarı sağlayamadığından, 1970'li ve 1980'li yıllarda da etkili olmaya devam etti. Günümüzde de birçok genç oyun yazarının eserlerinde Absürt Tiyatro'nun yansımalarını görmek mümkün.

Batı'da özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında insanın yerleşik inanç ve değerlerini yitirmesi, köklerinden kopmuşluğu, ümitsizliği, giderek yalnızlaşma ve yabancılaşması gibi unsurlar üzerine kurulan Absürt Tiyatro'nun, politikanın dışında kaldığı, daha da açık bir ifadeyle apolitik olduğu Ionesco gibi birçok Absürt Tiyatro yazarı tarafından vurgulansa da Türk oyun yazarları, içinde yaşadıkları dönemin de bir gereği olarak Absürt Tiyatro'nun bu özelliğini koruyamamışlardır. Türkiye'deki örneklerinde daha çok biçimsel anlamda uygulama alanı bulan Absürt Tiyatro,

Batı'daki gibi apolitik olma özelliğinden de sıyrılmıştır. Bu durum, daha sonra da değinileceği üzere, Türkiye'de neredeyse her on yılda bir yaşanan askeri müdahalelerin demokratik süreci sekteye uğratmasının; siyasal, toplumsal ve ekonomik istikrarsızlıklara yol açmasının bir sonucudur.

Böylece, Türk oyun yazarlığında 1960'lı yıllardan başlayarak 1970'li ve 1980'li yıllar boyunca da verilen eserler güncel-politik konularla iç içe geçmiş, eserlerde 'toplumsal olan'a karşı bir duyarlılık gözlenmiştir. Ülkemizde siyasi otorite demokrasi değerlerinden uzaklaştıkça, bu değerlerin bilincinde olan oyun yazarları yaşadıkları ülkede tanık oldukları siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişmelere kayıtsız kalamamışlar, yaşananlardan bağımsız olarak eser veremediklerinden, oyunlarında -dünya görüşlerine paralel- toplumcu bir bakış açısı gelişmiştir. Türk oyun yazarları, bu toplumcu bakış açısının etkisiyle ve sanatçı duyarlılığıyla toplumun birer sözcüsü olarak eserlerinde, ülkenin sorunlarına eleştirel bir yaklaşımla yer vermişler; dar bir çevre de olsa, sorgulama geleneği zayıf olan okuyucu/izleyici kitleyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmişlerdir.

Türkiye, Batı'daki Birinci ve İkinci Dünya savaşları kadar yıkıcı etkileri olan bir süreçten geçmemiştir. Ancak Absürt Tiyatro'nun yansımalarının görüldüğü oyunların yazılış tarihleri dikkate alındığında, oyunların Türkiye'de çalkantılı ve hareketli zamanların yaşandığı darbeler dönemine rastladığı görülmektedir. Absürt Tiyatro'nun darbeler döneminde benimsenmesi, Türk oyun yazarlarının yaşanan askeri darbelerin etkisiyle toplumcu bir bakış açısı ve eleştirel bir tutumla bu tiyatro hareketini Batı'daki örneklerinden farklı olarak, Türk toplumunun sorunlarına ışık tutacak şekilde yorumlamalarına neden olur. Bu bağlamda Türk tiyatrosundaki Absürt Tiyatro uygulamalarında, absürt öğelerle beraber arka plana Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve ekonomik rengi de yansımaktadır. Edebiyat sosyolojisi bağlamında yaklaşıldığında çalışmanın en başında da vurgulandığı gibi, edebi eserlerin içine doğdukları toplumun koşullarından, o dönemin sosyo-politik ve ekonomik arka planından tamamen bağımsız olması mümkün değildir. Bu nedenle, çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilen on dört oyunun Absürt Tiyatro'ya özgü yansımalar sundukları, hatta bazı noktalarda Batı'daki ilk örnekler ile büyük benzerlikler gösterdikleri; ancak 1970 sonrası eser veren Türk oyun yazarlarının, Batı'dakinin aksine, salt absürt özellikler taşıyan oyunlar değil, dönemin sosyo-politik ve ekonomik arka planına yapılan göndermeleri zaman zaman Epik Tiyatro ve

gerçeküstüculük ile harmanlayan özgün oyunlar yazdıkları sonucuna varılmaktadır. Diğer bir deyişle, Batı'daki Absürt Tiyatro oyunlarında olduğu gibi Türk Tiyatrosu'ndaki Absürt Tiyatro uygulamaları da kalıplaşmış ortak özellikler göstermemektedir.

Sonuç olarak, Batı'da siyasal bir zemin üstünde yükselen Absürt Tiyatro geleneğinin bir parçasını oluşturan Absürt Tiyatro oyunlarının siyasal bir içeriği ya da siyasal olma kaygısı yoktur. Sadece hayatları savaşlarla yıkıma uğramış, her şeye inançlarını yitirmiş insanların artık anlamsız buldukları hayatın akışı içindeki umutsuz sürüklenişlerini sergilemeyi amaç edinirler. Buna karşın, Türkiye'de neredeyse her on yılda bir gerçekleşen askeri darbeler, yazılış tarihleri bu dönemlere rastlayan absürt özellikler taşıyan oyunların dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarını da içerecek şekilde biçimlenmesinde etkili olur. Türk oyun yazarları bu kritik dönemlerde bir yandan sansüre takılma kaygısı nedeniyle, diğer taraftan sistemin/düzenin aksaklıklarını gözler önüne serme ve eleştirme sorumluluğu ile farklı Absürt Tiyatro özelliklerini sosyo-politik içerik yanında; "oyun içinde oyun" tekniği, Meddah geleneği, ayrıca Gerçeküstüculük Akımı ve Brecht'in Epik Tiyatro teknikleri olmak üzere her biri kendi içinde farklı özellikler ile harmanlayarak kendine özgü sentez oyunlar kaleme alırlar. Biz de bu kadar zengin içerikli oyunları konu edinen bu çalışmanın bu alanda farklı ufuklar açacağı ve yeni çalışmalara öncülük edeceği kanısındayız.

KAYNAKÇA

- Acarlıoğlu, A. *Saçmanın Tiyatrosu*. Mitos Boyut Yayınları. İstanbul, 2003.
- Adadağ, Ö. Ü. “Türk Siyasal Yaşamında Anayasal Geçişler” (4. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.
- Adıyaman, H. “Godot Üzerine Bir Karşılaştırma” *Turkish Studies*. Volume 8/8 Smmer 2013, s. 1-8.
- Ağaoğlu, A. “Çıkış” içinde *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Ağaoğlu, A. “Kozalar” içinde *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Ahmad, F. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları. İstanbul, 2014.
- Ak, B. “Bina” içinde *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2013.
- Ak, B. “Newton Bilgisayardan Ne Anlar?” *Toplu Oyunları 1*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2003.
- Akbulut, K. K. “Dünyaya Bir Birey Getirmek Büyük Bir Sorumluluk” <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/67-dunyaya-bir-birey-getirmek-buyuk-bir-sorumluluk.aspx> 13.05.2012. (Çevrim içi) 08.09.2017.
- Akbulut, N. “Çeviri Üzerine Yorum- Franz Xaver Kroetz'un Epizotları”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 35 2013/1, s. 69-92.
- Akbulut, N. “Geçmişini Tanımak Geleceğini Zenginleştirmektir”, *Yeni Tiyatro*. Tiyatronline. <http://www.tiyatronline.com/yazarlar/5418/haber/4662/prof-dr-phil-nazire-akbulut-gecmisini-tanimak-gelecegini-zenginlestirmektir> 30.04.2014. (Çevrim içi) 15.06.2017.
- Akbulut, N. “Göçmen Çocuk İçin 'Yurt' Olgusu”, Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Barış Kültürü, Editörler: Hikmet Asutay vd., Trakya Üniversitesi Yayın No: 171, 2016, s. 1101-1107; E-Kitap: http://www.cocukgenclikedebiyati2016.org/wp-content/uploads/2016/11/kitap_son.pdf

Akbulut, N., Özyön, A. “Beckett’in *Godot*’yu *Beklerken* Adlı Oyununun Baydur’un *Kamyon* Adlı Oyununa Yansımaları”, VI. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı*, Selçuk Üniversitesi, Konya, 2016, s. 670-679.

Albee, E. *The Collected Plays of Edward Albee* (The Zoo Story-The Death of Bessie Smith- The Sandbox- The American Dream- Who’s afraid of Virginia Woolf? - The Ballad of the Sad Cafe- Tiny Alice- Malcolm) (1958-1965) Overlook Duckworth, Peter Mayer Publishers, Inc. New York & London, 2007.

Altay (Akansel), A. “Harold Pinter’in *Doğum Günü Partisi* Oyununun Yapısal Çözümlemesi” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 6, sayı: 1-2, Aralık 1989, s. 73-83.

Alver, K. (ed.) *Edebiyat Sosyolojisi*. Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Alver, K. “Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 26/2011, s. 63-72.

Alver, K. “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”. *Sosyoloji Dergisi*. Sayı: 15. Yıl: 2006, s. 105-118.

Alver, K. “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Alver, K. “Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Alver, K. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Alver, K. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Literatürü.-Bir Bibliyografya Denemesi-” *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*. Sayı 12. 2006, s. 185-232.

Alver, K. Önsöz içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Anday, M. C. “Dikkat Köpek Var” içinde *Toplu Oyunlar I*. Everest Yayınları, İstanbul, 2014.

Anday, M. C. “Müfettişler” içinde *Toplu Oyunlar I*. Everest Yayınları. İstanbul, 2014.

Apollinaire, G. *Tiresias'ın Memeleri* “Sürrealist Dram”, çev. Ayberk Erkay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2007.

Apollinaire, G. *Zamanın Rengi*, çev. Ayberk Erkay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008.

Arıkan, Y. *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu*. Pozitif Yayınları, İstanbul, 2011.

Aydemir, B. “Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri”. *Sanat. Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Atatürk Üniversitesi. 2003, s.11-29.

Aydın, A. “Şinasi'nin ‘Şair Evlenmesi’nde Fransız Etkisi”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 11, Sayı 1, s. 137-150.

Aydın, E. “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimlerinin Görev ve Öncelikleri” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Aydın, K. *Karşılaştırmalı Edebiyat- Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*. Birey Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Aytaç, G. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Say Yayınları, İstanbul, 2009.

Bakhtin, M. M. “Discourse In The Novel” in *The Dialogic Imagination- Four Essays* (Ed. Michael Holquist, Trans. From original by Caryl Emerson and Michael Holquist) (İngilizceden çev. Arzu Özyön) University of Texas Press Austin, United States of America, 2002.

Barthes, R. “The Death of the Author” in *IMAGE-MUSIC-TEXT* (trans. Stephen Heath), (İngilizceden çev. Arzu Özyön). Hill&Wang, New York, 1978.

Barthes, R. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler- Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

Baydur, M. “Limon” içinde *Tiyatro Oyunları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Baydur, M. “Maskeli Süvari” içinde *Tiyatro Oyunları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Beckett, S. "Happy Days" in *The Complete Dramatic Works*. Faber and Faber, London, 2006.

Beckett, S. *Godot'yu Beklerken*, çev. Uğur Ün- Tarık Günersel, Kabalcı Yayıncılık. İstanbul, 2014.

Beckett, S. *Oyun Sonu*, çev. Genco Erkal, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2007.

Belkıs, Ö. "1960-1970 Türk Tiyatrosu" (8. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.

Birand, M. A., DüNDAR, C., ÇAPLI, B. *12 Mart- İhtilalin Pençesinde Demokrasi*. İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.

Birand, M. A., Yıldız, R. *Son Darbe 28 Şubat*. Doğan Kitap (Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.) İstanbul, 2012.

Birlik, N. "Godot'yu Beklerken: Epistemolojik Kategorilerin Sorunsallaştırılması" *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 28, Sayı: 1, 2011, s. 21-36.

Bixler, J. S. "On Being Absurd!" *The Massachusetts Review*, Vol. 10, No. 2 (Spring, 1969), pp. 407-412.

Borchert, W. *Kapıların Dışında*, çev. Behçet Necatigil, De Yayınevi, İstanbul, 1962.

Boyacıoğlu, F. "Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu" *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 11/2004, s. 205-219.

Bozkurt, V. *Değişen Dünyada Sosyoloji*, Ekin Basım Yayın Dağıtım, Bursa, 2015.

Brockett, O. G. *Tiyatro Tarihi*, çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, Kasım 2000.

Bulut, B. "Behiç Ak: Okuma Oranı Artıyor" gunisigikitapligi.com/eskisite/wp-content/.../02/18.01.2015-Adana-İlkhaber-1B.pdf (çevrim içi) Erişim 29.09.2017.

Calder, J. *The Philosophy of Samuel Beckett*. Calder Publications UK Ltd. London, 2001.

Camus, A. *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Sanat Yayınları. İstanbul, 2014.

- Canova, C. “Erkekler Tuvaleti” içinde *Oyunlar 2*. Cinius Yayınları, İstanbul, 2011.
- Canova, C. “Sokağa Çıkma Yasağı” içinde *Oyunlar 2*. Cinius Yayınları, İstanbul, 2011.
- Cave, R. A. “Body language in Pinter’s plays” in *The Cambridge Companion To Harold Pinter*. (ed.) Peter Raby. Cambridge University Press. Cambridge, 2001.
- Coşkun, S. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2006, 405-414.
- Çağan, S. *Ayak Bacak Fabrikası*. İzlem Yayınları, İstanbul, 1965.
- Çakırtaş, Ö., Şekerci, Ö. “Developmental Psychology Rediscovered: ‘Negative Identity’ and ‘Ego Integrity Versus Despair’ in samuel Beckett’s *Endgame*”. *International Journal of Language Academy*. Volume 2/2, Summer 2014, p. 194-203.
- Çalışlar, A. *Tiyatronun ABC’si*. Say Yayınları. İstanbul, 2009.
- Çelenk, S. “1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu” (9. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.
- Çelenk, S. “Yeni Bir Yazar ve İki Oyun” içinde *Toplu Oyunları 1* (Yağmurum Olsana/Yanlışı Adamlar), (yaz. Raşit Çelikezer), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2001.
- Çelenk, S. *Kaleminden Sahneye. 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. YGS Yayınları. İstanbul, 2003.
- Çelikezer, R. “Mutlu Beraberlik” içinde *Toplu Oyunları 2*. Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 2001.
- Çelikezer, R. “Yağmurum Olsana” içinde *Toplu Oyunları 1*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2001.
- Çetin, N. “Bir Türk Edebiyatı Sosyolojisi Tasarımı” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Demirel, A. “Çok Partili Hayat: Siyaset, Partiler, Seçimler” (3. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.

Demirtürk, S. “1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri” *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt 4, Sayı 12, Kış 2015, s. 155-182.

Den, P. “Notes on Czechoslovakia’s Young Theater of the Absurd”. *Books Abroad*, Vol. 41, No. 2 (Spring, 1967), pp. 157-163.

Dilmen, G. “Küp Hamit” içinde *Toplu Oyunları 3*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1996.

Dilmen, G. *Canlı Maymun Lokantası*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2011.

Duman, M. Z. “Türkiye’de Burjuva Sınıfının Sosyal Profili” *Sosyoekonomi*, Cilt 5, Sayı 5, s. 33-46.

Dursun, A. <http://tiyatronline.com/civan-canova-3298>, (çevrimiçi) Erişim 15.07.2017.

Er, A. *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*. Ürün Yayıncılık, Ankara, 1998.

Eradam, Y. “The Theatre of The Absurd and Jean Genet”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1991, s. 15-23.

Erdoğan, G. “Civan Canova ile Söyleşi” içinde *Oyunlar 2* (Sokağa Çıkma Yasağı/Erkekler Tuvaleti (yaz. Civan Canova), Cinius Yayınları, İstanbul, 2011.

Erkek, H. *Oyun İçinde Oyun*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat-Tiyatro Eserleri Dizisi, Ankara, 1999.

Escarpit, R. *Edebiyat Sosyolojisi*. İletişim Yayınları. İstanbul, 1992.

Esslin, M. “Brecht, The Absurd And The Future” *The Tulane Drama Review*. Vol. 7, No. 4 (Summer, 1963), pp. 43-54.

Esslin, M. “The Absurdity Of The Absurd” *The Kenyon Review*, Vol. 22, No. 4 (Autumn, 1960), pp. 670-673.

Esslin, M. *Absürd Tiyatro*. (çev. Güler Siper). Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 1999.

Esslin, Martin. Introduction in, çev. Arzu Özyön, *Three East European Plays*. Penguin Plays, 1970.

Freud, S. *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınları. İstanbul, 1999.

Fuat, M. *Tiyatro Tarihi*. Varlık Yayınları. İstanbul, 1984.

Geller, R. “The Absurd Theater: No Taste of Honey, But-“. *The English Journal*, Vol. 56, No. 5 (May, 1967), pp. 702-707.

Goetz Stankiewicz, M. “Slawomir Mrozek: Two Forms of the Absurd”, çev. Arzu Özyön, *Contemporary Literature*, Vol. 12, No. 2, (Spring, 1971), pp. 188-203.

Goldmann, L. *Roman Sosyolojisi*, çev. Ayberk Erkay, Birleşik Yayınevi. Ankara, 2005.

Griswold, W. “Edebiyat Sosyolojisinde Son Gelişmeler”, çev. Fatih Savaşan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Grol-Prokopczyk, R. “Slawomir Mrozek’s Theatre of the Absurd”, çev. Arzu Özyön, *The Polish Review*, Vol. 24, No. 3 (1979) pp. 45-56.

Grossman, M. L. “Alfred Jarry and the Theatre of the Absurd”. *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No. 4 (Dec., 1967), pp. 473-477.

Gümüş, Güneş. “James Connolly’nin Ölümünün 100. Yılında: İrlanda paskalya Ayaklanması ve Ulusal Sorun” (12 Mayıs 2016) <http://bolsevik.org/guncel/james-connollynin-olumunun-100-yilinda-irlanda-paskalya-ayaklanmasi-ve-ulusal-sorun.html> Erişim 19.11.2017.

Günlük, A. “Türkiye’de Bankerlik” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

Gürle, M. (07.10.2012) “Çehov’un Silahı” <https://www.birgun.net/haber-detay/cehov-un-silahi-15230.html> (çevrimiçi) Erişim 20.09.2017.

Güzel, M. Ş. “Cumhuriyet Türkiye’sinde İşçi Hareketleri” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 7. İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

Havel, V. *Toplu Oyunları 1* (Bildirim- Largo Desolato), çev. Zehra İpşiroğlu- Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2015.

Hosseini, K. *Ve Dağlar Yankılandı*, (Almancadan Türkçeye çev. Nazire Akbulut), Everest Yayınları, 2013.

Hristic, J. “The Theater of the Absurd: An Essay in Definition and the Yugoslav Variant” *Books Abroad*. 46: 359-366, Summer, 1972.

<http://blog.milliyet.com.tr/sisme-bebek-en-cok-turkiye-de-satiliyor-/Blog/?BlogNo=348739> (çevrimiçi) Erişim 12.10.2017.

<http://blogercan.blogcu.com/psikolojide-yansitma-kendini-baskalarinda-gormek/7102160> (çevrimiçi) Erişim 29.09. 2017.

<http://culture.pl/en/artist/slawomir-mrozek#second-menu-1> Erişim 19.11.2017.

<http://evlilikterapisti.gen.tr/evlilik-nedir/> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017

<http://sosyolojisi.com/evlilik-ve-aile-antropoloji/3095.html> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017.

<http://www.bursa-smmmo.org.tr/yazarlar/makaleler/152036.pdf>. “Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz’a Renkli Prömiyer” (çevrimiçi) Erişim 15.07.2017.

<http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/cumhuriyet-donemi-romancilarimiz/adalet-agaoglu-hayati-ve-edebi-kisiligi-834.aspx> Erişim 18.07.2017

<http://www.ekodialog.com/kredi-karti-piyasasi/kredi-kartlarinin-turkiyedeki-gelisimi.html> Erişim 25.07.2017.

<http://www.gizlitas.com/2011/03/dunya-bir-sahnedir-demis-shakespeare.html> Erişim 19.06.2017

<http://www.milliyet.com.tr/22-yillik-evita-hesaplari-yeniden-acildi/pazar/haberdetayarsiv/03.04.2011/1372486/default.htm> Erişim 07.08.2017.

<http://www.milliyet.com.tr/iskambil-kagitlarinin-siniflari-belirleyen-anlamlari--mola-110/?Sayfa=5> (çevrimiçi) Erişim 20.07.2017.

<http://www.nytimes.com/1997/12/21/arts/he-could-make-madame-bovary-swoon.html> (çevrimiçi) Erişim 15.08.2017.

<http://www.nytimes.com/1997/12/21/arts/he-could-make-madame-bovary-swoon.html> (çevrimiçi) Erişim 15.08.2017.

<http://www.sosyalsorumluluk.org.tr/project/detail/28> (çevrimiçi) Erişim 29.09.2017.

<http://www.tiyatrodunyasi.com/2009/05/10-trabzon-uluslararası-tiyatro-festivalinden-donuyorum-ustun-akmen-57336> (çevrimiçi) Erişim 23.07.2017.

<https://agraphadogmata.wordpress.com/2012/06/23/olu-dada/> (çevrimiçi) Erişim 14.10.2017.

<https://indigodergisi.com/2017/02/baba-ogul-sisme-kadin/> (çevrimiçi) Erişim 13.10.2017.

https://ipfs.io/ipns/QmVH1VzGBYdSfmNG7rmdDjAeBZ71UVeEahVbNpFQtwZK8W/wiki/Samuel_Beckett.html Erişim 19.11.2017.

<https://www.ahutukel.com/blog/cocuklari-kitap-okumaya-tesvik-etmenin-6-sinsi-taktigi> (çevrimiçi) Erişim 29.09.2017.

<https://www.biography.com/people/frank-sinatra-9484810> Erişim 07.08.2017.

<https://www.cnnturk.com/fotogaleri/yasam/sisme-kadin-fabrikasi?page=1> (çevrimiçi) Erişim 12.10.2017.

<https://www.evrensel.net/yazi/41433/mavi-sakal> (20 Kasım 2012) (çevrimiçi) Erişim 23.05.2017.

<https://www.evvelcevap.com/cumhuriyet-doneminde-koy-romanlari-hakkinda-bilgi/> (6 Nisan 2016) (çevrimiçi) Erişim 10.11.2017.

<https://www.gercekgundem.com/japonlar-aski-sisme-kadinlarda-buluyor-282275h.htm> (çevrimiçi) Erişim 13.10.2017.

<https://www.haberler.com/faili-mechul-26-siyasi-olay-hala-karanlikta-6940913-haberi/> (çevrimiçi) Erişim 15.08.2017.

<https://www.kbchukuk.com/single-post/2014/03/01/%E2%80%9CTop-Tier%E2%80%9D-IP-Rankings-for-5th-year-Running-in-Every-Major-National-Publication> (çevrimiçi) Erişim 07.10.2017.

https://www.turkedebiyati.org/sairler/melih_cevdet_anday.html (çevrimiçi) Erişim 16.08.2017.

<https://www.wien.gv.at/tr/tarih/1848dengunumuze.htm> (çevrimiçi) Erişim 10.10.2017.

<https://www.yorumcu.com/fal/iskambilfali/kartlar.asp> Erişim 20.07.2017.

Hurley, P. J. “France and America: Versions of the Absurd”, çev. Arzu Özyön, *College English*, Cilt. 26, Sayı 8 (Mayıs, 1965), s., 634-640.

Ionesco, E. “Avangard Tiyatro Üstüne”, çev. Esen Çamurdan, *İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı:8, 2006, s.70-71.

Ionesco, E. *Sandalyeler-Ders*, çev. Fikret Adil, Kent Yayınları, İstanbul, 1962.

Ionesco, E. *Toplu Oyunları 2* (Kel Şarkıcı- Ders çev. Hasan Anamur) Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

Ionesco, E. *Toplu Oyunları 5* (Alma Doğaçlaması-Yeni Kiracı- Görev Kurbanları) (çev. Sibel Argün- Pınar Güzelyürek- Emine G. Özön) Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006.

Işıldak, E. <http://www.ilksesgazetesi.com/haber/cicu- ilgiyle-izlendi-14655.html>, 10 Ocak 2016 (çevrimiçi) Erişim 29.07.2017.

İlkaracan Ajas, İ. “Türkiye’nin Dönüşüm Sürecinde 1980’lerden Bu Yana Kadın Hareketi”, *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 2 Mayıs 2007, s. 1-7. http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html (çevrimiçi) Erişim 17.08.2017.

İpşiroğlu, Z. “Adalet Ağaoğlu’nun Oyunları” içinde *2000’li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1998.

İpşiroğlu, Z. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. Mitos Boyut Yayınları. İstanbul, 1996.

Jarry, A. *Kral Übü [Ubu Roi]*, çev. Şehsuvar Aktaş- Ayşe Selen, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2014.

Kadem (Kadın ve Demokrasi Derneği) <http://kadem.org.tr/turkiyede-kadin-hareketinin-tarihi-degisen-bir-sey-varmi/> (çevrimiçi) Erişim 10.11.2017.

Karpat, K. *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. Timaş Yayınları. İstanbul, 2009.

Kayalı, K. “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisinin Önündeki Önemli Açmazlar Üzerine Bazı Düşünceler” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Kırtıl, G. “Edebi Metinlerin Sosyolojik İmkânı Üzerine Farklı Yaklaşımlar”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl 5, Sayı 10, Aralık 2012, s.291-312.

Kiraz, S. “Yabancılaşmanın Kökeni Üstüne”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 2011 Güz, Sayı 12, s. 147-169.

Knowles, R. “Pinter and twentieth-century drama” in *The Cambridge Companion To Harold Pinter*. (ed.) Peter Raby. Cambridge University Press. Cambridge, 2001.

Kocaman, Ş. “Aziz Nesin’in *Tut Elimden Rovni* Adlı Oyununda Çift (Karı-Koca) İlişkisinde Yalnızlık Teması”, *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, Sayı 2, 2009, s. 349-362.

Kocaman, Ş. “Beklenen ve Uğurlanan Godot’lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/Godot’yu Beklerken, Ferhan Şensoy/Güle Güle Godot” *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 16, Sayı 1, 2007, s. 429-444.

Koraltürk, M. “II. Meşrutiyet’ten 2000’li Yıllara Türkiye’de Ekonomi Politigin Evrimi” (8. Ünite) içinde *Türk Siyasal Hayatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.

Kristeva, J. “Word, Dialogue and Novel” in *The Kristeva Reader*, çev. Arzu Özyön, (ed. Toril Moi), Blackwell Publishing, UK, 2002.

- Kundera, M. *Anahtar Sahipleri*, çev. Rekin Teksoy, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- Lecossois, H. “Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak”, çev. Melisa Selin Çeliker, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ*. Sayı: 2, 2009, s. 51-56.
- Livaneli, Z. *Leyla'nın Evi*, Doğan Kitap ve Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Madran, C. Y. “A Tragicomedy: *The Dumb Waiter*” *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 10, Aralık 2005, s. 75-86.
- Meriç, C. *Kırk Ambar* Cilt 1. İletişim Yayınları. İstanbul, 2006.
- Meriç, C. *Kırk Ambar* Cilt 2. İletişim Yayınları. İstanbul, 2006.
- Merrill, F. E. “Edebiyat Sosyolojisi”, çev. Gubse Uzun, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.
- Michaud, G. “Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması”, çev. Hilmi Uçan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.
- Mommsen, K. “Eserlerindeki Yansımalarıyla Goethe'nin Türklerle İlişkisi”, *Pera Blätter* 20, Orient- Institut, 2011. file:///D:/Downloads/mommsen_iliskisi_neu.pdf (çevrim içi) 11.08.2017.
- Moran, B. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Mrozek, S. “Tango” in *Three East European Plays* (Julius Hay -The Horse/Vaclav Havel- The Memorandum/ Slawomir Mrozek- Tango) Penguin Plays, Great Britain, 1970.
- Nar, T. “Çöplük” içinde *Toplu Oyunları 1*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.
- Nazman, N. “Kişisizleştirmeye Hiciv” içinde *Oyunlar 2* (Sokağa Çıkma Yasağı/Erkekler Tuvaleti (yaz. Civan Canova), Cinius Yayınları, İstanbul, 2011.
- Nesin, A. “Çiçü” içinde *Bütün Oyunları 2*. Adam Yayınları, İstanbul, 1988.
- Nesin, A. “Tut Elimden Rovni” içinde *Bütün Oyunları 2*. Adam Yayınları, İstanbul, 1988.

Nesin, A. *Mum Hala I*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

Nesin, A. *Mum Hala I* (Anı/Günce), Nesin Yayınevi, İstanbul, 2009.

Noble, T. “Sosyoloji ve Edebiyat”, çev. Nurettin Çalışkan, içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Nutku, Ö. “1980 Sonrası Tiyatro” Yüzyıl Biterken- *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 15. İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

Nutku, Ö. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul. 2008.

Nutku, Ö. *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. Sevinç Basımevi, Ankara, 1983.

Örgen, E. *Baskı ve Kaçış problemi. Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları*. Palet Yayınları. Konya, 2010.

Özcan, O. “Eugene Ionesco'nun Politik Tiyatroya Bakışı” *Turkish Studies*. Volume 8/10 Fall 2013, s. 533-539.

Özen, H. *Entelektüelin Dramı: 12 Eylül'ün Cadı Kazanı*. İmge Kitabevi. Ankara, 2002.

Özgül, M. “Goethe ve Hafız”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 4, 1952, s. 89-103.

Özsoysal, F., Pekman, Y., Firidinoğlu, N. “Türkiye’de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 12, 2008, s.109-130.

Özsoysal, F. *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. Altkitap, 2002.

Öztürk, K. “Edebiyatlar Arası Etkileşim” içinde *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları* (haz. Ali Osman Öztürk), Sel-ÜN Vakfı Yayınları, Konya, 1998.

Özyön, A. “Toplumdaki Parçalanmışlığın Dile Yansımaları: Pinter’ın *Doğum Günü Partisi* ve Anday’ın *Müfettişler* Adlı Oyunu” içinde *International Multidisciplinary*

Congress of Eurasia (IMCOFE) Bildiri Kitabı, Cilt 1, 11-13 Temmuz, 2016, s. 344-350.

Paganini, Keman Konçertosu No. 1 Re Majör Op. 6
www.kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/Paganini-I.%20Keman%20Konçertosu.pdf
(çevrimiçi) Erişim 19.09.2017.

Parlak, E., Biçer, A. G. “Harold Pinter’in *The Room (Oda)* Oyununda Korku ve Barınak İlişkisi” *SANAT (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)* Sayı: 5, 2004, s. 31-39.

Pinter, H. “A Slight Ache” içinde *Complete Works: One*. Grove Press, New York, 1990.

Pinter, H. “The Birthday Party” içinde *Complete Works: One*. Grove Press, New York, 1990.

Pinter, H. “The Dumb Waiter” içinde *Complete Works: One*. Grove Press, New York, 1990.

Pinter, H. “The Room” içinde *Complete Works: One*. Grove Press, New York, 1990.

Quackenbush, L. H. “The Theatre Of The Absurd, Reality and Carlos Maggi”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 3, No. 1 (spring, 1975), pp. 61-72.

Sabuncu, B. “Çark” içinde *Toplu Oyunları 1*. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2009.

Sağlam, E. “Kente Sıkışmış Çocuğun Sesi: Behiç Ak”, *İyi Kitap- Aylık Okul Öncesi, Çocuk ve Gençlik Kitapları Gazetesi*, Sayı 63, Mayıs 2014.
http://www.iyikitap.net/wp-content/uploads/2016/03/iyi_kitap_say%C4%B1_63.pdf
(çevrimiçi) Erişim 01.10.2017.

Said, E. *Kültür ve Emperyalizm*, çev. Necmiye Alpay, Hil Yayın, İstanbul, 2010.

Said, E. *Şarkiyatçılık- Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Sakallı, C. *Karşılaştırmalı Yazınbilim*. Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2012.

Salta, H. *Çağdaş Tiyatroda Aydın Sorunu*. Altkitap, 2000.

Sarıtunalı, S. E. “Nazi Almanya’sında Bilimkurgu” (16 Haziran 2016)
<http://www.bilimkurgukulubu.com/edebiyat/nazi-almanyasinda-bilimkurgu/>
(çevrimiçi) Erişim 20.09.2017

Sayın, Ş. *Metinlerle Söyleşi*. Multilingual Yayınları, İstanbul, 1999.

Schmidt, H. Belemnons Curiöses Bauern-LEXICON (1728): Ein Wörterbuch des falschen Fremdwortgebrauchs im frühen 18. Jahrhundert. Lexeminventar und Text In: Fest-Platte für Gerd Fritz. Hg. und betreut von Iris Bons, Dennis Kaltwasser und Thomas Gloning. Gießen 28.12.2008. URL: http://www.festschrift-gerd-fritz.de/files/schmidt_2008_belemnons-curioeses-bauernlexicon.pdf ; vgl. auch die pdf-Datei mit einer fotografischen Wiedergabe des CBL unter http://www.festschrift-gerd-fritz.de/files/schmidt_2008_belemnnon-faksimile.pdf

Simecka, Martin. “Der Besitzer des Schlüssels” (15.10.2008- ‘Respekt’) (Almancadan Türkçeye çev. Nazire Akbulut) perlentaucher. de Das Kulturmagazin <https://www.perlentaucher.de/essay/der-besitzer-des-schluessels.html> Erişim 19.11.2017.

Sivri, M., Özkan, S. “Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım” *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Ankara, Cilt:19, Sayı: 74, 2013/2, s. 131-144.

Sophocles, *Antigone, Oedipus The King & Electra* trans. By H.D.F. KITTO. Edited with an Introduction and Notes by Edith Hall. (Türkçeye çev. Arzu Özyön) English Translation Oxford University Press 1962, Editorial Material Edith Hall, 1994.

Soykan, Ö. N. “Önsöz” içinde *Türk Romanında 12 Mart/Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*. (yaz. Medet Turan) Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri. İstanbul, 2009.

Soykan, Ö. N. *Edebiyat Sosyolojisi: Kuram ve Uygulama*. Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri. İstanbul, 2009.

Şan, M. K. “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar” içinde *Edebiyat Sosyolojisi*. ed. Köksal Alver, Hece Yayınları. Ankara, 2012.

Şener, S. “Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1988, Sayı 8, s. 1-24.

Şener, S. “Melih Cevdet Anday Oyunlarında Anı-Öyküler” *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Mitos-Boyut Yayınları. 2011.

Şener, S. *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul, 2000.

Şener, S. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 2014.

Şener, S. *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul, 2011.

Şener, S. *Oyunlar ve Gerçekler*. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 2007.

Şener, S. *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara, 2014.

Şengül, S. “Sürgünlü Yıllar ve Edebiyat Üzerine” <http://avrupasurgunleri.com/surgunlu-yillar-ve-edebiyat-uzerine/> (çevrimiçi) Erişim 20.09.2017

Tanör, B., Boratav, Korkut., Akşin, S. *Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye 1980-2003*. Cem Yayınevi, İstanbul, 2005.

Tardieu, J. *Sekiz Oyun* (Kim Var Orada-Anahtar Deliği- Faust İle Yorick-Sonat Ve Üç Adam- Şatoda Kalabalık Var ya da Monologlar- Makine- Sayın Ben- Gişe), çev. Yıldırım Keskin, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965.

Taştan, A. V. “Almanya’da İkinci Kuşak Türklerde Kimlik Sorunu” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 7, Yıl: 1996, s. 171-174.

Tekerek, M. *12 Eylül ve Ekonomi Politikaları*. Berkan Yayınevi. Ankara, 2013.

Tekin, E. T. <http://www.gazetegercek.net/koy-enstitusu-mezunlari-turkiyede-gercek-bir-koy-edebiyati-yarattilar-520yy.htm> (31.05.2008) (çevrimiçi) Erişim 09.11. 2017.

Tekşan, M. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Kriter Yayınevi, İstanbul, 2011.

Tello, N. Ravassi, Alejandro. *Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi*, çev. Deniz Eyüce, Habitus Yayıncılık. İstanbul, 2012.

Trensky, P. I. “Vaclav Havel and the Language of the Absurd”, çev. Arzu Özyön, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 13, No. 1 (Spring, 1969), pp. 42-65.

Turan, A. *Darbe Arası Türkiye. 27 Mayıs. 12 Mart. 12 Eylül. Anılar Gözlemler Tanıklıklar*. Resital Yayıncılık Eğitim Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti. İstanbul, 2007.

Turan, M. *Türk Romanında 12 Mart/Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme*. Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri. İstanbul, 2009.

Tutaş, N, Demirkol Azak, N. “Harold Pinter’in *Doğum Günü Partisi* ve *Eski Zamanlar* Oyunlarında Kabalık Stratejileri ve Hâkimiyet Yarışı” *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*. Sayı: 12/2, 2014, s.14-25.

Tüfekçi, M. E. “Harold Pinter’in *İnce Sızı* Oyunu Üzerine Yapısalcı Bir Okuma” *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı: 11, 2007, s. 130-141.

Tülücü, S. “Binbir Gece Masalları Üzerine” (Seçilmiş Bir Bibliyografya İle). *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı 22, Erzurum, 2005, s. 1-54.

Türkyılmaz, Ü. “Beckett’in Mutlu Günler Oyunu Üzerine Bir İnceleme” *Gazi Akademik Bakış*. Cilt 3, Sayı 5, Kış 2009, s. 195-206.

Uygun, S. “Türkiye’de Dünden Bugüne Özel Okullara Bir Bakış (Gelişim ve Etkileri)”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2003, Cilt: 36, Sayı: 1-2, s. 107-120.

Walter, E. (ed.), *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*. Cambridge University Press, 2005.

Warren, H. (ed.), *Oxford Türkiye İngilizce-Türkçe Sözlük*. Oxford University Press, 2004.

Worton, M. “Waiting for Godot and Endgame: theatre as text” in *The Cambridge Companion to Beckett* (ed.) John Pilling. Cambridge University Press, 1994.

Yalaz, E. “Baskının Sıradanlığı Karşısında Mizahın Beriki Dili: Hitler Almanya’sında Karl Valentin” <http://www.cafrande.org/hitler-almanyasinda-karl-valentin/> (çevrimiçi) Erişim 20.09.2017.

Yaycıoğlu, M. “Güngör Dilmen’le Söyleşi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20: 2005, s. 129-142.

Yazıcı, H. “Edebiyat Sosyolojisine Toplu Bir Bakış Sosyolojinin Tanımı ve Diğer İlimlerle İlişkisi”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi*. Sayı 39. 2009, s. 41-52.

Yüksel, A. “1980’lerden 2000’lere Türk Tiyatrosu” (10. Ünite) içinde *Türk Tiyatrosu*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.

Yüksel, A. “Anday’ın Tiyatro Söylemi” *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

Yüksel, A. “Melih Cevdet Anday: Apollon’dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı” *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

Yüksel, A. “Samuel Beckett Yüz Yaşında” içinde *Oyun Sonu* (yaz. Samuel Beckett, çev. Genco Erkal), Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları. İstanbul, 2007.

Yüksel, A. *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

Yüksel, A. *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*. Mitos-Boyut Yayınları. İstanbul, 2013.

Yüksel, A. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. Habitus Yayıncılık. İstanbul, 2012.

Yüksel, A. *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola*. Cumhuriyet Kitapları. Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 2011.

Yüksel, A. *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*. Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.

Zorlutuna, H. N. *Bir Devrin Romanı*. Timaş Yayınları, İstanbul, 2009.

Zürcher, E. J. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, İletişim Yayınları.
İstanbul, 2004.

