

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANA SANAT DALI**

**“ESKİ ŞARKI”, “IHLAMUR AĞACI” VE “OYUNLARLA  
YAŞAYANLAR” OYUNLARINDA DÜZENİN SORGULANMASI**

## **YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**ÖZGE ÖZTÜRK**

**Danışman**

**Prof. Dr. Cevat Çapan**

**İstanbul, 2016**

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANA SANAT DALI**

**ESKİ ŞARKI”, “İHLAMUR AĞACI” ” VE “OYUNLARLA  
YAŞAYANLAR” OYUNLARINDA DÜZENİN SORGULANMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**ÖZGE ÖZTÜRK**

**Danışman**

**Prof. Dr. Cevat Çapan**

**İstanbul, 2016**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TİYATRO Anabilim/Anasanat Dalı .....TİYATRO Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi .....ÖZGE.....ÖZTÜRK..... tarafından hazırlanan  
"....."İHLAMUR.....AĞACI....."ESKİ ŞARKI".....VE.....OYUNLARLA.....  
".....YASIN YANLARI".....OYUNLARINDA.....DİZİNİN.....SORGULANMASI"  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 09/06/2016

( Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: ...Prof. Dr. Cevat Gapan.

Danışman: ...Halıç...Üniv. ....ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: ...Prof. Dr. Aysın Çarın

.....Halıç...Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: ...Yrd. Doç. Dr. Funda Özener

Yeni...Halıç...Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: .....

.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: .....

.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

.....

.....

## ÖNSÖZ

Çalışma süresince, benden desteğini, bilgisini ve güler yüzünü esirgemeyen, kendisiyle her konuştuğumda yeni bir şey öğrendiğim, çekinmeden soru sorabildiğim, düşüncelerimi fütursuzca paylaştığım, Danışman Hocam, Prof. Dr. Cevat Çapan 'a, çalışmanın özetini İngilizceye çeviren sevgili dostum Murat Eroğlu'na, bana kütüphanesini özgürce kullanma imkânı sunan ve çalışma süresince yorumlarıyla, sorularıyla ufkumu açan, Sevgili Murat Karahüseyinoğlu'na, Tiyatro konusunda bende derin izler bırakan, Şahika Tekand'a, Esat Tekand'a, Öğretim görevlisi Hasan Şahintürk'e ve Doç. Dr. Oğuz Arıcı'ya, Doç. Dr. Fakiye Özsosyal'a, Yrd.Doç.Dr.Funda Özşener'e , Prof. Dr. Metin Balay'a, sonsuz teşekkürlerimle...

2016

**Özge Öztürk**

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>1.GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. DRAMATİK METİNLERDE DÜZENDEN YENİ DÜZENE GEÇİŞTE ÇATIŞMANIN YAPILANDIRILMASI</b> .....	<b>9</b>
2.1. Dramatik Metinlerde Düzen .....	9
2.2. Dramatik Çatışmanın Açığa Çıkması ve Düzenin Sorgulanması .....	14
2.3. Dramatik Metinlerde Yeni Düzen .....	24
<b>3. ÜÇ YAZAR, ÜÇ AİLE VE ÜÇ AYRI DÜZEN</b> .....	<b>26</b>
<b>3.1.Aşırılıkları Kabul Etmeyen Düzen; “Eski Şarkı”</b> .....	<b>26</b>
3.1.1.Oyunun Kurgusal Zamanı .....	27
3.1.2.Oyundaki Mekânlar .....	28
3.1.3.Oyunda Kullanılan Dil .....	29
3.1.4.Oyunun Geçtiği Dönem.....	29
3.1.5.Batının Batılılaşma Önerisinin Temsili; Züleyha...	31
3.1.6.Cumhuriyet’in Batılılaşma Önerisinin Temsili; Yusuf .....	33
3.1.7.Düzenin Kurgulanması.....	35
3.1.8.Düzenin Sorgulanması .....	38
3.1.9.Yeni Düzen .....	47
<b>3.2. Yıkılamadığı Gibi Kurulamayan Düzen; “İhlamur Ağacı”</b> .....	<b>49</b>
3.2.1.Oyunun Kurgusal Zamanı .....	49
3.2.2.Oyundaki Mekânlar.....	50

3.2.3.Oyunda Kullanılan Dil .....	50
3.2.4.Oyunun Geçtiği Dönem.....	51
3.2.5. Toplumsal Kimliklerle Kuşatılmış Oyun Kişileri .....	51
3.2.6.Düzenin Kurgulanması.....	53
3.2.7.Düzenin Sorgulanması .....	60
3.1.8.Yeni Düzen .....	63
<b>3.3. Oyun Bozanlar İle Düzen Bozanın Mücadelesi; “Oyunlarla Yaşayanlar” .....</b>	<b>66</b>
3.3.1.Oyunun Kurgusal Zamanı.....	67
3.3.2.Oyundaki Mekânlar.....	67
3.3.3.Oyunda Kullanılan Dil .....	68
3.3.4.Oyunun Geçtiği Dönem.....	68
3.3.5. Benlikler Arasında Bir “Ben”; Coşkun Ermiş.....	68
3.3.6. Aile Oyunun Yorgun Bekçisi Cemile .....	71
3.3.7.Düzenin Kurgulanması.....	73
3.3.8.Düzenin Sorgulanması .....	78
3.3.9.Yeni Düzen.....	83
<b>4. SONUÇ.....</b>	<b>86</b>
<b>5. KAYNAKLAR.....</b>	<b>91</b>
<b>6. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>96</b>

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Özge Öztürk

Ana Sanat Dalı: Tiyatro

Programı: Tiyatro

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Cevat Çapan

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Haziran 2016

### “ESKİ ŞARKI”, “İHLAMUR AĞACI” VE “OYUNLARLA YAŞAYANLAR” OYUNLARINDA DÜZENİN SORGULANMASI

#### ÖZET

Bu araştırmanın amacı, dramatik metinlerin düzenini tanımlamak ve bu düzeni sorgulama biçimlerini ele almaktır. Dramatik çatışma oluşturulurken, tiyatro oyunlarında kurulan Düzen, Düzenin Sorgulanması ve Yeni Düzen aşamalarının yazar tarafından nasıl yapılandırıldığına bakılmakta ve aynı zamanda bu çalışmada, dramatik çatışmanın işaret ettiği, yazarın tartışmak istediği düşünce/değeri yazarın ele alış biçimi ve yöntemine de bakılmaktadır. Birinci Bölümde, dramatik metinlerde, Düzen, Düzenin Sorgulanması ve Yeni Düzen aşamalarının kuramsal çerçevesi ve dramatik çatışma, dramatik metin kavramı üzerinde durulmuştur. İkinci Bölümde, oluşturulan bu üç aşamanın, kendi tiyatromuzda karşılığını aramak üzere, farklı üç yazarın, üç oyunu incelenmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in Eski Şarkı, Vüsat O. Bener'in Ihlamur Ağacı ve Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar adlı oyunu üzerinde çalışılmıştır. Aile kurumu üzerinden, üç farklı düzenin çatışmasını ele alan üç roman yazarının, yazdığı tiyatro oyunları dramatik metin yapı açısından incelenmiştir. Dramatik yapının unsurları, dramatik çatışmaya etki ettiği takdirde bu unsurlara bakılmış; oyun kişilerinin çatışma açısından işlevleri, oyunun zamanı, oyunda kullanılan dil, oyunun geçtiği dönem, oyundaki mekânların kurgulanmasının dramatik çatışmayı açığa çıkarmasındaki etkileri üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Dram sanatı, Dramatik Yapı, Dramatik Çatışma, Düzen, Reşat Nuri Güntekin, Vüsat O. Bener, Oğuz Atay, Ihlamur Ağacı, Oyunlarla Yaşayanlar, Eski Şarkı

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Özge Öztürk

Field : Theatre

Program : Theatre

Supervisor : Prof Dr. Cevat Çapan

Degree Awarded and Date : Master – June 2016

### QUESTİNING OF THE SYSTEM İN THE PLACE “ESKİ ŞARKI”, “İHLAMUR AĞACI” ” VE “OYUNLARLA YAŞAYANLAR”

#### ABSTRACT

The aim of this research is to define the order of dramatic texts and to adress the methods of questioning this order. How the writer uses order, questioning the order and new order stages used in theater plays is examined while creating dramatic conflict while also examining the addressing method and way of the writer to the values/thoughts that the writer wants to discuss, pointed by the dramatic conflict. First section focuses on the hypothetical framework of order, questioning the order and the new order stages of dramatic texts, dramatic conflict and the concept of dramatic texts. In second section, in search of the equivalent of these three created stages in our theater, three different plays of three different writes are examined. The examined works are Reşat Nuri Gültekin's "Eski Şarkı" , Vüsat O. | Bener's "İhlamur Ağacı" and Oğuz Atay's "Oyunlarla Yaşayaanlar". Upon the institution of family, written by three different novel writers, different plays dealing with three different clashes of order are examined for dramatic text structure. Elements of dramatic structure, should they effect the dramatic clash, are examined on these elements: functions of characters in the play in regards to conflict, duration of the play, language used in the play, time period on which the play takes place, effects of the fictionalisation of the environment on releasing the dramatic conflict.

**Key Words;** Dramaturrgy, Dramatic Structure, Dramatic Conflict, Order, Reşat Nuri Güntekin, Vüsat O. Bener, Oğuz Atay,



## 1.GİRİŞ

Dram sanatı türlerinde yapılan çalışmalarda, belki de en önemli ortak nokta ortaya çıkan ürünlerin “İyi tasarlanmış bir yapıya sahip olduklarında, tartışmak istediği konuyu katılımcı, seyirci, ya da okuyucularına etkili bir şekilde ulaştırmasıdır. Tiyatro, Sinema Opera, Bale, Pantomim vb. gibi bütün dram sanatı türlerinde, dramatik yapı en az onu icra edenler kadar önemli bir yer tutar. Eugene Vale şöyle diyor: “Bazı yönetmen ve yazarların eserlerinin genellikle iyi olduğunu görürüz. Bu onların şanslı olduklarını göstermez. Başarılarının sebebi yalnız yetenekli olmaları da değildir. Bu sanatçıların eserlerinin sürekli kaliteli olmaları, dramatik yapıya ait derin bilgilerinden ileri gelmektedir.”(Özakman, 2004: 11 )

Bu nedenle dramatik yapı özellikle, dramatik metin yazmak isteyen oyun ve senaryo yazarları için önem arz etmektedir. Ancak, yazarlar kadar, yönetmen, sanat yönetmeni oyuncu, , ışık tasarımcısı vb., özetle bu yapıya uyumlu bir şekilde tasarım yapması gerekenler için de önemlidir. Tezin Birinci Bölümünde, dramatik kurguyu oluşturan dramatik çatışma ve dramatik yapıda düzen ilişkisi irdelenecektir.

Tiyatro, sanatının malzemesi insandır ve ele aldığı meseleler de insanla ilgidir, oyununda hayvanlar, başka canlılar alemi anlatılsa da tartışılan değerler insana dairdir. Dramatik metin ya da kurgular, dramatik kelimesinin anlamında olduğu gibi, etkileyici, “ani, birdenbire olan ve genellikle sürpriz hissi veren, heyecanlı an; insanla ve insan ilişkileriyle gelişen, içinde gerilim, çatışma, karşıtlıklar bulunan metaforik (benzetme, mecazi) olarak da duyguları kamçılayan, coşku verici, gerilim yaratıcı” (Adıgüzel, 2013, 2) olayları konu edinir. Bu metinler, günlük yaşamın rutinini bozan, ezberin dışına çıkan durumları malzeme olarak seçerler. Öyle ki bu gelenek, çok eski çağlardan beri sürmüş, kendisine mitlerin kurmaca dünyasında bile yer bulmuştur. Ancak, modern ya da klasik fark etmeksizin yazılan bütün tiyatro metinlerinin ortak yönü; hepsinin örtük ya da alenen, bilinçli ya da bilinçsiz tasarlanmış olsun, oyunun kurgusu içerine yerleştirilen çatışmayı açığa çıkararak, bir düzeni sorguluyor olmasıdır. Bu düşünceden yola çıkılarak, dramatik

metinlerde düzenin oluşturulması ve düzenin sorgulanmasının dramatik çatışmaya göre nasıl yapılandırıldığı incelenecektir. Ayrıca, yazarların, dramatik kurgunun, zaman, mekân, dramatik gerilim, dil, oyun kişileri, oyunun geçtiği dönem gibi bileşenlerinin, dramatik çatıma yapılandırılırken nasıl kullandıkları üzerinde durulacaktır. Dramatik metnin ne olduğu konusunda farklı tanımlamaların bulunmasıyla birlikte, bu çalışmada canlandırılmak üzere yazılmış olan bütün metinler, “dramatik metin” olarak sayılacaktır. Tanımlar arasındaki farkın, Tiyatro, sinema, opera, bale sanatının metinleri gibi kimi dramatik metinlerde ustalıkla işlenmesi gereken diyaloglar içermesi gerekirken, pantomim, sözsüz film, sözsüz tiyatro oyunları, sessiz ya da sözsüz filmler gibi kimi dramatik metinler için böyle bir zorunluluk olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu durum dram sanatının da düşünürler tarafından farklı tanımlanmasına sebep olmuştur.

“Dram sanatını öbür sanat yaratılarından ayıran özellik, yansılma işleminde yaşamın kişiler yoluyla sahne üzerinden canlandırılmasıdır. Dram sanatında yaşamın yansılması canlandırma yoluyla olur. Bu canlandırmada, oyuncu yalnız insan görünümünde değil, hayvan, bitki, nesne, böcek gibi görünümle de seyirci önüne çıkar. Bunların tümünde odak noktası insan ve insanlığı ilgilendiren şeylerdir” (Nutku, 1983: 6)

Dramatiğin bir insan tarafından canlandırılabilir/oynanabilir olma özelliği dramatiğin dram sanatının bir unsuru ve insan ruhunun ve bedeninin de bu sanatın birincil malzemesi olmasından ileri gelir.

Antik Yunan kültüründe Oynamak anlamında da kullanıldığı bilinen Drômenon”la kastedilen eylemin: Belli bir kimsenin, onu izleyenlere anlamı olan bir şey yapması boyutuna ulaştığı anlaşılmaktadır. Şu halde Drômenon”u: İnsanla ilgili izlenebilecek (canlandırılabilir) şekilde biçimlendirilmiş ve izleyenler için anlamı olan bir eylem olarak değerlendirmek gerekir. Böylece Dramatik kaynağındaki Drômenon sözcüğünde bütünlenen: İnsanla ilgili olma, canlandırılabilir, Oynanabilir olma ve İzleyenler için bir anlam içerme gibi nitelikleri barındıran bir kavram olmaktadır (Tuncay, 1992: 5)

Öte yandan And, şimdiki tanımlardan farklı olmak üzere canlandırmak amacı ile yazılmasa da bazı eserleri Dram şeması içinde tanımlamıştır. And, okumak için yazılan oyunlardan örnekler vererek bu tür tiyatro eserlerini de “Dram “ şeması içinde değerlendirmektedir.

(...) dramatik sanatı tiyatro ve dram olarak birbirleriyle kesişen iki daire biçiminde gösterirsek, kesiştikleri alanda oynanan bir yazılı metin, yani dramı buluruz. Dram dairesinin, bu kesişme alanının dışında kalan yüzüne oynanmayan dram diyebiliriz. Kimi yazarlar dramatik biçimde fakat oynanması için değil de okunması için oyunlar yazmışlardır.(...) Tiyatro dairesinin dram dairesi ile kesiştiği alanın dışında kalan yerde metinsiz, dramsız tiyatroyu buluyoruz. Burada bale, pantomim gibi sözsüz oyunlar ya da commedia dell'arte gibi sözlü olmakla birlikte oyuncuların metinsiz, doğmaca oynadıkları türler; yine, bir metni olmakla birlikte söz müziğin arkasında kaldığı çok defa izlenemediği için bunu da metinsiz tiyatro kesimine koyabileceğimiz opera yer alır.(And, 1973: 29)

And'ın "Dram" çemberinde yer alan iki unsurun ortak noktası; "Yazılı Metin"dir. And burada dramı edebi olan yazılı tiyatro eseri olarak tanımlamaktadır. "Tiyatro" çemberinde yer alan iki unsurun ortak noktası; canlandırmaya dayalı olmasıdır. And'ın şemasından, canlandırma amacı gütmeyeceği halde bir metnin dram sayıldığı öte yandan canlandırma gerçekleştiği halde bir oyunun dram sayılmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, dramatik metnin edebi olup olmaması konusunda Özakman farklı düşünmektedir.

"Dramatik bir eserin metninin, edebi bir değer taşıması şart olmadığı gibi, salt edebi ölçütlerle değerlendirilmesi de doğru değildir. Çünkü dram sanatının temel özelliği, anlatmak/ betimlemek değil, göstermek/canlandırmaktır. Dram sanatını, bir metni olduğu için edebiyatın/yazılı anlatımın bir turu olarak görmek, sürüp gelen bir yanlışlıktır." (Özakman, 2004: 47-48 )

G. Wickam ise Dram sanatı adlı eserinde Dram ve Tiyatro arasındaki bağlantıyı şöyle ifade etmiştir; "Dram terimi, insanda bir iç mücadelesi yaratacak kadar duygusal öze dolu olan her duruma uygulanmaktadır. (..). Tiyatroya uygulandığı zaman, bu terim, orada temsil edilmek için yazılmış her çeşit eseri içine alır ve en belli başlı anlatımını taklitte bulur." (Wickam G., Brereton G, 1964: 23) İster canlandırmak üzere yazılsın ister okunmak için yazılsın içinde dramatik unsur barındıran metinler Dram Sanatının malzemesi olabilir ancak onu "sanat" haline getirecek şey sanatçının bu malzemeyi aktarırken nasıl biçimlendirdiğiyle ortaya çıkacaktır.

"Dromenon'un biçimlenmesi olgusu başlangıçta yazılı olmayan canlandırma gereçleri üzerinde kurulurken zamanla yazılı metnin ortaya çıkışıyla iki aşamalı bir görünüm kazanmaktadır. Dromenon'un yazılı metne dönüştürülmesi sonunda Drama'yı ortaya

çıkarmak olan bir Mimemis olayıdır. Bir başka deyişle Dromenon'nun estetik uyarımlar uyandıracak şekilde yazı dilinde biçimlendirilişi Dramatik Metin'i, Drama'yı ortaya çıkarmaktadır. Bu olgu kendi başına bir Mimemis olarak değerlendirilmekle birlikte yazıya dökülebilenlerin ancak sahnede canlandırılmak suretiyle seyircide istenen gerçek yansımaları bulabileceği, asal bir tiyatro ilkesi olarak tiyatro düşüncesi içindeki önemini her zaman korumuştur. (Tuncay, 1992: .5)

Sunulan her ürünün sanat eseri olarak adlandırılmamasıyla birlikte ortaya çıkan ürünün sanat olup olmadığına neye göre karar verileceği de ayrı bir güçlük ve tartışma konusudur. Ancak, sunulan metnin canlandırılmak üzere yazılmış olması onu dramatik metin olarak tanımlayabilme özgürlüğü sunar. "Dramatik eserler, okunmak için değil, canlandırılmak ve izlenmek için yaratılır." (Özakman, 2004: 2 ) Bu çalışmada da dramatik metinlerden bahsedilirken canlandırılmak üzere yazılmış tüm metinler dramatik metin olarak kabul edilmektedir.

Modern çağın gereği olarak artık, dünya üzerindeki her kurulu 'sistem', her 'düzen', içinde bulunduğu çağın gereklerine uymadığı ve kendini yenileyemediği takdirde değişmeye, değişmiyorsa da yıkılmaya mahkûmdur. Dışa kapalılığı ve kendi içinde kendini yenileyememesi onu dışarıdan müdahaleye hassas duruma getirir. Modern çağ, insanı büyük değişim ve oluşumların travmasıyla baş başa bıraktı. Çevresindeki hızlı değişime uyum sağlamaya çalışan insanoğlu, ne olduğunu kavrayamadan, kendini bir sonraki değişime uyum sağlamaya çabalar halde bulmuştur. Bu değişimden değerleri, düşünceleri, yaşayışı, imgeleri de nasibini almıştır.

Mesela şu imgeyi alalım: "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor." Bu imgenin kozmik büyüklüğü ve tasavvur gücündeki ihtişam, son derece yoğun ve dramatik gücü, alttan alta kıyametsi havası, bakış açısındaki ikircim -yokeden ısı aynı zamanda büyük bir enerji, dirimin dolup taşmasıdır. Bütün bu nitelikler modernist imgelemin köşe taşları arasında sayılabilmektedir. Rimbaud ya da Nietzsche'de, Rilke ya da Yeats'de görmeyi umduğumuz şeylerdir bunlar- "Her şey dağılıyor, merkez yerinde durmuyor. (Berman, 1994: 127)

Dolayısıyla yaşadığımız çağ, merkezin yerinde durmadığı düzenlerle karşı karşıyadır. Katı olan her şeyin yumuşadığı bu kaosun içinde, düzenler de katılığının hesabını vermekle sorumlu tutulmaktadır. Düzen/sistemin aksayan yönlerinin değişimi, ya sahipleri tarafından fark edilerek, bile isteye gerçekleştirilecek ya da çoğu zaman olduğu gibi onu değiştirmek isteyenler tarafından, gerçekleştirilecek mücadele ile

olacaktır. Kimi zaman değişmesi yüzyıllar hatta bin yıllar alacak kimi zaman da daha kısa bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşecektir.

Değişimi/Yenilenmeyi kurulu düzen'i için bir tehlike kabul eden ve içine kapanan, kendine duvarlar ören ve direnen şirket / iktidar / şef / kaptan / arkadaş / sevgili / eş / ebeveyn öğretmen / hoca vs.. Bu sertliklerinin, bu taviz bilmezliklerinin, bu ben dedim/ben bilirimciliklerinin cezasını ellerindeki her şeyi kaybederek çekerler.. Dramatik sanatlarda ise cezaları kahkaha, alkış ya da gözyaşıdır.. (Karahüseyinoğlu 2012: 5 )

Düzenin sağladığı koşulların ya da koşullardan birinin değişimi için çabalayanlar, düzenin koruyanlar desteklenmiyorsa bir engelle karşılaşır. Ve bu engelin aşılıp aşılamayacağı değişimi savunanların ve karşıtlarının isteklerindeki tutkulu ısrarına, kitleler tarafından haklı görüldüğü için desteklenen değerlere ve değişimi gerçekleştirecek araçlara sahip olup olmamalarına bağlıdır. Bu nedenle dramatik metinlerde de savunduğu değeri temsil eden başkarakterin ve karşıtının arzusundaki ısrarı, çevresi tarafından desteklenip desteklenmedikleri, amaçlarına ulaşmak için gerekli araçlara sahip olup olmadıkları önemlidir.

Modern çağda sanat ve sanatçı özellikle 20. yüzyılın başından itibaren var olan otoritelerin karşısında ve toplumsal dönüşümün, değişimin gerçekleşmesi için toplumsal sınırları zorlayıcı tutumlar içerisinde olmuştur. Modern sanat, adeta geçmişteki var oluşuna meydan okumuş şimdiki zamanı, geçmişi ve geleceği görme ve alımlama biçimimizi tekrar sorgulamamıza yardımcı olacak bir dil oluşturma çabası içerisine girmiştir. Kendisinin de bilimsel, teknik ve ekonomik yeniliklere öncülük ettiği bir sosyal değişimi zorunlu kılan bu çağın, hızına yetişemeyen, onu reddeden, birçok düşünce, kurum onunla çarpışmak zorunda kalmıştır. Bu noktada modern sanat, hızlı değişimi sağlayan bu düzenin içinde, bir karşı düzen arzusuyla var olmuştur. Bütün hızıyla aynışmaya giden, farklılıkları yok eden yeni düzen içerisinde karşı farklılaşmayla, düzenin insani olmayan yönlerinin vurgulanması, çelişiklerinin gösterilmesi arzusunu da ortaya çıkarmıştır.

Entropi tabiri caizse bir 'karşı farklılaşma' [counter-differentiation] fenomenidir. Modaysa - bir yandan gücünü insanların değişime direnmesi ve farklılıkların giderilmesini arzulaması üzerine kullanırken- azaltmayı, düzeltmeyi, hatta toptan ortadan kaldırmayı vaat ettiği birbirinin eşi ayrımları, eşitsizlikleri, farklılıkları ve mahrumiyetleri giderek artan miktarlarda kopyalamayı başarır. (Bauman, 2011: 169)

İster modern sanatın kendi çağıyla yaşadığı çatışmasından ortaya çıkan, ister yüzyıllardır oynandığı halde her çağın seyircisini yakalayan insana dair çatışmaları içeren tiyatro oyunlarından yola çıkılsın, her çatışmanın özünde kurulu bir düzende bir şeyleri değiştirme isteği bulunur.

Dramatik metinlerde oluşturulan düzenler, kimi zaman toplumda oluşturulan düzenlerle benzer ilişki biçimlerini taşıırken, kimi zaman da yaşamın aynısını sahneye taşımaktan, doğalcı anlayıştan farklı bir şekilde ifade edilen kurgunun kendine has kurallarıyla belirlenmiş düzenine işaret eder. Klasik yapılarda çoklukla, sıralı olarak görülen Düzen, Düzenin Sorgulanması, Yeni Düzen aşamaları, modern yapılarda kimi zaman tek aşama, kimi zaman farklı sıralamayla, kimi zaman da tek bir aşamanın ele alındığı metinler olarak görülür. Örneğin; Samuel Beckett'in, "Godot'yu Beklerken" adlı oyununda düzenin kendisi sahneye taşınmıştır. Bu haliyle oyun, düzen aşamasından oluşmuştur. Vladimir ve Estragon 'un düzenle ilişki kurma biçimleri, bekleme eylemleriyle gerçekleşen varoluş sorunsalı derin ve gizli bir dramatik çatışma yaratmıştır. Düzen, barındırdığı derin çatışmayla hem sorgulayan hem de sorgulanan olmuştur. Bu çalışmada ise, klasik dramatik yapıya uygunluk gösteren metinler seçilmiştir. Bunun nedeni, Düzen, Düzenin Sorgulanması, Yeni Düzen aşamalarının sıralı ve birbiriyle ilişkili biçimde olarak bu metinlerde nasıl var olduğunu anlayabilmektir.

İkinci bölümde, düzenle ilişkili belirtilen aşamalarıyla dramatik yapının kendi tiyatromuzda karşılığını görebilmek amacıyla, üç farklı yazarın oyunu incelenecektir. Reşat Nuri Güntekin'in "*Eski Şarkı*"sı, Vüsat O. Bener'in "*Ihlamur Ağacı*" oyunu ve Oğuz Atay'ın "*Oyunlarla Yaşayanlar*" adlı oyunu üzerinde inceleme yapılacaktır. Aslen roman yazarı olarak bilinen bu üç yazar, bu oyunlarla bize, roman yazarlığının sınırsız özgürlük sunduğu yazma biçiminden azade, dramatik metnin, mekân, süre, kişi sınırıyla gerçekleşen bir yazım sürecini zorunlu kıldığı bir deneyimi yansıtmaktadırlar. Bu nedenle de dramatik metin ile öteki yazın türleri arasındaki farklılığı kavrayan ve bu noktada epeyce düşünen üç yazar, tiyatro oyunu yazma meselesine üzerinde epeyce durmuşlardır. Vüsat O Bener, "*Ihlamur Ağacı*" oyununun öykücülükten gelen alışkanlığından farklı bir yazma alışkanlığı edindiğini şöyle anlatmaktadır;

“Rahmetli Nurullah Ataç ile sohbetimizde, kendisinin bir oyun yazmayı tasarladığını ve yazmaya başladığını, ancak belki üç-beş perde sonra, bu işi kıvıramayacağını anlayıp, bu çabasından vazgeçtiğini söylemişti. Benim oyun yazarlığında başıma gelen kaçınılmaz şey, Ataç’inkinden pek farklı değildi. “İhlamur Ağacı”nın daha ilk yazımında öykücülüğüm ağır basmış, oyun kişileri uzun tiralatlarla birbirlerini boğmuşlardı. Şimdi saklamadığım için üzüldüğüm bu ilk metni sayın Özdemir Nutku’ya göstermeye karar verdim. Özdemir büyük bir sabır ve incelikle oyunu okumuş dilaogların kısaltılmasını ve yeniden yazılmasını önermişti” (Gültekin, 2004: 156)

Reşat Nuri Güntekin de tiyatro ile ilgili, “Adaptasyon, “Romandan Piyese Çıkarmak” (Yavuz, 1976: 492-112-117-121-131) gibi konularda birçok makale yazmış, yazarın tiyatro ile ilgili makaleleri kitap olarak basılmıştır. Aynı şekilde Oğuz Atay, “*Oyunlarla Yaşayanlar*” oyunu süreci boyunca, “yazdığı oyunun okuma provasını Kenter tiyatrosu oyuncularından, sesli olarak dinlediğini ve buna göre de oyunda düzeltmeler yaptığını günlüğünde yazmıştır. (2005: 199-200)

Bu üç oyunun incelenme nedeninden bir tanesi, üç oyunda bir ailenin hikâyesi anlatılıyor olsa da, bu aile üyelerinin oluşumları ve ilişki biçimlerinin üç farklı düzenin sorgulanmasına neden oluyor olmasıdır. Nuri, Cumhuriyet döneminde batılılaşmanın iki farklı görüşünü yansıtan bir ilişkiyle kurulmuş bir düzeni ele alırken, Bener, toplumsal kurumların ve kimliklere karşı bireyin var olup olamamasını irdelediği bir düzeni ele alır. Atay ise, aile kurumu üzerinden halk ile her yerde kendine ve çevresine yabancılaşan yarı aydının birlikte var olma sorununu ortaya koyduğu bir düzeni ele alır. Üç yazar da, ortaya koymak istedikleri düzeni, aile kurumu içerisindeki ilişkilerle farklı şekilde yapılandırmıştır. Nuri, Bener ve Atay aile kurumu içerisinde üç farklı düzeni irdeliyor olsalar da, yaşadıkları dönemin evlilik ve aile kurumuna olan bakışı da oyunlarında taşımışlardır. Dolayısıyla, bir yan unsur olarak, bu üç oyun aracılığıyla, Erken Cumhuriyet Dönemi, 60 ‘lı ve 70’li yıllara kadar Türkiye’de, aile kurumuna olan bir bakışı, hatta bundan çok eskilere dayanan gelenekle aktarılan bir bakışı da bu üç yazarın perspektifinden görmek mümkündür. Bir nedeni de, üç oyun yazarının da savunulması gereken bir düşünceden çok, bir durumu bir oluşu, bir tespiti aktarıyor olmalarıdır. Yazarların, okuyucu/İzleyiciyle kurdukları ilişki bakımından, oyunun iletisinin bir önerme ile ispatlanmasından ziyade, çatışmanın ortaya koyulmasını önemsemeleridir. Üç yazar da bir çelişkinin peşindedir. İzleyici/okuyucuya bir ders vermektense ziyade, toplumda

yaşanan bir çatışmayı açığa çıkarma amacı gütmektedir. Bu haliyle de, izleyici ve okuyucuya bir önermeden ziyade bir soruyla yaklaşmaktadır.

Bu çalışmada yazarların, hangi toplumsal meseleleri önemsedikleri ve bu meselelere nasıl yaklaştıkları, oyunlarda kurdukları düzen ve bu düzeni sorgulayış biçimleri, kurdukları dramatik çatışma ile analiz edilmeye çalışılacaktır. Oyunlar incelenirken, oyunun yazılma gerekçesini ortaya çıkaran dramatik çatışma tespit edilmeye çalışılacaktır. Dramatik çatışmayı oluşturan taraflar belirlenecek, bu tarafların hangi düşünce ve değere bağlı oldukları tespit edilmeye çalışılacak ve belirlenen taraflara göre oyun kişileri ele alınacaktır. Yazarın sorgulamak istediği düzeni nasıl oluşturduğu, bu bağlamda dramatik yapının bileşenlerini nasıl kullandığı ve bunların çatışmayı derinleştirmede etkisinin olup olmadığına bakılacaktır. Oyunda kurulan düzenin barındırdığı düzensizlik analiz edilmeye çalışılacak, düzen sorgulanmaya açılmadan önce bozulacağına dair işaretler, düzenin birikimine dair doneler varsa bunlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Oyunun, düzeni tanımlanacak, düzenin bozulmasına neden olan, düzeni sorgulamaya açan, çatışmanın açığa çıkmasını sağlayan neden bulunmaya çalışılacaktır. Dramatik çatışmanın açığa çıkmasıyla, düzenin sorgulanmasının yazar tarafından nasıl yapıldığı anlamaya çalışılacak, yazarın bilinçli ya da bilinçsiz oluşturduğu örtük anlamlar bulunmaya çalışılacaktır. Oyunlarda, düzenin yaşadığı çatışma sonucunda nasıl bir etkiyle “Yeni Düzen” aşamasına geçildiği tespit edilmeye çalışılacaktır. İncelenen oyunlarda, bu özellikleri karşılamayan durumlar varsa, bunlar da ayrıca belirtilecektir.



# DRAMATİK METİNLERDE DÜZENDEN YENİ DÜZENE GEÇİŞTE ÇATIŞMANIN YAPILANDIRILMASI

## 2.1.Dramatik Metinlerde Düzen

Dram sanatında, her dramatik yapı bir durumu, bir düşünceyi, bir çelişkiyi tartışmak yeni bir bakış açısı kazandırmak ya da bir konuya dikkat çekmek, bir konu hakkında farkındalık kazandırmak amacıyla tasarlanır. Bu amaç, yazar tarafından kimi zaman örtük kimi zaman da açık bir şekilde gerçekleştirilir. Yine aynı şekilde bu amaç okuyucu/izleyiciye, kimi zaman açıkça kimi zaman çözümlenmeyi bekleyen bir dramatik çatışma barındıran, bir metin/gösteri şeklinde sunulur.

Dramatik yapı konusunu insana dair olandan alır. İnsan sosyal bir varlıktır ve içinde yaşadığı toplumdan ve onun kurumlarından ayrı düşünülemez. “İçinde bulunduğu çevrenin ya da toplumsal düzenin etkisi dışında kalan hiç bir varlık yoktur. Evrende hiç bir şey kendi kendisi için yaşamaz; her şey bir başka şeye bağlı olarak sürdürür yaşamını.” (Egri, 1982: 155) Toplum ise başta kültür, dil olmak üzere birçok sistemi ve düzeni beraberinde getirir. İnsanlar, kültürün gereği olarak belirli ilişki biçimleriyle tanımlanmış düzenler kurarlar. Düzen, kimi zaman kurumlarla, kimi zaman küçük ya da büyük gruplarla, ideolojilerle, inançlarla ve kendine özgü değer sistemine sahip olan ilişki biçimleriyle oluşturulur.

Bir toplumun, toplum olabilmesi için gerekli koşullardan biri de toplumun üyelerinin ortaklaştığı, belirli kurallara, toplumun bütün üyeleri tarafından uyabilmesi gerekliliğidir. Bu kuralların çiğnenmesi de onlara uyulması da toplum tarafından bir karşılık bulur ve her iki durum da bir anlam yaratır. Düzenin devamı ya da düzenin bozulması ona verilen anlamın şiddetine göre koruyanları ya da bozanları ödüllendirilir ve ya cezalandırılır.

Kurallardan veya anlamdan bahsetmek aynı şeyden bahsetmektir ve insanlığın bütün entelektüel teşebbüslerine bakıldığında, dünya üzerinde kaydedildikleri kadarıyla, ortak payda daima bir tür düzen tesis etmek olmuştur. Bu, insan zihninin temel düzen ihtiyacını temsil ediyorsa, neticede insan zihni de evrenin bir parçası olduğuna göre, bu ihtiyaç muhtemelen mevcuttur çünkü evrende bir düzen vardır ve evren bir kaos değildir. (Strauss, 2013: 46)

Aile, Devlet, Din, Eğitim, Spor, İşletme, Hukuk, Tıp, Ekonomi vb gibi belirli ilke ve kurallarla işleyen, işleyiş biçimi ve kimi zaman varlığı da sorgulanmaya açık olan, toplumsal kurumlar çoğu kez, sorgulanmaya açılacak bir ilişki biçimiyle dramatik metinde düzen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında, Dostluk, Aşk gibi ilişkilerin getirdiği yaşayış şekilleri, Savaş Ortamı, Cephe, Uzay, Doğa gibi belli ilkelere göre işleyen ortamların gerçekçi kurallarıyla işleyen ilişki biçimleri de düzeni ifade eder. Dramatik yapıda düzen işlemeye devam ederken bir yandan değişmesi, yıkılması, ömrünü tamamlaması gerektiğinin sinyallerini veren bir ilişki, toplumsal bağ, kurumda sorgulanması gereken bir durum olarak karşımıza çıkar. Düzen kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından şöyle tanımlanmaktadır; “Belli yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum, nizam, sistem. Toplum bilimi Toplumsal bir yapı içinde ögelerin bütüne, bütünün ögelere ve ögelerin birbirlerine göre ilişkileri.” (TDK)

Düzen insanlar tarafından oluşturulan ve devamlılığı sağlanan belirli ilke ve kurallarla işleyen kurum, ilişki, disiplin, sistemlerden oluşur. Bu yapıların en önemli özelliği, toplumun gereksinimlerini karşılamak üzere bir ihtiyaçtan doğmuş olmaları ve her topluma göre kendine özgü bir iletişim diline ve ilişki biçimine sahip olmalarıdır.

Her şeyden önce kurulu bir düzen vardır. Belli bir kural yöntem.. Kurulu, sürgit bir düzenin tanımlanması, belirlenmesi gerekir.. Bu bir evlilik, dostluk, kan bağıyla gelen bir ailedir, iş ve işyeridir, devlet işleyişidir, dine bağlı yasaklardır... Belirli yöntem ve yasalara göre kurulmuş olan bu düzenler, her zaman, tanımı içinde devam etmeyi ilke edinir. Bu anlamda dışa kapalıdır. Her türlü yenilik ve değişim ise genelde yok sayılır, geç kalır, geç gelir ve zor kullanılmayı gerektirir. Doğada her şey değişmeye dönüşmeye meyilli hatta mahkum iken, insan yapımı kurum ve sistemlerin bu ayak diremeleri/gericilikleri ister istemez bir müdahaleye sebep olur/olacaktır.(Karahüseyinoğlu, 2012: 8)

Düzenin devamlılığını sağlayan şey onu kabul eden insanların onu devam ettirmekteki istek ve arzularıdır. Düzene olan inançları ve onu görme biçimleri onu devam ettirmek yönündeyse şüphesiz, tıpkı bin yıllardır varlığını koruyan ancak birçok konuda değişime uğrayarak günümüze kadar gelmiş birçok toplumsal kurum olduğu gibi düzen kalıcılığını koruyacaktır. Ancak, üyeleri tarafından kalıcılığı konusunda hem fikir olursa bile, yine de bu düzenin, belirli unsurlarının değişim

talepleriyle karşılaşmayacağı anlamına gelmez. Tarihsel olarak bakıldığında da bilim, ekonomi, sanat, askeri, bürokratik anlamda kurulan birçok düzenin, değişimin getirdiği kaçınılmaz zorlama ile yeniliklere ayak uydurduğu görülmektedir

“(…) Tarihsel sosyal formasyonlarda 'düzenin değişmezliği' ilkesi geçerliydi. Dolayısıyla mevcut yapıdan 'her sapma' veya 'değişim'; ihtilal, fesatlık, fenalık ya da çürüme sayılıyordu. İster geleneksel ister modern bürokrasi olsun, ister devler bürokrasisi, isterse sendika bürokrasisi olsun, ister 'sivil', ister mili ter bürokrasi olsun, bürokrasinin her çeşidi var olanı korumak, değişimi durdurmak zorundadır. (Başkaya, 2011; 34)

Dramatik metinlerde de kurulan düzenlerin üyeleri, çoğunlukla kendilerince olumlu ilke ve idealleri gerçekleştirmek üzere belirli amaç ve düşüncelere sahiptir. Bu değerlerin aktarılması, sürekliliğin sağlanması için de denge ve anlaşma gereklidir. Düzen devamlılığını dengeyle, uyumu ise toplumsal anlaşma ile sağlar. Değerler, oyun kişileri için olumlu algılanması ve birbiriyle güçlü bir karşıtlık yaratması, teknik olarak dramatik çatışma için yeterlidir. Ancak, düşünce ve değerler toplumdan ve toplumda oluşturulan ilişkilerden bağımsız düşünülemez. Ana karakter toplum tarafından kabul edilmeyen bir şeyi değer olarak görüyorsa, örneğin bir katil ya da hırsızsa bile, izleyicinin onda olumladığı ve sevdiği bir insani değeri de taşıyor olması gerekir. Ancak, bu kişilerin kurduğu ilişkilerle yaratılan düzen için böyle bir gereklilik yoktur. Düzendeki anlaşma, doğruluğu kişilerin bakış açısına göre değişen bu yönüyle de izafî olan bir anlaşmadır. Anlaşma böyle ise denge de içinde düzensizlik derecesini barındıran sarsılmaya hazır bir dengedir.

Bugünlerde herkes düzenden söz ediyor. Çok düz, bir yandan da karanlık bir kavramdır bu. Türlü türlü düzenler var. Bir düzen var, hâlâ Varşova'da ağır basıyor, bir düzen var içinde düzensizlik gizlidir, bir düzen de var şu Goethe'nin sevdiği düzen, doğruluğun tam tersidir. Sevdiğimiz bir yüksek düzen daha var, yüreklerde ve vicdanlarda egemendir, bir başka düzen de var kanlı: Orada insan kendini yadsır ve gücünü kinden alır. Bütün bu düzenler içinde iyisi hangisi acaba, bilmek istiyoruz. ( Camus, 1983: 87)

Yazarın seçtiği düzen de tartışmak istediği meseleyi açığa çıkaracak ve tartışmaya hizmet edecek bir düzen şeklinde kurgulanır. Klasikten moderne birçok dramatik metinde bunun örneğini görmek mümkündür. Sofokles'in Antigone'sinde

Kreon, bu dünyadaki hukuk kurallarını, Antigone ise tanrılar dünyasının kurallarını korumak ister. Bu iki değerin temsilcileri savundukları değerlerle yan yana var olamazlar. Kreon'un Polyneikes'in cesedinin gmlmemesi için verdiği emir Antigone ve Kreon'u aile karşı karşıya getirir. Düzeni anlayabilmek için bozulanın ve sorgulananın ne olduğuna bakmak doğru olacaktır. İnsanın huzuru için koyulmuş 'insani' olamayacak kadar katı kanunlar ile tanrı önünde bütün ölülerin eşit olmasıyla insani olanın yan yana var olmaya çalıştığı bir aile bozulurken, toplumun düzeni bozulmaktadır. Antigone, düzen karşıtı olduğu için değil, kendi inanç ve düşüncelerini koruyabilmek için düzene karşı gelmek zorunda kalır. Antigone'den iki bin yıl sonra yazılmış olan, İbsen'in, Bir Bebek Evi adlı oyunu, erkeğin ve kadının toplumsal konumunu keskin ilke ve kurallarla belirleyen, Helmer ve Nora 'nın adaletsiz aile düzenini sorgular. Düzenin sorgulanmasına yol açan, karakterlerin olağandan farklı tutkuları, inatları, inançlarına bağlılığı, hırslı davranışları, karakterlerin üstlendiği toplumsal roller, yaşadıkları evre geliştirdikleri ilişkiler, farklı bir çevrenin koşullarına maruz kalmakla değişen duygu ve düşünceleridir.

Dramatik yapıda düzen çoğunlukla ana karakter ile ya onun gözünden ya da olayların içinde onu merkez alarak yapılandırılır. Yapının ilk bölümü düzen ile başlayacaksa, çoğunlukla ana karakter bu düzenin ya bir unsuru ya karşıtı ya da tarafsız olarak yazarın, onu görmek istediği konumda yapılandırılır. "Dramatik kurgu, kahramanın üstün kişi olması, ahlak anlayışı ve sorumluluk duygusu ile donatılmış olduğundan onaylamadığı bir duruma tepki göstermesi, bu doğrultuda eyleme geçmesi, üstün glerle çatışmayı göze alması, savunduğu değeri yüceltmesi, buna karşın yıkımı gğslemesi biçiminde düzenlenir." (şener, 2007, 16) Ancak, yapıda önemli olan, ana karakterden ziyade çatışmadır. Karşıt iki değerin/düşüncenin olmazsa olduğu çatışma, kimi dramatik metinlerde ana karakter gibi bir merkezden yoksun olarak da kurulabilmektedir. Beckett'in birçok oyununda bunu görmek mümkündür. Ancak, bu oyunlarda çatışma varlığını koruduğu, oyundaki kişilerin iki karşıt değere göre konumlandırıldığı görülmektedir.

İnsanın temel motivasyonu olan hayatta kalma güdüsü, kurduğu bütün kurumlara, yaşadığı toplumsal ilişkilere, yaptığı işe, inşa ettiği yapılara, yazdığı eserlere, büyüttüğü çocuklara insanın temas ettiği ne varsa hepsine sirayet etmiştir. Devamlılık motivasyonu bir yandan hayatta kalmak için yıkılmamayı

gerektirdiğinden düzen kendisine gelen yenilik taleplerini çoğu zaman yıkıcı bir tehdit olarak algılar. Eğer taraftarları tarafından değişimin gerekliliği algılanıyor ve uygulanıyorsa o zaman heyecan yaratacak bir durum yoktur bu durumda zaten dramatik olanın ortaya çıkmasından söz edilemez. “Eksiksiz bir dünyada, ahlâk düzenine katılan bir dünyada, herkesin gerektiği gibi davrandığı, her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünyada trajedi ortaya çıkamaz.” (Kuçuradi, 1966: 20) Yapıda okul, aile, arkadaş toplumsal kurumlar ve ilişkiler yer alsada bunlar çatışmaya neden olacak noksanlığı açığa çıkarmıyorsa ya da doğrudan ya da dolaylı olarak çatışmadan etkilenmiyorsa yapının düzeni olarak değerlendirilmez.

Bir düzenin, dramatik yapıda var olabilmesi için aksayan ya da kabullenilmeyen belirli yönleri olmalıdır. Dramatik yapıda da, içinde her şeyin yerli yerinde olduğu bir düzen çoğunlukla benimsenmez. Dramatik yapıya konu olan her düzen bozulmaya yüz tutmuş bir düzendir ve biraz sonra olacakları haber verir nitelikte yapılandırılır. Bu olacaklar da düzenin belli unsurlarının tekrar sorgulanmasına neden olacaktır. Kurulu bir düzen anlatırken yaklaşan tehdidin sinyalleri verilir. Macbett’in yolda cadılarla karşılaşması ve onlardan kral olacağını öğrenmesi değişimin sinyalini vererek düzenin bozulacağına işaret eder. Campbell’in deyimiyle kahraman, “gizli çağrıyı dinlemeye ve izlemeye”(2013: 33) cesaret edecektir. Horatio’nun Hamlet’e babasının hayaletini gördüğünü söylemesi babasının ölümüyle ilgili bildiği gerçeğin değişeceğine işaret eder. Ayı oyununda Bayan Popov’un ölmüş kocasının yasındayken burnunu pudralamış olması hemen unutulacak bir aşka işaret eder. Helmer’in oyunun ilk sahnesinde, Nora ile yaptığı tatlı sürtüşme daha sonra yaşanacak büyük çatışmanın habercisidir. Görüldüğü üzere, kimi zaman düzenin bozulmasına ilişkin net işaretler varken kimi zaman bu işaretler sezilecek şekilde tasarlanıp, hissedilebilecek örtük bir hal alır.

Dramatik metinler, canlandırılmak üzere tasarlandığı için bir zaman sınıрыyla karşı karşıyadır. Dolayısıyla yapının sınırlı zamanı içinde, metin bu işaretlerden bir ya da bir kaçını içermesine rağmen, genellikle o zamana kadar da benzeri birçok gelişmenin yaşandığı, bir olay öncesinin olduğu anlaşılır. Çünkü her düzen bir birikimin sonunda değişim talebiyle karşılaşır. Macbeth, zaten iktidar olmak istemektedir, cadılar açığa çıkarana kadar bu durum izleyici/okuyucu tarafından belki de Macbett tarafından da tam olarak su yüzüne çıkmamıştır. Hamlett babasının

ardından gelen hızlı değişime adapte olamamıştır ancak kurulan yeni düzenin karşıtı olması için hayaletin gelmesi gerekmektedir. Kararlılığı bozan bir tutumdan bahsedilmesi gerekiyorsa kararlılığı ifade eden düzenden de bahsedilmesi kaçınılmazdır. Ancak, kararlı durumun da kararlılığın olmadığı duruma tedbir olarak alındığını, yani kararlılık durumunun olmaması ihtimalini de taşıdığını unutmamak gerekir. Dramatik metinlerde, düzen aşaması hangi noktadan başlatılırsa başlatılsın bu noktanın öncesinin tasarlandığı görülür. Düzenin öncesi tasarlanırken de tartışılmak istenilen meseledeki çatışmanın derinliğini sağlayacak bir birikimi ortaya çıkaracak şekilde yapılandırır. Yapıyı desteklediği sürece bu birikim on bin yıllık bir geçmişle ya da beş dakika önce yaşanan bir olayın etkisiyle de sağlanabilir.

Düzeni oluşturan bütün unsurlar dramatik çatışmaya göre tasarlanır. Bu unsurlar ya onun görünür kılınmasını sağlar ya da çatışmayı derinleştirir. Adıgüzel, dramatik kurgunun yaratıcı drama açısından bileşenlerini şu şekilde ifade etmiştir; “Dramatik kurgunun bileşenleri, daha çok metin odaklı çalışmalar için söz konusu olsa da yaratıcı drama çalışmaları içerisindeki canlandırmalarda belirli bir öneme sahiptir. Yaratıcı drama açısından bu bileşenler rol, dramatik gerilim, odak, zaman, mekan, dil, hareket, atmosfer, semboller ve dramatik anlam gibi ögeler olarak adlandırılır.”(Adıgüzel, 2013, Sf:119) Dramatik kurguda bu unsurların, çatışmayı yapılandırılacak şekilde tasarlanması önemlidir.

## **2.2. Dramatik Çatışmanın Açığa Çıkması ve Düzenin Sorgulanması**

Düzenin sorgulanması, düzeni değişmeye iten karakterler tarafından olağan karşılanmayan bir durumu ifade eder. Bu durum dramatik çatışmanın açığa çıkmasına neden olur. Karakterler, kayıtsızlık bir tercih olmadığı ve yapı için özel bir anlamı ifade etmediği sürece dramatik çatışmayı ortaya çıkaran etkiye kayıtsız kalmaz. Gelen şey yarattığı etkiyle karakterleri takınmaları gereken bir tavra ve tutum değişikliğine zorlar. Düzen, bardağı taşıran son damlayla sorgulanmaya açılır. Bu damla, bir kişinin gelişi ya da gidişi, bir ölüm, bir afet, siyasi bir olay, bir aşk, barış, haksızlığa uğramak, bir kaza, bir hastalık, bağımlılık, suç işleme, bir evlilik, bir korku, bir savaş, bir hayalet, uzaylı bir sırrın açığa çıkması, vs. olabilir. Bu etki geldikten sonra, o zamana kadar olan şey bir daha eskiden olduğu gibi devam edemeyecektir. Gelişyle birikmiş olan şeyi açığa çıkarır ve bu da dramatik yapının

tartıştığı meseleyi işaret eder. Patlamadan önceki kıvılcım gibidir. Çoğunlukla ruhsal ama kimi zaman hem ruhsal hem fiziksel sarsıntı yaratır. “Kısacası, elverişli bir ortamda, bir gün bir şey olur ve kararlılık hali bozulur. Ana kalıp işte bu”.(Özakman, 2004: 157) Tam bu noktada, ana kalıbın bozulmasıyla görünür kılınan dramatik çatışmaya değinmekte yarar vardır.

Dramatik yapı, birçok parçadan oluşabilir ancak “çatışma” onu var eden önemli hatta en önemli unsurdur. Çünkü güçlü bir çatışmayı barındırmayan dramatik metin, akışını ve eylemlerini neye göre tasarlayacağından yoksun kalır. İnsan hayatı çatışmalar ve karşıtlıklarla doludur; Her doğum anı bir ölüm riski taşır, yaşanan her an yaşanmayan anlar olduğu için vardır. Evren de karşıtlıkların yarattığı çatışmalarla dolu diyalektik bir uyum içindedir. Dramatik yapıdaki çatışmalar, yaşamın içinden kopup geldikçe insana dair oldukça hem onu eyleyen hem de izleyen insan için anlam kazanır. “Dramın konusu fiziksel ya da psikolojik çatışmalar, dramın malzemesi ise erkekler ve kadınlardır .“(Kesley, 1995: 100)

Dramatik yapının özünde de onu başlatan, devam ettiren, taşıyan, yükselten, alçaltan sonuca ulaştıran unsur çatışmadır. Çatışma bir öykünün başlamasına, yeni bir mücadeleye, bir sorunun ortaya çıkmasına, yanıt verilmesi gereken sorulara, aşılması gereken engellere ya da sabit tutulmak değiştirilmek istenmeyen koşullarla mücadelesiye, ulaşılması gereken bir hedefe, neden olur. “Bir dramatik eser, ilke olarak, ancak tema ile karşı temanın, onları temsil eden, savunan, benimsemiş olan karakterlerin çatışması, çekişmesi, uyuşmazlığı, anlaşmazlığı, tartışması, yarışması ile oluşur.” (Özakman, 200: 59) Çatışma yaşandığı sürece dramatik karşıtlığın devam etmesi mücadelenin, gerilimin sürmesi gerekir. “Çatışma, “dramatiktir; az çok eşit güçlerin karşı karşıya gelmesini akla getirir; eylemi ve karşı eylemi düşündürür.” (Wellek, 1982: 256)

Dramatik yapı eylemseldir onu eylemsel kılan şey ise dramatik anlaşmazlığa yol açan çatışmadır. “Güneşin altında hiç bir eylem yoktur ki, yalnızca bir tek kökenden doğmuş, bağımsız bir sonuç olsun. Her şey bir başka şeyden doğar; eylem kendi kendine var olamaz.” (Egri, 1982: 148) Çatışma dramatik yapının olmazsa olmazı ve karakterin eyleminin ya da eylemsizliğinin çıkış noktasıdır. Bir dramatik durumda eylemi başlatan karakterin ne yapacağını ne yapmayacağını, bu konudaki kararlılığını, eylemini ve de eylemsizliğini belirleyen şey çatışmadır.

Çatışma, oyunun eylemiyle belirlenir ve eyleme bütünleşik olarak yer alır. Bu bağlamda şu ayrılmamayı yapabiliriz: oyun kişilerinin hareketlerinden ve sözlerinden doğan çatışma, fiziksel çatışmadır. Oyun kişilerinin kendi kendileriyle ruhsal ve zihinsel çelişmelerinden ortaya çıkan çatışma ise, psikolojik çatışmadır. Olaylar dizisinin gerektirdiği ve oyun kişileriyle gelişip sonuçlanan çatışma, dış çatışmadır. Oyunun içeriğinde yatan, yani dramatik durumdan kaynaklanan çatışma, iç çatışmadır. (Çalışlar, 1993: 15- 16)

Çatışma dramatik yapıda “eylemin ve fiziksel eylemsizlikle de harekete geçebilen iç eylemin sunuluş biçimini belirleyen öğedir. Karakterin eylemi de çatışmanın yönünü ve türünü etkilemede rol oynar. Kadının silahını çekmesi bir eylemdir, ancak onu doğrulttuğu yer, çatışmanın türünü ifade eder. Kadın silahı kendini aldatan kocasına doğrultuyorsa bu bir dış çatışmayı, kendine doğrultuyorsa bir psikolojik çatışmayı, niçin aldatıldığına dair nedenleri kocasıyla tartışuyorsa fiziksel çatışmayı ifade eder. Hem kadın, hem kocası, hem de kocasının sevgilisi için geçerli olarak yaşadıkları ilişkiye yabancılaşmakla devam etmek arasında kaldıkları bu dramatik durum da bir iç çatışma yaratacaktır. Özakman çatışmanın türlerini şu şekilde açıklamaktadır;

“1. Bir kişinin kendisi ile çatışması (iç çatışma) a. Şiddeti ve önemi eşit olan iki motifin birbirini engellemesi ve çatışması b. İkilem (Karakterin birbiriyle çelişen iki olasılık karşısında kalması. c. Kişinin iki olumsuzdan birini seçme durumunda kalması. 2. Bir kişinin, bir başka kişiyle çatışması 3. Bir kişinin birden çok kişiyle çatışması 4. Bir kişinin bir toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması 5. Birden çok kişinin, birden çok kişiyle çatışması 6. Birden çok kişinin, toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışması. 7. Bir sınıfın, bir topluluğun, bir milletin, bir başka sınıfla, toplulukla, milletle çatışması. 8. Doğa ile çatışma. 9. Fiziksel engelle çatışma 10. Tanrısal istem, yazgı, şeytan, doğa ustü güçler/yaratıklar ve canlanan nesnelere çatışma.” (Özakman, 2004, 188-189)

Özakman’ın çatışma türüne örneklerle bakılacak olunursa; H.İbsen’in, Bir Bebek Evi adlı oyununda kadın olarak Nora’nın bir birey olmayı istemesi ile toplumun ona yüklediği toplumsal roller arasında kalması, iki önemli motifin birbirini engellemesiyle ortaya çıkan çatışmadır. Shekespeare’in Hamlett’inin ölümle yaşam arasında gidip gelirken, insanın yokluğunu sorgularken varlığını da sorguluyor olması, çelişen iki olasılık karşısında kalmasıyla ortaya çıkan çatışmaya örnek verilebilir. Kreon’un ya oğlu Haimon’un ricasını dinleyip oğlunun ve oğlunun nişanlısı Antigone’nin canını bağışlayarak toplumdaki saygınlığını yitirmesi ya da



kanunlar önünde gelini Antigone'yi cezalandırarak bir oğuldan ve gelinden vazgeçmesi ile karşı karşıya kalması, kişinin iki olumsuzdan birini seçme durumunda kalmasıyla ortaya çıkan çatışma türleri, İç çatışmaya örnek gösterilebilir.

Çehov'un Ayı oyununda alacağını tahsil etmek isteyen Bay Smirnov ile kocasının cenazesinin ertesinde ödeme yapmak istemeyen Bayan Popov'un aşka dönen kavgası, bir kişinin başka bir kişiyle çatışmasına örnek verilebilir.

Arzu Tramvayı 'nda Blanche 'ın kardeşi Stella'yı, o istemediği halde yaşadığı hayattan kurmak istemesi üzerine kardeşiyle, oldukça ilkel bulduğu, kendisinden alt sınıf değerlere sahip olan erkliğini kabul ettirmeye çalışan kardeşinin kocası Stanley ile ve annesine "temiz kız" götürmek isteyen toplumsal cinsiyet algısı oldukça berbat olan Mitc ile yaşadığı üç ayrı çatışma, bir kişinin birden çok kişiyle çatışmasına örnek olarak verilebilir.

Özü Medeia Mithos'una dayanan, Dilmen'in Kurban oyununda, kocası Mirza'nın, Gülsüm'ü kendisine kuma getirmesi ile Zehra'nın kendi çocuklarını öldürmesi hem Mirza'ya, hem toplumun kabullendiği töreye hem de köyün işleyen düzenine karşı çıkması bir kişinin bir toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışmasına örnek gösterilebilir.

Lorca'nın Kanlı Düğün 'ünde, gelin olacak Novia'nın evli olan Leonardo'ya aşık olması ile başlayan iki ailenin çatışması birden çok kişinin birden çok kişiyle çatışmasına örnek verilebilir. Birden çok kişinin, toplumla, toplumsal kurumlarla, kurallarla, düzenle, bir durumla çatışmasına örnek olarak, Asena'nın Şili'de Av oyunu örnek verilebilir. Allende taraftarı bir grup öğrencinin askerlerden kaçarak Rahip Domingo'nun evine sığınması, Domingo'nun dini inancın gerekleri ile resmi ideoloji arasında kalmasını sağlar. Oyunda simgelediği güç ile karşıtlık yaratarak çatışmanın bir unsuru olan, silahlı kuvvetler ile isyana neden olan gençler arasında da çatışmayaşanmaktadır.

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı kutuplaşma sonucunda Nazi Almanya'sındaki kamplardan birinde geçen, Almanlar'ın her an yok etme tehlikesiyle karşı karşıya yaşayan Yahudiler, Çingeneler, Polonyalılardan oluşturulmuş bir orkestranın, hayatta kalma mücadelesini anlatan Miller'in Orkestra oyunu bir sınıfın, bir topluluğun, bir milletin, bir başka sınıfla, toplulukla, milletle çatışmasına örnek gösterilebilir.

Karlı bir bölgede üzerlerine çığ düşme korkusuyla yaşayan bir topluluğun, arzularına engel olamayarak bahardan önce gebe kalmış bir genç kadının doğum

çılgınlıklarının çığ düşürme tehlikesi ile karşı karşıya bırakması hem metaforik anlamda hem de gerçek anlamda çığ ile mücadeleyi konu edinen Tuncer Cücenoglu'nun Çığ adlı oyunu doğa ile çatışmaya örnek verilebilir.

Şehirlerarası taşımacılık yaparken bozulan kamyonu nedeniyle yolda kalan ve tamircinin gelmesini bekleyen şoför Necati, Muavin Recep, Hamal Şaban ve Abuzer'in piyasa ekonomisinin hızına yetişme çabası ile ve geldikleri kırsal kesim arasındaki sıkışmışlığı konu edinen Memed Baydur'un Kamyon adlı oyunu işleyen bir sistemin durmasına, ara verilmesine, iç sorgulamalara neden olan fiziksel engelle çatışmaya örnek verilebilir.

Goethe'nin Faust adlı oyununda Faust'un doğa üstü güç şeytan Mefistofeles ile yaptığı anlaşma ile başlayan oyunun bütün dünya hazlarını verdiği halde ruhunu ele geçiremediği Faust'la dolayısıyla Tanrı ile olan kavgasının yarattığı çatışma tanrısal istem, yazgı, şeytan, doğa ustası güçler/yaratıklar ve canlanan nesnelere çatışmaya örnek gösterilebilir.

Çatışmanın öncesi, açıklaması, sonrası kadar karakteri eyleme götüreceği dolayısıyla oyuncuyu iç ve dış aksiyona yönlendiren niteliğiyle de çatışma en az onu tasarlayan kadar oynayan için de önemlidir. Çünkü birçok sayıda çatışma, sanatın malzemesi olabilirken dram sanatının unsuru olabilmesi için tasarlanacak çatışmanın oyuncu iç ve dış aksiyonunu göz önünde bulundurularak yapılandırılması ve onu eyleme yönlendirecek itici gücü barındırması gerekmektedir. Bir çatışma zayıf tasarlanmışsa onun yaratacağı eylemler de zayıf kalacaktır. İyi bir tasarım da, çatışmayı açığa çıkaracak geliştirecek, doruğa taşıyacak ve onun yarattığı durumları bir sonuca bağlayacak bir yapıyla mümkündür.

Sorgulanmanın başlamasını sağlayacak çatışma başladıktan sonra, sonra değişim talebi, talebin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğine dair değer tartışması açığa çıkar. Değişim isteyen taraf kendisiyle, yakınlarıyla, toplumla, doğayla, hastalıkla, sorumlulukla ne ile mücadele ederse etsin bu süreçten sonra her şey eskiye yani bilindik düzene dönmüş görünse bile bu mücadeleyi yaşayan taraflar eskisi gibi olmayacaktır. Herakleitos'un ünlü deyişinde olduğu gibi yıkanma eylemi ikinci kez bile gerçekleşse dere aynı dere değildir artık. Bu tartışmanın başladığı an, artık geri dönülmez bir anı ve başlayacak bir yen serüveni işaret eder. Bu nedenle düzenin sorgulanması, güçlü ve ana çatışmayı ortaya çıkararak bir etki olmalıdır. Sevda Şener bu etkiyi "kırılma noktası" olarak tanımlamıştır.

Toplumlar büyük değişim dönemeçlerinde bir değer karmaşası içine düşerler. Eski ile yeni, değişim dönemleridir. Usta yazarlar, kişilikleri sınamak, toplumun sorunlarını irdelemek için toplumların böyle dönemlerini ve böyle dönemlerin insanlarını seçmişlerdir. Drama özgü yapılamayı daha da etkileyici yapan olayların bir kırılma noktasında başlatılıp, bir kırılma noktasında sonuçlandırılmasıdır. Başlangıçtaki kırılma noktası mutlaka bir şeylerin yapılması gerektiği andır. Eşik atlanmalıdır. Daha fazla duraksamak olmaz. İlk adım zorunludur. Bu zorunluluk ister dış etmenlerden, ister iç itilimlerden gelsin. Sondaki kırılma noktası ise eylemin sonuçlanmasının daha fazla ertelenemeyeceği andır. Son adım ne olursa olsun atılmalıdır. Bu da bir zorunluluktur. (Şener, 2007: 156)

Bu etkiden sonra ile eylemler, geçmişte düşünölenin tasarlananın tam tersi yönde gelişebilir. Bir nokta bir değişim talebi ile yaşanmasa da onun getirdiği gerçeklik karşısında ana karakterin atıldığı macera elde ettiği deneyim bu dönüşöme dolaylı olarak neden olur. Özakman düzeni bozan, bu etkiyi başlatan ilk kıvılcımı “ateşleyici sebep” olarak tanımlamıştır.

Düz bir masanın üzerinde, hareketsiz duran bilya, 'kararlılık hali'ndedir. Masayı eğersek, bilyanın kararlılık hali bozulur, az ya da çok hareket eder, durumu ve konumu değişir. Kararlılık halini bozan ve hareketi (gelişmeyi) başlatan etkiye, dramaturgide ateşleyici sebep deniyor. Kararlılık hali, bir etki sebebiyle bozulunca, hareket (gelişme/dramatik aksiyon) başlar (Özakman, 2004: 156)

Karahüseyinoğlu, bu etkiyi “doğal olanın dayatmasıyla ortaya çıkan bir etki” olarak değerlendirmekte ve “Biri Gelir” olarak adlandırmaktadır.

Doğada her şey değişmeye dönüşmeye meyilli hatta mahkum iken, insan yapımı kurum ve sistemlerin bu ayak diremeleri/gericilikleri ister istemez bir müdahaleye sebep olur/olacaktır. “biri gelir” diyerek tanımlamaya çalıştığımız bu etki doğanın/doğal olanın bir dayatmasıdır. Kendi içinde yenilenmesini yapamayan, çağa ve şartlara uymayan her ilişkinin, her kurumun, her düzenin bir şekilde başına gelecek olan budur. Gecikebilir ama mutlaka gelir. Bu bir etki ile ateşlenir ki bu etki sebep değil bardağı taşıran son damladır. Bundan sonrası düzenin kendiliğinden yapmadığı yenileşmeyi zorla yapmak durumunda kalırken yaptığı iç ve dış hesaplaşmadır. Bu süreç ayak direyen eskinin, yerini yeni gelene bırakması ya da kendini yenilemesi ve kaldığı yerden devam etmesi ile sonuçlanacaktır. (Karahüseyinoğlu, 2012: 10)

Yıkımın, değişimin algılanmaya ve tartışılmaya başlandığı aşamadır. Bu tartışma haklılığına inanılan iki değerin tartışmasıdır. Tartışma boks maçı gibi katlanarak ve yükselerek devam eder. Düzendeki kendiliğinden olması gereken

değişmeyi zorla yapmak durumunda kalırken yaptığı iç ve dış hesaplaşmadır. Bu aşamanın sonunda çoğunlukla tartışılan değerlerden biri galip gelir ya da ana karakter iki değer ortasında sıkışıp kalır. “Trajik çatışmada, çatışan eşit kuvvetlerin her biri kendini gerçekleştirmek ister, biliyoruz, haklı olarak ister, görüyoruz; ama birinin gerçekleşmesi öbürünün yok olması demektir. Bu böyledir; başka türlü de olamaz. Tıpatıp eşit değerler bulmanın güçlüğü, durumu değiştirmez; kaldı ki, tıpatıp eşitlik aranmıyor” (Kuçuradi, 1966: 12)

Dramatik yapı açısından da karakterin eylemlerini yönlendiren onun değerleridir. Değerler, karakter/kişiler tarafından doğruluğuna inanılan duygu, düşünce ve inanışlardır ve onu savunanlar tarafından verilen önem ile ölçülürler. “Yapıp-eden bir varlık olarak insanın bütün yapıp-etmeleri mutlaka bir “değer” ile ilgilidir. O halde değer; “insanın yapıp-etmelerini determine eden ilke ya da ilkeler” olarak tanımlanabilir. “Yapıp-etmelerimizi belirleyen, yöneten, yönlendiren, onların temelinde yatan ilkeler.” Bir “değer” ile ilişkili olmayan hiçbir insan davranışı yoktur.” (Uysal, 2003 ) Dramatik yapıda, düşünce ve değerler, karakterler ve inandıkları değerler aracılığıyla tartışılır. Ancak yaşamda olduğu gibi dramatik metinlerde de karakterin sahip olduğu değer, çoğunlukla bir tek düşünce, tutum ve davranışa işaret etmez. İnsanın sahip olduğu değer, yaşama bakış açısını belirlediği için, birçok tutum ve davranışını da belirleyen kompleks bir sistemdir.

Dramatik çatışma ile birlikte, ana karakterde değerlere bağlı tutumların sağladığı bu üç unsurda tutarsızlıklar görülmeye başlanır. Bilgi, Duygu ve hareket koordinasyonu bozulmaya başlar. Kişi maruz kaldığı çatışma ile bunları yeniden tutarlı hale getirmek için hem zihinsel, fiziksel, duygusal süreçlerden bir kaçına ya da hepsine birden girebilir.

Dramatik çatışma kimi zaman, kişilerin aynı toplumsal değere farklı bakış açısı ile bakmalarıyla da ortaya çıkmaktadır. Ancak bu da kişisel değerlerin farklı olmasından kaynaklanır. “Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. “(Berger, 1995: 10) Namus, kimileri için dürüst olarak ve yolsuzluk yapmadan yaşamayı ifade eden bir değerken kimileri için kan davası için alınması gereken bir öcü ya da kadın bedeni üzerinde simgeleşen bir ataerkiyi işaret edebilir. Kanlı Düşün

oyununda Lorca, damat El Nino'nun, bu değeri alımlama biçiminin yarattığı trajediyi gözler önüne serer. Kreon, koyduğu kuraldaki katılığı nedeniyle hem oğlunu hem gelinini kaybeder. Cesaret Ana savaşın acımasız ortamında paraya verdiği değer nedeniyle pazarlık yaparken oğlunun ölümüne neden olur.

Yazarın yapı boyunca onaylamadığı, onun tarafından olumsuz olarak ele alınan bir değeri de ana karakter ile bütünleştirebilir. Molire 'in Cimri oyunundaki Harpogon bütün insani değerlerin üstüne servet düşkünlüğünü koyar. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik, işini sevmek, aile, vatan sevgisi, sadakat, sevgi, aşk, saygı, hoşgörü dürüstlük, çalışkanlık, başkasını düşünme, yiğitlik, yardımseverlik, hoşgörü, alçak gönüllülük, namus, sadakat, dayanışma, iffet, ahlakilik gibi değerler bunlara örnektir. Bu çoğunlukla bir önerme şeklinde ifade edilecek bir değer çatışmasıdır. Bu türden çatışmayı birçok oyunda görebiliriz.

Othello.; Kıskançlık yalnız sevileni değil, seveni de mahveder.  
Kral Lear; Körü körüne güven, insanı mahva sürükler.  
Romeo Juliet; Büyük aşk, ölüme bile meydan okur. (Egri, 1982: 31)

Egri'ni yazdığı bu önermelerde, doğruluğuna inanılan bir değerin karakterler tarafından savunma inadının ve bu değerini savunmadaki tutkulu isteklerinin kendilerine ödettiği bedel de önermenin içinde yer almaktadır. Othello'da kıskançlık duygusu üzerinden sadakat –sadakatsizlik, Kral Lear'da iktidarın zenginliğine sahip olmak üzerinden güven- güvensizlik, Romeo- Julliet'te Aşk üzerinden sadakat-sadakatsizlik değerlerini tartışmaya açar. Bu önermelerin bir yargı içerdiği açıktır. Böyle bir önermede, tartışılan değer karşıtıyla var ya da yok olmakta onun varlığı ve yokluğu tartışılmaktadır. Aynı oyuna, yazar tarafından bir fikri doğrulayan önermenin ispat edilmesi yerine birbiriyle yan yana var olamayan iki değerin ve bunların ortaya koyduğu iki düşüncenin birbiriyle karşıt duruma getirilmesi olarak bakıldığında durum değişir. Burada çatışma bir düşüncüyü ispatlamaktan çok kendince tutarlı iki "değerin" yarattığı çelişkinin açığa çıkması ve bu iki düşüncenin yan yana var olamamasından ortaya çıkmaktadır. Othello oyunu için "Kıskançlık yalnız sevileni değil, seveni de mahveder" önermesi geçerli olmakla birlikte oyunun tartıştığı düşüncüyü ortaya çıkarmakta yetersiz kalmaktadır. Oyunun düzeni, siyah ve Mağrip'li öteki ile soylu, üstün beyaz ırkın arasındaki bir sınıf çatışmasına işaret eder. Çatışma, önermeyi içeren bir düşüncüyü ispatlamaktan çok kendince tutarlı iki düşüncenin "değerin" yan yana var olamamasından" ortaya çıkmaktadır. Sistem bir

siyaha rütbe ile yükseltse bile, siyah bunu taşımaya hazır mıdır? O halde tarafların iktidar mücadelesi şu şekilde soru haline getirilebilir; Siyahın-budala-güçlü-duygusal iktidarı mı? Beyazın-kurnaz-zeki-acımasız iktidarı mı? Othello'nun aşkta kıskançlık üzerinden yaşadığı çatışma ise bu özelliklerin görünür kılınmasını sağlayan, ana çatışmaya boyut kazandıran bir yan çatışmadır.

Karakter, haklılığına inandığı değerle yok olsa bile bu yok oluş bir değer tartışmasının tutkulu savunusunu gösterdiği için tartışmanın yok olmasına neden olmaz çoğunlukla ters etki yaratarak ana karakterin savunduğu değerın daha fazla altının çizilmesine neden olur. Kimi zaman ana karakter kaybetmekle başka bir şey kazanmış, kazanmış olmakla da bazı şeyleri yitirmiş olabilir. Çünkü iki değere işaret eden dramatik çatışmalarda tıpkı ana karakterde olduğu gibi karşıt karakterin de kaybetmesi ya da kazanması keskin bir haklılığa işaret etmeyebilir. Her ikisi de savundukları şey için önemsedikleri şeylerden vazgeçmenin bedeline katlanmak zorunda kalabilir. Dramatik yapı sonlandığında yaşanan sonuç ne olursa olsun tartışılan mesele geçerliliğini koruyorsa, izleyicisini de aynı çatışmanın içine sürüklüyorsa burada zor bir seçimden, iki değerın hala haklılığına inanılan iki tarafından söz etmek mümkündür ve bu değerlerin yarattığı eylemlerin seçilmesinin altında yatan önemli neden de budur.

Dramatik metinlerde, ana karakter kimi zaman bir sınamaya tabii tutulur. Bu sınama, karakterin değerlerine olan bağlılığını izleyici önünde meşruiyet kazanması amacını taşır. Karakter, inandığı değer için savunduğu eylemin ilk basamadığından son basamağına kadar onu savunduğunu gösterebilmek için genellikle önce hafif sonra daha ağır bir sınav/sınanmaya tabii tutulur. Ana karakter, ötekilerinin yapamadığını yaparak , onların yaptığını yapamayarak, ya da bütün olanlara karşı hiçbir şey yapmamayı tercih ederek öbürlerinden farklılaşır. Bu durum, karakterin risk alarak, dramatik kurgudaki oyun kişilerinden farklılaşmasını sağlar.

Risk saplantısının nihai sonucu insanın çaresiz bir varlık olarak görülmesi ve insanın ilerleme potansiyelinin küçümsenmesidir. Sonuçta ortaya çıkan insan oldukça garip bir varlıktır. İnsanın yaşadığı başarısızlıklar, hatalı bir kararın sonucu ya da ders alınacak birer deneyim olarak görülmez, gündelik yaşamla baş edemeyen bir yaratığın, doğal durumu olarak kabul edilir. İnsanın yaşamla baş edemeyeceği şeklindeki bu varsayım risk yelpazesini daha da

geniştir. Önlem ilkesinin barındırdığı, kötümser insan anlayışı bireyi çaresiz ya da hasta olarak resmeder. (Fruedi, 2001: 36 )

İster çaresiz hasta kişi olarak dışlansın, ister herşeyi başarabilen kahraman kişi olarak yalnız kalsın, ana karakter tercihiyle fark yaratan biridir. Okuyucu/izleyicinin, ana karakterin inancındaki tutkusuna ikna olması için, bu tercih ettiği eylemi birden fazla kez tekrarlaması dramatik yapıya anlam kazandırır. Kafkas Tebeşir Dairesi Adlı oyunda Gruşa'nın bebeği, başına birden fazla gelen, onca soruna rağmen bırakmaması gibi. Ana çatışmanın şiddetinin artması, çoğunlukla onu destekleyen yan olay ve ilişkilerle örülü bir düzen kurgulanmasını gerektirir. Antigone'nin , Kreon'un oğlu Haimon ile nişanlı olması gibi. Antigone'nin cezalandırılması baba ile oğlu karşı karşıya getirecek, cezalandırılmaması, koyduğu kuralı uygulamaması karşısında Kreon tarafsız ve adil bir devlet adamı olma kudretini yitirecektir. Her adımda karakterler bu çatışmanın içine daha fazla çekilir ve olaylarla daha derin bir boyuta taşınır. Öyle ki çatışma derinleştikçe karakteri ve ya karşıt tarafı bir karara, bu kararı anlatan güçlü bir eyleme, olaya sürükler. Yaşanan yeni olay, alınan karar, ise çatışmanın taraflarında, özellikle ana karakterde bir değişiklik dönüşüme yol açtığını ortaya koymalıdır. Dönüşüm bu anla değil bu anın öncesinde yaşanan ve yükselen çatışmanın yarattığı bir durumdur. Ancak bu noktadan sonra bilinir ki, bütün süreçte yaşanan maceranın, öykünün, çatışmanın, dönüşümü ve değişimi sağlayacak bir önemi vardır ve izleyiciye sunulma gerekçesi de budur. Dönüşümün en çarpıcı görünümünden biri Sophokles'in Kral Oudipus oyununda yazgısıyla ve tanrısal düzenin gerçekleriyle, yüzleşen Kral Oudipus 'tur. Halkını vebadan kurtarmak için verdiği mücadelede babasının katili, annesinin kocası olduğu gerçeğini öğrenen Oudipus, adım adım ulaştığı bu bilginin katlanılmaz gerçekliliği karşısında kendi iradesiyle gözlerini kör eder.

Düzen sorgulanırken, her sınanmada her olayda her tartışmada, çatışma bir üst basamağa atlar. Kademe kademe yükselen bir karşılaşmanın doruğa ulaşması beklenir. O halde doruk bir başka olay, durum, gelişme ile son bulmalıdır. Bunun sonucunda, biri varken öteki yok olabilir, iki taraf birden yok olabilir, da karşıtlığın uzlaştığı yeni bir sentez oluşturabilir ya da uzlaşma sağlanmadan çatışma sonucu belirsiz olarak bırakılabilir. Okuyucu/izleyici genellikle özdeşim kurduğu ana karakterin çerçevesinden yapıya baktığı için, onun savunduğu değeri ve onun başına gelen felaketleri ya da mutluluk veren olayları daha fazla önemser. Yazar da, bu bilginin ışığında çoğunlukla ana karakter tarafından gerçekleştirilecek bir eylem, bir

karar ya da onun maruz kaldığı bir durumla, çatışmayı sonuca götürecek bir olay tasarlar. Tartışmanın son bulduğu bir karar anı, olay veya durum içerir. Çoğunlukla bu karar bir dramatik durumla gelir ve çatışmayı da sonlandıracak bir olay ile de son bulur.

Düzenin sorgulanması aşaması, ana karakteri, kendisinin bilmediği ve İzleyici/okur ile deneyimleyeceği bir sürece doğru sürükler. Bu sonuçlar, ana karakterin kendi tercihleri sonucunda oluşan durumlar olduğu için, aslında sürüklenen de, sürükleyen de ana karakterin kendisidir. Böylece o, bir şey tercih etmemenin de tercih sayıldığını göz önünde bulundurarak, herhangi bir şeyi tercih etme özgürlüğüyle kendi sonunu hazırlama kararını almaktan korkmayan kişi olmuştur. “İnsanın en büyük arzusu olan kişisel özgürlüğün aynı zamanda onun bütün dezavantajlarını da meydana getirdiğini görmek ilginç olmaktadır.” (Foucault, 531) Ana karakter genellikle, farklılığıyla bir yandan kahraman olurken, bir yandan da kurban olmayı göze almış olacaktır. Kendi değerlerini/düşüncelerini korumuş ve bunun sonucunda, çevresini etkilemiş olmakla, fırsat maliyetine katlanmış ve bir şeyleri de kaybetmiş olacaktır. Etkileme basitçe bir kişilik aktarımıdır, kişinin kendisi açısından en değerli şeyi bırakmasıdır ki bu da bir kayıp hissi, hatta belki de bir kayıp gerçekliği yaratır. (Bloom, 2008: 48)

### **2.3. Yeni Düzen**

Dramatik yapıda “Yeni Düzen” aslında güçlü bir sarsıntıya uğramış bu sarsıntı karşısında mücadelesini vermiş bir “Düzen” dir ve yeni olması bir mücadelenin sonunda yaşanan değişikliğe işaret eder. Bu değişiklik de kalıcı değildir elbet ve yeni bir çatışmanın başlamasıyla tekrar tartışmaya açılacaktır. Bu nedenle Yeni Düzen, başka bir dramatik yapının düzeni olarak karşımıza çıkabilir ve yine varlığını sürdürmeye devam ederken bir yandan değişmesi, yıkılması, ömrünü tamamlaması gerektiğinin sinyallerini veren bir ilişki, toplumsal bağ, kurum ya da sistem olarak tekrar karşımıza çıkabilir.

Taraflar arasındaki çatışma çoğunlukla ayak direyen eskinin kendini yeniyeye bırakması ya da kendini yenileyerek kaldığı yerden devam etmesi ile sonuçlanır. Gelen yeni de olsa onun da adı ‘düzen’ dir ve o da aynı etkilere açık olacaktır. Zamana ve zemine uyamadığı ve sorgulanmaz, yenilenmez bir hale geldiği anda bir başka “bir gelir” ile o da hesaplaşacak ya kalacak ya da gidecektir... Bu döngü sonsuza kadar sürecektir (Karahüseyinoğlu, 2012: 11)



Yeni Düzen, yapının çemberini tamamlamak ve canlandırmanın finalini bildirmek zorundadır. Ancak, yapının sonlanması öykünün ya da çatışmanın sonlandığı anlamına gelmez. Çatışma çoğunlukla bir değerin görece üstünlüğüyle biter. Bu stnlğn net olarak sağlanmadığı, çatışmanın sürdüğü yeni düzenler de yazılabilir. Bu tasarımlarda öykünün devamı başka bir yapıyla yeniden başlayacağı, aynı ya da farklı bir çatışmanın devam edeceği ya da yeni düzende yaşanacak bir belirsizliğin var olacağı hissi yaratılır. Oyunun sonunun nasıl gerçekleştiği özellikle izleyici/okur için bir önem taşır. İzleyici/okuyucu, oyunun başından beri özdeşim kurduğu kişi/kişilerle ilgili onlara ne olacağı, ne olduğu ya da ne olabileceği konusunda bir ipucu bulmak ister.

Kimi yapılarda da yeni düzen hiç var olmaz ve yeni düzende ne olacağı kuk ipuçlarıyla izleyici/okuyucunun takdirine bırakılır. Yeni düzen, tartışmanın vardığı son nokta ile de kendini belli edebilir. Amaç, yazarın ortaya koyduğu tartışmanın açığa çıkmasını sağlamak ise, Yeni Düzen'in nasıl olacağı izleyicide merak uyandıracak şekilde de bırakılabilir. Baz Yeni Düzen tasarımlarında, kimi metinlerin devamının geleceği izlenimi yaratılır ve düzenin bozulacağına dair bir ipucu bırakılır.

Dramatik kurguda çoğunlukla yeni düzen aşaması canlandırılmaz, ancak çatışmanın sonlandığı noktada kurulacak yeni düzene dair ipuçları barındırır. Bu açıdan çatışmanın nasıl sonlandığı, hangi değerin galip geldiği, Nasıl birson tasarlandığı Yeni Düzen 'in de nasıl olacağına dair fikir verir.

### 3. ÜÇ YAZAR, ÜÇ AİLE ve ÜÇ AYRI DÜZEN

#### 3.1.Aşırılıkları Kabul Etmeyen Düzen; “Eski Şarkı”

“Cumhuriyet edebiyatımızda sanatçı eleştirmenden önde gitmiştir (...) size pek mi iddialı geliyor bu düşünce , öyleyse okuyun Reşat Nuri’yi, Yakup Kadri’yi, Halide Edip’i göreceksiniz çağlarıyla ilgili ne sorunlar işlemiş bu yazarlar, çağlarını da aşan, çağlar boyu insanların kafasını kurcalamış olan, ne sorunlara girmiş çıkmışlar, eleştirmeci farkında olmamış bunun.”

Atilla İlhan

(İlhan,1982: 120)

Reşat Nuri Güntekin, 1938 yılında yazdığı “Eski Hastalık” adlı romanını, 1951 yılında “Eski Şarkı” adıyla tiyatro oyunu olarak sahneye uyarlamıştır.

Güntekin, Yusuf ile Züleyha’nın evliliğini romandan farklı olarak yeni bir kurgu içinde, dönemin değişen toplumsal düzeni ile birlikte ele almıştır. Yazar, dönemde yaşanan değişimin kişiler üzerinde olan etkilerini ve bu değişimin “sürecini” tartışmaya açmış, kurguyu sonuçlandırırken kıssadan hisse alan, bir tez üzerine ikna edilen, izleyici/okur kurgusundan kaçınmıştır. Kendisiyle yapılan bir röportajda, yazarın da konuya bakışını oldukça net ifade ettiği görülmektedir; “Roman ve tiyatro yazarken fikir, tez, mesele, ders gibi şeyler asla aklımdan geçmez.”(Yavuz, 1976: 119) Oyun, döneminin bütün çatışmalarını içinde barındırıp tartışırken aynı zamanda insani değerlere dair çatışmaları da barındırdığı için evrensel bir nitelik taşır.

Eski Hastalık romanının, birden fazla süreci irdelemesinden farklı olarak “Eski Şarkı”, Yusuf ile Züleyha’nın bitmek üzere olan evliliğinin yeniden kurulup kurulamayacağı konusunda merak uyandıran bir süreci irdeler. Güntekin ‘in romanı oyuna aktarırken, oyu merkezini nasıl belirlediğini şöyle ifade etmiştir “Şu halde eserin kahramanı daima göz önünde bulundurulacak, bir değişik manzaralar serisi halinde etrafında akıp geçen vakalar ancak onda yaptığı tesirler, sarsıntılar itibariyle seyirciyi ilgilendirecek ve çokluk içinde aradığımız birlik bu olacaktır. Güç iş, fakat ne çare ki tutulacak başka yol göremiyorum.” (Yavuz, 1976: 120) Yazar, roman ve tiyatro oyunu arasındaki teknik ve içerik farklılıklarını göz ardı etmemiş, ancak romandan tiyatroya uyarlama konusundaki çalışmaların da güçlüğünü

vurgulamıştır. Yazar tarafından, olaylar örgüsü, seyircide uyandırılmak istenen “*ruh haletinin*” bir aracı olarak değerlendirilmiştir. (Yavuz, 1976: 119) Bu nedenle oyunda, romanda uzunca üzerinde durulan Yusuf ile Züleyha'nın geçmişi, alt metin olarak, Züleyha tarafından anlatılır

Yazar, Züleyha aracılığıyla geçmişin olay örgüsünü anlatırken, öyküyü geliştirecek, yeni olayları, romanda olmayan birçok kişiyi de oyuna eklemiştir. Romanda, Züleyha'nın duygu ve düşüncelerine etki eden, uzunca anlatılan kişiler, tiyatro oyunun zaman sınırı nedeniyle daha yüzeysel geçilmiş, Züleyha ve Yusuf'un ilişkisi oyunun merkezine alınmıştır.

Romandaki vakalar ve şahıslar aşağı yukarı aynı sıra ile perdelerin kalıbına giriyorlardı. Fakat bu beni tatmin etmedi. Bu defa ben de camcılar gibi yaptım. Romanı kaynatıp eriterek yeni şekil üfürmeye çalıştım. Romandaki olayla insandan yalnız iki şahıs ayakta kaldı. (Yavuz, 1976: 133)

Yeni kişiler ve olaylarla, yeni bir dramatik yapı içerisinde sunulan oyun, romandaki iki karakterin, kendi öyküleriyle bir ada halkına dahil olmasıyla, romandan farklı bir öyküyü anlatmaktadır.

Oyun Kişileri, Züleyha, Yusuf, Babaefendi, Deli Zehra, Hacer, Müşerref, Ahmetçik, Kaptan, Jandarma Kumandanı, Kaymakam, Ayşe, Fenerci, Balıkçı, Küçük Ali Şimendifer Memuru, İki Köylü, Üç Tayfa, Kemeñeci 'dir.

Züleyha'nın babası Ali Osman Bey, oyunda isim değişikliği ile Ömer Bey olmuştur, dayısı Şevket Bey, Yusuf'un annesi Enise Hanım, oyunda gölge kişiler olarak yer almakta geçmiş anlatılırken sık sık kendilerinden bahsedilmektedir. Ancak, bu kişiler oyunda varlıklarını, Dayı, Anne olarak sürdürmekte romandaki isimleriyle anılmamaktadır.

### **3.1.1.Oyununun Kurgusal Zamanı**

Oyun 3 perdedir: I. Perde 3 sahnelik bir prolog ve 2 tablodan oluşur. Tablo I, 1 sahne, Tablo 2, 3 sahnedir. 2.perde 4 sahneden oluşur. 3 perdede Tablo 3, 4 sahneden oluşur perde indikten sonra Son Tablo oynanır.

Birinci perde, Yusuf ile Züleyha'nın Ada'ya geldikleri ilk günün öğleden geceye kadar olan zamanını yansıtır. İkinci perde, Ada'da geçirilen başka bir günün

öğleden geceye kadar olan zamanını yansıtır. Üçüncü perdede, ilk iki sahne Hacer'in düğünün akşam son hazırlıklarını, III. Sahne ise, iki haftadır memlekette olan Yusuf'un, Ada'ya gelmesiyle, Müşerref'in düğün akşamının son hazırlıklarının yapıldığı zaman dilimini kapsar. Son tablo ise resmen boşanmış olan Yusuf ile Züleyha'nın, birbiriyle son konuşmalarını gerçekleştirdikleri süreyi kapsar.

### 3.1.2.Oyundaki Mekânlar

Yazar, romanın sınırsız özgürlük tanıyan mekânlarından ayrıştırarak oyunu iki mekânda geçirmiştir. Son sahneye kadar oyun, Yusuf ile Züleyha'nın kaldıkları otelin bahçesi ve bu bahçenin etrafında geçer. Son sahne ise, adadan ayrılışın : mekânsal olarak da vurgulandığı, tren istasyonunda geçer. Yusuf'un genellikle Otel'in dış mekânını kullandığı, Züleyha'nın ise hem dış hem de iç mekânını kullandığı görülür. Oyunun son sahnesine kadar kullanılan mekân, neredeyse herkesin misafir olduğu bir alandır. Yusuf ile Züleyha geçici olarak otelde kalmaktadır, Kaymakam ve Ayşe gece olunca dağ evlerine giderler, Fenerci kulübesine, öbür ada sakinleri evlerine çekilir. Hacer ve Müşerref de Züleyha ile Yusuf'un gelişinden sonra bu mekândan evlenip ayrılacaklardır.

Oyunun simgesel mekânları, modernliği temsil eden İstanbul, taşrayı temsil eden Silifke'dir. Dönemi için de günümüzde de geçerliliğini koruyan, Türkiye için modernliğin kenti İstanbul, her ne kadar İstanbul'a gelen yabancılar için, ürkütücü, mistik, bilinmezlerle dolu bir doğu kenti özelliğini gösterse de Anadolu'dan gidenler için İstanbul, metropolü, kaosu, taşraya göre merkez olan ve batıyı temsil eden bir kent olarak görülmüştür. Dolayısıyla merkez haline gelen İstanbul'un karşıtı da taşra olmakta, Anadolu'nun derinlerine gidildikçe de taşralılık artmaktadır. “Masum olduğu ölçüde mahzun bir sözcüktür 'taşra'. Tali ve talihsiz bir yerin adıdır yani. Öyle ya, Dinar Afyon'un, Afyon İzmir'in, İzmir Ankara'nın, Ankara İstanbul'un, İstanbul Londra'nın taşrası değil midir? Kısacası uğradığı yeri tali ve talihsiz kılan şeytani bir gücü vardır 'taşra'nın.” (Bora, 2005: 274) Züleyha'nın tanımlısıyla “bon ve mağrur olan dışarlık çocuğu” (Güntekin, 1971: 152) olan Yusuf'un, yadırgamadığı, özümsemiği taşra, sempatik, candan, aşk dolu, sıcak, samimi aynı zamanda geri kamış, çorak, kimsesiz, bakımsız, hastalıklı, halkı kültürsüz, bilgisiz olan bir yer olarak çizilmiştir. Türkçe 'de “dışarlık” kelimesi ile “taşra”nın aynı şeye işaret ediyor olması da taşranın ötekileştirilmesi açısından manidardır.

Oyunda, cinsiyetlerle ayrılmış ilişkilerin yarattığı alanlar vardır. Kadın ve erkeklerden biri ötekinin alanına misafir olarak girdiğinde bile, karşı cinslerin hal ve tavırlarını yeniden düzenledikleri görülür. Züleyha ve Ayşe'nin erkeklerin kurduğu rakı sofrasını bozacakları düşüncesiyle kenarda oturmak istemeleriyle ya da erkekler gelince Züleyha ve Ayşe'nin konuşmalarını değiştirmek istemesi her iki cinse ayrılmış özel alanlar olduğunu göstermektedir.

### 3.1.3.Oyunda Kullanılan Dil

Oyunda roman yazarlığının da etkisiyle bolca tasvirlerle dayanan bir dil kullanılmaktadır. Oyunun son sahnesi dışında bütün meselesi anlatı şeklinde tartışılmaktadır. Günümüzde kullanılmayan birkaç sözcük içerse de oyun, günümüz Türkçesinden farklılık göstermez. Oyunda özel geçmiş, ana karakter Züleyha'nın, siyasal, sosyal geçmiş ise Yusuf aracılığıyla ve onun bakış açısıyla anlatılmaktadır. Oyunda konuşmanın gerçekleştiği ancak anlaşmanın, uzlaşmanın gerçekleşemediği bir iletişim dili hâkimdir. Her taraf kendi düşüncesinde ısrarlıdır, kimi zaman suskunlukla da beliren ve kimi zaman davranış değişikliğine neden olmaması ile ortaya çıkan bu ısrar bütün oyun kişilerinde görülmektedir.

“*Eski Şarki*”da erkekler birbirlerine çok genel şeylerden bahsedip, kamusal alana ait bir dil kullanırken, kadınlar birbirleriyle özel ilişkilerini paylaşmakta ve Züleyha'nın Ayşe'nin saçlarını okşayarak anlattığı gibi, özel alana ait samimiyet içeren bir dil kullanmaktadırlar. Bunun dışında Yusuf ile Züleyha'nın bedenleri başka fikirleri başka şeyler söylediği de görülmektedir.

Yazar, eğitilmiş ve eğitimsiz kişilerin arasındaki iletişim biçimiyle taşra ve modern karşıtlığına da işaret etmektedir, bu kesimlerin dili kullanım biçiminde ve üslubunda keskin bir ayrım yapmıştır. Züleyha, Yusuf, Ayşe, Kaymakam, Jandarma Komutanı birbirleriyle mesafeli ve nazik bir üslup kullanırken, eğitimsiz olan oyun kişileri birbirleriyle daha yakın, kaba ve nidalı bir dil kullanmaktadır. Babaefendi muhacir, Kaptan Karadeniz şivesiyle konuşmaktadır.

### 3.1.4.Oyunun Geçtiği Dönem

“*Eski Şarki*”, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde geçer, zaman zaman geçmişe gidilerek, milli mücadele ve savaş yıllarının da anlatıldığı görülür. Bu açıdan oyun,

içinde geçtiği dönemle sıkı bir bağ içindedir. Oyunun geçtiği dönemdeki hakim düşüncelerin alt yapısı, Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı, Çanakkale Savaşı, İstiklal Harbi ile ülkede ard arda gerçekleşen savaşların yarattığı, milli savunma duygusuyla oluşturulmuştur. Bu dönemde, etnik açıdan oldukça farklı topluluklar barındıran ülkede, beraberlik devlet tarafından ırka ve mezhebe dayalı olmayan bir ulus düşüncesiyle oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Türkiye’de Almanya’daki gibi “devletini arayan bir millet” değil aksine “milletini arayan bir devlet”ten söz etmek daha anlamlıdır. Hal böyle iken de milliyetçilik devlet eliyle ikame edilen bir olgu olarak Atatürk milliyetçiliği şeklinde karşımıza çıkmaktadır. (Kılıç, 2007)

Oyunun dönemi, yeni kurulmuş bir Cumhuriyetin ardından, bazı kavramların ve kurumların oturmuş bir düzene sahip olması için çabaladığı bir süreci yansıtır. Resmen sona eren imparatorluğun ardından kurulan yeni devletin ard arda yaptığı inkılaplar, kültürel bir şoku da beraberinde getirmiştir. Batılı toplumların, yüzyıllar içerisinde mücadele ile elde ettiği değişimden farklı olarak, Türkiye’de bu dönemde, inkılaplar 25 yıl gibi kısa bir süreye sıkıştırılmış ve devlet tarafından gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar Osmanlı’da temelli atılmış olsa da bu değişimin art arda gelen somut adımlarının, batılı toplumların olağan seyrinden daha hızlı bir şekilde atıldığı bir dönemdir.

Devletçi bir anlayışla, devlete hizmet etmenin millete hizmet etmek olarak görüldüğü bir düşüncenin hâkimiyeti söz konusudur. Burada söz edilen milletin üyesi olmak için “devletin yurttaşı olmak ve kader birliğini benimsemek yeterlidir”. ( Kılıç, 2007 ) Bu anlayış da, oyunda memleket için savaşmış olan, Kaymakam, Kaptan, Yusuf, Jandarma Kumandanında açıkça görülür. Vatanlarının emekçisi olan oyun kişilerinden Kaymakam, tahsilini son sınıfıyken yarıda kesip Balkan Harbi’ne sonra da Çanakkale, Irak Suriye, İstiklal Muharebesi’ne katılmış bir elini sakatlamıştır. Şimdi tahta bacak olan Kaptan, bir bacağını istiklal muharebesinde kaybetmiştir. Yusuf, Balkan, Çanakkale, İstiklal Muharebesinde savaşmıştır. Jandarma Komutanı da İstiklal muharebesine katılmıştır. Savaşların yarattığı yıkımın izleri, kişilerde hem soyut hem de somut olarak hala devam etmektedir.

Oyunda bir yandan harp nedeniyle kaybedilen yakınlar için duyulan özlem ve acılar, bir yandan da savaşta gerçekleşen kahramanlık hikâyeleriyle dostluklarını pekiştiren insanlar görülmektedir. Bu açıdan acı da sevinç de, oyun kişilerini dönem içinde birbirlerine yakınlaştıran bir unsurdur.

### 3.1.5. Batının Batılılaşma Önerisinin Temsili; Züleyha

Oyunun ana karakteri Züleyha 'dır. Oyun süresince düzeni sorgulayan ve bunun sonucunda değişime uğrayan tek kişidir. Züleyha, bir dişi kuş olarak, yuvasına yabancılaşmış, kendi varlığını, onun varlığıyla yaşatamamıştır.

Kutsal kitaplardan romana, romandan tiyatroya uyarlanan , “Hem Doğu hem de Batı dünya edebiyatçılarının tarih boyunca çokça ele aldıkları ve evrensel bir tema olma özelliğine sahip olan "Yusuf ve Züleyha" hikâyesini, Batılılar genellikle Tevrat, Doğulu İslâm toplumları da Kur'an kaynaklı anlatı ve bilgilere dayalı olarak işlemişlerdir.” (Çetin, 2000) Birçok yazar tarafından ele alınan bu hikâyenin, “*Eski Şarki*” oyunundaki Yusuf ile Züleyha'sı Kur'an kaynaklı anlatılara benzerlik taşıdığı görülebilir.

Güzelliği dillere destan Züleyha, eski kıssanın okuyucu/izleyici tarafından özdeşleşilmeyen kişi olma özelliğini burada da sürdürür. Onun bireyselliği, arzuları, yüceltilen toplumsal değerler karşısında anlaşılmaz kalacaktır. Züleyha, birçok doğu kadının aksine cinsel isteklerini çekinmeden belirten, ancak romantik bir aşk algısından yoksun, varlıklı, elit bir zümreyi temsil eden alımlı ve güzel bir kadındır. “Doğulu İslâm toplumlarında da Züleyha, aşkı, güzelliği, şehveti, seçkinliği ile ideal anlamda kadın güzelliğinin, kadınsılığın bir simgesi olarak başta gelen bir anima arketipidir.” (Çetin, 2000)

Züleyha'nın İstanbullu olması, işgalci güçlere yakın bir çevrede büyümesi, başlangıçta Anadolu'yu küçümsemesi, yıkımdan çıkan taşranın modernleşme çabalarını gülünç bulması da, eski kıssadaki Züleyha'nın dini erdemlerden yoksun olması gibi, “*Eski Şarki*” nın Züleyha'sının da, başlangıçta milli düşünceden ve yurtseverlikten uzak olmasıyla, iki öyküde var olan ortak bir erdem yoksunluğunu göstermektedir. Züleyha eski kıssadaki özellikleri taşımasıyla birlikte, ondan farklı olarak yazarın, yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal zemininde kendi bakış açısına göre şekillendirdiği “Batının batılılaştırdığı ” kadın özelliklerini de taşımaktadır.

Züleyha'da beliren, soğuk, pozitivist, alaycı, kibirli, bireysel, duygusuz, özgürlükçü, cesur, realist, hırçın özellikler yazarın “batıcıl batılılaşma ” ile özdeşleştirdiği özelliklerdir. Elbette ki bu tavır, Züleyha'nın Anadolu ile tanışmadan önceki dönemi için söz konusudur.

Cumhuriyet rejimi de batılılaşma önerisine sahip olduğu halde, Züleyha 'daki batılılaşma niçin olumsuz çizilmiştir? Züleyha, işgal yıllarında anne ve babasından uzak kalarak, İstanbul'da Amerikan Mektebi'nde eğitim almıştır. Bu süre boyunca İtilaf Devletlerinin kumandası haline gelen sarayda elçilik görevi yapan dayısının etkisinde, Anadolu kültürüne âşık olan Baba'dan uzak olarak, batılı bir düşünce sistemiyle yetiştirilmiştir. Burada, sarayın etkisinde olan, batının önerdiği bir batıcılık söz konusudur, şüphesiz ki onlara karşı varlık mücadelesi veren bir kesim için bu batılılaşma düşüncesi kabul edilmeyecektir.

“...bizde batıcılıkla anlaşılan şey Türk evrimini çağdaş uygarlığa uygun yönde geliştirmektir. Halbuki Avrupa'da ve Amerika'da batılılaşma ve batıcılık batı diplomasisine uygun boyun eğme anlamına gelir. Buyüzden onlara göre Kemalist devir Batı aleyhtarlığı, Menderes devri ise batıcılık devridir! Batı diplomasisinden bağımsız olan bir batıcılık, Batı dilinde, Batı düşmanı kötü bir ulusçuluk demektir.” (İlhan, 1982: 11)

Bireyci olan Dayı ile toplulukçu ve yurtsever olan Baba'nın arasındaki ayrıma çok geç varacak olan Züleyha, babasının kendini çağırması üzerine gittiği taşranın bir görünümü olan Silifke'de, kendini kapana kıştırılmış hissetmiştir. “Taşra-Cumhuriyet'le birlikte- artık sadece yoksulluğun değil, aynı zamanda yoksunluğun da yurdu haline geldi. Şüphesiz taşranın sadece yoksulları değil, zenginleri de bu 'yoksunluktan' kendilerine düşen payı aldılar. Kısacası taşra topyekun 'yoksunlaştı'. Böylece taşranın halet-i ruhiyesi alt üst oldu. 'Yerli yerinde' olmanın huzuru, yerini yavaş yavaş bir tür 'yanlış yerde' olma hissine bırakmaya başladı.” (Bora, 2005: 277) Reşat Nuri'nin romanlarında ve oyunlarında, karakterleri aracılığıyla sıklıkla görülen, taşraya yönelik bu yabancılaşmış bakıştan başlangıçta Züleyha da nasibini alacaktır. Silifke'de başlayarak Anadolu'da geçirdiği günler boyunca, hem kültürel yabancılaşma hem de kendine yabancılaşma ile de karşı karşıya kalacaktır. “Ben ve diğerleri (o) ayrımının bir sonucu, psikolojik anlamda dünyaya ait gerçekleştirilmesi arzulanların bir kafesi olarak tartışılan yabancılaşma” Züleyha'nın Amerika'ya gitme düşüncesinden vazgeçirilerek



getirildiği Silifke’de peşini bırakmayacaktır. ( Akyıldız, 2003) Birçok Türk metninde rastlanan “sürgün” motifi ile ancak zorunluluk nedeniyle gidilen taşra, oyunda gerçek bir sürgün olarak gerçekleşme de taşra günleri boyunca kendini sürgün hissettiği bir hayatın içinde bulan Züleyha için soyut olarak gerçekleşecektir. Nitekim taşrada geçirdiği günler boyunca, sıtmaya tutulacaktır. “Köken olarak alienare sözcüğünden delen Latince “ruh hastasına” yakın bir anlam taşıyan yabancılaşma hissi, Züleyha’da sürekli kurtulamadığı fiziksel ve ruhsal rahatsızlıkların onu güçsüzleştirilmesiyle ortaya çıkacaktır. ” ( Akyıldız, 2003) İki farklı düşünce, kültür arasında kalan Züleyha’nın, kendisini dışladığı taşranın bir üyesi gibi bulduğu anlarda, bu nevrozların sıklaştığı görülmektedir. Babasının içten içe Yusuf ile evlenmesini istediğini bilerek, onu getirdiği taşrada, küçümsediği ve reddettiği ve bu bakış açısını kısmen taşımakta olduğu, Ayşe’ye tasvir ettiği, taşra balosu anısında da açıkça görülmektedir.

“ZÜLEYHA: (...) örümcek ağı gibi etrafımı sarmış bu köylü ailesi içinde babam bile bana düşman gibi görünüyordu. Babam, buradan, bir düşman ordusunu kovmuş olabilirdi, fakat bu gece bu insanları bu kıyafette bu bahçede topladığı için inkılap yenilik yaptığını sanan bu, toy; bon ve mağrur, dışarlık çocuğu ile evlendirmeye gücü yetemezdi.” (Güntekin, 1971: 152)

Züleyha’nın yabancılaşmasının kişisel nedenlerinden biri de, Milli mücadele için hayatını cephelerde harcamış Asker olan Baba’sının kendisinde yarattığı yoksunluk duygusunun tepkisidir. Tercih edildiğini düşündüğü Anadolu’ya bir türlü yaklaşamayacaktır. Ancak, onun yabancılaşmasının tek sebebini buna bağlamak doğru olmayacaktır. Değişen bir toplumun içerisinde, değişimin nasıl algılandığına dair birçok sorusu olan Züleyha, taşranın kendi algıladığı biçimdeki dönüşümüne kendisini yabancı hissedecek ve bu değişimin neresinde yer alacağını bilemeyecektir.

### **3.1.6.Cumhuriyet’in Batılılaşma Önerisinin Temsili; Yusuf**

Eski kıssa da anlatılan Yusuf ile oldukça fazla ortak noktası bulunan “*Eski Şarkı*”nın Yusuf’u ise, Yusuf tipinin “üstün kişilik özelliklerine, ahlâkî değerlerine, masumiyetine, güzelliğine, sabrına” (Çetin, 2000) sahiptir. “*Eski Şarkı*”da farklı olarak, terk edilmişlik ve dışlanmışlık duygusunu, kardeşlerinden değil Züleyha’dan ötürü yaşamıştır. Eski kıssadaki ulvi dini inanç, “*Eski Şarkı*”da kendisini, vatana

millete aşırı bir adanmışlık olarak gösterecektir. “Yusuf peygamber, zindana atılmış ancak çıktıktan sonra toplumu için aydınlatıcı ve kurtarıcı bir kimlikle önemli bir misyon üstlenmişti” (Çetin, 2000) Kurtuluşa davet eden önder kişilik misyonunu ise, “Balkan, Çanakkale, İstiklal Muharebesinde savaştıktan sonra, ülkesinin kalkınması ve modernleşmesi için belediye başkanlığını üstlenen rolüyle gerçekleştirmektedir.

“*Eski Şarki*”nın Yusuf’u da, eski kıssa da olduğu gibi “güzel” ve “iffetlidir” Eski kıssa da cinsel istek duymayan/ya da insani dürtülerini bastıran Yusuf’tan farklı olarak, geleneğin tek eşli iffet anlayışına uygun biçimde Yusuf, helali olan Züleyha’dan başkasına yan gözle bakmaz.

ZEHRA: Yusuf beye dikkat ettim iyi kötü ortada bu kadar kadın var, açık saçık dolaşyoruz; Allah’ın kulu bir gün birimime şöyle bir alıcı gözüyle bak ne gezer.(  
Güntekin, 1971: 172)

Her iki hikâyenin Yusuf’u da, çevresindeki kadınlar tarafından idealleştirilen, güzelliğine imrenilen, ancak bunun farkında olmayan, mütevazı, ideal bir erkek tipidir. Çilekeşliği ve sabrı, mazlum ve masum oluşu, üstün bir aşkla değerlerine aşırı derecede olan bağlılığı ve sadakati onu bir aşama daha ulaştırmaz kılar. Ancak eski kıssadan farklı olarak, “*Eski Şarki*”nın Yusuf’u bütün bu ideal özelliklerine rağmen, mucizeleri, doğüstü yetenekleri olan bir peygamber değil, bir “insan” dır. Erdemli, mütevazı, vatanperver, fedakâr, kavrayıcı olan Yusuf’un sahicileşen biri olması için de, yazar tarafından kişiliği, insani özelliklerden yoksun bırakılmamıştır. Belirli zaafı, kararsızlıkları ile oyun süresince sınanacak olan Yusuf, savunduğu değerler ve sahip olduğu duyguları nedeniyle, cezalandırılacaktır. Vatanının kahramanı, evliliğinin kurbanı olacaktır.

Yusuf savaşın ardından yıkıma uğramış, yıkılmayanı da epeyce geri kalmış olan memleketinin kalkınması için kolları sıvayarak savaştan sonra belediye başkanı olmuştur. Bu kalkınmanın için de elbette bir batılılaşma tarifi de vardır ancak bu tarif, daha çok taşranın batılılaşma önerisini taşımaktadır.

Cumhuriyet’in aslında en büyük inkılabı başşehir olarak İstanbul yerine Ankara'nın tercihidir ve bu inkılap en azından harf ve dil inkılabı kadar radikal ve riskli bir "yıkıp yenisini inşa"

ihhtirasının eseridir. Radikal ve riskli çünkü Türkiye'nin payitahtı hala İstanbul'dur; başşehir de İstanbul. Ankara "başkent"tir ve Anayasa'daki ibare de aynen öyledir. Dolayısıyla Ankara, kendinden ne zaman şüpheye düşse telaş ile Anayasa'ya sarılıp başlangıç kısmındaki "Başkenti Ankara'dır" maddesini okuyarak yerinden oynayan yüreğini yatıştırırsa da pekala bilir ki kendisi dahi neticede taşradır ve bu bilgi Türkiye'de merkez-taşra ilişkilerinin ruhunu anlamak isteyenler bakımından fevkalade manidardır. (Bora, 2005:75)

Oyunda Yusuf, cumhuriyetin batılılaşma önerisini temsil etmekte, gelenekle yenedünyayı uyumlaştırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, İstanbul'un batı düşüncesinden uzak, Ankara'yı merkez alan bir batılılaşma düşüncesine sahiptir.

“ Atatürk'ün batıcılığıyla, Tanzimat batıcılığı arasında benzerlik yok, karşıtlık var: Birisi çok uluslu bir ümmet topluluğunda beliren komprador batıcılığı, ötekisi ulusallaşmış bir ülkede kendini gösteren bilinçli batıcılık.(...) Birincisi, batının önerdiği batılılaşmaya evet diyen, ikincisiyse batılılaşmasını batılı yöntemlerle, ama kendi bildiğince yapmak isteyen batıcılık” (İlhan, 1982: 94)

Yusuf'un, küçümsenmeyecek tahsili ancak, dünyayı Züleyha'dan daha tinsel algıyı, geleneğe ve kendi değerlerine olan bağlılığı ve ısrarı, Erken Cumhuriyet dönemi düşüncesinin, batı dünyasına olan tavrı ile ötüşmektedir. Cumhuriyet, kendisinden daha ileri teknoloji ve bilgi düzeyine sahip olan batı dünyasını reddetmemiş ancak onu kendi koşullarına uygun bir şekilde kabul etmiştir.

### **3.1.7.Düzenin Kurgulanması**

Yazar, batının aşk anlayışıyla, doğu batı sentezinin oluşturulduğu Cumhuriyetin modernleşme önerisini, Yusuf ile Züleyha'nın evliliği üzerinden tartışır. İki farklı kültürde yetişen Yusuf ile Züleyha, dönemin Türkiye'sindeki batılılaşmanın farklı görünümünü yansıtır. Oyunda kendisinin de ifade ettiği gibi, hayatını “nasıl isterse öyle kullanmayı iyice zihnine yerleştirmiş Züleyha” (Güntekin, 1971: 152) batılı anlayışın bireyci kültüründe, Yusuf ise, batılı bir eğitim olsa da doğulu anlayışın toplulukçu kültüründe yetişmiştir. “Bireyci toplumlarda, kişiler kendilerini diğerlerinden bağımsız üniteler olarak tanımlarlar. Toplulukçuluğa önem veren kültürlerde ise bireyler kendilerini ailelerinin veya diğer önemli toplulukların bir parçası olarak tarif ederler.” (Eser, H,B, Ertugay F, 2013) Yusuf, batılılaşmanın kendi kültürüyle sentezini oluşturmaya, yeni rejimin modernleşme önerisine uygun

hale getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla oyunun düzeni; Batının batılılaşma önerisinin Temsili ile Cumhuriyetin batılılaşma önerisinin temsili olan Yusuf İle Züleyha'nın evliliğidir. Bu evliliğin sürüp sürmeyeceği, evliliğin iki tarafının arasındaki çatışma bu düzenin devam edip etmeyeceği konusunda bir tartışma yaratır. Oyunun dramatik çatışması da temsilcilerin savundukları değerler ile gün yüzüne çıkar; Züleyha aşkın eski bir şarkı olduğuna inanırken materyalist değerleri, Yusuf ise aşkın yokluğuna inanmazken ulvi değerlerin varlığın savunmuş olur, bu değerlerin yanına aşkla birlikte; vatan, gelenek, sevgili de geliverir.

Yazar, kültür farklılığının ekseninde, Batı ile Doğunun, İstanbul ile Taşranın, Birey ile Toplumun ve realist gerçekçilikle romantik gerçekçiliğin birlikte var olup olamayacağını Züleyha ile Yusuf'un evliliği ile tartışmaya açar. Oyunda kurulan düzenin evlilik, bu düzende çatışmayı yaratan, iki karşıt unsurunun da, farklı kültürel bakış açılarıyla Züleyha ve Yusuf olduğu görülür. Züleyha'nın aşırı materyalist tutumuna karşılık, Yusuf'ta ruhun ve tinin yadsınmadığı, ancak belli ülkülere de aşırı romantik bir düşünceyle bağlılık gösterilen, cumhuriyetin modernleşme önerisinin algılanışı irdelenir. Her iki taraf da aşırılıklarının sonucunda birbirini kaybedecektir. Oyunun düzeni, Züleyha ve Yusuf'un aşka bakışı ile sorgulanır. Ancak, kişisel geçmişlerle örülmüşse de kültürel bir bakıştır bu; "Çünkü insanlar, "dünyayı ona bakmayı öğrendikleri şekilde görürler" . Bu bakış açısı (paradigma) farklılığı, "benliğin kültürel kurgulanışı" ile ilişkilidir." (Sakal Ö, Aytekin İ, 2014) Yazar, aynı olayı yaşasalar da aynı şekilde duyup hissetmeyen, farklı düşünce ve değerlerle yetişmiş bu iki insanın özelinde yaşanan bunalımlardan, dönemin yarattığı değişimin, kültürel olarak etkilerini de ortaya koyar. Bu kişileri destekleyen unsurlar olarak, Züleyha'nın Babası Ömer Bey ile dayısı, Yusuf ile İstanbullu Kâtip, Züleyha ile Ayşe, Alt sınıf – Üst sınıf arasındaki duygu, düşünce ve alımlama farklılıklarıyla, çatışmayı destekleyecek anlamlar oluşturulmuştur.

Yazar, bitmek üzere olan ama henüz tam anlamıyla sona ermediği için aynı zamanda kurtarıma ihtimali olan bir evliliğin, devam edebilmesi için son umut görünen bir süreçle kurguyu başlatır. Bu süreç, evliliğin akıbetinin ne olacağı konusunda oyunun sonuna kadar seyircide merak uyandırır. Uzun bir deniz yolcuğundan sonra, Yusuf ile Züleyha'yı, geçmişlerine etki eden her şeyden ve herkesten uzak, ilişkide bir ortak noktanın bulunması için kurgulanmış, iki farklı kültürün sentezi olabilme ihtimalini taşıyan bir adaya getirir. Ne İstanbul gibi kaotik

ve insani hiçe sayan bir tavrı, ne de taşra gibi durgun, ürkütücü bir hali olan bu adada yaşayan insanlar da acı ve sevinçleriyle diri, organik bir toplumdur. Hiçbir gazetenin gelmemesiyle, Yusuf ile Züleyha'nın geçmişini bilen kimse olmaması açısından da ada; kurtarılmış bir bölgedir. Düzeni, aralarındaki gerilimin yumuşadığı ama çatışmanın tam anlamıyla son bulmadığı bir noktadan başlatarak her iki olasılığa ayrılığa ve birleşmeye açık hale gelebilecek bir noktadan başlatır. Yusuf ile Züleyha arasındaki çatışma, geldikleri bu adada tekrar sorgulanacak ve iki ihtimalden birisi gerçekleşecektir. Yazar, oyunun neredeyse son anına kadar bu iki ihtimali de diri tutup, dramatik gerilimi sürdürerek, okuyucu/izleyicinin heyecanını canlı tutar.

Yusuf ile Züleyha'nın evliliğini, tartışmaya açacak bütün unsurlar, Ada'da yaşayan oyun kişilerinin özellikleri ve düşünceleriyle bedene bürünmüştür. Batılı bir eğitim aldığı halde, Züleyha'nın tabiriyle, Anadolu'nun *şarklı yaptığı*" (Güntekin, 1971: 154) bir kadına dönüşen Ayşe'nin egemen sistemle hiçbir sorun yaşamadığı için mutlu bir evliliği vardır. Kocasını Kaymakam Bey, eğitimini yarıda kesip vatan savunması için savaşa katılmıştır savaştan sonra da Kaymakam olarak bu adaya gelmiştir. Yazar, yüksek bir entelektüel birikime sahip olmasalar da taşranın ürkütücü eğitimsizliğinden uzak olan bir çift kurgulayarak, ne Züleyha'nın ne de Yusuf'un yabancılaşmayacağı bir ortam yaratmıştır.

Ailesini ve nişanlısını bırakıp, aşkın gözü karalığıyla, bu adaya gelen hizmetli Zehra Hanım aracılığıyla, taşra için aşkın, eski bir şarkı olmadığı ancak bedeli ağır ödenen lüks bir şarkı olduğu görülür. Cumhuriyet rejimini algılayamayan, saltanatın kelle kesen gücünü arayan Babaefendi ile toplumun "eski" ve "yaşlı" kesiminin algılayamadığı yeni bir dünyanın kurulduğuna vurgu yapılır. Oyunun prolog kısmında, Balıkçının, Müşerref'in göğüslerini sıkarak tacizde bulunduğu, ancak bunu ifşa etmenin en az taciz etmek kadar suç teşkil ettiği görülür. Ada'nın soylu kadınlarının, olayı görmezden geldikleri bu durum, oyunun en okumuş, özgürlükçü kişilerinde, hatta bir kadın olarak özgürlüğünü savunan Züleyha'da bile, muhafazakâr bir cinsiyetçiliğin var olduğunu ve buna toplumun alt sınıfında yaşayan kadınların daha acımasız bir şekilde mazur kaldığı görülür.

Yazar, taşra insanının sıccak, samimi, sahici, yoksul, vahşi, kimsesiz halini de adanın sınıfsal olarak düşük kesiminde göstermeyi de ihmal etmemiştir. Üst sınıf ile alt sınıf arasında her açıdan keskin bir ayrımın bulunduğu ikili bir yapı, adada varlığını korumaktadır. Alt sınıfın aşkı ve evliliği algılayış biçimi, taşranın pervasız kadını Zehra Hanım'ın Züleyha'ya söylediği sözlerde de görülmektedir;

“ara sıra balıkçıyla kavga ederken keşke ötekine varaydım diye yalan “söyledim. İnandı zavallı bana daha fazla vururdu. Yazık ki siz onun tadını bilemeyeceksiniz (..) erkeği ile saç saça baş başa dövüşmenin. benim de elim armut devşirmezd.(..) siz kibarsınız bizim gibi sevemezsiniz. Bakın kocanız erkek güzeli, bir kral kızı sizden daha raht mıdır? Allah daha iyi etsin, bugün açlıktan beni tahta bacak kaptan istese fitim ama balıkçı sağ olaydı onu Yusuf’a değişmezdim.” (Güntekin, 1971: 295)

Birbirine karşı şiddet dolu, acımasız olan bu sınıf, erkeğin “sözde” beğendiği kadını ısırıp iz bırakarak bir mal gibi damgalamasını mazur gördüğü, flörtleşmek için taciz ettiği, sevginin kıskançlığın şiddetle ifade edildiği, evliliği, aşkı insanlığın en ilkel haliyle yaşamakta, medeniyetten uzak bir profil sergilemektedir. Adanın kırsalında hakim olan, kimileri tarafından içselleştirilen, kimilerine de zorla kabul ettirilen, zorba bir yapıdır. Yusuf ile Züleyha bu düzene dışardan gelecek ve içinde gelişen olaylarla, kendi evliliklerini ilişkilerini, varlıklarını yeniden sorgulayacaklardır.

Züleyha, kaza gecesi, İstanbullu Kâtip ile arasında ne geçtiği hakkında açıklama yapmayı reddederek, gazetelerin onu “metres” ilan etmesine rağmen sessizliğini korumuştur. Bu nedenle, oyunun başlangıcında kurulan düzende, Yusuf ile Züleyha arasında gizli bir gerilim hâkimdir. Fakat aralarındaki soğuk ilişki belirgin değildir. Yusuf’un Züleyha’nın üstüne titreyen hali de tam tersine bir tablo çizmektedir. Züleyha’nın kırık bir bacakla adaya gelmesi, yaraları henüz iyileşmemiş bir geçmişin varlığına da işarettir. Yazar tarafından, bir yandan olumlu bir tablo çizerken, bir yandan da çatlaklarını gizleyemeyen hali ile her an sorgulanmaya hazır gelen bir ilişki kurulmuştur.

### **3.1.8.Düzenin Sorgulanması**

Oyunun ilk sahnesinden bu yana derinden hissedilen çatışmanın, ana karakteri bir eyleme sürükleyecek şekilde açığa çıktığı nokta, kesin değildir. Ancak, oyunda çatışmanın açığa çıkması ve izleyici/okuyucu tarafından görünür kılınmasını sağlayan unsur; Züleyha’nın olanları Ayşe’ye anlatmasıdır. Yazarın çatışmayla doğrudan örtüşen eylemler yerine, sürüp giden olayların yanında dolaylı olarak gerçekleşen eylemler yazdığını ve çatışmanın derinden işlediğini görmek

mümkündür. Bu açıdan yazarın roman yazarlığından gelen bir alışkanlığı, dramatik metine yazarlığına uyguladığı görülmektedir. Bu gizli çatışma, Züleyha'nın yaşadığı trafik kazası sonrasında "kaza gecesini İstanbullu Katip ile arasında ne geçtiği" hakkında konuşmaya direnmesidir. "Bildiğim bir tek şey var nihayet bir erkek kadar hür bir kadını (...). Hür bir insan değil miyim? Resmen boşandıktan sonra ne kimseye ne ona verilecek hesabım kalmış mıdır?" (Güntekin, 1971: 185) Dramatik metinlerde ana karakter, çoğunlukla inandığı bir değeri savunmak zorunda bırakılır ya da iki değer arasında sıkışıp kalır. Züleyha'nın kendi düşüncelerindeki tutarlı ısrarı oyunun sonuna kadar devam edecektir. Bir birey olarak, bir kadın olarak kendisine yapılan hakaret karşısında, bir de izahata girme küçüklüğünü göstermemiş ve tercihi doğrultusunda yalnız kalmayı da göze almıştır. Bu bakımdan Züleyha, kendisinin reddettiği ama toplumun ondan istediği şeyle karşı karşıya kalır. Böyle bir şeyin kendisine sorulmasını özgürlüğünün kısıtlanması olarak algılamaktadır. Adada kaldıkları süre boyunca aralarındaki soğukluğun gerçek nedeni de kazadır. Bu açıdan Züleyha'nın savunduğu "özgürlük" burada sadece bireyci kültüre karşılık gelen bir kavram olarak değil, aynı zamanda toplulukçu kültürde atarkiye karşı çıkan, "kadının özgürlüğü" bağlamında ele alınmalıdır. Çünkü kazayı yapanın Yusuf olması halinde toplumda Züleyha'da olduğu gibi olumsuz bir değer yargısı oluşmayacağı, Yusuf'un Züleyha'dan ayrıldıktan sonra Mersin barlarında dolaşmasının bir tepkiye yol açmadığından da anlaşılmaktadır. (Güntekin, 1971: 185) Ancak, yazar, Züleyha'yı ataerkile maruz kalan kadınların temsilciliğine soyundurmaz, o sadece kendi özgürlüğünün savaşçısıdır.

Züleyha, özgürlüğünün savaşını susma hakkını kullanarak verir. Yazar, bu hakkı ustalıklarla kullanarak, sorunun yöneltildiği kişinin değil de "yöneltenin zihniyetinin sorgulanması gereken bir ortam" yaratmıştır. Kanun kadına hak verse de toplumun değer yargıları aynı hakkı tanımadığı sürece kadın özgür olmayacaktır. Gazetelerin onu metres ilan etmesiyle Züleyha, İstanbul'un da taşra zihniyetinden geri kalır yanı olmadığını, İstanbul'da yaratılanın suni bir dünya olduğunu anlayacaktır.

"Avrupa'daki memuriyetine savuşan o genç ile aramızda ne geçtiğini ağızdan dinlemek için yanıp tutuşuyorlar. Bunlar dostların en vefalı yahut cesurları, ötekiler bunu da yapamayacak haldeler. Beni aramaktan korkuyorlar hakları da var, çünkü ben artık efkârı umumiyenin bir mahkûmuyum, yatakta. Sarı kırık ayağımla bir tabuyum, tabuya yanaşılır

mı?(...) Artık hastaneden çıkmak zamanı gelmişti, skandaldan sonra dayımın şerefli evine dönmek olmaz tabii. “(Güntekin, 1971: 186)

Kazadan sonra adada kalığı sürece de, daha yaşı bile dolmadan evlendirilip bir erkeğin himayesi altına giren kadınların düğününe şahit olarak, erkek egemenliğin kırsaldaki acımasız haliyle de tanışacaktır.

Yusuf, Züleyha'nın kendisini aldattığına inanmaktadır. Bu, Yusuf'un öncesinde bir erkekle gördüğü Hacer'i gece yarısı çalılıkların arasında yakaladığı sahnede açıklık kazanır. Yazar tarafından ustaca yazılan bu sahnede, Yusuf'un Hacer'i sorgulayışında, Züleyha'yı sorgulamak istediği görülür. Yazar, dolayimli bir anlatımla, Yusuf'un Zehra'ya olan gizli tutumunu açığa çıkarmıştır. Daha sonra Yusuf, egemen ideolojinin baba tipiyle, evlenmezse ablası ve öbürleri gibi mahvolup gideceğini öğütleyerek Hacer'i tacizcisiyle evlenmeye razı etmeye çalışır. Kadınların bir an önce bir erkeğin himayesi altına sokulmasıyla, olası şiddet taciz vakalarından korunabileceği düşüncesi, Yusuf'ta da görünmektedir. Yusuf, Hacer için evliliği tek çıkış yolu olarak görmekte ve bunu da toplumun dışında kalmaması için ona iyilik ettiğini düşünerek yapmaktadır. Bu açıdan, Züleyha'nın Yusuf için yaptığı modernleşme eleştirisi yazar tarafından doğrulanmakta, sadece kılık kıyafet ile olan, zihniyette gerçekleşmeyen bir modernleşmenin, görüntüden ibaret olacağı ortaya çıkmaktadır. Yazarın Züleyha'yı haklı çıkardığı bu durum, kendi düşünce değerlerinde aşırılışmış iki insan karşısında okuyucu/izleyicinin tarafsız kalmasına neden olabilecek bir durumdur. Ancak, oyunda biçare çizilen Hacer, Yusuf'un bu tavrını babacanlık olarak algılayacak, onun ellerini öpmek isteyecektir. Bu sahneden hemen sonra, gece ve ada aynı tehlikeleri barındırdığı halde deniz kenarında mayosuyla kayada yatan Züleyha'ya karşı Yusuf'un, oldukça nazik davrandığı görülecek, biraz önce Hacer' karşı aldığı tavırdan eser kalmayacaktır. Ancak, bu kez de Züleyha, yilandan korkarak güçsüzleşen, bir erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen bir kadına dönüşecektir.

Kendisine koyulan yasakları dinlemeyen, sürekli yaramazlık yaparak dikkat ve ilgi çekmeye çalışan, bir yandan ilgiye muhtaç, bir yandan kendisine ne zarar geleceğinin farkında olmayan “çocuksu kadın” olarak tasvir edilen Züleyha'nın bu davranışlarının bireyci tutumuyla çeliştiği görülür.. Erkeklerde koruma hissi uyandıran bu tasvir karşısında, Yusuf'a da gereken erkeklik rolü de çizilmiştir. Ayağı



kırık olduğu halde, denize giren, ağaca çıkan Züleyha'yı, dikkatsizce davrandığı için Yusuf, tatlı tatlı azarlamaktadır. Baba tarafından seilmeyi koca tarafından seilmeye tercih ettiği görülen Züleyha'nın "çocuksu kadın" rolüyle, kısmen bastırıldığı dişiliğinin, şefkat duyulma ve korunma isteğine dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu haliyle de yazar, Züleyha'nın özgürlük arayışının gerçek bir özgürlük arayışı mı yoksa kendindeki taşralılaşıma korkusuna yönelik bir tedbir mi olduğu konusunu belirsizleştirmiştir. Koruyan, sahiplenilen haliyle erkeği yüceltmesi, kadını kurtarılmayı bekleyen güçsüz ve güzel varlık olarak tasvir etmesiyle, egemen ideolojinin onayladığı bir kadın erkek tipi çizmiştir. Güçlü kahramanının kollarında, erotik bir şekilde kurtarılan Züleyha, onu arzuladığını açıkça belli ettiği Yusuf'tan cevap alamayacaktır. Yusuf, boşanmadan önce son fırsat gibi görünen cinsel ilişkiyi, istediği halde bastırarak, egemen ideolojinin ahlak anlayışına uygun bir şekilde erdemli davranacak ve böylece namuslu ve erdemli davranmayı, Züleyha ile birlikte olmaya tercih etmiş olacaktır. Ayrıca, bir başkasının metresi olarak duyulan bir kadın, toplumdaki aile kadını olma statüsünü kaybettiği için düşük bir değerle algılanmakta artık bu haliyle onunla yeniden evlenme potansiyeli taşımamaktadır. Yusuf da onun bu sözde "düşük" halinden yararlanmak istemediği için de erdemli davranmış olmaktadır. Yazar, ilkelerine ve değerlerine olan katı ve tutucu bağlılığı ile Yusuf'un ideal görünümünü yumuşatmıştır. Bireysel arzularını ket vurarak, onu topluluğundan sıyrılamayan bir adam olarak göstermiştir. Bu haliyle Yusuf, yüceltilen toplumsal değerler karşısında, birey olabilme sınavını geçememiştir.

Yusuf, annesinin hastalığı nedeniyle Silifke'ye döndüğüne, Züleyha'yı adada bırakacak memleketine götürmeyecek, tekrar evine sokmayacaktır. Dolayısıyla, aile kurma ihtimali ortadan kalktığı için aldatılmamış olsa bile Yusuf için bu evlilik, kazadan sonra bitmiştir. Çünkü gazeteler onun aldatılmış bir erkek olduğunu duyurmuştur. Yazarın bu noktada da çok ince bir çizgiyi tercih ederek, dramatik bir durum yazdığını görmekteyiz. Yazar, yasalara göre bitmemiş ancak fiilen bitmiş bir evlilikte eşlerin özgürce davranma hakkı olup olmadığını da izleyici/okuyucuya düşündürmüş olur. O halde Yusuf niçin Züleyha'yı hastaneden almıştır? Boşanma sürecindeyken aldatılmayla sınanan Yusuf 'un, vatana hizmet eden Züleyha'nın deyimiyle "Yusuf Beyin Allah gibi taptığı" (Güntekin, 1971:151) Miralay Ömer Bey' e olan saygısından ötürü, o öldükten sonra, boşansa dahi kendisini aldattığını duyduğu, kaza geçiren Züleyha'yı "ortada bırakmayarak" sahiplenip vapur yolculuğuna çıkarmıştır. Bunun cevabını Yusuf'un istemediği halde, annesinin

yönlendirmesi üzerine, bireyselliğini yok sayarak kendinden yüce tuttuğu gelenekte aramak mümkündür. Zaten Yusuf'un annesi de "Ne yaptın onun kızını" (Güntekin, 1971: 223) diyerek Züleyha'yı ona duyduğu sevgiden ziyade, babasına duyduğu saygıdan ötürü yanında istemiştir. Kültürün bir unsuru, ortada bırakmama, himayesindeki sahip çıkma geleneği nedeniyle Züleyha, artık Yusuf'un değil, topluluğun bir meselesidir. Yine geleneğin "emanet" olarak kabul edilen Züleyha'nın, aldatılsa da aldatılmasa da, hala bir erkeğin nikâhı altında olması nedeniyle, o erkek tarafından bir mülk gibi korunması gerekliliği de geleneğin önemseydiği bir konudur.

"Grup içi güven beklentisi, aynı zamanda toplulukçu kültürün bireyci kültürden ayrıldığı en temel noktalardan birisiyle de doğrudan ilişkilidir. Toplulukçu kültürlerde kişi, kendisini bağımsız bir birey olarak değil bir grubun parçası olarak görür ve dolayısıyla bireysel amaç ve davranışlarının grubun değerleri ve beklentileri ile uyumlu olması kaygısını taşır." (Eser, H.B, Ertugay F, 2013)

Yusuf'un onu hastanede ilk gördüğü zaman alnından öpmesi de bir tesadüf değildir. Züleyha'nın vapurda birlikte uyuyacaklarını hayal etmesi de, kendisi gibi bireysel duygular üzerinden ilişki kurduğunu sandığı Yusuf'un toplumsalcı tutumuyla, adadaki yaşantı boyunca yeniden yüzleşmesine neden olur.

Züleyha taşra deneyiminden sonra İstanbul yaşamına eskisi gibi devam edemeyecek kadar değişmiş, taşraya da hala uyum sağlayamayacak kadar batılı kalmıştır. Oyunda, Yusuf'un alternatifi gibi görünen, Züleyha'nın araba kazası yaptığı İstanbullu Katip, davranışlarıyla, yazar tarafından "batılı bir züppe" olarak tasvir edilmiş, kazadan sonra da Avrupa'ya kaçarak da züppeliği onaylanmıştır. Yusuf, ise kazadan sonra, 45 günlük bir gecikmeyle de olsa, Züleyha'yı ilk gördüğü anda "alnından öperek" sahiplenmiş, koruyup kollamıştır. Böylece, Batının bireyciliği ile Anadolu'nun toplulukçu sahipleniciliği arasındaki fark da kişiler düzeyinde pekiştirilmiştir. Ayrıca katibin yaptığı çocukluğun bedeli, Yusuf'un baba şefkatiyle ödenmiştir. Bu açıdan Züleyha, oyunda iki erkek modeliyle iki düşünce arasında kalmıştır. Züleyha'ya sınırsız özgürlük tanıyan, onu sahiplenmeyen, birey olarak kabul eden, yaramaz bir çocuk ruhuna sahip, ona karşı babacan bir şefkatten yoksun, kişisel hazlara ve hırslara düşkün İstanbullu züppe ile babacan, sahiplenici, kırsal bir romantizm taşıyan, dışı modern içi geleneksel, toplumsal çıkarlar için yaratılmış, naylondan bir batılı Yusuf arasında kalmıştır. Bu iki model de ne yazık ki

Züleyha'ya mutluluk vaat etmemektedir. Fakat taşra deneyiminden sonra Züleyha, Yusuf'a ilk baktığı yerden daha yakın bir yerde olmasına karşın, Yusuf kaza nedeniyle, ondan uzaklaşmıştır.

Yazar, düzenin sorgulanmasına başladığı ilk tabloda “eski şarkı” meselesini gecikmeden gündeme taşır ve bundan sonra gerçekleşecek bütün olaylar, bu meselenin ekseninde bir arayışa neden olur. Tablonun ilk sahnesinde Ayşe, Yusuf ile Züleyha'nın boşanmış olduğunu hayretle öğrenir. Bu andan itibaren, kapanmış evlilik dosyası Züleyha'nın Ayşe'ye anlatması ile tekrar açılarak, sorgulanmaya başlar. Ayşe, anlatılanlar karşısında hissettikleri ve düşündükleri ve sordukları nedeniyle, okuyucu/izleyici için bir kılavuz işlevi de görmüştür. Züleyha'nın düşünce dünyasını kendi penceresinden anlamaya çalışan, kimi zaman onun akılcılığına tepki gösteren bir konumdadır, ancak onu yargılayarak dışlayacak ya da sahiplenecek konumda değildir.

Züleyha, aşkın eski romanlara konu olan bir durum olduğunu, yaşanan bu yeniçağda ise aşk diye bir şeyin geçici heveslerle tanımlanabileceğini söyler.

**ZÜLEYHA:** Harp sonu dedikleri bu yenedünyamızda artık bu masala kulak tutan kalmamış gibidir, sade bizim için söylemiyorum bütün dünyada böyle. Roman ki aşk demektir, şimdi artık hiç bir ağır başlı romanda aşk yoktur, hele o gülünç “ ilanı aşk” bunlar bugün ancak gülmek için kullanılan kelimelerdir. (Güntekin, 1971: 153-154)

Yusuf'un aşk dediği şey, kendisine gülünç gelmekte, çağın gerisinde kalmış bir romancılığın ürünü olan gereksiz bir duygusallığı barındırmaktadır. Geçmişte, ilanı aşkı karşısında alaycı bir gülüşle karşılaşan Yusuf için bu, onur kırıcı bir duruma dönüşmüş, Züleyha'ya olan duygularının taş gibi yüreğine oturmasına neden olmuştur.

Dramatik metinlerde kişilerin sözlerini olduğu gibi kabul etmek, onları yorumlamada kimi zaman yanılgıya yol açar. Çünkü söz konusu karakter, metinde yer alan tutum davranış ve başkaca eylemleriyle de birçok ipucu vermekte, kimi zaman tutkuyla savunarak söylediği sözlerden farklı davranabilmektedir. Züleyha'nın aşk ile ilgili tutumu da sözlerinden bağımsız olarak değerlendirilmelidir. Züleyha, aşkı hiçe sayan birinden çok aşkın çağındaki gerçekliğini arayan bir kadındır. “Yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak bireyciliğin egemen olduğu Batı toplumlarında, duygu deneyimlerinin önemsendiğini ortaya koymaktadır”.(Ercan H,

2008: 20) Yusuf 'un toplulukçu kültürde tanımladığı benlik algısıyla, o kültürün romantizmini yadsıtmakta, aşkın bu tanımı Züleyha'ya gerçekçi gelmemektedir. Bu açıdan iki kişinin birbirine romantik kodlamaların ötesinde, daha derinden baktığı bir ilişki istemektedir. Züleyha bireysel bir ilişki düzleminde Yusuf ile iletişime geçmeye çalışırken, Yusuf eski romantik anlayışın kodları, dili, aşk anlayışıyla Züleyha'ya yaklaşmaktadır. "Doğu kültürlerinde ise bireyci değerler egemen olmadığı gibi başkalarıyla olan toplumsal ilişkiler vurgulanmakta ve duygusal deneyimler çok fazla önemsenmemektedir." (Ercan H, 2008: 20) Dolayısıyla bu hâliyle Züleyha'ya göre Yusuf'un aşk dediği duygu, eskilerde yaratılmış bir yanılsamadan ibarettir. İnsan, birine aşık olamaz, aşık olduğu duygusuna kapılır. Bu nedenle "aşk" denilen şey kulaklara çalınan bir "*Eski Şarkı*" dır. "Romantik yazgıcılık sayesinde, aşık olma gereksinmemizin, aslında belli bir kişiye aşık olmaktan önce geldiği yolundaki zor düşünceyi görmezlikten gelmiş oluruz." (Botton, 2001, 15) Bu noktada Züleyha için Yusuf, aşık olma yazgısını, Züleyha'ya aşık olmakla karıştırmakta, aşkın nesnesi olarak da Züleyha'yı görmektedir.

Ancak, Züleyha'nın bireyci kültürün benmerkezciliği ile farkında olmadığı gerçek de şudur; Yusuf'un, Züleyha 'ya olan ilgisi, sadece aşka olan ihtiyaçtan kaynaklanmamaktadır. Züleyha, kendisini romantik aşkın öznesi sanmaktadır, ancak başka bir arzunun nesnesi olduğunun farkında değildir. Bu noktada, Girard'ın üçgen arzu modeline bakmakta fayda vardır.

Üçgenin köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı (médiateur) vardır. "Safdil" anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az "safdil") anlayışa göre, her şey öznenin kaynaklanıyordu; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir: Arzu, nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımlayıcı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. (Girard R, 2001: 10)

Yusuf'un gözüyle Züleyha, tanrı gibi taptığı vatanperver Ömer Bey'in kızıdır. Dolayısıyla, Yusuf'un, nesnesine, yani milli ideallerine ulaşmada, kendi kafasında yarattığı dolayımlayıcısı, başlangıçta Züleyha'dır. Yusuf, geldiği kültürün bir parçası olarak kendini tanımlamaktadır ve varlığını ve ideallerini, tıpkı Ömer Bey gibi, öncelikle "ulusa hizmet" "toplumsal yarar" olarak belirlemiştir.

“ Arzunun bu şekilde vatana kaydırılmasıyla, vatan kavramı hayli erotik bir nitelik kazanır; bir arzu nesnesi haline gelir. Vatan için duyulan arzu bir erkek arzusu olarak inşa edilir; ona sahip olmak, onu görmek, ona hayranlık duymak, onu sevmek, düşmanlara karşı korumak ve onun uğruna ölmek arzusudur bu. Öznesi erkek olan bu arzuda, bakış da bir sevgiliye ya da bir anneye bakan erkeğin bakışıdır. ” (Özkürallı, 2013, 37)

Züleyha, başlangıçta iki idealin birleştiği bir kadın profilidir. Güzelliği, nezaketi, alımıyla hem aşık olunacak sevgili, bir vatanperver kızı olmasıyla da vatandır. Bir taşralı olarak kendini yetersiz, eksik hisseden Yusuf, Züleyha'yı kendisinden daha üstün görmektedir ve onun için Züleyha ile birlikte olmak, bir hayalin gerçekleşmesi gibidir. “Kendimizde göremediğimiz mükemmelliği buluruz ötekinde ve aşk yoluyla onunla birleşerek, (öyle olmayacağını bile bile) insanoğluna olan şüpheli inancımızı korumaya çalışırız.” (Botton, 2001, 19) Züleyha, modern bir kadındır ve Yusuf'un taşrayı kalkındırma hareketinde, Latife Hanım rolünü üstlenebilecek bilgiye ve donanıma sahiptir Yusuf, vatani için savaş meydanında gereken fedakârlığı göstermiştir ve savaş sonrasında da, modern devletin örneği olarak, taşra halkına yol gösteren bir aile profilini Züleyha ile sağlamak istemektedir. “Aile hem toplumun özgün koşullarını yansıtabilmesi açısından hem de birliktelik modelinin ulus birlikteliğiyle kurabileceği analogi dolayısıyla, hem böyle bir araştırma için hem de ileride “vatan aşkını,” bir arzu nesnesi olarak vatani konumlandırmanın için isabetli bir ilk basamaktır.” (Özkürallı, 2013, 34) Ancak, Yusuf 'un ideallerinin dolayımlayıcısı olduğunun farkında olmayan Züleyha, yapılanları içsel olarak reddetmiş, bu konuda atılan her adımı da gülünç bularak, bu ideale olan uzaklığını evlilik süresince fark etmeden ispatlamıştır. Züleyha, Yusuf'un arzusuna ulaşmasını kışkırtmaktan öte engelleyen bir unsur olarak ortaya çıktığında, dolayımlayıcı olma işlevini de yitirmiştir. Bu işlevini bilinç düzeyinde algılayamadığı için, Yusuf'a söylediği bir sözle kendisine boşanma davası açmasını, derebeyi gururuyla anlamlandıracaktır. Züleyha'nın dolayıcıdan bir hiçe dönüşmesinde Yusuf'u küçümseyici ve eleştirel tavrı önemli olmuştur.

Geciken bir modernleşme ile Batıya yetişme gayretinde olan ülke, ister istemez gerçekliği Batı, kendi ülkesindeki uygulamaları ise “taklit olarak algılamaktadır. Öncülerini taklit eden Yusuf ise, “taklidin taklidini” yaparak, Züleyha açısından komik duruma düşmektedir.

“Ne zaman belediye de nutuk söyleyen sesiyle şarkısını söylemiyle başladıysa bir kakhahayı tutamadım. Bu kakhaha her şeyin başındaydı, işte o, buna tahammül edemedi, kendini küçülmüş gördü, benden izahat istedi, onunla bir münakaşa kabul etmek, bu imkânsızdı. Belediye meclisinde istediği kadar münakaşa edebilirdi fakat benimle, hayır. ( Guntekin, 1971: 155)

Züleyha idealler konusunda, Yusuf kadar net değildir. Aldığı batılı eğitim ve sonrasında Baba aracılığıyla Anadolu ile tanışarak her iki mekânın değerleri arasında sıkışmış kalmıştır Oyunda, Züleyha'nın babası Ömer Bey 'in onu tanıyan erkeklerce ata ve baba figüründe milli mücadelenin önderi, Atatürk'ün bir prototipi olarak yüceltildiği görülür. Tıpkı o da Atatürk gibi, bireysel yaşamını göz ardı ederek kendini vatanına adanmış, hastalığın getirdiği erken bir ölümle aralarından ayrılmış ve yaşasaydı şimdiki hayatın da daha farklı olacağı izlenimi yaratılmıştır. Züleyha, taşrada geçirdiği dönemlerde, babasıyla yakınlaşmasıyla, arzu nesnesi olan Baba'ya ulaşmanın bir dolayımlayıcısı olarak görünen Yusuf ile evlenmeye karar vermiştir. Züleyha'nın evlilik kararı ile ilgili anısını, edebi bir dil ile anlatması, olaylara duygusal anlamlar yüklemesi, aşka olan bakış açısının kendisinin dile getirdiği gibi olmadığını göstermektedir. Ancak, “eski şarkının ” duygusallığına kapılan Züleyha, hemen kendisini toparlamaya çalışacak ve Ayşe'nin duygu yoğunluğuyla “Siz Onu Seviyorsunuz” çıkışına titremeler içinde dişleri birbirine vururken, “Hayır kaza, hastalık. Anadolu'nun zehir gibi sıtması.”(Guntekin,1971: 169) şeklinde cevap verecektir. Yazarın da ifade ettiği gibi Züleyha; “gerçekte eski kadın kadar duygulu ve zayıftır. Hayal ile romanesk doludur; bir kelime ile çocuk kalmıştır. Fakat bütün duyguları ayakaltına aldığına, zayıf ve sefil gördüğüne kendini inandırmıştır.” ( Yavuz, 1976, 132) Akıl ile duygu arasında bir denge kuramayan Züleyha'nın yaşadığı çatışma, bu anıyı anlatımı sonunda açıkça ortaya çıkacak, daha önceki söylemleriyle uyuşmayan davranışları görünür kılınacaktır. Bir sonraki sahnede, onun neden bu hale geldiğini anlamayan Yusuf tarafından, dinlenmesi için uykuya gönderilerek de biraz önce yaşadığı duygulara yabancılaşarak, birbirine karşıt iki duygu ve düşüncenin tam ortasında bırakılacaktır. Bu andan itibaren, Züleyha'nın yaşadığı kültürel yabancılaşmayla birlikte, kendine olan yabancılaşmayı da yaşadığı görülür. Artık o, geleneksel değerleri reddeden ve ona karşı tavır alan biri değil, bu değerlerin içinde kendini sorgulayan ve varlığını nerede konumlandıracağını bilemeyen bir kadına dönüşür. Bu nedenle oyunda, aşk denen eski şarkının sürekli

kaybolup görünmesiyle de, çatışma açığa çıkıp her görünüp kaybolduğunda derinleşecektir.

### 3.1.9.Yeni Düzen

ZÜLEYHA: Denizde kuşlar görüyorum  
bu kadar açıklara nasıl düştüklerine  
hayret edilecek kuşlar...

*“Eski Şarkı”*  
(Güntekin, 1971: 212)

Oyunda yeni düzen kısmı canlandırılmamış, ancak Yeni düzen’ e geçiş kısmı Yusuf ile Züleyha’nın vedalaştığı son on dakika ile gösterilmiştir. Yeni bir hayata başlayan bu insanların, bundan sonra yeni bir yaşam kurup kuramayacakları, yaşadıkları bu deneyim karşısında yeni hayatlarına devam edip edemeyecekleri izleyici/okura bırakılmıştır.

Züleyha aşırı bireyciliğinin, yazarın deyişiyle “aşırı materyalistliğinin” ,(1976:132) Yusuf ise aşırı yurtseverliğinin, toplulukçuluğunun bedelini birbirlerini sevdikleri halde birlikte olamamalarıyla ödemiştir. Ne dayısının, ne de başka birinin evine gidebilecek olan Züleyha, İstanbul’a izleyici/okuyucu tarafından bilinmeyen yeni bir hayata doğru yol alır.

“Günün birinde bu küçüklüğü yaptığımı, ona, ben suçsuzum dediğimi haber alırsanız zavallılığın çaresizliğin son derecesine düştüğümü anlayarak acıyınız bana. Hür bir insan değil miyim?”(Güntekin,1971: 185) diyerek reddettiği durumun içinde kendini bulmuştur. Yusuf’un kendisini hatırlarken utanmaması için, ona kaza gecesiyle ilgili açıklama yaparak aldatmadığını söyler. Bu açıdan Züleyha’nın, kendi düşüncelerinde bir dönüşüme uğradığı yazar tarafından bu somut adımla netleştirilmiştir. Sonuçta Züleyha, Yusuf gibi vatansever birine dönüşmemiştir ancak Anadolu’nun kendine has durumunu da anlamış, acı dolu deneyimler elde etmiştir. Yusuf ile çıktığı bu yolcuğun sonunda, ondan beklediği aşkı görememiş, ancak bu kez onun hangi pencereden baktığı konusunda düşünceleri acı bir deneyimle açıklık kazanmıştır. Oyunun sonunda, kendisinden eski şarkıyı yani aşkını bekleyen Yusuf’un konumuna düşmüştür.

Kendi çemberinin içinden çıkmamış olan Yusuf, Züleyha’ya onu daha da incitecek bir teklifte bile bulunmuş tır; “Aramızda ondan büyük bir bağ yok mudur bizim? Hangi kanun ona ilişebilir? Baban... Benim de babam değil miydi? O hem

nasıl bir baba? Sen bana onun bir emaneti değil misin? Aramızdaki resmî bağ kırıldıktan sonra benim için bir kardeş mukaddesliği olman lazım gelmez mi?” (Güntekin,1971: 212) Onu tanıdığı günden bu yana, Yusuf Züleyha’ya olduğundan başka anlamlar yükleyerek bakmaktadır. Önce, vatan-sevgili, şimdi kardeş gibi bakan bu adamın karşısında Züleyha, niçin bu yolculuğa çıktığını sorgulayacak ve gerçek aşkı arayışını hastalık olarak tanımlayacaktır

“(…) yollarımız artık ayrılmıştır.(canlanarak) daha doğrusu gecen seneden ayrılmıştı. O halde burada, ikimiz bir arada, ne aradık? . Bunun cevabı yok, nasıl olsa da bu kadar açık bir suali şimdiye kadar kendi kendime sormadım? Hastalık,, çünkü başka, izahı yok . ( Sesi git gide tıkanarak) denizde kuşlar görüyorum bu kadar açıklara nasıl düştüklerine hayret edilecek kuşlar ...” (Güntekin,1971: 212)

Yusuf ile Züleyha’nın kendi düşüncelerini savunmak için değil de ilk defa birbirlerini anlamak için konuştukları tren istasyonunda Züleyha, Yusuf’un, kendisine aşkı için değil de toplumsal görevleri için dönmüş olduğunu öğrenir.

“YUSUF: Kanuna göre karım kaldığın müddetçe seni korumağa mecburdum. Onun kızına kimsenin hüremetsizlik göstermesine müsaade edemezdim. Her şey bittikten sonra ananın dediği gibi şanla şerefle evini terk edebilirdin, ancak o zaman (bir sükkattan sonra) bu benim gibi dağ ananelerinden kendini tamamıyla kurtaramamış bir adam için ağırdır Züleyha.. Niçin saklamalı, ağırdı. Fakat zarurî idi” (Güntekin,1971: 224)

Trene binen Züleyha’nın ardından Yusuf hayatın gerçekliğine dönerek, bir köylünün dilekçesini yazmaya koyulurken oyun biter. Belli ki Yusuf, düşüncelerine ve değerlerine eskisinden daha bağlı olarak devam edecektir.

Yazar, İzleyici/okuyucuda buruk bir tat bırakan bir yeni düzen yaratır. Her iki düşüncenin de haklılığına, haksızlığına odaklanılmadan, birbirlerini sevmelerine rağmen, bu iki tarafın yan yana olamamaları gerçeğini gözler önüne serer. Suçlu yoktur ancak kurbanlar vardır. Her iki taraf da, inandıkları değerlere, kendi değerinden fazla anlam yükleyerek aşırı bir konuma gelmenin bedelini ödemiştir. Yazar, kendisinin de bulunduğu konum gibi, okuyucu/seyirciyi de bu düşüncenin yaşamaya dair işlevini sorgulama durumunda bırakır. Okuyucu/izleyici, tam da Ayşe’nin dediği gibi “Ayrılmamalısınız, siz ayrılmamalısınız.” derken bir yandan da buna neden olan bütün sürecin gerekçelerini de öğrenmiş olur.



“*Eski Şarkı*”, Türkiye’de Yeşilçam film senaryolarında çokça görülen , “iyi huylu yağız Anadolu delikanlısı ise- batılı ve modern İstanbullu genç kadın arasında, çatışmayla başlayan aşk” kurgusunun öncülerindedir denilebilir. Bu tür dramatik metinlerde sıklıkla, erkeğin, değerleri ve toplulukçu kültüre bağlılığı yüceltilir ve genç kadın, daha önce hiç tanışmadığı değerlerle tanışarak ehlileştirilir.

### **3.2.Yıkılamadığı Gibi Kurulamayan Düzen; “*Ihlamur Ağacı*”**

Vüsat O Bener’in 1962 yılında yazdığı “*Ihlamur Ağacı*” oyununda bir aile ve bu ailenin üyelerinin kendileriyle ve öteki aile üyeleriyle olan iç ve dış çatışmaları ele alınır.

Yazarın “sıradan gerekçelerle açıklanmayacak uyumsuzlukların kökenine inmek” (Gültekin, 2004: 159) rahatsızlığı nedeniyle yazdığını söylediği oyun, toplumsal kurumların en temeli olan ‘aile’ kurumunda var olmanın ve en önemlisi, bu kurumun insanlara yüklediği kimliklerden sıyrılıp kendini tanımlayabilmenin mümkün olup olmayacağını tartışır.

Oyun Kişileri: Ana, Oğul, Gelin ve Baba’dır. Oyun kişileri arasında taraf tutmayan yazar, bir öneriden/önermeden çok, duyduğu rahatsızlığı tartışmaya açan bir saptamada bulunur. Bu yönüyle de oyun yazarlığımızda nadir bulunan modern bir tavır takınır.

#### **3.2.1.Oyunun Kurgusal Zamanı**

Sabahtan geceye, bir gündür. Oyun 2 perdedir: Birinci perdede üç tablo vardır. 1. Tabloda, güne başlayan ailenin kahvaltı sofrası görülür. Sırasıyla Ana-Oğul, Baba-Oğul, Ana-Baba-Oğul arasında konuşmalar olur. Sahnede kısa bir süre görünen Gelin ise kahvaltıya katılmaz. 2. Tabloda, evde yalnız kalan Gelin-Baba arasındaki konuşmalara şahit olunur. 3. Tabloda, saat 17.00’yi gösterirken, Gelin-Ana arasındaki çatışmaya tanık olunur; işten dönen Oğul da çatışmanın ortasında kalır.

2.Perde, tek tablodan oluşur. Akşam olmuştur, saat 21.00’i göstermektedir. Ana, Baba, Gelin ve Oğul, evin holünde birlikte oturmaktadır. Ana-Oğul ile Gelin-Baba arasındaki tartışma, Baba’nın evden gitmesiyle son bulur.

### 3.2.2.Oyundaki Mekânlar

Ailenin oturduğu evdir ve evin hol kısmı bütün aile üyelerinin buluştuğu salon işlevini görür. Bu alan, her evde olduğu gibi kişilerin mahrem alanları arasında bir geçiş noktasıdır. Dramatik anlamı ise, hesaplaşmaların yapıldığı alandır. Oyun kişileri hesaplaşmadan kaçmak istediklerinde, kendi ‘mahrem’lerine geri dönerler. Baba için bu, tavan arası ya da bahçe iken, anne için çoğunlukla mutfaktır. Oğul için içeride bir oda, Gelin için ise yatak odasıdır. Oyun boyunca, hiçbir dış mekân kullanılmayarak, aile yaşamının dış dünyadan soyutlanmış haline de vurgu yapılmıştır.

En fazla bahçeye çıkan Baba-Gelin, ev içine hapsolmuş, Ana-Oğul ise dış dünyanın misafiri, evin ise gerçek sahibi konumundadır. Yazarın kendisinin de belirttiği üzere oyunu tek mekânda geçmesinin nedeni, oyun kişilerinin yoğun çatışmalarına elverişli bir ortam sağlamak içindir. Yazar, “kuşatılmışlık duygusunu bu şekilde daha iyi vereceğini” ifade etmiştir. (Gültekin, 2004: 161)

### 3.2.3.Oyunda Kullanılan Dil

Ana-Baba-Oğul birbirlerine “sen” şeklinde hitap ederken, Baba-Gelin, Ana-Gelin birbirlerine “siz” diye hitap ederler. Gelin’in, aileye yabancı olması, oyun kişileri arasında mesafeli duruşu, böylece dil aracılığıyla da pekiştirilmiş olur. Yazar, oyun kişilerini konuştururken “gündelik yaşamda geçiriyormuş gibi izlenimi veren bir tarzı benimsediğini” (Gültekin, 2004: 159) belirtmiştir. Yazarın, doğalcılıktan yana olan bu tercihi, bizdeki aile kurumunun doğalında olan iletişimsizliğe de işaret eder. Oyunda, sorulan soruların yanıtları bir anda değil, geciktirilerek verilir. Oyun kişileri arasında gerçekleşen konuşmalar, birbirini karşılamayan diyaloglar biçiminde kurulmuştur. Bu haliyle ev içindeki iletişim, kimi zaman, herkesin, başkasına kendi değer ve düşüncelerini anlatmak amacıyla konuştuğu bir tımarhaneye benzer. Tartışmalar, bir sonuca bağlanmadığı gibi tırmanarak yükselmez, bir kesintiye uğrar, sonra yeniden başlar. Bitmeyecek bir tartışmanın tarafı olarak, aynı şeyleri söylemekten ve dinlemekten bıkmış aile üyelerinin, inatla değiştirmedikleri davranış ve düşünceleri, her defasında tekrarlanır.

### 3.2.4.Oyunun Geçtiği Dönem

Oyun metninde, yazar tarafından özellikle belirtilen bir dönem yoktur. Ancak kendisiyle yapılan bir söyleşide yazar, oyunun adını aldığı, Franz Schurbert'in "*Ihlamur Ağacı*" adlı bestesinin, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkçeleştirildiğini ve Milli Eğitim'in batıya açılma politikasıyla okullarda okutulduğunu söylemiş. "Oyunun genel temasında ve atmosferinde o günleri anımsatacak bir öge olsun istedim" (Gültekin, 2004: 160) diyerek, oyunun Erken Cumhuriyet döneminden izler taşıdığını belirtmiştir. Oyunda, mandolin, eski oyuncaklar belirli bir döneme işaret etse de, oyunun yazıldığı dönemin sosyal-siyasal ya da ekonomik olaylarını ya da bu olayların kişiler üzerindeki etkilerini yansıtan unsurlar yok denecek kadar azdır.

### 3.2.5. Toplumsal Kimliklerle Kuşatılmış Oyun Kişileri

Oyun kişileri, yazar tarafından, özel isimleri olmadan Ana, Baba, Oğul ve Gelin olarak aile içindeki rolleri ile adlandırılmıştır ve oyundaki rolleri gibi, toplumsal kimlikleri de öncelikli olarak bu kurumun üyesi olmaları ile tanımlanmıştır. Örneğin Oğul bir öğretmendir ama kamusal alanla ilgili hiçbir çatışması olmadığı halde; bir Oğul ve Koca olarak özel alanı olan aile içindeki rolünü yeniden sorgulamak zorunda bırakılacak bir dramatik çatışmanın içine bırakılmıştır. Baba'nın üç kuruşluk gelirinden bahsedilir ama mesleğinden söz edilmez, çünkü mesleği dramatik çatışmanın derinliği için bir önem arz etmez. Aynı şekilde, oyunda geçen olayları da özelleştirmeden, sadece kimlikler üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Yazar, Gelin'in babasının nasıl biri olduğu, hangi nedenden ötürü öldüğü ile ilgilenmezken, ölmüş olduğu gerçeğinin, Gelin üzerinde olan etkisini ele almıştır. Bu açıdan kişiler, dramatik metinlerde sıkça karşılaşılan 'karakter' özelliklerinden ve onu özelleştirecek bir geçmişten de yoksundur. Aynı şeyi Baba, Ana ve Oğul için de söylemek mümkündür. Baba'nın ilk eşi, bir mektup bırakarak onu ve kızını terk etmiştir ancak nedeni belli değildir. Hem ölenler hem de yaşayanların özellikleri, klasik dramatik yapılarda olduğu gibi karakter özellikleri ile değil, toplumsal kimliklerle oluşmuştur. Bu nedenle "*Ihlamur Ağacı*"ndaki aile ve bağlı olarak 'oyun kişileri' genellemeye işaret etmektedir. Aile içinde belirlenmiş 'toplumsal kimlikleri'

onların varlık nedenidir ve oyun kişileri bu kimliklerin yol açtığı iç ve dış çatışmalarla yüzleşmek zorundadırlar.

**Ana:** Her şeyden önce bir “oğul” sahibidir ve varlığını Oğul’un yaşaması, okuması, mutlu olmasına feda etmiş, cefakâr, sorumluluk sahibi, huzur bozmaktan kaçınan, evin günlük işlerini seve seve üstlenen, bu sorumlulukları nedeniyle kadınlığından çoktan vazgeçmiş, egemen sistemin ideal “ana” tipolojisine uygun bir kadındır. Gelin’in tanımlamasıyla , “sorumluluk düşüncesiyle ilgisi olmayan tuhaf bir sorumluluğa inanmanın gururu içinde düpedüz yaşamaya bile kıyamamış ” (Bener, 2004: 61) bir kişidir. Toplumsal kimliğini tek bir rol üzerinden tanımlaması, onda, geceleri Oğul ile Gelin’in yatak odasını gizlice dinleyecek kadar hastalıklı bir varoluşa yol açmıştır. Analık kimliğinin somut kanıtı olan oğluna, yine bu kimliğin öteki nedeni olan ilk kocasına bağlı olduğu gibi, sorgusuz bir sadakatle bağlıdır. İkinci eşi Baba’yı ise kocası olarak görmemektedir.

**Oğul:** Aile düzeni ile ilgili, iki toplumsal kimlik taşır. Bir yandan kendisi için hayatını feda etmiş ve etmekte olan annesinin “oğludur”; bir yandan aile düzeninin içinde küçük bir aile kurmaya çalıştığı Gelin’in “kocasıdır.” Bu kimlikler arasında sınırlı bir denge arayışı içindedir. Kritik noktalarda o, en çok “Oğul” dur. Gelin’den ev işlerinde “kadınlık” vazifeleri beklemekte ve onu annesine yardımcı olmadığı için suçlamaktadır. Ana’sının kendisine gösterdiği ilgiyi, ihtimamı ve özeni eşinden bekleyen haliyle tamamıyla egemen sistemin “erkek” tipolojisine uymakta, annesinin hayatına giren, egemenliğine gölge eden iki erkekten öz ve üvey babasından da nefret etmektedir.

**Baba:** Adı ‘Baba’ olsa da, bu kimliğini somut olarak yitirmiş, bu nedenle de aile için üç kuruşluk geliri dışında bir işlevi kalmamış, Ana-Oğul tarafından dışlanan bir kişidir. Baba’nın ilk eşi, bir mektup bırakarak onu ve kızını terk etmiştir ancak nedeni belli değildir. Kendisine babalığını hatırlatacak tek şey, geçmiş evliliği ve kaybettiği çocuğuna bağlı anılarıdır. Bu nedenle gününün büyük çoğunluğunu küflü tavan arasında geçirmektedir. Tavan arası simgesel olarak belleğe yapılan yolculuktur, Baba, küflü geçmişinden anılar çıkarıp kendini hatırlamaya çalışmaktadır. Mevcut aile düzeninin dışına itildiği için, hiçlikle karşılaşmış, benliğini bulmak için de geçmişe sığınmıştır. Bu nedenle de sürekli geçmişe dair hikâyeler anlatmakta, Oğul’a göre “içlilik” yaparak acılarını pazarlamaktadır.(Bener, 2004: 18)

**Gelin:** Aile içindeki kimliğiyle bunalım içindedir. Ataerkil sistemin kadına zorunlu sorumluluk olarak tanımladığı davranış kalıplarını da taşımaz. Sabahları anneden sonra kalkar, ev işlerine yardımcı olmaz, gün boyu uyur, bir çocuk beklentisi de yoktur. Kendisinin gebe olduğunu zanneden Anne'ye “Şey mey değilim. Boşuna umutlanmayın. Amma da iş ha! Bir eğitilmemiş yanım bu kalmış onu da gül hatırımız için harcayacaktım. Yağma vardı! (Bener, 2004: 38) diyerek, aile kurumunun gereği olarak önerilen/dayatılan, kadının çocuk sahibi olmasını, egemen sistemin kadınları uysallaştırmada kullandığı bir yol/yöntem olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Yazar, Gelin'in babasının nasıl biri olduğu, hangi nedenden ötürü öldüğü ile ilgilenmezken, ölmüş olduğu gerçeğinin, Gelin üzerinde olan etkisini ele almıştır. Bu açıdan Gelin, dramatik metinlerde sıkça karşılaştığımız karakter özelliklerinden ve onu özelleştirecek bir geçmişten de yoksundur. Aynı şeyi Baba, Ana ve Oğul için de söylemek mümkündür.

### **3.2.6.Düzenin Kurgulanması**

“*Ihlamur Ağacı*”nın düzeni, şarkıdaki gibi, gölgesinde hayaller kurmanın mümkün olduğu bir düzen değildir. Aksine, hayal kurmak, oyun oynamak gibi insani eylemlerden uzak, katı, kutuplaşmış, kendi ilke ve değerleri içinde varlığının devamlılığı için ona uymayanı yok sayan, kendisi için işlevini yitireni de yok eden bir “aile” düzenidir. Oyun düzeninin ilişkiler ağı, düzendeki bütün kişilerin, bir önceki ailelerinin yıkılmasıyla ve sevimsiz nedenlerin doğurduğu sonuçlara bağlı olarak bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Ana, ölen eşinin ardından ailenin devamlılığını sağlamak, oğlunu okutmak için, evlilikten başka bir seçeneği olmadığını düşünerek, Baba ile evlenmiştir. Baba, kızını ve kendisini terk eden eşinin ardından, bir aile arayışı içinde, Ana ile evlenmiştir. Gelin, babasının ölümünün ardından, ana evinden kaçmak için, Oğul ile evlenmiştir. Oyun kişileri, yıkılan aile düzenlerinden yine bir aileye sığınarak kurtuluş aramışlardır. Westmarc'ın “Evliliğin kökü ailededir, aileninki evlilikte değil” (Russel, 1963; 25) diyerek altını çizdiği gibi, kurulan bu ailede evlilik kurumuyla, aile olamamış kişilerin birlikteliği söz konusudur. Dolayısıyla düzen; sevginin üstünlüğü ile kurulmuş bir aileden ziyade zorunlulukların bir araya getirdiği insanların yan yana var olma çabasına işaret eder. Bu nedenle de en ufak sarsıntıya hazırdır.

“*Ihlamur Ağacı*”nın aile düzeni, bazı özelliklerini barındırsa da anaerkil bir yapıyı yansıtmaz. Anaerkil yapıda görülen “çocuğun yalnızca annesi tarafından kesin olarak aileye bağlanması, annenin ailede ve toplumda bir otorite ve yaşama merkezi olarak görülmesi,” (From, 1997; 262) söz konusu olsa da, bu unsurlar ataerkil sistemin değerleri üzerinden gerçekleşir. Ana, tek eşlidir ve ilk kocasına bağlıdır, ikinci eşi olan Baba’yı reddetmiştir. “Ataerkil düzende, babaya olan saygı ve sevgi en yüce duygudur.”(From, 1997; 263) Bu bakımdan Ana, somut varlığını, ölen kocanın soyut varlığına değiştirmekte, duygu ve düşüncelerinin geçerliliğini de ölen kocasını dayanak göstererek sağlamlaştırdığını düşünmektedir.

Ataerkil sistemin Ana’ya sunduğu kimlik, kendi istek ve arzularından vazgeçmesidir bu nedenle Ana , “O benimle evlendi” (Bener, 2004: 14) diyerek sevmediği, istemediği Baba ile olan evliliğini sürdürmektedir. Oyunda Ana tarafından sürekli “O derdi ki...” (Bener, 2004: 43) ile başlayan cümleler ailenin egemeni “İlk Baba”nın gölge varlığının devam etmekte, hatta baş başa kalınca, Oğul’a , “Baban diyor ki” (Bener, 2004: 14) diyerek ilk kocanın ölümünün Ana tarafından, kabul edilmediği göstermektedir. Ana, evde pişecek yemeğin kararını bile, ataerkil anlayışın devamı olarak, Oğul’un tercihlerine göre düzenlemekte, soyun devamı için de Gelin’den çocuk beklemektedir. Dolayısıyla, Ana tarafından kurulan egemenlik ve asıl babadan gelen, kan bağının üstünlüğü ile ataerkilliğin değerleriyle taçlandırılmaktadır. Öyle ki ilk koca, neredeyse Ana tarafından, ataerkilin “Tanrı Baba” figürüdür. Ana ise, adeta, ona sadakat yemini etmiş ‘Kutsal Bakire’, ‘melek anne’ rolündedir. Hatta Gelin, annesinden neden korktuğunun cevabını, anneyi kastederek “Çünkü iyi, çok iyi” (Bener, 2004: 43) şeklinde verir. Yine, Oğul tarafından, annenin kıyamayacak kadar iyi olduğu vurgusu yapılır. Ancak, Ana’nın insanüstü ‘iyi’ davranışları, ikinci evliliği ile kutsal ana konumunu sarsan Baba’ya karşı göstermediği görülür. Ana’nın, doğurmadığı bir çocuğu (Baba’nın öz kızı) aile içine almakta güçlük gösterdiği hatta ona şiddet uyguladığı anlatılmaktadır. Ana, oyun süresince, hatasız ve kusursuz bulunduğu ilk kocanın sözlerine adeta kutsiyet yükleyerek “O Derdi ki...” ile başlayan cümleler kurar; ölen kocanın gölgesinde, kendini görünmez kılarak, oyun içinde de sürekli ona atıfta bulunur. Ana’ya göre Oğul ise, bütün varoluşuna şahit olduğu için Baba Tanrı gibi, kusursuz değildir hata yapabilir durumdadır. Dolayısıyla, Oğul da Ana tarafından, ilk kocadan daha aşağı bir seviyede; ilk kocanın bir parçası olması sebebiyle sevildiğini hissetmektedir.

Oğul, asıl babası ve üvey babasına/ailenin erkeklerine karşı örtük bir iktidar savaşı verir. İlk kocayı/babasını sevmekten alıkoyamadığı Ana'sını, eve yeni bir erkek getirmiş olması sebebiyle de suçlamaktadır. Ancak, bu tercihin, kendisi için yapılmış olan bir fedakârlık olduğunu bildiği için de Ana'sına kin duymamaktadır. Oğul'un örtük erk mücadelesi, Gelin'in kendisine değil de Baba'ya inanmasıyla da bir krize de dönecektir. Yazar tarafından, bilinçli bir tercih olarak kurulup kurulmadığı bilinmeyen bu düzen, yazıldığı dönemde de şimdi de geçerliliğini koruyan, egemen ataerkil sistemin izlerini ve onun değerleri üzerinden içselleştirilmiş kimlikleri barındırmaktadır.

Yazar, kendilerini toplumsal kimlikleriyle var etmiş kişilerin “birey” olabilmelerinin “kendilerinin farkına varmalarının” mümkün olup olmadığını en küçük toplumsal birim olan aile kurumu ile tartışmaya açar. “İç hesaplaşmanın, sorgulamanın tümüyle unutulduğu günümüz toplumunda yazık ki sıradanlık, basitlik, tekdüzelik, ilkelik prim yapmaktadır”. (Koca, 1994) Bu nedenle yazar, her şeyin uyumlu olduğu bir toplumsal düzen yerine, bozulmaya yüz tutmuş, her an gerilime neden olacak, bir çekirdek aile düzenini seçer. Aile kurumunun devamlılığını tehlikeye atacak her şeyin üstünün örtülmeye çalışıldığı bu düzende, Sevda Şener'in deyimiyle “yüzey gerçeğin altında yatan örtük gerçeğe ayna tutmuş”(Gültekin,2004: 90) düzeni tartışmaya açacak bir hesaplaşmayı, dramın konusu haline getirmiştir. Kendi içine kapanmakta ısrar eden bu aile düzeni, daralttığı çemberin ortasında kendisini bulacak, sorgulanmaya inat ettikçe varlığını yitirecektir. “Kendi içine kapanmış her insan, bütün öteki insanların kaderlerine ilgisiz, bir yabancı gibi davranır. O insan için tüm insan türü, çocukları ve yakın arkadaşlarından oluşur. Hemşerileriyle ilişkilerine gelince, aralarına katılır ama onları görmez; dokunur ama onları hissetmez; yalnız kendi başına ve kendisi için vardır. Ve bu şartlarda kafasında bir aile mefhumu kalmışsa bile artık bir toplum mefhumu yoktur.” (Sennet, 2010: 1) “*Ihlamur Ağacı*”nda kişilere kalan aile mefhumu, değil topluma aile üyelerine bile huzur getirmeyecektir.

Aile çemberinin merkezinde, kan bağıının üstünlüğü ile Ana-Oğul ve düzene dışardan gelen Baba-Gelin'in çatışması yer alır. Oyunda çatışma karşı karşıya gelen iki değere bağlı düşüncenin karşıtlığıyla ortaya çıkar. Bu çatışma, egemen sistemin değer yargıları ile tanımlanan kimlikleri üzerinden, değerlerini ve davranışlarını sürdürmekte ısrarcı Ana-Oğul ile sistemin içinde benliğini, varlığını sorgulayan

Baba- Gelin'in düzenle olan çatışmasıdır. "Oyunun kadrosu dört kişiden oluşmuş olmakla beraber, Ana'nın ölmüş kocası, Baba'nın kaçmış karısı, Gelin'in intihar ettiği söylenen babası ve Baba'nın ölmüş küçük kızı gölge varlıklarıyla oradadırlar. Ölmüş olanlarla yaşayanlar arasında bir karşıtlık ve koşutluk dengesi kurulmuştur." (Gültekin,2004: 87) Yıllardır sürüp giden, kemikleşmiş ve alışıldık bu düzenin bozulması için de, bir kıvılcıma ihtiyaç vardır.

Yazar, düzeni bozan ve çatışmayı başlatan etkiyi Gelin ile sağlamıştır. Gelin'in aileye gelişiyle, bozulmuş olan sayısal dengeyi, yeni bir taraf ekleyerek eşitlemiştir. Gelin ile Baba arasında geçmiş üzerinden bir ortaklık kurarak, ikisi arasında bir yakınlık sağlamıştır. Gelin'in babası da, kaza mı intihar mı olduğu belli olmayan bir olayla ölmüştür. Baba-Gelin'in baş başa kaldığı sahnede de görüleceği üzere, Baba, Gelin'i hal tavrı olarak, kendisini terk eden eşine benzemektedir. Ayrıca, hem yaşasaydı aynı yaşlarda olacağından, hem de kendisiyle oyunlar oynamayı istemesinden Gelin, babanın kaybettiği kızının yerine de geçmektedir. Gelin'in gelişiyle, Baba tarafından zaten unutulmayan geçmiş nihayet bir bedene de kavuşmuş ve sorgulanmaya hazır hale gelmiştir. Ancak bu sorgulama, oyun kişilerini sorgulamaktan ziyade, Baba tarafından, sürekli geçmişi anlatılarak, pasif bir tutum ile gerçekleşir. Her ne kadar pasif olarak değerlendirilse de Baba'nın geçmişi bugüne taşımadaki ısrarı, yazarın da belirttiği gibi oyun kişilerinde bir rahatsızlığa neden olacaktır. Yazarın da ifade ettiği gibi, "Baba'nın her şeyin farkında olduğunu ima eden sözleri öteki bireylerin davranışlarındaki değişime de ışık tutuyor gibidir." (Gültekin,2004: 162)

Gelin, ise Baba'nın aksine, sorulmaması gereken soruları, aniden, çekinmeden sorarak, düşünülmemesi gereken fikirleri akıllara sokarak, Sevda Şener'in deyimiyle, "içine düştüğü karmaşık ortamda, kabuk bağlamış çibanları netleştirme görevi üstlenen, bir sorgucu kimliğini üstlenmiştir". (Gültekin,2004: 87) Bu yönüyle oyun kişilerinin eteğindeki taşlar, yazar tarafından Gelin'in sorgulaması aracılığıyla dökülür. Çürümüş bu aile düzeni içinde, yaşam zerrelere arayan Gelin, "Sevmem onun bunun adına açıklamalara girişmeyi. Kendimle savaşım" demesine rağmen, çuvaldızı bir elindeyse de, öteki eliyle de iğnesini öbürlerine batırmaktan imtina etmez. (Bener, 2004: 29)

Yazar, kurguladığı geçmiş ve bugünle, Baba'yı bağımsız kılacak bütün koşulları hazırlamıştır. Gelin de Baba'nın Ana'ya sığındığı gibi "Beni Kurtar!"



(Bener, 2004: 59-62) diyerek, aynı sığınışla, Oğul'la evlenmiştir. Her ikisi de evliliği kayıplarının ardından girdikleri bunalımdan çıkış yolu görmüştür. Baba'nın ilk evliliğinden olan kızını, kaza mı, Oğul tarafından işlenen bir cinayet mi, yoksa kızının bunalıma sürüklenerek ettiği bir intihar mı olduğu belli olmayan bir trafik kazasıyla kaybetmesiyle, kurulan ikinci ailenin geçerliliği de ortadan kalkmıştır. Baba'nın, kızının ölümünden Ana-Oğul'u sorumlu tutması onlarla arasında bir uçurum yaratmıştır. "Bugün evlilik, cinsel birleşme imkânsız olduğu zaman, hükümsüz sayılıyor, ama evliliğin amacı cinsel birleşme değildir, çocuklardır." (Russel, 1963: 93) Aile içindeki denge bozulmuş ve babanın kan bağıyla bağlı olduğu kimse kalmamış ve sonuçta babalık kimliğini yeniden tanımlayacak bir alan bulamamıştır. Ancak ailenin birlikteliği içten içe şüphe, suçlama ve savunma ile yıllarca devam etmiştir. Oğlan okutulmuş bir meslek sahibi olması sağlanmış, dolayısıyla Baba, aile için var olan son işlevini de zaman içinde yitirmiş, ölümü beklenen bir fazlalık haline gelmiştir. Gerek yaşı, gerek Ana ile "soğuk" ilişkisi nedeniyle yeniden çocuk sahibi olma ihtimali kalmamış, sevgi gösterilerine karşılık bulamadığı Oğul'un deyimiyle de "İçi boşalmış ağaç!" a (Bener, 2004: 60) dönmüştür. Artık hiçbir kimliğin tanımlamadığı Baba, yazar tarafından hiçlikle tanışacak hale getirilmiştir. "Hiçliğin öğrenilerek tecrübe edilmesi, bizim için üzeri örtülü bir şekilde gerçekleşir, çünkü baskın olan düşünce şekilleri ve öğrenme teorilerine göre öğrenme esas olarak dışardan yönlendirilen bir süreçtir. Genel kaniya göre öğrenme, kendini şu veya bu şartlar altında, dışardan gelen, uyarım koşullarına göre maruz bırakmak suretiyle gerçekleşir."(Gruen, 2008: 19) O halde Baba'nın kendini ve benliğini sorgulamaya başlaması da dışlanmaya maruz kalmasıyla gerçekleşmektedir. Ancak, bununla yüzleşmek için Gelin'in kendisine yardımcı olmasını bekleyecektir. Çünkü Baba, bir bakıma, tüm kimliklerinden sıyrılmış özgürlüğünden korkmaktadır.

Yazar, oyunu, bu aile düzeninin sınırlarını, bütün birikmişliğiyle tartışmaya açılacağı noktadan başlatır. "Usta yazarlar böyle bir dram kurgusu için yaşamın geçit dönemlerini, eşik durumlarını seçerler." (Şener, 2007: 155) Oyunun başladığı gün, "düzenin bozulacağı" gündür. Oyunun ilk perdesinin birinci tablosunda, daha ilk sahnede kurulan bozuk, mutsuz bu aile düzeni, bir şeyler olacağının sinyalini verir. Oğul, bir baş ağrısıyla güne uyanır, Gelin sofraya gelmemiştir ve geç uyanır, Baba, "Çay var mı daha?" (Bener, 2004: 16) sorusuna kimseden yanıt alamaz. Bu

tabloda; Ana'nın Oğul'a fazlaca olan ilgisi, Ana'nın Baba'yı kocası olarak reddettiği, Baba'nın Oğul'la kurmaya çalıştığı yakınlığın karşılıksız kalması, Oğul'un, Gelin için duyduğu sevgi ve gerçekleşmeyen beklentileri arasında yaşadığı çatışma, Oğul'un üvey ve öz Baba'ya olan nefreti görünür bir hal alır. Ayrıca, Gelin'in kahvaltıya gelmeyerek aile düzenine katılmaktaki direnci, Baba'nın ölen kızının eve yeni gelen Gelin'den saklanmak istendiği, Gelin'in aile bireylerinden bir tek Baba'ya Günaydın! (Bener, 2004: 19) demesi ile de Ana-Oğul'a olan soğukluğu görülür. Baba'nın kızının ölümünden Ana ile Oğul'u sorumlu tuttuğu anlaşılır.

1. Tabloda, kahvaltı masasına ailenin oluşumunun kronolojik sırasına göre Ana ile Oğul, sonra Baba ve en son Gelin olmak üzere oyun kişileri gelir. Ana ve Oğul, arasında uyumlu bir iletişimsizlik hâkimdir. Ana-Oğul birbirlerini anlamadan ve kavrayamadan, bütün bir ömrü yan yana geçirecek kadar ürkütücü bir iletişim kurmakta ve uyumsuzluklarını sorgulayacak bir çatışma içerisinde de görünmemektedirler. Onların bu hali, Camus'un uyumsuz mantığında oldukça güzel ifade edilmiştir. Burada Camus'u dinlemekte yarar var: "...uyumsuz mantığı sonuna kadar götürerek, bu çarpışmanın tam bir umut yokluğunu (bunun umutsuzlukla hiçbir ilgisi yok), sürekli yadsımayı (bunu vazgeçişle karıştırmamalı) ve bilinçli yetmezliği (gençlik kaygısına benzetilemez bu) gerektirdiğini onaylamak zorundayım..." (Koca, 1994) Ana-Oğul'un umutları yıkılmış değildir, umutları hiç olmamış ve bu yoksunluğun eksikliğini hiç duymamışlardır. Bir şeyleri kabullenerek yaşamaya devam ettikleri de söylenemez. Kabul etmek için öncelikle farkına varmaları gerekmektedir, oysaki onlar egemen sistemin değer yargılarını içselleştirmiş, adeta onlarla var olmuş gibidirler. Dramatik yapıda kurulan bu kapalılık, katılık, onların kaçınılmaz olarak sorgulanmalarına neden olacaktır.

Baba, kahvaltıya geldiğinde, onların kan bağıyla bezenmiş özel alanına giren bir düşman gibi karşılanır. Ana ve Oğul'un rutinleri vardır; Oğul işe, Ana ise her gün yaptığı gibi, ilk kocasının mezar ziyaretine gider. 2. Tabloda, evin iki yabancı Gelin ile Baba yalnız kalır. Kamusal alanda neredeyse kendisini hiç var edemeyen Baba-Gelin, özel alan olan aile içinde de aynı problemle karşı karşıya kalmıştır. Baba, ölümünü engellemeye yetişemediği bir kuşun cesedini bir kutu içerisinde getirip, Gelin'e göstererek, ortak kayıpları üzerinden Gelin'le duygudaşlık kurmaya çalışır. Gelin ve Baba, arasında kademe kademe gelişen bir yakınlık başlar. Bu tablo Gelin ve Baba'nın iç çatışmalarının ortaya çıkması, kendilerinin farkına varmalarını sağlayacak soruların sorulması, benlik arayışı içinde olduklarının görünür kılınması

açısından önemlidir. Kişilerin yaşadığı, iç devinimler, bu tabloda sonra dış devinimlere dönecektir. Sorgulanmanın, düşünsel olarak başladığı bu tablonun sonunda Gelin-Baba'yı eyleme götürecek bir birikim sağlanır.

Gelin ve Baba, adeta bir karakterin iki farklı yanını temsil eden bir karşıtlık içinde, varlıklarını sorgularlar. Gelin, susturulamayan sesi ve eylemsizliği ile Baba'nın iç benliği işlevini görür. Baba'nın sormadığı sorular, Gelin aracılığıyla sorulur. Baba'nın kendini ve ötekilerini sorgulamak için bulamadığı güç Gelin'de vardır ve oyunun sonunda Baba'yı bilgeliğe ulaştıracak kişi Gelin'dir. Baba, oyun süresince Gelin'in yönelttiği soruları, bilinç düzeyinde algılamıyor gibi görünse de oyunun sonunda, evi terk edip giderken Gelin'e, "Görüyorsun ya, artık anlıyorum! Belki de başından beri anlıyordum!" (Bener, 2004: 70) diyecektir. Gelin ve Baba, birbirlerine bir öz farkındalık oluşturmaları için yan yana getirilmiştir. Çünkü "öz farkındalığının tam bir öz-farkındalık olabilmesi için, bir başka öz-farkındalığın orada bulunması gerekir" (Güçbilmez, 2003) Aynı öz-farkındalık süreci, bu tablo boyunca, kimlikleriyle uyumsuz bireylerin hayata tutunma çabalarını ele alan yazar ve İzleyici/okur arasında ilişki kurularak sağlanır. Yazar tarafından İzleyici/okurun iç benliği işlevini görerek kendimize yöneltilmediğimiz soruların Gelin-Baba aracılığıyla sorulması sağlanır. Bir yandan iç benlik işlevini gören Gelin, bir yandan da "her insana yaşamı boyunca eşlik eden, hep omuzundan geriye bakan, o yüzden sadece karşıdakinin görebileceği daimon" (Arrendit, 1994: 245) işlevini üstlenir. Baba, sığınak olarak kullandığı geçmişin güzel günlerini anlatırken duyduğu hazzı, Gelin'e anlatırken duyamayacaktır. Gelin, Baba'ya hep sonrasını soracak, ilk eşi tarafından terk edilişi ile yüzleşmesini isteyecektir. Bu sorgulamadan kaçan Baba, içlilik yaparak ağlamaya başlayacak, ancak tek bir sahici gözyaşı, gerçekten yaşanan bir duygu göremeyen Gelin'in öfkesiyle karşılaşacaktır. Yerdeki düğmeyi alıp vazunun içine koyması ile çıkan sesi Baba'nın güzel bulması üzerine Gelin, Baba'ya "Eğer dediğiniz gibi hiç, ama hiç duymadığımız bir ses olsaydı, güzel bulmazdınız." (Bener, 2004: 28) diyerek, Baba'nın yeniliğe kapalılığını ima ederek içten içe sorgular. Ayrıca Gelin, insanın kendinin farkına varmasının "Bıkma" (Bener, 2004: 29) ile filizleneceğini söyler. Bu nedenle, hayatta da vazodaki ses gibi, rutinlerden ancak bıktılınca, insan 'kendini arayış' çabasına girişecektir. Bu tabloda, Gelin'in bütün çabalarına rağmen Baba, gölgesinde hayaller kurmanın mümkün olduğu "Ihlamur Ağacı" şarkısını söyleyemez, sayı sayma oyununu oynamaktan sıkılır,

neredeyse insani olan bütün faaliyetlerden uzaklaştığını şaşırarak görür. Tablonun sonunda Baba, ölü kuşunu da alarak, Gelin 'in yanından uzaklaşır. Genel olarak Baba'nın sorgulanması üzerinden ilerleyen bu tabloda, Gelin, kendi sorgulamasını içsel olarak kendisiyle yapacak ve tablonun sonunda "Oysa siz, bir umutsunuz! Salgının dışında kalmış, kendisinin farkına varmanın eşiğinde olan biri. Benim için avuntudan başka bir şey değilmiş. Olsun. Gene de savaşmak istiyorum sizin adınıza. Ne dersiniz?" (Bener, 2004: 34) diyerek Baba adına savaşmaya karar verecektir. Bu andan itibaren, sorgulamanın dışı yöneleceği anlaşılacaktır. Yazarın kendisinin de belirttiği gibi Gelin'in bu sözleri, "ailenin diğer bireylerine de bir uyarı niteliğinde sayılabilir." (Gültekin, 2004: 162) Bu tablodan sonra, Gelin'in kararı ile seyirci/okuyucu da bir şeyler olacağı beklentisi oluşturulmuştur.

### **3.2.7. Düzenin Sorgulanması**

Yaşanan iç çatışmanın bir eyleme, olaya dönüşmesi açısından düzenin sorgulanmaya başlanacağı an, iç devinimin dış devinime dönmesiyle başlar. Bu açıdan, bu dışavurumun ilk adımı, 3.tabloda Gelin-Ana çatışmasında görülür. Bu çatışma, Gelin'in Baba adına savaşımının ilk adımı olarak görülebilir. Aynı zamanda Gelin'in kendi yaşadığı kimlik bunalımının, egemen ideolojinin temsiline ilk kez dışavurumu olması açısından da önemlidir. 3. tabloda saat 17.00'yi göstermektedir. Gelin, Ana'nın dışardan gelişyle uykusundan uyanır. Uyanma, yeni bir başlangıcın, bir eylemin olacağına dair simgesel bir anlam da taşımaktadır. Kendilerini, erkekler üzerinden tanımlayan kadınların, birbirleriyle çatışmasının sık sık rastlandığı ataerkil toplumlarda görülen Gelin-Kaynana çatışmasını da barındıran bu tartışma, ilerledikçe Gelin'in dayatılan toplumsal kimliklere bir karşı duruşuna dönüşecektir. Gelin, ilk çatışmayı, anneliğin toplumdaki klişe tutumlarının Ana'da olan yansımalarıyla alaycı tavırlarla eleştirerek başlayacaktır. Daha sonra Ana'ya aile kurumunda, çocuklar üzerinden inşa edilen kimliklerin insanda yarattığı etki ile hayvanlar arasındaki farkı vurgulayacaktır. "Onlar doğuruyorlar, yavrulan kendi kendine yeteceği zaman bırakıyorlar; tanımıyorlar artık birbirlerini. Oysa ben doğurursam, bırakmamaya alışacağım. Bırakmayı denesem bile, birbirimizi tanımaktan kurtulamayacağız bir türlü." (Bener, 2004: 38) Ancak, sözcükleri sadece kelimelerin basit anlamlarıyla düşünen Ana, Gelin'in kurduğu meta mesaj düzeyini anlayacak bir algıya sahip

olmadığını “Yani hayvanlar gibi yaşayalım, doğurup atalım, öyle mi?” (Bener, 2004: 38) diyerek de doğrulayacaktır. Gelin, Ana’ya, açıkça, işlediği cinayetin tek tanığı olduğu için, Oğul’un Ana’dan nefret ettiğini söyleyecek ve bu sözler karşısında hiddetlenen Ana’nın tavırlarını, Oğul’un cinayeti işlediği yönünde delillere yoracaktır. İkinci perdede, Oğul’un sürekli geçmişin üstünü örtmek istemesi, ölen kızın kendini öldürdüğüne dair hiçbir şüphe duymaması ve olayın kaza olduğuna inanması Gelin’in, düşüncelerini kuvvetlendirecektir. Ancak, yazar tarafından oyun süresince, ölümün cinayet olduğuna dair, tek somut kanıt sunulmaz. Oğul’un eve gelişle gerilimin hafiflediği bu çatışmanın üstü örtülecek, ancak Gelin, Ana-Oğul’u yalnız bırakmamak adına, kendisi için hazırlanan doğum günü eğlencesine gitmeyerek evde kalmayı tercih edecektir.

İkinci perdede saat 21.00’i göstermektedir. Günlük faaliyetlerin arasında görünen bir gerilim yaşamakta, ancak bu gerilim henüz dışa vurulmamaktadır. Ana, yün çorap örmekte, Baba, resmine bakmakta, Gelin, kaşlarını almakta, Oğul, öğrencilerinin sınav kâğıtlarını incelemektedir. Tavanda koşuşan farelerin tıkırtıları, adeta aile içinde yok sayılmaya çalışılan gerginliğin belirtisi gibidir. Baba’nın gitmeye karar verdiğini açıklaması ile gerilim dışa vurulmaya başlanır. İlk olarak oyun gibi görünen bu karar, ailen üyelerinin desteğiyle gerçeğe dönüşür. Düzenin sorgulanmasında ikinci adım başlar. Oğul, geçmişi anlatan Baba’yı susturmaya çalışır, ancak Gelin’in Baba’ya olan desteği nedeniyle bunu başaramaz. Babanın konuşma isteğindeki ısrarı, aile düzeninin iletişimsizliğinde ötekilerinde olmayan “insani” bir tutum olarak değerlendirilebilir. Bu tabloda, Ana –Baba ve Gelin-Oğul çatışmasının aynı anda ve birbirinin ardına sıralanmış repliklerle kaos halinde yaşanmasına şahit olunur. Onların iletişimini anlamlandırmaya ve engellemeye çalışan Ana-Oğul, girdikleri odadan sürekli olarak hole girip çıkarlar. Baba, gitme kararıyla, ölüm kokusuyla; Oğul, kaçtığı geçmişin korkularıyla yüzleşecektir. Gelin ise yaşamak için yaşamaya, bile bile razı olup olamayacağıyla yüzleşir. “Razı olabilsem, daha doğrusu razı olmanın ne demek olduğunu bilmesem mesele kalmayacak.” (Bener, 2004: 61) Ana ise tüm katılığıyla, düşünce ve değerlerini korumaya devam edecek, Gelin’in söylediği gibi “onun anlayamayacağı bir dikkat” (Bener, 2004: 60) gerektiren konuşmalara, bildik cevapları vermeye devam edecektir. Bu tabloda, Gelin, Baba adına, Oğul’la kızın ölümü hakkında tartışır. Ana’nın ilk kocaya olan inancının gülünçlüğüne yüzüne vurur, Oğul’un korkuları

olduğunu açığa çıkarır, Baba'nın geçmişinin kuru bir gerçek olduğunu yüzüne vurur. Kendisi de Oğul ile evlenirken tanımladığı aile düzeninden ne kadar uzak olduğunu algılar. "Bir ev, elma yanaklı çocuklar. Birbirimizi yormadan ağırlığımızı taşımak. Herkes görevini bilsin, payına düşenle yetinsin." (Bener, 2004: 63) Gelin'in geçmişte tanımladığı bu aile tablosu, bir düzene tutunup yaşamak için yaşayan insanlar için biçilmiş kaftandır. Oyunda, hayvanlar üzerinden anlatılan bu fark, Gelin'in bülbül örneğinde görülür. "Herhalde hiçbir bülbül, "ne güzel ötüyorum" demez, öter sadece. Ötmek için öter. Ötmek için bile ötmeyiz, öter. O kadar." (Bener, 2004: 56) Bu aileye katılmak için tek yol, insani değil hayvani bir tutum olarak, neyi neden yaptığını sorgulamadan, fark etmeden yaşamaktır. Ancak bu, insan için pek mümkün değildir. Çünkü insan da hayvan da her hangi bir şeyi fark edebilir ancak insan, "fark ettiğini de fark eden" bir varlıktır. Dolayısıyla, razı olmanın ne demek olduğunu fark ettiğini fark eden Gelin'in, yabancılaştığı bu düzene uyması için kendini kandırmaktan başka seçeneği kalmaz. Kendi öz farkındalığına varan Baba, 2.perdede bu aile düzeninde var olamayacağını adım adım anlatır. Bu nedenle de gitmekten üzüntü duymaz, bunu sevinç ile karşılar.

Bu tabloda Gelin-Baba arasında kurulan yakınlık daha da artar, Baba-Gelin, birbirlerine "sen" diye hitap etmeye başlar, hatta egemen ahlaki kuralların ötesinde bir yakınlık kurdukları söylenebilir. Baba, sevilmediğini hissettiği durumlardan kaçış olarak, güzel olduğunu hayalinde ürettiği geçmişine sığınmaktan vazgeçerek değişime uğrar. Bunun göstergesi olarak da kendisini terk eden ilk eşine, isim gününde hediye olarak aldığı pulu yırtar. Kızının ölümüne artık üzülmediğini söyler. Bu haliyle Baba, geçmişle olan saplantılı bağından arınarak, kaybettiği kimliği üzerinden kendini tanımlamayı bırakır. Tavan arasında tuttuğu bavulunu aşağı indirir ve yaşama sevincinden yoksun bu evde hiç kullanılmayacak eşyalar evin ortasına taşınır: Resim için sulu boyalar, mandolin, balon, oyuncak bebek, niyet küresi, misina, ut, firketeler, sedef toka, bir tutam saç ve ölü kuşun bulunduğu kutu. Baba'nın gitme hazırlıkları, Ana tarafından sevinçle karşılanır ve Baba'ya daha önce hiç yaklaşmadığı bir sevecenlikle valizini toplama konusunda yardım eder.

İkinci perdede, oyun süresince üşüyen babanın, içi ısınır. Ancak tablonun başında başlayan ve üşümesi giderek artan Gelin, kendi soluğunu Baba'ya verince de iyice buz kesilir ve Baba'nın oyunun başındaki "donmuş" haline dönmüştür. Baba ise tam tersine, yaşama sevincine bürünmüş adeta gençleşmiştir. Düzene uyum

sağlayamayan Baba, onunla bir bağı kalmadığını, gitme kararına Ana-Oğul'un da üzülmediğini de görünce, perdenin başında içlilik yaparak üzüldüğü bu durumu kabullenir, hatta perdenin sonunda duruma kayıtsız kaldığı görülür. Baba'nın hiçbir bağının kalmadığını görmesi onu özgürleşmeye zorlar. Bir dostunun kendisine hediye ederken “Şimdiden Alışmaya Bak” (Bener, 2004: 26) dediği resme, 30 yıldır alışmamış olan Baba, evden giderken çerçeveyi yanına almayarak ailenin kalan üyelerine bırakır. Kendini içinde bulamadığı çerçeve, Baba'nın kurduğu ailelerin içinde bulamadığı kendi kimliğidir.

### **3.2.8. Yeni Düzen**

Oyunda Yeni Düzen' e geçiş kısmı uzunca bir sahneyle canlandırılır, ancak bu yeni düzende ne olacağı ya da olamayacağı izleyici /okurun takdirine bırakılır. Ancak şu kesindir ki, oyunun bütün kişileri sabahtan geceye geçirdikleri bu bir günün ertesi günü daha önce hiç uyanmadıkları bir güne uyanacaklardır. Yazar bu noktada, Bütün oyun kişileri yaşanan bu günden sonra, acaba ertesi gün ne yaparlar? Sorusunun cevabını izleyici/okuyucuda saklı tutmuştur.

Yazarın, bu çemberi yıkan kişinin Baba olması nedeniyle ona bir adım daha yakın durduğu söylenebilir. Yazar, okuyucu/izleyicide, Baba'nın tarafında olan Gelin'in 2.perdenin sonuna doğru, Baba ile birlikte evi terk edeceği beklentisi oluşturur. Oyunun sonunda, evden gitmeyen Gelin, giden Baba'nın ardından bakmakla yetinerek risk almamanın risklerine katlanmış olur. Ancak Gelin, Baba'ya, salgının dışında olmanın kendisi için bir avuntudan başka bir şey olmadığını 2.tabloda söyleyerek risk almayacağını belirtmiştir. Dolayısıyla, evden gitmeyeceğini, Baba'yı gitmeye/kurtarmaya hazırlayacak bütün koşullar oluşana kadar, onunla hareket edeceğini önceden duyurmuştur. Gelin, kendi soluğunu, gitmeye hazırlanan Baba'ya verir ve ardında, o gittikten sonraki hayata alışmaya çalışacak, donuk biri olarak kalır. Baba ise bu soluktan sonra gençleşip dinamikleşmeye başlar.

Gelin, babanın eyleme geçmesini sağlayacak iç benlik işlevini yerine getirdikten sonra , Baba'daki sorgulanma baskısı yerini düzenden çıkma eylemine geçmenin riski ve mutluluğu alır.

”Eylemin özündeki (orjinal) karşılıklı bağımlılık (teması), yani başlatıcının ve öncünün yardım için başkalarına bağımlılığı ile kendilerine eylemde bulunma fırsatı sunması bakımından takipçilerinin öncüye olan bağımlılıkları bütünüyle farklı iki işleve bölünmektedir: Başlatıcının, henüz kendisine katılacak birilerini bulmazdan önce, başlangıç anında kendi inisiyatifi ile baş başa oluşundaki gibi, hakim de bu güç yüzünden başkalarından soyutlanmış, yalnız haldedir. Ne var ki başlatıcı ile öncünün kudreti, kendini sadece göstermiş olduğu inisiyatifte ve üslendiği riskte duyurur, yoksa fiilen eylemin yapılması sırasında değil”. (Arrendt, 1994: 260)

Başlatıcı Gelin ve öncü Baba, tercihleri nedeniyle yalnız kalmışlardır. Yeni bir Düzen için yola çıkan Baba'nın ve sunduğu yolun farkındalığına varan Gelin'in, kaldığı aile düzenine ne kadar uyum sağlayacağı ise şüphelidir. Aynı şekilde, yaşanan bugünden sonra, aile üyelerinin yan yana devam edip edemeyeceği de şüphelidir. “Ailenin bir üyesi ötekileri bırakıp dışarı gittiğinde, ister istemez aile kontrolünden çıkmış, oluyor aile de nispeten zayıflıyor.” (Russel,1963: 97) Baba, birkaç kuruluşluk dediği gelirini de aileye bırakarak, elinde bavuluyla bir bilinmeze doğru adım atmıştır. Ancak, gerçek koşullarda bu haliyle dışarıda var olması, yaşaması mümkün görünmemektedir. Oğul'un “Senin gibilerin bir defa, bir defa soluk alıp vermesi bile insanlık için zararlıdır, anladın mı?” (Bener, 2004: 59) Cümlesine karşılık Baba, “Ben de onun için gitmek istiyorum ya!” (Bener, 2004: 59) Cevabını vererek, bir bilinmeze ya da ölüme doğru yol alacağını farkında olduğunu da göstermiş olur. Oyunda yaratılan düzenin dışında var olmanın, yok olmakla mümkün olması, yazarın aile kurumundaki uyumsuzlukların giderilemeyeceğine dair karamsarlığını yansıtmaktadır. Ancak, bu yok oluş, Baba'nın kendisi de dahil olmak üzere neredeyse bütün oyun kişileri tarafından bayram havasında karşılanacaktır.

“Eyleyen, eylemde bulunan başka varlıklar arasında hareket ettiği ve onlarla ilişkide bulunduğu için hiçbir zaman sadece bir " fail" değil, her zaman ve aynı zamanda bir kurbandır da. Yapmak ile [yapılanlara) maruz kalmak madalyonun iki yüzü gibidir ve bir eylemin başlattığı hikâye, bu eylemin doğurguları olan edim ve katlanmalardan oluşur.” (Arrendt, 1994: 261)



Düzenin dışına itilerek, sevilmeyerek belki de ölüme yollanan, kurban haline gelen Baba'nın, kendinin farkına varan ve özgürlüğüne korkusunu yenen bir birey olması da onu bir kahraman haline getirir. Baba, giderken 2.tabloda söyleyemediği “*Ihlamur Ağacı*” şarkısını, artık söyleyebilmektedir. İçeride kalanlarda olmayan yaşama sevincinin, ölüme giden Baba'da olmasıyla gerçekleşen ironiyle yazar, kalanlar için kurulan yeni düzenin de tartışmaya hazır getirilerek bırakılmasını sağlamıştır. Öyle ki geride, kurallarından ve ezberinden ödün vermeyen Ana, aralarında bir uçurum açılmış olan Oğul-Gelin kalmıştır. Dolayısıyla yazar, giden için de kalan için de aynı anda iki olumsuz ve iki olumlu durum yaratmıştır. Ana-Oğul, Baba'nın yükünden kurtulmuş ancak bu yükten kurtulmak pahasına kendi düzenlerini tartışmaya açmış ve soy devamlılığını sağlayacak olan Gelin ile olumsuz bir ilişki gerçekleştirmiştir. Gelin, bilinmezlikten vazgeçerek, güvenli olan evde kalmayı tercih etmiş, ancak kalarak çekeceği ıstırabı da kabullenmiştir. Baba, bilinmeze, belki de ölüme yol alarak, olumsuz bir adım atmış, ancak yıllarca içten içe sorguladığı konular hakkında bir karara vararak mutluluğa/bilgeliğe ermiştir. Gelin'e “*Beklerim Şatoma*” (Bener, 2004: 70) diyerek giden Baba için değilse de yazar için varlığıyla hayal kurmanın, düşlemenin özgür dünyasına açılan bir kapı olan ‘şato’ imgesiyle, adeta bir ütopya olarak da izleyici/okur için sonun seyircide tamamlanması için soru işaretleri bırakmıştır. Bu ütopya, bugünkü düzene karşı umutsuzluğu barındırırken geleceğe olan umudu böyle yerlerin mümkün olması dileğiyle içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla, her iki taraf için de oluşturulan yeni düzen, soru işaretleriyle tekrar sorgulanmaya açık hale gelmiştir. Bu nedenle sonuçta ne gerçekten kurulmuş, ne de gerçekten yıkılmış bir aile düzeni vardır.

### 3.3.Oyun Bozanlar ile Düzen Bozanın Mücadelesi; “*Oyunlarla Yaşayanlar*”

"Oynar gibi yaşamalı; oyunlar oynamalı, şarkı söylemeli. dans etmeli; böylece. Tanrıların gönlü alınır ve insan kendini düşmanına karşı savunur, yarışma kazanır."

**PLATON**  
(Akgül, 1996: 5)

1975 yılında yazdığı “*Oyunlarla Yaşayanlar*” adlı oyunu, yazarın kaleme aldığı tek tiyatro eseridir. Yazarın ilk olarak, “Oyun Bitti” (Atay, 2005; 122) daha sonra “Hayat Bir Oyundur” (Atay, 2005; 200) ismini verdiği oyun, son olarak “*Oyunlarla Yaşayanlar*” ismini almıştır. Sevda Şener, “bu oyunuyla Oğuz Atay’ın-Memet Baydur ile birlikte ülkemizde modern sonrası düşünce ve tiyatro akımı bağlamında ele alabileceğimiz iki yazarımızdan biri” (Ecevit, 2005: 421) olduğunu söylemiştir.

*Oyunlarla Yaşayanlar*’da Atay, oyunun öyküsünü, doğrusal bir akışla ilerletirken, bu öykünün gerçekten yaşanıp yaşanmadığını belirsizleştirerek okura/seyirciye bir oyun oynar. Atay, neden kurgu-gerçek arasında bir biçimi seçtiğini söyle ifade etmektedir;

“Biçim sorunu: İki ihtimal var -ya konular yanyana dizilerek, bilinen klasik düzen içinde verilir, ya da aslında olaylar ve etkenler iç içe olduğu için çağrışımlar serbest bırakılarak organik ve ruhsal bir gelişim gerçekleştirilebilir. Ben ikinci yaklaşımı, gerçeği bu biçimde algıladığım için, kendime daha yakın buluyorum” (Atay,2005: 236-238)

Yazar, okur/izleyicinin doğalcılık ve gerçekçilikle kurduğu bağı kırarak, onu oyun içinde bir oyunun içine çekmek ister. Böylece izleyici/okur, Coşkun Ermiş’le özdeşim kurarak oyuna katılır ve Cevat Çapan’ın belirttiği gibi “Tehlikeli Oyunlarla Yaşayanlara” (Atay, 1987, 1) dönüşür. Evin dışındaki olayların gerçekte yaşanıp yaşanmaması, tıpkı kişilerin bir oyun oynarken, oyunu yaşamış olmaları gerçeğini bildikleri, oyunun içinde yaşananların gerçek olup olmadığının belirsiz olduğu, yani kişilerin üstlendikleri rolleri gerçekmiş gibi oynayıp, gerçekten ne hissettiklerinin ve yaptıklarının belirsiz olduğu gibi bir gerçek dışılık çizgisine taşır. Bu bakımdan Atay’ın oyununda öykü, bilinen klasik dramatik yapıyla ilerlerken, öykünün okur/seyirciye aktarılması modern bir biçime işaret eder. Yazar, bu anlatım biçimini kendisine daha yakın bulduğunu günlüğünde ifade etmiştir.

Oyun kişileri, Coşkun Ermiş, Cemile, Ümit, Saffet Söylemezoğlu, Servet Duygulu, Emel Sevindir, Saadet Nine, , Komşu Kadın, Garsonlar, Müzik Hocası, Komiser, İcra Memuru' dur.

### **3.3.1.Oyunun Kurgusal Zamanı**

Tam olarak belirli olmamakla birlikte, oyun birbirini izleyen farklı günler içinde gelişir. Oyun süresince geçen zaman yazarın bilinçli bir tercihi olarak belirtilmemiştir. Zamanın akışı belirsizleştirilerek, oyun kavramının bir unsuru haline getirilmiştir. Bu açıdan zaman kavramı, Ermiş tarafından geçmişin bugünün ve geleceğin aynı anda ve şimdiki zamanda vara olmasıyla, doğrusal olmayan bir şekilde döngüsel olarak algılanır.

Oyun 2 Perdedir. 1. Perde 6 sahneden oluşur. 1.Sahne Saffet coşkun'un yazdığı oyunlar üzerine düşüncelerini söylerken, Cemile dikiş dikmekte, Ümit ders çalışmaktadır 2. sahnede Emel ve Servet 'in sanat ve tiyatro üzerine düşünceleri vardır. 3.sahne Müzik hocasının eve ders için gelişi ve Saffet ile Coşkun'u ona oynadığı oyun 4. sahnede Emel'in Servet'e Saffet'ten bahsetmesi 5. Sahne Coşkun'un tiyatro camiası ile tanışması 6.Sahne Coşkun'un Tiyatrocularla meyhaneye gitmesi yer alır.

2. perde 9 sahneden oluşur. 1 Sahne Coşkun Saffet tarih oyunlarını oynamakta, Cemile, müşterisinin ölçüsünü almaktadır. 2. Sahne Coşkun'un Emel'e olan sevgisini söylemesi. 3.sahne Saadet Nine'nin evi terk etmesi. 4. Sahne Cemile ve Coşkun arasındaki gerginlik ve Saffet'le oynanmaya devam eden oyunlar. 5. Sahne Saadet Nine'nin kötüleşmesi 6.sahne Coşkun Emel'e karısından ayrılmak için girişimde bulunamadığını söylemesi ve yazdığı oyunun tiyatrocular tarafından canlandırılması.7.Sahne Saadet Nine'nin ölümü ve Coşkun'un evi terk etme girişimi 8.Sahne Emel ile Coşkun'un konuşması 9.Sahne Coşkun'un ölümü

### **3.3.2.Oyundaki Mekânlar**

Oyun, Türkiye'nin bir büyükşehirinde geçmektedir. Oyunun çoğunluğu, büyükşehirin bir kenar mahallesindeki Coşkun Ermiş'in evinde geçer. Öbür sahneler; Tiyatro'nun kulisi, bir kafe, Emel'in Evi, Meyhane 'de geçer. Oyunda Coşkun Ermiş'in evi gerçekçi bir mekan olarak tasvir edilmişken, ev dışında geçen olayların yaşanıp

yaşanmadığı bilinmediği için öteki mekanların var olup olmadığı da bir muallak içindedir.

### **3.3.3.Oyunda Kullanılan Dil**

Atay, oyununda oldukça ironik bir dil kullanarak, kişileri gülünçleştirerek ya da acınacak hale getirir. Yazar, doğrunun ne olduğunu gösterir şekilde didaktik olmaktan çok yanlışın ne olduğunu vurgular. Ancak, kesin doğrulara yönlendirecek şekilde yanlışlar kurgulamaktan da uzak durarak, yanlışın ne olabileceğini göstererek doğrunun neler olabileceği konusunda izleyici/okuyucuya alternatifler bırakmış olur. Akgül'e göre yazarın bu ironik dili kullanmaktaki maksadı, "*Kendi yanlışını sonuna kadar götürerek, tükenmek ve doğrunun yerini hazırlamak*" tır. (Akgül,1996: 43) Ayrıca yazar, öteki roman kahramanları olan Turgut ve Selim 'in isimlerini de oyunla bir bağlantısı olmadığı halde oyunda geçirerek onlara göndermede bulunmuştur.

### **3.3.4.Oyunun Geçtiği Dönem**

Atay'ın 1975 yılında yazdığı oyun, dolaylı olarak yazıldığı dönemin izlerini taşımaktadır. Ecevit'in belirttiği gibi "*Oyunun yazılmakta olduğu yıllarda özellikle yoğun siyasal baskı mekanizmasına takılmadan toplumsal içerikli konuların bir oyunda nasıl ele alınabileceğini yine güçlü bir ironi eşliğinde metninde tartışmaya açar.*" (Ecevit, 2005: 426)

### **3.3.5. Benlikler Arasında Bir "Ben"; Coşkun Ermiş**

Oyunun ana karakteri , erken emekli olmuş tarih öğretmeni Coşkun Ermiş 'tir. Oyun süresince, içten içe, gerekli cesareti bulduğunda kendini ve çevresini sorgulamaya girer. Hayatını "*miş gibi yaparak*" geçirir, yazar Ermiş'i onun için yapılan tanımlamaların, toplumsal rollerin hiç birine tam anlamıyla karşılık gelmeyecek şekilde tasarlamıştır. Baba'dır ama bir "aile babası" olmaktan çok uzaktır. Aşk için geç kalmış, evlilik için erken davranmıştır. Kocadır ama eşinin duygu ve düşüncelerini kavrayacak, beklentilerini karşılayacak bilinç düzeyine sahip değildir. Yazardır, ama bitmeye yüz tutmuş bir oyunu yoktur, yazdıklarını bitirmek gibi bir gayreti de. Toplumda yetişkin olarak algılanır, ancak çocuk benliğine sahip bir bireydir. Ancak Ermiş, bu rolleri yaşıyormuş gibi oynar hatta yeni oyunlarla yeni

roller de oynar. Yazar, Coşkun Ermiş'e her konuda bir tamamlanmamışlık yaratarak onun toplumsal statüsü için “Şudur!” denilebilecek kesin, net yargılar içeren tanımlamaları engellemiştir. Oyun boyunca, ana karakterin ne olduğundan çok ne olamadığının altını çizmiştir. Coşkun Ermiş, tam olarak Aydın değildir, yazar değildir, baba değildir, koca değildir, çocuk değildir, sevgili değildir hatta belli sahnelerin gerçek olup olmadığı belli olmadığından son sahnede ölmüş de değildir bu haliyle evin dışında geçen sahnelerde yaşamış olduğu da söylenemez. Görüldüğü ile olduğu arasında gidip geldiği, bir kısır döngüye hapsolmuştur. Kalkıştığı bütün eylemler kendisinde bir iç çatışmaya neden olur. Atay'ın öteki eserlerinin başkahramanları gibi, Coşkun Ermiş de, tehlikeli oyunlara girişen, yalnız kalan ya da bırakılan, acı çekmeyi bir düşünme yöntemi olarak algılayan, yaşadığı topluma kimi zaman da kendine yabancılaşmış olan, hayata karşı zayıf, tutunamayan ve bir çocuk kadar güçsüz olan biridir.

Birçok düşüncenin aksine Ermiş, oyunda Türk aydınının çıkmazlarını değil, Atay'ın tanımıyla kendisiyle hesaplaşmadığı için aydın olamamış bir kesimi “yarı aydın” temsil etmektedir. Atay günlüğünde bu kesimi şöyle anlatmaktadır;

“Kişilik kazanmamış bir yan aydınlar ortamında kimsenin yarım yamalak düşünce ve duygu ‘müktesebatı’ni irdelemeye, kendi edimleriyle hesaplaşmaya niyeti yoktur çünkü. Herkes kendinden o kadar memnundur ki, bütün endişesi esnaflığını nasıl sürdürebileceğidir, dükkânda mallar eksik olmasın, reklam da iyi yapılsın yeter. Bu mal, köylünün sefaleti, işçinin direnmesi, ya da küçük burjuva aydınının bunalımı olabilir farketmez. Esnaf ve tezgâhtar için bütün mallar satılabildiği ölçüde makbuldür. (1987: 226)

Coşkun Ermiş kimdir sorusunun cevabı aranacak olursa, öncelikle Ermiş yaşam oyununu değil belki ama yaşamda oyunu ciddiye alan biridir. “Gerçeklerden korkan insanların vakit geçirme oyunları” oynayan birçok sıradan insandan farksızdır. Ölümle yüzleşmekten kaçan, zamanı doğrusal değil döngüsel olarak algılayan, geçmişi bugünü ve yaşamı oyunla algılamaya çalışan biridir.

Coşkun Ermiş'in coşkunluğu sahip olduğu çocuk benliğinden, Ermişliği ise tarih öğretmenliğinden ve toplumun genel seviyesinden üstün olduğu anlaşılan entelektüel düzeyinden gelmektedir.

Oyun olgusu geçmişten günümüze bütün dünya için bu denli önemli ve derin bir yer tutuyorsa, tarih de tüm bu oyunların toplamından oluşan bir başka “oyun” olarak karşımıza çıkmakta demektir. Tüm bu değerlendirmelerden hareketle, tarih; savaşlar, uluslararası anlaşmalar, kahramanlıklar, entrikalar gibi sayısız oyundan oluşan, bir “oyunlar bütünü” olarak görülebilir. Nitekim Atay’ın oyununda Coşkun’un (tüm bu oyunlar üzerinde uzmanlaşmış, dahası bu oyunların bilincinde olan) bir tarih öğretmeni olması, yazarın bu yaklaşımının en belirgin göstergesidir (Pekman, 2003: 50)

Coşkun Ermiş, yazar tarafından, küçük burjuva Aydını olmaya çalışan, orta sınıf, hatta erken emeklilikle orta sınıftan daha alt seviyede bulunan, geçim sıkıntısı çeken bir adam olarak çizilmiştir. Bütün oyun kişilerinden farklı olarak, çocuk merakı ve sağduyusuna sahip olan Coşkun, tıpkı bir çocuk gibi, ehlileştirilmemiş bir akılla, yaşamı “hissederek” kavramaya açıktır. Bunu yaparken bir yandan da eğitilmiş yetişkin akli ve eğitilmemiş çocuk merakı ile olayları olguları kavramaya çalışır.

“Eğer ciddiyet, sadece akli başında hayat terimleri içinde ifade edilen şey olarak kavranırsa, şiir bu durumda asla tamamen ciddi olamaz. Ciddiyetin ötesinde; çocuğa, hayvana, vahşiye ve kaçığa özgü olan ilk alanda; düş, coşku, sarhoşluk ve gülme alanında yer almaktadır”. (Huizinga, 2006: 157)

Bu açıdan Coşkun, oyundaki edimleriyle hafif kaçık, düş içinde yaşayan kimi zaman da müzik öğretmenini ya da Saadet nineyi oyunla alaşağı etmesi gibi, kişilerin varlığını hiçe sayan bir vahşilik içindedir. Onun bu hali, sempati kurabilen, duygudaşlık kurmayı henüz öğrenmemiş bir çocuğun, yetişkin bedeni içinde yaşamasına benzetilebilir.

Coşkun’un oyun kişileriyle olan ilişkilerinde benlikler arasında geçiş yaptığı görülmektedir. Genellikle eşi Cemile’ ile iletişimde çocuk benliğine sahip olan Coşkun, oğlu Ümit’in karşısında eleştirel ve tatminsiz yetişkin bir babayı oynar. Coşkun, kendisinin kendisinde görmek istemediği yanını temsil eden oğlu Ümit’e karşı eleştirel bir tavır takınırken ve hepten oyunlarla yaşayan gerçekle tamamen bağlantısı kopmuş Saadet Nine’ye karşı alaycı bir tutum içerisine girer. Oyun kişileri arasında sözsüz olarak belirlenmiş bu hiyerarşide Coşkun, Saffet, Servet, Emel, Cemile karşısında, sürekli hesap vermek ya da kendini ispatlamak zorunda olan, bu nedenle de onlara karşı kendini daha düşük bir kademedeki hissedilen, gelişmeye açık meraklı bir çocuk gibidir. Ayrıca, hayatında ilk defa girdiği tiyatro çevresi içinde de

kendini yeniden doğmuş biri gibi hissedecek, ilk deneyimlerini elde eden bir çocuğa dönüşecektir.

Yazarın, birçok yazar tarafından, Atay'ın eserlerinde başkahramanların, yazarın kendisinin birer yansıması olduğu kabul edilmektedir. Sefa Kaplan'ın Atay için yaptığı tanımlama, Oyunlarla Yaşayan Coşkun Ermiş için de geçerliliğini korumaktadır. “ Zihni ve bedeni farklı farklı kılan derin kırgınlara, her biri ayrıca yaralayıcı yalnızlıkların, insanı bir mağaradan diğerine sürüklemekle kalmayıp duvardan duvara çarpan budalalıkların, yolu da yolcuyu da anlamsız hale getiren umutsuzlukların, büyük ve mustarip bir ruhun iç çekmesine benzeyen çilelerin” (Kaplan, 2014: 252) insanıdır Coşkun Ermiş.

### **3.3.6.Aile Oyunun Yorgun Bekçisi Cemile**

Yazar, Coşkun karakterinin, her anlamda karşıtı olarak Cemile'yi yaratmıştır. Hiçbir çelişkisi, amacı, evin geçiminden başka endişesi olmayan Cemile, Coşkun'un beklentileri karşılamayan rollerine karşılık, kesinlik ve tutarlılık taşıyan bir kadındır. Annedir, terzidir, vefalı bir evlattır, oyun oynayamayacak kadar yetişkindir, oynanan oyunlarla eğlenemeyecek kadar da geçim telaşına kapılmıştır. Annesi Saadet Hanım'ın anlatımıyla, Coşkun'la istemeden evlenmiştir.

“Kızım ağlıyordu, huzurumda; anneciğim beni bu adama vermeyin diyordu. Onun sözü mü dinlenirdi? Büyüklere hürmet vardı. Anne ben okumak istiyorum, neden beni mektepten çıkarıyorsunuz. Neden bu adama vermek istiyorsunuz? Huzurumda böyle konuşuyordu. Ağlıyordu. Enistitiye gidiyordu. Enistitiyü bitirmek istiyordu.” (Atay, 2014: 66)

Cemile, zaman içinde duygularını yitirmiş, ideallerinden vazgeçirilmiş, akılla hareket eden, ailenin devamlılığı için elinden geleni yapan bu nedenle de aile düzenini koruyan bir kadın haline getirilmiştir. Yaptığı evlilikle, ailenin isteğine boyun eğen Cemile, ailenin devamlılığını sağlayan nefer görevini, Cemil Paşa'dan evrilen adıyla sürdürür. Saadet Nine'nin Cemil Paşa'yı idealize ederek görmesinin sonucunda onun adı da Cemile olmuştur. Bu haliyle de oyun oynamanın unutturulduğu bir yetişkine dönüşmüştür. Aileyi koruma davranışı da, kendi değerlerine olan inancından ziyade geçim zorunluluğunun getirdiği bir dayatmadan kaynaklanmaktadır. Yazar tarafından neredeyse gerçekleri hatırlatan kötücül bir zebani olarak çizilmiş olan Cemile, Coşkun'un sahip olduğu çocuk benliği karşısında

bir eşten ziyade eleştirel bir ebeveyn gibi durmaktadır. Coşkun'un dünyasını hiç anlayamayacak düzeyde sığ ve entelektüel düzeyden yoksun bir kadın olarak çizilmiştir. Her ne kadar baskın bir tavrı varmış gibi görünse de, ev içinde hiçbir söz hakkı yoktur. Cemile'nin temsil ettiği akıl, entelektüel bir akıldan ziyade rasyonalist ve düzenin devamlılığını sağlamaya yönelik muhafazakâr, tutucu bir mantığı içermektedir. Sorumluluklarını gerçekleştirmemesi ve bunun sürekli Cemile tarafından hatırlatılması, nedeniyle Coşkun, sürekli kendisini kötü hissetmesine neden olur. Seyirci/okur, Coşkun, Saffet ve Ümit 'in taşkın oyunlarıyla eğlenirken, Cemile'nin uyarılarıyla kendine gelmekte ve bir ciddiyete bürünmektedir. Cemile'nin bu itici ebeveyn tavrı, Coşkun'u azarlayışında da açıkça görülmektedir.

“Oyun oyun. Biraz da gerçek oyunlarla ilgilensen iyi olur. Meselâ benim para kazanmak, evi geçindirmek için sahneye koyduğum şu dikiş dikme oyunlarıyla, Ümit'in her sınıfı iki yılda geçme oyununu düzeltsen biraz. Ya da paralarını içkiye yatırma oyununu adam etsen. Erken emekli olma oyununun bize neye mâl olduğunu bir düşünsen... Ne dersin?” (Atay, 2014: 34)

Cemile, hissedilen yaşamın tersine öğrenilmiş bir yaşamın kurallarını, Coşkun'a öğretmeye çalışmaktadır. Coşkun'un tersine neyin olmaması gerektiğini sorgulamamakta hatta “ne ve nasıl olması gerektiği konusunda” kesin yargılara sahip bulunmaktadır. Bu kurallara uymayan şeyleri, en başta “oyunu” gereksiz bularak, katı bir yetişkinlik tutumuyla reddetmektedir. “Her ne olursa olsun oyun, insan ve sorumlu yetişkin için, isterse ihmal edebileceği bir işlemdir. Oyun keyfe kederdir. Oyundan alınan zevk oyunu ihtiyaç olarak hissettirdiği ölçüde oyunun gerekliliği emredici hale gelmektedir. Oyun her an ertelenebilir veya iptal edilebilir.” (Huizinga, 2006: 25) Evin bütün sorumluluğunu üzerine alan Cemile, kendisini yarı yolda bıraktığı için Coşkun'a olan kızgınlığını her fırsatta dile getirir. Cemile gibi Emel de, Saadet Nine'de Coşkun'un entelektüel dünyasını anlayacak derinlikten yoksun kadınlar olarak çizilmiş, oyunda bir fon olarak kalmışlardır. Cemile düzeni temsil ederken, Emel kışkırtıcılığıyla aileyi bozma potansiyeli olan bir kadın olarak çizilmiştir. Bu açıdan oyundaki bütün kadınlar, Ermiş'in çelişkili dünyasını anlayamamaları, tek tip bir bakış açısına sahip olmaları nedeniyle tek tip bir kadına, “sığ bir kadın imgesine” dönüşmüştür. Yazarın, öteki eserlerinde de olduğu gibi kadın dünyasını kavrayamayan, dışlayıcı bakışı burada görülmektedir.



Cemile ve onun kurduğu aile oyunda Ermiş'in, yarı aydının yüzünü çevirdiği sorumluluklarından kaçarken oyunlara daldığı aileyi temsil etmektedir.

### 3.3.7.Düzenin Kurgulanması

“*Oyunlarla Yaşayanlar*” da yazarın tartışmak istediği düşünceyi ve ortaya koymak istediği çatışmayı, aile kurumunu üyeleri ve sanat camiası üyeleriyle oluşturduğu görülür. Oyunun, iki tarafı vardır. Eğitimli, aydın olmaya çalışan, ancak kendiyile yüzleşmekten kaçan, tarihi, toplumsal kurumları bir oyun olarak algılayan “*yarı aydın*” kesim ile onun yabancılaştığı, uzak olduğu, ona acı gerçekleri hatırlatan, bu yönüyle de yarı aydınların kaçışının temel sebebi olan “*halk*” tır. Her iki taraf da kendi ilke ve değerlerine bağlılık gösterir. Yazar, oyunda birçok konuya değinse de temel olarak tartıştığı meseleyi, bu çatışma üzerine yapılandırılmıştır. Dolayısıyla oyunun düzeni bu iki kesim arasındaki ilişkidir. Kendi içinde sorunlu olan, bu iki tarafın yan yana gelişi, kaçınılmaz bir çatışmanın başlamasına neden olur. Ermiş, yarı aydın kesim ile halk arasında kalarak, kendini kurtarmayla, toplumu kurtarma, gerçekle yüzleşmek ile oyunla yaşamak arasında da kalmış olur. İki tarafa da bakıldığında, gerçek bir aileden ya da sanat camiasından bahsedilmez. Ne yapıyorlarsa onu olmaya çalışan, bunu da, gerçeğin kendisi değil de rol oynayarak oyunlarla gerçekleştirmeye çalışan insanların dünyasından bahsedilir.

“Günlük yaşamın tekdüzeliğinden ve katlanılmazlığından bir kaçıştır oyun Atay'ın kahramanları için. Tutunamadıkları dünyadan bir kaçış. Bu kaçış yaşamdan kaçış biçiminde yorumlanamaz. Tam tersine bu eylemin amacı, kurnaca olsa bile, bir üst yaşam biçimi oluşturmaktır. Oyun, gerçek yaşantının, gerçek ilişkinin yokluğunda onun yerine geçen bir şeydir.” (Oruç, 2006: 16)

Gerçekle yüzleşmemek tutunamadıkları dünyalardan kaçmak için, toplumsallığı ve tutkunluğunun şiddeti farklı olsa da, Atay'ın oyunundaki bütün kişiler, oyunlarla yaşarlar.

“*Oyunlarla Yaşayanlar*”ın Coşkun Ermiş ‘i aydın olmaya çalışan bir “yarı aydın” “aydınımıdır.” Bu düzende Coşkun Ermiş, içinde kendini var edemeyerek, iki tarafın tam ortasında kalacaktır. Servet, Saffet, Emel Coşkun’u kışkırtan yarı aydın ve Ümit, Saadet Nine, Cemile de halka karşılık gelen kesim olarak

görülmektedir. Saadet Nine, modernleşemeyen eskiyi, Cemile, bu halkın üretken ve cefakâr kesimini, Ümit ise bütün bu çatışmalardan habersiz, medya ve tüketim kültürüyle yetişen yeni nesile karşılık gelmektedir. Coşkun Ermiş, geçmişin kimliklerine alaycı bir tavır takınırken, yeniyi de kabul etmekte zorlanmaktadır. Her iki durumun gerçeğiyle yüzleşmeye cesareti olmadığı için, çeşitli oyunlar oynayarak kendini oyalamaktadır. Bu açıdan Cemile, Coşkun'un oynamak istemediği aile oyununa çağırın ve Coşkun'un "aydıncılık" oyununu bozan kişi olmaktadır. Coşkun ise içinde kendisini var edemediği her iki tarafa da uyum gösterememekle düzeni bozan kişi olmaktadır.

Eskinin hayranlıkla özlem duyduğu, yeninin ise hiç anlamayacağı hatta karikatürize ederek alay edeceği Cemil Paşa, yazar tarafından yarı aydının görmek istemediği halde peşini bırakmayan tarihi bir kişilik olarak ele alınmıştır. Bu haliyle de batılılaşma karşısında doğulu ve eski geleneği reddeden yarı aydının yaralanmış bilincinin açığa çıkmasını sağlar. Ermiş ve Saffet, Cemil Paşa'yı varlığını reddetmek, onun eskide kaldığını kabullenmek ve ötelemek için onu oyunun içinde karikatürize eden bir tavırla canlandırır. Ancak, ister eskinin hayal dünyasını süslesin, ister yeni tarafından kabullenilmesin hangi haliyle canlandırılırsa canlandırılısın yakın geçmişteki tarihsel dönüşümün şokunu temsil eden Cemil Paşa, eskinin de yeninin de peşini bırakmayacaktır.

Yazar, hayata geç atılması, aydınlığı sonradan öğrenmesiyle yeni olan bu dünyaya Ermiş'i, İzleyici/okur kadar deneyimsiz kılmıştır. Ve böylece Ermiş ile İzleyici /okurun, keşfettikleri bu yeni deneyimi eş zamanlı olarak yaşamalarını sağlamış, bu haliyle de izleyici/okuru oyunun bir parçası haline getirmiştir. Yazar, yazarlık ya da sanatçılık oyunu oynayarak, aydın olmaya çalışanlara, toplumsal değişime, halka, sanata ve aile kurumuna olan bakışı üzerinden bir eleştiri sunar.

Bütün oyun kişileri, ülkede yıllardır süren ve kısmen değişen, kısmen de değişime direnç gösteren sosyal ve ekonomik yapıyla bir bilinç zedelenmesi yaşamıştır. Ülkede tiyatro boyut değiştirmiş, toplum gibi sanatçı kesim de bu yeni boyuta nasıl adapte olacağını bilememiştir. Hepsi "tiyatrocı olma durumunu" oynamaya çalışmaktadırlar. Adı yönetmen olan Servet, profesyonellikten uzak bir tutum sergilemektedir. Oyunda bu durumu Saffet, alaycı bir dille, söyle dile getirir; "Dünyanın hiç bir yerinde serbest teşebbüs böyle birdenbire heyecanlanarak işçilerini meyhaneye götürmez." (Atay, 2014: 44) Profesyonellikten uzak olan bu nitelik

yoksunluğu, öteki yarı aydınlarda da görülmekte ve yetersizliğin yarattığı niteliksizlik bu topraklara özgü bir “özgünlüğe” dönüşmekte ya da öyle algılanmaktadır. Oyun yazarının asıl mesleğinin yazarlık olmadığı, kadın oyuncunun reklam filmlerinde para kazanmak için koşuşturduğu, erkek oyuncunun doğru dürüst ücretini almadığı bir tiyatrodaki, oynamak ve yönetmek için mükemmel teksti arayan kişilerle de durum trajikomik bir hal almaktadır.

Yarı aydın tarafını oluşturan oyun kişileri de tıpkı Ermiş gibi, kafalarında yarattıkları bir dünyanın gerçek oyuncusu “olmaya çalışmaktadırlar”. Yazar, modern tiyatronun seyirci ile kurduğu yeni ilişkiyi anlamayan Servet, sanat adına hiçbir amacı olamayan bu açıdan da adıyla tezat oluşturan Emel ile, kendi oyun oynama isteği dışında etrafında olan bitenleri görmezden gelmekle safça bir tutum takınan Saffet ile tiyatrocular dünyasının çelişkilerini ortaya koymuştur. Sürekli batılı olma gayreti ile Beethoven’a benzetilmeye gücünmeyen , “Hacı Arif Bey” olmayı hakaret sayan müzik hocası ile müzisyenlerin, suya sabuna dokunmadan oyun yazmaya çalışan Coşkun Ermiş ile de yazarların dünyasına girerek, Türkiye’de aydın olmakla neredeyse eş anlamlı algılanan “sanatçı olmak” durumu üzerinden yarı aydınlığın çelişkisini sunmuş, Coşkun Ermiş’i de bütün bu kesimlerle ilişkilendirerek, eksikli yanlarının görünür kılınmasını sağlamıştır.

Klasik oyun metinlerinden farklı olarak “*Oyunlarla Yaşayanlar*”ın olay düzeni, gerçekle/oyun arasında, gerçekte yaşanıp yaşanmadığı bilinmeyen bir atmosfer içinde kurulmuştur. Bu belirsizlik, oyunun ilk sahnesinde dekor tasvir edilirken parantez içinde belirtilmiştir.

“Coşkun Ermiş’in evi çok renkli ve ayrıntılıdır; evin dışındaki sahnelerse, son derece sade ve şematik dekorlar içinde yer alır; bu sahnelerde ışık da oldukça azdır, böylece ev dışındaki olayların gerçekten yaşanıp yaşanmadığı ya da Coşkun’un evinin dışında kesin olarak yaşayıp yaşamadığı konusunda bir kuşku vardır”. (Atay, 2014: 9)

Atay’ında günlüğünde “Gerçek hayattaki insanların çoğu da öyle.. Verilen rolü oynayıp duruyorlar.” (Atay, 2005: 36) diyerek belirttiği gibi, “*Oyunlarla Yaşayanlar*”da zorunlu olarak katlanılan gizli aile oyununun kendisine biçtiği rolü, isteksizce idare etmeye çalışan aile üyeleri de bir oyunun içindedir. “Adı aile olan bu oyununun bütün üyelerine belirlediği rol, belirli sınırlarda, durağan, risksiz ve sürekli

tekrarı gerektiren eylemlerden oluşmaktadır. Bu haliyle de aile, oyun kavramının heyecan, bilinmezlik özelliğinden yoksundur, sadece “rol” önerisiyle oyunsuluğa sahiptir. Ancak, bu rolün gereği olarak da kişilerden neredeyse, hiçbir değişim göstermeden, istikrarlı şekilde ve aynı eylemleri yapması beklenilmektedir. Aile kurumu, varlığını devam ettirmek için doğası gereği somut, soyut gereksinimlere ihtiyaç duymakta ve bunların sağlanması konusunda da katı gerçekler sunmaktadır.

Oyundaki ailenin içinde oynanan oyunlar, Cemile tarafından, “Bazı şeyleri de ciddiye alsanız” denilerek dışlanmakta ve kurallar, Cemile aracılığıyla Coşkun’a dile getirilmektedir. Oyunlara vakit ayırmak, Coşkun’u asıl yapması gereken rollerden yani gerçek hayattan mahrum bırakmaktadır. Bu açıdan yazar, Cemile aracılığıyla “oyun olmayan” uğraşları hayatın gerçekliği olarak tanımlamaktadır. “Bir kültürün gelişiminde, oyun ile “oyun-olmayan” arasında kökenden beri olduğu varsayılan ilişki değişime uğrar. Kültür, doğal olarak, oyunsal unsur yavaş yavaş arka plana iter. Bu unsur büyük bir bölümü itibarıyla kutsal alan tarafından özümelenir, bilgelik ve şiir halinde, hukuki ve siyasal hayat biçimleri içinde billurlaşır. Böylece oyunsal nitelik artık tamamen kültürel olgular tarafından gizlenmektedir” (Huizinga, 2006: 71) Cemile, gerçek hayatta da toplumsal roller aracılığıyla belirlenmiş, kültür tarafından gizlenmiş oyunları oynamakta ve bu oyunları dışlamamaktadır. Aile ve toplum hayatı açısından bir işlevi olmayan, somut getirileri görünmeyen, Coşkun ile Saffet’in oynadığı oyunları gereksiz bulmaktadır.

Aile düzeninin, dışında kalan, belirsiz, heyecanlı, yeni deneyimlere açık, dinamik haliyle Coşkun’u çağıran tiyatro camiası, Coşkun’dan davranışsal olarak ailenin biçtiği rollerin tam tersini beklemektedir. Artık bir aydın olmaya karar verdiği kariyeri, şimdiye kadar memur olarak geçirdiği mesleki yaşamı ile zıtlık göstermektedir. Ancak, yazar Ermiş’i girdiği bu yenedünyada bir yazar olarak, doğunun batılı aydını mı, batının doğulu aydını mı olacağı konusunda da daha büyük bir çıkmazın içine sürükler. Coşkun’un ve onunla özdeşim kuran İzleyici/okurun da, toplumun en küçük biriminde bile, bir kaosun ortasında büyütüldüğü gerçeği oyunun ilk sahnesinde evin dizaynına bile yansır.

“Eşya genellikle eskidir, arasında bir iki yeni mobilya görünür. Her şey biraz üst üste. Duvarlar resimlerle dolu: büyükannelerin, büyükbabaların kahverengi fotoğrafları, büyük adamların resimleri: Napolyon, İskender, Hindenburg (ya da onun gibi bir alman), Nelson (ya

da sarışın bir batılı kumandan), Fatih Sultan Mehmet, Kanuni, bir arap ileri geleni, bir hint şairi, bir çin filozofu... bir iki minyatür, birkaç tablo: Osman Hamdi Bey, Namık İsmail, Rembrandt, Van Gogh. Dür er... Duvarlara tutturulmuş küçük raflarda bir termometre, biblolar, çanaklar... Duvarlara asılı süslü yazılmış atasözleri”. (Atay, 2014: 9)

Oyunda da bir kitap olarak bahsi geçen bir “*kültür çorbası*” ise toplumun en küçük birimi olan aile kurumunda görülmektedir. Bu karmaşıklık, oyun kişilerinin çeşitlilikleri ile de tamamlanmıştır. Halife döneminde kalmış Saadet Nine ile modern tiyatrocunun Saffet, aileyi temsil eden Cemile ile özgürlüğü, bohemliği temsil eden Emel ve tarih bilincinden yoksun yeni nesil oğul Ümit ‘in varlığı da tam bir kültür çorbasıdır. Kendi ilke ve değerleriyle yaşayan, heyecansız, kısmen cahil, entelektüel bir ilgisi olmayan üyelerden oluşan bu aile oyununda yarı aydınının yabancılaştığı, bu haliyle onun da aydınlara yabancılaştığı halkı temsil etmektedir. Yazar, bu açıdan Coşkun Ermiş’i düşünceye bağlı iki değer arasında bırakmıştır. Coşkun Ermiş bütün bu karmaşıklığın içerisinde benliğini arayacak, arayış, gerçek/oyun olarak ölümün gerçekliğiyle sonlanacaktır. O halde, oyun süresince oynanan bütün oyunlar bu gerçekliği anlamlandırmak, anlamlandırılmayan yerde de oyunu kılavuz olarak kullanmak içindir. Yaşamın içinde, gidilecek tek sonun ölüm olduğu insan tarafından içsel olarak bilindiği halde, oyun, hem onu unutmak ölümden kaçmak için hem de onun yokluğunda yaşanan hayatı anlamlandırmak için oynanmaktadır. Bu haliyle de oyun kişileri, ya ölümü unutmak için ya yaşamı anlamlandırmak için oynamayı tercih etmiş bir bakıma oyunlara sığınmışlardır. Ancak Coşkun, hiç bir oyuna sonsuza dek sığınamayacak kadar çocuk, onun dışındakiler, rollerini sahiplenecek kadar yetişkindir.

Ölümü unutmayı istemek, biraz da yaşadığını hatırlamayı istemek demektir. Rutin içinde yaşarken, yaşadığını genellikle hatırlamayan insan, oyun oynarken hissettiği bazı yoğun duygular aracılığıyla, rutinin dışına çıkarak, yaşadığını hisseder. Oyunun heyecanlı, gerilimli ve sonu bilinmez oluşu gibi özellikleri, onu yaşama benzetir. Kişilerin tutum ve davranışları oyun içinde görülmekte, oyunu oynama biçimlerine göre de kişiler hakkında bilgi edinilmektedir. Bu anlamda oyun kuralları karşısında oyuncuların tutumları açığa çıkmaktadır. Bu tutumlar, oyuncularını kişiliğine dair ipuçları taşımakla birlikte içinde yaşadıkları toplumun, ekonomik, sosyal ve kültürel özelliklerini de barındırmaktadır. “İnsandan önce de var olduğu düşünülen oyun kavramı, kültürün oluşmasında da etkili olmuştur. Oyun kültürden daha eskidir. Nitekim kültür kavramını ne kadar daraltsak da, bu kavram her

halükârda bir insan toplumunun varlığını gerektirir ve hayvanlar kendilerine oyun oynamalarını öğretmesi için insanın gelmesini beklememişlerdir.” ( Huizinga, 2006: 16) Bu nedenle oyun, bir yandan onu oynayan insanın içinde bulunduğu bütün kültürel kodları açığa çıkarırken, bir yandan da bu kodların ötesine geçerek en ilkel duyguları yaşanabileceği bir ortamı sağlamaktadır.

Oyunun daha ilk sahnesinde, Coşkun’un bu aile düzenini tam olarak benimseyemediği görüldüğü gibi, kendisinden bulvar komedisi isteyen oyuncu Saffet’in de isteklerini tam olarak karşılamak istemediği görülür. Bu haliyle Coşkun’un her iki duruma da adapte olamayacağıнын sinyali daha ilk sahnede verilmiştir. Coşkun, öbür oyun kişilerine göre daha çocuksu bir naiflik taşımakta, kuralcı ve katı beklentiler karşısında yumuşaklığı ve merhametliliği ile küçük görülmektedir. Tıpkı yazar gibi Coşkun da olması gerekenden çok olmaması gerekene dikkat çekmek istemektedir.

### **3.3.8. Düzenin Sorgulanması**

Oyunda, Coşkun’un oyun oynama isteğini baltaladığı ve ona sürekli sorumluluklarını hatırlattığı için *oyunbozanlar*; Cemile ve tiyatrocular ile ne sanat camiasında ne de aile kurumunda var olamayan her iki bozuk tarafta yer alamayan *düzen bozan*; Coşkun Ermiş arasında karşıtlık yaratılır. Birbirlerinin oyununu bozan, sanat camiası ve aile kurumu kendi amaçlarına ulaşmak için ötekilerini yok saymak istemekte, oyunlarını bozanları kendi oyunlarından atmak istemektedir. Kendi oyunlarının kurallarına karşı çıkan veya bunlara uymayan oyuncuyu, oyunbozan olarak görmekte ya da sürekli kendi oyunlarının oynanması gerektiği vurgusunu yaparak oyunbozanı görmezlikten gelerek kendi oyunlarından atmaktadır.

Oyunbozan, sözde oyuncudan tamamen başka bir şeydir. Bu sonucusu oyunu oynuyormuş gibi yapmaktadır. Görünüşte oyunun büyüklü çemberini kabul ediyormuş gibi davranmaya devam eder. Oyuncular topluluğu onu oyunbozandan daha kolay affeder, çünkü oyunbozan onların evrenini tahrip etmektedir. Oyunbozan mızıkçılık ederek, ötekilerle beraber geçici olarak içine kapandığı bir evrenin nisbi değerini ve kırılabilirliğini keşfeder. Oyunun yarattığı yanılsamayı, inlusio’yu, kelimenin tam anlamıyla "oyuna giriş"i, anlam dolu bu kelimeyi yok eder. Hemen oyundan atılmalıdır, çünkü oyuncular topluluğunun varlığını tehdit etmektedir. ( Huizinga, 2006: 29)

Sanat camiası aile oyununu bozarken, Cemile ve öteki aile üyeleri tiyatroculuk oyununu bozmaktadır. Bu iki kesim, karşı karşıya geldiklerinde birbirlerine saygı ile davranarak, mesafeli durmakta, bu sayede karşı tarafı yabancılaştırarak kendi oyun alanlarından dışlamaktadırlar. Oyunbozanların içerisinde kalan Coşkun ise, bu iki oyun içerisinde de tam olarak var olamayarak ve her iki oyunu da bozarak, iki tarafın temsil ettiği halk-aydın ilişkisinin düzenini bozmaktadır.

Coşkun bütün bu ilişkiler içinde, kendi var oluşuna karşı yabancılaşacak, yabancılaştıkça da tercih etmediği halde yalnızlaşacaktır. Gördüğü gerçekliği söylemekte safça olan ısrarı, “*Kral Çıplak!*” diye bağırarak çocuğun tutundukları sığındıkları bir görüntünün bozulmasını istemeyen oyun kişileri tarafından susturulmasına dönüşecektir. Yazar, oyunlarla kurduğu bu düzende, Coşkun tarafından ilk kez prova edilen oyunla, düzenin sorgulanmaya açılacağını haberini verir. Napolyon’un kendisini sorgulamasına izin vermeyen bir genci konu edinir. Oyunun içindeki oyunda genç “Kendi kendisinin ifadesini alarak” (Atay,2014: 26) kendini kanlar içerisinde bırakmasına neden olur. Bu durum, Coşkun’un, içsel olarak kendi sorgulamasını yaşayacağını da ipuçlarını verir. Coşkun, ilk iç tartışmasını da “Yahu bizim ne işimiz var Napolyonlarla? Saffet’in sözünü dinlemeyecektim.” (Atay,2014: 26) diyerek özünden uzaklaştığını fark ettiğini dile getirir. Ancak, Coşkun’un ne yapacağını bilmez bir hale dönüşmesi için gereken çatışma, tiyatro Sahibi Servet’in evine gelerek ondan oyun yazmasını istemesi ile başlar.

“*Oyunlarla Yaşayanlar*”daki oyunlara bakılacak olursa, en başta yazarın Okur/izleyiciye gerçeğe oyunu harmanlayarak sunması, yazarın seyirciyi davet ettiği bir oyun olarak görülür. Toplumsal olarak oynanan aile oyunu, Coşkun Ermiş’in tarihi ve bugünü anlamak için yazdığı ve Saffet’le prova ettiği tiyatro pasajlarından oluşan oyunlar, Coşkun ve Saffet’in yaramaz çocuklar gibi başkalarını kandırdıkları aldatmacalı oyunlar vardır. Coşkun Ermiş tarafından oynanan sarhoşluk oyunu ve delilik oyunu, son olarak da bütün oyun kişilerinin ölüm gerçeğiyle yüzleşmemek için oynadığı “hayat oyunu” şeklinde oynanan oyun olarak sıralanabilir.

Oynanan her oyunda, Coşkun’un aileden kopuşu hızlanır, aile adım adım bozulur. Aynı zamanda, oyun oynandıkça ve kendisini sorguladıkça onu ölüme adım adım yaklaştıran bozulan şey de Coşkun’un sağlığıdır. Yarı aydının çelişkisini

irdeleyen oyun düzeni, başka bir çelişkiyi de gizlice ve derinden sunarak oyunun çatışmasına ikinci bir katman koyar. Ölümden kaçmak için yaşamdaki oyunlara sığınan insanlardan oluşan düzen, oyuna tekabül eden hayat, ölüme tekabül eden gerçek yaşam arasındaki çatışmaya da işaret eder. Ancak, kişinin bu gerçekle yüzleşmesi tıpkı intihar edenlerde de olduğu gibi bu düzenle uyum sağlayamamasıyla olur. Coşkun, oynadığı her oyunda adım adım kendi gerçeğiyle yüzleşecek ve gittikçe derinleşen bir içsel hesaplaşmanın içinde kendini bulacaktır. Fakat izleyici /okur, Coşkun gibi bu hesaplaşmayı da oyun olarak görecektir, daha doğrusu oyun izlediğini bilen izleyici, oyunun içinde oyun oynandığını da bilerek oyunu takip edecektir.

Oyunun başında anlaşıldığı üzere Coşkun Ermiş, yeni bir hayata geçmek için kendisini hazırlamıştır. Erken emekliye ayrılmış, keman dersleri almaya başlamış ve bir yandan oyun yazarak ömrünün kalan kısmını toplumsal meselelerle meşgul olarak geçirmeye yönelmiştir. Oyunda Coşkun'un Emel'e ifade ettiği gibi "yıllardır içinde duyduğu bir ses onu çok rahatsız ediyormuş, "Coşkun," diyormuş bu ses, "Yeter artık, bırak bu işini, yoksa çok geç kalacaksın!" Fakat emekliye ayrılınca da bu ses, nereye geç kaldığını söylememiş." (Atay,2014: 39) Kendisi için olmaması gerekeni bilen ancak ne olması gerektiğini bilmeyen Coşkun, kendini gerçek hayatın sorumluluklarından elinden geldiğince arındırmış ve geri kalan hayatını neye başlayacağını bilmediği bir boşluğa bırakmaya çocukça cesaret etmiştir. Onun dionizik olan yönü hayata tüm risklerine rağmen "evet" deme cesaretini göstermiştir. "En garip ve güç problemlerinde bile 'evet' demek, hayatı istemek, en yüksek tiplerinin feda edilmesinde kendi tükenmezliğiyle sevinen hayatı istemek": dionizik olan budur." (Kuçuradi,1966: 108) Bu çağrı, Apollonik yanıyla çatışmaya neden olan, düzeni bozan bir çağrıdır. Aile düzeninin devamlılığı ve evin geçimi, sorumlu bir ebeveyn olma gibi konularda onu mantıklı olmaya çağıran Apollonik yanı Dionizik çağrıyla bastırılmaya çalışılır. Çağrıya cevap, yani Coşkun Ermiş'in değişimi, dönüşümü için beklenen kıvılcım, tiyatro sahibi Servet'in hayatına girmesiyle gerçekleşir. Kendisini oyun yazma konusunda yüreklendiren Servet, Ermiş'in hayalinde ürettiği dünyanın gerçeğe dönüşmesini sağlayacağını düşündürerek, Ermiş'i çocuk gibi heyecanlandırır. Ermiş'in bu gelişmeyi çocuk benliğiyle karşılaması, kimi zaman ebeveyn olarak algıladığı Cemile'yle konuşmasında da açıkça görülür;



“Coşkun: Düşün Cemile, gerçek bir tiyatroları var.(Gözlerini kapar.) Gerçek bir tiyatro: Perdesi var, koltukları var... her kahraman için ayrı bir aktör bile var” (Atay,2014: 43)

Ermiş, yazdığı oyunların sahnelenme ihtimalinin de olmasıyla, gerçek dünya git gide belirsizleşecek ve oyunlar içinde yaşamaya başlayacaktır. Gerçek dünyanın replikleriyle oyun repliklerini karıştıracak, yazdığı tiyatro oyununa gerçek dünyadan oyunla ilgisiz kişiler ekleyerek, Napolyon, oyununda evine gelen sütçüyü gezdirecektir. Ancak, yeni girdiği bu dünyada, Atay’ın eleştirdiği aydın tavırlarına da hemen uyum sağlayarak tarihi piyeslerinde köylüyü, şivesi ve kıt Türkçesiyle inceden küçümseyerek Atay’ın deyimiyle “çarıklı erkânıhaplık” yapacaktır.

“ Halkın içinden gelen aydınlar bile hemen burjuvalaşıyor, burjuvalara kendini beğendirmek için romanlarında, hikâyelerinde yarım yamalak öğrendiği görülmemiş burjuva biçim inceliklerine özeniyor ya da halkının şivesini taklit ederek halkını burjuvaya turistik bir eşya gibi satmaya kalkıyor. İstiyor ki burjuva halkın acılarını, topraksızlığını susuzluğunu, tıpkı duvarına astığı kilim, çorap, boyunduruk gibi karşısına alıp seyretsin.” (2005: 132-134)

Yazar, Coşkun Ermiş’in bu tutumuyla kendisiyle hesaplaşmaktan kaçınan günümüz yarı aydınına göndermede bulunmuştur. Ermiş’in yazdığı tiyatro oyunu aracılığıyla, yarı aydının köylüye/kırsala olan tavrını da ortaya koymuştur. Bu açıdan oyunlar, Coşkun Ermiş ile birlikte yazarın da tartışmaya açmak istediği meselelerin bir aracı olmuştur. Coşkun Ermiş’in kendisiyle açıkça hesaplaştığı yer, gerçek hayatın baskısından, alkolle kurtulduğunu düşündüğü rakı masasıdır. Ermiş, aydın camiası içinden ve bir meyhaneden, oyunda o sırada orada olmayan halka seslenir. Yazar, bu tercihiyle yarı aydının halka olan tutumunu ve uzaklığını göstermiştir.

COŞKUN: Ey zavallı milletim dinle! (Durur.) Şu anda, hepimiz burada seni kurtarmak için toplanmış bulunuyoruz. Çünkü ey milletim, senin hakkında, az gelişmiştir, geri kalmıştır gibi söylentiler dolaşüyor. Ey sevgili milletim! Neden böyle yapıyorsun? Neden az geliyorsun? Niçin bizden geri kalıyorsun? Bizler bu kadar çok gelişirken geri kaldığın için hiç utanmıyor musun? Hiç düşünmüyor musun ki, sen neden geri kalıyorsun diye durmadan düşünmek yüzünden, biz de istediğimiz kadar ilerleyemiyoruz. Bu milletin hâli ne olacak diye hayatı kendimize zehir ediyoruz. Fakir fukaranın hayatını anlatan zengin yazarlarımıza gece kulüplerinde içtikleri viskileri zehir oluyor. Zengin takımının hayatını gözlerimizin önüne sermeye çalışan meteliksiz yazarlarımız da aslında şu fakir milleti düşündükleri için, küçük meyhanelerinde ağız tadıyla içemiyorlar. Ey şu fakir milletim! Aslında seni anlatmıyoruz. Sefil ruhlarımızın korkak karanlığını anlatıyoruz. İşte onun için sana yanaşmıyoruz. Senin yanında bir sığıntı gibi yaşıyoruz. Hiç utanmıyor muyuz? Hiç utanmıyoruz. Size kendimden örnek vermek istiyorum. (Atay,2014: 51)

Kendine ve çevresine karşı tüm açıklığıyla gerçekleşen bu hesaplaşmanın asıl sorunu; etkisinin geçici olduğu bir “sarhoşluk oyunu” içinde yapılmasıdır. Bu oyun, oynandıktan sonra, oyunun içinde yaşananların gerçekten olup olmadığının belli olmaması gibi bir durum söz konusudur. Sarhoşluk oyunu, ertesi gününde sarhoş olan kişiye saçmaladığını söyleme özgürlüğü sunmakla, söylenenlerin kalıcılığını zedelemektedir. Bu oyun içinde Coşkun Ermiş, öz eleştirisini yapar ve olmak istediği aydın kesimin halka bakışını, sorgular. “ Bu fırsat bir daha elime geçmez. Bu fırsatı ben bile kendime bir daha vermem.” (Atay,2014: 52) diyerek de kendinde olduğunu, ancak bunları söyleyebilmek için “sarhoşluk oyunu” oynadığını da göstermiş olur. Bu bağlamda Ermiş’in söyledikleri sarhoş saçması olmaktan çıkmakta, yazarın yarı aydın eleştirisi, Ermiş’in aydın olmaya çalışırken yaşadığı çelişkilerle görünür kılınan toplumsal gerçeklik ortaya konulmaktadır. Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar rollerimizi oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin, belli bir "bastırma"ya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Demek ki bu toplumsal gerçeklik, gerçeğin müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılğan, simgesel bir örümcek ağından başka bir şey değildir. (Zizek, 2005: 33) Oyunun içindeki sarhoşluk oyunuyla, kişiler üzerindeki etkisi gerçek kadar etkili olmayan bu yüzleşme, yazar tarafından izleyici/okuyucuya gizlice seslenilen bir gerçeklik olarak kalmaktadır. Yazar, kendiyile hesaplaşma oyunu oynayan Coşkun ile bundan sarhoşken bile kaçan Saffet ve ötekileri arasında da bir karşıtlık yaratmayı ihmal etmemiştir.

SAFFET (Gerçek bir telâşla): Hayır kendinden örnek verme. (Coşkun’u kolundan çeker.)

COŞKUN (Kolunu kurtarır): Hayır, milletime hesap vermek istiyorum, kendimle hesaplaşmak istiyorum. Yazmağa çalıştığım yarım yamalak oyunlarda değil, gerçekten hesaplaşmak istiyorum kendimle. Fakat görüyorsun aziz milletim, aydınlar kolundan çekiyorlar, beni yerime oturtmak istiyorlar. Hesaplaşma sırası kendilerine de gelir diye korkuyorlar. Onlara kötü örnek olurum diye korkuyorlar. Ey zavallı aydınlar dinleyin! (Atay,2014: 51-52)

Gerçeği söylemek biraz da tehlikeyi çağırmak demektir. Coşkun Ermiş, “hakikati söyleme konusunda dürüstlük” ( Foucault,2001: 7) göstererek, içsel olarak, yarı aydının kendisiyle yüzleşmesini istemiştir. Öbürlerinin yanında gerçekleşen bir yüzleşme, onların da kendileriyle yüzleşme ihtimalini doğuracağından, sarhoşluk oyunu içinde olsa bile engellenmeye çalışılır. Ancak, bu hesaplaşmanın etkisinin

tamamıyla yok olduğunu söylemek mümkün değildir. Ermiş, bu geceden sonra yerli oyunlar yazamaya başlayacak ve perdenin sonunda, başarısız bir evi terk etme girişiminde bulunarak, bavulunu toplamaya çalışacaktır.

Yetişkinlerin yaşamını oyunla deneyimleyerek öğrenen çocuklar gibi, Coşkun Ermiş'in de yaşamı ve kendini sorgulayışı oyunla elde ettiği deneyimlerle gerçekleşir. İzleyici/okur da aynı deneyimi oyunun nesnesi ve seyircisi, olarak yaşar. Sanat, insanın realiteyi değiştirme çabasıdır. Ancak, realiteyi bu değiştirme ihtiyacı farklı nedenlere dayanabilir: “sanat realiteyle yetinememenin bir sonucu mudur? Yoksa tadılan mutluluk için teşekkürün dile gelmesi mi? (Kuçuradi, 1964: 177) Coşkun Ermiş'in oyun aracılığıyla kendisinin ve toplumun realitesini sorgularken realiteyle yetinemediği de açıkça görülmektedir. Ancak, Ermiş yine de oyun yazmaktan ve oynamaktan vazgeçemeyecek “ Hayır biz oyun yazmıyoruz, biz yaşıyoruz oyunları yazarken.” (Atay,2014: 18) diyerek oyunları, tıpkı çocukların algılayışı ile oyun oynadığının bilincinde olarak ama yaşam gibi algıladığını ifade edecektir. Ermiş, bu nedenle onların sonunu getirmek istemeyecek, oyuna son vermenin yaşama son vermek anlamına geldiğini sezecektir. Oyunlarla yaşamayı, ölmeye tercih edecektir. Ancak oyunun doğası gereği, onun içinde bir rol üstlenecektir ve oyunun içinde oyun oynayarak bu rolü sorgulayacaktır. Aslında genel çerçeveden bakıldığında bu algılayış biçiminin toplumumuz tarafından da dışlanmadığı görülür. Politik, ekonomik, askeri birçok oyunun oynandığı toplumumuzda, kültürel ve geleneksel oyunlar da gerçekten ayırd edilmeyerek oynanırken yaşanmaktadır.

### **3.3.9.Yeni Düzen**

Yazar, çatışmayı başlatmak için, hayal ettiği şeyi Coşkun Ermiş'in tam önüne getirdiği gibi, bu kez onu kaçtığı şey ile de burun buruna getirir. Yarı aydının sorgulanması yerini Saadet Nine'nin ölümüyle, her iki durumda var olunamayan bu düzende yavaş yavaş yok olmaya bırakır. Servet'in Coşkun'la tanışması gibi Saadet Nine'nin ölümü de oyunda bir kırılma noktasıdır, biri çatışmayı başlatırken öteki, bu çatışma karşısında bocalayan ana karakter Coşkun'u bir tavır almaya doğru iter.

Coşkun Ermiş, Saadet Nine'nin terk-i diyar eylemesiyle, “ölüm” kavramıyla yüzleşmek zorunda kalır. Oyunun ve onunla hemen hemen benzer anlama gelen hayatın nerede bittiği, ölümün nerede başladığı anlaşılmaz. Ölümden kaçmak için

oynanan oyunların başarıya ulaştığı, hatta bilinç düzeyinde onu unutturduğu “Ölümün bize bu kadar yaklaşmasına neden izin veriyoruz anlamıyorum. (Odadakilere döner.) Tedbirlerimizi almalıydık; ölümün bizi böyle en hazırlıksız olduğumuz anda yakalamasını önlemeliydik. (Parmağım sallar.) Bu hepimize bir ihtardır.” (Atay,2014: 90) sözleriyle Coşkun tarafından dile getirilir. Ermiş, ölümün üstesinden gelmek için, bu kez ölüm şoku sonrasında yaşanan “*delilik oyunu*”nu oynar. Ölüm kavramının toplumumuzda algılanışı ile ilgili kendisiyle bir fikir teatisine girer. Ölüme olan uzaklığın yaşanan toplumsal dönüşümle arttığını tekrar yakınlaşmak gerektiğini düşünür ve Saadet Nine’yi evinin bahçesine gömmek istediğini söyler. Bu düşünceleriyle de, “cenaze oyununa” toplumun istediği gibi katılmayan Coşkun, toplum tarafından anlaşılamayan aydın gibi yalnızlığa sürüklenecektir. Kendisince normal olan düşünceleri, taraflara anormal gelecektir. Bu kez de sevdiği birini kaybetmiş olmanın verdiği acıyla söylediğine yorularak düşünceleri bu delilik oyunu içinde önemsiz olacaktır. Ölüm, Coşkun’u, içsel olarak sezdiği ama yüzleşmediği, her iki taraf tarafından da anlaşılmadığı ve onlarla yaşamanın mümkün olmadığı gerçeğiyle yüzleştirecektir

Yüzleşmeden sonra Coşkun, oyunun sonuna doğru olacakları tahmin ederek , “(Uzaktaki bir insana seslenir gibi): Olaylar, diyorum, gittikçe hızlanıyor. Göreceksiniz daha neler olacak.” (Atay,2014: 95) der ve daha hızlı bir şekilde kaçınılmaz sonuna doğru, kendisini sürükler. Kurgudaki öykünün sonu, bir sona işaret ettiği halde bunun gerçekten yaşanıp yaşanmamasının belirsiz olması ile oyunun bitmesiyle salondan ayrılacak ya da oyunu okuduğu kitabı kapatacak izleyici/okurun ilişki kurduğu eserin bir oyun olması ile eş zamanlı, çifte bir oyun oynanmış olur.

Öykünün sonunda her iki dünyada da var olamayacağını anlayan Ermiş’in gerçekten öldüğü vurgulanır. Coşkun Ermiş öldüğüne ancak onu oynayan oyuncu ölmediğine ve oyuna devam ettiğine göre oyunda Coşkun Ermiş’le ölmüş olanın ne olduğu sorusu akla gelir. Yazar, bu ölümle, düzeni gerçekten algılayan birinin yaşayabilmesi mümkün olup olamayacağını da tartışmaya açmış olur. Kişi ya oyunlarla yaşayacak ya da bir yüzleşme yaşayacaktır. Oyun içindeki oyundaki rolünden çıkan ancak hala Saffet olarak devam eden Saffet tarafından Ermiş’in yaşadığı yüzleşme konusunda kalbi yetmediği, belirtilir.

SAFFET: Evet, gerçeği açıklamak zorundayım: Coşkun Ermiş, kalbi olduğu için ölmüş bulunuyor. Hayat oyunlarını gereğinden fazla ciddiye alan merhum, ölümü de aynı ciddiyetle karşıladı. Onun kadar ciddi olmayan biri, böyle bir durumda, hiç olmazsa baygınlıkla yetinebilirdi. Coşkun öldü. Çünkü oyunlar, onun için bir ölüm kalım meselesiydi. Başka türlü yapamazdı: Hayatını ve özellikle ölümünü büyütme zorundaydı. (Atay,2014: 108)

Yazar, Ermiş'in düzleminde okuyucu/seyirciyi bir tartışmanın ortasında sorgulanmanın ortasında dımdızlak bırakmış olur. Bu düzende, nasıl yaşarsa insanın mutlu olacağı konusunda hiçbir şey söylememiş, Ermiş'in ölümüyle çelişkiyi ortaya koymuştur. Ecevit, Ermiş'in ölümünü, gerçek bir ölüm olarak tanımlamamış, düzene uyum sağlayamayan "bireyin simgesel ölümü"( Ecevit, 1989: 45) olarak tanımlamıştır.

Yazarın, Ermiş'in tarafında olduğu söylenebilir. Yazar, oyun süresince Coşkun Ermiş'in hikâyesini anlatması, onun kurduğu ilişkilerle olayların çözülmesi açısından, izleyici/okuyucuyu Ermiş ile bir yolculuğa çıkarır ve izleyici/okuyucunun onunla özdeşim kurmasını sağlar.

## 4.SONUÇ

Bu tezde, Reşat Nuri Güntekin “*Eski Şarkı*”, Vüsat O. Bener, “*Ihlamur Ağacı*” ve Oğuz Atay’ın “*Oyunlarla Yaşayanlar*” adlı oyunları, dramatik yapıda kurdukları düzenin sorgulanması açısından incelenmiş ve dramatik çatışmaya göre, “Düzen” , “Düzenin Sorgulanması”, “Yeni Düzen” aşamalarının nasıl oluşturulduğuna bakılmıştır. Tiyatro oyunları aracılığıyla, bir yandan yazıldıkları dönemin toplumsal belleğini açığa çıkarılırken, bir yandan da yazarların yaşadıkları toplumda kayıtsız kalamadıkları çelişkilerin, yine bu metinler aracılığıyla ortaya koyulduğu da görülmektedir. Bu nedenle, her dramatik metnin, içinde değişim isteğini barındırdığını görmek de mümkündür.

Russel, “Evlilik ve Ahlak” kitabının giriş bölümünde, birbirinden ayrı düşünülemez iki sistem olduğunu belirtmiştir. “Bir toplumun özelliklerini belirtirken, son derece önemli birbirine yakından bağlı iki önemli unsur olduğunu görürüz; biri ekonomi bir öteki aile sistemi. Bunlardan biri her şeyi ekonomiye bağlıyor ötekiyse cinsel bileşmeye: ilki Marx’ın ekolü ötekisi Freud’un. Ben ne birine bağlıyım ne ötekine...”( Russel, 1963) Biri makro öteki mikro olarak değerlendirilebilecek bu iki sistemin varlığını devam ettirmek için gereken devamlılık motivasyonu ile oluşan ilişki biçimleri dramatik metinlerin de sıklıkla konusunu olmuştur. Bu tezde de yaratılan düzenlerin, bu sistemlerin yarattığı ilişki biçimiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Oyunda ele alınan, üç düzenin de genelden özele bir anlatım biçimiyle görünür kılındığı görülmektedir. Oldukça geniş kapsamlı, içine çok fazla tanım ve kişi sığdırılabilecek düşünce sistemlerinin kişilerde vücut bulmasıyla özelleştiği, bu haliyle de izleyici/okuyucunun, düşünceyle kişiyi bir tuttuğu bir anlatım biçimi gerçekleştiği görülür. Düşünceler ve değerler aile kurumunun üyelerinde görünür kılınmıştır. Yazarlar görünenin ardında görünmeyeni arayan okur/izleyici için bir açık kapı bırakırken, bunu tercih etmeyen okur/izleyiciye de kişilerin duyguları ve düşünceleri düzeyinde özdeşim kurma imkânı sunmuştur.

Oyunlarda kurulan düzenlerde, bu düzenlerin sorgulanmaya açılması gerektiğinin sinyalleri üç oyunda da net bir şekilde görülmektedir. “*Eski Şarkı*”nın adasına vapurdan kırık ayağıyla inen Züleyha ile, “*Ihlamur Ağacı*”nın birlikte

yapılamayan aile kahvaltısı, Coşkun Ermiş'in oyun oynamakla, baba olmak arasında kalması gibi fırtına öncesi küçük işaretler vardır.

Her üç oyunda, oyunun üç ana karakteri yazar tarafından, bir düşünce/değer çatışmasının içinde konumlandırılmıştır. Züleyha, batılılaşmanın iki ayrı yaklaşımının sunduğu değerler arasında, Baba, toplumsal kimliklerle ya da bir birey olarak kendini var etme arasında, Coşkun Ermiş ise gerçekle yüzleşmek ve oyunla yaşamak arasında kalmıştır. Ancak, “*Ihlamur Ağacı*” oyununda da görüldüğü üzere ana ve karşıt karakterin taşıdığı düşünce/değere bağlı tutumlar iki kişiye bölünmüştür. Yazarlar, ele aldıkları konularda yaşadıkları dönemlerinde, toplumda şahit oldukları çelişki ve çatışmalarını irdelemişlerdir. Üç oyunda da ana karakterler, içinde sürüklendikleri çatışmanın sonucunda, kendi değerlerine bağlı kalmanın bedelini ödemiştir. Züleyha bir eylemde bulunmadan duygu ve düşüncelerinde direndiği için evliliği bitmiş, Baba, neredeyse toplumun dışına atılarak birey olmaya zorlanmış, Coşkun Ermiş ise bu çatışmanın ortasında kalarak olanlara kalbi yetmemiş ve ölmüştür. Üç ana karakter de, karşıt değerlerle kahramanca dövüşerek galip gelmemiş aksine, mutsuz sona sürüklenmiştir.

Yine üç karakter de, yazarlarının perspektifi doğrultusunda Türkiye'nin farklı dönemlerinde, toplumsal düzene karşı, düşüncelerini, değerlerini, varlığını koruma savaşı vermiştir. Bu açıdan üç oyunda ortak olan bir nokta da, oyun kişilerinin “Batılılaşma” düşüncesinin getirdiği toplumsal dönüşümle yaşanan travmanın izlerini taşımasıdır. Üç oyunda da, oyun kişilerinin içinde, içine hapsedikleri değerler, gelenek ve yeninin çatışmasını barındırmaktadır. Geçmişle hesaplaşmasını tamamlayamamış bir toplumun üyelerinin, yaşadığı iç hesaplaşmalarla bunun üstesinden gelmeye çalıştığı görülmektedir.

Oyunda, dramatik kurgunun bileşenlerinin oyunun çatışmasıyla ilişkili olarak yapılandırıldığı mekan, zaman, dil, kişilerin özellikleri, gerilim unsurlarının çatışmanın gelişmesine ya da derinleşmesine katkıda bulunarak oluşturulduğu görülmektedir. Oyunlarda kurulan düzenin ilişki biçimlerini açığa çıkaracak mekânların seçildiği görülmektedir. Özellikle kendi içine kapalı ve değişime direnç gösteren, tekilci düşünce yapısına sahip aile gibi toplumsal kurumların, bu özelliğini yansıtan biçimde tek tip bir mekânda ve aynı görünümüyle geçtiği görülmektedir.

“*Eski Şarkı*”da birden fazla aile tek bir otelde, “*Ihlamur Ağacı*”nda aile dar bir holde, “*Oyunlarla Yaşayanlar*” da, Ermiş ailesinin evinde görülmektedir.

“*Eski Şarkı*”da zaman unsuru, çatışmanın ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde kullanılmış, düzenin kurulması bir günde gerçekleşirken, çatışma açığa çıktıktan sonra, derinden gelişen çatışmanın daha derinleşmesini sağlayacak şekilde, düzenin sorgulanmaya açıldığı andan itibaren günlere yayılmıştır. Yeni düzene geçiş ise neredeyse Yusuf ile Züleyha’nın vedalaştığı son 10 dk ‘ya sığdırılmış, yeni düzen kısmı oyunda yer almamıştır.

“*Ihlamur Ağacı*”nda zamanın mükemmel bir şekilde kullanılarak, çatışmanın açığa çıktığı günün sabahından gecesine süren ve kesilmeden devam eden bir günün değişen zaman dilimlerine karşılık, değişen ruh hallerini yansıttığı görülmektedir. Oyunun düzeni sabah kahvaltısında kurulur ve düzenin sorgulanması içsel ve dışsal olarak öğleden geceye kadar yapılır ve gece de düzen kendini yeni düzene bırakır. Böylece ailenin bütün üyeleri oyunun geçtiği günden ertesi gün, düzenleri alt üst olmuş şekilde, daha önce uyanmadıkları bir güne başlayacaklardır. Yine bu oyunda da Yeni Düzen kısmının seyirciye bırakıldığı, Yeni düzene geçiş kısmının canlandırıldığı görülmektedir. “*Oyunlarla Yaşayanlar*” da zamanın akışı belirsizleştirilerek, oyun kavramının bir unsuru haline getirilmiştir. Oyunun yeni düzen kısmı muğlak bırakılmış, bu çatışmaya dayanamayan Coşkun Ermiş’in oyun içinde oyunla ölmesiyle sonlanmıştır.

Her üç oyunda da Yeni Düzen aşamasının kurulmadığı ve Yeni düzen ’in nasıl olacağına İzleyici/okuyucuya bırakıldığı görülmektedir. Ancak, üç oyunda çatışmanın sonlanması bir umuttan ziyade umutsuzluk vaat ettiği için izleyici/okuyucuyu da kurulacak yeni düzen için olumlu bir hayalden de mahrum bıraktığı görülmektedir. Bu açıdan yazarlar, yarattıkları çatışmayı “çözumsuz çatışma” haline getirerek, izleyici /okuyucuda, bu oyunda olduğu gibi, bir daha böyle olmaması, bu tür acıların yaşanmaması gerektiğine dikkat çeker. Ancak, üç oyun da bunun nasıl olması gerektiği konusunda bir çözüm önerisi sunmaz.

Üç yazarın da birbirinden özgün tarzı ve farklı ifade biçimleri oyunlarda dil unsurunu çatışmayı farklı şekilde yapılandırarak kurdukları görülmektedir. “*Eski Şarkı*”da zaman zaman romanın anlatım tarzını yansıtan, zaman zaman teatral bir dile bürünen her iki haliyle de dramatik gerilimi yükselten ve düşüren bir dilin ustaca



kullanıldığı görülmektedir. “*Ihlamur Ağacı*”nda birbirine karşılık gelmeyen cevaplar ile aile içindeki iletişimsizliğin dramatik çatışmayı yükseltecek şekilde yapılandırıldığı, “*Oyunlarla Yaşayanlar*” da ironik bir üslubun yarattığı özeleştirinin, oyunun çatışmasına etki ettiği görülmektedir. Her üç oyunda da oyun kişilerinin, karşıt değerlere bağlı olarak yapılandırıldıkları, ya bir değere karşıt konuma getirildiği görülmektedir.

Üç oyunda da, çatışan değerler arasında kalan ana karakterler bu değerlere göre yapılandırılmış olan oyun kişileriyle iletişime geçerler. Züleyha İstanbul’un değerlerini taşıyarak, en moderninden en ilkeline kadar olan geniş bir yelpazede, taşranın farklı yüzlerini gösteren oyun kişileriyle karşılaşır. Baba, geçmiş gelecek bugünde, kimlikleriyle ördüğü kendisi ve bunun dışına çıkmasını gerektiren şimdiki zaman arasında gidip gelirken, oyunda geçmişte ve bugündeki yaratılan bütün oyun kişileri bu karşıtlığa göre oluşturulmuştur. Coşkun Ermiş, yarı aydın ve halk arasında gidip gelirken, her iki kesimin farklı yüzlerini temsil eden oyun kişileri içerisinde kendini bulur.

Üç oyunda da görülen, çatışmayı destekleyecek şekilde ortaya çıkan soyut kişilerin varlığı görülmektedir. “*Eski Şarkı*” da saraya yakınlığıyla bilinen, dolayısıyla aslında sarayı baskılayan batıya işaret eden, Züleyha’nın dayısı ve onun temsil ettiği düşünce tarzı yaşama biçimi, dayının yetiştirdiği Züleyha’da görülmektedir. Yine oyunda hiç görülmeyen Züleyha’nın Babası, karşıt ve soyut varlığıyla oyunda ağırlığını korumakta, Yusuf’un annesi de onun tarafını destekler şekilde soyut varlığıyla oyunda yer almaktadır. “*Ihlamur Ağacı*”nda Babayı terekeden ilk eş ve ölen kız Baba’nın Gelin’in ölen babası, Ana’nın ölen kocası, kurdukları bu ikinci ailenin, yapay düzeninden kaçmak için sığındıkları geçmiş olarak varlığını göstermektedir. “*Oyunlarla Yaşayanlar*” da sürekli oyunla hortlatılan Cemil Paşa peşimizi bırakmayan kendimizi, Napolyon ve Antik Yunanlı oyuncular ise bize hiç tanıdık gelmediği halde, içselleştirmeye çalıştığımız kendimiz olmayı gösteren soyut kişilerdir. Her üç oyunda da bu kişiler, oyun kişileri arasındaki ilişkilerin pekiştirirken ve birbirlerine, bu soyut kişilerin ekseninden bakmalarına neden olmuştur.

Toplumsal belleğimizin bir tezahürü olarak üç oyunda da, Türk toplum yapısında var olan ataerkil sistemin aile kurumunda egemen ideoloji olarak varlığını

koruduğu görülür. Züleyha'nın, bir yandan bireysel olarak ataerkiyle mücadele etmeye çalışırken, bir yandan da ataerkilde içselleştirdiği ve kabullendiği yönleri olduğu görülür. Yine aynı çelişki “*Ihlamur Ağacı*”nın, Gelin’inde de mevcuttur. “*Oyunlarla Yaşayanlar*”ın kadınları ise bu sistemi tamamen içselleştirmiş durumadırlar.

Öbür oyunlardan farklı olarak “*Eski Şarkı*”da yazar, ana karakterin tarafında bir saf tutmamış hatta karşıt karakter Yusuf’a bir adım daha yakın durmuştur. Ancak, oyun Züleyha’nın yaşadığı bunalım ve hüsrani konu almış, düzeni bozan ana karakterin karşısında kültürel erdemli suskunluğu ile Yusuf’u bir kademe daha fazla yükseltmiştir. “*Ihlamur Ağacı*”nda Baba ve “*Oyunlarla Yaşayanlar*”da Ermiş ‘in tarafında olduğu görölmektedir. Baba, benliğine kavuşan ve düzeni yıkan kişi olarak kurban/kahraman olarak ötekilerinden ayrılmakta, Ermiş ise, hem bu olanlara dayanamayacak kadar hassas, hem de sempatik çizilerek izleyici/okur ile duygudaşlık kurulması sağlanmaktadır.

Farklılıklara bakılacak olursa, “*Eski Şarkı*”da çatışmanın başlaması, daha doğrusu seyirci tarafından görünür kılınması, net değildir. Tezde kabul edilen başlangıç, bir eylemle değil bir anlatıyla gerçekleşir. Roman yazarlığının da etkisiyle Nuri, oyunu dış aksiyondan ziyade dış iç aksiyona yönlendirecek bir dramatik eylem tasarlanmıştır. “*Ihlamur Ağacı*”nda ise çatışma Gelin’in açık duyurusuyla ve Ana ile çatışmasıyla başlar. “*Oyunlarla Yaşayanlar*” da ise bir eylemle “Biri Gelir” (Servet ) ve çatışma başlar. “*Oyunlarla Yaşayanlar*”, dramatik yapı açısından klasik bir işleyişi barındırır da, biçim açısından öteki iki oyundan daha farklıdır. Kültür çorbası, deyimi yazarlık açısından da taşımaktadır. Bu nedenle, doğulu- batılı formun sentezini sunarak, bize özgün bir oyun olma özelliğini göstermektedir. Rolünden çıkan oyuncunun selam vermesiyle Geleneksel Türk Tiyatro’sunu andırırken, oyun içinde oyun kuran bir anlatım tarzıyla da modernleşmektedir. “*Ihlamur Ağacı*” ve “*Oyunlarla Yaşayanlar*” yazıldığı dönemin sosyal siyasal ekonomik olaylarının kişiler üzerindeki etkilerini dolaylı olarak barındırırken, “*Eski Şarkı*”da oyun kişilerinin özellikleri yaşadıkları dönemle sıkı bir bağ içindedir.

## 5.KAYNAKLAR

Adıgüzel O. (2013), *Eğitimde Yaratıcı Drama*, Ankara; Pegem Akademi

Akgül H. (1996), *Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu*, İstanbul; Akış Yayıncılık

And M. (1973), *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları- Hilal Matbaacılık,

Arrendt, H.(1994) , *İnsanlık Durumu*, Şener, B.S. (Çev.) , İstanbul; İletişim Yayınları

Atay O.(2005) *Günlük*, İstanbul; İletişim Yayınları

Atay, O. (2014) *Oyunlarla Yaşayanlar*, İstanbul; İletişim Yayınları

Atay, O. (1987), *Günlük Ve Eylembilim*, İstanbul: İletişim Yayınları

Bauman Z. (2011) , *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*, Pelin Sıral (Çev.)  
İstanbul ; Habitus Yayıncılık

Başkaya, F. (2011), *Yeni Paradigmayı Oluşturmak*, Ankara; Özgür Üniversite  
Kitaplığı

Bener V. O. ( 2004) *Ihlamur Ağacı, İpin Ucu*, , İstanbul,; Yapı Kredi Yayınları

Berger, J. (1995) , *Görme Biçimleri*, İstanbul; Metis Yayınları

Berman, Marshall, (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Altuğ Ü, Peker B.  
(Çev), İstanbul; İletişim Yayınları

Bloom, H.(2008) , *Etkileme Endişesi*, İstanbul; Metis Eleştiri

Bora T. (2005), *Taşraya Bakmak*, İstanbul; İletişim Yayınları

Botton, A. D. (2001) *Aşk Üzerine*, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları

Camus, A. (1983), *Denemeler Ve Bir Alman Dosta Mektuplar*, Eyuboğlu S, Günyol V. ( Çev.). İstanbul; Say Yayınları

Campbell, J. (2013) , *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul; Kabalcı Yayıncılık

Çalışlar A. (1993), *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul; ,Mitos Boyut Yayınları

Ecevit, Y . (1989) *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, İstanbul; Ara Yayıncılık

Egri L. (1982), *Piyas Yazma Sanatı*, Suat T. (Cev) İstanbul; Ağaoğlu Yayınevi

Ecevit, Y. (2005) “*Ben Burdayım...*” *Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul; İletişim Yayınları

Foucault,M ,(2006) *Deliliğin Tarihi*, Ankara; İmge Kitabevi

Faucoult M. (2001) , *Doğruyu Söylemek*, Eksen K. (Çev.), İstanbul; Ayrıntı Yayınları

Furedi, Frank, (2001) *Korku Kültürü*, Yıldırım, B. (Çev.), İstanbul; Ayrıntı Yayınları

Fromm, E, *Rüyalar Masallar Mitoslar*, Arıtan A, Ökten, K. H, İstanbul; Arıtan Yayınevi

Girard R. (2001) *Romantik Yalan Ve Romansa! Hakikat Edebi Yapıda Ben Ve Öteki*, Lldem, A.E. (Çev) İstanbul; Metis Eleştiri

Gruen A. (2008) , *Kendine İhanet, Kadın Ve Erkeklerde Özerklik Korkusu*, Hastürk Ü. (Çev.), İstanbul; Çitlembik Yayınları

Güntekin, R.N. (1971) *Yaprak Dökümü, Eski Şarkı*, İstanbul; Milli Eğitim Basım Evi

Gültekin, A (2004) *Vüsat O Bener "Bir Tuhaf Yalvaç"*, İstanbul; Norgunk Yayınları

Güngör, E. (1998) , *Değerler Psikolojisi*, İstanbul; Ötüken Yayınları

Huizinga, J. (2006), *Hom ludens*, Kılıçbay, M.A. , İstanbul; İletişim Yayınları

İlhan A. (1982), *Hangi Batı*, İstanbul; Bilgi Yayınevi

Kaplan, S (2014) *Geleceği Elinden Alınan Adam Oğuz Atay*, İstanbul; Doğan Yayıncılık

Karahuseyinoğlu, M. ( 2012), *Sinema Reji-Yazarlığı*, İstanbul; Digital Film Akademisi İç Yayınları

Kesley G. (1995), *Televizyon Yazarlığı*, Cev. Düzgören B. O, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları

Kuçuradi, I . (1971), *İnsan Ve Değerleri*, İstanbul; Yankı Yayınları

Kuçuradi I. (1966) *Max Scheler Ve F. Nietzsche 'de Trajik*, İstanbul, Yankı Yayınları

Özakman T. (2004) , *Oyun Ve Senaryo Yazma Tekniği*, Ankara; Bilgi Yayınevi

Russel B(1963) , *Evlilik Ve Ahlak*, Ender Gül (Çev.), İstanbul; Varlık Yayınları

Strauss,C. L. ,(2013), *Mit Ve Anlam*, Cev. Demir, G. Y., İstanbul; İthaki Yayınları

Sennet, R,(2010) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Durak S, Yılmaz A, İstanbul; Ayrıntı Yayınları

Şener S. (2007) ,*Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara; Dost Kitabevi

Tuncay M,(1992) *Dramatik Olan*, İzmir; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

Yavuz K. (1976) , *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, İstanbul; Milli Eğitim Basım Evi

Zizek, S (2005), *Yamuk Bakmak*, Birkan, T (Çev.) , İstanbul; Metis Yayınları

Welleck R, Arren A. (1982) , *Yazın Kuramı*, Cev Salman Y - Karantay S, İstanbul; Adam Yayınları

Wickam G., Brereton G. (1964) , *Dram Sanatı* , Cev. Ergin M, Yener G, İstanbul; Elif Yayınları

### **Sürelî Yayınlar**

Koca C. (1994) , *Ihlamur Ağacı Üzerine*, Edebiyat Ve Eleştiri Dergisi 15-16 Sayı,1994, Sf:102-104

Pekman, Y. (2003) *Oyunlarla Yaşayanlar Ya Da Yaşadığımız Oyunlar, Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı:2*

## Elektronik Makale

Akyıldız, H. (2003) “*Kavramsal Ve Diyalektik Süreç Olarak Yabancılaşma*”, Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi, Y, C8. S.3

Çetin, N. (2000) “*Yeni Türk Şairinin "Yusuf Ve Züleyha Hikâyesi" Duyarlılığı*”, Türkoloji Dergisi Cilt: 13 Sayı: 1 Yayın Tarihi: - Sayfa: 109

Eser, H.B. Ertugay F. (2013) “*Bireycilik-Toplulukçuluk Değerleri İle Algılanan Siyasal Öz Yeterlilik Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma: Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Örneği*”, C.Ü. İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 14, Sayı 1, 221-244

Güçbilmez, B. (2003), “*Absürd Tiyatroda İroni*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 15, 96-137

Kılıç, M. (2007), “*Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi*”, Sdü Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık Sayı:16, S.S.113-140.

Özküralpli İ, “*Bir Desideratum Olarak Vatan Kavramının Tanzimat Dönemi Erkeklik Kavramı İnşasındaki Rolü*” Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt 5 Sayı 1, 32-42

Sakal Ö, Aytakin İ, “*Bireycilik-Toplulukçuluk Değerlerinin Başarı Amaç Yönelimlerine Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*”, KAU IIBF Dergisi, 5(8), 45-66

Uysal, E. (2003) , “*Değerler Üzerine Bazı Düşünceler Ve Bir Erdem Tasnifi Denemesi: İnsani Erdemler-İslami Erdemler*”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 12, Sayı:1

## Tezler

Ercan, H. (2008) “*Genç Yetişkinlerin Aşk Biçemleri Ve Benlik Tipleri, Genç Yetişkinlerin Aşk Biçemleri Ve Benlik Tipleri*”, Ankara; Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimde Psikolojik Hizmetler Anabilim Dalı Eğitim Psikolojisi Programı

Oruç, O. (2006) “*Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil*”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul; İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Dili Anabilim Dalı

### **İnternet Erişimleri**

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=tdk.gts.57371b2c9b7857.96839479](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=tdk.gts.57371b2c9b7857.96839479) Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr. (2016) (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2016 Saat: 21.00)



## 7.ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Niğde doğdu, ilkokulu Adana'da, ortaokulu Karaman'da, liseyi İstanbul'da, Üniversiteyi Bursa'da okudu. Üniversiteyi okurken, Uludağ Üniversitesi Oyuncuları ile tanıştı. 2006-2008 yılları arasında Studio Oyuncuları'ndan tiyatro eğitim aldı, 2010-2011 eğitim öğretim yılında Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tiyatro Bölümü'ne başladı. Çağdaş Drama Derneği, Drama Liderliği Eğitimi Programında, Proje Aşamasını tamamlamış ve lider olmaya hak kazanmıştır.